



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Studi umanistici – Tradizione e contemporaneità

ciclo XXXIII

S.S.D: L-FIL-LET/11

**Speranza e speranze nella letteratura italiana
del secondo Novecento**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Cinzia Susanna Bearzot

**Tesi di Dottorato di: Lucia Masetti
Matricola: 4713231**

Anni Accademici 2017 / 2020

E vorrei che quei nostri pensieri,
quelle nostre speranze d'allora,
rivivessero in quel che tu spera,
o ragazza color dell'aurora.

I. CALVINO, *Oltre il ponte*

Sommario

INTRODUZIONE.....	11
1. Le radici del tema.....	11
2. Qualche nota di metodo.....	13
3. La struttura	15
PARTE PRIMA.....	17
1. Introduzione	18
2. Definire la speranza	18
2.1. Speranza e sentimento	18
2.1.1. Un'emozione: la speranza-desiderio o speranza-aspettativa	18
2.1.2. Un tratto caratteriale: la speranza-ottimismo.....	20
2.2. La virtù della speranza	20
2.2.1. Una virtù umana	20
2.2.2. Una virtù teologale	21
2.3. Un universale fluire.....	23
2.3.1. La passione vitale	23
2.3.2. La tensione al significato	24
3. Prima condizione. L'incertezza	27
3.1. L'incertezza madre della speranza.....	27
3.1.1. Il male mai definitivo.....	28
3.1.2. Il gusto del rischio e della scoperta.....	30
3.1.3. Lo spalancarsi del mondo	31
3.1.4. Sperare nell'insperato	34
3.2. Speranza e ottimismo.....	36
4. Seconda condizione. Mancanza e potenzialità.....	39
4.1. Le molte sfumature della mancanza.....	41
4.1.1. La forza dell'insoddisfazione	43
4.1.2. La pienezza nella mancanza	46
4.2. La potenzialità: il futuro ignoto, il presente in cammino	47
4.2.1. L'inizio come luogo del potenziale	48
4.2.2. L'importanza dell'immaginazione.....	50

4.3. La tensione al futuro	53
4.3.1. L'attesa e la speranza.....	54
5. Terza condizione. Una «docta ignorantia»	57
5.1. Un fondamento prerazionale.....	57
5.2. Un oggetto ignoto	61
5.3. Speranza e speranze.....	64
5.4. Illusione e verità	70
6. Quarta condizione: la scelta	76
6.1. Il patto con la vita.....	76
6.1.1. Fiducia	77
6.1.2. Fedeltà.....	81
6.2. La non rassegnazione al male	87
6.2.1. Pessimismo teorico e ottimismo pratico	92
6.2.2. Tra ribellione e accettazione	94
7. La speranza e i suoi (quasi) contrari	97
7.1. La paura e l'angoscia: Buzzati e Caproni.....	97
7.2. La disperazione	101
7.2.1. La lotta aperta: Levi e Santucci	103
7.2.2. Sugli orli del vuoto: Calvino e Sereni.....	106
7.2.3. La disperazione sperante: Betocchi e Caproni.....	109
PARTE SECONDA	114
1. Introduzione	115
2. Il tempo tiranno.....	115
2.1. Chronos il divoratore.....	115
2.2. Acronia: il tempo immobile.....	118
2.2.1. Il peso del passato: il tempo ciclico o postumo	118
2.2.2. La sospensione: il tempo fermo o provvisorio	123
2.2.3. La fuga dal divenire: il tempo riavvolto o annullato	125
3. Gli altri volti del tempo.....	127
3.1. Kairos. L'evento.....	128
3.2. Aion. La durata	136
3.2.1. Il ciclo naturale	136
3.2.2. Il flusso metamorfico.....	139
3.2.3. L'eternità oltre il tempo	149

3.2.4. Pietra, magma, cristallo e fiamma: le quattro accezioni della continuità temporale	153
3.3. Un altro sguardo a <i>Chronos</i>: l'accettazione del divenire.....	161
4. La speranza a tre dimensioni	163
4.1. Tra presente e futuro	163
4.2. La speranza nel passato.....	165
4.2.1. La memoria al servizio della speranza.....	166
4.2.2. La salvezza del passato	169
4.2.3. Il potenziale inespresso.....	173
4.2.4. La memoria e l'eternità.....	178
 PARTE TERZA	 183
1. Introduzione	184
2. Sperare nell'uomo	185
2.1. Il «guazzabuglio del cuore umano»	188
2.2. La bellezza dell'imperfezione.....	190
3. La «grande via»: essere all'altezza del proprio destino.....	194
3.1. Diventare se stessi: un viaggio tra libertà e destino	194
3.2. Appartenere al mondo	201
4. La conoscenza.....	205
4.1. La speranza come tensione a comprendere	205
4.1.1. La ricerca di ordine	208
4.1.2. Paradigmi conoscitivi: il cristallo, la fiamma, l'organismo.....	210
4.2. La speranza e la concezione postmoderna di verità.....	215
4.2.1. L'importanza dell'esperienza	216
4.2.2. Il dinamismo inesauribile della verità.....	218
4.2.3. La verità inclusiva.....	220
5. L'azione.....	225
5.1. L'autorealizzazione attraverso l'azione	225
5.1.1. L'importanza di avere uno scopo	227
5.1.2. La necessità di «fare attrito»: l'azione come espressione e compensazione del sé	229
5.2. Il lavoro come espressione di speranza	232
5.3. La speranza politica	234
5.3.1. Tra utopia e ideologia	234
5.3.2. Tra speranza e disillusione: un'evoluzione diacronica	237
5.4. Attività e passività, storia e utopia	240

5.4.1. Un dualismo ineludibile.....	241
5.4.2. Oltre il dualismo	244
PARTE QUARTA.....	246
1. Introduzione	247
2. Il potere salvifico delle piccole cose	247
2.1. La speranza e gli oggetti	251
2.1.1. Gli oggetti e il tempo	253
2.1.2. L'«anima» degli oggetti.....	257
3. Simboli di speranza.....	259
3.1. Oggetti inanimati.....	259
3.1.1. Il treno.....	259
3.1.2. Il telefono.....	265
3.1.3. La tromba.....	268
3.1.4. Il «luminico lontano».....	270
3.1.5. La porta.....	273
3.1.6. Il letto.....	279
3.2. Flora e fauna.....	282
3.2.1. Gli animali	282
3.2.2. Erbe e piante	286
3.2.3. Il seme.....	290
3.3. Altri elementi naturali	293
3.3.1. Il vento e le nuvole	293
3.3.2. L'acqua	299
3.3.3. I momenti topici della speranza: l'alba e la primavera.....	302
4. Abitare il piccolo	308
4.1. L'attenzione «poetica» al mondo	308
4.1.1. Il «concreto spirituale» e il mondo come insieme di segni	311
4.2. L'utopia pulviscolare o discontinua	315
5. Farsi piccoli.....	328
5.1. Il ritorno all'infanzia	328
5.1.1. La rinascita.....	330
5.1.2. Il cammino verso l'infanzia	331
5.1.3. L'infanzia oltre la morte	334
5.2. Le piccole virtù	335

5.2.1. Curiosità, meraviglia e dinamismo	335
5.2.2. Fantasia	337
5.2.3. Leggerezza	340
5.2.4. Innocenza	345
5.2.5. La sapienza dell'umiltà	347
5.2.6. La forza della mitezza	350
6. Speranza ed emozioni fondamentali.....	354
6.1. Il dolore	354
6.2. Felicità e gioia	360
PARTE QUINTA.....	365
1. Introduzione	366
2. La speranza e la relazione	367
2.1. Oltre la crisi relazionale	367
2.2. Il paradosso relazionale	373
2.2.1. La formazione dell'io attraverso il tu	373
2.2.2. La solitudine costitutiva dell'uomo	376
2.3. Il «lavoro» dell'amore.....	381
2.3.1. L'amore come «spreco»	382
2.3.2. Crescere nell'amore	387
3. <i>Philia</i>.....	391
3.1. Il doppio e il «sé ideale»	391
3.2. La rifondazione della società.....	395
3.3. Amicizia, poesia e senso della vita	398
3.4. Una necessaria presbiopia	402
4. <i>Eros</i>	405
4.1. La speranza attraverso l'amore	405
4.2. La speranza nell'amore e l'ubiquità dell'amato	408
4.3. La speranza oltre l'amore: la manifestazione del Mistero	416
5. <i>Agape</i>	420
5.1. La carità alimento della speranza.....	420
5.1.1. La carità come ideale sociopolitico	427
5.2. La carità come meta della speranza: la «comunione dei santi».....	429
6. La dinamica della speranza tra espansione e concentrazione.....	439
6.1. Concentrazione.....	441

6.1.1. Il ritorno al grembo	451
6.2. Espansione	457
7. Le donne.....	469
7.1. Creature di un altro mondo: la misteriosa sapienza femminile.....	469
7.2. La natura	477
7.2.1. Le virtù femminili.....	481
7.3. L'oltremondo.....	488
7.3.1. La madre come figura mediatrice	492
7.4. La donna e la speranza	497
7.4.1. Incarnazioni della speranza.....	497
7.4.2. La meta della speranza.....	500
7.4.3. Le mogli, custodi della speranza	501
 PARTE SESTA	 508
1. Introduzione	509
2. Il valore utopico della bellezza	509
2.1. Bellezza e responsabilità.....	511
3. La letteratura.....	514
3.1. Il risveglio della coscienza	515
3.2. La resistenza contro il male.....	518
3.3. La comunità	523
3.4. Il senso della vita	526
3.4.1. Tra letteratura e fede	531
3.4.2. La ricerca della trasparenza	535
3.5. Il dinamismo della speranza nella ricerca letteraria	537
3.5.1. La lotta per l'autenticità.....	538
3.5.2. Oltre i limiti della parola.....	540
3.6. Alle fonti del «pensiero poetante». L'influsso leopardiano	545
3.6.1. Tra razionalità e immaginazione	545
3.6.2. Il limite umano e l'infinito.....	549
3.6.3. Il problema del male e la tensione etica.....	552
4. Altre arti.....	555
4.1. La musica	555
4.2. La pittura	565
5. I paesaggi della speranza.....	568

5.1. Il mare	569
5.2. Le montagne	578
5.2.1. La ripidezza: la montagna come <i>ubi consistam</i>	579
5.2.2. L'immobilità: la montagna come sede del Mistero	583
5.3. Il cielo	587
5.4. La donna tra mare, monti e cielo. L'amore nel paesaggio	598
PARTE SETTIMA	601
1. Introduzione	602
2. La speranza tra vita e morte	603
2.1. La morte come suprema nemica	603
2.1.1. L'eroismo della fragilità	603
2.1.2. L'amore come sfida alla morte e la resurrezione di Cristo	608
2.2. La morte come alleata della vita	610
3. La speranza nella vita oltre la morte.....	616
3.1. La salvezza individuale	616
3.2. La partecipazione al collettivo	626
3.3. La memoria e la speranza nell'aldilà	632
4. La morte come oggetto di speranza	638
4.1. La quiete.....	638
4.2. Il valore autentico della persona.....	640
4.3. La trasformazione e il trascendimento dell'io.....	646
4.3.1. La morte come superamento delle antinomie. Un riepilogo attraverso la teologia di Ladislaus Boros	648
5. Il desiderio di morte	650
5.1. Il fascino di <i>thanatos</i> contro <i>eros</i>	650
5.2. Due facce della stessa medaglia.....	657
5.2.1. La tensione religiosa al Tutto: Luzi, Santucci, Betocchi	659
5.2.2. Buzzati e il segreto dell'esistenza	661
5.2.3. Calvino e la tensione al vuoto.....	662
5.2.4. Ancora intorno al vuoto: Sereni e Caproni	666
5.2.5. Il nulla e la speranza: l'eredità di Leopardi e Montale	668
PARTE OTTAVA.....	674
1. Introduzione	675
2. La dialettica tra fede e dubbio	676

2.1. Dinamiche del credere. Luzi, Betocchi, Santucci	677
2.1.1. L'oscillazione continua tra fede e dubbio.....	678
2.1.2. Evoluzione diacronica	683
2.2. La «tentazione» della fede	690
2.2.1. Una lunga lotta. Caproni e Silone.....	691
2.2.2. La speranza del miracolo. Buzzati e Sereni.....	699
2.2.3. Un'inquietudine sotterranea. Levi e Calvino.....	705
3. La speranza al cuore della fede.....	717
3.1. L'essenza escatologica della fede	718
3.2. La speranza nella vita di fede.....	722
3.3. La speranza come forma di fede	726
3.3.1. Sapere di non sapere	726
3.3.2. Il «come se» e la scommessa della fede	730
3.3.3. «Dio che non esisti ti prego»	737
3.3.4. La paura di credere	739
3.4. La <i>venatio dei</i>	742
3.4.1. La «caccia» all'uomo da parte di Dio.....	742
3.4.2. La «caccia» a Dio da parte dell'uomo	745
4. La concezione di Dio	752
4.1. Uno, nessuno e centomila.....	752
4.1.1. L'ineffabilità.....	752
4.1.2. L'immanenza	763
4.2. Padre, Madre, Figlio	770
4.2.1. Dio Padre: tra malvagità e maternità	770
4.2.2. La centralità dell'incarnazione	775
4.3. La piccolezza di Dio	782
4.3.1. Il Natale, festa della speranza	782
4.3.2. La debolezza di Dio	785
 CONCLUSIONE	 790
 BIBLIOGRAFIA	 794
Primaria	794
Secondaria.....	800
INDICE DEI NOMI.....	814

INTRODUZIONE

1. Le radici del tema

Il Novecento è solitamente – e giustamente – descritto come un’epoca di crisi, tanto a livello intellettuale (la fine delle «grandi narrazioni», la «morte di Dio»...) quanto a livello pratico (i conflitti mondiali, i drastici cambiamenti sociali). D’altro canto nessun individuo, e tantomeno un’epoca intera, può dirsi completamente disperato; il fatto stesso di vivere, e soprattutto di scrivere, è una manifestazione per quanto indiretta di speranza. Come scrive Camus, «a partire dall’istante in cui si dice che tutto è controsenso, si esprime qualcosa che ha senso. [...] Una letteratura disperata è una contraddizione in termini.»¹ In effetti proprio là dove le circostanze appaiono più cupe la speranza spicca ancor più come un bene prezioso, assurgendo da sentimento spontaneo a virtù. Può anche trattarsi di una speranza minima, come quella rappresentata nel *Piccolo testamento* di Montale: una «traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato», capace tuttavia di fare luce «quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà [...] scuotendo l’ali di bitume».² La speranza, come tale componimento mette in luce, non possiede necessariamente un nome e una fisionomia precisa («Non è lume di chiesa o d’officina»), giacché essa consiste non tanto in un concetto quanto in un’esperienza intimamente vissuta: «Solo quest’iride posso / lasciarti a testimonianza / d’una fede che fu combattuta, / d’una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare.»³ Per questo essa possiede la straordinaria abilità di infiltrarsi nel cuore stesso del negativo, nel buio più cupo della disperazione.

È stata appunto questa convinzione, il senso cioè dell’onnipresenza e resistenza della speranza umana, che mi ha suscitato la curiosità di rileggere la letteratura novecentesca da un punto di vista diverso dal solito: concentrandomi non tanto sugli aspetti critici, quanto su ciò che la lingua inglese chiama suggestivamente *silver lining*. L’espressione allude alla linea argentata che compare sui contorni delle nuvole illuminate dalla luna; indica perciò quegli aspetti positivi della realtà che sopravvivono ai margini del negativo, e che possono non apparire immediatamente evidenti. Tale ricerca presenta, a mio parere, diversi motivi di interesse. Da un punto di vista strettamente letterario, anzitutto, consente di considerare opere e autori più o meno noti da una prospettiva particolare, evidenziando anche aspetti che tendono solitamente a passare in sordina. Confesso tuttavia che il mio interesse per la letteratura ha sempre avuto una valenza anzitutto esistenziale; tendo cioè a considerare le opere letterarie come documenti, che convogliano l’esperienza di vita dei loro autori e invitano idealmente i lettori a interagire con essa, a farla propria. Ora, se consideriamo il tema da questo punto di vista, la sua importanza si fa ancor più palese: la vita stessa e tutte le sue manifestazioni spirituali e intellettuali si reggono infatti sulla speranza. Quest’ultima dunque, benché venga trattata soprattutto in ambito cattolico, è in realtà un tema dalla portata universale, che può assumere sfumature pressoché infinite e costituire un punto di incontro tra prospettive differenti. Non a caso questo tema è stato ed è tutt’oggi ampiamente studiato in campo psicologico.

¹ A. CAMUS, *L’enigma*, in ID., *Opere. Romanzi, saggi, racconti*, a cura di R. Grenier, Bompiani, Milano 2000, p. 1000.

² E. MONTALE, *Piccolo testamento*, da *La bufera e altro*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori (I meridiani), Milano 1996, p. 275.

³ *Ibidem*.

Vero è che la psicologia storicamente si è concentrata anzitutto sugli aspetti più negativi della mente umana, in specie le sue manifestazioni patologiche. Tuttavia in tempi più recenti ha assunto grande importanza lo studio di quegli elementi che concorrono al benessere psicologico e alla realizzazione della persona, tra i quali appunto la speranza.⁴ Emblematici a questo proposito gli studi di Seligman sull'ottimismo e quelli di Snyder sulla speranza, intesa come moto diretto a un obiettivo. Si parla a questo proposito di «psicologia positiva», la quale è a sua volta erede della «psicologia umanistica» degli anni '50, che vede i suoi massimi rappresentanti in Maslow e Rogers. Questa progressiva presa di consapevolezza della centralità della speranza, e delle emozioni positive in generale, suggerisce l'opportunità che anche la critica letteraria conceda maggiore spazio a queste tematiche. Con ciò non si vuole certamente suggerire una confusionaria mescolanza tra il campo letterario e quello delle scienze sociali, né si vuole indulgere a una «psicologizzazione» degli autori e dei loro testi. Tuttavia ritengo auspicabile un maggiore dialogo tra le diverse discipline, appunto perché i testi letterari rappresentano anche uno strumento – assai più antico della psicologia – per indagare l'animo umano, e viceversa le moderne teorie psicologiche possono aprire sentieri interessanti alla critica letteraria.

Riassumendo dunque la scelta di questo tema ha il pregio, da un lato, di gettare una luce certo non rivoluzionaria ma relativamente inusuale sulla letteratura novecentesca, dall'altro di approfondire attraverso la letteratura un tema che è di per sé importante, esistenzialmente parlando. Va aggiunto che tale scelta ha anche una sfumatura etica. Oggi, per nostra fortuna, non dobbiamo far fronte in prima persona a circostanze così difficili come se ne sono presentate nel secolo scorso; tuttavia alcuni aspetti della crisi novecentesca perdurano tutt'ora, e altri problemi sono venuti alla ribalta: in primo luogo le preoccupazioni ecologiche e la pandemia tuttora in corso. In questo contesto mi pare dunque importante andare alla ricerca dei motivi di speranza; come già sottolineava Primo Levi, «chi spera, o mostra di sperare, fa un dono al suo prossimo, ed inoltre contribuisce ad impedire o ad allontanare la rovina del mondo in cui vive.»⁵ Certo non è mia intenzione negare o sminuire le difficoltà, le sofferenze e i pericoli, che purtroppo ci sono sempre stati e sempre ci saranno. Concentrarsi solo sugli aspetti positivi escludendo tutto il resto è un atteggiamento superficialmente ottimistico che, sebbene comprensibile a livello emotivo, non può reggere in sede critica. Lo scopo di questa tesi non è quindi affermare che esistano *solo* elementi positivi, nel contesto novecentesco come in quello odierno; intende tuttavia mostrare che esistono *anche* questi aspetti.

Se mi è permesso supportare queste argomentazioni con un aneddoto personale, io stessa mi sono resa conto dell'importanza – ma anche della difficoltà – di parlare della speranza, nel corso di un'esperienza di insegnamento in una scuola superiore di Perth, Australia. Tra i miei compiti erano incluse anche alcune ore di conversazione one-to-one con gli alunni dell'ultimo anno, allo scopo di prepararli all'esame orale di italiano; tra questi c'era Maddie, un'allegria diciassettenne, brillante sia nel pensiero sia nell'uso della lingua. Era facile notare, d'altro canto, che la sua allegria era in parte funzionale a compensare e nascondere un fondo di malinconia, dovuto anche a una situazione familiare complessa. Per questo non mi stupii troppo quando, durante una conversazione di gruppo, la sentii dire ridendo una frase che, sebbene testimoniava un'ammirevole padronanza dell'italiano gergale, era però preoccupante nella sostanza: «La vita è una merda». Approfittai quindi della

⁴ Cfr. M. E. P. SELIGMAN, *Learned Optimism. How to Change Your Mind and Your Life*, Knopf, New York 1991, trad. it. *Imparare l'ottimismo*, trad. di F. Innocenti, Giunti, Prato 1998; C. R. SNYDER, *The Psychology of Hope. You Can Get There from Here*, Simon and Schuster, New York 1994.

⁵ V. SZÉKÁCS, *Conversazione con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Einaudi, Torino 2016-2018, vol. III, p. 785.

successiva conversazione one-to-one per chiederle che cosa avesse voluto dire. La sua spiegazione fu molto semplice. La vita, mi disse, è «inutilmente faticosa»: gli eventi felici sono come luci rare ed effimere, e tutto il resto è buio e fatica. Obiettai timidamente che mi sembrava una visione un po' troppo pessimistica; al che lei, guardandomi negli occhi, mi chiese: «E perché per te la vita è bella?» Fui salvata dalla campanella, perché in quel momento proprio non avrei saputo cosa risponderle, ma le assicurai che ne avremmo riparlato. Caso volle che passassero un paio di settimane prima che potessimo incontrarci di nuovo, e in questo tempo cercai di abbozzare una risposta che fosse abbastanza facile a comunicarsi (visto che, per quanto lei avesse una buona conoscenza dell'italiano e io dell'inglese, l'attrito linguistico c'era) e sufficientemente universale da valere anche in assenza di un quadro sociale ed esistenziale condiviso (giacché le nostre situazioni e convinzioni erano molto diverse). Non so quanto sia effettivamente riuscita a trasmetterle, temo molto poco. Tuttavia mi ricorderò sempre la sua reazione quando le dissi: «Maddie, ho pensato alla domanda che mi hai fatto la volta scorsa, se vuoi ne possiamo parlare.» Guardandomi con due occhi sbalorditi, esclamò: «Ma la gente non risponde mai a queste domande. Ride e cambia argomento.»

Perciò, al momento di stendere il mio progetto di ricerca, ho capito abbastanza presto a cosa avrei voluto dedicare tre anni della mia vita: volevo continuare a rispondere alla domanda di Maddie. Che poi, alla fine, è anche la mia domanda, quella che ogni giornata esplicitamente o implicitamente mi pone; soprattutto in questi tempi di incertezza personale e collettiva. La situazione presente infatti rende ancor più importante non soltanto riaffermare la speranza, ma soprattutto cercare di comprenderne il significato: che valore ha, per esempio, quella scritta che campeggiava un po' ovunque durante il lockdown, e in cui ancora adesso ci si imbatte: «Andrà tutto bene»? Per me questa ricerca è passata e passa anzitutto attraverso l'ascolto delle grandi voci del passato, giacché in tutti gli autori che ho studiato ho riconosciuto il tentativo di rispondere alla stessa domanda, la mia come quella di Maddie. Per questo, primariamente, ho amato studiarli.

2. Qualche nota di metodo

Data la vastità del tema, sarebbe stato impossibile affrontarlo adeguatamente senza prima circoscriverlo. Perciò ho introdotto anzitutto una limitazione temporale, scegliendo di prendere in considerazione solo la seconda metà del Novecento. La preferenza è stata determinata principalmente da due fattori. In primo luogo si tratta di un'epoca relativamente meno studiata rispetto alla prima metà del secolo; inoltre è un periodo di grandi cambiamenti, che vede succedersi una molteplicità di scenari: dal periodo bellico al boom economico degli anni '60, dalla crisi socioeconomica degli anni '70 fino all'approssimarsi del nuovo millennio. I confini cronologici sono comunque flessibili, dal momento che la produzione degli autori qui considerati si estende mediamente tra gli anni '30 e gli anni '80.

Ho poi dovuto restringere il campo a un numero definito di autori su cui concentrarmi, arrivando infine a nove: Carlo Betocchi, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Italo Calvino, Primo Levi, Ignazio Silone, Luigi Santucci e Dino Buzzati. Ora, sia la scelta di tali autori sia il loro numero sono in parte arbitrari: molti altri nomi avrebbero avuto uguale o forse maggiore diritto di comparire in questa tesi. Anzitutto la decisione di limitare il numero a nove è semplicemente il frutto di un compromesso tra il desiderio di fare un discorso il più possibile ampio e i limiti del tempo che avevo a disposizione per farlo. Non sono tuttavia scontenta di questo numero, che è insieme perfetto e

imperfetto: perfetto in quanto risultato di 3x3, imperfetto perché non raggiunge la cifra tonda del 10 (e perciò resta, per così dire, un numero aperto). Quanto alla scelta specifica degli autori, ho voluto dividere equamente la mia attenzione tra prosa e poesia (con una leggera e del tutto voluta preferenza per la prima). Ho cercato poi di scegliere dei nomi che fossero il più possibile rappresentativi del periodo considerato: figure di spicco nel panorama culturale dell'epoca, o se non altro nel contesto letterario milanese. Alcune scelte riflettono anche le attività e gli interessi del Centro di ricerca Letteratura e Cultura dell'Italia Unita, in particolare per quanto riguarda gli autori cattolici; ma anche Levi e Calvino sono per così dire degli *habitués* del Centro, essendo stati oggetto di approfonditi studi da parte di Elena Rondena e Davide Savio.

Oltre a ciò, pur nella convinzione che qualche barbaglio di speranza sia rintracciabile ovunque, ho orientato la mia scelta in direzione di autori nei quali il tema occupa un posto importante, o che comunque mi sembravano offrire spunti interessanti di indagine. Ad ogni modo rimane nella mia scelta una consapevole componente di arbitrarietà, dato che essa risente anche di gusti e simpatie del tutto personali. Confido comunque che questa scelta a «carotaggio» abbia restituito una visione abbastanza rappresentativa del periodo preso in esame. Peraltro mi sono accorta solo in un secondo momento del fatto che la mia piccola élite letteraria non rispetta assolutamente le quote rosa, essendo composta solo da scrittori. Non ho giustificazioni a questo proposito, ma per la verità il danno mi sembra poco grave: la gran parte dei temi che ho analizzato sono dotati di un'universalità tale che, ritengo, il discorso non sarebbe significativamente cambiato se anche avessi ristretto la mia scelta alle sole scrittrici. D'altro canto le donne, sebbene non compaiano in veste di autrici, rappresentano comunque una presenza importante all'interno della tesi; e personalmente ho trovato piuttosto interessante guardare me stessa, in quanto donna, attraverso uno sguardo esterno.

Un'altra scelta complessa è stata poi quella bibliografica. Nel campo della bibliografia primaria in realtà non ho incontrato difficoltà particolari, giacché mi sono semplicemente proposta di leggere tutto il possibile di ciascun autore: opere maggiori e minori, a qualunque genere appartenessero, nonché interviste, epistolari ed eventuali altri scritti a carattere privato pubblicati postumi. Non ho invece effettuato ricerche d'archivio, limitandomi a considerare il materiale già edito. Definire la bibliografia secondaria è stato invece più arduo, dal momento che ciascuno degli autori qui analizzati conta una mole enorme di materiale critico, così come naturalmente il tema della speranza considerato in se stesso. Da tanto mare ho potuto prelevare appena qualche goccia, basandomi in particolare su tre criteri, alternati o compresenti: la pertinenza rispetto ai temi trattati, l'autorità del critico e la facilità di reperimento; inoltre ho fatto spesso ricorso a volumi miscelanei e atti di convegni, i quali hanno il pregio di offrire una varietà piuttosto ampia di prospettive e metodi. Ancora una volta non posso che augurarmi di aver scelto appropriatamente, anche se di certo molto altro materiale avrebbe potuto e dovuto comparire a fianco delle fonti da me utilizzate.

Per quanto riguarda il metodo di indagine, inoltre, ho adottato un approccio comparatistico, cercando di mettere il più possibile in luce affinità e differenze tra gli autori scelti. Per questo motivo ho scelto di non dedicarmi a un autore per volta, ma piuttosto di farli continuamente interagire tra loro. Di conseguenza la mia indagine procede in modo sincronico più che diacronico, tendendo a considerare ciascun autore come un "tutto", un unico sistema di pensiero (più o meno) coerente. Ho cercato comunque di tener conto anche dello sviluppo diacronico, mantenendo grossomodo un ordine cronologico nell'analisi delle opere e sottolineando all'occorrenza le evoluzioni cui gli autori sono andati incontro con il passare degli anni. Mi auguro dunque che non si siano prodotti eccessivi effetti

di «appiattimento», sebbene il rischio fosse piuttosto alto. Ho inserito anche molteplici richiami interdisciplinari, laddove ritenevo potessero essere utili all'analisi delle opere in questione. Inoltre, prima ancora di cominciare la lettura della bibliografia primaria, ho cercato di costruirmi una definizione di speranza sulla base di studi psicologici, filosofici e teologici, in modo tale da avere un'idea più precisa dell'oggetto della mia ricerca. Non tutto questo materiale è stato poi utilizzato, ma ha costituito comunque una solida base per analizzare gli sviluppi letterari del tema.

3. La struttura

La tesi è divisa in otto parti che corrispondono ad altrettante macro-tematiche, connesse in vario modo al tema centrale. Scopo dell'analisi infatti non è semplicemente considerare le occorrenze esplicite della speranza, giacché in questo modo sfuggirebbero molte occasioni in cui essa si presenta sotto altri nomi e forme; l'intento è, piuttosto, tracciare una «mappa» del territorio su cui la speranza si muove, nelle sue variabili manifestazioni. Se infatti la speranza è in fondo inafferrabile come la pantera di dantesca memoria, possiamo quantomeno comprendere ciò di cui si nutre o con cui si scontra, descriverne l'*habitat* e le abitudini. Poiché ciascuna delle parti si apre con un'introduzione che ne sintetizza il contenuto, sarebbe inutile farne qui un riassunto dettagliato. Mi limiterò quindi a riprendere gli argomenti chiave, delineando così l'andamento generale della ricerca. La prima parte offre una descrizione teorica del concetto di speranza, distinguendone le diverse accezioni anche in rapporto a sinonimi e contrari; inoltre pone quelle che con termine matematico ho chiamato «condizioni di esistenza», ossia gli elementi senza i quali la speranza non potrebbe sussistere. La prima di queste è l'incertezza, giacché non si può sperare in qualcosa di cui si conosce già ogni aspetto e sviluppo; la seconda è una combinazione di senso di mancanza e percezione di potenzialità, che spinge a proiettarsi verso il futuro. La terza è la condizione più misteriosa: una «docta ignorantia», ossia una forza che agisce nell'uomo (e, più latamente, in ogni essere vivente) senza che nessuno possa dire precisamente da dove venga e dove vada. La quarta infine è la scelta consapevole di sperare, ossia di aver fiducia nella vita ma insieme di non rassegnarsi agli aspetti più negativi di essa.

La seconda parte è dedicata al tema del tempo, che gode di un posto d'onore vista la forte connotazione temporale della speranza. Più in particolare vedremo due poli negativi verso cui può inclinare l'esperienza della temporalità: la percezione di *chronos* come divenire rapinoso, e viceversa il senso di un tempo fermo, acronico. A questi si oppone rispettivamente il tempo come *aion* (ossia l'esperienza della continuità, della durata) e come *kairos* (la discontinuità, l'attimo in cui veramente qualcosa accade). Su queste due esperienze appunto si fonda una temporalità vissuta con speranza, la quale non riguarda esclusivamente l'apertura al futuro ma implica anche un rapporto positivo con il presente e il passato. La speranza infatti coinvolge tutte le dimensioni temporali, e talvolta si spinge fino a bucare la parete del tempo per affacciarsi sull'eternità.

La terza e la quarta parte si concentrano poi sulla speranza in relazione alla persona, al singolo, la cui importanza è fortemente sottolineata dalla letteratura novecentesca anche in reazione ai diffusi processi di massificazione e deumanizzazione. In particolare ho analizzato due diverse declinazioni della speranza all'interno del percorso individuale, quelle che – rifacendomi a una distinzione di Santa Teresa di Lisieux – ho chiamato la «grande via» e la «piccola via». Dapprima infatti ho considerato la speranza in quanto virtù «adulta», matura: in quest'ottica essa è la qualità che consente di essere all'altezza del proprio destino, ossia di diventare se stessi e di iscriversi responsabilmente nel

mondo. Più in particolare sono due gli strumenti principali con cui si compie la realizzazione attiva del singolo nel mondo, ossia la conoscenza e l'azione. Vedremo quindi quali dinamiche di speranza si attuino all'interno del processo conoscitivo (nelle sue diverse declinazioni) e dell'attività concreta (posta anche in rapporto alle ideologie politiche). Al contrario la protagonista della quarta parte è una speranza «bambina», veicolata dalle cose più piccole. Più in particolare questa «piccola via» si sviluppa in due direzioni: da un lato l'attenzione verso tutto ciò che è piccolo e ordinario, dall'altro la capacità di farsi piccoli a propria volta, riscoprendo la freschezza e le virtù dell'infanzia.

La quinta parte allarga la prospettiva, considerando la speranza all'interno dei rapporti interpersonali. Il legame tra speranza e relazione è infatti molto stretto: la prima può prosperare solo in presenza della seconda, e viceversa la sfera relazionale ha bisogno (specialmente nel contesto contemporaneo) di essere considerata con speranza, in una prospettiva aperta e dinamica. Il discorso si concentra in particolare su tre tipologie di relazione – che riprendendo le categorie greche ho indicato come *philia*, *eros* e *agape* – e dà ampio spazio al legame tra la speranza e la figura femminile. In questa parte inoltre ho sistematizzato alcuni concetti emersi nelle parti precedenti, individuando due direzioni principali nelle quali la speranza può muoversi: l'espansione (il movimento verso l'ignoto) e la concentrazione (il ritorno alle origini, freudianamente al grembo materno). La sesta parte considera poi la speranza in relazione alla bellezza, giacché l'esperienza estetica implica anche una tensione utopica. In particolare vedremo come la letteratura possa avere un effetto positivo sulla capacità di sperare, e viceversa come la produzione letteraria sia retta dalla speranza, giacché costituisce un percorso mai pienamente compiuto. Toccheremo poi più brevemente il rapporto tra la speranza e altre arti, per trattare infine la bellezza del paesaggio.

Le parti finali in ultimo si concentrano sulla dimensione del trascendente, dapprima in relazione al tema della morte e poi del Divino. Per quanto riguarda il primo aspetto, vedremo le diverse declinazioni del rapporto tra la speranza e la morte: a volte è un'aperta dichiarazione di guerra, a volte una sorprendente alleanza. Una terza possibilità è il superamento della morte stessa, nella speranza di una vita – pur variamente pensata – che vada oltre i confini dell'esistenza terrena del singolo. La morte stessa può dunque paradossalmente trasformarsi in oggetto di speranza, assumendo un volto utopico: o in quanto luogo di quiete, o di rivelazione e raggiungimento del valore pieno della persona. Questo ci conduce a un'affascinante tematica, ossia il desiderio di morte teorizzato da Freud: vedremo come questo desiderio sia stato espresso dagli autori qui considerati, e in quali rapporti si ponga con il suo opposto, la pulsione di vita.

L'ottava parte analizza infine la speranza nell'interazione tra fede e non credenza, due modalità di pensiero che spesso sconfinano l'una nell'altra. In particolare osserveremo che la speranza assume nel Novecento un'importanza fondamentale nella vita di fede. Anzitutto viene sottolineata l'importanza religiosa di sperare, sia in relazione alla vita terrena sia all'attesa escatologica; inoltre la fede stessa tende a essere riassorbita nella speranza: diventa una «scommessa» inquieta e paradossale, una *venatio dei* in entrambi i sensi del termine. Anche la concezione del Divino cambia: i dogmi perdono di importanza a favore di un rapporto personale e fluido con Dio, di cui si rafforza l'ineffabile trascendenza ma anche, paradossalmente, la necessaria immanenza. Più in particolare la figura del Padre cede il passo a quella del Figlio: si cerca un Dio che condivida le sofferenze degli uomini, e all'esaltazione della potenza divina si sostituisce la celebrazione della sua debolezza.

PARTE PRIMA

**DEFINIZIONE E «CONDIZIONI DI ESISTENZA»
DELLA SPERANZA**

1. Introduzione

Per poter seguire le tracce della speranza attraverso la letteratura occorre anzitutto delinearne una definizione. Sotto questo termine si riuniscono infatti significati piuttosto diversi, anche se non sempre semplici da distinguere; il primo capitolo è dedicato appunto alla loro analisi, da un punto di vista psicologico, filosofico e teologico. Dal secondo capitolo in poi ci soffermeremo invece sulle fondamenta della speranza ossia, per usare un termine matematico, sulle sue “condizioni d’esistenza”: aspetti della vita senza i quali la speranza non avrebbe ragione d’esistere. Questo ci darà l’occasione di evidenziare le sue caratteristiche primarie, soffermandoci anche sulla distinzione tra la speranza e altri concetti a lei affini (l’ottimismo, l’attesa, le speranze-desideri). Nel compiere quest’analisi non ci limiteremo più alle pagine di filosofi e psicologi ma cominceremo ad addentrarci in quelle dei letterati; osserveremo quindi la speranza nel suo *habitat* naturale: l’animo umano calato nella storia.

La prima «condizione d’esistenza» è l’incertezza, poiché solo quando sono aperte diverse possibilità di sviluppo si può sperare che una di queste si realizzi. È vero che l’incertezza è spesso percepita – soprattutto nel contesto drammatico del Novecento – come una condizione negativa, fonte di sofferenza e disorientamento. Tuttavia può essere osservata anche sotto una luce diversa, appunto se considerata come luogo proprio della speranza. La seconda condizione, poi, è la coscienza di una mancanza e insieme di una potenzialità; da un lato cioè il presente è percepito come insoddisfacente, dall’altro si colgono in esso le premesse per futuri sviluppi. Da qui nasce la tensione al futuro che è costitutiva dell’umano e premessa imprescindibile della speranza.

In terzo luogo approfondiremo una componente più misteriosa della speranza: una sorta di «sapere inconsapevole» che ha radici nell’inconscio e che tende a una meta imprendibile, posta sempre al di là del contingente. Coglieremo quindi l’occasione per interrogarci sull’eventuale natura illusoria della speranza. Infine vedremo che, pur essendo una tendenza spontanea e forse inestirpabile, la speranza è al contempo il frutto di una precisa scelta. Più in particolare si possono distinguere due decisioni complementari: da un lato la volontà di affidamento e fedeltà alla vita, dall’altro la non rassegnazione di fronte a ciò che alla vita si oppone (il male, l’assurdo, la morte). Seguirà anche un approfondimento sui concetti opposti alla speranza, ossia paura, angoscia e disperazione. Va aggiunto che avremmo potuto contare tra le «condizioni d’esistenza» anche la relazione, giacché la speranza fiorisce in una condizione di apertura all’Altro, mentre è soffocata da una prospettiva egoistica. Tuttavia l’argomento è tanto imponente che merita uno spazio a sé stante.

2. Definire la speranza

2.1. Speranza e sentimento

2.1.1. Un’emozione: la speranza-desiderio o speranza-aspettativa

Più che un singolo concetto, la speranza è a ben guardare una stratificazione di concetti diversi, che spesso si intersecano e si confondono. Ad un primo livello la speranza è un «sentimento di

aspettazione fiduciosa nella realizzazione, presente o futura, di quanto si desidera»¹. Essa dunque appare strettamente connessa al desiderio, benché non completamente sovrapponibile ad esso. Il desiderio infatti può esistere anche in assenza della speranza, come esemplarmente nel limbo dantesco.² Esso si caratterizza primariamente come percezione di una mancanza, mentre la speranza abita sia il territorio della mancanza sia quello della potenzialità: «Qualcosa le permette di riconoscersi già nell'essere che deve venire e questo riconoscersi è già un movimento di attesa, di disposizione».³ Conseguentemente, mentre il desiderio può essere puramente passivo, la speranza è un'«attesa attiva», che inclina naturalmente verso l'azione,⁴ sebbene questa possa estrinsecarsi in senso costruttivo (creazione del *novum*) o in senso resistenziale (protezione di un bene già esistente). Ai fini del nostro discorso, comunque, i due concetti sono sufficientemente vicini per poter indicare col termine congiunto di 'speranza-desiderio' (o, in alternativa, 'speranza-aspettativa') tutte quelle speranze rivolte a un oggetto specifico.⁵ In francese tale concetto è indicato col termine *espoir*, mentre con *espérance* si intende la speranza in senso astratto; in italiano, mancando una distinzione terminologica così precisa, si marca solitamente la differenza contrapponendo il plurale "speranze" al singolare "speranza".⁶

Tale speranza-desiderio rientra nella categoria delle emozioni e in quanto tale è prevalentemente involontaria. In particolare fa parte di quelli che Bloch denomina «affetti di attesa»: moti dell'animo che – a differenza della gioia o del dolore – non trovano già pronto nel mondo il loro oggetto, e dunque implicano il dubbio sulla possibilità di raggiungerlo.⁷ In base a questa classificazione la speranza rientra nella stessa categoria della paura; infatti Spinoza le considerava passioni equivalenti, entrambe da evitare (*nec spe, nec metu*). D'altro canto la speranza può essere accomunata anche alla gioia in quanto entrambe sono emozioni positive; per questo appunto rientra nel campo di studi della Psicologia positiva. Ad ogni modo, rispetto a emozioni più semplici come la paura o la gioia, la speranza presenta caratteristiche peculiari: si tratta in effetti di un «affective blend»,⁸ ossia un insieme di emozioni tra cui ansietà e felicità; per di più tende a permanere nel tempo, trasformandosi in un «mood» o in un'«emotional attitude».⁹

¹ *Speranza* voce di *Il vocabolario Treccani. Il conciso*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, p. 1652

² «Senza speme vivemo in disio» (Inf. IV, 42).

³ V. MELCHIORRE, *Sulla speranza*, Morcelliana, Brescia 2000, p. 17.

⁴ Cfr. F. RIVA, *Desiderio, possesso e alterità, Gabriel Marcel e l'apertura degli affetti*, in *Metafisica del desiderio*, a cura di C. Ciancio, Vita&Pensiero, Milano 2003, p. 291; E. FROMM, *La rivoluzione della speranza*, trad. di P. Bartellini, Etas libri, Farigliano 1978, p. 19.

⁵ È vero che il desiderio può esistere anche in assenza di un oggetto determinato; in effetti il termine 'desiderio' ha in sé una complessità polisemica almeno pari a quella della speranza. Tuttavia, volendo mantenere il focus sulla speranza, si considererà qui il desiderio solo nel suo significato più ristretto.

⁶ Diversa è la scelta di Gabriel Marcel, che distingue nettamente tra il desiderio (rivolto a un oggetto specifico) e la speranza (in senso assoluto); in tal modo rifiuta, in pratica, una delle accezioni con cui il termine 'speranza' viene comunemente usato. Cfr. F. RIVA, *Desiderio, possesso e alterità*, cit., p. 287.

⁷ E. BLOCH, *Il principio speranza*, trad. di E. De Angelis, introduzione di R. Bodei, 3 voll., Garzanti, Milano 1994, vol. I, p. 89.

⁸ R. V. BULLOUGH JR., *Hope, Happiness, Teaching and Learning*, in AA.VV. *New understandings of teacher's work: Emotion and educational change*, a cura di C. Day e J.C.K. Lee, Springer, Dordrecht 2011, p. 17.

⁹ Ivi, p. 20.

2.1.2. Un tratto caratteriale: la speranza-ottimismo

Questo ci porta alla seconda accezione del termine: la speranza come tratto caratteriale, che prescinde da oggetti specifici e consiste in una generale fiducia nell'avvenire. In altre parole comporta un atteggiamento di apertura e disponibilità nei confronti del mondo, sorretto dalla vaga convinzione che il tempo porterà con sé novità positive e/o il superamento di condizioni negative. In altre parole implica la tendenza a credere nella «compiuta bontà della propria esistenza attraverso e al di là di ogni difficoltà.»¹⁰ In quest'accezione la speranza tende a sovrapporsi all'ottimismo, anche se come vedremo più tardi neppure questi due concetti sono perfettamente sinonimici. Essendo un tratto caratteriale, tale speranza-ottimismo ha una radice prevalentemente involontaria, in parte ereditaria e in parte dettata dalle esperienze di vita, specie quelle della primissima infanzia¹¹; tuttavia è possibile intervenire consapevolmente, e quindi può essere insegnata. Ha dunque una duplice natura, emotiva e cognitiva.

Una particolare declinazione di questo concetto è stata studiata da Charles Snyder, creatore della *hope theory*. Per lui il termine "speranza" indica sia il desiderio sia l'insieme dei processi che portano a soddisfarlo; in altre parole è il motore dell'azione, ciò che permette di elaborare strategie e risolvere problemi per raggiungere un obiettivo. Sperare dunque significa anzitutto sperare in se stessi: aver fiducia nelle proprie capacità e avvertire il proprio potere di autodeterminazione.¹² La *hope* di Snyder si avvicina perciò ad altri costrutti psicologici quali l'autoefficacia (*self-efficacy*) di Bandura, l'ottimismo di Seligman e il *locus of control* di Rotter. Tuttavia questi concetti, sebbene quasi indistinguibili nella pratica, non sono esattamente equivalenti tra loro¹³ e soprattutto non sono coincidenti con la speranza nel suo complesso. Basti pensare che la speranza-ottimismo può sopravvivere anche in situazioni che non si possono controllare in alcun modo.¹⁴

2.2. La virtù della speranza

2.2.1. Una virtù umana

Ad un terzo livello di significato troviamo la speranza intesa come virtù, cui si aderisce tramite un atto di volontà. Quest'ultimo può riguardare un oggetto nello specifico (si sceglie di sperare in qualcosa o qualcuno), ma in primo luogo riguarda l'azione stessa dello sperare (si sceglie di continuare a sperare nonostante le ragioni contrarie). Infatti, di fronte alla contraddizione tra reale e ideale, «sono ugualmente possibili la disperazione e la speranza, l'abbandono allo scetticismo e la fiducia nella ragione, il disimpegno e la fedeltà al proprio dovere. Spetta alla nostra decisione accogliere l'una o l'altra di queste alternative».¹ Certo la scelta è condizionata in parte dalla

¹⁰ F. BOTTURI, *Condividere la speranza*, in AA.VV., *Saper sperare*, a cura del Servizio Nazionale per il Progetto Culturale, San Paolo, Cinisello Balsamo 2006, p. 162.

¹¹ R. V. BULLOUGH JR., *Hope, Happiness, Teaching and Learning*, cit., pp. 17-18.

¹² A. C. SCARDICCHIO, *Breviario per (i) don Chisciotte. Taccuino di pedagogia della rivoluzione*, Mimesis, Milano 2015, p. 12.

¹³ Cfr. L. NOTA - S. SORESI, *Autoefficacia nelle scelte*, Giunti, Firenze 2000, p. 44.

¹⁴ R. V. BULLOUGH JR., *Hope, Happiness, Teaching and Learning*, cit., p. 19.

¹ F. L. MARCOLUNGO, *Significato e compito della speranza*, in AA.VV., *Progetto scientifico e speranza religiosa*, a cura di G. Santinello del Centro di studi filosofici di Gallarate, Libreria Gregoriana, Padova 1985, p. 167.

disposizione caratteriale, tuttavia la speranza-virtù è qualcosa di più della speranza-ottimismo;² si tratta di quella che Bloch definisce «speranza istruita, cioè fiducia nel giorno durante la notte»³. In quest'ottica dunque la speranza non pertiene più primariamente alla dimensione del desiderio, bensì a quella della volontà, che del resto è presente anche nella sua radice etimologica.⁴ Conseguentemente il suo universo di riferimento non è più quello delle emozioni, bensì quello dei valori; essa si forgia nel contrasto con elementi a lei contrari e si iscrive in una rete di valori a lei affini: la pazienza, l'umiltà, la determinazione, l'intraprendenza, la pietà, il coraggio, e così via.⁵ La speranza-virtù possiede inoltre una componente cognitiva più forte della speranza-desiderio: mentre quest'ultima può essere irragionevole, illusoria e contraddittoria,⁶ la speranza-virtù richiede invece discernimento e concretezza.⁷ Le due possono anche porsi in parziale contrasto, giacché la volontà è in grado di attuare una gerarchia tra le speranze-desideri, affrontando circostanze indesiderate per raggiungere un bene maggiore.⁸

2.2.2. Una virtù teologale

La speranza-virtù può declinarsi tanto in senso laico quanto in senso religioso; in quest'ultimo caso si parla di virtù teologale in quanto è infusa da Dio e ha Dio come oggetto.⁹ Come scrive San Paolo: «La fede è fondamento delle cose che si sperano e prova di quelle che non si vedono» (Ebrei 11,1). Più in particolare la speranza teologale ha una natura anzitutto escatologica. Essa cioè tende verso la venuta definitiva di Cristo e la conseguente pienezza della creazione, rinata in «cieli nuovi e terra nuova». Il suo oggetto dunque non è soltanto la salvezza dell'anima individuale ma dell'universo nel suo complesso: essa, scrive Moltmann, è «speranza di giustizia, umanizzazione dell'uomo, socializzazione dell'umanità, pace per il creato intero.»¹⁰ Moltmann sottolinea in modo particolarmente deciso l'importanza di questa tensione escatologica che, sebbene tenda a essere trascurata dalla Chiesa stessa, costituisce il «nerbo» della fede cristiana.¹¹ Su questo punto concorda anche Bloch. Argomenta infatti che il messaggio originario di Gesù fosse appunto escatologico, in quanto annuncio del Regno imminente;¹² con la sua morte poi sarebbe nata una «seconda escatologia», basata sull'attesa del suo ritorno.¹³ Trascurata dall'autorità ecclesiale, quest'attesa

² Come scrive Alberoni, «la speranza non può essere basata soltanto sull'ottimismo. Deve avere radici più profonde nella moralità, nella forza d'animo.» F. ALBERONI, *La speranza*, Rizzoli, Milano 2001, p. 71.

³ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1476. Anche Marcel osserva che la speranza va oltre l'emozione momentanea, sopravvivendo «nelle ore di oscurità». G. MARCEL, *Homo viator. Prolegomeni ad una metafisica della speranza*, trad. di L. Castiglioni e M. Rettori, Borla, Torino 1967, p. 75.

⁴ V. MELCHIORRE, *Dalla speranza alle speranze*, in V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, introduzione di F. Riva, Edizioni Lavoro, Roma 1999, p. 6.

⁵ Cfr C. VIGNA, *Politica e speranza*, ivi, p. 20; R. V. BULLOUGH JR., *Hope, Happiness, Teaching and Learning*, cit., p. 25; F. ALBERONI, *La speranza*, cit., p. 71.

⁶ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 15.

⁷ F. RIVA, *Desiderio, possesso e alterità.*, cit., p. 287.

⁸ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 15.

⁹ M. MARASSI, *Speranza*, voce dell'*Enciclopedia filosofica* a cura della Fondazione Centro studi filosofici di Gallarate, 8 voll., Edipem, [Novara] 1979, vol. VII, p. 10950.

¹⁰ J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, trad. di R. Gibellini, Queriniana, Brescia 1981, p. 338.

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1458.

¹³ Ivi, p. 1468.

sarebbe quindi confluita nelle correnti apocalittico-utopiche della Chiesa, il cui più noto esponente è Giocchino da Fiore.¹⁴

Va precisato, d'altro canto, che la speranza teologale non coincide con la pura attesa dei Novissimi. Essa comporta anche una generale fiducia nella Provvidenza, ossia la convinzione, da un lato, che Dio accompagni l'uomo, ponendosi come guida e sostegno al vivere, e dall'altro che la vita abbia un significato (anche nei suoi aspetti più dolorosi) e che il bene sia destinato in ultimo a prevalere sul male. Ricorrendo ancora all'etimologia, è interessante notare come in ebraico la parola 'speranza' presenti la stessa radice di 'corda': essa implica quindi un legame, che accompagna il procedere dell'uomo nella sua esistenza.¹⁵ Pragmaticamente parlando ciò implica la paziente sopportazione del dolore, come sottolinea San Paolo: «La tribolazione produce pazienza, la pazienza una virtù provata e la virtù provata la speranza» (Romani 5,3-5). Inoltre comporta un generale coinvolgimento nelle vicende del mondo, così da contribuire all'avvento del Regno; si può dire perciò che, se la fede è la radice della speranza, la carità ne è il frutto.¹⁶

Per quanto riguarda infine il rapporto tra speranza teologale e speranze terrene, la questione ha subito una certa evoluzione nel corso della storia. I Padri della Chiesa tendevano a distinguere nettamente tra speranze umane (illusorie) e speranza divina (l'unica vera e quindi virtuosa).¹⁷ E di questa opinione era ancora Kierkegaard: «Si deve colpire a morte la speranza terrestre, e solo allora ci si salva con la speranza vera.»¹⁸ In tempi più recenti si è visto il formarsi di teorie esattamente contrarie. Salvatore Natoli, per esempio, sostiene che la speranza religiosa non possa essere definita propriamente speranza in quanto, una volta accettate le premesse della fede, non può esservi dubbio per il credente circa la salvezza finale.¹⁹ L'unica speranza "vera" dunque è quella puramente umana dei non credenti, poiché caratterizzata sempre dall'incertezza della riuscita. Quest'ultima prospettiva appare tuttavia poco realistica, per diverse ragioni. Anzitutto, anche dando per certa la possibilità di accedere alla salvezza, il raggiungerla dipende anche dalle forze umane; perciò nessuno può dirsi effettivamente sicuro di salvarsi, benché possa appunto sperarlo.²⁰ Inoltre la speranza religiosa si regge su un atto di fede, non su verità autoevidenti; perciò è paragonabile più a una scommessa che a una constatazione. D'altro canto anche una svalutazione delle speranze umane a vantaggio di quella religiosa appare oggi poco proponibile; è forse più corretto sostenere che la speranza religiosa ricomprenda in sé le speranze umane, offrendosi come loro garanzia e completamento.²¹

¹⁴ M. MARASSI, *Speranza*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VII, p. 10951.

¹⁵ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 119.

¹⁶ Cfr J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 10.

¹⁷ M. MARASSI, *Speranza*, cit., p. 10950.

¹⁸ Cit. in E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 102.

¹⁹ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 119.

²⁰ J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 369.

²¹ Cfr. Ivi, p. 27; V. MELCHIORRE, *Sulla speranza*, cit., p. 53.

2.3. Un universale fluire

2.3.1. La passione vitale

Abbiamo visto sinora i significati più usuali e facilmente definibili della speranza; la polisemia del termine, però, non si esaurisce qui. Al di là delle speranze-desideri, della speranza-ottimismo e della speranza-virtù si trova un sostrato più oscuro, che nutre tutte queste componenti senza identificarsi con esse. In quest'accezione «la speranza si pone come il principio stesso dell'agire e dell'essere, come la stoffa più profonda della realtà»¹. La definizione è necessariamente vaga ma, come nota Minkowski,

non ne consegue affatto che la speranza debba essere sospesa tra le nuvole, al di fuori della realtà, frutto della nostra immaginazione o idea unicamente astratta. Il suo ruolo nell'esistenza è davvero troppo fondamentale perché le cose possano stare così. L'esistenza che ne fosse privata - semplice finzione, questa, semplice astrazione - cesserebbe immediatamente di esistere, si ridurrebbe a nulla o, nel migliore dei casi, a una grigia polvere di fatti isolati, privi di qualsiasi significato.²

In quest'accezione la speranza non costituisce neppure una caratteristica esclusivamente umana, poiché viene a coincidere con la stessa forza vitale: essa «scaturisce dal piacere di esistere proprio a ogni ente per il fatto stesso che esiste»³, ed è connessa con la naturale inclinazione di ogni ente verso la felicità, verso il bene. Perciò si può dire che l'albero «speri» nella luce, il neonato nel petto materno⁴, sebbene il termine appaia tanto più proprio quanto più consapevole è la passione vitale. Significativa in proposito un'osservazione di Leopardi: «La speranza è [...] un modo di essere, così inerente e inseparabile dal sentimento della vita propriamente detta, come il pensiero, e come l'amore di se stesso, e il desiderio del proprio bene. Io vivo, dunque io spero, è un sillogismo giustissimo».⁵ Dunque la speranza, se intesa in questo senso, «è una rivelazione della nostra continuità vitale col cosmo»⁶, «significa e testimonia la nostra originaria fedeltà alla terra»⁷. Come afferma Marcel, è l'espressione di «un patto, direi quasi di un vincolo nuziale tra l'uomo e la vita»⁸. Più in particolare:

[La speranza è] essenzialmente un'acquiescenza con la quale l'uomo riferisce a sé e fa sue le parole dell'inizio della Genesi: Dio vide quel che aveva fatto e tutto era buono. Attenzione a non interpretare questa acquiescenza come un puro giudizio di valore: [...] il giudizio di valore è una traduzione intellettualizzata e per ciò stesso imperfetta di qualcosa che si presenta piuttosto come ammirazione o come puro stupore. [...] Si tratta insomma di una fiducia spontanea nella vita, [...] ma si commetterebbe un errore definendola ottimismo, perché si tratta [...] d'una disposizione molto più profonda che sottostà al lavoro dell'intelligenza.⁹

¹ F. RIVA, *Introduzione. Paura, speranza e responsabilità*, in V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, cit., p. XXII.

² Cit. in E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 94.

³ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 117.

⁴ E. FROMM, *La rivoluzione della speranza*, cit., p. 20.

⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora, 5 voll., Mondadori, Milano 1967, tomo II, p. 971 [4145-6].

⁶ F. ALBERONI, *La speranza*, cit., p. 19.

⁷ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 118.

⁸ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 100.

⁹ Ivi, p. 138.

La speranza come passione vitale, dunque, non comporta un giudizio ingenuo sulla bontà universale, la convinzione leibniziana che questo sia il migliore dei mondi possibili. Essa è la percezione prerazionale che la vita, nel suo complesso, sia cosa buona nonostante i suoi aspetti più terribili e dolorosi. Come sottolinea anche Chesterton, è una speranza che precede la stessa distinzione tra ottimismo e pessimismo:

Un uomo che arrivasse in questo mondo da un altro nella piena facoltà delle sue decisioni potrebbe discutere se il vantaggio della boscaglia in piena estate prevalga sullo svantaggio dei cani arrabbiati, come un uomo che cerca un alloggio può mettere sulla bilancia la presenza di un telefono e l'assenza di una vista sul mare; ma nessun uomo è in questa posizione: l'uomo appartiene al mondo già da prima che egli possa cominciare a chiedersi se sia piacevole o no l'appartenervi. Ha combattuto per la bandiera e spesso per la bandiera ha riportato eroiche vittorie prima di essere mai stato arruolato. Per dire in breve quel che sembra essenziale, c'è in lui una fedeltà che precede l'ammirazione.¹⁰

In questo senso dunque la speranza è una tendenza spontanea, in gran parte inconsapevole. Tuttavia tale «amore fondamentale verso la vita»¹¹, come scrive sempre Marcel, non è del tutto slegato dall'intervento della volontà. Esso infatti può essere smarrito, rifiutato, o viceversa rafforzato dall'atteggiamento consapevolmente assunto dall'individuo. Pertanto la speranza «può essere considerata indifferentemente un appello, una chiamata o una risposta».¹²

2.3.2. La tensione al significato

Considerando la speranza nell'accezione appena descritta si potrebbe essere tentati di identificarla con la mera forza vitale di matrice organica, quasi fosse semplicemente un altro nome dell'istinto di conservazione. In effetti questa è sicuramente una componente della speranza, come dimostra anche il fatto che essa appare generalmente più pronunciata nel periodo della giovinezza, quando le forze vitali sono maggiori. Tuttavia, come nota sempre Marcel, «la speranza è suscettibile di sopravvivere a una rovina quasi totale dell'organismo: se dunque essa è vitalità, lo è in un senso molto difficile da determinare.»¹³ A questo proposito sono particolarmente interessanti le osservazioni di Viktor Frankl, forgiate dalla prigionia in lager: «In grado di sopravvivere a quelle tragiche situazioni-limite erano solo coloro che guardavano al futuro, ad un compito che li attendeva, ad un *significato* che avevano da realizzare.»¹⁴ Proprio il termine “significato” è la chiave per l'ultima accezione di speranza che andremo qui a considerare, la quale a differenza della precedente è specificatamente umana; infatti proprio «il preoccuparsi del significato dell'esistenza caratterizza l'uomo in quanto tale».¹⁵ In quest'accezione la speranza consiste, citando Bloch, nella tensione a un Sommo bene definibile come l'«“a-che-scopo in senso assoluto” o, con un'espressione popolare, come “senso della vita” ».¹⁶

Se dunque tutti gli enti sono accomunati dalla speranza, in quanto slancio verso il futuro, l'uomo si caratterizza più specificatamente per la sensazione che la vita abbia un senso: in primo luogo la

¹⁰ G. K. CHESTERTON, *Ortodossia*, trad. di R. Ferruzzi, Morcelliana, Brescia 2005, p. 92.

¹¹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 112.

¹² Ivi, p. 138.

¹³ Ivi, p. 46.

¹⁴ V. FRANKL, *Alla ricerca di un significato della vita*, trad. di E. Fizzotti, Mursia, Milano 1974, p. 37. Il corsivo è mio.

¹⁵ Ivi, p. 113.

¹⁶ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1525.

propria vita, e conseguentemente la vita in generale. Infatti «questa speranza fondamentale è per sua natura sempre personale e porta in sé una qualche idea di salvezza», intendendo con questo termine sia l'adempimento di sé come individuo, sia l'«adempimento dell'essere umano come tale».¹⁷ A tale speranza fondamentale fanno capo le speranze-desiderio, la speranza-ottimismo e la speranza-virtù, giacché tutte presuppongono l'intuizione che da qualche parte risieda il significato dell'esistenza, e dunque la tensione a trovarlo e/o a realizzarlo. In altre parole, anche se non ne siamo pienamente consapevoli, «ogni nostro gesto e ogni nostra parola sono dettati dalla pulsione a unificare il senso.»¹⁸

Non a caso Heidegger sostiene che la caratteristica primaria della speranza non sia la propensione al futuro, bensì la capacità di orientare l'esistenza: «Colui che spera si coinvolge, per così dire, nella speranza e va incontro a ciò che spera. Ma ciò presuppone il raggiungimento di sé».¹⁹ Perciò, chiosa Scardicchio, la speranza implica «non [...] solo esistere ma esser-ci, come da esortazione heideggeriana. Anche solo *provare a esserci*».²⁰ In altre parole, richiamando la metafora del viaggio cara a Marcel, la qualità essenziale della speranza non è tanto il tendere a una meta, quanto il trasformare la vita in viaggio, dandole appunto un senso (nella duplice accezione di “direzione” e di “significato”). A questo proposito è suggestivo il paragone proposto da Zambrano tra la speranza e un ponte, il quale, indipendentemente dalla meta cui conduce, modifica la percezione della realtà circostante: «Il ponte ha le sue arcate, dette anche occhi. [...] Quello che si vede tra gli occhi di un ponte appare staccato e raccolto, come un pezzo di terra, cielo, pietre di elezione. [...] [Anche] la speranza ha i suoi passi, e i suoi occhi che danno a vedere e che vedono essi stessi. Occhi di elezione, dato che scoprono e rivelano.»²¹

Detto questo, tuttavia, occorre precisare che cosa si intenda per “significato” dell'esistenza, giacché anche questo concetto può essere inteso in modi diversi a seconda della prospettiva adottata. Due sono, a tal proposito, le distinzioni fondamentali: prospettiva individuale o collettiva, laica o religiosa. Le riflessioni di Viktor Frankl, e la logoterapia da esse derivata, si inscrivono decisamente in un'ottica individuale. Scopo della logoterapia infatti non è guidare il paziente verso un «senso della vita» universale, bensì spingerlo a cercare il significato della *propria* esistenza. In questa prospettiva il punto d'arrivo della ricerca viene sostanzialmente a coincidere con l'autorealizzazione, ossia l'ultimo e più complesso gradino della scala dei bisogni umani individuata da Maslow. Per essa si intende la «continua attuazione di potenzialità, di capacità e di talenti; [il] compimento di una missione, o vocazione, o destino; [la] conoscenza più piena e [l']accettazione della natura intrinseca della persona in gioco; [la] tendenza incessante all'unità, all'integrazione, alla sinergia all'interno della persona.»²²

Se invece si considera la questione dal punto di vista collettivo, il significato dell'esistenza è dato dal cammino dell'umanità nel suo complesso verso la condizione di pienezza, in cui tutte le sue potenzialità saranno sviluppate. L'utopia blochiana rientra appunto in questa prospettiva. Per lui infatti il Sommo bene, verso cui tutti sono in cammino, è la «patria dell'identità», ossia l'«identità

¹⁷ F. BOTTURI, *Condividere la speranza*, in *Saper sperare*, cit., p. 162. Anche Marcel osserva che la speranza presuppone appunto «il riferimento a una certa economia spirituale in seno alla quale la mia esistenza può conservare un significato e un valore». G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 60.

¹⁸ C. VIGNA, *Politica e speranza*, in V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, cit., p. 25.

¹⁹ M. MARASSI, *Speranza*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VII, p. 10953.

²⁰ A. C. SCARDICCHIO, *Breviario per (i) don Chisciotte*, cit., p. 37.

²¹ Cit. in E. BORGNA, *L'arcobaleno sul ruscello. Figure della speranza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 37.

²² A. H. MASLOW, *Verso una psicologia dell'essere*, trad. di R. Pedio, Ubaldini Editore, Imola 1971, p. 35.

dell'uomo pervenuto a se stesso con il suo mondo, per lui riuscito».²³ In altre parole la meta è «l'uomo diventato 'essenzialmente uno' con se stesso, con i suoi pari e con la natura. In lui pertanto sono risolte le contraddizioni a) tra l'io e il sé dell'uomo, b) tra l'individuo e la società, c) tra l'umanità e la natura.»²⁴ Le due prospettive d'altro canto sono strettamente interconnesse. Infatti la realizzazione dell'umanità deve passare logicamente attraverso quella dei singoli, e viceversa la speranza per sé comporta inevitabilmente, se vissuta appieno, la speranza per gli altri. Moravia, nel suo saggio sulla speranza cristiana e marxista, ammonisce: «Non si può sperare che in rapporto alle sorti ultime e supreme dell'uomo, se non in funzione della libertà, salvezza e finale trionfo dell'uomo.»²⁵ Conseguentemente sperare solo per se stessi o per un gruppo ristretto coincide col «tradire la speranza»: «Sperare è atto dell'animo che riunisce gli uomini; ove li disunisca vuol dire che non ci sono che le apparenze della speranza».²⁶ Dello stesso parere è anche Marcel, per il quale «la speranza è sempre centrata su di un noi, su di una relazione vivente».²⁷

La seconda distinzione fondamentale, come si diceva, è tra prospettiva laica e religiosa. Appartengono alla prima i già citati Bloch e Moravia, per i quali la speranza resta nell'orizzonte del finito. Un altro celebre pensatore che si attesta su posizioni simili è Erich Fromm, il quale individua come meta della speranza «una vita più piena, una condizione di maggiore vitalità, una liberazione dalla noia», la quale può essere indicata indifferentemente con il termine teologico «salvezza» o con quello politico «rivoluzione».²⁸ Sull'altro versante troviamo invece Marcel, del quale converrà ora considerare in dettaglio la definizione di «speranza». Essa consisterebbe nella «disponibilità di un'anima così intimamente impegnata in un'esperienza di comunione da compiere l'atto trascendente in contrasto con il volere e con il conoscere, mediante il quale essa afferma la perennità vivente di cui questa esperienza offre insieme il pegno e le primizie.»²⁹ In altre parole, nonostante l'uomo razionalmente sappia che la realtà in cui vive è limitata e mortale, attraverso la relazione intuisce che essa partecipa alla dimensione dell'eterno, del trascendente. Per Marcel insomma la speranza è «un altro nome dell'esigenza di trascendenza»³⁰.

Quanto a Frankl, le sue teorie si propongono come aconfessionali, valide in linea di principio per tutti. In particolare egli individua tre modalità di ricerca del significato che sono universalmente sperimentabili; tuttavia tali vie, in specie la seconda e la terza, possono anche aprire alla dimensione del trascendente, nella quale peraltro lo stesso Frankl credeva. La prima e più semplice via è l'azione, che ci rimanda a quell'idea della speranza come progettualità e perseguimento degli obiettivi cui abbiamo accennato in precedenza. Segue poi un secondo gradino dato dagli affetti, che includono in particolare l'esperienza amorosa, l'estetica e la mistica; infine il terzo livello coincide con la sofferenza, che più di tutti permetterebbe di cogliere il significato esistenziale nella sua profondità. L'esempio di Frankl ci suggerisce dunque che anche la prospettiva laica e quella religiosa non sono sempre nettamente separate. Da un lato, infatti, la speranza agisce sempre nella realtà umana, anche se si colloca la sua meta ultima oltre l'umano; dunque il fatto che il significato preesista all'individuo non esime quest'ultimo dal doverlo in qualche modo costruire, ossia porlo in essere attraverso la

²³ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. II, p. 368.

²⁴ J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 359.

²⁵ A. MORAVIA, *La speranza*, Libraio editore, Roma 1944, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ F. RIVA, *Desiderio, possesso e alterità*, cit., p. 291.

²⁸ E. FROMM, *La rivoluzione della speranza*, cit., p. 14.

²⁹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 80.

³⁰ F. RIVA, *Desiderio, possesso e alterità*, cit., p. 291.

propria azione unica e irripetibile (è un significato che va 'inventato', nel duplice senso del termine). Dall'altro lato anche la speranza laica ha comunque nella sua essenza qualcosa di religioso, come riconoscono tanto Moravia quanto Bloch. Quest'ultimo, ad esempio, rintraccia alla base di tutte le utopie, perfino quelle apparentemente più distanti dal religioso (come l'utopia geografica o medica), una comune tensione che è in sé metafisica: il superamento del limite umano, ossia della morte stessa.³¹ Anche Moravia afferma che la speranza nasce proprio come sfida alla morte, perciò «è strettamente connessa col senso religioso. Anzi, a ben guardare, non è altro che il senso religioso.»³² Da questo punto di vista si trova dunque del tutto d'accordo con Marcel.

3. Prima condizione. L'incertezza

3.1. L'incertezza madre della speranza

Se poi consideriamo le «condizioni di esistenza» della speranza, una delle più importanti appare senza dubbio l'incertezza. Ora, che il Novecento sia un secolo di incertezza generalizzata è tanto palese da non aver bisogno di dimostrazioni. Dal punto di vista pratico gli sconvolgimenti storici evidenziano la precarietà della vita umana e delle sue conquiste, mentre dal punto di vista teorico la riflessione etica e gnoseologica approda a una condizione di disorientamento, in cui appare assai difficile fissare dei punti certi. Tali processi, tuttavia, mettono a nudo con drammatica evidenza la condizione di incertezza che è costitutiva della vita umana. Bloch in particolare sottolinea che l'uomo vive per sua natura nella categoria del possibile: la sua vita «è un processo non deciso, che può sfociare sia nel nulla sia nel tutto, nella totale inanità come nella totale riuscita».¹ Primo Levi sottolinea tale concetto con l'abituale chiarezza, nel saggio *L'eclissi dei profeti*:

Buona parte del nostro disagio viene [...] dall'estrema inconoscibilità dell'avvenire, che scoraggia ogni nostro progetto a lungo termine. Tale non appariva la condizione umana anche solo venti anni fa. Non eravamo così disarmati, o meglio, lo eravamo ma non ce ne accorgevamo. [...] Molti di noi, quasi tutti, avevano trovato comodo, economico, riporre la propria fede in una verità confezionata: era una scelta umana, ma errata [...]. Il nostro futuro non è scritto, non è certo: ci siamo svegliati da un lungo sonno, ed abbiamo visto che la condizione umana è incompatibile con la certezza.²

L'approfondirsi dell'incertezza percepita determina due conseguenze fondamentali. Anzitutto la presa di consapevolezza che gli eventi non seguono un percorso necessitato amplia lo spazio del possibile e sollecita a prendere coscienza dell'umana libertà e responsabilità. Come afferma sempre Levi, poiché «nessun profeta ardisce più rivelarci il nostro domani, [...] il domani dobbiamo costruircelo noi, alla cieca, a tentoni».³ Inoltre la posta in gioco si alza: si esaspera il conflitto tra l'aspirazione al Tutto (l'utopia politica, la trascendenza religiosa) e il pericolo del Nulla (l'apocalisse nucleare, la morte di Dio); nel quotidiano poi la maggiore fluidità dell'esistenza implica

³¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. II, p. 867.

³² A. MORAVIA, *La speranza*, cit., p. 10.

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 228.

² P. LEVI, *L'eclissi dei profeti*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 994-6.

³ Ivi, p. 996.

un'accresciuta libertà di autodeterminazione, insidiata però dal vuoto (ossia dal pericolo di non realizzare nessuna delle proprie potenzialità) e dal male a volte soverchiante che si incontra.⁴ Speranza e paura acquistano così profondità insospettite; in particolare la speranza si rivela chiaramente come un'opzione non scontata, che chiede di essere valutata all'interno della dialettica chiaroscurale con i suoi opposti.

Dunque l'incertezza, se consapevolmente accettata, può avere anche dei risvolti positivi. Si potrebbe perfino sostenere, citando Caproni, che «per noi che dormicchiamo così volentieri» l'incertezza sia la spina che ci costringe «a tenere all'erta l'anima, pungolandola con continui colpetti alle reni e avvezzandola, se così si può dire, alle improvvise botole della Paura come alle improvvise guglie della Speranza.»⁵ Certo nessuno potrebbe affermare che l'incertezza, se portata agli estremi, sia una condizione piacevole. Innegabilmente poi nel Novecento i motivi di disperazione sono stati particolarmente numerosi e forti; e, come osserva Luzi, «se non c'è un appoggio sicuro alla speranza, il caos che c'è fuori si sposa al caos che si determina dentro, nell'anima. [...] Allora il processo di cambiamento del sistema, che si avverte in atto, si tramuta concretamente in una crisi continua, che è poi la crisi del nostro tempo.»⁶ L'incertezza, del resto, è solo una delle condizioni d'esistenza della speranza, condizione necessaria ma non sufficiente. Ciò non toglie, comunque, che essa abbia in sé elementi sia di criticità sia di opportunità, che possono aprire uno spazio d'azione alla speranza; ci concentreremo dunque su questi ultimi.

3.1.1. *Il male mai definitivo*

Già le pagine di Primo Levi ci suggeriscono una possibile strada di rivalutazione dell'incertezza. Infatti «la nostra sempre insufficiente conoscenza del futuro» rende impossibile tanto una felicità perfetta quanto un'infelicità perfetta, giacché ci permette di sperare che anche la sofferenza più atroce possa finire, aiutandoci a sopportarla.⁷ Tale interpretazione richiama tuttavia alla mente il mito greco di Pandora, con la sua intrinseca ambiguità. La speranza infatti potrebbe essere semplicemente un'illusione: una magra consolazione di fronte ai mali del mondo o addirittura il male peggiore di tutti, giacché fa sì che la tortura si prolunghi. Solo apparentemente simile è poi la posizione di Mario Luzi, il quale ha fatto proprio dell'incertezza uno dei temi chiave della sua opera. Egli infatti descrive il mondo come un «magma» in continua metamorfosi, un «crogiuolo» da cui è impossibile prevedere cosa verrà fuori.⁸ Tale incapacità di previsione è spesso tormentosa, ma costituisce anche un vantaggio; non perché consenta all'uomo di illudersi, ma al contrario perché gli dimostra che la realtà è sempre più ampia e sorprendente di quanto lui possa pensare. Perciò anche nella più disperata delle condizioni possono nascondersi germi di positività, capaci di portare a nuovi sviluppi.

⁴ «Fino all'ultimo momento della sua vita [...] l'uomo non potrà sapere se effettivamente ha realizzato il significato della sua vita, oppure se si è continuamente ingannato.» V. FRANKL, *Alla ricerca di un significato della vita*, cit., p. 206.

⁵ G. CAPRONI, *La città del ferro e del fuoco*, in *Taccuino dello svagato*, a cura di A. Ferraro, Passigli, Bagno a Ripoli 2018, p. 175.

⁶ M. LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-98*, a cura di A. Murdocca, prefazione di S. Verdino, Cadmo, Fiesole 1999, p. 113.

⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 144

⁸ Parlando in particolare della situazione politico-sociale in Italia, Luzi afferma: «Non sappiamo cosa verrà fuori da questo crogiuolo». M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 169. Lo stesso termine torna anche nell'opera teatrale *Rosales*: «forse anche io sono un crogiuolo», in M. LUZI, *Teatro*, a cura di P. Cosentino, Garzanti, Milano 2018, p. 257.

Il tema emerge con particolare evidenza nella produzione teatrale, e significativamente è affidato alle parole di personaggi “perdenti”: uomini convinti di aver sprecato la propria vita senza rimedio, che in ultimo riscoprono la speranza riconoscendo la propria condizione di (positiva) incertezza. «Non è in nostro potere misurare il mutamento. / E questa ignoranza non mi offende» dice infatti Rosales alla figlia, che gli fa eco: «Il meglio della storia avviene in silenzio.»⁹ Benjamin Constant poi, considerando l’apparente irrazionalità della vita, osserva: «Ci sforziamo noi di introdurre / in quella incongruenza / una chiara geometria; ma spesso / ci consola che essa manchi del tutto / nelle vicende reali: e ci sia posto / per imprevisti e miracoli.»¹⁰ Luzi stesso sottolinea l’importanza di tale tematica: «Fermiamoci anche noi su questo dubbio che è anche una speranza, una grande speranza.»¹¹

Infatti, commenta Rogante, «il niente certo è anche la strada che conduce al tutto possibile e che alimenta la speranza. Per cui le sorti di ciò che appariva assolutamente infernale si possono capovolgere».¹² Difatti il rovesciamento continuo della morte in vita e viceversa è uno dei *leitmotiv* della poetica luziana. Già in *Quaderno gotico* «l’anima [...] / si chiede stupita» se sta assistendo al «termine di tutto» o all’«agonia ch’è in ogni inizio»¹³ e ancora, quasi cinquant’anni dopo, le anime di *Fraasi e incisi* «non sanno, non comprendono» se le correnti che li agitano sono «flussi / mortali / [...] o colmi / di fecondità».¹⁴ In Calvino un concetto simile è espresso nella descrizione delle «città nascoste». Marozia, ad esempio, «consiste di due città: quella del topo e quella della rondine; entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima.»¹⁵ Berenice, invece, è formata da una città giusta e una ingiusta che sono «avvolte l’una dentro l’altra».¹⁶ Sta alla volontà dell’osservatore, dunque, privilegiare l’uno o l’altro aspetto, il dritto o il rovescio della realtà. Così insegna anche la misteriosa Ottilia all’io sperduto sul retro di un bersaglio: «Io: “Non vedo che rottami, frantumi, calcinacci.” Ottilia: “Tanti calcinacci uno sull’altro fanno un grattacielo. Tanti grattacielini uno sull’altro fanno un calcinaccio.”»¹⁷

La plasticità del reale ha anche una ricaduta etica: dal momento che nessuna situazione, per quanto negativa, può essere considerata immutabile e definitiva, ciascuno è chiamato a proteggere e diffondere i germi di bene, per quanto sembrano trascurabili. Questa è precisamente la convinzione espressa nel celebre finale delle *Città invisibili*, o nella massima di Amerigo: «Non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire.»¹⁸ Quanto a Luzi, è emblematico l’atteggiamento di due personaggi, la zarina e Ipazia, entrambi nati nel 1978 benché in ambiti diversi: due figure gemelle, il cui legame è sancito anche da diverse riprese lessicali e in particolare dall’insistita metafora del seme. La zarina infatti ha la sensazione che nella «buccia necrotica» del tempo stia germinando un seme, anche se «non sa quale / né quando»: un’incertezza che è per lei fonte di speranza e tormento insieme.¹⁹ Similmente Ipazia trae dall’ignoranza del futuro

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. LUZI, *Ceneri e ardori*, ivi, pp. 537-8.

¹¹ M. LUZI, «*Quel che so di Rosales*», ivi, p. 263.

¹² G. ROGANTE, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003, p. 321.

¹³ M. LUZI, *Di gennaio, di notte*, da *Quaderno gotico*, in ID., *L’opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori (I meridiani), Milano 1998, p. 153.

¹⁴ M. LUZI, *Nel mare del non dormito sonno*, da *Fraasi e incisi di un canto salutare*, ivi, p. 758.

¹⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, introduzione di C. Milanini, prefazione di J. Starobinski, 3 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 2003, vol. II, p. 490.

¹⁶ *Ivi*, p. 497.

¹⁷ I. CALVINO, *Lo specchio e il bersaglio*, ivi, vol. III, p. 287.

¹⁸ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 6.

¹⁹ M. LUZI, *Graffito dell’eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, in *L’opera poetica*, cit., p. 424.

lo stimolo a sperare in ignote fioriture: «La nostra causa è perduta, questo lo so bene. / Ma dopo? Che sappiamo del poi? / Il frutto scoppiato dissemina i suoi grani. / [...] Gettiamo questo seme nella bufera».²⁰

3.1.2. *Il gusto del rischio e della scoperta*

Tornando ancora a Primo Levi, va detto che la sua produzione non offre soltanto un'immagine di speranza come consolazione dai mali; è presente anche una seconda declinazione del tema, teorizzata sempre a partire dalla sua esperienza di deportato. Quest'ultima ha costituito naturalmente un'esperienza di estrema incertezza: tragica nel periodo di detenzione, in cui il rischio di morte è ad ogni momento elevatissimo; picaresca nel viaggio di ritorno, in cui il rimpatrio è ormai quasi sicuro ma condotto nondimeno in modo caotico e gravato da molte incognite. Pure proprio i ricordi di questo periodo spiccano tra gli altri come un film «in technicolor» a paragone di immagini «in bianco e nero».²¹ Levi stesso ammette: «È stata una cosa dolorosa, certamente, però è stato anche – sembra cinico dirlo – il periodo più interessante della mia vita.»²² Queste sorprendenti dichiarazioni ci mettono davanti l'incertezza sotto una nuova veste, quella dell'avventura: spiacevole sotto molti aspetti, pure capace di dare sapore alla vita.

È risaputo, del resto, che il possesso pacifico di una cosa tende a offuscarne il valore, mentre temere o sperare per qualcosa tende a esaltarne il gusto. Come si legge in un racconto giovanile di Calvino, «quando i dadi son caduti uno se n'infischia, ma quando sono ancora per aria certo che la vita acquista valore, sembra diventi chissacché.»²³ E la stessa immagine torna anni dopo nel *Cavaliere inesistente*, sulle labbra di Rambaldo: un giovane che, in quanto tale, vive più degli altri nell'incertezza, sospeso tra l'essere e il non essere.²⁴ Rambaldo osserva un morto, per il quale né paura né speranza sono più possibili; e si rende conto che, per quanto entrambe queste emozioni possano rivelarsi illusorie, pure non vi rinunciarebbe mai: «Per te i dadi hanno già dato i loro numeri. Per me ancora vorticano nel bussolotto. E io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace.»²⁵ Il tema ha infine il suo coronamento nel finale del romanzo, che è in pratica un inno all'imprevedibilità della vita: «La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore.»²⁶

²⁰ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 118.

²¹ P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, in *Opere complete*, cit., vol. III, p. 642.

²² R. SODI, *Un'intervista con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 699.

²³ I. CALVINO, *Passatempo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 768. Un concetto simile è espresso anche in una quasi contemporanea prova di romanzo: «Ogni cosa che fai, del resto, c'è il rischio che ti vada male; è solo per questo che se ti va bene sei contento e prendi gusto a vivere» I. CALVINO, *I giovani del Po*, ivi, vol. III, p. 1100.

²⁴ Come spiega l'autore stesso, mentre Agilulfo incarna il non essere e Gurdulù l'essere, Rambaldo si colloca a metà tra i due: «Chi non sa ancora se c'è o non c'è, è il giovane; quindi un giovane doveva essere il vero protagonista di questa storia.» I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1217.

²⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, vol. I, p. 998.

²⁶ Ivi, p. 1064. Il rilievo autobiografico del tema emerge più direttamente dalla *Premessa a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, ivi, vol. II p. 1303: «Mi piace scoprire la mia strada mentre la percorro, e a ogni svolta mi aspetto una sorpresa, un paesaggio diverso, e anche una nuova difficoltà, un nuovo ostacolo da superare.»

Ancor più emblematico è un paradossale racconto di Buzzati, *Il crollo del santo*, in cui il protagonista Ermogene rinuncia persino alla beatitudine del paradiso pur di gustare di nuovo il sapore della speranza.²⁷ Lasciando da parte per il momento le implicazioni religiose, questo racconto comprova quella verità che Marcel espone nel suo *Homo viator*, a partire dal titolo: l'uomo è fatto per essere in movimento, nel regno del possibile e dunque dell'incertezza. Se rifiutasse tale dinamica, per paura di un esito infausto, «si condannerebbe a perdere il meglio di quello che, con tale astensione, [...] voleva salvaguardare.»²⁸

3.1.3. *Lo spalancarsi del mondo*

Indubbiamente le scoperte della scienza moderna, *in primis* quelle astronomiche, hanno suscitato più domande che risposte, contribuendo ad aumentare la percezione di incertezza. Santucci è particolarmente esplicito in proposito: «Copernico ci ha fottuti, raccontandoci che siamo una cacca di capra nell'infinito. Prima aveva un senso, come no! essere poeti e musicisti, darsi da fare per le ere, la gloria: quando si viveva nell'illusione che la Terra fosse il gran palcoscenico dell'universo. [...] Solo nascondendo la verità si fanno felici gli uomini.»²⁹ Anche per Levi le scoperte della scienza sono certamente un fattore di disorientamento, che può suscitare un senso di inattività. Emblematica in merito è la poesia *Le stelle nere*, in cui si afferma che «l'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto» e «tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla»³⁰. D'altro canto l'espansione dell'incognito implica anche l'accesso a nuovi territori da esplorare, nonché la consapevolezza – fonte tanto di sconcerto quanto di meraviglia – di un universo immensamente più ricco e complesso di quanto si prevedesse. Difatti lo stesso Santucci si riconcilia più tardi con Copernico, giudicando che le sue teorie siano non solo compatibili con un'esistenza dotata di senso, ma che in effetti ne favoriscano una più esatta percezione.³¹ Quanto a Primo Levi, esorta a leggere le nuove scoperte come un'esortazione a mettersi in ricerca, curiosi e umili di fronte al mondo, sapendo di essere allo stesso tempo molto piccoli e molto grandi:

Oggi ci accorgiamo [...] che la fantasia dell'artefice dell'universo non ha i nostri confini, anzi, non ha confini, e sconfinato diventa anche il nostro stupore. [...] Queste notizie dal cielo sono una sfida alla nostra ragione. È una sfida da accettare. La nostra nobiltà di fucelli pensanti ce lo impone [...] È possibile che il nostro cervello sia un *unicum* nell'universo: non lo sappiamo, né probabilmente lo

²⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Il crollo del santo*, in ID., *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano 1966, pp. 261-7.

²⁸ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 66.

²⁹ L. SANTUCCI, *Come se*, in ID., *Opere*, 3 voll., Aragno, Torino 2015-2017, vol. III, pp. 699-700. Qui l'autore allude scopertamente all'invettiva contro Copernico contenuta nel *Fu Mattia Pascal*: «Io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico! [...] Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermicci ormai le nostre.» L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 1988, p. 7.

³⁰ P. LEVI, *Le stelle nere*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 706.

³¹ Nelle *Interviste impossibili*, infatti, Copernico in persona osserva serafico: «Non capisco perché gli uomini dovessero stare attaccati a una fede così provinciale, anzi, campanilistica, da credere in Dio solo perché... Ti confesso che, caso mai, avrei fatto fatica a credere in Dio se al centro dell'universo [...] avesse messo questa gabbia di matti.» L. SANTUCCI, *Copernico*, in AA.VV., *Interviste impossibili*, a cura di L. Pavolini, Donzelli editore, Roma 2006, p. 260.

sapremo mai, ma sappiamo già fin d'ora che è un oggetto più complesso, più difficile a descriversi, che una stella o un pianeta. Non neghiamo gli alimenti, non cediamo al panico dell'ignoto.³²

Anche Calvino sottolinea come la difficoltà crescente di interpretazione della realtà – dagli spazi siderali ai fenomeni sociali – ponga «via via più [in] rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato»³³. Il che, se da un lato solleva nuove ansie, dall'altro apre spazi di libertà e meraviglia: «Finalmente si fa giorno su cose che io non posso prevedere, come non posso prevedere me stesso. [...] Finalmente si fa giorno su un mondo circostanziale, differenziato, rischioso, improbabile, altrettanto concreto, variopinto, inatteso, e sì, bello, quanto quello che io vedo, sento, tocco, ammiro.»³⁴ Le *Cosmicomiche* sono un riflesso di tale ambivalenza: se è vero che i limiti conoscitivi assumono un rilievo a volte angoscioso, la scienza offre anche una positiva «carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione», spronando a guardare il quotidiano in una prospettiva diversa.³⁵

La crisi stessa dell'antropocentrismo, che Santucci vive con timore, per Calvino non si risolve in uno svilimento dell'uomo, ma piuttosto nell'esortazione a considerarlo parte integrante dell'universo. Si apre così lo spazio per «un mondo [...] in cui l'uomo non si comporti da padre padrone ma in equilibrio e in armonia con le altre cose, perché non c'è soluzione di continuità tra materia, forme viventi e uomo.»³⁶ In tal modo la speranza conquista, almeno in linea di principio, orizzonti più ampi. Emblematico in proposito il racconto *L'origine degli uccelli*, nel quale la comparsa dei primi volatili manda in crisi il senso comune: «Quello che prima tutti credevano di capire, il modo semplice e regolare per cui le cose erano com'erano, non valeva più.»³⁷ Si comprende così che le cose non sono necessitate ad andare in una certa maniera, ma che vi sono «innumerevoli possibilità»; e questo dà appunto un nuovo slancio alla speranza: «Tutti avevano l'aria di chi aspetta da un momento all'altro qualcosa: non il succedersi puntuale di cause ed effetti, come un tempo, ma l'inaspettato.»³⁸

Anche Luzi sottolinea il doppio volto della crisi: «So bene che tale situazione è suscettibile di due letture opposte: come sfaldamento di un sistema gnoseologico e etico, [...] oppure come abbattimento di pareti divisorie che dispone lo spazio intellettuale e emotivo a una esaltante incursione nel molteplice, nel movimento multiforme e contraddittorio in cui si attua la vita.»³⁹ Questa duplice possibilità è messa in evidenza ad esempio dal poemetto *Nel corpo oscuro della metamorfosi*. Qui la crisi è incarnata da uno «sconfitto maestro d'Occidente» (presumibilmente Rousseau), il quale sentenzia: «Impossibile / vivere, pensare anche.»⁴⁰ Ad esso però si contrappone la voce del poeta, per il quale la crisi può aprire a una nuova modalità di conoscenza: «È più grande di così il mondo - sorrido / e penso alla mia ilarità come a uno stormo / in fuga da una casa crollante.»⁴¹ Come Calvino,

³² P. LEVI, *Notizie dal cielo*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., p. 937.

³³ I. CALVINO, *Prefazione a Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 1995, vol. I, p. 7.

³⁴ I. CALVINO, *Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. La nuova alleanza*, ivi, vol. II, p. 2045. Calvino trae la citazione da un testo di Michel Serres.

³⁵ I. CALVINO, *Premessa a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1300.

³⁶ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Calvino*, Atheneum, Firenze 2002, p. 219.

³⁷ I. CALVINO, *L'origine degli uccelli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 243.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. LUZI, *Leopardi nel secolo che gli succede*, in *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, p. 220

⁴⁰ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 378.

⁴¹ *Ibidem*.

inoltre, Luzi considera positivamente il superamento della prospettiva antropocentrica, nel quale vede «non tanto la fine dell'umanesimo quanto la possibile inaugurazione di un altro umanesimo non più fortificato da certezza e dignità ma umilmente e apertamente integrato con il processo e l'avvenimento del mondo.»⁴²

L'incertezza, insomma, non rappresenta per Luzi un motivo di diffidenza verso il futuro, bensì si converte in attesa, in apertura interrogativa verso il nuovo. In effetti il dubbio costituisce, come osserva Panicali, «il nerbo, l'ossatura» del pensiero luziano, ossia «la molla di una ricerca che non s'appaga mai, l'etica stessa di un pensare che ogni volta rimette tutto in questione».⁴³ Tale atteggiamento è esemplarmente rappresentato dal vescovo Sinesio, *alter ego* di Luzi nella pièce *Il libro di Ipazia*. Nella seconda parte del dramma tale personaggio è in attesa di un misterioso messaggero, «che simboleggia la incognita del futuro» come spiega Luzi stesso.⁴⁴ Nessuno sa quale messaggio possa portare, cosa che suscita paura e diffidenza nei vertici del potere; Sinesio invece è più che disposto a ricevere il messaggero, spinto sia dalla sua «curiosità di filosofo» che dalla sua «attesa di cristiano».⁴⁵ Per Luzi infatti è proprio degli intellettuali autentici non chiudersi mai nelle proprie certezze, bensì restare «apprendisti eterni / di se medesimi e del cosmo»;⁴⁶ da qui anche il titolo dell'ultima raccolta da lui pubblicata: *Dottrina dell'estremo principiante*. Anche il cristianesimo poi chiede di restare aperti nei confronti del futuro, pronti a rimettere in gioco continuamente le proprie acquisizioni: «“Presso Dio tutto è possibile” afferma [Gesù]. Egli non dà alcuna sicurezza, ma apre i cuori alla speranza. [...] [Infatti] essere delusi nella presunzione del giudizio vuol dire anche essere indotti a sperare; più precisamente significa porre una speranza, una speranza inesauribile, là dove gli uomini l'avevano già seppellita.»⁴⁷

Possiamo dire dunque che per Luzi come per Calvino l'incertezza «diventa un modo d'essere fra le cose, un'ermeneutica e insieme un'arma che disorienta la coscienza, perché critica il pensiero che pensa per dicotomie e si dispone a un pensare e a un vedere che scava» al di sotto della superficie.⁴⁸ Tuttavia, mentre Calvino resta concentrato prevalentemente sulla sfera terrena, Luzi estende il discorso anche al piano metafisico. Egli sottolinea infatti il risvolto positivo dell'accresciuta incertezza in ambito religioso: «Questo clima è propizio a un impegno non codificato, e anche a una possibile offerta ai non credenti di far parte della stessa famiglia»⁴⁹. In altri termini il dubbio può paradossalmente giovare alla fede, purificandola da una comoda superficialità e riaffermandone il dinamismo. La vita si trasforma così nella perpetua ricerca della voce divina, da decifrarsi tra i rumori del mondo:

Ne porta
il vento ai mortali
qualche brano,
 arriva loro,
strappata, qualche frase

⁴² M. LUZI, *Considerazioni su un secolo*, in *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 2001, pp. 154-5.

⁴³ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, p. 10.

⁴⁴ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 239.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ M. LUZI, *Allo zenith d'un grido*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, Garzanti, Milano 2014, p. 248.

⁴⁷ M. LUZI, *Gesù e la parola*, in *L'inferno e il limbo*, il Saggiatore, Milano 1964, p. 71.

⁴⁸ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 184.

⁴⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 115.

quasi umana
 lisa dalla distanza
 poi torna
 alle sue profonde cavità
 l'abissale borborigma, ai suoi
 oscuri subacqueei spostamenti verso l'omega o l'alfa...⁵⁰

3.1.4. Sperare nell'insperato

In sintesi, mentre la certezza è statica e ben definita, l'incertezza è dinamica, perciò rilancia sempre la speranza al di là dei confini che potrebbero trattenerla. Dunque la contemporaneità, con la sua incertezza generalizzata, chiede quell'atteggiamento che Calvino chiama appunto «aspettare l'inaspettato» e che Montale raffigura esemplarmente in *Prima del viaggio*, quando contrappone una troppo rigida pianificazione all'apertura nei riguardi dell'ignoto: «E ora, che ne sarà / del mio viaggio? / Troppo accuratamente l'ho studiato / senza saperne nulla. Un imprevisto / è la sola speranza.»⁵¹ Detto in altri termini tale atteggiamento consiste nel non porre limiti alla speranza, dal momento che, come scrive sempre Calvino, «il domani [sarà] sempre diverso da come noi ci attendiamo, sempre in qualche modo peggiore delle nostre speranze, e sempre migliore in un modo che noi non sapevamo sperare.»⁵² A tal proposito non è casuale, osserva Milanini, che il cuore delle *Città invisibili* sia occupato da Bauci, l'unica città veramente invisibile; al centro del libro, insomma, c'è un vuoto. Ciò segnala il rifiuto, tipico di Calvino, «a prefigurare globalmente ciò che deve essere costruito giorno dopo giorno, la convinzione che non si danno ricette per la cucina dell'avvenire.»⁵³ Infatti «il futuro, quando ci se ne fa un'immagine» diventa «una trappola», come osserva lo *Scrutatore*.⁵⁴ Anche Silone in *Una manciata di more* esprime un concetto simile:

«Comincio a perdere la pazienza» disse Rocco a un tratto. «Mi trovo in una specie di vicolo cieco. Non posso più andare avanti e non voglio assolutamente tornare indietro.»
 «Non devi perdere la pazienza» l'ammonì Lazzaro «Vedrai, uscirai dal vicolo cieco senza essere costretto a tornare indietro.» [...]

«Come?» domandò Rocco. «Devo battere la testa contro il muro?»
 «No, non devi affatto battere la testa contro il muro» rispose Lazzaro. «Non devi perdere la pazienza. [...] Può accadere che una sera, quando t'addormenti il muro è lì, compatto grigio insormontabile come ora. Tu non sai come andare avanti e ti rifiuti a tornare indietro. La mattina ti svegli e ti trovi al di là del muro. Oppure scopri che nel muro c'è una breccia che ti permette d'uscire dal vicolo chiuso e di ritrovarti all'aria aperta.»

«Chi può farla?» domandò Rocco. «Può farsi da sé?»
 «Non è importante saperlo, a me sembra» disse Lazzaro, «Non è importante dargli un nome, a me sembra. Hai proprio bisogno di dargli un nome?»⁵⁵

⁵⁰ M. LUZI, *Fraasi*, da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, ivi, p. 641.

⁵¹ E. MONTALE, *Prima del viaggio*, da *Satura*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 390.

⁵² I. CALVINO, Risposta all'inchiesta *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori*, cit. nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1361.

⁵³ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, p. 144.

⁵⁴ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 74.

⁵⁵ I. SILONE, *Una manciata di more*, in ID., *Romanzi e saggi*, a cura di B. Falcetto, 2 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 2000, vol. II, pp. 130-1.

Lo stesso tema è al centro anche di un dialogo luziano, che si svolge tra due voci anonime nel prologo di *Hystrio*. La prima voce contesta l'utilità stessa dell'azione e della vita, dal momento che «il mondo tutto è rappresentazione», basato su un copione già scritto; dunque «perché quel minuzioso compimento delle cose, / quella cura meticolosa del loro spettacolo / quando il senso è già manifesto, / il termine già noto, / segnata la sorte?»⁵⁶ La seconda voce tuttavia esorta, appunto, ad aspettare l'inaspettato, dal momento che «nulla è come ti aspetti, / non serve / la conoscenza che ne hai, / ciascuna cosa / rinasce dalla sua immagine, / è unica, e comincia da sé».⁵⁷ Del resto già nel suo primissimo dramma, *Pietra oscura*, il poeta aveva sottolineato la necessità – per tutti gli uomini e in particolare per i cristiani – di mantenere un atteggiamento aperto e «confidente» verso il futuro:

DON MAURO: Da lunghi anni ormai, io con lei, come tanti altri sacerdoti, ci siamo costituito quest'abito: di un'attesa continua, che non anticipa, che non si prefigura l'oggetto di alcuna speranza. Lei sa quello che voglio dire. È un'attesa del tutto remissiva, e non per questo meno confidente...

DON SILVANO: Sì, Don Mauro, è un'attesa aperta a tutti gli eventi, spalancata da tutti i lati, e nondimeno è un'attesa confidente. Ma, caro fratello, confidente in che cosa? Confidente nel meglio? Confidente del bene, così dovremmo forse rispondere. Ah lasci finalmente che dica: queste parole non hanno più valore. Siamo giunti oltre il segno fin dove conservano un significato. La speranza e l'attesa sono ora senza attributi e senza materia, pure vivono. Vivono senza materia.⁵⁸

Quest'attesa aperta è assai simile a quella emblematicamente rappresentata da Rebora in *Dall'immagine tesa*: «Vigilo l'istante / con imminenza di attesa – / e non aspetto nessuno».⁵⁹ Una condizione che ritroviamo anche, per esempio, nelle *Ceneri* di Sereni: «Che aspetto io qui girandomi per casa, / che s'alzi un qualche vento / di novità a muovermi la penna / e m'apra a una speranza?»⁶⁰ Ancor più esplicito è il richiamo a Rebora nella poesia di Caproni *Aspettando Silvana*, sebbene la prospettiva risulti invertita. Qui infatti il poeta sa chi deve arrivare (la figlia), ma il suo arrivo riesce comunque a coglierlo di sorpresa: «il frinito / del citofono» l'annuncia senza che si sia udito alcun «passo»; il che mette in luce come anche le presenze più usuali possiedano un elemento di mistero.⁶¹

Per questo appunto Santucci esorta ad una duplice apertura: sia nei confronti delle persone note, sia di quelle ignote, è essenziale non circoscrivere l'altro in un'immagine predefinita, bensì mantenere una speranza “aperta”. In particolare il concetto è illustrato, in un capitolo di *Prossimo tuo*, per mezzo di un simpatico aneddoto, raccontato a Santucci da un amico. L'amico in questione si trova in taxi, diretto verso un appuntamento importantissimo da cui dipende la sua intera carriera. Durante il viaggio il suo sguardo si fissa sul taxista, e il giovane si sorprende a riflettere su quanto sia strano dover dipendere da uno sconosciuto di cui non sa assolutamente nulla, e che gli ispira perfino una certa repulsione. In quel momento però gli cade l'occhio su una fotografia appoggiata sul cruscotto, che raffigura la bella figlia del taxista, e per qualche istante il suo nervosismo si attutisce. In quel momento il taxista annuncia che sono arrivati nella via desiderata, ma subito si scopre che, a causa di

⁵⁶ M. LUZI, *Hystrio*, in *Teatro*, cit., p. 269.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ M. LUZI, *Pietra oscura*, ivi, pp. 755-6.

⁵⁹ C. REBORA, *Dall'immagine tesa*, in ID., *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1999, p. 151.

⁶⁰ V. SERENI, *Le ceneri*, da *Strumenti umani*, in ID., *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori (I meridiani), Milano 2004, p. 119.

⁶¹ G. CAPRONI, *Aspettando Silvana*, da *Res amissa*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, Mondadori (I meridiani), Milano 1999, pp. 813-14.

un malinteso, si trovano il realtà all'estremo opposto della città. Il giovane, capendo che il suo appuntamento è ormai irrimediabilmente sfumato, ha un crollo nervoso, perciò il taxista pieno di sensi di colpa lo porta in casa propria, fortunatamente poco lontana. Qui il giovane, ripresosi dal malore, si trova davanti proprio la ragazza la cui fotografia l'aveva colpito e che finirà per diventare sua moglie. La morale della storia è dunque:

Gli sconosciuti possono essere persone importantissime per noi [...]: strumenti ciechi, ma scelti calcolatamente dal Fato per mutare la nostra rotta di vita. «Perché» dice quel mio amico «[il taxista] dirottò quel giorno il mio destino? Proprio perché non mi conosceva. Lui era uno sconosciuto per me quanto io per lui. Perciò non poteva in alcun modo entrare nella sfera dei miei interessi, delle cose che io ritenevo più importanti, e assecondarne il corso. E commise allora la gaffe di sbagliare strada... ossia di farmi imbucare quella giusta». [...]

Ogni giorno, fra le domestiche pareti e fuori, nuotiamo negli sconosciuti. [...] Con meccanico distacco noi usiamo di loro come di rotelline d'un ingranaggio o bottoni d'una tastiera che ci servono a far marciare la nostra giornata. [...] Quanto a me, [...] penso che possa non trattarsi affatto di "Sconosciuti", benché sotto tale maschera si siano camuffati. [...] Rifletto sul rischio (o se preferite sulla *speranza*) d'essere di fronte a uno sconosciuto "provvisorio" destinato, chissà? - in breve tempo e per misteriose circostanze - a una grossa "carriera" nel mio curriculum esistenziale. [...] Meglio allora guardarli in un altro modo, parlar loro con diverso interesse. Non cristallizzarne, come si fa con le farfalle e i coleotteri nella goccia di fenolo, l'anima e il volto. Lasciarli volare: dalla crisalide d'uno "sconosciuto" possono prendere il volo bellissime farfalle.⁶²

Tutti questi esempi insomma ci riportano, per strade diverse, all'attesa dell'inaspettato, quella che Zambrano chiama «una speranza che non spera nulla, che si alimenta della propria incertezza: la speranza creatrice, quella che estrae la sua stessa forza dal vuoto, dall'avversità, dall'opposizione, senza per questo opporsi a nulla e senza lanciarsi in alcun tipo di guerra. È la speranza che crea stando sospesa, senza ignorarla, al di sopra della realtà, quella che fa emergere la realtà ancora inedita, la parola non detta: la speranza rivelatrice.»⁶³ Si tratta peraltro di un concetto molto antico, visto che già Eraclito sentenziava: «Se [l'uomo] non spera, non troverà l'insperato: ne è difficile la ricerca e ardua la via.»⁶⁴ L'interpretazione di tale frase è controversa, il che dimostra l'ampiezza della sua applicazione. Alcuni la leggono in senso epistemologico, come la necessità di cercare la verità al di là di preconcetti e apparenze; altri in senso etico, come un invito a elevare la propria speranza al di là della contingenza; altri ancora in senso metafisico, come affidamento al Divino che è oltre ogni aspettativa umana.⁶⁵ In ogni caso è un invito a sperare nella speranza, anche quando questa ci conduce su sentieri ignoti.

3.2. Speranza e ottimismo

Alla luce di tale legame tra incertezza e speranza, risulterà più facile chiarire la distinzione – di per sé piuttosto sottile – tra ottimismo e speranza. I due termini sono indubbiamente imparentati e spesso

⁶² L. SANTUCCI, *Prossimo tuo*, in *Opere*, cit., vol. II, pp. 824-6. Corsivo mio.

⁶³ Cit. in E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 216.

⁶⁴ ERACLITO, *Frammenti*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2013, p. 531.

⁶⁵ Ivi, p. 532, nota 3.

capita che siano usati come sinonimi; tuttavia una differenza c'è. Infatti, se consideriamo la speranza nel senso pieno del termine, il suo significato è ben più flessibile di quello dell'ottimismo, come sintetizza egregiamente Havel: «[Hope] is not the conviction that something will *turn out well*, but the certainty that something *makes sense*, regardless of how it turns out.»¹ Ne consegue che la speranza sopporta l'incertezza assai meglio dell'ottimismo: essa implica proprio la «capacità di sopportare l'assenza di sicurezza, di restare con il cuore perennemente inquieto».² Al contrario l'ottimismo e il pessimismo costituiscono dei tentativi, più o meno estremi, di semplificare l'incertezza, assumendo come certo un esito rispettivamente positivo o negativo. Questa tentazione si fa sempre più forte al crescere dell'incertezza; infatti Levi ne osserva una versione particolarmente estrema nei prigionieri di Auschwitz:

Se fossimo ragionevoli, dovremmo rassegnarci a questa evidenza, che il nostro destino è perfettamente inconoscibile, che ogni congettura è arbitraria ed esattamente priva di fondamento reale. Ma ragionevoli gli uomini sono assai raramente, quando è in gioco il loro proprio destino: essi preferiscono in ogni caso le posizioni estreme; perciò, a seconda del loro carattere, fra di noi gli uni si sono convinti immediatamente che tutto è perduto, che qui non si può vivere e che la fine è certa e prossima; gli altri, che, per quanto dura sia la vita che ci attende, la salvezza è probabile e non lontana, e, se avremo fede e forza, rivedremo le nostre case e i nostri cari. Le due classi, dei pessimisti e degli ottimisti, non sono peraltro così ben distinte: non già perché gli agnostici siano molti, ma perché i più, senza memoria né coerenza, oscillano fra le due posizioni-limite, a seconda dell'interlocutore e del momento.³

Questa tendenza, osserva sempre Levi, è comprensibile ma pericolosa; non solo perché mette in crisi l'equilibrio psicologico, ma anche perché la certezza, positiva o negativa che sia, spinge «all'inazione: se il futuro danno è impossibile o certo, il “che fare?” cessa.»⁴ Ottimismo e pessimismo cioè possono favorire una visione deterministica del futuro, mettendo in secondo piano la libertà umana.⁵ Inoltre, appunto perché implicano un'interpretazione sostanzialmente univoca della realtà, tendono a mettere in ombra gli aspetti che la contraddicono, con un effetto – particolarmente pronunciato nel caso dell'ottimismo – di distorsione dei fatti.⁶ Un'ulteriore differenza tra ottimismo e speranza sta nel grado di flessibilità e dunque di resilienza. Poiché la speranza si occupa del significato dell'esistenza, mentre l'ottimismo presuppone l'esito positivo degli eventi, la prima è assai

¹ V. HAVEL, *Disturbing the peace*, Vintage, New York 1991, p. 181. Difatti lo stesso Seligman, il paladino dell'ottimismo, riconosce ch'esso da solo non è sufficiente: «L'ottimismo è solo un utile sostegno alla saggezza. Da solo non è in grado di dare significato alla vita.» M. E. P. SELIGMAN, *Imparare l'ottimismo*, cit., p. 320.

² M. MARASSI, *Speranza* voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VII, p. 10956.

³ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 161. Cfr. anche L. BORGIA, *Il veleno di Auschwitz*, ivi, vol. III, p. 533. Anche Silone fa un'osservazione simile, indicando tra i fenomeni all'origine della dittatura quel «fenomeno di dissociazione della coscienza, per cui un numero sempre maggiore di individui sono privati dell'attività psichica normale [...] [perché] sottoposti per lungo tempo a emozioni intense. Salvo casi di eccezione, l'esperienza dimostra che lo spirito umano perde, in simili prove penose, l'abituale equilibrio, non è più adatto al ragionare ponderato, oscilla tra il cupo disperare e l'ottimismo ingenuo, e diventa facile preda d'ogni demagogia.» I. SILONE, *La scuola dei dittatori*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1103. Calvino poi rileva l'alternanza tra ottimismo e pessimismo come caratteristica della società in diverse occasioni: cfr. *I nostri nervi* e *I nostri prossimi 500 anni*, entrambi in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 2231 e 2294.

⁴ P. LEVI, *L'eclissi dei profeti*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., pp. 994-5.

⁵ P. FAGGIOTTO - A. COMPONDONICO, *Ottimismo*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VI, p. 8214.

⁶ Cfr. P. SELIGMAN, *Imparare l'ottimismo*, cit., pp. 125-6.

più difficile da distruggere; inoltre può agire nascostamente, mentre l'ottimismo tende a essere più netto nelle sue manifestazioni.⁷

Per questi motivi alcuni autori hanno tracciato una distinzione di valore tra l'ottimismo e la speranza, a tutto vantaggio della seconda. Alberoni, ad esempio, considera come elemento proprio della speranza la capacità di vedere e affrontare il male, laddove l'ottimismo si ostina a vedere ogni cosa come ingannevolmente facile.⁸ Ancora più netto è Marcel, per il quale l'ottimismo si mantiene su un piano molto più astratto della speranza: «L'ottimista cerca sempre il suo punto d'appoggio in un'esperienza non colta nel più intimo e come nel più vivo, ma al contrario considerata a una distanza sufficiente perché certe opposizioni si attenuino».⁹ Esso può anche riflettere il «desiderio tutto egoistico d'aver cura di se stesso, di risparmiarsi il più a lungo possibile un'inutile inquietudine»¹⁰; viceversa la speranza è intrinsecamente legata alla relazione, al dono di sé.

Anche nella narrativa la parola «ottimista» è spesso accompagnata da connotazioni negative. Per esempio nelle opere di Buzzati essa connota solitamente un personaggio che non può o non vuole rendersi conto della situazione in cui si trova, con tragiche conseguenze. Si rende possibile dunque un «ottimismo disperato»¹¹ o persino un ottimismo nemico della speranza, come quello dell'Onorevole Montichiari in *Era proibito*. Il suo ottimismo infatti deriva proprio dall'aver proibito di pensare alle montagne, che in Buzzati sono una delle immagini più ricorrenti della speranza.¹² Anche Santucci condivide tale distinzione: in un'intervista del 1972 rifiuta nettamente di definirsi ottimista, in primo luogo perché nei tempi odierni «non è lecito essere ottimisti», e in secondo luogo perché lui stesso sente nell'animo «una spina, una spada, un ingrediente di sgomento».¹³ Tuttavia «tra l'ottimismo e il pessimismo [...] c'è la dimensione della speranza», ed questo appunto l'orizzonte in cui Santucci si riconosce.¹⁴ Ignazio Silone esprime considerazioni simili applicate all'ambito politico. Infatti nel saggio *Nichilisti e idolatri* attacca appunto le due categorie – solo apparentemente antitetico – dei pessimisti e degli ottimisti puri. Entrambi tentano una «fuga di fronte alle difficoltà dell'esistenza e alla mancanza di certezze»¹⁵, proponendo una visione fatalista della vita; l'autore, al contrario, considera l'esistenza come luogo del possibile, ossia della speranza, la quale chiama alla responsabilità e alla lotta.

Allo stesso modo Luzi, nel dialogo con Cassigoli, rifiuta tanto il pessimismo quanto l'ottimismo: «Sinceramente sono definizioni che non mi piacciono. [...] Siamo nel bel mezzo di una crisi epocale, con i suoi alti e i suoi bassi [...]. Come si fa a dire: io sono ottimista! Ottimista di che? Ma come si fa ad affermare anche: io sono pessimista, ammettendo così di considerare il mondo già precipitato nell'abisso?» A entrambi questi atteggiamenti contrappone una scelta di speranza responsabile: «So che ognuno di noi deve compiere la propria esperienza e vivere il proprio tempo col desiderio di

⁷ È probabilmente questo che presuppone Marcel quando sostiene che ottimismo e pessimismo sono volentieri retorici mentre «la speranza autentica ha [qualcosa] di umile, di timido, di casto». G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 45.

⁸ F. ALBERONI, *La speranza*, cit., p. 26.

⁹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 44.

¹⁰ Ivi, p. 55.

¹¹ D. BUZZATI, *Il segreto del bosco vecchio*, Mondadori, Milano 2006, p. 112.

¹² D. BUZZATI, *Era proibito*, da *Sessanta racconti*, in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori (I meridiani), Milano 1998, p. 1007.

¹³ C. TOSCANI, *Quesiti a Luigi Santucci*, «Il ragguaglio librario», XL (1972), n. 9, p. 300.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ I. SILONE, *Nichilisti e idolatri. Dopo il neorealismo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1200.

mutarlo in meglio, e lavorando per questo.»¹⁶ Ottimismo e pessimismo insomma non sono altro che irrigidimenti artificiali, mentre la speranza consiste nell'affidarsi al flusso vitale dovunque porti: «Si è dentro il processo della vita, [...] se ne è partecipi, [...] e, quindi, si è soggetti a sconfitte e conquiste.»¹⁷

C'è da dire comunque che la separazione tra ottimismo e speranza non è sempre così netta. Bloch ad esempio parla di una speranza «buona» e di una «cattiva», e allo stesso modo distingue due tipologie di ottimismo: un «ottimismo astratto e malvagio», che nega ci sia qualcosa da migliorare nel mondo, e un «ottimismo militante» che invece coglie la distanza tra reale e ideale e ne trae uno stimolo.¹⁸ Levi poi utilizza talvolta i termini «disperazione» e «speranza» per parlare dell'irragionevole alternanza tra ottimismo e pessimismo¹⁹, fino a dire che «la speranza è contagiosa come il colera».²⁰ Viceversa Santucci usa solitamente il termine 'ottimismo' in senso positivo, in pratica come sinonimo di speranza.²¹ È chiaro quindi che, come la speranza, anche l'ottimismo può avere diverse declinazioni, e di conseguenza il loro rapporto può variare.

Ciò che non cambia, comunque, è la distinzione di fondo tra la speranza propriamente detta, e una speranza o un ottimismo ingenuo, che «traveste anche il futuro sotto forma di passato, poiché lo considera come un qualcosa da molto tempo deciso e dunque in sé concluso.»²² Quest'opposizione si ritrova infatti anche in autori che non discriminano tra i termini «speranza» e «ottimismo». Consideriamo per esempio la *Pantomima terrestre* di Sereni.²³ Qui l'interlocutore cerca di imporre al poeta una rosea prospettiva sul mondo («dimmi se non è stupenda la vita» «ma allora, coraggio!»). Tuttavia la sua strategia non riesce, perché il poeta è consapevole che il «giardino» in cui si trovano – immagine della Terra stessa – «è già guasto», dunque l'ottimismo dell'altro è ingiustificato. Pure nel contrasto tra ottimismo e pessimismo si inserisce una terza componente: l'intuizione di «un bagliore che verrà», un'epifania di senso e bellezza non meglio precisata, che l'ottimismo non contempla ma la speranza sì. Qui dunque affiora la differenza tra un ottimismo di matrice ideologica («Parli [...] / come un credente di non importa che fede» obietta infatti l'io poetico) e una speranza che, in quanto tale, è sempre libera e aperta. La stessa opposizione si ritrova, più esplicitamente, in un'altra poesia della stessa raccolta: *Il sogno*. All'ideologo che vuole ingabbiare il futuro in «un programma», Sereni oppone il libero dinamismo di «speranze» e «ricordi»²⁴, più fragile ma più autentico.

4. Seconda condizione. Mancanza e potenzialità

L'incertezza non è certo l'unico ingrediente della speranza, dal momento che di per sé può tradursi semplicemente in una rassegnata condizione di stallo o in un'ansiosa sospensione. Al contrario la

¹⁶ M. LUZI, *Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Passigli, Antella 2005, pp. 108-9.

¹⁷ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento. Storia politica e poesia*, Marsilio, Venezia 2014, p. 65.

¹⁸ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 512.

¹⁹ P. LEVI, *Cerio*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 962.

²⁰ P. LEVI, *Se non ora quando*, ivi, vol. II, p. 450.

²¹ Cfr. in particolare il capitolo *Le due schiere* in L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, Piemme, Casale Monferrato 1992.

²² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 233.

²³ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Su strumenti umani*, in *Poesie*, cit., pp. 181-2.

²⁴ V. SERENI, *Un sogno*, ivi, p. 159.

speranza richiede una tensione verso il futuro, mossa in particolare da due fattori: la percezione di una mancanza e l'intuizione di una potenzialità. La proporzione tra questi due aspetti può variare: per fare un esempio pratico, la speranza di un malato sarà maggiormente fondata sulla mancanza, quella di una madre incinta sulla potenzialità. Tuttavia entrambe le componenti sono necessarie. Volendo riassumere il concetto in una metafora, si potrebbe dire che la mancanza è il motore e la potenzialità è il carburante; la seconda cioè trasforma il rimpianto in attesa, mettendo in moto il dinamismo della speranza.

A questo proposito è interessante quanto scrive Calvino nel racconto *Mitosi*, attraverso il punto di vista di un organismo unicellulare. Quest'ultimo sperimenta inizialmente uno stato di piena soddisfazione («Sono io, e io lo so, e ne son contento»¹), ma passa quasi immediatamente «a uno stato di crescente soddisfazione e quindi, subito dopo, a uno stato di insoddisfacente soddisfazione cioè di desiderio».² Ciò avviene perché la cellula percepisce il vuoto (spaziale e temporale) attorno a sé: un vuoto che è insieme una lacuna da riempire e una potenzialità da sfruttare, poiché si tratta «d'un vuoto che era tutto il possibile, tutto l'altrove l'altravolta l'altrimenti possibile»³. Da qui «il senso dell'attesa, d'una lieta speranzosa attesa», che è al tempo stesso «una dolorosa insostenibile tensione d'impazienza»⁴. Tale desiderio poi si fa moto, azione, ossia espressione di sé: concretamente parlando, mitosi cellulare.⁵ In quest'ottica, perciò, la vita si propaga grazie all'attesa e al desiderio, due processi che implicano appunto la speranza. E si propaga per due fattori: la percezione di una mancanza, di un vuoto, e l'intuizione di una potenzialità, ossia la possibilità di riempire questo vuoto, tornando allo stato di pienezza sperimentato all'origine. Calvino stesso sottolinea l'interconnessione tra le due componenti:

Non è vero che lo stato di desiderio si verifichi quando manca qualcosa; se qualcosa manca, pazienza, se ne fa a meno [...] Su di uno stato di mancanza puro e semplice non può nascere nulla, nulla di buono e neanche nulla di cattivo, soltanto altre mancanze fino alla mancanza della vita, condizione notoriamente né buona né cattiva. Ma uno stato di mancanza puro e semplice non esiste, che io sappia, in natura: lo stato di mancanza si sperimenta sempre in contrasto con un precedente stato di soddisfazione, ed è sullo stato di soddisfazione che cresce tutto quello che può crescere.⁶

Tale processo, qui considerato dal punto di vista di una singola cellula, è estendibile al flusso della vita nel suo complesso, sul piano individuale e collettivo. Il flusso vitale è infatti in evoluzione continua, mossa dal desiderio di colmare le mancanze e realizzare le potenzialità. In prospettiva cristiana quest'idea prende le vesti del paolino «già e non ancora», che Luzi cita quasi letteralmente nel *Simone Martini*: «Non ancora il radioso degli alberi / delle siepi, dei cespugli. / Non ancora, ma presto, / domani forse [...] / Domani, domani, già ora, guarda!»⁷ Luzi infatti considera il mondo come una «creazione incessante»⁸, ossia «una creazione del mondo che continua, proiettata verso un futuro che è implicitamente una promessa e una speranza.»⁹ In esso ci sono già i segni del Regno, collocati

¹ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 276.

² Ivi, p. 280.

³ Ivi, p. 278.

⁴ Ivi, p. 276.

⁵ Ivi, p. 281.

⁶ Ivi, p. 280.

⁷ M. LUZI, *Non ancora il radioso degli alberi*, da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1035.

⁸ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 375.

⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 119.

però all'interno di un processo «agonico», in una realtà ancora in formazione: rivelano «una verità onnipresente e quindi anche presente, ma [...] d'altra parte non soddisfano [...] in quanto segnali e non realtà piene».¹⁰ La poesia si fa carico di questa duplicità, esprimendo «il rimpianto di qualcosa che non è più, magari anche di oscuro, ma che si sente mancare, si sente vacare, e attesa invece di qualcosa che non è ancora».¹¹ È vero che il Novecento, vista la condizione generale di crisi, tende a mettere in rilievo soprattutto il tema della mancanza, che privata della sua controparte inclina in direzione dello stallo, dell'inefficienza, del vuoto. Tuttavia non mancano esempi di una viva dialettica tra i due poli: si pensi alla *Stella variabile* di Sereni, che fin dal titolo mette in luce l'alternanza tra percezione della mancanza e intuizione del potenziale. Sereni stesso l'ha esplicitato:

[Il titolo] dovrebbe esprimere quella compresenza di impotenza e potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi e nascosti significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane. È il mio modo, in fondo, di vivere la crisi.¹²

4.1. Le molte sfumature della mancanza

Il senso della mancanza è acutamente presente pressoché in tutti gli autori qui considerati, anche se viene interpretato da ciascuno in maniera diversa. Santucci, per esempio, lo rappresenta come un senso di «orfanezza», entrato nella vita umana con il peccato originale¹³ ed esacerbatosi in particolare nell'ultimo secolo. Quasi tutte le sue opere ruotano attorno a questo senso di orfanezza esistenziale, per cui l'uomo «si trova sbalottato e sospeso tra fede-speranza e dubbio-disperazione, tra il senso della perdita di una condizione edenica e l'incertezza sul poterla riprendere.»¹⁴ Emblema di questa tematica è in particolare il personaggio di Orfeo, nel quale l'orfanezza esistenziale si sovrappone a quella biografica, assorbendo il lutto dello stesso Santucci per la morte della madre. Tuttavia la perdita del «nido» familiare era un tema centrale già nel precedente capolavoro di Santucci, *Il velocifero*.

Sereni, invece, caratterizza la mancanza come una «lacuna del cuore»¹⁵, un «ammanco»¹⁶ che si percepisce dentro di sé, fonte di un sotterraneo senso di colpa. Tale sensazione ha evidentemente le sue radici nella prigionia di Sereni in Africa, che determina la sua forzata assenza dalla guerra e dalla lotta partigiana, ossia dagli eventi che vanno formando il paese.¹⁷ Come già per Santucci, d'altra parte, l'esperienza biografica catalizza una condizione di più ampia portata: l'universale timore di non essere all'altezza, di essere sempre in difetto come uno «scolaro attardato.»¹⁸ Sensazione che si

¹⁰ M. LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, p. 94.

¹¹ M. LUZI, *Vero e verso*, Garzanti, Milano 2002, p. 197.

¹² G. C. FERRETTI, *Conversazione con Vittorio Sereni*, cit. nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 663.

¹³ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, Edizioni Paoline, Roma 1984, p. 16.

¹⁴ E. PACCAGNINI, *Introduzione a L. SANTUCCI, I nidi delle cicogne*, a cura di M. Beck, premessa di G. Ravasi, Aragno, Torino 2011, p. XXIV.

¹⁵ V. SERENI, *Un ritorno*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 108.

¹⁶ V. SERENI, *Intervista a un suicida*, ivi, p. 164.

¹⁷ Emblematica una lettera che Sereni scrisse alla figlia il 3 luglio 1945: «Cara Pigot, tu forse ti vergogni di avere questo papà prigioniero che non sa le canzoni dei partigiani. Chissà come ti sembrerà quando lo vedrai tornare. Non saprà raccontarti niente di bello. E non importa se la colpa non è soltanto sua.» Cit. in V. SERENI, *La casa nella poesia*, presentazione di P. V. Mengaldo, tavole di E. Della Torre, Università degli studi di Parma, Parma 2005, p. 23.

¹⁸ V. SERENI, *Il grande amico*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 132.

accompagna a una persistente estraneità nei confronti dell'ambiente circostante, sul quale non si riesce a fare presa; da qui il motivo reiterato degli «appuntamenti mancati», non «soltanto con questa o quella occasione dell'esistenza, ma con la Vita.»¹⁹ Anche Betocchi mette in luce una sensazione simile; in particolare nella prosa *L'uomo dei debiti e il signor Paziienza* si rappresenta nelle vesti di un debitore cosmico, sempre mancante nei confronti del prossimo e di Dio.²⁰

In Buzzati invece la mancanza appare anzitutto come irrequietudine perenne, incapacità di acquietarsi in ciò che si ha. È a causa di essa che l'uomo si proietta continuamente in avanti, verso una «grande occasione» che forse non arriverà mai. «Non è mai finita» esclama una donna che, ovunque sia, sogna di viaggiare in luoghi lontani.²¹ «Eppure qualche cosa manca» si dice un uomo che pure potrebbe essere «soddisfatto in pieno nella vita.»²² Anche tale irrequietezza ha una radice autobiografica: Buzzati stesso infatti non riesce mai a essere soddisfatto di sé, e fatica a godere dei successi che ottiene.²³ Similmente in Caproni troviamo una caccia perenne, che continuamente manca il proprio oggetto: un'irrecuperabile *res amissa* che è contemporaneamente l'io, l'altro e Dio. Emerge così «la nostra stessa condizione di uomini, mai sicuri di essere se stessi e in se stessi, nonché [la] nostra impossibilità o insicurezza di “esserci” in quello che comunemente viene detto il “reale”.»²⁴

La mancanza tuttavia non pertiene esclusivamente alla dimensione individuale. Silone, in particolare, distingue due piani: «Nella vita personale è la permanente inquietudine del cuore umano che nessun progresso civile potrà mai placare. Sul piano storico è principalmente la sofferenza dei poveri.»²⁵ La mancanza ha dunque anche una connotazione sociale: è la caratteristica di una società ancora dominata dell'egoismo e dalla sopraffazione e dunque incapace di realizzarsi nella sua pienezza. Ne sono l'emblema i più poveri tra i poveri, i cafoni, portatori di una sapienza che è appunto consapevolezza della mancanza: «Essi sanno di aver fame, che è l'essenziale.»²⁶ Anche Luzi pone l'accento più sulla condizione universale che su quella individuale: tutto il mondo gli appare accomunato da un'«eterna ed universale / incolmabile mancanza»²⁷, data appunto dal fatto che la creazione è ancora in cammino, lungi dalla sua pienezza. Il compito del poeta è appunto dare voce a questa condizione dimidiata; perciò ad esempio Simone Martini, uno degli *alter ego* del poeta, cerca di convogliare nella propria opera l'attesa dell'universo:

È forte, è nell'aria,
lo captano a uno a uno
i miei sensi magati
 il desiderio
umano e non umano
dei palmizi e delle dune,
dei cieli e delle rocce,
 delle cose, [...]

¹⁹ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino 2013, p. 98.

²⁰ Cfr. C. BETOCCHI, *La pagina illustrata*, a cura di M. Baldini, Società editrice fiorentina, Firenze 2004, p. 197.

²¹ D. BUZZATI, *Non è mai finita*, in *In quel preciso momento*, Mondadori, Milano 1963, p. 215.

²² D. BUZZATI, *L'inquietudine*, ivi, p. 251.

²³ Cfr. *Album Buzzati*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2006, p. 245.

²⁴ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 173.

²⁵ I. SILONE, *Sulla dignità dell'intelligenza e l'indegnità degli intellettuali*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 1124-5.

²⁶ I. SILONE, *Incontro con uno strano prete*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, p. 775.

²⁷ M. LUZI, *Oh mondo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 365.

anelano, è il momento,
a entrare nella spera
della loro vera forma [...].²⁸

4.1.1. La forza dell'insoddisfazione

Indubbiamente la mancanza, nelle diverse sfumature che abbiamo visto, rappresenta un'importante fonte di sofferenza; tuttavia, come l'incertezza, essa non è priva di risvolti positivi. Già in Buzzati emerge saltuariamente l'idea che essere del tutto pacificati con se stessi e col mondo sia un sintomo ben più preoccupante dell'inquietudine. Tale è appunto la diagnosi del medico che, trovandosi di fronte un uomo pienamente soddisfatto, gli dice in tutta semplicità: «Lei è morto».²⁹ Invece di rimuovere il senso di mancanza, dunque, bisognerebbe piuttosto cercare di viverlo bene; perché la «vita in sé, cioè l'attesa della partenza, [è] una cosa importantissima e bellissima, se usata bene.»³⁰ Lo stesso concetto è sostenuto con decisione da Calvino. Anche per lui, infatti, come per Buzzati, l'inquietudine è parte della forza vitale: «Tendere alla condizione in cui nulla può raggiungerci dal di fuori, in cui l'altro non interviene a scombinare continuamente lo stato di compiutezza che crediamo d'aver raggiunto, vuol dire invidiare la condizione dei morti.»³¹ Viceversa accettare la propria mancanza e lasciarsene sollecitare è l'unico modo per cercare di compiere nel mondo un'azione significativa. Già all'altezza del *Sentiero dei nidi di ragno* l'azione dei partigiani è sostenuta – anche se inconsapevolmente – proprio dalla mancanza: «Una spinta di riscatto umano, elementare, anonimo, da tutte le nostre umiliazioni: per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni, [...]. Io credo che il nostro lavoro politico sia questo, utilizzare anche la nostra miseria umana, utilizzarla contro se stessa, per la nostra redenzione».³² In altri termini: «Tutti abbiamo una ferita segreta per riscattare la quale combattiamo»,³³ e forse è bene che sia così, perché altrimenti la vita sarebbe completamente ferma e la speranza stessa non esisterebbe.

Il tema diviene poi palese nel *Visconte dimezzato*, una emblematica rappresentazione dell'uomo contemporaneo che è «incompleto, nemico a se stesso».³⁴ Proprio la presa di coscienza di tale mancanza è il presupposto sia della realizzazione individuale, sia della solidarietà collettiva, come spiega il Visconte a Pamela: «Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo. Se verrai con me, Pamela, imparerai a soffrire dei mali di ciascuno e a curare i tuoi curando i loro.»³⁵ In seguito, con il crescere del pessimismo di Calvino, la mancanza viene percepita sempre più in un'accezione negativa; tuttavia rimane l'ipotesi che essa non sia

²⁸ M. LUZI, *Pittura mi mancavi*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1081.

²⁹ D. BUZZATI, *Dal medico*, in *Le notti difficili*, Mondadori, Milano 1971, p. 165.

³⁰ D. BUZZATI, *Perché*, in *Il reggimento parte all'alba*, Il Sole 24 ore, Milano 2012, p. 20.

³¹ I. CALVINO, *Note sul linguaggio politico*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 376. Molti anni dopo la stesura di questo saggio Palomar tenderà effettivamente di «imparare a essere morto», rassegnandosi a «uno stato definitivo che non può più sperare di cambiare.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 977. Il fatto che, poco dopo, egli muoia davvero, pare una dimostrazione per assurdo del fatto che non può darsi vita senza tensione verso il futuro.

³² I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, ivi, vol. I, p. 107.

³³ Ivi, p. 109.

³⁴ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1211.

³⁵ I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, ivi, vol. I, p. 422.

esclusivamente un male. Amerigo, in *La giornata di uno scrutatore*, si interroga appunto su questo tema, osservando la beatitudine che sembra trasparire dai volti delle monache: «È bene avere la beatitudine? O è migliore quest'ansia, questa carica che irrigidisce i volti al lampo del fotografo e non ci fa contenti di come siamo?»³⁶

Anche *Se una notte d'inverno* offre una riflessione sul tema; il protagonista è infatti un Lettore ormai disilluso, che «non s'aspetta più niente da niente»³⁷ e cerca d'accontentarsi di ciò che ha; al contrario la Lettrice è una donna perennemente insoddisfatta e quindi sempre in cerca di nuovi libri.³⁸ La storia mette dunque in scena la “conversione” del Lettore dalla staticità al dinamismo, dalla rassegnazione all'attesa, attraverso la ripetuta esperienza della mancanza (i romanzi incompiuti). In tal modo il Lettore arriva a conquistare un'esistenza forse più felice, certo più ricca della precedente.³⁹ Tale vicenda mette anche in luce la concezione calviniana della letteratura, che è appunto una «proiezione del desiderio»: «È ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare.»⁴⁰ Essa è dunque strettamente connessa all'esperienza della mancanza, da un duplice punto di vista. Da un lato il bisogno di scrivere nasce «dalla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge»; dall'altro la letteratura aiuta a sua volta a «conservare intatta la forza del desiderio».⁴¹ A tal proposito Barenghi legge nell'opera calviniana proprio l'invito a «conservare la capacità di desiderare», ossia a cogliere «il senso della mancanza come stimolo, [...] come un dato oggettivo e insieme come un metodo di lavoro».⁴²

Non a caso il vuoto costituisce uno dei motivi ricorrenti nella produzione calviniana. L'abbiamo visto già in *Mitosi*: il vuoto è ciò che genera l'impulso a riempirlo, liberando lo spazio per la speranza creatrice, chiamando a realizzare potenzialità ancora inesprese.⁴³ Anche la struttura delle *Città invisibili* e del *Castello dei destini incrociati* si fonda sullo stesso presupposto, dal momento che la «casella» centrale delle scacchiere idealmente disegnate dalle due raccolte è una casella vuota. Il concetto è esplicitato inoltre nella considerazione finale di Parsifal: «Il nocciolo del mondo è vuoto, [...] attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è».⁴⁴ La riflessione sul vuoto culmina infine nelle *Lezioni americane*. Negli appunti rimasti non utilizzati, Calvino si richiama a un brano del Tao Te Ching e osserva che molti oggetti di uso comune, come la ruota o il vaso, hanno senso proprio perché si incentrano su un vuoto: «Le possibilità che l'essere dà è il non essere che le rende utili».⁴⁵ Ma ancor

³⁶ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 34. Lo stesso Amerigo si domanda poi se «l'homo faber vale proprio in quanto non considererà mai abbastanza raggiunta la sua interezza» (p. 77). Considerazioni simili sono espresse anche in un saggio di poco precedente: «Il guaio è che non sappiamo se sia peggio essere insoddisfatti o soddisfatti. L'insoddisfazione può essere il segno d'una vita perduta. La soddisfazione il segno della perdita dell'anima.» I. CALVINO, *I beatniks e il «sistema»*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 102.

³⁷ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 614.

³⁸ Ivi, p. 755.

³⁹ L'ipotesi è avallata da Calvino stesso in uno schema interpretativo di *Se una notte d'inverno*, riportato nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1398-1400.

⁴⁰ I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 251.

⁴¹ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, ivi, vol. II, pp. 1874-5.

⁴² M. BARENGHI, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, Il mulino, Bologna 2007, p. 116.

⁴³ Cfr. in proposito anche I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2832-3.

⁴⁴ I. CALVINO, *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 584.

⁴⁵ Gli appunti sono riportati nell'apparato critico di I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 2972. Allo stesso modo l'arco su cui si sofferma Marco Polo nelle *Città invisibili* si sviluppa attorno a un vuoto centrale. Cfr. *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 428.

più rappresentativa è l'immagine del Cavaliere del secchio, che Calvino deriva da un racconto kafkiano.⁴⁶ Tale personaggio può volare precisamente perché il suo secchio è vuoto: è la mancanza che consente di immaginare nuovi mondi possibili, di elevarsi al di sopra delle contingenze; in breve, di sperare.⁴⁷

La mancanza è un tema altrettanto importante nell'opera di Luzi. In effetti il compito del poeta consiste precisamente nel riattivare quel senso di mancanza che l'uomo contemporaneo tende a dimenticare, proprio perché l'avverte troppo acutamente («[è] inaridito dalla sete, tanto che s'è dimenticato perfino della sete e sente soltanto l'asciuttezza»⁴⁸). Il poeta, in altri termini, non può offrire «certezza né garantire un domani migliore, non può niente di tutto questo; però può dare all'uomo il senso di ciò che l'uomo sta soffrendo, [...] può ripristinare il circuito del desiderio e della speranza.»⁴⁹ Infatti la consapevolezza della mancanza ravviva la tensione a superarla, vuoi attraverso l'azione umana vuoi nel rapporto con il divino.⁵⁰ Allo stesso modo, pur nella diversità di prospettive, Silone è convinto che il senso della mancanza debba essere preservato e ravvivato, in quanto stimolo all'azione. Anche per lui inoltre tale sensibilità, benché non sia appannaggio dei poeti, si associa alla nobiltà d'animo: sentire acutamente la mancanza infatti è proprio delle «anime elette», come quelle degli Spina e in particolare di Pietro;⁵¹ e, viceversa, la quotidiana convivenza con il dolore e l'indigenza dà alle anime dei poveri una sorta di grandezza, una saggezza insospettata. Certo la mancanza da sola può tradursi semplicemente in inquietezza (per gli Spina) o in rassegnazione (per i contadini). Tuttavia se si unisce all'utopia – dunque all'intuizione di una potenzialità – l'insoddisfazione si traduce nella ricerca di «nuovi rimedi contro la disperazione»,⁵² che possono generare un reale cambiamento.⁵³ Significativo in merito un dialogo tra Rocco e don Nicola a proposito di Lazzaro, che con la sua tromba incarna proprio il richiamo dell'utopia:

«La sua calma non è affatto rassicurante» disse Rocco. «Basta la sua sola presenza nella valle per mantenervi l'inquietudine.»

«La sua calma ha infatti qualcosa di terribile» ammise don Nicola.

«Egli ha la calma d'un carro pieno di sacchi di grano», spiegò Rocco. «Un carro pieno di sacchi di grano in un villaggio di affamati.»⁵⁴

Peraltro proprio questo legame con la mancanza è ciò che permette alla speranza di sopravvivere nei secoli. Infatti, argomenta Silone, se anche tutti i bisogni dell'uomo venissero soddisfatti, il senso della mancanza non verrà mai meno: «Nessun ordinamento pubblico eliminerà mai il dolore dalla vita personale e, in mancanza d'altro, basterebbe questo per mantenere viva l'inquietudine nel cuore dell'uomo. In mancanza d'altro, basterebbe la certezza della morte. Nessun benessere potrà mai

⁴⁶ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 665.

⁴⁷ Cfr. A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 108.

⁴⁸ M. LUZI, *Conversazione*, cit., pp. 240-1.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ «Se non fosse forte il senso del limite e della finitudine mancherebbe all'anima l'insofferenza di essi e l'aspirazione a superarli.» M. LUZI, [*Finitudine*], cit. in AA.VV., *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, p. 248.

⁵¹ Un personaggio li descrive infatti così: «Sono sempre stati insoddisfatti, inquieti, quest'è la verità, han sempre cercato la luna a mezzogiorno e le fragole d'inverno.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 630.

⁵² *Ivi*, pp. 649-50.

⁵³ «I grandi mutamenti della storia sono sempre stati compiuti in mezzo ai disastri, sono stati sempre opera di uomini affamati, di uomini senza casa, di uomini senza scarpe; nessun grande avvenimento storico è stata opera di un popolo felice, d'un popolo soddisfatto, contento di se stesso.» I. SILONE, *Missione europea del socialismo*, *ivi*, vol. II, p. 1011.

⁵⁴ I. SILONE, *Una manciata di more*, *ivi*, vol. II, p. 269.

distrarre la totalità degli uomini dal confronto tra le proprie aspirazioni e la fragilità dell'esistenza.»⁵⁵ Conseguentemente anche la speranza, che all'inquietudine si lega, non potrà scomparire: «Vi saranno sempre strane creature, le quali, oltre al bisogno degli alimenti, avranno fame d'altro».⁵⁶

4.1.2. La pienezza nella mancanza

Non solo la mancanza può costituire uno stimolo all'azione, ma può anche rovesciarsi paradossalmente nel proprio opposto. Nell'esperienza religiosa in particolare è proprio il percepirsi infinitamente mancanti che apre le porte all'incontro con Dio, come esprime un emblematico componimento luziano: «Di che è mancanza questa mancanza, / cuore, / che a un tratto ne sei pieno? / di che? Rotta la diga / t'inonda e ti sommerge / la piena della tua indigenza...»⁵⁷ Allo stesso modo per Betocchi il riconoscimento della mancanza si rovescia nell'esperienza della sovrabbondanza divina: «Dal più veridico / senso della nostra miseria» nasce una «bellezza» che «parve, ed era anche un miracolo», e che si esprime nella preghiera: «Ecco, fiorisce nell'umiltà [...] / la segreta e indicibile Tua gloria».⁵⁸ Significativa in merito è anche una prosa betocchiana, in cui l'io narrante sente affiorare, dal fondo del proprio bisogno, una frase apparentemente insensata: «È sempre vero». Riflettendo su quel pensiero, che lui stesso non riesce a spiegarsi, conclude: «Sono tre parole [...] che dicono quel vero che non è in nessun luogo, e di cui manchiamo tutti assolutamente, e che pure è nell'essenza dell'eternità.»⁵⁹ Insomma la coscienza della mancanza comporta l'intuizione del suo opposto, l'Essere pieno, e dunque la speranza in una realizzazione futura: «S'apriva, s'accorse, come un segreto che conteneva infiniti segreti, [...] ma gli conservava intatto il mistero del suo futuro apparire.»⁶⁰

Similmente Santucci si mostra convinto che la mancanza possa, in certe condizioni, rovesciarsi in pienezza, come dimostra il racconto di Ramon il mercedario. Costretto ad aspettare l'amata per sette anni, il protagonista ha la sensazione di sentirla già presente: «Gli sembrava che Maruca fosse già lì, avesse dilatato il suo abito immacolato su tutto quanto lo circondava. Essa era dunque presente, ma in un modo strano e misterioso».⁶¹ Questo senso di pienezza-nella-mancanza è sperimentabile, del resto, anche quando si attende semplicemente la visita di un amico: «Poche altre, fra le gioie terrestri, eguagliano il fervore della vigilia con cui aspettiamo l'amico che ospiteremo, la fantasia con cui ne pregustiamo la presenza».⁶² La mancanza dunque, benché spesso contraria alla gioia, può diventare

⁵⁵ I. SILONE, *Ripensare il progresso*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 982.

⁵⁶ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 706.

⁵⁷ M. LUZI, *Di che è mancanza questa mancanza*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 210. La stessa tematica si trova anche in molti altri componimenti, quali *Incolmabile il vuoto, irriducibile l'assenza?*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 798, oppure *Non chiederle altro*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1064.

⁵⁸ C. BETOCCHI, *Messa solenne*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996 [I ed. 1984], p. 347.

⁵⁹ C. BETOCCHI, *È sempre vero*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, Pananti, Firenze 1983, p. 175.

⁶⁰ Ivi, p. 176.

⁶¹ L. SANTUCCI, *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, Mondadori, Milano 1981, p. 43.

⁶² A. MERLIN - L. SANTUCCI, *Il libro dell'amicizia*, Mondadori, Milano 1961, p. 359.

sua paradossale alleata, dato che l'attesa può essere una gioia essa stessa: la speranza, scrive altrove Santucci, è «un prestito fatto alla felicità».⁶³

4.2. La potenzialità: il futuro ignoto, il presente in cammino

Complementare al senso di mancanza è appunto la percezione di potenzialità, che comporta il presentimento di un avvenire ignoto e insieme l'attenzione ai semi del futuro già operanti nel presente; i due aspetti sono strettamente intrecciati, sebbene l'uno possa acquisire volta a volta maggior rilievo rispetto all'altro. Nelle opere di Sereni e Buzzati, ad esempio, è particolarmente pronunciato il presentimento di un Altro che racchiude indefinite potenzialità future. Si pensi per esempio al *Bisbiglio* descritto da Buzzati: «Quel bisbiglio appena fuori della porta, e si è sempre a un pelo dal capire, che cos'è? Chi c'è là fuori? Stanco, guardai dalla finestra: le case, le solite case, ma [...], sopra, il cielo azzurro che si estendeva dietro a loro [...] Fin dove, io domando?»¹ Similmente Sereni, in *Frontiera*, sente «un'ignoto paese» che «mormorando mi va primavera»², e si chiede «dove ci conduce questo cielo / che azzurro sempre più azzurro si spalanca».³ Tali intuizioni restano, per entrambi gli autori, sospese, tanto che col passare del tempo ci si può stancare di ascoltarle. Emblematico è il dramma buzzatiano *L'uomo che andrà in America*, in cui il mito degli Stati Uniti diventa immagine di tutte le aspirazioni umane: l'America è «il sogno, la fortuna»⁴, l'Occasione. Sperare in essa si fa però, col passare del tempo, sempre più difficile, come emerge nel dialogo tra il giovane Remittenza e il vecchio Dellamonica: «“Una volta aspettavo ogni sera anche un paio d'ore. Adesso meno. Lavoro di più e aspetto di meno. Sempre meno.” “Verrà tempo che non aspetterai più neanche un minuto. E allora sarai sistemato per sempre. Una mummia, un uomo spento, sparuto. Come quello che hai dinanzi.”»⁵ Allo stesso modo per Sereni l'intuizione è evanescente, appare e scompare come le razze che si nascondono sui fondali in *Un posto di vacanza*, e chi l'aspetta si ritrova vecchio senza accorgersene. Pure, come il mare che continuamente si rinnova, la percezione del possibile può rinascere sempre:

Avrei voluto dire delle altre ombre e colori
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
per sprofondare in altri sonni senza tempo,
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,
di quanti vi spende anni l'occhio intento [...]

Ci si sveglia vecchi
con quella cangiante ombra nel capo [...]

Ma

– il mare incanutito in un'ora
ritrova in un'ora la sua gioventù –
dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale [...].⁶

⁶³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 220.

¹ D. BUZZATI, *Il bisbiglio*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 273.

² V. SERENI, *Capo d'anno*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 13.

³ V. SERENI, *Strada di Creva*, ivi, p. 40.

⁴ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Mondadori, Milano 2006, p. 448.

⁵ *Ibidem*.

⁶ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 232.

In Silone, d'altro canto, prevale l'attenzione verso i segni del futuro nel presente, nascosti magari «sotto la neve» ma visibili per colui che vuole vederli.⁷ Un amico riferisce, a tal proposito, che Silone «a volte poteva sembrare paradossale: ad esempio si entusiasmava alla notizia che quattro o cinque persone avevano improvvisato sulla Piazza Rossa una dimostrazione contro l'invasione della Cecoslovacchia, e che naturalmente erano state arrestate. Per lui era importante che vi fossero perlomeno tre o quattro persone che avevano avuto il coraggio di farlo.»⁸ Anche nella narrativa calviniana il potenziale si coglie spesso in immagini concrete e minute. Marcovaldo per esempio – come più tardi Marco Polo – attraversa la città con lo sguardo rivolto a quegli elementi che possono aprire una realtà diversa.⁹ Palomar è l'estrema incarnazione di quest'attitudine, come emerge in particolare da un episodio. È pomeriggio, la luna non è che una pallida ombra nel cielo ancora chiaro; si può dire che sia una luna ancora in potenza. Ma appunto per questo necessita di essere osservata con particolare attenzione: «La luna di pomeriggio nessuno la guarda, ed è quello il momento in cui avrebbe più bisogno del nostro interessamento, dato che la sua esistenza è ancora in forse.»¹⁰ Perciò il signor Palomar la osserva pazientemente, supportandola a distanza, finché sente che «la luna non ha più bisogno di lui.»¹¹

In Luzi, infine, entrambe le componenti sono fortemente presenti. Troviamo l'intuizione poetico-mistica del Tutto: «una fervida / celestiale sovrabbondanza» che si presente proprio al fondo dell'«incolmabile / [...] lacuna»;¹² e troviamo piccoli, concreti nuclei di potenzialità: la primavera che sui rami spogli «appunta i primi segni / delle sue rosse gemme»¹³, «il bambino che si prepara a nascere» e stringe nei «suoi pugni chiusi l'imprevedibile potenza» del futuro.¹⁴ Del resto non c'è una vera opposizione tra i due aspetti, come sottolinea Luzi stesso: «Nessuna particolarità del mondo umano è sorda, e questo l'ho imparato strada facendo. [...] In ciascuno di questi particolari c'è il tutto, è leggibile il tutto.»¹⁵

4.2.1. L'inizio come luogo del potenziale

L'importanza della potenzialità è talvolta sottolineata, in specie nella narrativa di Levi e di Calvino, attraverso l'esaltazione dell'inizio. In generale infatti gli inizi sono il momento in cui la speranza agisce più fortemente, perché più chiara è la percezione della potenzialità che si ha di fronte. L'inizio è «lo stato di grazia: gravido, pur nella sua banalità, di tutte le attese possibili. Il tempo dell'esaltazione, della protensione fiduciosa e vigile, disposta alla scoperta e alla meraviglia:

⁷ «Come si fa a vedere quello che c'è sotto la neve, finché c'è la neve?» è infatti la sarcastica domanda posta a Simone-la-faina, che risponde però: «Se voi vedeste quello ch'io vedo, non ridereste in modo così scemo.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 788.

⁸ G. HERLING, *Quell'impero della menzogna che Silone combatteva*, in AA.VV., *Silone. La libertà. Un intellettuale scomodo contro tutti i totalitarismi*, a cura di A. Forbice, Guerini e Associati, Milano 2007, p. 263.

⁹ «Lo sguardo di Marcovaldo scrutava intorno cercando l'affiorare d'una città diversa, una città di cortecce e squame e grumi e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco.» I. CALVINO, *Città tutta per lui*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1160.

¹⁰ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 901.

¹¹ Ivi, p. 903.

¹² M. LUZI, *Da dove ci chiamano i rimorsi?*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 748.

¹³ M. LUZI, *Ceneri*, ivi, p. 919.

¹⁴ M. LUZI, *Graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 425.

¹⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 183.

l'ingresso in un nuovo mondo».¹⁶ Tale concetto è talmente importante per Calvino che lo spinge a scrivere un libro di soli incipit: un libro che vuole mantenere «per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto.»¹⁷ Addirittura nella *Giornata dello scrutatore* si avanza l'ipotesi che l'inizio sia in effetti l'unico momento che conta, giacché le risorse materiali e ideali sono presenti qui in tutta la loro forza, non ancora consumate. È il momento «in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro»¹⁸; e dunque è il momento paradossalmente più vicino alla pienezza benché la mancanza sia totale, dato che nulla è stato ancora realizzato. Il vuoto della mancanza è dunque, nello stesso tempo, il «luogo della possibilità»: ¹⁹ dove nulla è in atto, tutto è in potenza. Perciò l'autore trova confortante il pensiero che il mondo sia ancora pieno di luoghi dove «mai sorse una città, mai produsse gioie né pene; segno che là ancora tutto può succedere.»²⁰

Al contempo l'inizio è il momento in cui una possibilità specifica tra le infinite strade del possibile prende forma, come scrive sempre Calvino: «Mi è rimasta la convinzione che ogni storia attuale non sia che una tra le tante storie possibili; perciò m'interessano gli inizi, come momento di distacco dalla molteplicità dei possibili».²¹ Riflettere sugli inizi porta dunque a realizzare che le cose avrebbero potuto andare in modo diverso, dunque fa riscoprire il potenziale che è insito nel presente. Come scrive Barengi, l'inizio per Calvino «significa non già ritorno all'inizio, cammino a ritroso: bensì proiezione verso il futuro, concezione del presente come inizio.»²² Perciò *Se una notte d'inverno* mette in scena anche il recupero della capacità di ricominciare, proprio là dove il passato sembra chiuso; perché ogni momento può essere letto come un inizio, in cui una delle tante strade possibili si fa da potenza atto.

Anche in Levi l'inizio ha un'importanza centrale, non tanto nell'accezione letteraria di incipit quanto in quella biblica di Genesi: il contraltare dell'Apocalisse. Infatti la contrapposizione tra rinascita e distruzione, vita e morte si impone con evidenza già nel finale di *Se questo è un uomo: Auschwitz*, già di per sé regno della morte, è abbandonato dai nazisti al suo destino, in uno scenario realmente apocalittico. Tuttavia Levi, insieme ai compagni Charles e Arthur, riesce a creare condizioni di vita sopportabili fino all'arrivo delle truppe russe. Questo successo provoca nei sopravvissuti una sensazione nuova: «Eravamo rotti di fatica, ma ci pareva, dopo tanto tempo, di avere finalmente fatto qualcosa di utile; forse come Dio dopo il primo giorno della creazione.»²³ Nella *Tregua*, nonostante le ombre di Auschwitz siano ancora ben presenti, l'ebbrezza di un nuovo inizio si accentua, personificandosi in personaggi dotati di grande energia vitale e gioia di vivere, come Cesare o – nome assai significativo – Noah. Quest'ultimo «era l'amico di tutti gli uomini e l'amante di tutte le donne. Il diluvio era finito: nel cielo nero di Auschwitz Noah vedeva splendere l'arcobaleno, e il mondo era suo, da ripopolare.»²⁴ L'opposizione tra genesi ed apocalisse torna poi in primo piano nel romanzo *Se non ora quando?*, che si chiude con un finale doppio: da un lato la bomba di Hiroshima, dall'altro

¹⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 77.

¹⁷ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 785.

¹⁸ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 17.

¹⁹ Cfr. P. ZUBLENA, *L'ultimo Calvino tra precisione e disastro*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium. Atti del convegno internazionale di Studi a Sanremo*, a cura di G. Bertone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996, p. 339.

²⁰ I. CALVINO, *Altre città*, ivi, vol. III, p. 386.

²¹ I. CALVINO, Appunti per le *Lezioni americane* riportati nell'apparato critico di *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2981. Nel progetto originario questi appunti avrebbero dovuto costituire la prima lezione, intitolata *Del cominciare e del finire*.

²² M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 77.

²³ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 266.

²⁴ P. LEVI, *La tregua*, ivi, p. 323

la nascita di un bambino, che si aggiunge alla nascente popolazione d'Israele. Si emblemizza così il contrasto tra i due temi chiave del romanzo: da un lato la guerra, la morte, la distruzione, dall'altro la vita nuova per la quale combatte il gruppo di ebrei-partigiani.

Ciò mette in luce, come sottolinea Rondini, che «in Levi il senso tragico non è mai disperazione assoluta ma slancio paligenetico, costruzione di nuove ipotesi di vita.»²⁵ La morte cioè non è vista nella sua assolutezza, ma in dialettica con la vita, che continuamente rinasce; perciò Levi reagisce ad Auschwitz, l'«anti-creazione per eccellenza», contrapponendovi «una nuova creazione, un nuovo mondo, un Nuovo Inizio».²⁶ Quest'ultimo tema si presenta in due declinazioni, come appare dagli esempi sopraccitati. Talvolta la «nuova creazione» si fonda sull'abilità umana di plasmare la materia secondo il proprio volere, come fanno appunto Levi, Arthur e Charles. Essa è dunque un prodotto dell'*homo faber*, la cui dignità e grandezza sta proprio nella capacità di creare realtà nuove mediante il proprio ingegno. Lo stesso concetto è poi alla base della *Chiave a stella*, nella quale tanto Faussone quanto Levi appaiono come creatori in miniatura. Entrambi infatti, grazie ai rispettivi mestieri, sperimentano il «piacere del veder crescere la [propria] creatura, [...] solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo».²⁷ E precisamente questo piacere può «dare la pienezza», facendo da contraltare al senso di mancanza. In altri casi, invece, come nella descrizione di Noah, Levi indica nel vitalismo biologico la forza trainante della nuova creazione, così come avviene nella *Quaestio de centauris*²⁸ o in *Disfilassi*.²⁹ Ad ogni modo il tema della nuova creazione, comunque sia declinato, non è mai connesso a un ritorno nostalgico al passato: come l'incipit per Calvino, esso implica una spinta verso il futuro, ossia l'apertura di nuove potenzialità nel presente. Significativo in proposito un commento di Levi sulla sinfonia *Dal nuovo mondo*, di Dvorak: «Dvorak pensava all'America, ma per noi il Nuovo mondo è una cosa nuova, il Nuovo mondo non esiste ancora, è nuovo, deve ancora venire». Perciò, conclude Levi, «questa musica, a modo suo felice, [...] mi accompagna per la mia strada.»³⁰

4.2.2. L'importanza dell'immaginazione

L'intuizione della potenzialità si fonda, più in particolare, su una capacità essenziale dell'uomo: l'immaginazione. Infatti, senza la capacità di concepire una realtà diversa da quella immediatamente esperita, non ci sarebbe possibilità di sperare: anche per porsi l'obiettivo più banale del mondo bisogna, anzitutto, immaginarlo, ossia passare dal mondo del reale al mondo del possibile.³¹ Calvino, a tal proposito, definisce l'immaginazione come «repertorio del potenziale, dell'ipotetico»;³² essa permette cioè di guardare la realtà non solo per ciò che è, ma anche per ciò che avrebbe potuto essere in passato e per ciò che potrebbe essere in futuro. Ne consegue che potenziare l'immaginazione significa incrementare la capacità di sperare, di produrre utopie e dunque anche di agire positivamente

²⁵ A. RONDINI, *Primo Levi e il libro della «Genesi»*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di P. Gibellini, 6 voll., Morcelliana, Brescia 2009, vol. II, p. 372.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1075.

²⁸ P. LEVI, *Quaestio de Centauris*, da *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 596.

²⁹ P. LEVI, *Disfilassi*, da *Lilith*, ivi, vol. II, p. 317.

³⁰ P. LEVI, *Il teatrino della memoria*, ivi, vol. III, pp. 332-3.

³¹ Osserva Luzi a questo proposito: «Se uno ha la forza e sente il bisogno di progettare, cioè di immaginare qualcosa che non è ma che sarà, esprime una speranza.» M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 63.

³² I. CALVINO, *Visibilità*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, vol. I, p. 706.

a livello politico; infatti l'utopia «nasce in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentarci il mondo: una rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori.»³³

Anche Silone è fortemente consapevole dell'importanza umana e politica dell'immaginazione: la premessa fondamentale per modificare le condizioni presenti sta nel non considerarle come un dato di fatto imm modificabile. A tal proposito è significativo uno scambio tra Pietro Spina e Faustina, nel *Seme sotto la neve*. Alla frase rassegnata di lei: «La realtà non è fondata sui nostri gusti», lui risponde provocatoriamente: «La realtà? Che diavoleria è?»³⁴ Lo stesso concetto è espresso, più distesamente, anche da Luzi: «Il reale quotidiano è vero in quanto tu gli dai la sintesi della verità [...] È [...] il taglio che tu gli conferisci, moralmente ma soprattutto immaginativamente, [...] che proietta questa positività o negatività sul reale. Il reale in sé è sempre da cercare, non c'è un reale assoluto, un reale che sia in toto, che sia preliminarmente reale.»³⁵ Non sorprende dunque che l'educazione politica dei cafoni, tentata da Spina in *Vino e pane*, passi anzitutto attraverso un'educazione dell'immaginazione: vedendoli giocare a carte, Spina fa notare ai cafoni che la carta del re di denari non ha un valore intrinseco, ma sono loro ad attribuirgliene uno. Essa dunque potrebbe essere usata in un modo del tutto diverso; e a partire da questa semplice constatazione il discorso si amplia fino alla possibilità di cambiare il quadro politico.³⁶

E come Calvino e Silone evidenziano l'importanza politica dell'immaginazione, così Levi ne sottolinea il ruolo nel campo della ricerca scientifica. Infatti, sebbene l'immaginazione possa apparire contraria alla razionalità, i due aspetti sono strettamente legati. Significativo a tal proposito il commento di Levi a un brano di William Bragg relativo alla forma degli atomi, antologizzato nella *Ricerca delle radici*: «Leggevo fra le righe una grande speranza: i modelli in scala umana, i concetti di forma e di misura, arrivano molto lontano, verso il mondo minuscolo degli atomi e verso il mondo sterminato degli astri; forse infinitamente lontano? Se sì, viviamo in un cosmo immaginabile, alla portata della nostra fantasia, e l'angoscia del buio cede il posto all'alacrità della ricerca.»³⁷ Tale paragrafo afferma appunto l'importanza dell'immaginazione nel processo di conoscenza: è attraverso di essa infatti che possiamo elaborare modelli interpretativi del mondo, attraverso cui dare un senso a una realtà altrimenti oscura. Una scienza priva di immaginazione non potrebbe trovare nuove prospettive intellettuali e d'azione, cosicché il dinamismo della ricerca finirebbe per azzerarsi.³⁸

Oltre a ciò l'immaginazione è una delle fonti di resilienza della speranza, giacché consente di continuare a desiderare anche al di là delle singole delusioni. Così per esempio in *Un brindisi* la tragedia della guerra sembra annientare ogni speranza, tuttavia quest'ultima risorge proprio grazie al pensiero del possibile: «Ma tu persa trascorri, anima mia, / al di là dei tuoi termini sfioriti, / brama

³³ I. CALVINO, *Per Fourier 2*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 281.

³⁴ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 893.

³⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 243.

³⁶ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 344-5.

³⁷ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, cit., in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 37.

³⁸ Osserva a tal proposito Piacentini, commentando le *Lezioni americane* di Calvino: «La vena visionaria è il necessario completamento all'esattezza del metodo. La rapidità del pensiero si gioca nella spinta verso l'esplorazione di aspetti ignoti, di percorsi inediti, di mondi possibili. E per questo una fantasia visionaria, capace di delineare scenari inimmaginabili, non può che essere irrinunciabile per il rigore dello scienziato. Allo scienziato serve la vena visionaria del poeta.» A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 141.

[...] [il] grano / di calme primavere inattuate, / di giardini possibili nel vento.»³⁹ Viceversa la mancanza di immaginazione rende impossibile percepire che la speranza è sempre più grande dei singoli desideri, così come la realtà è sempre più ampia delle contingenze che si attraversano, per quanto negative. È quanto accade alla giovane suicida della luziana *Biografia a Ebe*, che scambia una stasi momentanea per la morte della speranza, «negando l'avvenire, rifiutando il segreto che può serbare la vita». Il suo suicidio, dunque, è «nient'altro che un difetto dell'immaginazione»:⁴⁰

Poiché non le era stato possibile sentire niente della vita sua oltre quella disgrazia, avrebbe dovuto abbandonarsi alla sua immaginazione. Ma anche la sua immaginazione si era fermata e allora aveva creduto che la morte arrivasse; si era sbagliata, per questo si lasciò andare. Era soltanto un arresto, l'urto di un giorno [...]. In un attimo avrebbe potuto avvertire che ancora le rimaneva qualcosa da fare, un gesto di cui si era per l'addietro dimenticata, una parola che aveva rimandata da tempo, ma quell'attimo le era sfuggito perché la sua mente non era ancora educata a giudicare.⁴¹

Persino gli aspetti apparentemente più fatui dell'immaginazione, quali il sogno e la fantasticheria, sono alleati importanti della speranza, come riconosce anche Bloch.⁴² È grazie ad essi, ad esempio, che la speranza riesce a fiorire anche in una condizione generale di malinconia e di aridità quale è raffigurata nella poesia di Sereni. Come osserva Lenzini, infatti, nella poesia sereniana la rêverie «agisce come stimolo a un'avventura della mente, additando l'orizzonte dell'incognito come momento di superamento-deviazione rispetto al presente in stallo, attivando indizi di itinerari imprevisi, risvegliando mitologie private e rivelando, come una luce ultravioletta, l'invisibile nel visibile, il surreale che scorre accanto al reale.»⁴³

Per questo si può parlare, come fa Giannetto a proposito di Buzzati, del «coraggio della fantasia»:⁴⁴ appunto perché l'immaginazione non è esclusivamente una via di fuga, ma anche uno strumento di resistenza, un modo per difendere la speranza distanziandosi dalla realtà presente e protendendosi verso un mondo nuovo.⁴⁵ Dunque, se usata in modo appropriato, rappresenta un mezzo di conoscenza del reale nei suoi aspetti di potenzialità: essa consente di non perdere i contatti con la sostanza viva e potente nascosta dentro le cose del mondo.⁴⁶ La stessa convinzione è espressa frequentemente da Santucci, per il quale la speranza si definisce come «una perenne congiura della fantasia per abbattere la tirannia del reale».⁴⁷ La fantasia, infatti, è il collante che consente di dare unità e significato all'esperienza: salva il passato dall'oblio permettendo di «riviverlo» costantemente, valorizza le gioie

³⁹ M. LUZI, *Un brindisi*, dalla raccolta omonima, in *L'opera poetica*, cit., p. 99.

⁴⁰ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 78.

⁴¹ M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, a cura di S. Verdino, Aragno, Torino 2014, p. 39.

⁴² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 5.

⁴³ L. LENZINI, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 124. Anche il sogno nell'accezione stretta del termine, che ripetutamente compare nelle opere di Sereni, si impone «come verità, negativo rivelatore dell'esistenza», rivelandosi anch'esso partecipe della «dimensione utopica». P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 140.

⁴⁴ N. GIANNETTO, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Arcipelago edizioni, Milano 1989, p. 13.

⁴⁵ «Il fantastico è una continua protesta contro il mondo creato dall'uomo ed è una continua creazione di un mondo alternativo. Grazie a questa possibilità di liberare l'immaginazione, i desideri, i sogni, le speranze, si raggiunge una nuova realtà, egualmente vera.» G. IOLI, *Dino Buzzati*, Mursia, Milano 1988, p. 26.

⁴⁶ Cfr. S. MECENATE, *Linguaggi e Arti nell'officina di Buzzati*, AA.VV., *La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati*, a cura di S. Mecenate, Ibiskos editrice Risolo, Firenze 2006, p. 14.

⁴⁷ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit. p. 222.

del presente, incoraggia la tensione al futuro. In particolare il romanzo *Come se* costituisce, fin dal titolo, una strenua difesa della fantasia e dunque della speranza che si fonda su di essa.⁴⁸

4.3. La tensione al futuro

Spinto dalla mancanza e attratto dalla potenzialità, l'uomo è inevitabilmente teso al futuro: da qui l'onnipresenza della speranza. Tuttavia la tensione al futuro presenta una sfumatura ambivalente; se estremizzata infatti può essere una fonte di infelicità, come sosteneva Pascal: «Non viviamo mai, ma speriamo di vivere; e, predisponendoci sempre ad essere felici, è inevitabile che non lo siamo mai»¹. Perciò Buzzati, che è particolarmente attento a questo tema, definisce l'uomo «un essere sbagliato perché infelice per definizione.»² In effetti tutta la sua produzione rappresenta un'«inchiesta esistenziale»³ sulla costante tensione al futuro, percepita talvolta con speranza ma spesso con angoscia, nel sospetto che, mentre si attende, il meglio della vita scivoli dalle mani. D'altra parte la proiezione verso l'avvenire non comporta necessariamente uno svilimento del presente; al contrario, il presente stesso assume un senso perché inscritto all'interno di un flusso. Emblematico in proposito un celebre racconto calviniano, *Ti con zero*. Il narratore decide di fermarsi nell'istante t0, considerandolo in senso assoluto, slegato dalla successione degli istanti. Tuttavia si rende conto che per poter dare un giudizio su t0 (anche un giudizio di tipo emotivo, ossia se l'istante t0 sia effettivamente degno di essere gustato più di tutti gli altri) è inevitabile riferirsi agli istanti che lo seguiranno. Si propone così di dare appena uno sguardo a t1, in modo da poter giudicare meglio t0:

Ma il pericolo che corro è che il contenuto di t1, dell'istante-universo t1, sia talmente più interessante, talmente più ricco di t0 in emozioni e sorprese non so se trionfali o rovinose, che io sia tentato di dedicarmi tutto a t1, voltando le spalle a t0, dimenticandomi che sono passato a t1 solo per in formarmi meglio su t0. E [...] volendo rendermi conto se farei davvero un affare barattando la mia stabile e sicura cittadinanza in t0 per quel tanto di novità che t1 può offrirmi, potrei fare un passo fino a t2 tanto per avere un'idea più obiettiva di t1; e questo passo in t2, a sua volta...⁴

Inoltre la tensione al futuro è un'espressione della grandezza dell'animo umano, che non si lascia rinchiudere nel contingente ma si protende sempre oltre i propri limiti. Per questo motivo appunto Luzi considera la tensione all'avvenire in modo prettamente positivo: «Tu attendi sempre, tu sei teso verso una eventualità, una speranza [...]; se tu vai fino in fondo all'esserci, nell'esserci trovi anche l'esserci in attesa, l'esserci come ponte, come aspettativa di altro; non sei mai chiuso dentro il tempo, sennò saresti anche muto, non avresti neanche lo stimolo né all'azione né alla parola.»⁵ Tale peculiarità antropologica è messa in luce anche da Bloch: «L'uomo è ciò che ha ancora molte cose davanti a sé.»⁶ L'osservazione richiama da vicino un verso betocchiano, commentato dal poeta stesso:

⁴⁸ «Fantasia, tosan!» è infatti l'esortazione che Mico, campione della gioia di vivere, rivolge all'amico Klaus, prigioniero della malinconia. L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 711.

¹ B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di F. Masini, Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 60.

² D. BUZZATI, *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano 1973, p. 5.

³ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 1989, p. 43.

⁴ I. CALVINO, *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 320.

⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 98.

⁶ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 289. Similmente Frankl scrive: «L'uomo ha invero un carattere peculiare: può esistere solo nella visuale del futuro; dunque, in un certo senso, *sub specie aeternitatis*.» V. FRANKL, *Uno psicologo nei lager*, trad. di N. Schmitz Sipos, Ares, Milano 1992, p. 125.

«Un mio verso che non fu mai pubblicato diceva: *molto di noi è una cosa futura*. [...] C'è [...] nella vita [...] una specie di coabitazione col futuro [...] La letteratura deve riconoscerla e assumerla in proprio con tutti gli oneri che comporta e che io ritengo non debbano sfuggirsi, qualunque ne sia il prezzo.»⁷ In altre parole occorre non soltanto riconoscere la costitutiva tensione umana al futuro, ma farsene carico; bisogna compiere cioè quel «passo incalcolabile nel buio che è l'assumersi la responsabilità precisa di un seguito d'azioni da svolgersi in vista del futuro al quale dobbiamo adempiere.»⁸ La tensione al futuro perciò lega strettamente speranza e responsabilità.

4.3.1. *L'attesa e la speranza*

Essendo la tensione al futuro caratteristica dell'umano, si può dire che ogni persona sia costantemente in attesa: come scrive Buzzati, «vivere significa aspettare».⁹ In questo senso “attesa” è sinonimo di “speranza”, intesa nella sua accezione più forte, ossia come ricerca di felicità e di significato. La sentenza di Buzzati è perciò del tutto equivalente al sillogismo leopardiano che abbiamo già citato: «Io vivo, dunque io spero». Va specificato, tuttavia, che sebbene attesa e speranza possano essere adoperate come sinonimi – così come speranza e ottimismo – tra i due termini c'è una differenza. Motta, a questo proposito, osserva: «La speranza è certamente un'attesa. Non sempre, invece, l'attesa è una speranza.»¹⁰ Dello stesso parere è anche Bloch, il quale identifica quattro forme di attesa: l'attesa incerta del negativo (angoscia, paura, spavento o orrore), l'attesa certa del negativo (disperazione), l'attesa certa del positivo (fiducia) e l'attesa incerta del positivo (speranza).¹¹ La speranza risulterebbe, in altri termini, un sottoinsieme dell'attesa. Borgna, d'altra parte, sembra considerarle come due stati d'animo distinti, che presuppongono una diversa percezione del tempo: il futuro «è vissuto nella sua dimensione ambigua e dilemmatica nell'attesa, e nella sua dimensione radicalmente aperta e luminosa nella speranza».¹² Inoltre l'attesa implica uno stato di concentrazione: il soggetto è teso verso un punto del futuro (anche se la natura di tale meta può essere oscura) e in questa sua attesa «si ripiega su se stesso»¹³. Al contrario la speranza implica un movimento di espansione: l'avvenire appare «più ampio, più lontano, più ricco di promesse» rispetto all'esperienza dell'attesa,¹⁴ e l'attenzione è posta sulla relazione più che sull'io individuale (come sottolinea anche Marcel).

La discordanza tra queste concezioni dipende da quale definizione di attesa si sceglie di adottare. Bloch sembra designare con questo termine la generica tensione al futuro, che è appunto il presupposto necessario ma non sufficiente della speranza. Borgna invece intende l'attesa come stato d'animo, in cui si mischiano ansia e desiderio; ad essa si contrappone la speranza intesa a sua volta come stato d'animo (quella che abbiamo definito speranza-ottimismo), ossia come abbandono fiducioso al futuro. L'essenziale, in ogni caso, è che tra i due termini c'è una distinzione oggettiva,

⁷ C. BETOCCHI, *Della letteratura e della vita*. A Carlo Bo, in *Confessioni minori*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 138-9.

⁸ *Ibidem*.

⁹ D. BUZZATI, *Chi la chiamava?* in ID., *La “nera” di Dino Buzzati*, a cura di L. Viganò, 2 voll., Mondadori, Milano 2002, vol. I, p. 157.

¹⁰ G. MOTTA, *Ricerca sui fondamenti della speranza*, in *Progetto scientifico e speranza religiosa*, cit., p. 176.

¹¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, pp. 130-2.

¹² E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 51.

¹³ *Ivi*, p. 65.

¹⁴ *Ivi*, p. 52.

dal momento che l'attesa include anche emozioni diverse dalla speranza, quali l'ansia, l'angoscia, la paura. Ciò è particolarmente evidente nella narrativa di Buzzati, in cui l'attesa è rivolta spesso a un oggetto temibile, «quello che volta a volta viene chiamato destino, fatalità, o Morte, oppure Dio», ma che potrebbe essere anche l'inconscio, con i suoi abissi insondabili e i suoi complessi di colpa.¹⁵ Lo stesso avviene anche nella poesia caproniana. Già il componimento *Alba*, nel *Passaggio d'Enea*, mette bene in evidenza l'ambivalenza dell'attesa: l'io poetico sta aspettando la donna amata, ma in ultimo si rende conto che l'oggetto profondo della sua attesa è un altro («Qui, col tuo passo, già attendo la morte»)¹⁶ Col passare degli anni poi l'attesa si intreccia sempre più profondamente all'angoscia: diviene attesa di un'uccisione, che è al contempo annichilamento dell'Altro e dell'Io. Come in Buzzati, insomma, è sempre la morte che si aspetta, anche se in forme diverse.

C'è poi un secondo aspetto da considerare. L'attesa, nell'accezione più comune del termine, è passiva, mentre la speranza può esprimersi anche nella progettualità e nell'azione.¹⁷ Conseguentemente l'attesa può diventare, come scrive Fromm, una «maschera per la rassegnazione»,¹⁸ divenendo così un'antagonista della speranza. In particolare si possono individuare tre tipologie di attesa disgiunta dalla speranza: un'attesa che non crede nel presente, una che non crede nel futuro, e una che non crede né nell'uno né nell'altro. La prima tipologia è l'attendismo nella sua veste classica, ossia la proiezione in un futuro idolatrato a scapito del presente.¹⁹ L'esempio più classico è quello dell'attesa religiosa, che può svilirsi in attesa passiva dell'aldilà. Luzi, a tal proposito, sottolinea in più occasioni che la speranza religiosa, per come lui la vive, «non esclude ricerca, lotta, esperienza»,²⁰ anzi si nutre di esse: «Non è un avvenimento visibile e conclamato che dobbiamo aspettare ma un avvenimento continuo, cioè un incremento della conoscenza di fronte a tutto ciò che di imperfetto e approssimativo abbiamo fatto o attorno a noi si è consumato.»²¹ D'altro canto l'attendismo non è proprio soltanto della visione religiosa; anche l'utopia politica per esempio può essere suscettibile alla stessa deriva. In particolare il marxismo, che pure nasce dalla rivolta contro la rassegnazione, può rovesciarsi in attesa cieca della società perfetta: «Conosciamo degli amici che aspettano la Nemese come si aspetta il tram» commenta Silone in *Uscita di sicurezza*.²² Più in generale, come sottolineava Pascal, aspettare invece di vivere è un rischio sempre presente. «A volte quest'idea mi ossessiona», scrive ancora Silone, «Si vive una sola volta e quest'unica volta si vive nel provvisorio, nella vana attesa del giorno in cui dovrebbe cominciare la vera vita. Così passa l'esistenza. Di quelli che conosco, t'assicuro, nessuno vive nel presente.»²³

Santucci offre invece un esempio della seconda categoria: non un attendismo che trascura il presente a vantaggio del futuro, ma un'attesa così soddisfatta di se stessa da rinnegare la propria realizzazione. Ciò può sembrare paradossale ma, come nota Bompiani, nell'attesa agiscono sempre due tensioni opposte: una volta al soddisfacimento dell'attesa, l'altra al suo mantenimento.²⁴ La prima tendenza è

¹⁵ D. BUZZATI, «Guardi che...», in ID., *Cronache fantastiche*, a cura di L. Viganò, 2 voll., Mondadori, Milano 2003, vol. II, p. 88.

¹⁶ G. CAPRONI, *Alba*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 111.

¹⁷ Cfr. V. MELCHIORRE, *Sulla speranza*, cit., p. 34.

¹⁸ E. FROMM, *La rivoluzione della speranza*, cit., pp. 15-16.

¹⁹ Cfr. F. RIVA, *Introduzione. Paura, speranza e responsabilità*, in V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, cit., p. XXVII.

²⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 107.

²¹ M. LUZI, *La porta del cielo*, a cura di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997, p. 96.

²² I. SILONE, *Incontro con uno strano prete*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 867.

²³ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 241-2.

²⁴ G. BOMPIANI, *L'attesa*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 76.

incoraggiata dalla speranza della riuscita, l'altra dal timore della delusione; se prevale la seconda, l'attesa finisce per autoperpetuarsi. Lo si vede per esempio nel racconto *Manoscritto da Itaca*. Durante la guerra il protagonista si accorge che luoghi e persone care acquistano nella lontananza una luce angelica, come rivelando la loro natura più profonda; e fin qui siamo all'interno di quel fenomeno che abbiamo chiamato «pienezza nella mancanza». Tuttavia egli ne trae una conseguenza paradossale. Convinto che il ritorno alla vita ordinaria offuscherebbe l'intuizione della pienezza, decide di tornare nelle vesti di un anonimo mendicante, così da poter ammirare la patria a distanza. Si barriera insomma in un'eterna attesa: «Alle volte lo coglieva la sensazione d'essere sul punto di scoprire il Segreto. Capiva che tutta la vita è la ricerca e l'attesa di una forma, e quando la si trova ci si accorge che tutte le altre non ne erano che il presentimento. Così viveva in quella veglia pura e magnifica, al di sopra di ogni evento e conseguenza».²⁵ La scelta ricorda quella del *Bambino della strega*, che rifiutandosi di nascere prolunga oltre ogni limite l'attesa della madre e di tutti gli abitanti del villaggio. Entrambi i personaggi non sono completamente nel torto; tuttavia lo sviluppo dei racconti suggerisce che la loro decisione sia condannabile in quanto fondata sull'egoismo, che come sempre in Santucci è nemico della speranza.

L'ultimo caso è quello dell'attesa che, dicevamo, non crede né al presente né al futuro. Una «vicissitudine sospesa», com'è definita da Luzi in *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*: una condizione cioè di stallo e indecisione, in cui presente e futuro appaiono ugualmente evanescenti. Tale stato può prendere la forma tanto dell'inerzia quanto della frenesia; in ogni caso sembra impossibile ogni vero cambiamento: «Niente si riscuote, / niente dal lungo sonno avventuroso».²⁶ L'ansia stessa di andare avanti contribuisce all'immobilità, come esemplarmente descritto nel *Graffito dell'eterna zarina*: «Un tempo irritato / e freddo d'inazione frenetica / [...] le pale in movimento dell'ansia / non agguantano il duro minerale del presente / se mai solo polvere, solo briciole».²⁷ Allo stesso modo per Calvino l'uomo contemporaneo «è inesistente perché non fa più attrito con nulla».²⁸ Anche Caproni poi descrive la contemporaneità come un'epoca «tenuta in sospenso dall'aspettazione di Qualcosa che la rende nel profondo inquieta (qualcosa in cui è impossibile sperare)».²⁹ Un sintomo di quest'attesa senza speranza è «quel lieve tremolio nelle dita, proprio dell'uomo perplesso»,³⁰ che percorre insistentemente la poesia caproniana.³¹ Spie significative si trovano inoltre a livello formale; Zucco in particolare ha sottolineato il senso di sospensione e attesa che Caproni suscita nel lettore attraverso le irregolarità della rima, o l'abbondante uso di parentesi.³²

²⁵ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 136.

²⁶ M. LUZI, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 189.

²⁷ M. LUZI, *Il graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 426. Nella *Premessa* ad una raccolta di saggi, risalente al 1964, Luzi ribadisce questo concetto: l'epoca moderna è un'epoca di nevrosi, il cui sintomo primario è «una grave perdita di concretezza: i gesti che [la nevrosi] suggerisce peccano di astrazione, mancano di mordente e presa proprio mentre traducono l'ansia di afferrare risolutamente e definitivamente [...] i termini del problema.» M. LUZI, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965, p. 13.

²⁸ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1215.

²⁹ G. CAPRONI, *Recensione a Onore del vero*, in M. LUZI - G. CAPRONI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, Libri Scheiwiller-Playon, Milano 2004, pp. 84-5.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. L. ZULIANI, «Alba», in AA.VV., *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Quodlibet Studio, Macerata 2014, pp. 178 e ss.

³² Cfr. R. ZUCCO, *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, ivi, pp. 73 e ss. Emblematica in proposito la conclusione sospesa del *Vetrone*: «Tutti non facciamo altro [...] che -». G. CAPRONI, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 295.

Anche la poesia sereniana ruota attorno al tema della sospensione. Già in *Frontiera* domina una condizione di inquieta attesa: «Siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera».³³ Tale atmosfera, come commenta Sereni a posteriori, riflette il «nostro modo di essere in quegli anni: *la giovinezza che non trova scampo*. [...] Si dovrebbe dire: che non trova sfogo. Non trova sbocco, [...] non sa a cosa appigliarsi, a cosa tendere.»³⁴ Nel periodo del *Diario d'Algeria* la reclusione rende l'attesa sempre più vuota di speranza: «Eravamo sul piede di partenza con lo sguardo rivolto a un futuro che non sapevamo guardare, se non con gli occhi dei prigionieri, che sono gli occhi del passato.»³⁵ Nelle raccolte successive rimane quindi il senso di un'attesa indeterminata, che stenta a confidare in se stessa; come nel componimento *In una casa vuota*,³⁶ «sospeso fra l'attesa di ciò che si vorrebbe realizzato e il rifiuto – quasi scaramantico – di pronunciarsi in proposito».³⁷ Spesso, come in Buzzati, l'attesa abita il confine tra regno dei vivi e dei morti; Mengaldo in particolare osserva che l'attesa dell'ultimo Sereni «sarà soprattutto attesa dell'incontro coi morti, [...] come utopia e prospettiva di un'umanità migliore».³⁸

D'altro canto si nota in Sereni anche lo sforzo per sottrarsi alla condizione di sospensione, in una «tensione ideale e morale verso i problemi della realtà, una lenta progressiva compromissione che si farà sempre più consapevole.»³⁹ È uno sforzo che anche Luzi compie, ma con risultati più netti; le ultime raccolte mostrano infatti una riconciliazione tra la dimensione dell'attesa e quella della speranza, che risultano sempre meno distinguibili. Lo stesso termine “sospeso” cambia significato: passa a indicare la condizione della creazione ancora incompiuta che gradualmente va verso la sua realizzazione. È dunque un'attesa nutrita di speranza, ricca di potenzialità: «È umile, trattiene / quasi timoroso il fiato / l'anno nel suo cominciamento, / sta sospeso, esita / sopra se stesso il mondo, / vige un intimo / raccoglimento di tutte le sue forze».⁴⁰ Tale condizione è vissuta con particolare intensità dagli uomini, sospesi tra terra e cielo, «tra grazia e desiderio»,⁴¹ tra «notte e albore appena sufficiente.»⁴²

5. Terza condizione. Una «docta ignorantia»

5.1. Un fondamento prerazionale

Volendo analizzare ulteriormente l'essenza della speranza, si è costretti a riconoscere che in questa ricetta c'è un ingrediente segreto. Una sorta di sapere inconsapevole, una «docta ignorantia» per citare Sant'Agostino:¹ una corrente che non si sa bene da dove venga, né dove vada. Infatti Silone, a chi gli

³³ V. SERENI, *Terrazza*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 32.

³⁴ V. SERENI, *Senso di un'esperienza*, presentazione di *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di A. Luzi, Edizione dell'Ateneo, Roma 1975, pp. 9-14.

³⁵ V. SERENI, *Le sabbie dell'Algeria*, in *La tentazione della prosa*, Mondadori, Milano 1998, p. 257.

³⁶ V. SERENI, *In una casa vuota*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 190.

³⁷ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 150.

³⁸ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 99.

³⁹ G. C. FERRETTI, *L'ultima spiaggia di Sereni*, in *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano 1968, pp. 183-4.

⁴⁰ M. LUZI, *Seme*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1100.

⁴¹ M. LUZI, *Da postero – così li vede ora*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 48.

⁴² M. LUZI, *Attento! Da questa parte*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 347.

¹ Cfr. J. A. RATZINGER, *Spe salvi*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano, 2007, p. 27.

chiede da dove tragga la sua speranza, risponde: «Ho una certezza irrazionale, quasi magica, un sentimento se vuol chiamarlo così: che la vita non sia assurda, che la vita serva, debba servire a qualcosa.»² Questo sentimento oltrepassa i limiti del singolo e perfino quelli dell'umanità nel suo complesso, come scrive Silone nel suo ultimo romanzo: «Nel sistema cosmico universale, noi siamo più piccoli e impotenti di formiche [...] Ma, nello stesso tempo, sento dentro di me una forza che supera il mio fisico e mi incoraggia a sperare.»³ Anche Primo Levi attribuisce alla propria speranza motivazioni prevalentemente irrazionali. In parte essa dipende dalla sua vicenda personale: «Forse per il fatto di essere sopravvissuto a una prova [...] coltivo questa speranza, in sostanza insensata, di sopravvivere a molte prove.»⁴ In parte si tratta di una «fiducia che vorrei chiamare biologica, che intride ogni fibra vivente, e che ha condotto l'umanità, attraverso innumerevoli errori, alla conquista del pianeta.»⁵ È una «fiducia congenita, irrazionale, magari non molto motivata ma [che] c'è anche in chi non la vuole ammettere».⁶ Persino i prigionieri in lager conservano un «pazzo residuo di speranza inconfessabile»⁷, che continua anche in assenza di speranze oggettive.⁸ Infatti «la persuasione che la vita ha uno scopo è radicata in ogni fibra di uomo, è una proprietà della sostanza umana.»⁹ Ed è proprio questa peculiarità che conferisce all'uomo la sua forza:

Non solo l'uomo è forte perché tale si è fatto, fin da quando, un milione d'anni addietro, fra le molte armi che la natura offriva agli animali ha optato per il cervello: l'uomo è forte in sé, è più forte di quanto stimasse, è fatto di una sostanza fragile solo in apparenza, è stato misteriosamente progettato con enormi insospettati margini di sicurezza. Siamo animali singolari, solidi e duttili, spinti [...] da una «forza allegra» per cui, se un'impresa può essere compiuta, essa, sia buona o cattiva, non può essere accantonata ma deve essere compiuta.¹⁰

È intuibile, non solo dalle sue parole ma anche dalle molte occasioni in cui Levi affronta l'argomento, che la speranza abbia sempre rappresentato per lui un enigma sconcertante. Del resto la sua visione del mondo si regge primariamente sulla ragione e, come osserva Borgna, «la sola ragione [...] non ammetterà mai l'esistenza di una umana inclinazione, apparentemente fragile e inconsistente, come è la speranza».¹¹ Non a caso Péguy apre il suo celebre inno alla speranza proprio con una dichiarazione di stupore: «Questo sì che è sorprendente. / Che questi poveri figli vedano come vanno le cose e credano che domani andrà meglio. / Che vedano come vanno le cose oggi e credano che andrà meglio domattina. / Questo sì che è sorprendente ed è certo la più grande meraviglia della nostra grazia. / Ed io stesso ne sono sorpreso.»¹² In particolare sono due i racconti leviani che ruotano dichiaratamente attorno a questo soggetto. In *Procacciatori d'affari* due «agenti» dell'aldilà cercano di convincere un'anima a incarnarsi sulla terra; inizialmente le tengono nascoste le realtà più crude

² I. SILONE, *Credere senza obbedire*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1288.

³ I. SILONE, *Severina*, ivi, vol. II, p. 1476.

⁴ M. MENTASTI, «Non sono uno scrittore che scrive per sé, ma per chi mi legge», in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 457. Cfr. anche G. GRASSANO, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, p. 181; G. DE LUNA, *Le ragioni per avere fiducia*, ivi, p. 236; F. DE MELIS, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, ivi, p. 365.

⁵ L. LAMBERTI, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, ivi, p. 37.

⁶ A. AUDINO, «Io un poeta? Scrivo soltanto per gioco», ivi, p. 475.

⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 237.

⁸ Ivi, p. 238.

⁹ Ivi, p. 192.

¹⁰ P. LEVI, *La luna e l'uomo*, ivi, vol. II, p. 1086.

¹¹ E. BORGNA, *L'arcobaleno sul ruscello*, cit., p. 12.

¹² C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, in *I misteri*, trad. di M. Cassola, Jaca book, Milano 1984, p. 164.

della vita, ma l'anima non si fa ingannare. Alla fine i due sono costretti a ricorrere non ad argomentazioni logiche bensì all'inspiegabile forza della speranza:

«I nati, tutti i nati, con pochissime eccezioni, si aggrappano alla vita con una tenacia che stupisce perfino noi propagandisti, e che è il miglior elogio della vita stessa. [...] è uno spettacolo unico. Guardi.»

Mostrò ad S. l'immagine di un minatore, ferito e lacerato, che si faceva strada col piccone in una galleria crollata. «Quest'uomo era solo, ferito, affamato, tagliato fuori dal mondo, in mezzo alle tenebre. Gli sarebbe stato facile morire: [...] ma scavò a caso, per dodici giorni, e rivide la luce. E quest'altro, che lei vede qui? [...] Il suo lavoro quotidiano è un immutabile pozzo di noia, la moglie lo disprezza e probabilmente ama un altro, i figli sono cresciuti e lo guardano senza vederlo. Eppure resiste, e resisterà a lungo, come uno scoglio: aspetterà ogni giorno il suo domani, ogni giorno udrà una voce che gli promette per il domani qualcosa di bello, grande e nuovo.»¹³

Ancor più esplicito è poi il racconto *Verso occidente*, di una decina d'anni più tardo. Qui due scienziati si interrogano precisamente sulla forza inspiegabile della speranza, cercando di individuarne l'origine: «Tutto ciò che è vivo, lotta per vivere e non sa perché. Il perché sta scritto in ogni cellula, ma in un linguaggio che non sappiamo leggere con la mente: lo leggiamo però con tutto il nostro essere, e obbediamo al messaggio con tutto il nostro comportamento.»¹⁴ Tale concezione «biologica» della speranza ci riporta al racconto calviniano *Mitosi*, in cui appare evidente come la speranza (estrinsecata in attesa e desiderio) sia tutt'uno con la forza vitale, giacché nasce insieme alla vita e ne permette la propagazione. Più in generale, come osserva Falcetto, la visione calviniana del mondo affonda le sue radici in un vitalismo istintivo: un «nucleo biologico della psiche [...] che si qualifica come fonte originaria di quell'energia che muove gli uomini ad agire e affermarsi nel mondo [...], anteriore a ogni progetto razionale.»¹⁵ Per Calvino cioè l'essenza dell'uomo sta proprio nel suo bisogno di «far presa sulle cose», che si esprime in un insieme di gesti e azioni volti a lasciare un segno sul reale; «e la prima impronta di questa tensione l'individuo la porta iscritta nella sua costituzione antropologica, nella memoria del proprio codice genetico.»¹⁶ Certo questa forza primaria necessita di essere razionalmente ed eticamente incanalata; tuttavia «l'impulso biologico all'affermazione del sé» costituisce appunto il «serbatoio energetico» senza il quale nessuna azione sarebbe possibile.¹⁷

L'idea che la speranza sia in qualche modo inscritta nella struttura biologica dell'uomo è presente anche nella poesia di Luzi: «già solo per il fatto di esistere portiamo scritto nel nostro codice un destino e un messaggio», anche se «non sappiamo leggerlo».¹⁸ Perciò, ad esempio, nel *Fuoco della controversia* Luzi descrive così la città di New York: «Ripete sfavillando il suo "moltiplicamini" / da tutte le sue cellule – o c'è, / nascosto, un moto d'elitropio / in lei: che il nostro desiderio segue».¹⁹ In altri termini la città – emblema dell'umanità nel suo complesso – si caratterizza per una inconsapevole speranza che la porta ad espandersi continuamente e che, come un girasole, segue un oggetto di

¹³ P. LEVI, *Procacciatori d'affari*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 715-6.

¹⁴ P. LEVI, *Verso Occidente*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 671.

¹⁵ B. FALCETTO, *La tensione dell'esistenza. Vitalismo e razionalità in Calvino dal Sentiero allo Scrutatore*, in *Italo Calvino/1*, a cura di M. Boselli, numero monografico di «Nuova Corrente», Interlinea, XXXIV (1987), n. 99, pp. 35 e 43.

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 242.

¹⁹ M. LUZI, *Come altrove gattescamente in America*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 478.

desiderio la cui natura è lasciata nell'ombra. In *Frasi e incisi* poi, quando l'io poetico sente la tentazione di disperare, subito qualcosa nel suo profondo si ribella: «Quel brivido, / quel no! detto al non essere / da tutte le cellule».²⁰ La speranza insomma è inscritta nella vita, perciò accomuna tutti gli esseri viventi e persiste nonostante tutti i fattori contrari: «Non potrebbe / il cuore / umano ed animale, / non potrebbero / linfe, fiori, funghi farne senza. / Si oppongono al suo adempimento / oscurità, durezza, [...] però / niente e nessuno può vanificarla».²¹ Più in particolare per l'uomo la speranza costituisce la «forma dell'anima»,²² che si esprime nella forma di un misterioso comando ad avanzare, a costruire il nuovo:

Fabbricare,
è detto,
da chi detto
non sanno, la memoria
umana però li persuade.
Lì
in quella morta
e viva babilonia
di rupi e di rovine.
E loro,
non sembra, forse non ne sono consci,
ma ascoltano -
ascoltiamo.²³

Questo stesso comandamento segreto è protagonista del *Deserto dei tartari* buzzatiano. Tutti i soldati infatti obbediscono alla speranza ben prima che alla disciplina militare, sebbene ciascuno la viva in modo diverso: «E chi questa speranza l'alimenta ogni mattino di nuova fede, chi la conserva nascosta nel fondo, chi non sa neppure di possederla, credendo di averla perduta.»²⁴ Si tratta di una speranza «di cose nobili e grandi»,²⁵ confusa nella sostanza ma talmente radicata che è impossibile liberarsene, nonostante tutte le argomentazioni contrarie. Persino Caproni, pur dichiaratamente diffidente nei confronti della speranza, si sofferma con affettuoso stupore su questa bizzarra forza vitale, la quale si manifesta con particolare evidenza nella gente semplice, come l'anonimo operaio che cammina per *Le stradine del genovesato*:

Con la medesima forza invisibile e irresistibile con cui crescono i capelli e le unghie, insieme a milioni di suoi simili egli va allegramente per i fatti suoi, cioè va dove deve andare: a mangiare una minestra o a mettere in moto un motore, a baciare una ragazza o a risolvere un paio di scarpe: a fare insomma una cosa vera per sé e per gli altri, e quindi con mille buone ragioni per aver quel passo sciolto che vedete e per fischiare con la mano destra in tasca.²⁶

²⁰ M. LUZI, *Di che era maceria*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 715.

²¹ M. LUZI, *Tieni duro, non cedere, ti prego, al no del mondo*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 182.

²² M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 285. Altrove usa un'analogia definizione: «La speranza è una dimensione dell'anima». M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 63.

²³ M. LUZI, *Quell'aperta voragine*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 732-3.

²⁴ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 97.

²⁵ Ivi, p. 73.

²⁶ G. CAPRONI, *Le stradine del genovesato*, da *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012, vol. I, p. 305.

È vero che gli autori appena citati parlano della speranza in accezioni diverse: per Silone consiste nella percezione di un senso, per Buzzati nell'attesa di un atto eroico che dia significato all'esistenza, mentre per Levi e Calvino si tratta di un impulso associato alla conservazione e alla propagazione della vita. Tutte queste però sono sfumature diverse del medesimo concetto: la speranza intesa come passione vitale e tensione al significato, ossia la sensazione prerazionale che la vita meriti di essere vissuta. Tale forza appunto appare così radicata nelle profondità dell'umano che può sopravvivere perfino quando consciamente la si nega, tornando magari a manifestarsi nei modi più inaspettati. È quanto emerge da un commovente episodio di cronaca raccontato da Buzzati. Una donna è sul punto di buttarsi dal balcone, quando all'improvviso in camera sua squilla il telefono; così lei, pur di rispondere, torna indietro, dando modo ai soccorritori di impedire il suicidio:

Aveva deciso di morire, solo non trovava il coraggio ultimo per buttarsi in fuori. Perché? Perché nella sua disperazione, benché lei non se ne rendesse conto, qualche minuscola speranza restava. Solo che una di queste speranze avesse potuto prendere corpo, manifestarsi in termini concreti! E il telefono della camera trillò. Chi la chiamava? Un'amica che le voleva bene? L'uomo che ieri l'aveva abbandonata? La ditta da cui era stata licenziata e che ora le offriva di riprenderla? O uno sconosciuto, un misterioso protettore, un angelo come nei film di Frank Capra? Nella muraglia tetra e inesorabile che era per lei la vita, si era aperto uno sportellino, una finestrella microscopica, un ridicolo spiraglio di speranza, da cui pure veniva a lei un filo esile di luce. Chi la chiamava? Sull'orlo dell'abisso eterno dove stava per sprofondare, quella banalissima curiosità la tirò indietro. Lei si sentì ancora donna, e viva. Non seppe resistere. E fu salva.²⁷

Il fatto che la speranza abbia un fondo irrazionale presenta dunque una duplice implicazione. Da un lato, se la speranza si smarrisce, la ragione è impotente a restaurarla, come scrive Levi in *Verso Occidente*: «Fra chi possiede l'amore di vita e chi lo ha smarrito non esiste un linguaggio comune. Lo stesso evento viene descritto dai due in due modi che non hanno niente in comune: l'uno ne ricava gioia e l'altro tormento, ognuno ne trae conferma per la propria visione del mondo.»²⁸ Al contempo, però, la ragione è impotente anche nel negare la speranza, che può dunque riemergere anche nei momenti più inaspettati, persino nel fondo stesso della disperazione.

5.2. Un oggetto ignoto

Non solo l'origine della speranza è misteriosa, ma lo è anche la sua meta. Infatti, nonostante possano esserci speranze e desideri rivolti a oggetti specifici, la speranza non si identifica pienamente in nessuno di essi, cosicché il suo oggetto ultimo rimane indefinito. Emily Dickinson esprime questo concetto dicendo che la speranza «canta melodie senza parole»¹, mentre Minkowski preferisce una metafora grammaticale: «[La speranza] è sì sostantivo ma ancor più verbo, per il fatto stesso di aprirsi al divenire nel suo movimento fondamentale, [...] senza limitarsi ad un segmento o ad un punto fissato nel futuro [...] [Offre] al divenire un orizzonte, senza che lo sguardo arrivi a distinguervi qualcosa di preciso, ma innalzandolo nella sua progressione inesauribile “verso”...»² Non a caso la

²⁷ D. BUZZATI, *Chi la chiamava?*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 157.

²⁸ P. LEVI, *Verso occidente*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 671.

¹ E. DICKINSON, *È la «speranza» una creatura alata*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori (I meridiani), Milano 1997, p. 267.

² Cit. in E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 52.

letteratura è piena di attese il cui oggetto non è identificabile e, se pure è designato da un nome, questo non è che un *senhal*. Pensiamo a una delle principali prose sereniane, *Arie del '53-54*. Qui la narrazione ruota appunto attorno a un'attesa, che accomuna il poeta, l'amico G. e tutta la folla radunata per un misterioso concerto: «Anch'io mi accorgo di aspettare qualcuno, non qualcosa, qualcuno, uomo o donna che sia, di molto importante per me, che deve arrivare. "Possibile" torno a bisbigliare all'orecchio di G. "che un concerto jazz sia un posto di riunione per gente così eterogenea? Un posto con tanta forza di coesione in sé, dove si aspetta tutti uniti qualcosa o qualcuno?"»³ Alla fine sembra che la persona attesa, chiunque sia, non intenda arrivare; pure la conclusione resta aperta: «Ma quelle luci, per chi stanno accese tutte quelle luci? – mi domando.»⁴

Il tema del resto è ricorrente nella produzione sereniana. Anche nella poesia *Il grande amico*, per esempio, la speranza prende la forma di una persona attesa e mai trovata; pure la delusione non è sufficiente a cancellare il presentimento: «Non pareva il mattino nato ad altro? / E l'ala dei tigli / e l'erta che improvvisa in verde ombria si smarriva / non portavano ad altro?»⁵ Allo stesso modo tanti personaggi nella narrativa buzzatiana «vivono così come se da un'ora all'altra dovesse arrivare qualcuno[...], sconosciuto; non si può dire chi.»⁶ Proprio tale impossibilità di definire i contorni dell'atteso fa sì che speranza e paura siano sempre strettamente intrecciate, come accade anche in alcuni componimenti luziani del primo periodo: «Così spira ed aleggia nell'anima veemente / un desiderio più prossimo a sgomento, / una speranza simile a paura.»⁷

Inoltre la speranza senza oggetto può esprimersi, oltre che nell'attesa di una persona sconosciuta, in un viaggio verso una meta misteriosa, come esemplarmente nel racconto di Buzzati *I sette messaggeri*: «Una speranza nuova mi trarrà domattina ancora più avanti, verso quelle montagne inesplorate che le ombre della notte stanno occultando.»⁸ Il che fa pensare ai «luoghi non giurisdizionali» di Caproni, verso cui l'io poetico si dirige con una foga apparentemente immotivata: «"Avanti! Ancora avanti!" urlai. / Il vetturale si voltò. / "Signore," mi fece. "Più avanti / non ci sono che i campi."»⁹ Quest'immagine è un fondamentale soprattutto nella poesia luziana: già *La barca* introduce il tema della vita come viaggio, diretto verso una meta che trascende l'orizzonte del finito; e sempre più aumenta, col passare del tempo, la convinzione che tutto il creato sia coinvolto in tale viaggio. Da qui la necessità di «aprire ali, vele, cuori, mettersi / in movimento. Verso dove? "Dove" / non ce n'era. Luogo non esisteva. [...] / Nondimeno: in movimento!»¹⁰ In effetti «verso dove?»¹¹ è una delle domande che compaiono più frequentemente nelle pagine di Luzi, segno di una speranza che è al contempo «grazia» e «tormento» per l'anima, proprio perché non è dato sapere esattamente a cosa tenda:

È cieca l'antiveggenza.

³ V. SERENI, *Arie del '53-54*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 39.

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ V. SERENI, *Il grande amico*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 132.

⁶ D. BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, Mondadori, Milano 2004, p. 42.

⁷ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 133.

⁸ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, in *Opere scelte*, cit., p. 601.

⁹ G. CAPRONI, *I campi*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 383.

¹⁰ M. LUZI, *Calava a picco su di lui il verdetto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 971.

¹¹ Qualche esempio a campione: *Cuma*, da *Avvento notturno*, ivi, p. 47; *Stupore d'ultramattutina luce*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 997; *Sornuotano i colombi*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 146; *Dove, a che termine, a che fine?*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 342.

Però le giunge forte
arriva fino a lei quel canto -
è quel canto
o è la sua ansia?
la chiama a sé,
la chiama imperiosamente,
la strappa al suo presente
le nega questo momento
e che cosa le dà in cambio?
la sua irraggiungibile sapienza?
o altro
che lei ha già
da sempre
come luce, come tormento?¹²

Quest'impossibilità di definire la meta ultima della speranza ci porta a considerarne la natura intrinsecamente paradossale, nel senso che essa si colloca contemporaneamente dentro al tempo e fuori dal tempo. Sebbene infatti la speranza si attui nella concretezza dell'esistenza, la sua meta è oltre la temporalità; perciò non è semplicemente vaga ma ineffabile, giacché trascende l'esperienza e il linguaggio umani. «Tempo fuori del tempo / la mente non ne pensa... eppure, / eppure il desiderio lo pretende»,¹³ scrive Luzi. In breve, per usare le parole di Bloch, la speranza tende al Sommo bene, al Tutto, alla pienezza; dunque implica il raggiungimento di una condizione di felicità e autenticità, in cui tutto l'esistente acquisti significato, e in cui venga eliminato il male anche nella sua espressione più radicale, ossia la morte. In termini religiosi, insomma, implica il raggiungimento del Divino.

Santucci mette particolarmente in evidenza questo statuto paradossale della speranza, la quale persiste ad attendere l'impossibile nonostante tutto: «La verità per tutti noi è soltanto questa: che siamo miracoli, veniamo dal miracolo e siamo fatti per i miracoli. [...] Noi siamo nati per un mondo dove le formiche parlino, il seme della magnolia faccia nascere gazzelle, la luna cada nel pozzo come nelle metafore dei poeti. Non c'è un uomo, fra tutti quelli che respirano in questo momento sotto il cielo, [...] che non aneli un miracolo.»¹⁴ A questa tensione verso l'impossibile risponde appunto il Divino, che viene incontro all'uomo in Cristo. Tale concetto affiora esemplarmente in un passaggio di *Volete andarvene anche voi?*: Maria, incinta, è in cammino verso la casa di Elisabetta e accanto a lei passano moltissime persone, ciascuna delle quali ha in sé quella speranza indefinita che in Gesù trova la sua risposta: «Le passano accanto, nell'andare stordito e avido del loro oggi qualunque, e ciascuno, anche il più gaio, ha dentro l'eterno pensiero: se qualcosa accadesse... se qualcuno stesse per giungere...»¹⁵

In ottica religiosa dunque la speranza prefigura, senza saperlo, il compiersi dell'uomo nell'Eterno. Marcel osserva, a questo proposito: «Si direbbe che [la speranza] attinga la sua autorità da una forma di visione velata, ascosa, della quale non può godere ma su cui può fare assegnamento.»¹⁶ E da un

¹² M. LUZI, *Non è la memoria sufficiente da Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 779.

¹³ M. LUZI, *Indora ottobre*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 99.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 311.

¹⁵ Ivi, p. 285.

¹⁶ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 64.

ragionamento affine deriva appunto il sintagma «docta ignorantia»:¹⁷ l'uomo, osserva Agostino, non ha mai sperimentato la Felicità piena ma nondimeno la conosce, altrimenti non potrebbe desiderarla; è stato Dio, dunque, a mettergliela nel cuore. D'altra parte affermare la natura trascendente della speranza non presuppone necessariamente un orizzonte religioso. Moravia, per esempio, non crede nella possibilità di una risposta metafisica al desiderio umano, tuttavia sostiene che la speranza tenda per sua natura a una meta impossibile, ossia a un oggetto infinito, mai pienamente raggiungibile.¹⁸ Allo stesso modo Bloch osserva che proprio questo è l'aspetto più sorprendente dell'uomo: il fatto che tenda a un Bene che in realtà non conosce, ossia a una meta «ancora del tutto invisibile, anzi in sé e per sé ancora non presente».¹⁹ In altre parole la vita umana appare guidata dall'inconscia convinzione che «al di sopra della logica dei fatti esistente [ci sia] anche un'evidenza scomparsa e sepolta, in cui soltanto abita la verità della speranza».²⁰

Un emblema di questo concetto è la già citata «res amissa» caproniana: un bene appunto che, pur essendo oggetto di una ricerca inesausta, non potrà mai essere raggiunto, perché è sin dall'inizio «inconoscibile».²¹ Anche in Calvino – autore laico per eccellenza – la ricerca di un oggetto inafferrabile perché sostanzialmente ignoto costituisce una tematica ricorrente. Dal *Cavaliere inesistente* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tutta l'opera calviniana manifesta la tensione a una pienezza che non si riesce mai a realizzare, una dimensione assolutamente «altra» rispetto alla contingenza ma che pure sembra nascondersi dietro ogni angolo: «Tu spera sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre.»²²

5.3. Speranza e speranze

Alla luce di quanto detto sinora possiamo riesaminare più in profondità il rapporto tra quelle che la lingua francese chiama *espoir* ed *espérance*, ossia le speranze specifiche e la speranza nel suo complesso. In particolare il fatto che la meta ultima della speranza sia la Totalità, la pienezza assoluta, spiega perché essa non possa mai appagarsi degli obiettivi raggiunti. Come osserva Bloch, infatti, anche quando un desiderio si realizza perfettamente rimane sempre un «residuo»: «La speranza [...] non ha più niente da dire e tuttavia portava in sé qualcosa che non risuona nella gioia esistente»¹. Ciò accade perché nessun piacere «può far dimenticare la memoria utopica» ossia «la memoria del contenuto fondamentale del nostro impellere»; «di conseguenza la speranza – giustamente e con precisione, anzi con la specie suprema di coscienza, quella della meta – ci rende sospettosi nei confronti di ogni realizzazione che già si dà troppo palpabile».² Come scriveva Montale, insomma, «tutte le immagini portano scritto: / più in là.»³ Anche Sereni si esprime in termini affini:

Le cose, nonostante tutto, nascondono sempre una promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, qualcosa di più pieno. C'è in esse un'attuazione che viene costantemente delusa e che costantemente risorge, una potenzialità contraddetta o disdetta e tuttavia

¹⁷ Cfr. J. A. RATZINGER, *Spe salvi*, cit., p. 27.

¹⁸ A. MORAVIA, *La speranza*, cit., p. 12.

¹⁹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1587.

²⁰ Ivi, p. 1210.

²¹ G. CAPRONI, *Il teologo pone*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 838.

²² I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 617.

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 210.

² Ivi, p. 215.

³ E. MONTALE, *Maestrale*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 73.

ritornante. Intesa, questa, non come fenomeno localizzabile in una situazione precisa, in un'ideologia, in qualcosa che possa valere o apparire come definitivo, ma come impulso serpeggiante nell'esistenza.⁴

Tale insaziabilità della speranza è appunto ciò che permette al dinamismo della vita di mantenersi sempre attivo; inoltre consente alla speranza stessa di resistere nel tempo, sopravvivendo a molteplici delusioni. Una chiara rappresentazione di questo concetto si ha nella prima stesura della *Colonna*, componimento luziano poi incluso in *Dal fondo delle campagne*. Qui infatti, nonostante gli «alti e bassi» delle speranze, la Speranza in quanto tale si perpetua di padre in figlio, sempre presente sebbene spesso ignota anche alle persone che ne sono portatrici:

Cessano, sì, a poco a poco, cadono
di colpo gli alti e bassi di speranze,
ma speranza di redenzione, seme
di padre in figlio ad ogni vita, ad ogni
speranza anche fugace è senza fine.
E l'attesa dell'altro, del diverso
vive, fa il nido, trova la sua acqua,
il suo miglio; fora la cecità
d'un tratto o cova e cova nell'oscuro
dei suoi portatori inconsapevoli.⁵

Ciò significa che la speranza può sopravvivere perfino là dove non ci sono oggettivamente più cose da sperare. Frankl cita a questo proposito l'esempio del malato terminale, che nonostante tutto continua a sperare: «*De profundis* qualcosa erompe, qualcosa si fa strada lottando, emerge un'assoluta fiducia che non conosce né colui verso cui è portata, né ciò in cui si confida [...]. Tale speranza si radica profondamente nell'uomo: essa è una speranza in una ulteriore realizzazione, in un compimento futuro in cui l'uomo convenientemente e naturalmente crede, anche senza averlo fissato in un dogma.»⁶ La disillusione può perfino avere un effetto purificatore sulla speranza, come sostiene Marcel richiamandosi al medesimo esempio scelto da Frankl. Col tempo cioè il pensiero del malato «si eleva al di sopra delle rappresentazioni e delle formulazioni cui è tentato in principio di attaccarsi», riscoprendo la speranza nella sua accezione più ampia; «l'idea stessa della guarigione è suscettibile, in un certo senso spirituale almeno, di trasformarsi».⁷

Nei *Sessanta racconti* di Buzzati possiamo trovare una chiara rappresentazione di questo processo. L'autore racconta infatti di un uomo ammalato di lebbra, il quale vive così fortemente la speranza della guarigione da riuscire infine a ottenerla. Tuttavia, nel momento in cui sta per uscire dal lebbrosario, si rende conto che tutti gli oggetti cui normalmente il suo desiderio si rivolgevano gli sono diventati indifferenti. Il motivo è che, avendo vissuto la speranza nel pieno della sua forza, l'uomo ne ha inconsapevolmente intuito la portata ultima, perciò non riesce più a viverla nel senso “debole” in cui l'aveva sempre percepita. È uno dei suoi compagni a svelarglielo: «Sei guarito ma non sei più lo stesso di una volta. Di giorno in giorno, mentre la grazia lavorava in te, [...] tu guarivi, ma le cose per cui smaniavi di guarire a poco a poco si staccavano [...] Credevi di essere tu a vincere,

⁴ V. SERENI, Intervista cit. in G. C. FERRETTI, *Prove per un ritratto*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno Milano 28-29 settembre 1984*, Librex, Milano 1985, p. 93.

⁵ M. LUZI, *Colonna*, riportata nell'apparato critico di M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1519.

⁶ V. FRANKL, *Alla ricerca di un significato della vita*, cit, p. 201. Lo stesso esempio compare anche in E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 102.

⁷ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 56.

e invece era Dio che ti vinceva.»⁸ Più in generale anche l'opera di Betocchi mostra come, attraverso sofferenze e delusioni, possa talvolta emergere una speranza diversa: «battuti in ciò che speravamo» si viene restituiti «all'innata realtà d'una speranza / senza illusioni, non nostra, profondamente vera.»⁹ Il tema è sviluppato diffusamente nella prosa *La ritirata del Friuli del 1917*:

Certe mattine che si levano squallide su noi affaticati e ormai completamente delusi, [...] ci offrono a un tratto [...] l'apparizione nascente o tramontante di una stella, in cui non sappiamo che brilli, se la nostra angoscia o la nostra speranza. Non misuriamo la labilità delle speranze, non giudichiamo la punta, che vi rimane dentro, dell'angoscia. [...] Lasciamo che quasi dal nucleo oscuro del nostro corpo trapeli quell'alba che ci si è infissa [...] La vita continua la stessa, vacillante e tragica, i dolori e le morti sono le stesse, eppure quel seme accanito non si spegne più. Ha una potenza germogliante ineguagliabile, anche se resti assopito per l'intera vita. Non occorre disperare, non occorre esultare, quanto custodire il seme della resurrezione. Ci possiamo inabissare nella malinconia del nostro destino, e vivere per sempre nella resurrezione.¹⁰

Premesso dunque che la speranza senza oggetto sopravvive anche oltre il fallimento delle singole speranze, resta da precisare se il rapporto tra le due sia prevalentemente di continuità o di opposizione. In Buzzati in particolare prevale la seconda ipotesi, come emerge chiaramente nel *Deserto dei tartari*. Troviamo infatti un netto contrasto tra la vita della città, caratterizzata da speranze minori e quotidiane (legate in specie alla vita familiare), e la vita nella Fortezza, che ruota attorno a una speranza grande e indeterminata. Il «misterioso bene» promesso dalla fortezza presuppone quindi la «rinuncia» a tutti gli altri;¹¹ anche se, in ultima analisi, la stessa attesa dei tartari si rivela un'incarnazione limitata della speranza. Solo sul suo letto di morte Drogo può sperimentare la speranza pura, che è la sfida alla morte stessa: «Sentì allora nascere in sé una estrema speranza [...] perché forse era davvero giunta la sua grande occasione, la definitiva battaglia che poteva pagare l'intera vita.»¹²

Anche nelle cronache di guerra si ripropone tale contrasto tra *espoirs* ed *espérance*. In *Scorta di notte sul mare infido*, per esempio, i marinai sperano razionalmente di portare in salvo i piroscafi che stanno scortando, ma inconsciamente cullano la speranza di una battaglia eroica, anche mortale, che porti con sé la Grande Occasione.¹³ L'ora della battaglia poi è descritta come «l'ora solenne in cui le speranze cadono e restano di fronte, spalancate, soltanto le porte di Dio»¹⁴, ossia resta soltanto «la grande speranza».¹⁵ Più nello specifico il rapporto tra Speranza e speranze sembra variare per Buzzati in base all'età anagrafica: la Speranza domina soprattutto nell'infanzia e nella giovinezza, per poi disperdersi con tempo in speranze specifiche e «mediocri», relative alla carriera lavorativa o alla posizione sociale.¹⁶

D'altra parte la maggioranza degli autori tende piuttosto a sottolineare la continuità tra Speranza e speranze, o per meglio dire l'esigenza della loro continuità. Da un lato infatti le speranze, se elevate

⁸ D. BUZZATI, *L'uomo che volle guarire* da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 868.

⁹ C. BETOCCHI, *Anch'io disposi di me e credevo*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 317.

¹⁰ C. BETOCCHI, *Ritirata del Friuli del 1917*, in *Cuore di primavera*, Rebellato, Padova 1959, p. 55.

¹¹ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 24.

¹² Ivi, p. 217.

¹³ D. BUZZATI, *Scorta di notte sul mare infido*, in *Il buttafuoco*, Mondadori, Milano 1992, pp. 93-4.

¹⁴ D. BUZZATI, *Un comandante*, ivi, p. 16.

¹⁵ D. BUZZATI, *L'ombra dell'ammiraglio*, ivi, p. 42.

¹⁶ La differenza tra le due prospettive è rimarcata ad esempio nel racconto *Quando l'ombra scende*, in cui l'io adulto del protagonista si incontra col suo io bambino. In *I sette messaggeri*, Mondadori, Milano 1993, pp. 199-209.

ad assoluto, si trasformano in idoli, portando inevitabilmente alla delusione e alla «disperazione della finitezza»;¹⁷ dall'altro la Speranza, se svuotata dei suoi contenuti, può diventare un'idealizzazione astratta e sterile. Santucci dà una rappresentazione particolarmente efficace di questo duplice pericolo, popolando le sue opere di «falsi profeti». L'espressione viene dalla conclusione del *Mandragolo*, ma è adatta a connotare tutti i personaggi, gli oggetti o gli ideali che nella narrativa santucciana svolgono la funzione di tentatori, o perché identificano la speranza con un oggetto limitato, o viceversa perché la contrappongono alla concretezza della vita. Nel *Mandragolo* sono falsi profeti coloro che ripongono la speranza di salvezza nell'eros, nella musica, nell'occultismo, invece di considerarli canali di passaggio per una superiore Speranza. Perfino la religione può rientrare tra le speranze illusorie, se intesa nel senso bigotto di don Bardo.¹⁸ «Falsi angeli» poi, ovvero una variante dei falsi profeti, sono le piccole cose quotidiane che Ulisse idolatra nel *Manoscritto da Itaca*.¹⁹ D'altro canto sono «falsi profeti» anche le bogomile e il bambino della strega, che danno il titolo a due racconti santucciani; entrambi infatti contrappongono la salvezza alla vita, promuovendo un'ascesi che porti ad abbandonare ogni speranza concreta: un'impresa non solo impossibile ma errata.

A proposito di «falsi profeti», peraltro, è interessante ricordare un'osservazione di Marcel. Egli descrive, come possibile perversione della speranza, la presunzione «d'incatenare in anticipo la realtà, come si vincola un debitore»: «“sperare in” diviene “attendere da”, poi “fruire in anticipo”, cioè “contare su” e infine “pretendere” e “rivendicare”».²⁰ Viceversa la speranza correttamente intesa si manifesta come umile e amorevole apertura all'essere. Ugualmente Santucci contrappone nettamente speranza ed egoismo: sia nel *Velocifero* che nell'*Orfeo in paradiso*, per esempio, i protagonisti tendono ad attaccarsi a un oggetto del desiderio con amore egoistico, perciò sono incamminati fatalmente verso la delusione. Viceversa il loro riscatto seguirà le orme di chi – come Silvia o don Pasqua – ha già imparato a sublimare le speranze nella Speranza. Con ciò Santucci non intende dire che le singole speranze siano errate in sé, tuttavia sottolinea che ciascuna di esse, se elevata ad assoluto, prima o dopo si sgretola. Viceversa esse trovano il loro significato autentico se ricondotte alla loro radice ultima; in altre parole Cristo, lungi dall'annientare le piccole speranze umane, dà loro consistenza e fondamento. Tale concetto è espresso emblematicamente nella pièce *Giosafat*, in cui ogni personaggio incarna una specifica speranza: l'«happy end» superficiale dell'Americano, il Partito del Russo e del Cinese, il consumismo del Borghese, la tecnologia dello Scienziato, l'amore degli Innamorati, e così via. Ciascuna di queste speranze si rivela in sé insufficiente, ma in ultimo l'arrivo di Cristo le riscatta e assolve tutte.²¹

Anche Luzi mette in scena in *Rosales* una crisi delle speranze, che porta i personaggi a riscoprire una più profonda Speranza. Qui infatti il poeta fa dialogare due miti moderni, ossia il don Giovanni (rappresentato dallo stesso Rosales) e Trotzki (celato sotto il nome di Markoff), immagini rispettivamente dell'eros e dell'ideologia. Entrambi rappresentano speranze idolatriche, che sminuiscono la tensione al Sommo bene identificandola con un oggetto specifico, e perciò si rivelano fallimentari. Tuttavia, mentre Markoff si chiude all'interno della propria ideologia, Rosales riesce a superare l'*impasse*, recuperando la Speranza nella sua piena portata: «La voce chiama altrove e dice

¹⁷ V. MELCHIORRE, *Sulla speranza*, cit., p. 50.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, Mondadori, Milano 1982, p. 328. Cfr. E. N. GIRARDI, *Il 'sacro' nel romanzo italiano da Manzoni a Santucci*, in ID., *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*, Jaca Book, Milano 2008, p. 64.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 138.

²⁰ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 66.

²¹ Cfr. L. SANTUCCI, *Giosafat*, in *Il nido delle cicogne*, cit., pp. 115-8.

più avanti...».²² D'altro canto è proprio perché la Speranza si rivela nelle cose della vita che essa diviene almeno parzialmente conoscibile: «La speranza – so poco di lei. / Se non che già ne sfolgora il suo viso / [...] Senza questo, / mi dico, anche meno. Anche meno saprei.»²³ Infatti nelle pagine luziane è presente anche il pericolo opposto all'idolatria delle speranze, ossia l'astrattezza. Nella raccolta *In onore del vero*, per esempio, il poeta coglie il fascino ma anche l'ambiguità dell'alba, che induce a cercare una verità slegata dal mondo: «Tempo che illude gli uomini e se desta / speranza è la speranza di un prodigio.»²⁴

È chiaro quindi che per Luzi Speranza e speranze si collocano in ideale continuità, sebbene uno dei due poli possa prevalere negativamente sull'altro. Il percorso di vita di ciascuno dovrebbe perciò passare attraverso la valorizzazione di entrambi: dalla «speranza senza oggetto»²⁵ propria dell'infanzia è giusto passare a speranze concrete e determinate, che consentano di fare presa sul mondo; d'altra parte occorre anche imparare a trascendere i singoli desideri per risalire alla speranza che li alimenta. Tale è ad esempio il percorso compiuto da Angelica, quando abbandona la «fuga della mente / dietro ai suoi non distinti desideri» per risalire alla loro fonte essenziale, «alla ricerca / del più interno / ed introvabile umbilico».²⁶ E lo stesso accade a Simone Martini:

Si lanciano come da una torre
al largo i desideri. Svagano
gioiosamente nell'aperto
essi, non è grazia per loro
il pieno adempimento. Non lo vogliono
infatti, non lo cercano
il termine, l'approdo,
il nido. Si diffondono
vibranti del vigore loro
in tutto il luminoso spazio
 umano ed extraumano
liberi da causa, forse,
perché tutto è causa e insondabile il principio.²⁷

La continuità tra Speranza e speranze è propria anche di visioni del mondo più laiche, come quella calviniana. Le *Città invisibili*, in particolare, sono sostanzialmente un catalogo di speranze, ossia di forme che la Speranza ha assunto concretizzandosi di volta in volta nella vita degli uomini.²⁸ Tutte dunque racchiudono in sé, estrinsecata in diverse forme, una stessa spinta utopica: la tensione a una Città ideale, della quale non si può e non si deve parlare. Non solo infatti parlarne vuol dire svilirla, ma essa stessa si sottrae al linguaggio, la sua natura è ineffabile; tuttavia anche il silenzio comporta il rischio di perderla tra i suoi simulacri. Come dice Marco Polo: «Forse Venezia ho paura di perderla

²² M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 181. Tra l'altro le due figure erano già presenti *in nuce* nella riflessione, condotta circa dieci anni prima, sui *Fondamenti invisibili* dell'esistenza. Il poeta afferma infatti che una medesima speranza è all'opera «quando nasce un amore [...] / o irrompe nella dura prospettiva / della storia il treno di Trotskij». M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 390.

²³ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 181.

²⁴ M. LUZI, *Il pescatore*, da *L'onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 231.

²⁵ M. LUZI, *Lo sguardo*, da *La barca*, ivi, cit., p. 23.

²⁶ M. LUZI, *Eccoli*, nel loro instancabile andamento, in *Frase e incisi*, ivi, p. 792.

²⁷ M. LUZI, *Estrema sua vecchiezza*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1095.

²⁸ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 112.

tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta poco a poco.»²⁹ Esempi significativi di tale dialettica tra Speranza e speranze sono le città di Zobeide e Tecla. La prima ha una curiosa storia di fondazione: gli uomini che la costruirono fecero tutti il medesimo sogno, in cui una donna correva davanti a loro senza mai lasciarsi catturare. Gli uomini, al risveglio, partirono per cercarla ma non la trovarono; si trovarono però tra loro, e decisero di costruire una città come quella del sogno, nella speranza appunto di rivedervi la donna.³⁰ In seguito molti altri arrivarono nella città, guidati dal medesimo sogno, e ciascuno costruì nuove strade e nuove case, nel tentativo di replicare e fermare la corsa della donna; ma nessuno la rivide mai più. Quanto a Tecla, anch'essa è una città in continua costruzione, ma per un diverso motivo:

Alla domanda: «Perché la costruzione di Tecla continua così a lungo?», gli abitanti [rispondono]:

[...] «Perché non cominci la distruzione.» [...]

E richiesti se temono che appena tolte le impalcature la città cominci a sgretolarsi e a andare in pezzi, soggiungono in fretta, sottovoce: «Non soltanto la città.» [...]

Se, insoddisfatto delle risposte, qualcuno [domanda] [...]: «Che senso ha il vostro costruire? [...]

Dov'è il piano che seguite, il progetto?»

«Te lo mostreremo appena terminata la giornata; ora non possiamo interrompere» rispondono.

Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere. È una notte stellata. «Ecco il progetto» dicono.³¹

Entrambi i racconti insomma mostrano all'opera una stessa Speranza, bella e sfuggente come la donna del sogno, infinita come il cielo stellato. È questa speranza che guida le azioni degli uomini, che cercano di tradurla nelle proprie città, dandole forma concreta. Tuttavia la speranza rimane impredicabile: delude coloro che cercano di intrappolarla e impegna coloro che la cercano in un incessante lavoro di costruzione. Tutte le forme della speranza si rivelano quindi inadeguate, pure essa è vitale e feconda precisamente perché si incarna in tali forme.

Infine Silone si colloca, per così dire, a metà strada tra la prospettiva di Buzzati e quella di Luzi, Santucci e Calvino. Egli infatti contrappone nettamente la Speranza utopica alle speranze della vita ordinaria; perciò i suoi protagonisti risultano quasi sempre degli *outsiders*, pronti a sacrificare ogni cosa in vista di una meta assoluta. Emblematico a tal proposito è il rapporto tra Pietro Spina e la nonna, nel *Seme sotto la neve*: lei infatti rappresenta un mondo di speranze quotidiane, centrate sulla sfera privata, mentre lui è tutto dedito all'utopia socio-politica.³² D'altro canto l'utopia di Silone non si identifica con un'ideologia in particolare: essa tende a uno stato di pienezza e autenticità, individuale e collettivo, che ha molto in comune con quello descritto da Bloch. Perciò la stessa Speranza può esprimersi attraverso diverse speranze politiche e religiose: «Anche se nel corso della storia l'utopia si è manifestata nelle nostre regioni sotto denominazioni diverse, non può esservi dubbio sulla sua continuità», si legge nell'*Avventura di un povero cristiano*.³³ Allo stesso modo secondo Bloch «i volti che si voltarono nella direzione utopica erano bensì diversi in ogni epoca, esattamente come ciò che pensavano di vedervi in particolare, caso per caso. Invece la direzione è

²⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 432. Cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*. Bulzoni, Roma 1977, p. 173.

³⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 393.

³¹ Ivi, p. 466.

³² In un passaggio particolarmente significativo, la nonna chiede a Pietro: «Se anch'io diventassi povera, caro, vorresti un po' di bene anche a me?»; al che lui risponde: «A voler essere franco, voler bene a te mi sembra come di volerlo a me stesso, è una forma d'egoismo.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 724.

³³ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 555.

[...] ovunque affine, anzi la stessa nel suo fine ancora nascosto; essa appare come l'unica cosa immutabile nella storia.»³⁴ Inoltre Silone definisce la Speranza come l'«intuizione d'un mondo radicalmente diverso da quello storico»;³⁵ dunque essa è trascendente non solo rispetto alle proprie incarnazioni, ma all'orizzonte stesso dell'esperienza.³⁶

5.4. Illusione e verità

Si impone a questo punto una domanda: visto che la speranza è, al suo fondo, irrazionale, ciò implica che sia illusoria? Ora, è chiaro che le singole speranze possono facilmente rivelarsi illusorie; in effetti, come afferma Marcel, «più la speranza tende a ridursi [...] in una certa immagine», più è suscettibile di trasformarsi in un'illusione, che «consiste esattamente nel farci prendere i nostri desideri come realtà.»¹ Il che ricorda un'ironica osservazione di Levi: «È facile confondere la speranza con la probabilità.»² Senza contare che, come si è detto, tutte le speranze anche se realizzate non esauriscono mai la speranza in quanto tale. Questo ci conduce al paradosso evidenziato da Bompiani, ossia che l'unica attesa che può compiersi è quella che non aspetta nulla, mentre tutte le aspettative specifiche sono destinate a essere deluse. Anche se l'attesa si realizza, infatti, «colui che aspettiamo [...] non è colui che arriva [...], perché colui che aspettiamo appartiene all'immaginario e al linguaggio, colui che arriva appartiene all'evento, al reale.»³ Ma l'illusorietà delle speranze ha poca importanza, se si considera non illusoria la speranza in quanto tale. È quanto suggerisce Péguy, nella sua appassionata esplorazione del mistero della speranza:

E venti volte terminate, arrivate, raggiungete
Penosamente, laboriosamente, difficilmente, [...]
Lo stesso punto di disillusione
Terrestre.
E dite: Quella piccola Speranza mi ha ancora ingannato.
Avrei dovuto diffidare. È la ventesima volta che mi inganna. [...]
Non le crederò mai più. (Le crederete ancora, le crederete sempre). [...]
Andiamo, non siete dei bambini, sapete bene
Che quel posto dove andavate sarebbe stato un punto di disillusione
Terrestre. Che era così dall'inizio. Allora perché ci siete andati.
Perché capite benissimo gli intrighi di quella piccola
Speranza. [...]
In fondo sapete benissimo che cosa è lei.
Cosa fa lei. E che ci inganna.
Venti volte.
Perché lei è la sola che non ci inganna. [...]
Perché quelle venti volte che ci fa fare la stessa strada
Sulla terra per la saggezza umana [...] sono venti volte vane,

³⁴ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1586.

³⁵ I. SILONE, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 1376.

³⁶ «Qualcosa quindi che trascende la sua esperienza vissuta. È una forma di trascendenza interna alla storia.» L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, a cura di Yukari Saito, Castelvechi, Roma 2014, p. 546.

¹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 55.

² P. LEVI, *Se non ora quando*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 536.

³ G. BOMPIANI, *L'attesa*, cit., p. 29.

Perché conducevano per la stessa via [...]
Ma [...] allo sguardo di Dio nulla ricomincia. [...]
Sulla stessa via la seconda volta fa il doppio della prima
E la terza ne fa il triplo e la ventesima ne fa venti volte.
Che importa di arrivare qui o là, e sempre nello stesso luogo
Che è un luogo di disillusione
Terrestre. [...]
È il tragitto solo che importa.⁴

La prospettiva è paragonabile a quella di Luzi: per la speranza sulla terra «non c'è approdo, c'è il viaggio appena»⁵; eppure essa non delude perché, oltre l'orizzonte terreno, tende a una meta certa e positiva. Va detto però che tale concezione non emerge subito nella poesia luziana. All'altezza della *Barca* il poeta coglie nel mondo «una verità che precede / intrepida», ma resta la malinconia di fronte alle speranze effimere: le ragazze che «alla finestra [...] / non sanno finire d'aspettare l'avvenire»⁶ sono leopardianamente fragili, destinate ad essere travolte dal passare del tempo. Più tardi la crudezza della guerra mette in questione la speranza stessa, sollevando appunto il dubbio ch'essa sia pura illusione. La poesia luziana oscilla perciò «tra il desiderio che non muore, che non si è rassegnato, [...] e invece lo stato delle convinzioni mentali che è quello che è e sembra contraddire il desiderio.»⁷ D'altra parte proprio questo travaglio porta la speranza luziana a perdere quella certa inclinazione all'astrattezza, fors'anche alla consolazione illusoria, che possedeva nelle poesie giovanili. E quanto più, nei decenni successivi, la fede religiosa si rafforza, tanto più la speranza appare basata su un fondamento non illusorio: «Ma io / sono certo di te / e ti aspetto.»⁸ Pure la dialettica tra fiducia e dubbio non viene mai meno, essendo costitutiva della speranza stessa; perciò, anche nelle raccolte più tarde, il poeta coniuga l'invocazione alla speranza con il timore di esserne ingannato:

Tieni duro, non cedere, ti prego, al no del mondo,
promessa antica, continua come sempre a lusingarci
d'amore futuro e intelligenza
armoniosa del creato - non potrebbe
il cuore
 umano ed animale,
 non potrebbero
linfe, fiori, funghi farne senza.
Si oppongono al tuo adempimento
oscurità, durezza, [...] però
niente e nessuno può vanificarti [...]
 Tuttavia, ti prego,
non prenderti gioco della nostra onnicredenza,
sii vera, non pietosamente menzognera.⁹

⁴ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., pp. 263-4.

⁵ M. LUZI, *Approdo? Non c'è approdo, c'è il viaggio appena*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 524.

⁶ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, ivi, p. 29.

⁷ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 91.

⁸ M. LUZI, *È inverno*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 185.

⁹ M. LUZI, *Tieni duro, non cedere, ti prego, al no del mondo*, ivi, p. 182. Una preghiera analoga è espressa anche nella poesia precedente, *Rosso. Lucore appena erubesciente*, ivi, p. 180.

Simile a quella luziana è anche la prospettiva di Santucci, in particolare per come emerge nel *Cuore dell'inverno*. Egli sostiene infatti che la speranza-ottimismo non debba essere una costruzione umana, basata su uno sforzo volontaristico, bensì che debba fondarsi sul riconoscimento della voce divina nel mondo. «Il segreto degli ottimisti» consiste appunto nella capacità di captare il soffio dello Spirito santo, «come una musica che sovrasta il gracidare del mondo», e porta la profezia di «nuovi cieli e nuova terra.»¹⁰ Dunque per Santucci, come per Luzi, il fatto che l'uomo si muova nella vita come se fosse convinto di non dover morire – giacché abbiamo detto che la speranza implica una sfida alla morte stessa – non è un'autoillusione bensì il riflesso della vittoria che Dio ha effettivamente riportato sulla morte, e che si mostrerà appieno nell'ultimo giorno. Il concetto è espresso con particolare chiarezza in un passaggio di *Volete andarvene anche voi?*. Cristo, sul punto di risorgere, intesse un dialogo con la morte e la vita; all'improvviso però si intromette «un poeta», che ricorda loro la misteriosa capacità umana di sperare in ogni situazione:

UN POETA: «Ma anche noi siamo certi di non morire. [...] Conosciamo solo la Vita, l'amiamo tanto. E dentro ciascuno si dice: possibile che a vincere sia la Morte? I due vecchi sulla panchina non hanno davanti nessun avvenire. Eppure essi gesticolano sereni, come si muovessero verso un domani migliore. Ascoltateli: parlano di antichi luoghi, di antiche giornate che ritorneranno. [...] Il malato col cancro in gola assapora il suo gelato. La mamma si è portata una seggiola al cimitero e ricama una vesticciola sulla terra del suo bambino. [...] L'alpinista che cade non pensa neppure un attimo che sia questa l'ultima volta in cui vedrà le guglie d'oro dove ha perso la vita».

LA MORTE: «Ma tutti continueranno a morire. Quando il loro cuore si fermerà, io sarò padrona di distruggerli, anche i loro ricordi farò marcire.»

LA VITA: «Così sarebbe se Lui non fosse passato attraverso questi tre giorni, nelle tue fredde braccia, e non ti lasciasse qui nella tua umiliazione, tra poco, sul pavimento.»¹¹

Tale conclusione è esattamente opposta a quella di molti racconti buzzatiani, in cui la morte arriva a dispetto della speranza e ne svela così il carattere illusorio. Drammatico è, per esempio, il *Racconto a due*, in cui i progetti dei protagonisti si rivelano tragicamente velleitari nel momento in cui l'aereo che li sta trasportando precipita.¹² In quest'ottica la forza stessa della speranza la rende soltanto più «terribile»: essa obnubila la consapevolezza del carattere effimero della vita, e al contempo impedisce di trovare quiete nella rassegnazione, continuando a lusingare con le promesse di un futuro irrealizzabile.¹³ Molti sono anche i racconti in cui Buzzati sviluppa il tema dell'occasione mancata, che comporta l'impossibilità di dare un senso all'esistenza e dunque la sconfitta totale della speranza. Spesso infatti l'occasione tanto attesa non si presenta mai, o arriva nel momento sbagliato,¹⁴ o ancora non viene riconosciuta: «Così è la vita, a due passi il destino sta, [...] noi ci si guarda attorno sfiduciati, e non vediamo».¹⁵ Nonostante questi timori, tuttavia, l'atteggiamento di Buzzati resta aperto. Già il finale del *Deserto* – da molti interpretato in senso nettamente negativo, e così raffigurato anche nella trasposizione cinematografica del 1976 – non esclude l'ipotesi che la morte di Drogo porti

¹⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 62.

¹¹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 473.

¹² D. BUZZATI, *Racconto a due*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 235-40.

¹³ D. BUZZATI, *Compleanno*, in *Il colombre*, cit., p. 140.

¹⁴ È il caso, ad esempio, dei racconti *Venuto a cercarci* e *Alle ore 5*, entrambi in *In quel preciso momento*, cit., pp. 27-28 e 161-2.

¹⁵ D. BUZZATI, *La grande biscia*, in *Il crollo della Baliverna*, Mondadori, Milano 1984, p. 9.

con sé comunque una realizzazione della speranza, a livello terreno e /o metafisico.¹⁶ Nelle varie raccolte poi si alternano racconti di tono più pessimistico ad altri in cui la speranza appare vincente, come *L'occasione*: «Non c'è esistenza disperata che non abbia il suo raggio di luce, sia pur breve: un'ora forse, un minuto solo nel corso di un'intera lunga vita, ma in quel minuto l'uomo avrà la paga sua, il suo spirito grandeggerà al di sopra delle stelle.»¹⁷

Più netto è invece il giudizio espresso da Levi: come attesta chiaramente il già citato *Verso occidente*, la speranza è in ultima analisi una «droga» e un'«illusione».¹⁸ Benefica, in una certa misura, poiché permette di andare avanti,¹⁹ ma inaccettabile per una razionalità strettamente coerente. Da questo punto di vista Levi stesso afferma di essere vicino alle posizioni di Leopardi.²⁰ Simile è anche il giudizio di Caproni, almeno nella teoria: poiché la speranza è pura illusione, la condizione più appropriata per l'uomo è la «disperanza»²¹, ossia una «disperazione calma, senza sgomento»,²² che accetti stoicamente l'assenza di senso. Tuttavia si ha l'impressione che nella poesia caproniana la speranza si affermi tanto più fortemente quanto più apertamente è rifiutata. Significativo in particolare il componimento che Caproni le dedica nel *Muro della terra*:

ESPÉRANCE

Sotto la frasca, l'insegna
era di sapore onesto – alzava
il cuore, [...]
(Al Buon Asilo, recava
sul salnitro) [...]

Guardai la finestra. Murata.
La porta. Condannata.

Ah, «Quale folle danza»
(mi misi a canticchiare,
così, per non disperare
nel buio) «è la Speranza.»

Qui la speranza rivela chiaramente il suo carattere illusorio: le promesse dell'insegna non si realizzano, la porta è irrevocabilmente chiusa (mentre le buzzatiane porte di Anagoor, benché chiuse, lasciavano almeno la possibilità di sperare che un giorno si sarebbero aperte²³). Paradossalmente però

¹⁶ Cfr. L. BELLASPIGA, *Il deserto dei tartari, un romanzo a lieto fine. Una rilettura del capolavoro di Dino Buzzati*, Ancora, Milano 2014.

¹⁷ D. BUZZATI, *L'occasione* in *Siamo spiacenti di...*, Mondadori, Milano 1980, p. 190.

¹⁸ P. LEVI, *Verso occidente*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 677.

¹⁹ «È impossibile vivere senza la speranza in qualcosa, senza l'aspettativa, per quanto irrazionale, che domani sarà migliore di oggi» A. RUDOLF, *Primo Levi a Londra: un'intervista*, ivi, vol. III, p. 631.

²⁰ «Nell'assenza di Dio, direi che ho fatto mio il punto di vista di Giacomo Leopardi, il poeta che accusa la natura di ingannare i suoi figli con false promesse di bene che sa di non poter mantenere.» G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, p. 387.

²¹ G. CAPRONI, *Disperanza*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 564.

²² G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, ivi, p. 245.

²³ D. BUZZATI, *Le mura di Anagoor*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, pp. 947 e ss.

questa stessa dichiarazione di disperanza, canticchiata tra sé nel buio, è anche un estremo tentativo di «non disperare».²⁴

In sintesi quindi possiamo concludere che la speranza appare nettamente non illusoria se considerata in una prospettiva cristiana, mentre in un'ottica laica la questione si presenta più complessa. Inevitabilmente infatti la speranza si viene a scontrare col limite umano e in special modo con la morte. Tuttavia a livello individuale si può pensare comunque alla speranza come non illusoria, nel momento in cui l'individuo trascende se stesso per trasmettere la sua eredità a chi verrà dopo, come argomenta Natoli; in tal modo l'opera individuale viene proseguita e perfezionata «come se quella vita non fosse davvero finita».²⁵ Questa è per esempio l'ipotesi di Calvino, che approfondiremo meglio in seguito: la vita dell'individuo, e l'esistenza dell'umanità in generale, ha senso perché è un segmento di un più ampio lavoro di conoscenza-trasformazione che si compie nell'universo.²⁶ D'altra parte in questo modo il problema viene spostato, non risolto.²⁷

Di fatto, a voler essere strettamente razionali, la speranza deve almeno in parte essere considerata illusoria: essa infatti tende di per sé a trascendere la contingenza ma, in mancanza di un piano metafisico, la sua meta deve necessariamente essere abbassata all'interno dell'orizzonte del finito²⁸ oppure deve essere considerata irraggiungibile.²⁹ Fortunatamente per le sorti della speranza, e forse dell'umanità in generale, gli uomini non sono quasi mai così implacabilmente coerenti come gli Arunde di Levi. Per esempio – come avviene per molti personaggi buzzatiani – possono mantenere aperta l'ipotesi che la speranza sia, in qualche modo, qualcosa di più di una mera illusione, pur essendo quasi totalmente convinti del contrario. In fondo la realtà è così complessa che rimane sempre la possibilità di aver trascurato qualcosa in grado di cambiare il corso del ragionamento; il che è sufficiente a lasciare alla speranza il beneficio del dubbio.

Va osservato inoltre che la conoscenza umana non si basa esclusivamente sul ragionamento astratto ma più in generale sull'esperienza. Ora, se anche la speranza viene considerata illusoria sul piano teorico, ciò non le impedisce di continuare a essere “vera”, ossia reale, sul piano pratico. È reale perché alimenta la vita (anche nel senso della «speranza biologica» di cui parla Levi), creando un *novum* che senza di lei non sarebbe esistito; ed è reale perché – almeno soggettivamente – imprime una direzione (un senso) all'esistere. A questo proposito Luzi scrive a un giovane poeta, di tendenze pessimistiche: «Proprio mentre lei parla [...] della morte, la poesia (e la vita) decide per la vita, gliela impone. Gliene impone anche il senso, il ritmo e la persuasione intrinseca con la quale si perpetua e procede. Bisogna guardare anche fuori di noi. Quante possibilità di morte ha scavalcato quel bambino che ora arranca per il viottolo. Quante forze negative stanno dietro l'uomo che apre la saracinesca e inaugura una nuova giornata.»³⁰

²⁴ Cfr. F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto. Gatto, Caproni, Erba*, Tirreria Stampatori, Torino 1997, p. 80.

²⁵ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 87.

²⁶ Cfr. I. CALVINO, Lettera a S. Timpanaro del 07/07/70, in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori (I meridiani), Milano 2000, pp. 1082-3.

²⁷ Come osserva Palomar, «così non si fa che rinviare il problema, dalla propria morte individuale all'estinzione del genere umano, per tardi che questa possa succedere.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 979.

²⁸ Si tratta, appunto, dell'etica del finito propugnata da Natoli. Cfr. S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 125.

²⁹ Cfr. J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 357; G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 57.

³⁰ M. LUZI, Lettera a E. Bellucci, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 246.

Ciò ricorda un'affermazione di don Nicola nel romanzo siloniano *Una manciata di more*. Il prete sta dialogando con Stella, disperata perché non può più credere né alla salvezza cristiana né a quella comunista. A tale desolazione don Nicola risponde che la salvezza «non è questione di parole. La verità, l'amore sono cose reali.»³¹ In altri termini, anche nel caso in cui la speranza non sia giustificabile, pure le sue espressioni concrete – come l'amore di Rocco per Stella, o la comunità utopica che l'amicizia riesce a costruire – si affermano come verità, nella loro evidenza di fatti. Silone del resto non tenta mai una giustificazione teorica della speranza: essa, ai suoi occhi, non è illusoria semplicemente perché c'è. Essa è reale in quanto costituisce la parte più autentica dell'animo di ciascuno, cosicché seguire la speranza è l'unico modo che l'uomo ha per essere se stesso; ed è reale perché vive, seppure in minima parte, nel bene creato dagli uomini, il quale si impone con la forza di una superiore verità. Perciò, ad esempio, al disilluso Uliva Pietro Spina non risponde con un'argomentazione astratta;³² sceglie invece di rilanciare continuamente la speranza, calandola in attuazioni concrete e personalmente vissute, che finiscono per affermarne la verità oltre ogni negazione. Sarà infine la morte di Murica a rispondere indirettamente alle obiezioni di Uliva, giacché trasforma l'apparente fallimento della speranza in una sua paradossale riaffermazione. Significativo in merito un dialogo tra Daniele, padre di Murica, e alcuni parenti:

UN PARENTE: Ho udito che prima di morire tuo figlio ha aperto gli occhi e ha sorriso e ha detto di morire in pace.

UN PARENTE: Non avrebbe sorriso, non avrebbe parlato di pace, se non avesse avuto qualche speranza.

DANIELE: [...] È una nuova speranza, fondata su una nuova fede e una nuova carità. [...] Egli credeva ad un nuovo modo di stare assieme, senza aver paura.³³

Si può forse dire che, se in prospettiva religiosa la speranza è leggibile come una prova dell'esistenza dell'oggetto desiderato,³⁴ in prospettiva laica è la speranza stessa che – in modo sempre imperfetto e limitato – *fa esistere* il suo oggetto. Un esempio è dato appunto dalle micro-utopie che i personaggi siloniani creano attorno a loro, semplicemente vivendo la speranza fino in fondo. Altri casi eclatanti si trovano nelle poesie di Caproni, in cui Dio esiste solo se cacciato, o in alcuni racconti di Buzzati che affermano il potere dell'attesa di far vivere il proprio oggetto.³⁵ Più modestamente, poi, anche la speranza della Lettrice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dimostra di avere un potere creatore: «Questa donna che legge sempre un altro libro, in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci»³⁶. Del resto già in *Mitosi* Calvino scriveva: «Non è vero che uno stato di desiderio presupponga necessariamente un qualcosa

³¹ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 184.

³² I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 396-402; *Ed egli si nascose*, a cura di B. Pierfederici, Città nuova, Roma 2000, p. 65.

³³ Ivi, p. 96.

³⁴ Dice infatti don Pasqua: «A me basta sapere che desidero una cosa per essere certo che l'avrò, che è mia e mi è destinata. Quale senso avrebbe se no, il mio desiderio?» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 200.

³⁵ Ad esempio D. BUZZATI, *Utilità dell'attesa*, in *Siamo spiacenti di...*, cit., pp. 187-8, oppure *Il mantello*, in *Teatro*, cit., p. 390.

³⁶ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 680. Significativo anche un passaggio successivo, dal diario dello scrittore Flannery: «Forse la donna che osservo col cannocchiale sa quello che dovrei scrivere; ossia non lo sa, perché appunto aspetta da me che io scriva quel che non sa; ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel vuoto che le mie parole dovrebbero riempire.» Ivi, p. 779.

desiderato; il qualcosa desiderato comincia a esserci solo una volta che c'è lo stato di desiderio; [...] perché prima chi sapeva che c'era?». ³⁷

6. Quarta condizione: la scelta

Il concetto di speranza è legato a doppio filo con quello di libertà: da un lato la speranza rende liberi perché trascende le circostanze contingenti e i limiti individuali; dall'altro, se intesa anche come virtù, chiede un atto di libertà, esiste pienamente solo se viene scelta. Questo doppio legame è particolarmente evidente nelle opere siloniane, giacché la libertà, intesa nella pienezza utopica del termine, è sempre l'oggetto della speranza,¹ e il libero arbitrio ne è sempre la premessa. In ogni momento, cioè, l'uomo può scegliere di sperare in una vita più piena e libera, slegandosi dai condizionamenti sociali e ideologici; e viceversa tale speranza lo fa già partecipe di questa pienezza, quindi lo rende interiormente libero.² Tale concetto è comunque presente, in modo più o meno deciso, in tutti gli autori qui considerati. Come osserva il don Pasqua santucciano, infatti, sperare nella felicità implica credere nella libertà di scelta, giacché se «non fossimo noi a fabbricare [la felicità], a *potercela* fabbricare, cosa ce ne importerebbe?». ³ Viceversa un uomo che rinuncia alla propria libertà rinuncia contestualmente alla speranza: come Orfeo che si chiude in un passato immodificabile, dove non ha la possibilità né di agire né, appunto, di sperare.

6.1. Il patto con la vita

La natura della speranza, scrive Botturi, «è complessa, forse paradossale: nello sperare dipende dall'iniziativa dell'uomo l'accedere a qualcosa che non dipende da lui.»¹ Infatti, sebbene sia una forza spontanea e in parte inconsapevole, la speranza deve al contempo essere frutto di una scelta volontaria: l'uomo deve scegliere di fidarsi della forza che lo anima. Più in particolare possiamo suddividere la decisione di sperare in due scelte complementari: l'assenso al patto fondamentale con la vita² e il rifiuto di ciò che vi si oppone. Per quanto riguarda poi la prima scelta, possiamo considerarla a sua volta da un duplice punto di vista; stringere un patto significa infatti sia affidarsi all'altro contraente, in questo caso la vita stessa, sia impegnarsi in prima persona per tener fede agli accordi. La speranza dunque richiede una scelta di fiducia e di fedeltà: due virtù strettamente connesse, a partire dalla loro radice etimologica.

³⁷ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 280.

¹ La moglie Darina rivela che Silone aveva siglato la sua copia del *Seme sotto la neve* con le parole: «Alla compagna Darina: Unum in una fide et spe: libertas.» D. LARACY SILONE, *Colloqui*, a cura di M. Dorigatti e M. Maghenzani, Perosini, Zevio 2005, p. 58.

² Dice infatti Spina: «Anche sotto una dittatura l'uomo che pensa con la propria testa è libero. L'uomo impegnato per qualche cosa ch'egli ritiene giusto, è libero.» I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 45; *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 242.

³ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 197.

¹ F. BOTTURI, *Condividere la speranza*, in *Saper sperare*, cit., p. 159.

² L'espressione è usata in particolare da G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 100.

6.1.1. Fiducia

In primo luogo il patto con la vita chiede di affidarsi a quella voce interiore (o, nel caso della speranza teologale, alla promessa divina) che dice che “andrà tutto bene”, alimentando così uno «slancio senza fine verso il futuro» sentito come «meta sempre possibile e dotata di senso».³ Ciò implica, certo, aprirsi alle speranze (*espoirs*), dal momento che «chi ha davvero speranza è anche costruttore di speranze».⁴ Ma implica anche, più in generale, affidarsi alla «speranza nell’insperato», all’attesa senza oggetto, che come scrive Bompiani è «una forma di “vigile abbandono”, un essere insieme all’erta e nell’agio; un imparare ad abitare la propria casa sopportandola: sia questa casa il sé o il mondo.»⁵ Santucci sintetizza tale condizione in una poesia:

Lasciar colar la vita goccia a goccia
come resina giù dalla corteccia,
come miele che stilla dalla roccia.
Il cuor, memoria con speranze intreccia;
e ogni assillo placando, sol si affida
a un battito segreto che lo guida.⁶

Lo stesso tema è poi sviluppato più ampiamente in un racconto, *L’ora di Abele*. Il protagonista, per le delusioni subite a causa del fratello, si è chiuso in un bozzolo di immobilità, quasi una morte anticipata. Dovendo però donare il sangue a un ferito (che sospetta essere il suo stesso fratello) riscopre la dimensione della speranza, percepita come flusso vitale: «Cos’era “bene”, *il bene?* [...] Era una cosa segreta, invisibile, una cosa fluida. Era forse – ora lo capiva – il sangue. Quel liquido che adesso passava dalla sua alla vena dell’altro.»⁷ La speranza infatti comporta appunto «la capacità di rendere il tempo fluido, [...] un incessante irreversibile fluire»;⁸ essa implica abbandonarsi alla vita nel suo naturale scorrere verso il futuro, verso una meta presentita ma nascosta. Naturalmente tale meta è, per Santucci, Dio stesso; perciò coloro che più si affidano all’*espérance*, al di là di tutte le *espoirs*, sono a Lui particolarmente graditi, sebbene possano apparire ingenui agli occhi del mondo:

Penso che i “poveri in ispirito” siano quelli che non credono in se stessi, i prigionieri di un’inguaribile timidezza, gli uomini che non hanno fantasia per progettare un domani migliore né personalità per realizzarlo. Sono i più poveri, sono solo i signori della speranza ma di una speranza incorporata ch’essi non sanno legare a nessuna scadenza. Sono i silenziosi che vivono senza toccare nulla, neanche col desiderio; solo, frequentemente, mirano le nubi e l’azzurro perché sanno che il cielo è una cosa che non si contende a nessuno. E il cielo è per loro.⁹

Anche Betocchi valorizza tale speranza elementare: la speranza dei poveri che con semplicità confidano nella vita, e così rendono gloria a Dio che di quella speranza è la fonte. Come in *Pasqua dei poveri*: «Sabato Santo, il tuo chiaror ci abbaglia, / e il nostro cuore fa una lenta maglia / col cielo, che ne abbraccia le speranze.»¹⁰ O in *Memorie comuni*:

³ E. BORGNA, *Ritrovare la speranza*, in *Saper sperare*, cit., p. 39.

⁴ F. BOTTURI, *Condividere la speranza*, ivi p. 167.

⁵ G. BOMPIANI, *L’attesa*, cit., p. 72.

⁶ L. SANTUCCI, *Lasciar colar la vita goccia a goccia*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 93.

⁷ L. SANTUCCI, *L’ora di Abele*, in *Nell’orto dell’esistenza*, Società editrice internazionale, Torino 1996, p. 7.

⁸ R. BODEI, *Gustare la speranza*, in *Saper sperare*, cit., p. 68.

⁹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?...*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 381.

¹⁰ C. BETOCCHI, *Pasqua dei poveri*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 79.

Oh l'affanno era ricco
di speranze. Pareva un campo,
tra il sì e il no, quando
lo guarda il contadino,
dubbiando [...]
Si maturava la ricchezza
nel semplice vivere
di qualche lavoro,
di patimento e di speranza.¹¹

La morale che ne deriva, propria della prima produzione betocchiana, è la necessità di accettare serenamente la vita, pur nelle sue miserie: «Crudo era il masso, ginestre e sole, / dolce è la vita a chi bene le vuole», recita *Allegrezze dei poveri a Tegoledo*.¹² Tale prospettiva ha influenzato profondamente anche Luzi – per il quale Betocchi è stato non solo un amico ma un maestro – tanto che si può considerare uno dei nuclei nevralgici della sua poetica. Luzi infatti parte dal presupposto che la vita sia intrinsecamente «giusta», nel senso che ogni fatto ha una sua necessità, una sua ragione, appunto perché inscritto in un flusso diretto a un fine positivo. Per Luzi, dunque, la vita è «fedele» a se stessa perché procede verso la meta che deve raggiungere, sebbene non si conosca tale meta con esattezza.¹³ Di conseguenza l'atteggiamento migliore è affidarsi al flusso vitale, con la «naturalezza» che tanti testi luziani celebrano.¹⁴

Paradossalmente, sotto questo punto di vista, l'uomo ha molto da imparare dagli animali, che ripetutamente compaiono nella poesia luziana come modelli di naturalezza. Essi infatti, sebbene non siano consapevoli di dove stanno andando, seguono fedelmente il loro istinto, che li conduce con sicurezza verso la meta. Ad esempio il «colombo / smarrito a ora tarda» non prova timore, perché «provvede a tutto - lo sente, / n'è sicuro / nel carenato petto - una per sempre / onnipresente norma».¹⁵ Per Luzi dunque gli animali incarnano quella «docta ignorantia» che abbiamo visto essere tra le condizioni d'esistenza della speranza. Già nei Vangeli, del resto, essi appaiono come esempi emblematici dell'affidarsi a Dio: «Guardate gli uccelli del cielo: non seminano, né mietono, né ammassano nei granai; eppure il Padre vostro celeste li nutre» (Mt 6, 26). Tuttavia, mentre negli animali la «libera obbedienza» alla vita è spontanea,¹⁶ l'uomo deve sceglierla con consapevolezza; e non come atto di rassegnazione, ma di speranza. Quest'è appunto il consiglio che Benjamin Costant, protagonista dell'opera teatrale *Ceneri e ardori*, riceve dalla moglie:

Santo cielo, Ben, ricordati di quando
rimettevi tutte le tue ambagi
al volere del Padre. La volontà
del cielo sia fatta, soit faite ta volonté.

¹¹ C. BETOCCHI, *Memorie comuni*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 175.

¹² C. BETOCCHI, *Allegrezze dei poveri a Tegoledo*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 18.

¹³ Cfr. M. LUZI, *Vita fedele alla vita*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 361. Il tema percorre comunque la quasi totalità delle raccolte, fino all'ultima. Cfr. ad esempio *Noetica*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 516: «La vita si trasforma in sé perpetuamente / [...] sommamente è fedele a sé medesima».

¹⁴ «Se dovessi ricostruire la mia vicenda poetica direi che al suo interno si è quasi creata un'altra vicenda che in cinquant'anni di vita poetica si è trasformata in una ricerca costante alla conquista conscia della naturalezza.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 44.

¹⁵ M. LUZI, *È cielo, è terra*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 124.

¹⁶ M. LUZI, *Falco*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 866.

Eri solo stremato dalla tua irrisolutezza [...] oppure eri sapiente? Ciò che allora pregavi e occultavi come fosse pusillanime deve ora ritornare in veste di saggezza [...].¹⁷

Non è un caso che nella poesia di Luzi riecheggino così spesso la parola «amen» o l'equivalente «così sia». ¹⁸ Quest'espressione, spiega il poeta, è «ritmo e musica della vita, [...] battito cardiaco del creato che irrorava sangue e linfa vitale.»¹⁹ Infatti la vita nasce da un atto di assenso (il «fiat» di Dio)²⁰ e chiede all'uomo di corrispondere con un altro, quotidiano assenso. In altre parole chiede un atto di speranza, nel quale appunto è possibile intuire la giustezza profonda del cosmo: «Ora balena / in forma di sorriso / la logica universale. / Oh chiara prova / di un seminascosto / e controverso Sì.»²¹

D'altro canto l'affidamento alla vita non è proprio solo degli autori cristiani, anche se indubbiamente la fede tende a favorirlo. Silone, per esempio, pur incerto in materia religiosa, fonda tutta la propria opera su una duplice fiducia: nella possibilità del progresso socio-politico²² e nella capacità della letteratura di instaurare una comunicazione feconda.²³ La fiducia costituisce dunque una delle caratteristiche essenziali di Silone che, osserva Grimaldi, «sembra sparare a zero su tutto, ma in realtà non rinuncia a sperare, a sognare, a volere, a lottare.»²⁴ Similmente la fiducia nella vita costituisce un tratto distintivo di Levi, come lui stesso sottolinea: «Credo nella vita, nelle sue realizzazioni attraverso i mutamenti, le evoluzioni. Credo nell'uomo come fulcro centrale della vita. Ho fiducia in lui.»²⁵ Tale fiducia è, come dicevamo prima, fondamentalmente pre-razionale, ma al tempo stesso è il frutto di

¹⁷ M. LUZI, *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., p. 541.

¹⁸ Alcuni esempi a campione: *Pasqua orciana* da *Fraresi e incisi*, *Guizzò una luce d'angelo* e *Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo?* da *Viaggio terrestre e celeste*, tutte in *L'opera poetica*, cit., pp. 917, 975, 1078. In *Sotto specie umana* le ricorrenze si moltiplicano: *Mondo, non sono circoscritto in me*; *Eccomi, benedicimi, ti prego*; *O mare, o mare*; *S'apri quel lucernario*, tutte in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 29, 67, 105, 220. Troviamo poi *La città e il fiume* e *Visibile* in *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, pp. 301 e 423, e *Anche una volta* in *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 477. Sulle diverse sfumature dell'«amen» nell'opera di Luzi cfr. G. FESTA, *Lo stile liturgico dell'ultimo Luzi*, in AA.VV., *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 197.

¹⁹ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 309.

²⁰ M. LUZI, *Santità umbra*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 424.

²¹ M. LUZI, *Salita l'alba*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 498. È significativo peraltro che le voci contrastanti che abbiamo visto dialogare nel Prologo di *Hystrio* siano indicate semplicemente con i nomi «Sì» e «No»: come a dire che la scelta fondamentale si riduce a un'adesione o, viceversa, un rifiuto della vita e con essa della speranza. Cfr. M. LUZI, *Hystrio*, in *Teatro*, cit., p. 269.

²² «Non sarà per oggi», diceva, «ma la natura dell'uomo tende alla giustizia e ci arriverà.» L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 533.

²³ «Prima di essere creazione, l'opera d'arte è infatti volontà di comunicare e fiducia nella possibilità di essere capito.» I. SILONE, *Nichilisti e idolatri. Dopo il neorealismo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1199.

²⁴ U. ALFASSIO GRIMALDI, *Alcune domande a un francotiratore del socialismo*, ivi, vol. II, p. 1284. Anche Scalabrella attribuisce a Silone una «fiducia creativa nell'uomo, capace di risollevarsi e di continuare a cercare la verità, al di là dalle proprie debolezze, dai pregiudizi, dagli interessi di parte e dalle miserie intellettuali». S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone. L'utopia e la speranza*, Edizioni Studium, Roma 1998, p. 37. Luce d'Eramo poi, citando un articolo di Maurice Nadeau, afferma che «l'opera di Silone si muove al margine “delle due sfere linguistiche” della fede e della fiducia.» L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 359. Silone stesso indica alcune «certezze irriducibili» che costituiscono le fondamenta della sua vita e della sua opera e che sono forse «troppo poco per costituire una professione di fede, ma abbastanza per una dichiarazione di fiducia». I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 893.

²⁵ L. DI RICCO, *Un uomo chiamato Faussone*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 166.

una scelta consapevole: «Credo insomma che sia meglio partire dalla fiducia, a rischio di sbagliare, piuttosto che dalla sfiducia e dal pessimismo. È una scommessa.»²⁶

Anche Calvino indica nella fiducia l'imprescindibile punto di partenza dell'azione;²⁷ e di fiducia è impregnata tutta la sua prima produzione, espressione da un lato di uno spontaneo amore per la vita e dall'altro della volontà di fidarsi dell'uomo, della storia, dell'esistenza in generale.²⁸ Anche gli aspetti più negativi dell'esistenza sono guardati in funzione degli sviluppi futuri: «Questo tessuto con le sue parti vitali (anche se solo d'una vitalità biologica e non razionale) e con le sue parti disgregate o cancerose è il materiale da cui la città di domani prenderà forma, in bene o in male, secondo il nostro intento se avremo saputo vedere e intervenire oggi, o contro di esso nel caso contrario. Tanto più l'immagine che trarremo dall'oggi sarà negativa, tanto più occorrerà proiettarci una possibile immagine positiva verso la quale tendere.»²⁹ In seguito questo vitalismo tende a venir meno; tuttavia rimane se non altro la fiducia nelle virtù della letteratura, di cui le *Lezioni americane*, proiettate verso il millennio che si apre, sono la prova.³⁰ La stessa avventura conoscitiva di Palomar, sebbene fallimentare, si fonda precisamente sulla fiducia, ossia sulla speranza che il mondo si riveli in ultima analisi conoscibile, ordinato, dotato di senso.³¹

Sereni, dal canto suo, afferma di aver trasfuso nella sua poesia «un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita».³² Per lui addirittura la poesia è addirittura «il modo più autentico [...] di esprimere questo amore, anche quando si dice 'non amo il mio tempo'».³³ Significativo a tal proposito un paragrafo in cui Sereni, commentando la pittura di Morlotti, finisce indirettamente per parlare del proprio rapporto con la poesia e con la vita: «Quella fede, quella superstite speranza, [...] sta nello stretto, ansioso rapporto con la vita, con ciò che è percepito vivente, con la vita nel suo senso più ampio e insieme primordiale, ampio e primordiale tanto da includervi la morte».³⁴ Dunque, se è vero che la poesia sereniana indulge talvolta in malinconie e amarezze, questo non è che uno dei due fuochi «che definiscono da sempre la traiettoria ellittica della poesia di Sereni, l'altro fuoco essendo rappresentato da un'insopprimibile adesione alla vita, da una disponibilità sempre aperta allo stupore e all'entusiasmo, tanto più quanto sorgano spontanei, per un incontro o un evento fortuiti.»³⁵ Anche Caproni, per sua stessa ammissione, esprime nella sua poesia un grande amore per la vita, sebbene le apparenze possano suggerire il contrario:

²⁶ P. LEVI, intervista cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, p. 29. In un'altra intervista Levi ribadisce: «Ho fiducia negli uomini per ragioni di logica, ché altrimenti non si potrebbe vivere.» M. VIGLINO, *Incontro con l'autore*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 923. Tale scelta si declina anche nella volontà di «trasmettere e infondere fiducia», in quanto «è un modo per costruire il bene.» L. DI RICCO, *Un uomo chiamato Faussone*, ivi, vol. III, p. 167.

²⁷ «La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose» I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 55.

²⁸ Nella lettera di dimissioni dal Partito, del 1 agosto 1957, Calvino afferma: «Ho vissuto sempre [...] la pena di chi soffre gli errori del proprio campo, ma avendo costantemente fiducia nella storia.» I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 504.

²⁹ I. CALVINO, *Gli dei della città*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 349.

³⁰ Nell'introduzione alle *Lezioni* in particolare Calvino parla esplicitamente della sua «fiducia nel futuro della letteratura». Ivi, vol. I, p. 630.

³¹ «Non è escluso, pensa il sempre fiducioso signor Palomar, che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto». I. CALVINO, *Palomar e Michelangelo*, ivi, vol. II, p. 1992.

³² V. SERENI, *Autoritratto*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 113.

³³ L'intervista è riportata nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 582.

³⁴ V. SERENI, *Morlotti e un viaggio*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 119.

³⁵ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 173.

Non trovo affatto «estremamente amara e disincantata» la mia visione della vita, e tantomeno credo a una mia «sfiducia nell'esistenza». [...] Anzi, io sono uno dei pochissimi che, di fronte alla solita sciocca domanda: «Ricominceresti da capo al tua vita?», risponderebbe risolutamente «Sì, perché la cosiddetta vita è un'avventura unica, e val sempre la pena di viverla, anche quando, come nel suo caso, sono state più le sofferenze che le gioie». E se mi si obiettasse ancora: «Ma correggendo gli errori?», sarei pronto a rispondere: «Eh, no: proprio no; perché allora diventerebbe un'altra vita: un gioco troppo facile».³⁶

A ben guardare, in effetti, la poesia di Caproni non è mai di negatività pura: persino nel momento più cupo, quello dei *Lamenti*, «il sangue continua a scorrere caldo, impetuoso nelle vene (“Le giovinette così nude e umane [...]”) e il cuore batte ed eccita i sensi alle passioni precarie dell'oggi e ai sogni, alle speranze, ai progetti di vita di un domani difficile, certo, ma immaginato più umanamente respirabile».³⁷ E se col passare degli anni l'atteggiamento del poeta sembra farsi sempre più disincantato, pure «nel più assoluto vuoto fisico e metafisico liricamente stilizzati, è sempre possibile cogliere un impercettibile movimento “e contrario”: di risalita, di nascita di “un'ulteriore esistenza”».³⁸ Insomma persino il poeta della «disperanza» esprime a suo modo un tenace attaccamento alla vita, come traspare anche – nella forma ironica ed obliqua che gli è propria – dalla conclusione di un'intervista. Alla domanda: «Di che cosa non può fare assolutamente a meno?», Caproni, con «un sorriso un po' serio, un po' consapevole», risponde: «Di vivere.»³⁹

6.1.2. Fedeltà

Sul rovescio della fiducia troviamo la fedeltà, ossia l'impegno ad essere pienamente presenti alla vita. Tale volontà è forte per esempio in Betocchi, che si definisce «un'ombra fedele all'esistere»⁴⁰ e si propone di «qui patir: qui volere / tutto il calice bere. / Esister qui ed amare.»⁴¹ Ciò significa anche restare fedele a se stesso, ossia alla propria natura e al ruolo che la vita chiede di ricoprire.⁴² Infatti la fedeltà a se stessi è tutt'uno in Betocchi con la fedeltà alla vita e a Dio: «Ecco: la mia speranza, oggi, sarebbe di sposare davvero la imminente vecchiaia come una sposina giovane che se ci è data ha uno scopo, che va onorato lietamente. [...] Se Dio m'aiuterà [...] [o] piuttosto, se riuscirò ad essergli un po' più fedele anch'io, nel come mi ha fatto, che per il passato.»⁴³ Mosso appunto da quest'imperativo il poeta cerca di leggere le proprie esperienze come tappe di un perpetuo viaggio: «Si avanza nella vita per andare a scoprire un altro paese, un altro modo di vivere e di vedere le cose, fino all'ultima scoperta che è quella della morte che ci mostra le verità totali. Per me queste scoperte che si fanno successivamente vanno affrontate con un coraggio che non tutti hanno; sono uno spirito positivo.»⁴⁴

³⁶ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 427. Altrove afferma anche: «Persino dietro la negazione più radicale, si vede apparire, in positivo, il mondo: cioè la vita.» Ivi, p. 384.

³⁷ F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, cit., p. 60.

³⁸ Ivi, p. 70.

³⁹ G. CAPRONI, intervista cit. in A. NOZZOLI, *Sulle interviste a Giorgio Caproni (con tre testi dispersi)*, in «Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2018, p. 208.

⁴⁰ C. BETOCCHI, *Ma rieccomi all'alba, e ne emergo*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 282.

⁴¹ C. BETOCCHI, *O vaga notte*, da *L'estate di San Martino*, ivi, pp. 213-4.

⁴² «Fedele / non già ad un sogno, ma alla tua / flebile vita, debole natura». C. BETOCCHI, *Dal tabernacolo, Un passo, un altro passo*, ivi, p. 344.

⁴³ C. BETOCCHI, *Confessione 1958*, in *Confessioni minori*, cit., p. 407.

⁴⁴ AA.VV., *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento. Colloqui*, a cura di C. Casoli, Marietti, Genova-Milano 2005, p. 40.

Similmente Luzi afferma: «Fin dall'inizio nella mia poesia c'è una barca e ci aspetta un viaggio da fare. [...] E facciamo questo viaggio, vediamo di che si tratta: questo è stato un po' il mio filo, attraverso gli anni, non sempre positivi.»⁴⁵ Anche per Luzi, in altri termini, vivere significa comprometersi con il mondo, di calarsi nel suo «magma» per dare il proprio contributo. Tale volontà è espressa innumerevoli volte dalle locuzioni «essere qui» o «stare qui», come esemplarmente in *Augurio*: «Sia grazia essere qui, / nel giusto della vita, / nell'opera del mondo. Sia così.»⁴⁶ Nella stessa raccolta troviamo anche un altro testo particolarmente significativo, che si appoggia invece a una metafora militare, *Il soldato*:

Servii, feci quel che stava in me. [...]
Fu poca cosa; poca
per non morire indegni, meno ancora
per vivere da uomini e uscir fuori dal bando.
Ma fui certo che il bosco
Non è senza via d'uscita.
Di più non era opera mia soltanto.⁴⁷

Tale componimento mostra appunto che, nella visione di Luzi, non c'è antitesi tra speranza e responsabilità. Da un lato si è fedeli perché si ha speranza che il flusso vitale sia dotato di senso, e che quindi il contributo dell'individuo entri a far parte di un'opera collettiva volta a un fine positivo; dall'altro si spera perché si è fedeli al mondo, perciò non ci si può rassegnare alla sua miseria.⁴⁸ C'è da dire che, in una certa misura, tale fedeltà è obbligata, dal momento che nessuno può veramente e completamente chiamarsi fuori dalla vita. Tuttavia il fatto di assumerla con consapevolezza trasforma la vita subita in scelta, come si legge in *Onore del vero*: «Vivere vivo come può chi serve / fedele poi che non ha scelta. Tutto, / anche la cupa eternità animale / che geme in noi può farsi santa. Basta / poco».⁴⁹ In tal modo l'*essere* diventa un *esserci*, l'esistenza si trasforma in compito: ciascuno ha un proprio «posto» da mantenere,⁵⁰ una «consegna» da svolgere,⁵¹ una «parte» da sostenere.⁵² Da qui la preghiera, che riecheggia più volte nella produzione luziana, affinché Dio aiuti il poeta ad essere fedele al proprio compito: «Io non prego per me, prego per essere. [...] Prego per essere “dentro” questo grande avvenimento, perché avviene continuamente; e, quindi di avere in me il germe di un futuro; di essere me stesso, come una specie di ponte per il seguito.»⁵³

Tra l'altro una preghiera simile si trova anche tra le pagine siloniane: «Tutte le mie preghiere di collegiale si concludevano allora in una sola domanda di grazia: “Mio Dio, aiutami a vivere senza

⁴⁵ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 26.

⁴⁶ M. LUZI, *Augurio*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 279.

⁴⁷ M. LUZI, *Il soldato*, ivi, p. 266.

⁴⁸ Così per esempio il pescatore, davanti al fiume in secca (trasparente metafora della vita), continua a sperare nella pioggia: «- Che importa! / mi è cara la tua infermità / come te stesso - / gli dice / accosciato sull'argine / l'uomo fedele della lenza, / gli dice il mondo. / Oh, la pluie viendra.» M. LUZI, *Fiume? Appena*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 87.

⁴⁹ M. LUZI, *E il lupo*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 247.

⁵⁰ M. LUZI, *La colonna*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 300; *Ed eccolo, ancora riconoscibile*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 581.

⁵¹ M. LUZI, *Cerchiamo a volte di esserlo fedeli alla consegna*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 751.

⁵² M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 381; *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 152.

⁵³ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 134.

tradire.»⁵⁴ Non a caso Scalabrella identifica nell'obbedienza la fondamentale virtù siloniana; non però l'obbedienza a «un progetto, un programma», bensì la fedeltà all'«uomo nella sua integralità.»⁵⁵ Più precisamente si tratta, come pure per Luzi, di una fedeltà triplice: all'utopia, come intuizione di un Regno altro rispetto alla storia contingente (benché non necessariamente di natura religiosa); al mondo, poiché l'utopia può realizzarsi solo nella partecipazione alla vita; e a se stesso, nella propria autenticità umana. Tutta la produzione di Silone è un inno a questa triplice fedeltà, come rivendica lui stesso: «La mia intenzione [...] era semplicemente quella di riaffermare, nel vasto e brillante mondo delle lettere, [...] una volontà di fedeltà, una volontà di non tradire.»⁵⁶ In positivo ciò si riflette nei personaggi eroici, come Pietro Spina, che continuamente si domandano: «Sono stato fedele alla promessa?»⁵⁷ In negativo invece il tema affiora nelle figure dei traditori, spesso redenti *in extremis* come Murica in *Vino e pane*.⁵⁸ Entrambe le tipologie mettono in luce la necessità ma anche la difficoltà dell'essere realmente fedeli: una scelta che spesso conduce all'isolamento e alla persecuzione. Si tratta, insomma, di una scelta eroica, che richiede coraggio e abnegazione. Curiosamente questa è la stessa prospettiva che ritroviamo in un autore assai diverso da Silone, Buzzati. Interessante in proposito un'osservazione di Baggi:

Potremmo riassumere così le condizioni necessarie per udire la voce del mistero [...]: accettare con coraggio e fierezza una sfida di cui non si sa in partenza l'esito ma che dà la possibilità di essere pienamente uomini; uscire dalla piattezza delle convenzioni, dei falsi rapporti, dei vuoti valori disposti a pagare il prezzo della solitudine e della derisione in cambio di una solidità interiore. Queste due caratteristiche si incarnano nella figura dell'eroe, che l'autore quasi sempre descrive a partire dalla vita militare.⁵⁹

Questo paragrafo potrebbe essere tranquillamente applicato alla narrativa siloniana, non fosse che per un particolare: Silone tende a rappresentare l'eroe come un fuorilegge, mentre Buzzati ama ritrarlo in divisa. Nell'obbedienza militare vede infatti, come Luzi, il simbolo di una più profonda fedeltà: il soldato è l'uomo vero, che per tutta la vita attende l'Occasione di dimostrare il proprio valore, e al momento giusto sa riconoscerla e affrontarla.⁶⁰ In altre parole è l'uomo in cui speranza e responsabilità sono inestricabilmente legate e profondamente valorizzate. L'esempio più noto di questa concezione è il *Deserto dei tartari*, ma essa trapela anche nelle cronache di guerra del *Buttafuoco*, nonché in singoli racconti come la *Ballata militare pisana*:

«Signor sergente, mi spieghi» chiedeva l'allievo Ddddd, sempre pieno di allegria e di gioia di vivere, venuto ad arruolarsi là appunto a unico motivo di giovinezza, e per il resto non aveva idee molto chiare. «Signor sergente, noi ci prepariamo alla guerra, è così oppure mi sbaglio?»
«Non ti sbagli no.»
«Ma, signor sergente, la guerra non c'è.»

⁵⁴ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 821.

⁵⁵ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., pp. 115-116.

⁵⁶ I. SILONE, *Sulla dignità dell'intelligenza e l'indegnità degli intellettuali*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 1124-5.

⁵⁷ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 304.

⁵⁸ Appunto quest'insistenza sul tradimento ha contribuito a far pensare che Silone stesso abbia, almeno temporaneamente, ceduto alle pressioni fasciste, tradendo la causa partigiana. Tuttavia, anche ammesso che un cedimento ci sia stato, e che sia tale da meritare il nome di tradimento, ciò non toglierebbe valore al messaggio etico siloniano; semmai esso diverrebbe più prezioso, essendo nato da un'esperienza personale così tormentata.

⁵⁹ P. BAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Edizioni Messaggero, Padova 2001, p. 73.

⁶⁰ Buzzati stesso lo esplicita nel dialogo con Panafieu: «Questo concetto di uno che tiene duro anche se tutti gli vengono addosso [...] a me piace moltissimo. In questo sono conservatore. In questo sono militarista.» D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 114.

«Adesso infatti non c'è.» [...]

«E può darsi che non ci sia neanche domani.»

«Può darsi.»

«Così può anche capitare che tutto sia inutile, inutile questa marcia, inutile questo mitra, inutili queste cartucce, tutto completamente inutile [...] E allora come la mettiamo?»

«Questo è il grande segreto della vita militare. È anche il grande segreto della vita. Ma del resto non si sa mai.»⁶¹

In questo brano è evidente come la speranza sia oggetto di una consapevole scelta, che implica due fattori: la fiducia (lo spiraglio del «non si sa mai») e la fedeltà, che qui assume appunto la forma dell'obbedienza militare ma di fatto si caratterizza come fedeltà alla vita nel suo complesso (l'allievo Dddd si è arruolato proprio per «gioia di vivere»). Tale fedeltà è tanto forte da resistere anche al sentimento dell'inane, al sospetto che la vita possa essere priva di un vero significato. In altri contesti la stessa tematica è espressa anche in forme diverse, per esempio nella fedeltà alla propria arte; infatti per Buzzati c'è indubbiamente un legame forte tra la professione dell'artista e quella del soldato.⁶² Questo ad esempio è il monito che Buzzati si rivolge, esortandosi a restare fedele al proprio compito: «Scrivi, ti prego. Due righe sole, almeno, anche se l'animo è sconvolto e i nervi non tengono più. Ma ogni giorno. A denti stretti, magari delle cretinate senza senso, ma scrivi.»⁶³ Nel racconto *La notizia* invece l'eroe è un direttore d'orchestra che, nel pieno di un concerto, sente diffondersi tra il pubblico un panico di cui non conosce il motivo; all'inizio è tentato di darsi alla fuga anche lui, ma poi decide di restare al proprio posto:

Improvvisamente capì che la salvezza, l'unica via di scampo, la sola utile e degna fuga era, per lui, come per tutti gli altri, stare fermo, non lasciarsi trascinare via, continuare il proprio lavoro fino in fondo. [...] Si riscosse, alzò la bacchetta gettando a quelli dell'orchestra una spavalda e allegra occhiata, d'incanto ristabilì il flusso vitale [...] E allora il brusio, i sussurri, i colpi, i tramestii, i passi, il viavai tacquero, nessuno si mosse né fiatava più, inchiodati tutti restarono, non più paura ma vergogna, mentre dalle argentee antenne delle trombe, lassù, le bandiere sventolavano.⁶⁴

In ogni caso la fedeltà rappresentata da Buzzati ha la caratteristica di essere nello stesso tempo un fatto molto grande e molto piccolo. È molto grande, anzitutto, perché implica la scelta di essere pienamente autentici, all'altezza della propria dignità umana. In questo senso gli eroi buzzatiani sono accostabili al *Barone rampante*: «colui che realizza una sua pienezza sottomettendosi a un'ardua [...] disciplina volontaria.»⁶⁵ In fondo gli alberi del Barone non sono qualitativamente diversi dall'isolata fortezza di Giovanni Drogo. È vero che il Barone – come i personaggi siloniani – si realizza infrangendo divieti e convenzioni, mentre gli eroi di Buzzati spesso esprimono la propria fedeltà rispettando scrupolosamente le regole, perfino in modo tragicomico come nel caso del Capitano Pic.⁶⁶ Tuttavia i due *modi vivendi* non sono che manifestazioni diverse di un'unica virtù.

⁶¹ D. BUZZATI, *Ballata militare pisana*, in *La "nera" di Dino Buzzati*, cit., vol. II, p. 185.

⁶² L'accostamento diventa pressoché esplicito nel racconto *Gli scrivani*, in cui l'atto di scrivere è equiparato alla «chiamata» di un «Sire», come quella che chiama il soldato alla guerra. Cfr. D. BUZZATI, *Le notti difficili*, cit., pp. 168-9.

⁶³ D. BUZZATI, *26 ottobre 1957*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 273.

⁶⁴ D. BUZZATI, *La notizia*, in *Opere scelte*, cit., p. 1075.

⁶⁵ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1211.

⁶⁶ D. BUZZATI, *Il capitano Pic (o il trionfo del regolamento)*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1313 e ss.

Al contempo, dicevamo, la fedeltà per Buzzati è un fatto molto piccolo perché riguarda la sfera quotidiana di esistenze comuni, inappariscenti: è una fedeltà che si nutre di virtù umilissime. Pensiamo a Giovanni Drogo che, di fronte alla morte, «raddrizza un po' il busto, si assesta con una mano il colletto dell'uniforme». ⁶⁷ Si tratta, scrive Jacomuzzi, di «atti antichissimi, ripetuti migliaia di volte, eppure qui diventati unici, esemplari: di correttezza divenuta nobiltà, di eleganza e decoro divenuti eroismo. La forma diventa veramente in questi frangenti garanzia di sostanza». ⁶⁸ Ritroviamo lo stesso concetto anche nella forma di un fatto di cronaca, riferito da Buzzati in uno dei suoi articoli di guerra. Un marinaio era stato rimproverato dal comandante perché aveva la divisa in disordine; poco tempo dopo ci fu una terribile battaglia, in cui il marinaio fu ferito a morte. Poco prima di morire, però, vedendo il superiore disse con orgoglio: «Avete visto, comandante, che oggi sono pulito?» ⁶⁹

Questo «eroismo della pulizia» è in fondo lo stesso atteggiamento che contraddistingue i rispettabilissimi e un po' ottusi borghesi di *Eppure battono alla porta* e *La casa stregata*. Certo in questo caso le condizioni sono palesemente antieroiche: in apparenza la posta in gioco è soltanto il rispetto delle convenzioni sociali, del quieto vivere piccolo-borghese. Eppure la virtù della fedeltà è comunque sufficiente per riscattare la meschinità dei personaggi: l'«ostinazione nel difendere la regola, l'ordine, la rispettabilità, [finisce] per dargli una specie di grandezza». ⁷⁰ Del resto l'importanza di queste virtù minime, il decoro e la pulizia, è affermata anche nella produzione di Primo Levi. In *Se questo è un uomo*, in particolare, la sopravvivenza della speranza dipende anche dalla scelta di restare fedeli alla propria dignità umana, la quale passa attraverso i gesti più semplici. Da qui l'esortazione di Steinlauf, compagno di prigionia di Levi: «Dobbiamo dare il nero alle scarpe, non perché così prescrive il regolamento, ma per dignità e per proprietà. Dobbiamo camminare diritti, senza strascicare gli zoccoli, non già in omaggio alla disciplina prussiana, ma per restare vivi, per non cominciare a morire.» ⁷¹

In ultimo anche la poesia di Sereni, sebbene più discretamente, afferma la volontà del poeta di essere fedele al tempo che è chiamato a vivere. Emblematica in particolare la poesia *Altro compleanno*, in cui l'incertezza su ciò che verrà («non si sa che altro un altro anno prepari») si associa alla volontà di «esserci» in ogni caso: «Passiamola questa soglia una volta di più». ⁷² Tale risoluzione di «stoicismo quotidiano», come la definisce Esposito, ⁷³ costituisce un atteggiamento proprio del poeta, ossia una «speranza che non è senza un sentimento di dolore e che è piuttosto accettazione delle cose, volontà di andare avanti», ⁷⁴ e insieme «una attenzione ostinata al movimento vitale delle cose», ⁷⁵ «un'apertura, una disponibilità» fondamentale verso il mondo. Per questo appunto il poeta non si rassegna alle «nuvole» che «torvo vogliono il nostro cielo», come si legge in *Finestra*, ma continua a cercare il positivo oltre la negatività, ravvivando continuamente la speranza: «Scova sui tetti quel po' di primavera / e cerca e tenta e ancora si rassegna.» ⁷⁶ Una lezione di fermezza in fondo non diversa da quella di Caproni, che ha affermato in un'intervista: «Soltanto in un saldo stoicismo, fuori d'ogni

⁶⁷ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, ivi, p. 220.

⁶⁸ S. JACOMUZZI, *Buzzati e Bonsanti*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 130.

⁶⁹ D. BUZZATI, *Una visita difficile*, in ID., *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1972, p. 49.

⁷⁰ D. BUZZATI, *La casa stregata*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 34.

⁷¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 165-6.

⁷² V. SERENI, *Altro compleanno*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 266.

⁷³ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 187.

⁷⁴ Ivi, p. 37.

⁷⁵ Ivi, 112.

⁷⁶ V. SERENI, *Finestra*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 115.

convenzione o illusione di comodo, [è] dato all'uomo di ritrovare la propria dignità, e magari anche la propria fede a dispetto della ragione e dei suoi limiti.»⁷⁷

⁷⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 200. A tal proposito Festa individua nella fortezza una caratteristica chiave tanto di Caproni quanto di Luzi, anche se il primo la interpreta come stoicismo, il secondo la iscrive invece in una visione purgatoriale della vita. Cfr. G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba. I "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, numero monografico di «Sacra Doctrina», Edizioni Studio Domenicano, LVIII (2013), n. 1, p. 148.

6.2. La non rassegnazione al male

La scelta di affidamento e fedeltà alla vita comporta dunque, come mostra emblematicamente la metafora del soldato, una scelta di resistenza. Abbiamo detto del resto che la speranza si muove in equilibrio tra mancanza e potenzialità, cosicché implica al tempo stesso un “sì” al positivo e un “no” al negativo della vita. Infatti un assenso indiscriminato, che non includesse la volontà di eliminare il negativo, non meriterebbe il nome di speranza ma piuttosto quello di rassegnazione; viceversa, se ci fosse soltanto il rifiuto senza l’assenso, la speranza non avrebbe ugualmente ragione d’essere, perché non ci sarebbe nulla per cui varrebbe la pena sperare. Dunque scegliere la speranza significa, in una certa misura, far coesistere i due atteggiamenti; per usare le parole di Chesterton, «odiare abbastanza il mondo per cambiarlo e amarlo abbastanza per crederlo degno di essere cambiato».¹ Nel contesto critico del Novecento, in particolare, assume risalto la componente oppositiva e resistenziale della speranza, ossia la non accettazione del male in tutte le sue accezioni: la violenza, l’ingiustizia, l’assurdo, la morte. Silone è molto deciso a questo proposito. Per lui, come nota Pampaloni, la speranza non è primariamente «una virtù di gioia, fresca e inventiva, ma una virtù di resistenza, l’ultima luce o prova del non arrendersi».² In effetti «la chiave della dialettica che Silone esprime [...] è quello che Hoffman chiama “the mortal no”. Il rifiuto che a volte è l’unica scelta. È il “no” che impedisce agli eroi siloniani di agire contro coscienza.»³ Se ne ha un esempio eclatante in *Vino e pane*:

«La dittatura si regge sull’unanimità. [...] Basta che un piccolo uomo, un solo piccolo uomo, dica NO, e quel formidabile ordine granitico è in pericolo.» [...]
«E se lo prendono e l’ammazzano?» disse la ragazza.
«Ammazzare un uomo che dice di NO è un’impresa arrischiata» disse il prete. «Anche il cadavere può continuare a ripetere sottovoce NO, NO, NO, NO, con la tenacia e la caparbieta di certi cadaveri. Come si fa a far tacere un cadavere?»⁴

Col passare del tempo poi questa lotta tende a interiorizzarsi, si fa più guerra di trincea che battaglia aperta; tuttavia non scompare mai, come mostra una frase di fra’ Celestino nell’*Avventura di un povero cristiano*: «Mi pare che anzitutto ci spetti la funzione della massaia che la sera ricopre di cenere la brace del camino, per poter più facilmente, l’indomani, accendere il fuoco. [...] È importante che un certo numero di cristiani mantenga vivo in sé quello che sembra prematuro per il mondo.»⁵ Allo stesso modo Calvino, nonostante il suo crescente pessimismo, promuove per tutta la vita un atteggiamento non rassegnato di fronte al reale, e ad «una supina accettazione del mondo com’è» contrappone «una linea dell’ostinazione nonostante tutto».⁶ Quest’atteggiamento si può definire rivoluzionario poiché, spiega Calvino, «rivoluzionario è chi non accetta il dato naturale e storico e vuole cambiarlo».⁷ Il rivoluzionario cioè tiene conto della negatività ma non la considera come un

¹ G. K. CHESTERTON, *Ortodossia*, cit., p. 100. Simile è anche una considerazione di Calvino: «Ciò che conta è quel che siamo, è approfondire il proprio rapporto col mondo e col prossimo, un rapporto che può essere insieme d’amore per ciò che esiste e di volontà di trasformazione.» I. CALVINO, *Colloquio con Carlo Bo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2727.

² G. PAMPALONI, *Introduzione* a I. SILONE, *Severina*, a cura di D. Laracy Silone, Mondadori, Milano 1981, p. 11.

³ M. NICOLAI PAYNTER, *La sua fama fu decretata all’estero*, in AA.VV., *Silone. La libertà*, cit., p. 276.

⁴ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 443.

⁵ I. SILONE, *L’avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 691.

⁶ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 51.

⁷ I. CALVINO, *Il mare dell’oggettività*, ivi, vol. I, p. 55.

dato necessario e ineliminabile; come scrive Silone: «Non è mica detto che la Storia abbia sempre ragione e che la coscienza debba per forza inchinarsi ai fatti compiuti; d'altronde, può essere un fatto compiuto anche una chiara e ferma presa di coscienza.»⁸

D'altro canto, se in Silone la non-rassegnazione ha una valenza prettamente sociale, per Calvino essa è un atteggiamento anzitutto gnoseologico. È vero che, nel *Sentiero dei nidi di ragno*, la resistenza al male è quasi un tutt'uno con la Resistenza antifascista, e in generale con la tensione al riscatto sociale; già dalla *Trilogia degli antenati*, tuttavia, il vero nemico non è tanto una persona o un'istituzione specifica, quanto la realtà stessa, oscura e magmatica, che sembra sempre sul punto di imprigionare chi tenta di attraversarla. Basti pensare ai celebri saggi *La sfida al labirinto* e *Il mare dell'oggettività*, o all'ultimo "eroe" calviniano, Palomar: campione di una resistenza tutta cerebrale, solitaria, ma che pure combatte e mai si rassegna all'inconoscibilità del reale.⁹ La speranza calviniana insomma prende forma nello sforzo umano per comprendere la vita e agire su di essa, nonostante la sua paralizzante complessità; è, prima ancora che una lotta contro l'ingiustizia, una sfida all'assurdo.

Sulla stessa linea si colloca anche Primo Levi, il quale vede nell'esistenza umana il luogo di una perpetua lotta tra l'intelligenza e la materia: una lotta che può esprimersi in diverse forme, da una reazione chimica a una scalata in montagna.¹⁰ Non a caso i *Procacciatori d'affari* citano tra le caratteristiche chiave della vita proprio la lotta: «Non dovrà subire il male come un oggetto passivo: lei, e molti con lei, sarà chiamato a combatterlo in tutte le sue forme.»¹¹ Del resto già il sioniano Pietro Spina diceva: «L'uomo, io penso, non esiste veramente che nella lotta contro i propri limiti. L'uomo si distinse dalla bestia nel momento in cui cominciò questa lotta. Esso ridiventa bestia, appena vi rinuncia.»¹² Similmente Levi ritiene che, per essere uomini, occorra combattere per raggiungere i propri scopi, passando anche attraverso inevitabili «collaudi negativi».¹³ L'insistenza su questo concetto avvicina Levi alla *hope theory* di Snyder, che considera la speranza da un punto di vista concreto e attivo, come movimento verso un obiettivo. In questa prospettiva la volontà di non arrendersi risulta senz'altro una componente essenziale: aumenta la consapevolezza del valore dell'obiettivo,¹⁴ alimenta la percezione di *self efficacy*, e permette di raggiungere – almeno parzialmente – la meta che la speranza addita.

Tuttavia per Levi il rifiuto della rassegnazione non comporta soltanto la capacità di superare gli ostacoli, così come la speranza non si identifica puramente nel perseguimento di un obiettivo. Al

⁸ I. SILONE, «*Semplicemente*», in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1087. Un concetto affine è formulato anche da Santucci: «Si tratta di avere fede in certi valori come valori perenni e non soppiantabili, per i quali valga la pena di battersi [...]. Si tratta di una scelta. Noi tale scelta l'abbiamo fatta perché tale fede l'abbiamo. [...] Crediamo che a noi e a quanti ci condividono la storia darà un giorno ragione. Che se così non accadesse, diremmo, come disse un giorno Hegel rispondendo con orgoglioso e arguto paradosso, che ha torto la storia.» L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, Boni, Bologna 1994, p. 381.

⁹ «La diffusa potenza pietrificante con la quale si confronta lo scrittore dà così il cambio alla tirannia ben identificabile che combatteva il partigiano.» J. STAROBINSKI, *Prefazione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XVIII.

¹⁰ «Mi buttai nel lavoro con lo stesso animo con cui, in un tempo non lontano, attaccavamo una parete di roccia; e l'avversario era sempre ancora quello, il non-io, il Gran Curvo, la Hyle: la materia stupida, neghittosamente nemica». P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 973.

¹¹ P. LEVI, *Procacciatori d'affari*, da *Vizio di forma*, ivi, vol. I, p. 718.

¹² I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 65.

¹³ Cfr. P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 1154-5; *Lo scrittore non scrittore*, ivi, vol. II, p. 1394.

¹⁴ «I frutti gratis non erano buoni, come è noto, neppure nel Paradiso Terrestre» P. LEVI, *Decodificazione*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 395.

contrario Levi è ben consapevole della portata esistenziale della speranza, che implica la scelta della vita e il rifiuto della morte; come afferma un personaggio di *Verso occidente*: «Siamo vivi perché vogliamo vivere. [...] La vita è meglio della morte: mi sembra un assioma.»¹⁵ Dunque la non rassegnazione si esercita in primo luogo contro la morte, la distruzione, il nulla. Se pure l'universo sembra inevitabilmente incamminato verso l'entropia, la speranza risiede proprio nella scelta umana di contrastare – almeno momentaneamente – questa tendenza all'annientamento. Ciò è ben visibile nel diagramma disegnato da Levi all'inizio della *Ricerca delle radici*. La vita appare qui compresa tra due poli negativi: la sofferenza dell'innocente (Giobbe) e l'assurdo dei buchi neri (la morte); ad essi però si oppongono quattro modalità di resistenza, tipicamente umane: la ragione, la dignità, la capacità di sofferenza, il riso.¹⁶

In breve la speranza di Calvino e Levi si muove nella contraddizione gnoseologica tra l'esigenza di ordine della ragione e il disordine della realtà, nonché nella contraddizione etica tra l'aspirazione umana alla giustizia e il male presente nel mondo. Da questo rifiuto appunto nasce la lotta per comprendere la realtà e per riplasmarla, tramite l'azione politica, la ricerca scientifica o la produzione letteraria. Una ribellione che adombra un più grande rifiuto, quello della morte stessa, talmente enorme però da essere solo accennato.¹⁷ Diversa è la scelta di Buzzati, che mette in scena tale scontro direttamente. Infatti già nel finale del *Deserto dei tartari* è chiaro che il vero nemico, contro cui Drogo inconsapevolmente si prepara da sempre, è la morte; la sua è dunque una battaglia che può sembrare persa in partenza, tuttavia il solo fatto che avvenga va a gloria dell'uomo e lascia aperta la possibilità di una riuscita. Talvolta infatti gli sforzi degli eroi buzzatiani trovano la loro ricompensa, come nel caso del ragazzino che, nella *Macchina*, osa attaccare da solo un mostruoso ragno, riuscendo incredibilmente ad abatterlo.¹⁸ E anche quando questo non avviene, comunque l'averci provato è in sé una sorta di vittoria: «Il conto tornerà lo stesso», dice tra sé Drogo.¹⁹

Ciò vale anche nei casi in cui la resistenza appaia del tutto futile e persino ridicola, come nel racconto *Eppure battono alla porta*. Qui una posata matrona cerca in tutti i modi di rimuovere il pensiero che il fiume accanto alla sua casa si stia gonfiando irreparabilmente, finché la casa non finisce travolta con tutti i suoi abitanti. Il racconto appare come una grottesca rappresentazione della capacità umana di autoilludersi, tuttavia Buzzati stesso ne restituisce anche un'interpretazione positiva: «C'è questa signora che vede il mondo suo che crolla, e non cede, e non ci crede, e rimane lì tenendo duro nella maniera più folle... E l'Inghilterra [durante la guerra] dava questa impressione.»²⁰ Si tratta dunque di un atteggiamento a suo modo ammirevole, dal quale l'autore confessa di essere particolarmente

¹⁵ P. LEVI, *Verso occidente*, da *Vizio di forma*, ivi, vol. I, p. 671.

¹⁶ Cfr. P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete*, vol. II, p. 11.

¹⁷ Anche nel calviniano Palomar, infatti, l'ultimo nemico della speranza, ossia la suprema forma dell'assurdo contro cui il protagonista si ribella, è la morte: «“Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine”. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit. vol. II, p. 979.

¹⁸ D. BUZZATI, *La macchina*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, a cura di L. Viganò, 2 voll., Mondadori, Milano 2015, vol. II, p. 250.

¹⁹ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 218. L'espressione ricompare quasi identica nell'articolo *Un comandante*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 430.

²⁰ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 114.

affascinato: «Questo concetto di uno che tiene duro anche se tutti gli vengono addosso, [...] anche quando viene la tragedia e la rovina di tutto quanto... A me piace moltissimo.»²¹

Anche la poesia betocchiana è intrisa di una volontà di resistenza che, paradossalmente, sembra farsi tanto più forte quanto più ridotta appare la speranza di una vittoria. In particolare Porta sottolinea che, nella produzione di Betocchi, «ci troviamo di fronte due “linee” di resistenza diverse, due modi di porsi contro le ingiurie della storia, di sfuggire, di trionfare, forse, su quel Potere che compie senza soste e misure il proprio lavoro di demolizione e distruzione dell’umano.»²² Le prime poesie ci mostrano una resistenza «agile, ottimista», fondata sulla fede: scopo del poeta è dunque mostrare agli uomini che la vita non si riduce al male, ma che al contrario esiste una dimensione in cui il dolore e la morte sono già stati vinti; il loro dominio è dunque apparente e temporaneo. Betocchi stesso spiega tale concetto nel saggio *Sulla poesia consolatrice*:

[Il poeta] non fa una vita diversa da quella dei propri simili, e le stesse fatiche lo stancano, gli stessi mali lo insidiano continuamente: ma senza lancia per ferire, senza scudo per difendersi, sente la sua anima irresistibilmente chiamata là dove una parola sola suona senza riflessi dolenti, e un rimedio ai suoi mali gli giunge per la doppia ragione di desiderare il cielo e di raggiungerne qualche volta il possesso. [...] Questa gioia (che ci sarà realmente) è viva anche mentre noi siamo mortali: parvenze di essa stanno come aquile molto al disopra delle nostre parole e dei nostri dolori, e non è vero che sia dato distinguerle soltanto ai pochi eletti. [...] Si può ridestare l’abitudine alla speranza nel cuore degli uomini, offrendo subito loro una prova della nostra capacità di sollevarci, terrestri come siamo, sopra le pene del mondo.²³

La seconda «linea di resistenza», che emerge invece nelle poesie più tarde, non si fonda più sulla certezza di un riscatto metafisico bensì sulla percezione della propria dignità e forza, nata paradossalmente dalla consapevolezza del proprio limite e temprata dal dolore. Si tratta dunque di una «durissima resistenza “di posizione”, “in trincea”»²⁴, che non rinuncia a combattere il male nel mondo esterno e, in primo luogo, in se stessi: innocenza e peccato, corpo e spirito «in guerra aperta si battono: / ed ora l’hanno vinta le passioni, ed ora / le virtù».²⁵ Tale è dunque il contrassegno della vecchiaia betocchiana:

Questa è l’età
dalla quale passarono i grandi vegliardi
che impugnarono la loro stanchezza
come un’arma. Di qui comincio a conoscermi,
a giudicare; la mia vita si popola
di un brulichio ignoto di mostri
quali mai li conobbi; mi se ne gonfia
il petto, già s’arrovella alla lotta.²⁶

Nella produzione di Luzi, infine, il tema della lotta assume una risonanza esistenziale particolarmente profonda. Nella sua visione non solo l’uomo, ma il creato intero è impegnato in un’incessante

²¹ *Ibidem*.

²² A. PORTA, *I travestimenti di due stagioni*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 607.

²³ C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, in *Confessioni minori*, cit., pp. 383-4.

²⁴ A. PORTA, *I travestimenti di due stagioni*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 607.

²⁵ C. BETOCCHI, *Certo, questo corpo non perdona a nessuno*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 311.

²⁶ C. BETOCCHI, *L’età maggiore*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 431.

battaglia tra bene e male, positivo e negativo, vita e morte: «La mischia / non è spenta, il sì e il no del mondo / s'incalzano e si affrontano / nel gorgo della vorticoso danza.»²⁷ Tale lotta è un'«agonia» – termine che Luzi usa nel suo significato etimologico, appunto per indicare il supremo scontro tra vita e morte²⁸ – ma l'agonia è al tempo stesso una nascita; come la morte del seme che prelude allo sviluppo della pianta.²⁹ Infatti è proprio attraverso questa lotta che la creazione lentamente si perfeziona e quindi si avvicina alla pienezza dei «cieli nuovi e terra nuova». Più in particolare la lotta riguarda sia il contesto naturale – in cui la vita combatte continuamente per emergere dalla morte, come nel contrasto tra la primavera e l'inverno³⁰ – sia il contesto storico, che si presenta come un magmatico rimescolio di forze opposte. In entrambi i mondi l'intuizione della pienezza, del sommo bene, si scontra col limite, la mancanza, il male; si ha perciò un continuo «alterco» tra il frastuono del mondo, intriso di morte, e la voce di Dio che promette la Vita, come esemplarmente rappresentato nella *Lite*:

Non terminato
ancora
 l'infuocato alterco [...]
notte con crepitio
di nacchere e di spari [...]
 schianti,
rantoli d'una seppellita rissa
ridesti in quella calvana
 e invece
 là
nella più concava
di tutte le sue valve
la voce unificante [...]
della divina mente -
 [...] tace
e si riaccende
 tra morte
ed immortalità
 la lite
e il suo diverbio...³¹

Dio dunque non è per Luzi uno spettatore imparziale della lotta che si svolge nel creato, bensì si cala in essa e la guida verso la sua risoluzione, verso la definitiva sconfitta del negativo e della morte. Come si legge nel componimento appena citato, Egli «è qui, / nel vivo, non mancando, / non disertando la lotta.»³² Luzi ricorda infatti che Cristo ha detto: «Sono venuto a portare la guerra, non la pace»,³³ perciò chi veramente lo segue non può avere la pretesa di passare la vita in tranquillità. Da questo punto di vista il Cristo luziano è molto simile a quello di Silone, che con la sua radicalità

²⁷ M. LUZI, *Guarda*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 148.

²⁸ Cfr. M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento..*, p. 278.

²⁹ M. LUZI, *Il seme*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1101.

³⁰ Cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 99.

³¹ M. LUZI, *La lite*, da *Frasì e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 716.

³² *Ibidem*.

³³ M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico di *L'opera poetica*, cit., pp. 1675-6.

rivoluzionaria si oppone al benpensantismo dei cristiani moderni. Osserva infatti ironicamente don Severino, nel *Seme sotto la neve*: «Qui possono succedere i soprusi più inauditi e [...] nessuno protesta; ogni buon cristiano si dice: Chi me lo farebbe fare? Non sono mica pazzo.»³⁴ Tutto il contrario del messaggio originario di Cristo, che si specchia piuttosto nei rivoluzionari fuorilegge: «Gli uomini i quali una volta dicevano no alla società e andavano nei conventi, adesso il più sovente finiscono tra i fautori della rivoluzione sociale [...] Non esito ad attribuire ai ribelli il merito di una più vicina fedeltà a Cristo.»³⁵

Luzi non arriva a conclusioni tanto estreme, tuttavia anche lui prende le distanze da una religiosità troppo passiva, sia essa di matrice cristiana o orientaleggiante, privilegiando invece un cristianesimo «agonico».³⁶ Una fede cioè che spinga l'uomo a scontrarsi col negativo, a cercare di comprendere e di plasmare la realtà nella consapevolezza che essa «non è data una volta per sempre, ma l'intelligenza, la vigilanza della mente cristiana la scopre via via che si modifica e si realizza nel suo mutamento.»³⁷ Ne consegue che ogni uomo è chiamato a partecipare alla lotta con cui il bene si afferma sul male, senza mai deporre le armi. Questa l'esplicita esortazione contenuta nei *Fondamenti invisibili*: «Ancora combattimento? - / mi scrutavano in viso / sui passi di frontiera. / - Ancora combattimento, ancora combattimento.»³⁸

6.2.1. Pessimismo teorico e ottimismo pratico

A questo punto sorge però una domanda. La speranza implica l'opposizione al negativo, ma nonostante tutti i suoi sforzi il negativo rimane. Non solo: esso si mostra talvolta così vasto e tenace che le ragioni per sperare sembrano ridursi a ben poco, mentre assai più forti appaiono i motivi per disperare. Come si concilia questa constatazione con la scelta sempre possibile di sperare? Una delle risposte più ricorrenti a tale interrogativo si riassume nella formula «pessimismo teorico e ottimismo pratico» o, per citare più esattamente la massima gramsciana, «pessimismo della ragione e ottimismo della volontà». In altre parole si sceglie consapevolmente di sperare anche quando non si vedono ragioni obiettive per farlo. Calvino è uno dei più convinti sostenitori di questa strategia: fin dal testo giovanile *Il midollo del leone* promuove una sintesi tra l'«acuta intelligenza del negativo» e «la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari».³⁹

In toni più disillusi lo stesso concetto è espresso più avanti da Amerigo, nella *Giornata di uno scrutatore*: «Anche per lui, come per tanti, farsi un'esperienza aveva voluto dire diventare un poco pessimista. D'altro canto, c'era sempre la morale che bisogna continuare a fare quanto si può, giorno per giorno; nella politica come in tutto il resto della vita, per chi non è un balordo, contano quei due principi lì: non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire.»⁴⁰ Un'altra famosa incarnazione di questo concetto è il *Conte di Montecristo*: la morale della

³⁴ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 701.

³⁵ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 557.

³⁶ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 95.

³⁷ M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico di *L'opera poetica*, cit., pp. 1675-6.

³⁸ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 404. L'esortazione viene ripresa a conclusione di entrambe le edizioni dell'intervista con Cassigoli, rimarcando così la speranza contraria a ogni rassegnazione che è propria della sensibilità luziana. Cfr. M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., pp. 109 e 124.

³⁹ I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 23.

⁴⁰ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 6.

storia sta infatti nella necessità di conoscere il più esattamente possibile la «prigione» in cui ci si trova, non però per il puro gusto di crearsi una visione pessimistica del mondo, bensì allo scopo di trovare una via di fuga. Infatti «solo essendo coscienti al massimo dei fattori che ci determinano si può trovare uno spiraglio per sfuggire alla determinazione in senso passivo e dominarla in senso attivo.»⁴¹ Ne consegue che ottimismo e pessimismo siano, come dice Amerigo «se non la stessa cosa, le due facce della stessa foglia di carciofo»:⁴² la speranza ha bisogno dell'uno per essere dinamica, e dell'altro per essere efficace.

Allo stesso modo Silone riconosce che «una visione pessimistica del mondo è tutt'altro che arbitraria. Basta guardarci attorno, nella società di oggi, per convincerci che v'è poco da stare allegri.»⁴³ Tuttavia ciò non autorizza a dire: «È stato sempre così [...] e sempre così sarà.»⁴⁴ Scrive infatti l'autore: «Credo che sia inaccettabile ogni atteggiamento mentale che [...] induca alla rassegnazione. Son convinto che non vi sono situazioni che possano ridurre l'uomo all'assoluta impotenza e non ho difficoltà ad ammettere che per me questa è una condizione pregiudiziale.»⁴⁵ In altri termini, di fronte alla crisi, spetta alla morale esercitare una «funzione di guida effettiva dell'intelligenza».⁴⁶ Dal punto di vista narrativo questa dialettica tra intelligenza e volontà emerge già in *Vino e pane*, portata allo scoperto da Uliva. Questi infatti accusa Pietro Spina di essere un «rivoluzionario per paura: ti sforzi di credere nel progresso, ti sforzi di essere ottimista, ti dai pena per credere nel libero arbitrio, solo perché il contrario ti sgomenta.»⁴⁷ Spina di fatto non nega l'asserzione, tuttavia non l'intende come un rimprovero: per lui infatti la speranza si fonda proprio su una scelta morale, ossia sul consapevole rifiuto della «tendenza alla disperazione, alla malinconia, al pessimismo».⁴⁸ Simile è anche la convinzione di Levi, espressa in diverse interviste: «La mia posizione è... duplice: cioè, ottimisti non si può essere, ragionandoci sopra [...] però bisognerebbe comportarsi come se si fosse ottimisti. Se no ci si siede e tutto finisce, se ci si lascia scavalcare dagli avvenimenti.»⁴⁹

Santucci, in ultimo, declina tale tematica in un'ottica religiosa. Rifacendosi esplicitamente alla formula gramsciana, infatti, osserva che anche al cristiano è richiesto un «ottimismo della volontà» o «ottimismo tragico».⁵⁰ Tale dinamica è da intendersi su un duplice livello. In primo luogo il cristiano è chiamato ad aver fiducia in Dio, e di conseguenza a sperare nel corso provvidenziale delle cose; da

⁴¹ I. CALVINO, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2780.

⁴² I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 10.

⁴³ I. SILONE, *Nichilisti e idolatri. Dopo il neorealismo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1200.

⁴⁴ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 876.

⁴⁵ I. SILONE, *Ripensare il progresso*, vi, p. 974. «Mi ha insegnato a non rassegnarmi mai alla fatalità. Egli crede nella libertà degli uomini» dice Stella parlando di Rocco, ma la frase potrebbe adattarsi altrettanto bene al loro autore. *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 248.

⁴⁶ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 892.

⁴⁷ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 400-1.

⁴⁸ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 132. Scrive Atzeni a questo proposito: «L'azione politica [di Silone] e il suo impegno sociale, la sua attività di scrittore, [...] sono state profondamente segnate da due ricorrenti sentimenti che vogliamo definire della speranza l'uno e della sfiducia l'altro [...]. La frequente alternanza di questi due stati d'animo ha finito per indurre lo scrittore a giudizi critici oscillanti tra «l'ottimismo della volontà e il pessimismo della ragione», a seconda del prevalere dello stato d'animo del momento.» F. ATZENI, *Ignazio Silone. Vocazione educativa e messaggio politico e sociale*, Lalli, Poggibonsi 1991, p. 173.

⁴⁹ D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 885. D'altro canto, a differenza di Silone e Calvino, Levi non riconduce tale convinzione primariamente al modello gramsciano. Ci è arrivato, come dice lui stesso, «per altre vie»: il senso della misura piemontese, l'antica saggezza ebraica e la lettura di filosofi come Bertrand Russell, il quale «ci dice che la condizione umana è miserabile, ma che è ozioso attardarsi a compiangere, e doveroso adoperarsi per renderla migliore.» P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 171.

⁵⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 61.

qui la necessità di comportarsi «come se» il male e la morte fossero già stati sconfitti, applicando cioè la propria fantasia alla vita per esaltare il positivo e sminuire il negativo. Questa «furbizia napoletana», come la definisce Santucci, rende possibile la speranza anche nelle situazioni più disperate, come quella dei «malati cronici, dei carcerati, dei soldati in guerra».⁵¹ Non si tratta dunque, come nota Impellizzeri, di «una scelta [...] di rassegnazione, ma è scelta di lotta», che chiede un atto di coraggio anche considerevole.⁵² A un secondo livello, poi, la dialettica tra pessimismo e ottimismo si applica direttamente alla fede; in questo senso sarebbe forse più corretto parlare, come fa Anna Dolfi a proposito di Caproni, di «scetticismo teorico e teismo pratico».⁵³ Ci sono cioè dei momenti – in Santucci saltuari, in Caproni predominanti – nei quali la fede stessa viene a cadere, lasciando un senso di vuoto e di assurdo. In questi casi tuttavia la speranza religiosa può sopravvivere se sorretta da un supremo sforzo di volontà. Per Santucci ciò significa continuare a vivere «come se» si credesse;⁵⁴ mentre per Caproni tale scelta si declina in paradossali preghiere («Cerca [...] – almeno – d’esistere»⁵⁵) o addirittura nel deicidio.

Anche Luzi del resto sottolinea in più occasioni la necessità di continuare a sperare pur nell’oscurità, confidando che prima o poi questa si rischiarerà; tuttavia egli non può essere iscritto appieno nella linea del pessimismo teorico-ottimismo pratico, perlomeno non per tutta la sua produzione. Nella primissima raccolta, infatti, la prospettiva è piuttosto quella di un ottimismo generalizzato, per cui – nonostante alcuni segnali di inquietudine – la speranza non incontra opposizioni rilevanti. La situazione cambia col procedere degli eventi bellici, che rendono più tormentata la poesia luziana e conferiscono rilevanza alla lotta tra positivo e negativo. In questo periodo dunque «il cattolicesimo di Luzi, la sua fede in una soluzione gratificante della vita, si complica ideologicamente legandosi, sia pure indirettamente, al gramsciano pessimismo della ragione e ottimismo della volontà.»⁵⁶ In ultimo tuttavia anche questo atteggiamento verrà superato, come approfondiremo a breve.

6.2.2. Tra ribellione e accettazione

C’è anche una seconda modalità di conciliare la speranza con la persistenza del negativo: superare l’opposizione stessa tra positivo e negativo. Ciò può sembrare in contrasto con l’atteggiamento di non rassegnazione implicito nella speranza, ma i due aspetti non sono inconciliabili. Buzzati stesso, per esempio, tende a rappresentare la vita come un allenamento in preparazione dello scontro finale con la morte; tuttavia questo percorso comporta insieme lotta e affidamento, come sottolinea Baggi: «L’ascesi non è frutto solo delle proprie energie ma diventa interazione, affidamento, una “consegna” che nella morte appunto diventa totale e incondizionata.»⁵⁷ Per Buzzati l’uomo deve anzitutto sviluppare un atteggiamento di rispetto davanti al mistero, e la lotta stessa «è una forma di rispetto».⁵⁸ Perciò, se è vero che molti racconti rientrano nel tema della lotta eroica, altri sembrano piuttosto

⁵¹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 704.

⁵² V. IMPELLIZZERI, «Gran piaga verticale». *La visione cristiana in Santucci e Luzi*, in AA.VV., *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. Naro, Città nuova, Roma-Palermo 2014, p. 96.

⁵³ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 2014, p. 92.

⁵⁴ Cfr. L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 701.

⁵⁵ G. CAPRONI, *Pregheira d’esortazione o d’incoraggiamento*, da *Il muro della terra*, in *L’opera in versi*, cit., p. 365.

⁵⁶ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 57.

⁵⁷ P. BAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, cit., p. 89.

⁵⁸ *Ibidem*.

esortare ad accettare la morte, poiché solo in questo modo se ne potrà cogliere il mistero (scoprendo, forse, che nel male si cela un bene).

È dunque possibile che, tra i due aspetti della speranza come scelta (ossia l'affidamento-fedeltà alla vita e la non rassegnazione al negativo), il primo conviva con il secondo o addirittura lo inglobi: il negativo cambia così di segno, la lotta si ricompone in una superiore unità. È una prospettiva che, talvolta, balena anche nelle pagine calviniane, attraverso il mito di un «cristallo vivente» nel quale il mondo tenderebbe pian piano a trasformarsi, pur nel suo disordine e nelle sue contraddittorietà. Tuttavia, se anche si raggiungesse l'unità e la trasparenza del cristallo, resterebbe un «residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire».⁵⁹ Più estesa e radicale è invece l'accettazione del negativo in Betocchi; in effetti la parola chiave per riassumere la poetica betocchiana è «pazienza», che è insieme resistenza e affidamento. A tal proposito è particolarmente significativo un componimento di *Un passo, un altro passo*, che mette in luce al contempo la lotta tra bene e male e la possibilità di superarla:

In me sempre latente, viva, irreparabile
è la coscienza della vita, l'erta
del suo dolore, e le contraddizioni
che l'angosciano: e insieme un non so quale
senso che l'esperienza che consuma
anche ripara i mali, anche s'addice
a far del nostro vivere una prova,
anzi un mistero necessario: e restino
in noi lottanti l'esperienze avverse
se poi, non già di là dal bene e dal male,
ma solo oltre il pagare di persona
esiste un premio di cui è parte il male
sofferto, e il suo dolore, così come
la croce al divino incarnarsi.⁶⁰

Tale atteggiamento è solo apparentemente in contrasto con la non accettazione che abbiamo visto essere tipica di Betocchi. Nella sua prima fase, infatti, proprio il rifiuto del male come «realtà» – giacché la realtà divina è l'unica che conti ed è, sul piano metafisico, già vittoriosa – conduce alla sua accettazione in quanto apparenza transitoria. Il dolore terreno cioè è sopportato in quanto prova e partecipazione alla Passione di Cristo, dunque preludio alla gioia della resurrezione. Accettazione e non accettazione del male si trovano così compresenti e armonizzati in un'ottica provvidenziale.⁶¹ Col passare del tempo, d'altro canto, l'inaspirarsi delle sofferenze determina una prevalenza del secondo polo: il poeta si rivolta contro un destino ingiusto, con accenti che riprendono le accuse di

⁵⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 405-6. Lo stesso concetto è espresso in un brano poi espunto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, riportato nell'apparato critico; ivi, vol. II, p. 1401.

⁶⁰ C. BETOCCHI, *In me sempre latente, viva, irreparabile*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 290-1.

⁶¹ Il poeta desidera perciò «aderire al disegno divino, nella certezza che niente sia affidato alla cecità del caso, e che anche l'oscuro e il male dell'esistenza abbiano una giustificazione e trovino una consacrazione nel disegno imperscrutabile di Dio.» G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi. Atti della giornata di studio. Firenze, 28 febbraio 2000*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, p. 124.

Giobbe a Dio.⁶² In ultimo però il rifiuto del negativo sembra nuovamente ricomporsi nell'accettazione, benché su nuove basi: non più la fiducia in un disegno provvidenziale, bensì il senso di partecipazione a un destino comune.

Più lineare è il percorso di Luzi, che si muove progressivamente «verso la conciliazione, verso l'armonia.»⁶³ Benché infatti la condizione umana sia percepita come agonica, si afferma sempre più la convinzione che tale lotta sia stata superata da Cristo, il quale – scrive Mazzanti – ha «svuotato la morte del suo potere distruttore, nichilista», cosicché «la tensione disgiuntiva della storia umana (l'uno o l'altra) si risolve nell'opera unitiva/sintetica (l'una e l'altra) del Risorto.»⁶⁴ Perciò per il Luzi più maturo scegliere la speranza non significa soltanto partecipare alla lotta, ma anche e soprattutto riconoscere che l'antitesi tra bene e male, o tra vita e morte, nasconde una più profonda unità. È Luzi stesso a sottolineare il cambiamento di prospettiva: «Prima cercavo di staccarmi in una specie di contemplazione dei contrasti. Adesso, invece, mi sono addentrato nel conflitto di contrari che tendono a ricomporre l'unità».⁶⁵ Il contrasto delle voci che abbiamo visto in *Lite* si trasforma così in un canto unitario: «Bene e male / [...] distillano insieme / il tempo della vita / [...] non c'è dualità / c'è canto / e unisono».⁶⁶

Tale concetto affiora frequentemente anche nella produzione teatrale. In *Rosales* per esempio l'uccisione ingiusta del protagonista suscita in sua figlia Alba l'esigenza di «testimoniare», di gridare «contro il crimine e l'infamia».⁶⁷ Il padre però le ricorda che la testimonianza più importante è un'altra: quella che si compie «semplicemente vivendo / ma con amore e dolore / con levità / e con grazia».⁶⁸ Rosales quindi richiama la figlia a una scelta di affidamento-fedeltà che include in sé anche la lotta al male, ma insieme la supera, giacché ogni antitesi è apparente: «Non guardare all'apparenza, / si esprime nel linguaggio della morte / ogni nostra vita, ma è vita, vita soltanto».⁶⁹ Ancor più significativa è una scena del *Libro di Ipazia*. La protagonista è una delle eroine più combattive della produzione luziana, che sacrifica la propria vita per sconfiggere ignoranza e violenza; eppure poco prima della morte comprende la necessità di conciliare opposizione e accoglienza, riconoscendo la presenza divina in ogni cosa:

IPAZIA: Mi credevo compiuta.

UNA VOCE: Non lo sei ancora. C'è tutta l'enorme distesa del diverso,
del brutale, del violento,
contrario alla geometria del tuo pensiero
che devi veramente intendere. [...]

Tutto ciò che devi combattere
devi anche portare su di te,
accoglierlo nel tuo cuore e lì dentro vincerlo.

⁶² Cfr. S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, in Carlo Betocchi. *Atti del Convegno di studi. Dipartimento di italianistica, Gabinetto Vieusseux, Istituto Gramsci toscano, Firenze, 30-31 ottobre 1987*, a cura di L. Stefani, Le lettere, Firenze 1990, p. 253.

⁶³ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 65.

⁶⁴ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Bulzoni, Roma 1993, p. 28.

⁶⁵ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 9.

⁶⁶ M. LUZI, *Bene e male*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 292.

⁶⁷ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 256.

⁶⁸ Ivi, p. 258.

⁶⁹ Ivi, p. 257.

Perché io sono anche là.

IPAZIA: Là dove non dovresti? M'è difficile, difficile comprendere.

UNA VOCE: Io devo essere. Essere dovunque, t'ho detto.

IPAZIA: Anche in ciò che ti nega e ti offende?

Anche in ciò che ostacola il tuo pieno risplendere?

UNA VOCE: Anche là.⁷⁰

7. La speranza e i suoi (quasi) contrari

Abbiamo visto più volte come la speranza si collochi necessariamente in dialettica con i suoi opposti; l'argomento merita dunque un approfondimento, anche perché non si tratta di una questione semplice come potrebbe sembrare. Vista la polisemia della speranza, infatti, anche il polo opposto non è racchiudibile in una definizione univoca. Se consideriamo la speranza da un punto di vista prettamente emozionale, in relazione a un oggetto specifico, il suo contrario è la paura, come implicato nella formula spinoziana *nec spe nec metu*. L'angoscia, d'altro canto, non è rivolta a un oggetto ma alla vita nel suo complesso: implica il presagio indeterminato di un male incombente, unita a una sensazione di estraneità rispetto al mondo, agli altri, perfino a se stessi.¹ Il suo corrispettivo è quindi una speranza più complessa, che coinvolge il senso di autodeterminazione e la fiducia nella vita. Siccome però che il confine tra paura e angoscia è spesso sottile, per comodità qui le considereremo unitariamente.

La disperazione infine si colloca all'opposto della speranza in tutta la sua potenza semantica, andando a toccare i fondamenti stessi dell'esistenza. Essa non consiste semplicemente nella convinzione che le cose «andranno male»: così come la speranza non si identifica del tutto con l'ottimismo, la disperazione non coincide con il pessimismo, anche se i due concetti sono certamente connessi. Piuttosto la disperazione corrisponde all'esperienza del vuoto e dell'assurdo, ossia alla percezione persistente che la vita non abbia valore né significato. È insomma la «rottura del rapporto d'essere»², del patto essenziale con la vita. Di conseguenza, mentre paura e angoscia possono coesistere con la speranza, e persino confondersi con essa, la disperazione implica – già nella sua etimologia – l'assenza di speranza, o quantomeno l'assenza della sua percezione. D'altro canto la disperazione tende a esprimersi anche attraverso sentimenti di paura e angoscia, così come la speranza nella sua accezione più ampia include i suoi significati più specifici. Questo è il motivo per cui Caproni ha coniato il termine «disperanza», in modo da distinguere la semplice assenza di speranza dalla disperazione, che ha risonanze emozionali più forti.³

7.1. La paura e l'angoscia: Buzzati e Caproni

Per analizzare i primi due contrari della speranza ci richiameremo in particolar modo alla produzione di Buzzati e Caproni. Entrambi questi autori infatti hanno dedicato molto spazio agli stati d'animo di

⁷⁰ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, ivi, pp. 112-4.

¹ E. BORGNA - F. LEONI, *Angoscia*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. I, p. 448.

² J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 14.

³ G. CAPRONI, *Disperanza*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 564.

paura e angoscia, verso i quali erano già piuttosto inclini per temperamento; una tendenza certo non migliorata dalle circostanze storiche che si sono trovati ad affrontare.⁴ In molti casi tali emozioni si caratterizzano, com'è logico, come antagoniste della speranza. In Caproni ad esempio la paura si lega all'esperienza del nulla: è l'impenetrabile muro che blocca la ricerca della ragione, di fronte a una realtà indecifrabile;⁵ o lo «scatto della serratura» che porta a intuire ciò che c'è al di là di questa soglia, ossia il nulla, «incenerendo» quindi la speranza.⁶ Quanto a Buzzati, è esemplificativo un racconto a chiaro sfondo autobiografico, intitolato *Quelli dell'angoscia*. Il protagonista passa la vita in un'angoscia continua, che è in parte dettata dal carattere e in parte scelta. Essa infatti costituisce anche una fonte d'orgoglio, poiché il protagonista si sente al di sopra della massa di «borghesi» inconsapevoli che lo circondano. Alla sua morte un angelo gli domanda cosa abbia fatto nella sua vita e lui risponde orgogliosamente:

«Ho aspettato ciò che sta appunto capitandomi. [...]»

«E non hai fatto niente altro?» [...]

«Perché?» fece l'uomo, smarrito, vedendo che la faccia dell'angelo si era fatta scura. «Perché? Non bast...» Non poté proseguire. Il diavolo, afferrato per il fondo dei calzoni, lo trascinava a precipizio [...] in direzione del centro della Terra.⁷

Anche in questo caso appare dunque evidente la funzione paralizzante dell'angoscia, che impedisce l'accesso alla salvezza; perciò appunto è necessario combatterla. Tale lotta avviene, per Caproni, attraverso un atteggiamento stoico, in cui non c'è posto né per la speranza né per la paura; per Buzzati si fonda invece sulla speranza che l'oggetto stesso della paura possa essere un'occasione di riscatto, forse di salvezza. Così ad esempio, nella già citata *Ballata militare pisana*, il colonnello esorta i suoi soldati a costituire una «formazione di combattimento dentro di [loro], nel profondo, dove si gonfiano il dubbio, lo smarrimento, la paura.»⁸ In questo modo essi potranno affrontare il mistero della morte a testa alta, meritandosi quella salvezza (terrena o metafisica) che la paura-angoscia gli avrebbe precluso.

Peraltro, deviando per un attimo dal sentiero prefissato, possiamo notare che quest'opposizione netta tra speranza e paura è un tema centrale anche in molte opere di Santucci, in particolare in *Non sparate sui narcisi*. Qui la paura è incarnata dal personaggio di Tremolino (ritratto caricaturale dell'autore

⁴ «Sono sempre allarmatissimo e sgomento, per me e per i cari che ho intorno, come se da un momento all'altro dovesse capitarmi chissà cosa». M. LUZI - G. CAPRONI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario*, cit., p. 35.

«Devo ammettere che [...] io complessivamente sono stato un uomo fortunato, non posso lamentarmi. Eppure io ho avuto sempre questa sensazione, come se dovesse succedere qualcosa di triste e di brutto.» D. BUZZATI, *Album Buzzati*, cit., p. 328.

⁵ «Mi buttai un'altra volta / a capo in giù. / All'avventura. / [...] Invano tentai di sfondare / il muro della paura.» G. CAPRONI, *Disperanza*, in *Il conte di Kevenhüller*, cit., p. 564.

⁶ G. CAPRONI, *Serpente*, ivi, p. 583. Caproni stesso esplicita il contrasto tra speranza e paura in una poesia dedicata a Betocchi – campione, almeno ai suoi occhi, della speranza – descrivendo l'esistenza come una «bianchissima pianura / dove tu poni un ponte – io la paura!» G. CAPRONI, *O mio Carlo toscano, o mio italiano da Poesie disperse*, ivi, p. 999. Sul tema della paura in Caproni cfr. A. DEI, *Paura: storia di una parola e di una rima*, in «Per amor di poesia (o di versi)», cit., e E. DONZELLI, *Caproni e Sereni. Oltre la bestia la paura in Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Marsilio, Venezia 2016.

⁷ D. BUZZATI, *Quelli dell'angoscia*, in *Esperimento di magia*, Rebellato, Padova 1958, p. 67.

⁸ D. BUZZATI, *Ballata militare pisana*, in *La "nera" di Dino Buzzati*, vol. II, p. 189.

stesso)⁹ e rappresenta il «nemico» per eccellenza.¹⁰ È la paura infatti la fonte primaria dell'infelicità,¹¹ nonché degli stessi conflitti sociali che esplodono tra i giovani sessantottini e le generazioni più anziane. I primi sono rosi dal timore di fallire e di trovarsi tra le mani una terra senza più futuro,¹² mentre le seconde temono la radicalità giovanile e mirano a perpetuare un «sistema» che fa della paura il suo elemento fondante.¹³ A tutto ciò si contrappone la speranza vitalistica di Mamma Coraggio, come spiega il figlio Tremolino: «Ella considerava tutti noi come un Esercito della Salvezza da lanciare contro il male, le storture e “le fisime” (così le chiamava) dei milanesi. Ma forse quella sua avversione per le nevrosi le proveniva dall'aver sott'occhio me, caso cronico e disperato dei morbi contro cui lei scatenava la sua crociata.»¹⁴

A Mamma Coraggio si affianca anche Papa Giovanni, emblema della speranza teologale. A questo punto l'opposizione tra speranza e paura prende la forma di un celebre apologo, citato dal Papa: «La paura picchiò alla porta. La fede andò ad aprire. Non c'era nessuno.»¹⁵ L'apologo diventa poi realtà quando, dall'interno dei giardini dove i sessantottini si sono rifugiati, si sentono picchiare dei colpi; un giovane marxista chiede allora al Papa: «Va' tu ad aprire, compagno papa, che hai la fede: io ho soltanto la paura.» Il papa, cingendogli le spalle, risponde: «No, andiamo insieme», poi constatando la calma circostante commenta: «Vedi, figliolo? Non c'era nessuno.» La cosa interessante, tuttavia, è che pragmaticamente parlando il Papa sbaglia. Poco dopo, infatti, si scatena una sparatoria che falcia gran parte dei giovani ribelli. Nonostante la fede dunque la partita tra speranza e paura resta sempre aperta.

D'altra parte, se in Santucci paura e speranza sono irriducibili avversarie, in Caproni e Buzzati mostrano talvolta un profondo legame, quasi fossero le due facce di una stessa medaglia. Del resto entrambe affondano le loro radici nel medesimo terreno: quella che Kierkegaard chiamava la vertigine della libertà, ossia la percezione delle infinite possibilità dell'esistenza.¹⁶ Certo la speranza si focalizza sulla tensione al tutto, l'angoscia sul pericolo del nulla; ma non esiste una cosa senza l'altra.¹⁷ In Caproni la compresenza di speranza e paura si concretizza soprattutto nell'immagine profondamente ambivalente della bestia, giacché quest'ultima è insieme temuta e desiderata dai cacciatori. Inoltre essa può essere identificata con diversi concetti, non tutti negativi: la parola,¹⁸ il

⁹ Cfr. L. SANTUCCI, *Autoritratto disegnato con le pagine più significative delle mie opere*, a cura di G. Badilini, Ancora, Milano 2004, p. 113.

¹⁰ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 526.

¹¹ Ivi, p. 544.

¹² Ivi, p. 638.

¹³ Ivi, p. 616. Cfr. L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana. Dai Misteri Gaudiosi al Cuore dell'Inverno (1942 - 1992)*, Tesi di laurea con relatore F. Mattesini, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1994, p. 226.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 505.

¹⁵ Ivi, p. 639.

¹⁶ E. BORGNA - F. LEONI, *Angoscia*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. I, p. 448.

¹⁷ Dunque, come osserva anche Bloch, non può esservi «speranza senza angoscia né angoscia senza speranza». E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., p. 391. Per questo Borgna ha paragonato l'angoscia a una «lampada sempre accesa dalla quale non è lontana la speranza». E. BORGNA, *L'arcobaleno sul ruscello*, cit., p. 105.

¹⁸ Cfr. G. CAPRONI, *Io solo*, in *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 561.

femminino,¹⁹ l'io,²⁰ la vita,²¹ la morte,²² il male, Dio;²³ e quest'ultimo a sua volta è una figura ambigua, talvolta padre rimpianto, talvolta divinità malvagia e serpentina.²⁴

Quanto a Buzzati, in molti racconti l'angoscia finisce per rovesciarsi in speranza, o viceversa. Ad esempio in *Mania dei viaggi* un uomo passa tutta la vita nell'ardente speranza di partire, ma al momento fatidico lo assale la paura e darebbe qualunque cosa per ritardare la partenza (ossia la morte).²⁵ Al contrario nel *Colombre* e nell'*Ombra del Sud* il protagonista fugge con paura proprio la creatura nella quale, come riconosce in ultimo, risiede la sua più grande speranza. Paradossalmente quindi nell'opera di Buzzati la vera contrapposizione non è tra paura e speranza, ma semmai tra queste e la disperazione, intesa come staticità vuota di significato. Emblematico il caso di *Nuovi strani amici*, in cui il protagonista è convinto di essere arrivato in paradiso e ascolta con piacere alcune anime che gli elencano le bellezze del luogo. Tuttavia qualcosa nel loro discorso non torna: «Non sperare di potertene stare qualche giorno in letto con la febbre... o di avere un bel mal di denti... [...] Qui nessuno ha paura. Di che cosa dovrebbe aver paura?»²⁶ Si scopre così, in ultimo, che il protagonista è arrivato in realtà all'inferno: un luogo insopportabile proprio per l'assenza di speranze e paure.

La paura può persino esercitare un effetto benefico sulla speranza, impedendole di estremizzarsi nell'utopismo. A questo proposito è interessante soffermarci sulla polemica tra Bloch e Jonas, l'uno sostenitore del *Principio speranza*, l'altro del *Principio di responsabilità*. Secondo Jonas infatti l'etica della speranza teorizzata da Bloch presenta diversi pericoli, tra i quali la tendenza a trascurare il presente focalizzando tutta l'attenzione sul futuro. A ciò Jonas contrappone un'etica basata sulla paura, che indurrebbe alla cura e alla conservazione di quello che già c'è, nell'umiltà dell'azione quotidiana. Inoltre l'utopia blochiana suggerisce l'idea di una progressione necessaria dell'uomo verso la pienezza, ponendo in ombra la sua libertà e conseguentemente la sua responsabilità; la paura al contrario restituisce la percezione dell'incertezza, spronando a reagire ai pericoli.²⁷ Infine la prospettiva di Bloch implica una visione prometeica dell'uomo, senza porre alcun limite al suo agire; viceversa Jonas invita a riconoscere e rispettare il mondo, in quanto altro-da-sé, calibrando le proprie ambizioni in base alle risorse disponibili.²⁸

Jonas polemizza dunque non tanto contro la speranza in sé, quanto contro «un certo tipo di speranza»:²⁹ una speranza “pura” e perciò avventata, che necessita di essere bilanciata dalla prudenza.³⁰ Ma se la speranza ha bisogno del correttivo della paura, viceversa la paura ha bisogno dello stimolo della speranza; in caso contrario si tradurrebbe in un invito a «inibire la propensione al

¹⁹ Cfr. E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 40.

²⁰ Cfr. M. ZOMPETTA, *Mare*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, numero monografico di «Nuova Corrente», Interlinea, LVIII (2012), n. 147, p. 149.

²¹ Cfr. E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 113.

²² Cfr. G. CAPRONI, *Il flagello*, in *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 589.

²³ Cfr. G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 233.

²⁴ Cfr. G. CAPRONI, *Credo in un Dio serpente*, cit. in A. DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992, p. 196.

²⁵ D. BUZZATI, *Mania dei viaggi*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 99.

²⁶ D. BUZZATI, *Nuovi strani amici*, in *Paura alla scala*, Mondadori, Milano 2011, pp. 85-86. I corsivi sono miei.

²⁷ R. BODEI, *Libro della memoria e della speranza*, Il Mulino, Rastignano 1995, p. 24.

²⁸ S. MORAVIA, *Esistenza, speranza, responsabilità*, in AA.VV., *Costruire la speranza*, Città nuova editrice, Roma 1996, p. 46.

²⁹ F. RIVA, *Introduzione*, in V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, cit., p. XXXVII.

³⁰ Ivi, p. XL.

possibile».³¹ Infatti, come sottolinea Bloch, la paura può avere un effetto bloccante, che spinge ad accettare le cose così come sono anche nei loro aspetti ingiusti; mentre la speranza è per sua natura non rinunciataria «perché di per sé desidera aver successo invece che fallire».³² Inoltre, mentre la paura spinge a ripiegarsi, a farsi piccoli, la speranza «allarga gli uomini invece di restringerli».³³ Si può dunque ragionevolmente concludere che (come spesso accade) la verità sta nel mezzo tra Bloch e Jonas, ossia sta nell'ineliminabile dialettica tra paura e speranza.

Tornando alla letteratura, si può trovare un interessante corrispettivo delle teorie di Jonas tra le pagine di Caproni. In apertura del *Conte di Kevenhüller* si legge infatti: «Non sperate paura»³⁴, e più avanti ancora: «Paura di che? / [...] Paura / - piuttosto – del mio non aver paura, / io, perso nella Foresta.»³⁵ Caproni stesso spiega così queste frasi in un'intervista: «L'uomo va pensieratamente verso la propria fine, distruggendosi, trovandosi dentro un male che ha creato egli stesso e non se ne accorge. [...] Se l'uomo avesse davvero paura dei pericoli... ma l'uomo è ottimista e non se ne preoccupa.»³⁶ Qui dunque la paura si contrappone a un ottimismo ingenuo, che impedisce di prendere le precauzioni necessarie a evitare la catastrofe. Allo stesso modo alcuni racconti di Buzzati, ad esempio il celebre *Paura alla Scala*, mettono in luce come il pericolo maggiore stia nell'assenza della paura nel momento in cui più servirebbe; i personaggi infatti fingono di non sapere ciò che si va preparando, cosicché la paura, quando alla fine scoppia, risulta irrealistica quanto l'ottimismo degli inizi.

Certo non è detto che la consapevolezza del male porti con sé anche la possibilità di evitarlo; tuttavia è chiaro che, privata della sua compagna paura, la speranza diviene impotente. E il discorso non vale esclusivamente per il piano pratico. Tanto per Buzzati quanto per Caproni, infatti, l'angoscia-paura è il sintomo di una vita percepita nella profondità del suo dramma: è l'«inevitabile e talvolta indispensabile compagna di un'esistenza che [...] non [dovrebbe] scorrere piatta e anonima nell'animo di nessuno.»³⁷ Non avvertirla significa dunque smarrire il fulcro della questione. Senza la paura l'uomo rischierebbe, come un moderno Parsifal, di lasciarsi passare la vita davanti senza porre quell'unica domanda capace di rivoluzionare l'esistenza, di darle dignità, di portarla forse a salvezza. Anche per questo Buzzati e Caproni sottolineano l'importanza della paura, ossia esprimono «la speranza che essa sia tornata, fra gli esseri umani, a ridar senso alla vita, all'arte, alla morale, al sacro».³⁸

7.2. La disperazione

Andiamo ora ad analizzare l'altra e più profonda avversaria della speranza. Sulle cause della disperazione le ipotesi sono varie: Natoli osserva ch'essa può nascere sia dalla percezione della vanità del tutto (non si riesce ad apprezzare nulla perché tutto è destinato a perire), sia dall'eccesso d'ordine

³¹ R. BODEI, *Libro della memoria e della speranza*, cit., p. 24.

³² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 5.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. CAPRONI, *Codicillo in Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 540.

³⁵ G. CAPRONI, *Tra parentesi*, ivi, p. 565. Cfr. B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina edizioni, Roma 1993, p. 141.

³⁶ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti...*, cit., p. 33.

³⁷ S. MECENATE, *Linguaggi e Arti nell'officina di Buzzati*, in *La saggezza del mistero*, cit., p. 8.

³⁸ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., p. 133.

(la vita è iperprotetta da imprevisti e paure e quindi naufraga nella noia).¹ In entrambi i casi ciò che manca è proprio la dialettica tra pericolo e fede che, come afferma Bloch, è «la verità della speranza».² Moltmann invece individua le radici della disperazione nella sottovalutazione di sé («l'uomo non si crede capace di ciò che Dio si aspetta da lui») o viceversa nella presunzione, entrambe espressioni di una mancanza di pazienza,³ nonché sintomi di un'indebita centratura sull'io, invece dell'apertura verso l'Altro che caratterizza la speranza.⁴

Molti poi ricollegano la disperazione al peccato ormai quasi dimenticato dell'accidia, che San Tommaso definisce appunto come perdita del senso del vivere.⁵ Essa comporta «l'incapacità di prendere sul serio le cose»⁶ e perciò favorisce i peccati di omissione, incluso il maggiore di tutti: mancare la propria vita.⁷ Tale pericolo è particolarmente evidente nel romanzo santucciano *Come se*, i cui protagonisti incarnano proprio il contrasto tra speranza e disperazione: la prima spumeggiante e vitale, la seconda all'origine dei «peccati di omissione»⁸, che a loro volta comportano rimorsi e ansie.⁹ In ogni caso il risultato è la perdita del dinamismo vitale: «si cristallizza e si congela quell'elemento propriamente umano che soltanto la speranza è in grado di mantenere libero e fluido»¹⁰. Dunque «la disperazione è in un certo senso la coscienza del tempo chiuso o, con maggior esattezza, del tempo come prigionia – mentre la speranza si presenta come apertura nel tempo».¹¹ Questo tempo chiuso trova la sua espressione più esasperata nella depressione, in cui – spiega Borgna – «non sembra più possibile vivere: si è già vissuto e si è già oltre ogni orizzonte».¹² Una condizione che ricorda quella espressa da Sereni in un celebre verso: «Io sono morto / alla guerra e alla pace»¹³.

Quanto al rapporto tra speranza e disperazione, abbiamo detto che le due – a differenza di speranza e angoscia, o speranza e paura – si trovano necessariamente in contrasto. In effetti, come osserva Marcel, «può esservi speranza solo quando interviene la tentazione di disperare. La speranza è l'atto mediante il quale questa tentazione è attivamente o vittoriosamente superata.»¹⁴ Tuttavia la resistenza alla disperazione può assumere forme molto diverse: una contrapposizione netta, ma anche più sottili tattiche di aggiramento; perciò, contro il principio di non contraddizione, disperazione e speranza possono in effetti coesistere, non solo nella stessa persona ma anche nello stesso momento, e possono perfino parlare l'una per bocca dell'altra.

¹ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 29.

² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 134.

³ J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 16.

⁴ Cfr. G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 70.

⁵ P. FISOGNI, *Ontologia della speranza*, Gilgamesh Edizioni, Asola 2014, ebook kindle, cap. II.6, pos. 1378-1404.

⁶ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 13.

⁷ Cfr. J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 16; A. H. MASLOW, *Verso una psicologia dell'essere*, cit., p. 17.

⁸ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 754.

⁹ Ivi, pp. 775-6.

¹⁰ J. PAPIER cit. in J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 16.

¹¹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 64.

¹² E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 42.

¹³ V. SERENI, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 76.

¹⁴ G. MARCEL, *Homo viator*, p. 47.

7.2.1. La lotta aperta: Levi e Santucci

Alcuni autori scelgono di affrontare la disperazione di petto, opponendole un esplicito rifiuto. Questo è il caso appunto di Santucci e Levi, accomunati da una lunga consuetudine con la disperazione, che talvolta ha costeggiato anche la depressione vera e propria. In Santucci per la verità questa tendenza appare meno chiaramente, in virtù del suo carattere affabile e solare.¹⁵ Affiora però con particolare evidenza dopo la morte della madre, tanto che l'*Orfeo in Paradiso* segnala addirittura tendenze suicidarie. Anche più tardi poi i momenti depressivi non mancano; perciò la speranza non è mai stata per Santucci un atteggiamento scontato, bensì una scelta continuamente riconfermata.¹⁶ La presenza della disperazione sembra più prevedibile in Levi, alla luce soprattutto del suo passato traumatico; eppure anche negli ultimi anni egli appare agli intervistatori come un uomo forte e sereno, tetragono a ogni difficoltà.¹⁷ Solo sporadicamente l'autore lascia intuire che la disperazione rappresenti per lui una tentazione costante, tanto che sporadiche crisi di depressione l'hanno accompagnato per tutta la vita, affondando le loro radici nell'esperienza del lager e forse anche più in là.¹⁸ Tanto per Santucci quanto per Levi, dunque, la speranza è sostenuta da uno sforzo continuo e deliberato.

Le armi con cui i due autori hanno condotto tale battaglia sono molteplici, come vedremo più avanti. In generale però si può dire che la narrativa santucciana tende a combattere la disperazione con l'allegria, che in quanto emozione positiva è naturale alleata della speranza. Levi invece sceglie di contrastare le emozioni negative non tanto con emozioni di segno opposto, quanto con la ragione. Non è negli strumenti usati tuttavia che risiede la principale differenza tra i due autori, bensì nella ragione fondamentale che li spinge a schierarsi per la speranza. Entrambi infatti considerano la disperazione immorale, ma per ragioni diverse: Santucci, guardandola dal punto di vista religioso, la vede come un peccato¹⁹; Levi, in un'ottica laica, la depreca in quanto dannosa per la comunità.

Emblematico della prospettiva santucciana è il racconto *Discesa agli inferi*. Qui infatti Cristo si scontra non con una disperazione "calda", dettata da eventi emozionali negativi, bensì con un'assai più temibile disperazione "fredda", che aspira all'annullamento e rifiuta consapevolmente la salvezza.²⁰ Allo stesso modo in *Eschaton* – concepito come una sorta di Divina Commedia in prosa – l'attraversamento dell'inferno corrisponde all'esperienza della disperazione, basata sulla «più mortale delle eresie: che dopo la vita l'uomo sia destinato al Nulla».²¹ In breve la disperazione consiste nell'esperienza della "morte di Dio", ossia nella tensione al nulla e nel senso di inguaribile orfanità esistenziale. Pure, secondo Santucci, Dio non è mai realmente assente, ed è appunto questo che rende possibile la vittoria della speranza sulla disperazione: Dio è garanzia del fatto che tutto «è

¹⁵ A. COLOMBO, *Il magico cantore di Milano*, in AA.VV. *Ritratti di Luigi Santucci. Trentacinque amici*, a cura di M. Beck, Chimera Editore, Milano 2000, p. 49.

¹⁶ Cfr. G. RAVASI, *Prefazione* a L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 12.

¹⁷ Cfr. ad esempio due interviste del 1986: P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi* e S. JESURUM, *Essere ebrei in Italia*, entrambe in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, pp. 636 e 691.

¹⁸ Cfr. R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi* e P. LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, ivi, vol. III, pp. 685, 855 e 1039.

¹⁹ Cfr. L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, Edizioni Città armoniosa, Assisi 1977, p. 52; L. SANTUCCI, *Giosafat*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 130.

²⁰ L. SANTUCCI, *Discesa agli inferi*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 162.

²¹ L. SANTUCCI, *Eschaton. Traguardo di un'anima*, Interlinea, Novara 1999, p. 20.

nell'essere»²², e che dunque «niente cade nel nulla»²³. La speranza vince così «proprio al colmo del conflitto, quale suprema esigenza di sfuggire alle maglie della desolazione e del nulla», e vince perché «ha trovato il punto di forza nell'ancorarsi decisamente al mistero di Cristo».²⁴ Paradossalmente, inoltre, tale vittoria è talmente schiacciante che la disperazione stessa finisce per essere ricompresa nella speranza. Anzitutto, come afferma il Cristo di *Volete andarvene anche voi?*, essa è comunque un'espressione distorta della tensione a Dio, anche se apparentemente volta in direzione opposta.²⁵ Inoltre Gesù sulla croce ha sperimentato in prima persona l'assenza del Padre, il che significa che Dio ha scelto di condividere la disperazione umana, di rendersi presente anche in essa.²⁶ Da qui il paradosso per cui gli atei più disperati, come De Mattia nell'*Orfeo in paradiso*, appaiono assai più vicini a Dio dei credenti tiepidi, che non hanno mai conosciuto la disperazione.²⁷

Levi invece non parte da premesse religiose, perciò la sua speranza si regge soltanto sulla consapevolezza della propria utilità intrinseca. La disperazione infatti «non risolve alcun problema, ne crea di nuovi»;²⁸ quindi «tra la speranza e la disperazione è meglio scommettere per la speranza, perché rende molto di più.»²⁹ In particolare la disperazione è rifiutata da Levi per due motivi principali: perché spinge all'inazione, mentre la vita chiede di essere continuamente mobilitati («Non si può andare in guerra convinti di perdere»³⁰); e poi perché ha un effetto negativo su chi la subisce, psicologicamente e talvolta anche fisicamente.³¹ La speranza dunque si caratterizza come un imperativo morale, utile a sé e al prossimo: «Non bisogna scoraggiarsi mai, perché è dannoso, e quindi immorale, quasi indecente.»³² Levi per primo si sforza di mettere in pratica questo comandamento, nella vita privata come nella produzione letteraria. Non a caso sottolinea più volte nelle interviste il ruolo della speranza nelle proprie opere, ed esprime rammarico per quei passaggi che gli sembrano a posteriori troppo pessimisti.³³ Un episodio commovente è raccontato in particolare da Daniele Pugliese. Questi, quand'era un giovane lettore, scrisse a Levi criticando la negatività del racconto *Verso Occidente*, e suggerendo ingenuamente un finale migliore. Levi non solo prese sul serio la critica di questo giovane sconosciuto, ma scrisse addirittura a Pugliese per scusarsi, pentito di aver «sparso al vento la propria angoscia».³⁴

D'altro canto, sebbene la speranza appaia vincente sul piano della validità, in quanto socialmente utile, sul piano della verità non è giustificabile, giacché si scontra con l'assenza di un significato

²² L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 547; L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 332.

²³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 144.

²⁴ C. MEZZASALMA, *Un lungo passato. Luigi Santucci e la letteratura del Novecento*, in AA.VV. *Luigi Santucci. La libertà e la fede*, a cura di Comunità di San Leolino, M. Beck e E. Elli, Feeria, Panzano in Chianti 2018, p. 54.

²⁵ «Ogni disperazione, ogni rifiuto del vostro giorno è un'ansia di ricongiungervi a me» L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 487.

²⁶ Ivi, pp. 465-6.

²⁷ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 193.

²⁸ L. LAMBERTI, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 37

²⁹ C. MUSSA IVALDI, *Incontro con Primo Levi*, ivi, p. 65.

³⁰ G. GRASSANO, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, p. 181.

³¹ Osserva infatti un personaggio di *Se non ora quando?*: «Muore anche gente giovane e sana, di disperazione. La disperazione è peggio della malattia». P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 464. Levi definisce anche «patogeno» il *Processo* di Kafka - da lui tradotto - appunto per la disperazione che trasmette. G. GREER, *Colloquio con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 577.

³² P. LEVI, *Cerio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 964.

³³ Cfr L. LAMBERTI, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, C. MUSSA IVALDI, *Incontro con Primo Levi*, A. RUDOLF, *Primo Levi a Londra: un'intervista*, L. Costantini - O. Togni, *Il gusto dei contemporanei*; ivi, vol. III, pp. 37, 65, 631, 775.

³⁴ D. PUGLIESE, *Questo è un uomo. Biografia appassionata di Primo Levi*, Tessere, Firenze 2017, p. 84.

razionalmente individuabile. L'universo, scrive Levi, è «cieco, violento e strano»,³⁵ irrimediabilmente diretto verso la morte³⁶, anche se questa constatazione è fortunatamente oscurata dagli inganni della speranza: «L'infinita vanità del tutto, di cui è difficile dubitare, pesa su noi solo nei momenti di chiarezza, e questi, in una vita normale, non sono frequenti; inoltre, se abbiamo la sensazione (vera o falsa) che le nostre azioni non siano vane, e servano ad esempio ad alleviare una sofferenza, o a procurare una gioia, di solito non ci sentiamo infelici.»³⁷ In Levi convivono dunque due prospettive opposte: la convinzione che l'universo sia insensato e la scelta di sperare comunque nella possibilità di un corso positivo degli eventi. Tale contrapposizione percorre tutta la sua opera, senza mai riuscire veramente a raggiungere una conciliazione. A volte prevale una visione della vita complessivamente positiva, in cui i mali – per quanto numerosi – sono l'eccezione e non la regola; perciò appunto possono e devono essere combattuti. In altri momenti invece si impone un'immagine dell'esistenza come caos senza significato, per cui ogni sforzo per combattere il male appare inutile; una concezione che si fa pericolosamente forte col passare degli anni, fino al risultato che sappiamo.

La dicotomia appare particolarmente evidente nell'interpretazione leviana del nazismo. Infatti nella *Tregua* troviamo espresse due opinioni diverse, l'una incarnata dal narratore e l'altra da Mordo Nahum: «Era venuto il Lager per entrambi: io lo avevo percepito come un mostruoso stravolgimento, una anomalia laida della mia storia e della storia del mondo; lui, come una triste conferma di cose notorie. “Guerra è sempre”, l'uomo è lupo all'uomo: vecchia storia.»³⁸ Nahum dunque identifica il mondo con il lager, o quantomeno vede il lager come il prodotto più estremo di tendenze inestirpabili, costrette inevitabilmente a ripetersi. È una convinzione che Levi stesso ha esplicitamente rinnegato³⁹, ma che pure è presente nelle sue pagine,⁴⁰ e si può sensatamente ipotizzare che non sia stata mai veramente esclusa dal suo orizzonte.⁴¹ Non a caso egli intitola una delle sue raccolte di racconti *Vizio di forma*, alludendo proprio al fatto che nel mondo, nella vita, ci sia qualcosa di intrinsecamente sbagliato, e forse inaggiustabile. In sintesi, dunque, tanto Santucci quanto Levi vedono uno scontro accanito tra speranza e disperazione, intese non semplicemente come due stati d'animo ma più in profondità come «due metafisiche, dell'essere e del nulla».⁴² L'esito è però opposto: in Santucci la speranza si attesta sempre più saldamente come atteggiamento dominante, tanto da occupare un ruolo di primo piano nella sua ultima raccolta di saggi, *Il cuore dell'inverno*.⁴³ Viceversa in Levi la

³⁵ P. LEVI, *Le stelle nere*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 706.

³⁶ Così infatti Levi descrive la fine di un pianeta: «L'intero pianeta era ridotto in vapore, insieme con tutte le opere delicate e sottili che forse la fatica congiunta del caso e delle necessità vi aveva creato attraverso innumerevoli prove ed errori, ed insieme con tutti i poeti ed i sapienti che forse avevano scrutato quel cielo, e si erano domandati a che valessero tante facelle, e non avevano trovato risposta. Quella era la risposta.» P. LEVI, *Una stella tranquilla*, da *Lilit*, ivi, vol. II, pp. 303-4. Per un'analisi delle implicazioni esistenziali di questo testo, posto a confronto con il *Cantico del Gallo silvestre* di Leopardi, cfr. A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Catanzaro 2011, p. 44.

³⁷ P. LEVI, *Il brutto potere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1552.

³⁸ P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 341.

³⁹ «La visione del mondo come un Lager non la condivido più e anche a quel tempo la dividevo soltanto in qualche sogno.» L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, ivi, vol. III, p. 778.

⁴⁰ P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 470; P. LEVI, *Alzarsi*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 686.

⁴¹ Cfr. P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1997, p. 242; A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., p. 135.

⁴² M. MARASSI, *Speranza* voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VII, p. 10956.

⁴³ Cfr. in particolare i capitoli *Le due schiere* e *Il latte dei santi*, in L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 63 e 218.

speranza, sebbene combatta con tutte le sue forze, finisce purtroppo per soccombere; un esito del resto già anticipato nel racconto *Verso Occidente*, più di dieci anni prima del suicidio dell'autore.⁴⁴

7.2.2. Sugli orli del vuoto: *Calvino e Sereni*

Non sempre la speranza possiede forze sufficienti per attaccare la disperazione frontalmente; perciò alcuni autori preferiscono piuttosto costruire *attorno* ad essa. Ossia non tentano di eliminare *in toto* la disperazione ma le impediscono di chiudersi in se stessa, di pietrificarsi. È una strategia che trova il suo emblema della lotta tra Perseo e la Medusa, descritta in un celebre passaggio delle *Lezioni americane*. Medusa infatti, pur non essendo esplicitamente un simbolo della disperazione, di fatto rappresenta proprio la paralisi che coglie l'uomo di fronte all'assurdità del reale, alla percezione del non senso: «In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra [...]. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, [...] che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa».⁴⁵

Peraltro anche Calvino, come Levi e Santucci, ha conosciuto la disperazione piuttosto bene; lui stesso nell'epistolario lamenta in più occasioni la propria tendenza alla malinconia e al pessimismo, che si va sempre più rafforzando nel corso degli anni.⁴⁶ È una tendenza che Calvino cerca in ogni modo di contrastare, all'inizio tramite una battaglia aperta, che trova in particolare nella politica lo strumento per combattere l'assurdo e «dare un senso» all'esistenza delle persone.⁴⁷ Col passare del tempo però la disillusione subentra all'entusiasmo: la speranza di Kim si muta nel dubbio di Amerigo che, trovandosi faccia a faccia con la situazione disperata dei ricoverati al Cottolengo, sente «aprirsi sotto ai suoi piedi la vanità del tutto».⁴⁸ Assume dunque rinnovata importanza una diversa strategia: aggirare il vuoto dell'assurdo, appunto, muovendosi attorno ad esso. Tale strategia è in realtà presente fin dalle prime opere. Nel *Sentiero* ad esempio lo sguardo di Pin contiene già *in nuce* quello di Perseo, dal momento che affronta il male obliquamente, sulle ali della fantasia fanciullesca. *I nostri antenati* applicano poi questa strategia su più vasta scala, allo scopo dichiarato di difendersi dalla disperazione.⁴⁹ Con gli anni però Calvino prende sempre più consapevolezza della necessità di «volare» sul vuoto; lui stesso, scrive Starobinski, assume «deliberatamente il ruolo [...] di Perseo»,

⁴⁴ Sulla valenza psicologica, prima che sociologica, di questo racconto cfr. C. TOSCANI, *Incontro con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 48: «Ho inteso rappresentare non una civiltà né un'anticiviltà, ma uno stato d'animo». In particolare appare significativo un passaggio del dialogo tra Anna (portavoce delle idee di Levi) e Walter: «Ma ci sono [...] battaglie che ognuno è tenuto a combattere coi propri mezzi, senza l'aiuto esterno. Chi le vince, si dimostra forte, e così facendo diventa forte, si arricchisce e si migliora.» «E chi non le vince? Chi cede, di schianto o a poco a poco? Cosa dirai tu, cosa dirò io, se ci troveremo anche noi a... camminare verso ponente?» Da *Vizio di forma*, ivi, vol. I, p. 674.

⁴⁵ I. CALVINO, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 633.

⁴⁶ Nel 1971, ad esempio, scrive a Fortini di aver passato un altro «periodo depressivo e melanconico», tredici anni dopo scrive a Tullio Pericoli: «La mia vita è infestata da periodi di irritabilità e depressione, di cui l'inefficacia del lavoro è insieme causa e effetto, e quest'anno ne soffro particolarmente.» I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1121 e 1518.

⁴⁷ Cfr. I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 104.

⁴⁸ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 41.

⁴⁹ «Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, in questi dieci anni; ma mi venivano sempre storie negative, storie di sconfitte; i tre romanzi fantastici qui raccolti sono nati da un bisogno che ogni volta mi veniva di esprimere una carica attiva, a suo modo ottimistica, senza mentire.» I. CALVINO, *Introduzione inedita ai Nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1223.

promuovendo «la virtù della leggerezza» come «antidoto perfetto della melanconia» e strumento per «scendere a patti con la disperazione».⁵⁰

È dunque la tentazione stessa di disperare che sprona la speranza a volare per sfuggirle: è la consapevolezza di non poter riempire il vuoto che spinge la speranza a danzarvi attorno, per renderlo meno terribile. Questo suggeriscono per esempio le *Effimere della fortezza*, ossia le eteree sculture di Melotti collocate presso il Forte del Belvedere: «Noi guizziamo nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi, non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo, [...] il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile.»⁵¹ Anche le carte della *Taverna dei destini* sono espressione di questa dinamica. I personaggi le usano infatti proprio per reagire a un vuoto – il silenzio – che altrimenti diverrebbe una paralisi disperante.⁵² L'elaborato disegno che ne risulta, al cui centro rimane però una casella vuota, ci dice appunto che la dialettica della speranza nasce come reazione a una mancanza fondamentale, la quale è vissuta però come stimolo e non come motivo di disperazione.

Anche nella produzione di Sereni il senso di vuoto ha un'importanza fondamentale. Già nel '46 l'amico Parronchi gli scrive: «Ho sempre sentito in te [...] la disperazione. [...] Parlo, tu mi capisci, non dei dolori, ma di questo vuoto che si riproduce in noi temporaneamente sotto l'incalzare della vita, e di cui sappiamo che è senza rimedio, ma che, d'altra parte, non deve e non dovrà mai assumere un valore definitivo.»⁵³ Difatti nell'opera sereniana troviamo la sensazione di un vuoto incolmabile, un «tempo sperperato» «che di giorno / in giorno va sprecato»;⁵⁴ ma, come auspicato da Parronchi, troviamo anche una speranza che nonostante tutto resiste.⁵⁵ Il poeta stesso descrive così la propria poesia: «Come nella grafica, mentre di solito si disegna in nero su uno sfondo bianco, può accadere il contrario, cioè disegnare in bianco su fondo nero, ed è un procedimento che si chiama disegno in negativo; qualcosa di analogo ho fatto io. Sono cioè partito da una situazione che sapevo negativa, nonostante questo e, anzi, proprio per questo.»⁵⁶ Come scrive Lonardi, dunque, è «agli orli del vuoto che occorre cercare, in Sereni, le tracce, appena le tracce, della pienezza».⁵⁷

Già nella prima raccolta, *Frontiera*, la speranza compare spesso per piccoli lampi in un paesaggio buio: la «luce di calma» di una vetrina in mezzo all'oscurità dell'inverno⁵⁸, un cespuglio di mimose tra la nebbia,⁵⁹ le azalee che risplendono nella pioggia.⁶⁰ In particolare è significativo *Temporale a Salsomaggiore*, in cui il maltempo concretizza ciò che Nisti definisce la «crisi della presenza»; ossia

⁵⁰ J. STAROBINSKI, *Prefazione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XIX.

⁵¹ I. CALVINO, *Le effimere della fortezza*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, vol. I, p. 487.

⁵² Osserva Starobinski a questo proposito: «Il motivo del vuoto occupa un posto considerevole in Calvino [...] ma il vuoto, se fosse lasciato spalancato, sarebbe angosciante. Occorre allora coprirlo, mascherarlo, popolarlo, farne lo schermo su cui proiettare le immagini». J. STAROBINSKI, *Prefazione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XXVI.

⁵³ V. SERENI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, p. 139.

⁵⁴ V. SERENI, *La spiaggia*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 140.

⁵⁵ «In perenne tensione dialettica con la negazione», come riassume Lenzini, «Sereni non molla mai la presa», ed «è appunto così che la speranza ha finito per insediarsi in ogni fibra della sua opera». L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 83.

⁵⁶ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Pensa MultiMedia, Lecce 2002, p. 160.

⁵⁷ G. LONARDI, *Di certe assenze in Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 114.

⁵⁸ V. SERENI, *Inverno a Luino*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 31.

⁵⁹ V. SERENI, *Nebbia*, ivi, p. 18.

⁶⁰ V. SERENI, *Azalee nella pioggia*, ivi, p. 21.

appunto l'esperienza di un vuoto, di un'assenza, che è in primo luogo assenza dell'io.⁶¹ Il verso: «Mi riafferri coll'aria dei giardini» riporta però una timida speranza sotto forma di brezza, immagine per eccellenza della leggerezza. Nel *Diario d'Algeria* poi la speranza si fa ancor più nascosta. Le stesse immagini di leggerezza sembrano incapaci di portare conforto: la figura «alta sulle ali» è la salma del primo caduto dello sbarco in Normandia, trasportata in aereo; il vento che giunge al campo di prigionia non porta «musica d'angeli», ma il rumore delle tende contro i pali.⁶² Pure queste immagini trasmettono anche uno «strenuo sforzo di sopravvivere alla disperazione e alla morte morale»,⁶³ come se un presentimento di speranza finisse per annidarsi nelle pieghe della disperazione stessa. In particolare Agosti nota che le parole «è alto sulle ali» richiamano subito la figura dell'angelo, tradizionalmente connessa alla speranza; e benché quest'immagine venga rifiutata («non è musica d'angeli»), essa è comunque presente: «Risale a ritroso il componimento, investendo l'incipit di quel valore di verità che contesta il discorso del significato che ne ha attuato la denegazione. La verità [...] della figura è più potente di qualsiasi istanza di verità portata dal significato.»⁶⁴

Quella di Sereni è dunque una poesia del disincanto, per come lo descrive Magris: «Il disincanto è un ossimoro, una contraddizione che l'intelletto non può risolvere e che solo la poesia può esprimere e custodire, perché esso dice che l'incanto non c'è ma suggerisce, nel modo e nel tono in cui lo dice, che esso, nonostante tutto, c'è e può riapparire quando meno lo si attende. Una voce dice che la vita non ha senso, ma il suo timbro profondo è l'eco di quel senso.»⁶⁵ Vero è che nelle ultime raccolte la disperazione sembra rafforzarsi: come osserva Raboni, molti componimenti sembrano portare a un «pieno riconoscimento del venir meno delle speranze, tanto a livello storico-politico [...] quanto letterario», mettendo in crisi «qualsiasi ricerca di un senso dell'esistere.»⁶⁶ Eppure i titoli stessi suggeriscono qualcosa d'altro: la speranza rientra a buon diritto tra quegli *Strumenti umani*, fragili e a volte fallaci, con i quali l'uomo riesce comunque ad «affrontare l'ignoto, il mistero, il destino»;⁶⁷ e immagine di speranza è anche quella *Stella variabile* che, scrive D'Alessandro, appare a momenti «serena nella propria fragilità e forte della propria verità».⁶⁸

Infatti anche in queste raccolte la speranza continua a mostrarsi, sebbene in modo enigmatico e fugace. Ad esempio la già citata *Pantomima terrestre* si chiude sull'immagine di «un girotondo di prigionieri», simbolo di una realtà stagnante e assurda; ma a ciò si contrappone l'intuizione di «un bagliore che verrà», cosicché la vita appare per un attimo ricca di significato.⁶⁹ In *Appuntamento a ora insolita* poi troviamo ancora, come in *Temporale a Salsomaggiore*, una speranza che rifulge dopo il maltempo, per le strade ancora umide di pioggia.⁷⁰ Nella *Spiaggia* e in *Autostrada della Cisa* la voce della speranza si intreccia con quella della disperazione,⁷¹ mentre in *Un posto di vacanza* si

⁶¹ Cfr. R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Piero Manni, Lecce 1998, p. 104.

⁶² V. SERENI, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 76.

⁶³ G. C. FERRETTI, *L'ultima spiaggia di Sereni*, in *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 182.

⁶⁴ S. AGOSTI, *Incontro con la poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano 2014, p. 25.

⁶⁵ C. MAGRIS, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, prefazione di P. V. Mengaldo, Garzanti, Milano 2016, p. 13.

⁶⁶ G. RABONI, *Nota introduttiva a V. SERENI, Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 36. Anche Mengaldo sottolinea il crescente nichilismo di Sereni; cfr. *Per Vittorio Sereni*, p. 60.

⁶⁷ V. SERENI, *Dalla conversazione con gli allievi della scuola Pascoli*, cit. nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 482.

⁶⁸ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline. L'apostolo Paolo e la tradizione letteraria*, «Sacra Doctrina», Edizioni studio domenicano, 55 (2010), n. 1, p. 207.

⁶⁹ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Su strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 182.

⁷⁰ V. SERENI, *Appuntamento a ora insolita*, ivi, pp. 140-1.

⁷¹ Entrambe da *Stella variabile*, ivi, pp. 140 e 261.

incontrano il tempo chiuso della depressione⁷² e il «progetto / sempre in divenire» della speranza.⁷³ Forse però l'espressione più chiara della strategia sereniana si trova in *A Parma con A. B.* Attraverso le parole dell'amico Bertolucci, infatti, il poeta esorta non a rimuovere la disperazione (l'«ombra», l'«orrore di quel vuoto»), bensì ad «averla cara».⁷⁴ Ciò significa viverla con consapevolezza, lasciandosene interrogare, e insieme mantenerla in continua dialettica con la speranza; come riassume Baldan, insomma, Sereni «conosce perfettamente “il male di vivere”, ma si ostina a viverlo bene»⁷⁵.

7.2.3. *La disperazione sperante: Betocchi e Caproni*

C'è infine una forma di convivenza ancora più stretta tra la speranza e il suo opposto. In particolare Betocchi e Caproni, nelle loro ultime raccolte, affermano l'intento di abbracciare appieno la disperazione; tuttavia quest'ultima evolve in maniera tale da diventare stranamente simile alla speranza. Viene dunque portata all'estremo la facoltà della poesia di ignorare il principio di non contraddizione.⁷⁶ Nel caso di Betocchi tale rovesciamento della disperazione in speranza avviene inizialmente per effetto della fede. Infatti proprio la “nudità” assoluta dell'anima, consapevole della propria miseria, può sfociare nell'incontro col Divino, purché la disperazione venga abbracciata fino in fondo e offerta in dono:

Non chiamare disperazione
la disperazione,
se non è ancora più forte,

se non è ancora a quel punto
che si spacca,
che s'apre una feritoia,

nemmeno la disperazione
è tua, cèdila
a chi è più forte di te,

attendi, accetta d'esser colmo
del tuo nulla;
scamperai da te stesso,

non saprai come, un altro sarà in te.⁷⁷

⁷² Cfr. L. BARILE, *Polifonia e poesia: il “palpito contrario” nel «sabato tedesco»*, in AA.VV., *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, a cura di G. Quiriconi, Marsilio, Venezia 2017, p. 242.

⁷³ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 233.

⁷⁴ V. SERENI, *A Parma con A. B.*, ivi, p. 260.

⁷⁵ P. BALDAN, *Le azzurre chimere di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 158.

⁷⁶ C. MAGRIS, *Utopia e disincanto*, cit., p. 28.

⁷⁷ C. BETOCCHI, *Non chiamare disperazione*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 327.

Negli ultimi anni d'altro canto Betocchi rifiuta consapevolmente ogni speranza metafisica, che considera una mera «costruzione intellettuale destinata a consolare la disperazione umana».⁷⁸ In particolare la speranza di una salvezza individuale gli appare insopportabilmente ingiusta, poiché implica una separazione da tutti gli altri elementi del creato. Dunque, in una vaga eco delle teorie di Jonas, egli contrappone alla speranza la carità, intesa come senso d'appartenenza al cosmo e responsabilità nei confronti di tutti gli esseri viventi.⁷⁹ Tuttavia proprio la disperazione metafisica appare in Betocchi come la conquista di una nuova e più profonda speranza, giacché egli si sente iscritto in un fluire vitale che supera i limiti individuali. Luzi osserva a questo proposito, dopo la morte dell'amico: «Il divino ritornava verso di lui, ritornava da ogni parte, sotto altra specie, sotto altro nome [...] sicché la sua disperazione, qualche volta, gli concedeva un sorriso ineffabile.»⁸⁰

Quanto a Caproni, inizialmente la disperazione entra nella sua poesia sull'onda di due lutti, uno personale (la morte della fidanzata Olga), l'altro collettivo (la guerra mondiale). Da qui appunto l'«eclissi della speranza»,⁸¹ il senso di un «domani a cui è impossibile un'alba»;⁸² sopravvive però una speranza minimale, «ancora troppo piccola e vacillante per potercisi appoggiare e che tuttavia [bisogna] portare a salvamento.»⁸³ Un'altra incarnazione di questa povera speranza si incontra nelle *Stanze della funicolare*: «Nel grigio / fiato di tramontana ora un bambino / corre ancora di piume – porta il viso / ad un palmo dai vetri».⁸⁴ Questo bambino è, osserva Barberi Squarotti, un'«apparizione del futuro»,⁸⁵ che viene però inghiottita dal procedere inarrestabile della funicolare. Come in molte poesie di Sereni, dunque, troviamo una coesistenza tra la disperazione preponderante e una speranza che affiora a sprazzi; in seguito però, nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, l'io poetico prende risolutamente posizione a favore della «disperanza».⁸⁶ Infatti, per citare una frase che Caproni apprezzava particolarmente, «l'uomo deve ormai riconoscere la sua solitudine totale in un universo sordo alla sua musica, indifferente alla sua speranza, come alle sue sofferenze e ai suoi crimini».⁸⁷ Perciò deve vivere «senza sperar pertugio»⁸⁸, in una disperazione consapevole. Ma ciò significa di fatto approdare allo stato dei morti, gli unici che veramente non sperano: «Moriamo con noncuranza. / Liberi. D'ogni speranza.»⁸⁹

D'altra parte, se essere senza speranza significa essere totalmente liberi, ciò conduce a un rovesciamento paradossale: si è liberi anche di sperare. In un certo senso, quindi, essere «morti» può trasformarsi in un modo più peculiare e consapevole di essere vivi, come nella *boutade* di *Hobby*:

⁷⁸ C. BETOCCHI, Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma 1994, p. 56.

⁷⁹ «Da quando ho perduto la speranza di Dio, e mi sono confuso con chi non ha speranza, si è raddoppiata la carità» *Ibidem*.

⁸⁰ M. LUZI, *Anni di Betocchi*, in Carlo Betocchi. *Atti del Convegno di studi*, cit., p. 20.

⁸¹ G. CAPRONI, *Il vento ah quale tenue sepoltura*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 99.

⁸² G. CAPRONI, *Ah, padre i lastricati ancora scossi*, da *Il passaggio d'Enea*, ivi, p. 122.

⁸³ G. CAPRONI, *Noi, Enea*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 403. Tale speranza trova il suo emblema in Ascanio, il figlio di Enea. A tal proposito cfr. anche G. CAPRONI, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Il Melangolo, Genova 2004, p. 88.

⁸⁴ G. CAPRONI, *Le stanze della funicolare*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 139.

⁸⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *Le stazioni della vita*, in AA.VV., *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 1997, p. 250.

⁸⁶ G. CAPRONI, *Disperanza*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 564.

⁸⁷ Cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1585. La citazione è tratta da *Fra il tutto e il nulla* di Abbagnano, che a sua volta parafrasa *Il caso e la necessità* di Monod.

⁸⁸ G. CAPRONI, *Plagio per la successiva*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 293.

⁸⁹ G. CAPRONI, *Coda*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 404.

«Morto di professione / ha un hobby: vivere. / Questo, anche se fa un po' ridere / salva la situazione.»⁹⁰ Si approda così a quella che Caproni stesso ha chiamato «desperatio fiducialis»⁹¹: una sorta di disperazione sperante (la fiducia rientra infatti nella rete semantica della speranza), che si può intendere in diverse accezioni. Anzitutto, dal punto di vista pragmatico, Caproni concorda con Jonas nel proporre una morale della responsabilità contrapposta a quella della speranza. La disperazione infatti porta a valorizzare ciò che si ha, invece di perdersi con lo sguardo nei territori ignoti del futuro; questa è la morale proposta dalla *Prudenza della guida*,⁹² e ripresa poi nei *Versicoli del controcroni*: «Tutto è qui, e ora. / La speranza è rimasta / nel vaso di Pandora.»⁹³ Conseguentemente la disperazione ha per Caproni «un valore sociale, portando l'uomo a risolvere i suoi problemi – di condotta, di giustizia, ecc. – senza veli sugli occhi: senza confidar troppo nelle fate.»⁹⁴ Già questa dichiarazione però è paradossale, dal momento che la speranza è alla base della risoluzione dei problemi e del perseguimento degli obiettivi; non a caso Levi riconosceva appunto alla speranza il valore sociale che Caproni attribuisce invece alla disperazione. Viene dunque il sospetto che la «disperanza» caproniana sia una sorta di estremo travestimento della speranza stessa che, pur rinunciando a riconoscere un significato all'esistenza, mantiene implicitamente la convinzione che agire nel mondo abbia un senso. Un'applicazione, ancora, del gramsciano pessimismo teorico e ottimismo pratico.

Il paradosso si amplia ancor più se consideriamo il volto metafisico della speranza. Ci troviamo di fronte infatti al bizzarro «scetticismo teorico e teismo pratico» sintetizzato nell'*Inserito del Franco cacciatore*: «La solitudine senza Dio [...] è l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste.»⁹⁵ Ciò significa, anzitutto, che la disperazione costituisce per Caproni il motore di una ricerca esistenziale inesausta. Non a caso il poeta, scrivendo a Betocchi, osserva che disperazione e speranza, benché opposte a livello teorico, sono comparabili nei risultati, perché entrambe sono «uno stimolo».⁹⁶ Come già per Calvino e Sereni, insomma, il vuoto non ha un effetto bloccante ma al contrario libera lo spazio per la ricerca: «Nell'uomo si crea un vuoto esistenziale, e in questo vuoto egli si mette alla caccia di quel che non c'è.»⁹⁷

Tuttavia perché cercare quello che si sa non esserci? Forse perché, tacitate le speranze più esplicite e quindi più facilmente negabili, la speranza continua a parlare segretamente *da dentro* la disperazione. Nonostante le apparenze, infatti, la poesia caproniana infatti ha sempre la speranza in filigrana: vuoi come nostalgia, vuoi come ricerca «in sospensioni e domande [di] una possibile controprova», vuoi come provocazione per assurdo.⁹⁸ Appunto per questo la disperazione caproniana possiede le

⁹⁰ G. CAPRONI, *Hobby*, da *Res amissa*, ivi, p. 880.

⁹¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 96.

⁹² G. CAPRONI, *Prudenza della guida*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 247. Il testo è visto da Frabotta come espressione di «chi ha rinunciato al Paradiso e alle palpitazioni della "speranza" e della "paura" [e] staziona a mezza quota». B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., p. 106.

⁹³ G. CAPRONI, *Esiado*, da *Versicoli del controcroni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 719

⁹⁴ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 185.

⁹⁵ G. CAPRONI, *Inserito*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 421.

⁹⁶ «Tiriamo avanti, tu volto alla speranza, io alla disperazione, ch'è uno stimolo anch'essa.» C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-86*; a cura di D. Santero, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2007, p. 111.

⁹⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 236.

⁹⁸ G. ROGANTE, *Dallo «perso esistere» alla «terra promessa». La poesia del Novecento davanti all'«ultimo orizzonte»*, in AA.VV., *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di G. Langella e E. Elli, Interlinea, Novara 2011, p. 54.

caratteristiche di dinamismo e resilienza che solitamente appartengono alla speranza. Ad esempio il cacciatore del *Fischio* rinuncia esplicitamente a speranza e paura, ma proprio questo lo sprona ad andare incontro ad un «fischio» misterioso, al mistero stesso della vita e della morte.⁹⁹ Peraltro è interessante tracciare un paragone tra questo componimento e il romanzo *Come se* di Santucci. Il protagonista, Klaus, è certamente disperato, ma proprio la disperazione – o meglio la voce della speranza che parla in essa – lo rende immensamente più dinamico degli altri personaggi. Egli infatti è l'unico capace di affrontare la vertigine della ricerca, mentre tutti gli altri si accontentano di speranze «comode»;¹⁰⁰ e la ricerca passa, anche in questo caso, attraverso la risposta ad un «fischio», associato ancora alla morte.¹⁰¹ Speranza e disperazione risultano quindi fittamente intrecciate, come sottolinea l'autore stesso: «La situazione di Klaus è una situazione disperata, di fallimento e non recupero», tuttavia la sua morte non è quella «di un uomo che va nel Nulla; [...] si profila come un'attesa, un Altrove».¹⁰²

Tornando a Caproni, si può dunque intuire come mai la sua «poesia della disperazione» porti con sé «una letizia di fondo».¹⁰³ Se da un lato, infatti, il poeta dispera che la tensione al significato trovi uno sbocco, dall'altro tale tensione permane: sopravvive la libertà di interrogarsi e stupirsi, il piacere della «ricerca per se stessa, senza necessità di saper di che cosa».¹⁰⁴ Ma la ricerca è in fondo la traduzione pratica della speranza: è una speranza che continua ad agire sotto altro nome. Come già notava Sereni, la poesia caproniana «si fonda su un'asserzione che dispera di sé e del reale, ma [...] vede regolarmente intervenire nell'accertamento dell'esistenza un palpito contrario, un moto impercettibile risalire dal fondo di tanto vuoto.»¹⁰⁵ Nasce così la partita infinita del poeta con se stesso, con Dio e con la speranza, come scrive Barbagallo: «È una partita a uno, essendo assenti (ma non impossibili, almeno a livello di pensieri e di sentimenti) gli altri giocatori, ed è una partita in cui il giocatore si diverte a dare valore positivo e negativo alle carte, in modo irregolare e contraddittorio».¹⁰⁶

Un'espressione emblematica di quest'ambiguità è data dal più celebre tra gli ultimi testi di Caproni, *Res amissa*. La condizione qui raffigurata è disperante: la ricerca non può approdare a nulla dato che il suo oggetto non è soltanto perduto, ma non è stato mai conosciuto. Sembra quindi inevitabile la rinuncia alla speranza («Non spero più ritrovarla»¹⁰⁷); infatti una delle prime stesure presentava il titolo alternativo *Spes amissa*.¹⁰⁸ Eppure, in quella stessa stesura, il poeta metteva in scena precisamente il ritrovamento della speranza. Il testo infatti, con andamento più narrativo rispetto alla

⁹⁹ G. CAPRONI, *Il fischio*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 250.

¹⁰⁰ Cfr. L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana*, cit., p. 254.

¹⁰¹ Infatti Klaus e il suo amico inseparabile, Mico, avevano stabilito che, nel caso uno dei due fosse morto, avrebbe lanciato un fischio dall'aldilà così da dare all'amico ancora vivo la prova che la vita continua oltre la morte. Per questo Klaus arriva a cercare per due volte il suicidio in montagna, seguendo un fischio ch'egli riconosce come quello di Mico. Il fischio come richiamo dall'oltretomba, del resto, è un motivo reso celebre da Montale nel componimento di *Xenia Avevamo studiato per l'aldilà*.

¹⁰² L. SANTUCCI, intervista in appendice a L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana*, cit., p. 334.

¹⁰³ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 194.

¹⁰⁴ Ivi, p. 162.

¹⁰⁵ Citato in G. CAPRONI, *Era così bello parlare*, cit., p. 227. Scrive anche la Dei: «Al limite della negazione paralizzante subentra sempre la forza di uno scatto, di un nuovo inizio che rimette tutto in discussione su altre basi». A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 238.

¹⁰⁶ A. BARBAGALLO, *La poesia dei luoghi non giurisdizionali di Giorgio Caproni*, cit. in I. TEODORI, *Io*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 118, nota 60.

¹⁰⁷ G. CAPRONI, *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 779.

¹⁰⁸ Cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1707.

versione definitiva della poesia, descriveva la liberazione di Caproni da parte di una «kellerina» (trasposizione di un episodio realmente accaduto durante un viaggio, nel quale Caproni si trovò chiuso nel bagno dell'albergo e non riuscì a uscire finché una gentile cameriera non venne ad aprirgli¹⁰⁹). Quest'è dunque la riprova di quanto i confini tra disperazione e speranza siano labili: la poesia stessa che afferma la resa della speranza nasce in realtà per narrare il «miracolo» di una liberazione.¹¹⁰ E verrebbe da chiedersi, citando un'altra poesia della raccolta: «Quale "liberazione"? Dal male che nel profondo d'ogni singolo pone il seme della disperazione?»¹¹¹

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 1687.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ G. CAPRONI, *Domanda*, da *Res amissa*, *ivi*, p. 902.

PARTE SECONDA

LA SPERANZA E IL TEMPO

1. Introduzione

Poiché la speranza è nella sua accezione più comune tensione al futuro, andremo anzitutto ad analizzare i suoi rapporti con l'esperienza della temporalità. Quest'ultima si muove tra due estremi, entrambi negativi: il senso del divenire, inteso come erosione e rapina, e quello del tempo immobile, variamente inteso come tempo ciclico (condannato alla ripetizione del passato), sospeso (incapace di procedere) o arrestato (in un consapevole tentativo di preservarsi dal mutamento). Entrambe queste esperienze sono in diretta antitesi con la speranza, giacché comportano un'assenza di significato e l'impossibilità di un cambiamento autentico e positivo; per questo, pur collocandosi agli antipodi, non sono in realtà mutualmente esclusive, bensì possono alternarsi o anche sovrapporsi.

D'altro canto il tempo presenta anche volti più positivi, che ne consentono una rilettura improntata alla speranza. In particolare nel secondo capitolo analizzeremo i concetti che la cultura greca indicava coi termini *kairos* e *aion*. Il primo indica l'attimo significativo, vissuto con pienezza e ricco di potenzialità; il secondo è invece il tempo della durata, nel quale gli eventi e le vite dei singoli acquistano senso. Più in particolare l'*aion* può essere inteso in un'accezione ciclica (la vita che continuamente si rigenera), lineare (il flusso vitale che progredisce attraverso continue metamorfosi) o atemporale (l'eternità oltre il tempo). Approfondiremo poi somiglianze e differenze tra le declinazioni dell'*aion* e quelle del tempo fermo, arrivando a identificare quattro tipologie principali di continuità temporale, associate nella narrativa calviniana (e non solo) ai simboli della pietra, del magma, del cristallo e della fiamma. Infine riporteremo brevemente il nostro sguardo su *chronos*, ossia sul divenire, rileggendolo alla luce del *kairos* e dell'*aion*.

Il terzo capitolo è dedicato infine ai rapporti tra la speranza e le dimensioni temporali di passato, presente e futuro. Vedremo infatti che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la speranza non esiste soltanto in funzione del futuro, ma è per così dire tridimensionale. In particolare considereremo brevemente l'interazione reciproca tra presente e futuro, per concentrarci poi sui legami tra la speranza e il passato. In primo luogo sottolineeremo l'importanza della memoria in quanto punto d'appoggio per il futuro, e dunque alleata essenziale della speranza. Analizzeremo poi la prospettiva del «tempo rovesciato» – come la definisce Luzi – secondo la quale il passare del tempo implica non una distruzione ma una costruzione progressiva. Ci soffermeremo poi sul potenziale ancora inespresso del passato, che può essere in una certa misura recuperato e fatto fruttare. In ultimo vedremo come, in prospettiva religiosa, la speranza si radichi nella memoria della Totalità, che è al contempo punto di partenza e di arrivo nel percorso della vita.

2. Il tempo tiranno

2.1. *Chronos* il divoratore

Santucci sottolinea con particolare decisione la forza distruttiva del tempo, che appare in quasi tutte le sue opere come un'erosione di cose e persone care, una potenza malevola che «ci rosicchia come il topo».¹ Lo stesso autore, nel *Cuore dell'inverno*, confessa di essere sempre stato ossessionato da questo tema: «Il mio fervore di costruirmi affetti, [...] aneddoti e paesaggi e sogni, incessantemente

¹ L. SANTUCCI, *Le bogomile*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 106.

subiva la sconfitta dell'*andarsene* d'ogni realtà, che da me si staccava senza più mai la possibilità di tornare a possederla. C'era dunque sopra di noi un felpato e impietoso tiranno che senza tregua ci perseguitava, tutto precipitando nel baratro del Passato». ² Nei momenti più pessimistici dunque il tempo gli appare semplicemente come un cammino verso la morte, dapprima quella delle persone care e in ultimo la propria. Questa prospettiva è condivisa ad esempio da Orfeo, ³ dal «bambino della strega» ⁴ e da Guido, nel *Pasticcio di rigaglie*, il quale abbandona la moglie perché ossessionato dal timore che lei muoia prima di lui. Talvolta il tempo è addirittura concepito come un «peccato», dal quale la virtù umana dovrebbe in ogni modo guardarsi. ⁵

Anche Caproni rivela di aver sempre sentito con angoscia il passare del tempo, ⁶ e tale percezione si aggrava dopo la morte di Olga: il mondo appare sempre di più sotto il segno della fragilità, espressa in particolare dalle figure femminili. ⁷ Gli anni della guerra poi non fanno che acuire tale angoscia; emblematiche a tal proposito le *Stanze della funicolare*, che raffigurano l'ineluttabile avanzare della vita verso la morte, durante il quale è impossibile «chiedere l'alt». ⁸ Il *Seme del piangere* è un tentativo di reagire a questa dissoluzione, in modo non molto diverso dall'*Orfeo* di Santucci; la letteratura crea cioè una sorta di sacca temporale sottratta al divenire. ⁹ La raccolta, tuttavia, si chiude con la morte di Annina: la poesia cede dunque le armi al potere di distruzione del tempo, diventando semmai uno strumento di *Congedo*, educando ad accettare il distacco con rassegnazione. Nelle ultime raccolte infine i paesaggi nebbiosi e le «asparizioni» estremizzano la percezione di labilità: «Il presente si perde / già nel futuro. / Il futuro / è già tempo passato». ¹⁰

Anche nella prima fase della produzione luziana il tema del divenire è fortemente presente, ed è espresso in particolare da due motivi ricorrenti: il vento, spesso descritto come un vortice e una «rapina», ¹¹ e le figure femminili, che anche in questo caso appaiono fragili ed effimere. ¹² Affini a quelli caproniani sono anche i fattori esterni che acuiscono l'angoscia: dapprima la morte di una giovane donna cui il poeta era affezionato (la cognata, in questo caso), poi le vicende belliche e in ultimo la morte della madre, scomparsa quasi contemporaneamente alla madre di Caproni. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, Luzi sembra riappacificarsi gradualmente con il divenire, che pure conserva anche nelle ultime raccolte una componente inquietante. Sebbene infatti il senso

² L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 183.

³ «Capiva adesso con chiarezza ch'egli aveva detestato il proprio tempo non tanto per la sua intrinseca volgarità [...] ma proprio perché esso marciava verso la catastrofe di quell'addio.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 95.

⁴ «Appena uscito da voi io sarò subito nei campi dove va a caccia la Morte, immediatamente comincerò a morire, i vostri nomignoli e le vostre carezze altro non saranno che un insensato compormi nella bara...» L. SANTUCCI, *Il bambino della strega*, nella raccolta omonima, cit., p. 87.

⁵ Cfr. L. SANTUCCI, *Il bambino della strega* e *Le bogomile*, ivi, pp. 90 e 105.

⁶ Riferisce infatti in un'intervista: «Mi noleggiavo una barca per un'ora [...] e mi faceva veleno che, nemmeno cominciavo a remare e l'ora era già finita; non me la godevo mai.» Cit. in A. NOZZOLI, *Sulle interviste a Giorgio Caproni (con tre testi dispersi)*, in «Per amor di poesia (o di versi)», cit., p. 204.

⁷ Cfr. A. BALDACCINI, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016, p. 32; A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 14; A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 9.

⁸ G. CAPRONI, *Stanze della funicolare*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 136.

⁹ Cfr. A. MASETTI, *Una lingua che combatte. Tempo e utopia nell'opera di Penna, Caproni, Fortini e Sereni*, Unicopli, Milano 2012, p. 18.

¹⁰ G. CAPRONI, *In corsa*, da *Erba francese*, in *L'opera in versi*, cit., p. 731.

¹¹ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Villaggio*, da *Primizie del deserto*, o *Caccia*, da *Dal fondo delle campagne*, entrambe in *L'opera poetica*, cit., pp. 192 e 276.

¹² Cfr. ad esempio M. LUZI, *Canto notturno per le ragazze fiorentine* e *Le fanciulle di san Niccolò*, da *La barca*, ivi, pp. 19 e 37.

nostalgico della perdita si attenui nei componimenti più maturi, resta forte il tema del dolore, del patema, della violenza che accompagna le trasformazioni della storia.¹³ Del resto perfino Cristo, nella *Via crucis* luziana, è afflitto dal peso della temporalità al punto da dire al Padre: «La tristezza / del tempo è forte nell'uomo, invincibile.»¹⁴

In Buzzati poi le angosce relative al tempo appaiono particolarmente pervasive e variegata. In effetti, come nota Biondi, tutta la produzione di Buzzati ha il valore di una «protesta metafisica»¹⁵ contro l'orrore del tempo, percepito come una forza che «macina e distrugge».¹⁶ L'autore esprime quindi una costante paura nei riguardi del futuro, da cui ammette di non aspettarsi nulla di buono;¹⁷ questo conferisce una sfumatura di timore anche alle gioie presenti, contaminate dal timore del disinganno, oppure del «conto da pagare» che inevitabilmente bilancerà tutti i piaceri goduti.¹⁸ Viceversa il passato è visto con un attaccamento nostalgico, anche se Buzzati stesso riconosce la natura almeno parzialmente illusoria di tale atteggiamento.¹⁹ Il tema del divenire si lega inoltre a due ulteriori angosce tipicamente buzzatiane. Anzitutto in molti racconti emerge il tema dell'attesa come tensione dolorosa e forse vana. Emblematico a tal proposito il racconto *Tic-tac*, in cui gli eventi importanti, sia lieti che dolorosi, sono annunciati da un misterioso ticchettio. Avvertirlo – ossia prendere coscienza del tempo che passa – getta quindi i personaggi in una tremenda angoscia; ma la situazione peggiore di tutte è quella del protagonista, che sente continuamente il ticchettio senza che l'evento preannunciato abbia mai luogo.²⁰

Un altro motivo ricorrente è quello del «troppo tardi»: il tempo cioè passa così velocemente che il rischio di mancare la propria vita è altissimo. Il *Deserto dei tartari* rappresenta una sorta di *summa* di tutte queste angosce temporali: la tensione a volte insopportabile dell'attesa, il terrore di mancare l'occasione,²¹ il senso della potenza distruttrice del tempo.²² Peraltro il tema dell'occasione mancata è tipico anche dell'esperienza di Sereni: a partire dalla prigionia in Africa si impone il tema del tempo

¹³ Cfr. K. JEWELL, *Trapassi della storia, trapassi della poesia. L'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», XVIII (1991), n. 41, pp. 153-184, p. 171.

¹⁴ M. LUZI, *Via crucis al Colosseo*, L'obliquo, Brescia 1999, p. 15.

¹⁵ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 30.

¹⁶ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 87.

¹⁷ «Io ho avuto sempre questa sensazione, come se dovesse succedere qualcosa di triste e di brutto.» D. BUZZATI, *Album Buzzati*, cit., p. 328.

¹⁸ Cfr. L. BELLASPIGA, «Dio che non esisti ti prego». *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006, p. 77.

¹⁹ «È proprio certo che una volta si visse meglio? No. Può darsi anzi che si visse peggio. Ma quei tempi non ci sono più né mai potranno ripetersi per tutta la durata dei millenni. Solo per questo, anche se non lo erano, ci sembrano meravigliosi, e il trovarcisi dentro, sia pure per un breve incantesimo, è un lusso raro e squisito.» D. BUZZATI, *La mia Belluno*, in *I fuorilegge della montagna*, a cura di L. Viganò, 2 voll. Mondadori, Milano 2010, vol. II, p. 108.

²⁰ D. BUZZATI, *Tic-tac*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 209-15. Sul tema del tempo in Buzzati cfr. in particolare F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, Borla editore, Torino 1967, p. 113.

²¹ «Da qualche tempo infatti un'ansia, che lui non sapeva capire, lo inseguiva senza riposo: l'impressione di non fare in tempo, che qualche cosa di importante sarebbe successo e l'avrebbe colto di sorpresa.» D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 172.

²² «Il tempo intanto correva, il suo battito silenzioso scandisce sempre più precipitoso la vita [...]. «Ferma, ferma!» si vorrebbe gridare, ma si capisce ch'è inutile. Tutto quanto fugge via, gli uomini, le stagioni, le nubi; e non serve aggrapparsi alle pietre, resistere in cima a qualche scoglio, le dita stanche si aprono, le braccia si afflosciano inerti, si è trascinati ancora nel fiume, che pare lento ma non si ferma mai. Di giorno in giorno Drogo sentiva aumentare questa misteriosa rovina, e invano cercava di trattenerla.» Ivi, p. 184.

«sperperato»:²³ «vividi anni mai avuti»,²⁴ atti e appuntamenti mancati, insomma una vita sprecata.²⁵ Del resto tanto per Buzzati quanto per Sereni il disagio personale si intreccia a quello generazionale, come osserva Raboni; il disagio cioè di «una generazione senza drammi, senza sofferenze e senza speranze che aspetta, ignorando ma in qualche modo presentendolo, di conquistare in un dramma futuro il diritto di soffrire e sperare».²⁶

In Calvino, infine, la preoccupazione nei riguardi del divenire rivela un'ulteriore sfumatura. Ciò che preoccupa l'autore infatti non è tanto l'erosione del passato, quanto l'accumulo di cambiamenti caotici che riducono la capacità umana di comprensione e d'azione. Scrive infatti negli anni '60: «Non siamo ancora capaci di tener testa a tutto questo, non abbiamo né gli strumenti di direzione pubblica (non siamo neppure in grado d'impedire che la giungla edilizia faccia dell'Italia un paese mostruoso), né gli strumenti individuali, di direzione della vita privata (abbiamo giornate piene, affannose, attivissime ma resta il dubbio di perdere il tempo macinando a vuoto, la paura della vita sprecata).»²⁷ Questa percezione di angosciante incontrollabilità si riflette esemplarmente nel racconto cosmicomico *Quanto scommettiamo*, dove il tempo finisce per sembrare «una pasta d'avvenimenti senza forma né direzione, che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento.»²⁸

2.2. Acronia: il tempo immobile

Speculare all'ansia del divenire è la percezione del tempo fisso, che Luzi definisce col termine «stasi» e che indica come il pericolo più grave di tutti.¹ Comporta infatti l'impossibilità di qualsiasi mutamento, con la conseguenza che il tempo si trasforma in un «carcere», «prigioniero di se stesso ed immobile».² Esso finisce così per perdere di consistenza, per confondersi con il nulla, dal momento che nulla vi accade veramente; come scrive Betocchi, si tratta del «monotono / sempre... che non è mai».³ Più in particolare possiamo individuare tre declinazioni di questo tema: il tempo ciclico, condannato all'eterno ritorno; il tempo sospeso, ossia il tempo percepito come vuoto o provvisorio, privo di tensione al futuro oppure concentrato in un'attesa senza risultati; infine il tempo «perfetto», volutamente immobile, ricercato come protezione dal divenire ma comunque mortifero.

2.2.1. Il peso del passato: il tempo ciclico o postumo

La tendenza del tempo a ripetersi è uno dei temi chiave della prima produzione luziana,⁴ non solo lirica ma anche prosastica: *Biografia a Ebe* dedica infatti tutta la prima sezione alla stasi,

²³ Scrive infatti Sereni dal campo di prigionia: «Mai come ora ho avuto il senso del tempo sperperato, degli anni regalati agli altri.» V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 41.

²⁴ V. SERENI, *Giardini*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 121.

²⁵ Cfr. P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 98; S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società editrice fiorentina, Firenze 2002, p. 17.

²⁶ G. RABONI, *Prefazione a Diario d'Algeria*, cit. in M. DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 26.

²⁷ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 106-7.

²⁸ I. CALVINO, *Quanto scommettiamo*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 163.

¹ «Quello che più temo, che ho temuto, è la stasi. La micidiale morte dell'amore.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 225.

² M. LUZI, *Brughiera*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 200.

³ C. BETOCCHI, *Vicenda*, da *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 462.

⁴ Cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 125.

caratterizzata dalla percezione di un futuro senza incognite perché condannato a un'eterna ripetizione.⁵ Tuttavia l'espressione più emblematica di questo tema si trova probabilmente in *Invocazione*, testo cardine di *Primizie del deserto*. Il testo nasce dal fallimento dei cambiamenti auspicati nel dopoguerra, di fronte al quale sembra che nulla nel mondo possa mai veramente cambiare.⁶ Certo in superficie possono esserci rivolgimenti anche forti, ma non sembra darsi alcun cambiamento profondo. Per questo il poeta definisce la terra «sfera angosciosa di Parmenide»,⁷ giacché il filosofo greco descriveva l'Essere come una sfera perfetta e immutabile. Inoltre Luzi paragona il tempo al mare e alla pioggia «monotona»: due elementi che, pur nel loro movimento continuo, restano sempre identici a se stessi.⁸ Eppure la speranza non si fa rinchiudere del tutto in questa prigione: «A volte ne esorbita un pensiero / come palla lanciata troppo in alto».⁹ Col tempo questa tendenza prenderà il sopravvento e l'angoscia del tempo immobile si attenuerà sempre più, senza però scomparire mai del tutto.¹⁰

Il tema è ben rappresentato anche nella produzione calviniana. La condizione del *Re in ascolto*, ad esempio, ricorda da vicino l'*Invocazione* luziana: «Prigioniero d'una gabbia di ripetizioni cicliche, tende l'orecchio con speranza a ogni nota che sconvolga il ritmo soffocante, a ogni annuncio d'una sorpresa che si prepara, un aprirsi delle sbarre, uno spezzarsi della catena.»¹¹ In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, inoltre, ben due pseudo-romanzi esprimono la speranza di liberarsi da un passato troppo pesante, che tuttavia si ripresenta con tanta maggior forza quanto più si tenta di sopprimerlo. Infatti cercare di cancellare le conseguenze di atti precedenti non fa che «provocare una pioggia di nuovi avvenimenti che complicano la situazione peggio di prima»¹², mentre dare un taglio netto e ricominciare da zero non fa che «moltiplicare i passati, e se una vita [...] riusciva troppo [...] ingarbugliata [...] figuriamoci tante vite, ognuna col suo passato e i passati delle altre vite che continuano ad annodarsi gli uni agli altri».¹³ Il tempo appare dunque, agli occhi di questi personaggi, come una «coperta infeltrita»: tutti gli eventi sono impastati uniformemente, senza che si dia

⁵ Cfr. A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 63.

⁶ «Ci accorgemmo presto del persistere dei cupi limiti. Quindi la realtà è sentita psicologicamente come prigione e angoscia, come pericolo di inalterabilità.» M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1248.

⁷ M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 179.

⁸ La metafora del mare è usata con lo stesso valore anche nella raccolta successiva, in un passaggio di *Onde poi cassato* e ripreso in *Il vivo, il morto*: «La pena che ci è data è di durare / da bonaccia a uragano in questo moto / che è quiete, che non può portare altrove». Cfr. *Apparato critico*, ivi, p. 1462.

⁹ Lo stesso tema emerge anche in un altro significativo componimento della stessa raccolta: *Ma nella voce tua*. In questo caso l'io poetico è tentato di arrendersi alla circolarità disperante del tempo, ma la voce della donna lo richiama alla speranza. Gli parla cioè degli aspetti invitanti e ancora ignoti del mondo, invitandolo a proseguire il cammino nel tempo: «Se non fosse che tu dici Fiandra / o Nicea o altro luogo di cui parla, / terra vera o di sogno, il portolano, / mi perderei arreso a quella forza / che replica la vita, per cui tutto / brucia, si strugge e torna al suo principio.» M. LUZI, *Ma nella voce tua*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 183.

¹⁰ Anche nell'ultima raccolta, infatti, troviamo un tempo «prigioniero / di sé» in *Perfido giorno*, e una «quasi-stasi/del tempo» in *Nero. Nero meno nero*, entrambe da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 523 e 539. Il tema è ben rappresentato anche nella produzione teatrale; in particolare il dramma *Rosales* dedica un'approfondita riflessione proprio alla ripetitività del tempo e alla possibilità di superarla: «Dov'è l'imprevedibile? / Strano è solo che il prevedibile così puntualmente si verifichi, / così puntualmente si ripeta. / Com'è terrificante questo irreparabile / appuntamento della cosa con il suo accadere.» M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 191.

¹¹ I. CALVINO, *Un re in ascolto*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 157.

¹² I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 625. Lo stesso tema emerge anche, ad esempio, nel racconto *Gli anni-luce*, in cui Qfwfq cerca continuamente di correggere l'immagine che gli altri abitanti dell'universo hanno di lui, riuscendo però soltanto a complicare la situazione. *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, pp. 200-204.

¹³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 712. La stessa dinamica è all'opera anche nella città di Leonia, che ogni giorno pensa di rifarsi nuova buttando tutti gli oggetti nell'immondezzaio, ma il passato non fa che accumularsi minacciosamente, finché un giorno sommergerà la città. *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 456.

possibilità di cambiamento. Ciò corrisponde alla condizione espressa, nelle *Città invisibili*, dalla categoria delle città continue. La loro caratteristica infatti è proprio quella di essere sempre uguali, indifferenziate; certo si tratta di una condizione spaziale e non temporale, tuttavia – come spiega Calvino stesso – «le città non sono altro che la forma del tempo».¹⁴ Perciò l'uniformità delle città continue corrisponde, sul piano temporale, a una disperante immobilità; la stessa che, altrove, è indicata da Calvino con l'immagine del magma o del «mare dell'oggettività». Accettare questa indifferenziazione implica appunto la perdita della speranza, ossia la «rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia».¹⁵

In Silone il tema della continuità negativa del tempo è altrettanto centrale, tuttavia assume una sfumatura più specificatamente sociologica. Caratteristica della vita contadina è infatti l'immutabilità e la ciclicità: il ripetersi delle stagioni, il lavoro monotono nei campi, le condizioni di miseria che restano immutate negli anni e nei secoli.¹⁶ Perciò, come scrive Silone nella prefazione a *Fontamara*, la vita sembra «racchiusa in un cerchio immobile [...] come in una specie di ergastolo».¹⁷ Emblematico a tal proposito un dialogo tra Rocco e un gruppo di paesani, in una *Manciata di more*. Infatti, quando Rocco esprime il timore che «tutto stia per finire», si sente rispondere: «Il tuo innato ottimismo, come al solito, t'inganna. Qui, per tua norma, non finisce mai niente.»¹⁸ Compito primario dei rivoluzionari è dunque spezzare questa catena di rassegnazione, aprendo la speranza di un cambiamento.¹⁹ D'altro canto anche la rivoluzione ricade, a lungo andare, in una prospettiva ciclica: i perseguitati si trasformano in persecutori, riproponendo le stesse dinamiche di partenza.²⁰

In Sereni invece il tema della ripetizione prende una piega esistenziale. Ad esempio in *Posto di lavoro* il poeta paragona la vita a una scala, su cui infinita gente è «passata e ripassata ogni giorno»; e ciascuno «di quei reiteranti», giunto a una certa altezza, pensa «un pensiero da sempre simile a sé / sempre previsto per quel punto / sempre pensato uguale».²¹ È dunque una situazione dolorosamente immobile, che sembra negare ogni speranza.²² Quest'angoscia si intreccia peraltro all'ansia del divenire, giacché è proprio l'avvicinarsi della fine della scala che suscita il pensiero per tutti identico, quello della morte. Allo stesso modo in *Ancora sulla strada di Zenna* il poeta esprime disperazione sia «per ciò che muta» sia per il fatto che «nulla è mai veramente mutato», cosicché appaiono inutili «l'opaca trafila delle cose / [...] le scarse vite che [...] / si ripetono identiche».²³ Anche dal punto di

¹⁴ I. CALVINO, Intervista cit. nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1365.

¹⁵ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 51. La metafora è ripresa poco tempo dopo nel più celebre saggio *Il mare dell'oggettività*, ivi, p. 54.

¹⁶ Tanto che, nel *Segreto di Luca*, una contadina trova superfluo distinguere tra un venerdì e un altro, dato che è sempre «lo stesso venerdì che si ripete». I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 284.

¹⁷ I. SILONE, *Prefazione a Fontamara*, ivi, vol. I, p. 9.

¹⁸ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 9.

¹⁹ Pietro Spina ad esempio chiede ai cafoni in *Pane e vino*: «Non credete che un giorno le vostre tribolazioni possano finire?» Ivi, vol. I, p. 343. E gli fa eco Massimiliano in *Una manciata di more*: «Ma credete che le cose non cambieranno mai?» Ivi, vol. II, p. 99. In entrambi i casi tuttavia i rivoluzionari impattano contro la mentalità dei cafoni, plasmata appunto dal tempo ciclico e continuo della natura, non da quello lineare e discontinuo della storia.

²⁰ Cfr. I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 398-9; *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 128; *Ed egli si nascose*, cit., p. 62. Anche in *Uscita di sicurezza* Silone sottolinea come l'autoritarismo del partito comunista comporti un ritorno all'indietro, essendo «una nuova immagine dell'inumana realtà contro la quale ci eravamo ribellati dichiarandoci socialisti». *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 855.

²¹ V. SERENI, *Posto di lavoro*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 192.

²² Cfr. E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 172.

²³ V. SERENI, *Ancora sulla strada di Zenna*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 113. Cfr. P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, p. 134. Isella nota, a questo proposito, una doppia contrapposizione tra l'io poetico e il paesaggio che sta

vista formale la ripetizione è fortemente presente nelle poesie di Sereni, al punto da assumere una sfumatura nevrotica: essa si caratterizza come il ritorno del rimosso e dell'identico,²⁴ ossia ciò che Mengaldo definisce «la prigionia nella coazione a ripetere (non senza connotati masochistici).»²⁵ Caproni, dal canto suo, fa del viaggio circolare uno dei temi cardine della sua poesia; la vita appare così come un cammino che molto promette ma, in ultimo, finisce per tornare al punto di partenza, come esemplarmente in *All alone*. Nelle ultime raccolte in particolare si ha una sistematica coincidenza tra punto di partenza e di arrivo, entrambi identificabili con il nulla.²⁶ Caproni mina così le basi stesse della speranza: il futuro appare già compiuto²⁷ e tutto è dominato da un senso di vuoto e di indifferenziazione che non stonerebbe tra le città continue di Calvino. Gli stessi «territori non giurisdizionali» sono come luoghi fortemente indifferenziati, senza confini²⁸ e sfumanti nella nebbia.

Più che di tempo ciclico, d'altro canto, si potrebbe parlare per Caproni e Sereni di un tempo «postumo», come fa Moliterni.²⁹ La loro esperienza temporale è infatti nettamente segnata da un trauma: per Caproni la morte di Olga e poi la guerra, per Sereni la prigionia. Tale trauma ha creato una ferita nella continuità temporale, cosicché il passato appare come un peso da cui è impossibile liberarsi, mentre il presente come un tempo morto, uno stato di assenza. La frattura si mostra per esempio nelle *Biciclette*, in cui Caproni rievoca nostalgicamente un «tempo ancora intatto ed indiviso». ³⁰ Ancor più esplicita è la prosa *Dimissione*, in cui il semiautobiografico protagonista spiega così le sue sensazioni all'arrivo in Val Trebbia: «La memoria da me posseduta allora del mio tempo anteriore, cioè ciò che in ogni uomo forma la compagine della sua esistenza, non resistendo all'urto d'un paesaggio e d'una società così contrari [...] si dissociava [...] come al mordente d'un acido.»³¹ Quanto a Sereni, sarebbe difficile trovare un'espressione più chiara di «pustumità» del verso: «Io sono morto alla guerra e alla pace». ³² D'altro canto anche una poesia più tarda, *Quei bambini che giocano*, testimonia sulle conseguenze a lungo termine della frattura temporale prodotta dalla prigionia, che ha prodotto una «distorsione del tempo / il corso della vita deviato su false piste /

attraversando: da un lato il moto rettilineo della macchina è patito in quanto immagine del divenire, contrapposto all'immobilità delle piante, dall'altro costituisce un simbolo positivo, a fronte delle esistenze opache in cui non cambia mai nulla. Cfr. D. ISELLA, *Vittorio Sereni, Ancora sulla strada di Zenna. Variazioni su un tema leopardiano*, in *Poesia italiana del secondo Novecento. Atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, a cura di N. Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 32-3.

²⁴ Cfr. R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 130; G. RABONI, *Nota introduttiva a V. SERENI, Poesie e prose*, cit., 33.

²⁵ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, p. 45.

²⁶ «Presto ritorneremo / nel nostro nulla», si legge ad esempio in *Su un'eco (stravolta) della Traviata*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 335. Dunque, chiosa Pappalardo, «l'itinerario dell'esistenza [...] parte dal non-essere della pre-nascita e, con un'illusione del movimento che in realtà è una stasi, arriva all'altro non-essere della morte.» F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, cit., p. 84.

²⁷ A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 61.

²⁸ «“Confine”, diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera.» G. CAPRONI, *Falsa indicazione*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 281.

²⁹ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 38.

³⁰ G. CAPRONI, *Le biciclette*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 131.

³¹ G. CAPRONI, *Dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, Garzanti, Milano 2008, p. 31. Baldini nota un'analogia frattura tra un prima e un poi anche nel racconto *Il gioco del pallone*, dove lo strappo condanna il protagonista a un'esistenza solitaria e apatica. Cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Bulzoni, Roma 2009, p. 137.

³² V. SERENI, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 76.

l'emorragia dei giorni». ³³ Da qui la sensazione di essere costituzionalmente «in ritardo», ³⁴ troppo impegnato a rincorrere il tempo perduto per poter procedere in avanti.

Peraltro la frattura temporale è un tema presente anche nella produzione luziana, che fin dagli anni bellici appare tesa verso il recupero di una continuità «fissa nell'etere e indivisa». ³⁵ Sarà poi la fede religiosa ad aprire per Luzi un varco verso la dimensione dell'eternità, restituendogli così il senso di un tempo «unico e indiviso». ³⁶ Ciò gli permette di superare quel senso di «postumità» tipico, come dice lui stesso, della sua generazione, ³⁷ e particolarmente evidente nella poesia di Caproni e Sereni. ³⁸ Anche in Buzzati possiamo trovare emblematici esempi di un tempo immobile e letteralmente «postumo», giacché si estende oltre la morte. Infatti, se è vero che Buzzati teme fortemente la forza distruttiva del divenire, al tempo stesso ha orrore dell'eternità, che concepisce come immobilità assoluta. ³⁹ Egli dunque rappresenta il mondo infero, ad esempio in *Poema a fumetti*, come un calco della vita, condannata a ripetersi per sempre.

Più sotterraneo, ma non meno rilevante, è infine il tema del tempo postumo in Primo Levi, per il quale l'esperienza del lager ha costituito uno spartiacque particolarmente traumatico. Certo l'autore ha combattuto con forza per non lasciarsi intrappolare dal ricordo del lager; tuttavia la conclusione della *Tregua* segnala che, appena sotto il livello di coscienza, il passato è rimasto vivissimo: «Non ha cessato di visitarmi [...] un sogno pieno di spavento. [...] Sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager.» ⁴⁰ L'autore introduce così una prospettiva ciclica, che stride con quella prevalentemente lineare del libro (concepito come un viaggio, temporale e spaziale, dal punto A al punto B); e tale ciclicità, nota Bidussa, è appunto «la spia indiziaria di un tempo fermo», prodotto dall'impatto traumatico con il lager. ⁴¹ Perciò possiamo individuare in Levi, come osserva Scarpa, una duplice concezione temporale:

La prima, connaturata alla sua mente di scienziato convinto della perfettibilità delle cose umane (se non dell'animo umano) e della facoltà di autocostruirsi, postula un tempo lineare. [...] Quanto una tale visione sia sincera e quanto volontaristica non è dato sapere. [...] La seconda, sommersa, è la visione di un tempo ciclico, che fa perno sull'evento capitale della prigionia. Il pensiero, che crede di allontanarsene, ritorna «ad ora incerta» a quelle immagini sigillate nella memoria. [...] L'alternativa

³³ V. SERENI, *Quei bambini che giocano*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 135.

³⁴ Emblematica a tal proposito la figura dello «scolaro attardato» con cui Sereni si identifica in *Il grande amico*, ivi, p. 132.

³⁵ M. LUZI, *Un brindisi*, dalla raccolta omonima, in *L'opera poetica*, cit., p. 97. Sul tema del tempo diviso in Sereni e Luzi cfr. E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 148.

³⁶ M. LUZI, *Riappare – e non è passato*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1109.

³⁷ «Non si sapeva [...] se noi fossimo dei postumi.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 23.

³⁸ «In Caproni c'è veramente [...] una specie di postumità che io ho sentito subito, questo me l'ha reso molto apprezzabile e anche molto attraente, ma nello stesso tempo mi un po' faceva sentire dall'altra parte della barricata.» Ivi, p. 146. Quanto a Sereni, la sua poesia appare a Luzi «come la poesia di un'età decentrata [...] un tempo postumo rispetto a una stagione di fede e di plenitudine e anticipato rispetto a una nuova concretezza.» M. LUZI, *Informalità*, in *Per Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 160.

³⁹ Cfr. A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 47.

⁴⁰ P. LEVI, *La tregua*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 470.

⁴¹ D. BIDUSSA, *Tempo storico e tempo cronologico nella scrittura di Primo Levi*, in *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi. Atti del Convegno internazionale, Torino, 15-16 dicembre 1999*, a cura di E. Mattioda, Franco Angeli, Milano 2007, p. 125.

tra questi due tempi crea anche incertezza nella risposta a una domanda [...]: il Lager è una parentesi o è l'autobiografia della specie umana?⁴²

2.2.2. *La sospensione: il tempo fermo o provvisorio*

La seconda forma di immobilità è poi quella del tempo sospeso, impossibilitato a procedere. Ciò può verificarsi, in primo luogo, perché si perdono le dimensioni di memoria e attesa, come osserva Luzi: ciò che rimane è «un limbo senza tempo», giacché il presente può assumere senso solo all'interno di un continuum.⁴³ Questa possibilità è analizzata in modo particolare da Levi, in diverse sfumature. Già il regime fascista ha l'effetto di imporre un blocco temporale, «estraniandoci e facendoci diventare superficiali, passivi e cinici», col risultato che «ciascuno di noi faceva il suo lavoro giorno per giorno, fiaccamente, senza crederci, come avviene a chi sa di non operare per il proprio domani.»⁴⁴ Dopo la parentesi della Resistenza, che sembra rimettere in moto la storia, Levi attraversa poi una nuova e più terribile esperienza di tempo fermo. In lager infatti il tempo non scorre più: ogni previsione futura diventa inutile e perfino dannosa, mentre le necessità presenti schiacciano i ricordi sullo sfondo. «Per gli uomini vivi le unità del tempo hanno sempre un valore [...]; ma per noi, ore, giorni e mesi si riversavano torpidi dal futuro nel passato, sempre troppo lenti, materia vile e superflua di cui cercavamo di disfarcì al più presto.»⁴⁵

Tale perdita del tempo si lega strettamente alla deumanizzazione cui sono sottoposti i prigionieri; infatti solo l'uomo vive consapevolmente immerso in un flusso temporale, mentre gli animali e soprattutto la materia inanimata abitano solo il presente.⁴⁶ La riprova è data dal fatto che, in quelle rare occasioni in cui l'umanità riemerge, anche il senso del tempo riprende vigore: ad esempio durante il dialogo tra Levi e Pikolo,⁴⁷ o nel corso di un miracoloso momento di ozio.⁴⁸ La fine della prigionia poi rimette in moto pressoché immediatamente il tempo,⁴⁹ che ritrova tutta la sua forza nel lungo viaggio verso casa.⁵⁰ In misura minore, tuttavia, la percezione del tempo immobile permane anche nella vita civile, in particolare negli ultimi anni di vita di Levi. Emblematica la poesia *Via Cigna*: «Forse l'eternità sono i semafori. / Forse era meglio spendere la vita / in una sola notte, come il fuco.»⁵¹ L'impressione di tempo fermo provocata dal traffico diventa così simbolo, come osserva Fontanella, dell'immobilità temporale avvertita delusivamente dall'anziano Levi: gli uomini gli

⁴² D. SCARPA, *Chiaro/scuro*, in *Primo Levi*, a cura di M. Barenghi, M. Belpoliti e A. Stefi, «Riga», Marcos y marcos, XXVIII (2018), n. 38, p. 247.

⁴³ M. LUZI, *Informalità*, in *Per Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 160.

⁴⁴ P. LEVI, *Oro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 953-4.

⁴⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, pp. 230-1.

⁴⁶ Nel racconto *Carbonio* infatti Levi attribuisce il tempo fermo all'atomo della roccia, «congelato in un eterno presente». Viceversa è proprio dell'umano dare inizio al tempo, precipitando l'atomo, con un colpo di piccone, «nel mondo delle cose che mutano.» P. LEVI, *Il sistema periodico*, ivi, vol. II, p. 1027.

⁴⁷ Nel corso del dialogo si ripete infatti più volte la necessità di non sprecare il tempo, che sembra improvvisamente passare velocissimo. Cfr. P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 226.

⁴⁸ «Quando si lavora, si soffre e non si ha tempo di pensare: le nostre case sono meno di un ricordo. Ma [nell'infermeria] il tempo è per noi: [...] i ricordi del mondo di fuori popolano i nostri sonni e le nostre veglie, ci accorgiamo con stupore che nulla abbiamo dimenticato» Ivi, p. 178.

⁴⁹ Dopo l'evacuazione del campo, infatti, Levi e i compagni Charles e Arthus si ritrovano a parlare «di molte cose passate e future.» Ivi, p. 267.

⁵⁰ «Il tempo, dopo due anni di paralisi, aveva riacquisito vigore e valore, lavorava nuovamente per noi, e questo [...] ci rendeva impazienti, avidi di giorni e di chilometri.» P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 449.

⁵¹ P. LEVI, *Via Cigna*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 705.

appaiono ormai incapaci di migliorarsi, mentre la situazione familiare è diventata sempre più simile a un assedio soffocante. Più in generale Levi percepisce in atto una crisi della temporalità, soprattutto tra i giovani: da un lato la gente ha sempre meno fiducia nel futuro, dall'altro il passato tende a essere visto con scetticismo e disinteresse.⁵²

Anche la poesia caproniana mette in luce una rottura dei legami tra passato e futuro, da un lato, e presente dall'altro, attraverso la frequente immagine dei doppi. In *Oh cari*, soprattutto, il poeta rappresenta la dissociazione tra l'io presente e gli altri "io" della sua esistenza, appartenenti ad altri momenti temporali.⁵³ Una condizione ritratta anche da Calvino: «Poiché la memoria è una fibra sfilacciata, discontinua, strappata, tra me ora e quel me del passato la comunicazione è interrotta, così come non riesco a vedere un me del futuro all'altro capo del filo: non mi riconosco al di fuori del momento presente in cui sono chiuso, murato, e per quanto mi sporga all'indietro o in avanti non vedo che estranei.»⁵⁴

D'altro canto la percezione di un tempo immobile può essere dettata anche dal motivo opposto: la proiezione nel passato e/o nel futuro e l'abbandono del presente. Luzi individua infatti come caratteristica propria dell'uomo contemporaneo l'insoddisfazione nei confronti del proprio tempo, che spinge a rifugiarsi nella memoria o nell'utopia.⁵⁵ Il presente assume così una sfumatura provvisoria; questa è ad esempio la sensazione di molti personaggi buzzatiani, che vivono nell'attesa, o anche di Nunzio nel siloniano *Vino e pane*: «Si vive nel provvisorio, nella vana attesa del giorno in cui dovrebbe cominciare la vera vita.»⁵⁶ Una simile deformazione della temporalità si ha anche nel santucciano *Manoscritto da Itaca*; l'esperienza della guerra e della prigionia trasforma infatti la prospettiva di Odisseo, cosicché il futuro e il passato gli appaiono a priori molto più desiderabili del presente: «Per le cose toccabili intorno a noi, io e i miei compagni abbiamo concepito ripugnanza, odio. Ciò che stava fuori, che non era l'incolumità del ricordare e dell'attendere, quello, per sempre, era il nostro nemico. Adesso, tornati in patria, noi siamo deformati così.»⁵⁷ Già Orfeo, del resto, confessava una crescente «avversione [...] per il proprio presente sporco di macchine e di fragore».⁵⁸

Il tema ha un notevole rilievo anche nella produzione di Sereni, che apertamente confessa: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo.»⁵⁹ In particolare il *Madrigale a Nefertiti* mette in luce la tendenza a ignorare il presente concentrandosi invece su «uno ieri / di incantamenti scorie fumo» e su «un domani / che non m'apparterrà».⁶⁰ Infatti, spiega Mengaldo, l'oppressione del passato sul presente genera un movimento di segno opposto, cosicché «dal passato [...] si passa direttamente all'attesa o alla fantasia

⁵² Cfr. M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un ottimista*, cit., p. 606.

⁵³ G. CAPRONI, *Oh cari*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 602. Il significato di questo componimento è spiegato dal poeta stessa in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 243.

⁵⁴ I. CALVINO, Brano espunto da *Ricordo di una battaglia*, cit. nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit. vol. III, p. 1206.

⁵⁵ Cfr. M. LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 68.

⁵⁶ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 241-2.

⁵⁷ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 119.

⁵⁸ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 95.

⁵⁹ V. SERENI, *Nel sonno*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 147. Significativo anche quanto l'autore scrive nella prosa *Carolus*: «Una ripugnanza in me opera uno sbarramento contro una quotidianità mai come ora avvertita sgradevole. Non ho predilezioni per nessuna epoca passata, recente o remota, nessuna in cui vorrei o avrei voluto vivere. Eppure mi succede, trovatomi di colpo in un altro tempo qualunque, di usarne locuzioni, detti, nomenclature, perifrasi.» *La tentazione della prosa*, cit., p. 242.

⁶⁰ V. SERENI, *Madrigale a Nefertiti*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 245.

del futuro, annichilente o vendicatore, sopra le spalle del presente delusivo.»⁶¹ Quest'ultimo è vissuto perciò come un tempo «provvisorio»;⁶² una condizione accostabile a quella che emerge nella prima produzione luziana. Anche in questo caso infatti «passato e avvenire / si cercano, sì, ma alla cieca quasi sotto testuggini / e falliscono il tempo di un immancabile appuntamento.»⁶³ Essi appaiono dunque, come in Sereni, entità astratte, che non riescono a concretizzarsi nel presente; cosicché il divenire passa nella sua frenesia senza lasciare alcun segno e la vita sembra solo un «lungo sonno avventuroso».⁶⁴ La stessa categoria di tempo perde di valore («“Quando” non ha senso? non c'è quando? non c'è mai?»⁶⁵) in questo «interminabile interregno»⁶⁶ o «intollerabile quarantena».⁶⁷

2.2.3. La fuga dal divenire: il tempo riavvolto o annullato

Analizzando la figura della ripetizione nella poesia di Sereni, Mengaldo le attribuisce una duplice valenza. Da una parte essa esprime, come abbiamo visto, l'impossibilità nevrotica di liberarsi dal passato e vivere il presente; dall'altra però svolge una funzione protettiva contro l'erosione del divenire: crea un «reticolato protettivo di certezze, di realtà tangibili proprio in forza della loro ripetibilità»,⁶⁸ trasmettendo «l'appagante, anzi costitutiva continuità di sé con sé medesimo».⁶⁹ Dunque l'immobilità temporale non è soltanto subita ma, almeno in parte, ricercata. Questo tema assume un rilievo particolarmente forte nella narrativa santucciana, in cui moltissimi personaggi sviluppano un atteggiamento antagonista nei riguardi del tempo. Sia Renzo che Orfeo, ad esempio, si aggrappano con tutte le loro forze al passato cercando consapevolmente di bloccare lo scorrere del tempo.⁷⁰ Il primo in particolare eleva la propria casa – e in specie il vecchio velocifero, luogo dei giochi d'infanzia – ad «arca di Noè», ossia a rifugio contro i flutti del tempo: un'immagine che ritorna diverse volte nella produzione santucciana, entrando a buon diritto tra i miti personali dell'autore.⁷¹ Orfeo poi stringe addirittura un patto col diavolo per poter tornare indietro di alcuni decenni, con un duplice risultato: rivedere la madre morta e sottrarsi in prima persona al fluire del tempo.

Il medesimo stato di sospensione extra-temporale è perseguito anche dalle bogomile⁷² e soprattutto da Abele: un orologiaio disilluso, il quale «dal sodalizio con gli orologi aveva imparato che non

⁶¹ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, p. 60.

⁶² R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 127.

⁶³ M. LUZI, *O anche meno dicibile, un'oscura riluttanza*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 471.

⁶⁴ M. LUZI, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* da *Primizie del deserto*, ivi, p. 189.

⁶⁵ M. LUZI, *Nel museo*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 526.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ M. LUZI, *Non c'è approdo, c'è il viaggio appena*, ivi, p. 524.

⁶⁸ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 134.

⁶⁹ Ivi, p. 45. La funzione parzialmente protettiva della ripetizione è sottolineata anche, in relazione alla poesia luziana, in S. PASTORE, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXIII (1994), nn. 2-3, p. 494.

⁷⁰ «[Bisognava] restare dove si era felici, sbarrare la porta alla morte e alle passioni, fermi, in una inflessibile congiura.» L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 636; «Aveva sempre camminato con la sua felicità in direzione avversa al tempo.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 95.

⁷¹ Nel *Velocifero* la metafora dell'arca presenta moltissime occorrenze; cfr. ad esempio *Opere*, cit. vol. II, pp. 365, 416, 418, 565, 673, 676, 711, 720. L'immagine ritorna poi in *Non sparate sui narcisi*, dove è accostata ai Giardini che a loro volta sono equiparati all'Eden (ivi, vol. III, p. 534); ed è citata ancora nel *Mandragolo*, cit., p. 12, nella pièce *L'angelo di Caino*, cit., p. 17 e nel *Cuore dell'inverno*, cit., p. 99.

⁷² «Il peccato è il tempo [...] Per essere santi, è sufficiente non lasciarlo filtrare dove si vive, e così noi facciamo.» L. SANTUCCI, *Le Bogomile*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 105.

doveva concedersi se non alle ore anonime dei loro quadranti. Quel tempo astratto, esule dallo spazio e da quanto dentro vi accade, senza memoria né iniziative».⁷³ Il rifiuto del tempo, tuttavia, implica un rifiuto della vita nel suo complesso; ciò appare evidente nel caso del bambino della strega, che rinuncia addirittura a nascere, o dei macabri Edeniti del *Mandragolo*: persone sottoposte a una sorta di imbalsamazione in vita, che le congela in un momento specifico del tempo. La tecnica avrebbe lo scopo, come spiega il suo inventore, di sottrarre queste persone al dolore e alla morte,⁷⁴ ma di fatto le condanna a una sorte terribile. Dunque per Santucci astrarsi dal divenire, anche ammesso che sia possibile, è un errore e ancor peggio un peccato. Lui stesso sottolinea il carattere «eretico» di tale scelta, dal momento che «il dovere dell'uomo è quello di accettare le leggi del tempo, del suo divenire.»⁷⁵ Uno dei racconti più espliciti al riguardo è *Discesa agli inferi*, in cui la tentazione dell'immobilità temporale appare in una duplice veste. Dapprima le anime rifiutano la salvezza offerta loro da Cristo, preferendo sottrarsi tanto ai ricordi quanto alle speranze, nel tentativo di dissolversi nel Nulla.⁷⁶ In seguito Gesù stesso è tentato da Giuda, che ricordando la loro comune infanzia invita subdolamente l'amico a rifugiarsi nei ricordi, tradendo la sua missione.⁷⁷

Allo stesso modo per Luzi il rifiuto del divenire è una tentazione, che può essere intesa in due accezioni. Anzitutto ci si può perdere nell'«elegia», ossia nel ricordo nostalgico del passato; da qui le esortazioni contenute nel *Duro filamento*⁷⁸ e nel *Corpo oscuro della metamorfosi*,⁷⁹ dettate dalla persuasione che «non ci vuole nostalgia, ma desiderio.»⁸⁰ Un altro tentativo di annullare il divenire consiste nel cristallizzarsi in una maschera, ossia in un ruolo, come fanno i due protagonisti maschili di *Hystrio*. Il teatro infatti è immortale, proprio perché non è realmente vivo; di conseguenza diventare delle maschere assicura la protezione dalla morte ma insieme sottrae alla possibilità della rinascita.⁸¹ Tale condizione è comune, secondo Luzi, a molti uomini di oggi,⁸² che sono dominati dal «timore del mutamento» e perciò «rifiuta[no] la vita.»⁸³ E proprio quest'impedimento del flusso vitale è la loro condanna, come commenta Sinesio nel *Libro di Ipazia*: «Una fonte interrata, / una vena ostruita: questo è il grande peccato.»⁸⁴

Similmente per Calvino il male è incarnato in Medusa, colei che pietrifica e dunque sottrae all'azione del tempo.⁸⁵ Come la ripetizione sereniana, infatti, tale immagine racchiude in sé un duplice significato: da un lato rappresenta la complessità pietrificante del mondo, dall'altro la volontaria

⁷³ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 15-6.

⁷⁴ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 77.

⁷⁵ C. TOSCANI, *Quesiti a Luigi Santucci*, cit., p. 300. Il termine «eresia» è usato anche in diverse altre occasioni, ad esempio: *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 747; *Volete andarvene anche voi?*, ivi, vol. III, p. 453; *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 47.

⁷⁶ L. SANTUCCI, *Discesa agli inferi*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 161.

⁷⁷ Ivi, pp. 165-6.

⁷⁸ Dice l'anima della madre al poeta: «Passa sotto la nostra casa qualche volta, / volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti. / Ma non ti soffermare troppo a lungo.» M. LUZI, *Il duro filamento*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 288.

⁷⁹ «Non tradire nessuna memoria, / ma prosegui il tuo viaggio.» M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 381.

⁸⁰ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 33.

⁸¹ M. LUZI, *Hystrio*, in *Teatro*, cit., p. 360. Il dramma si conclude infatti con un ritorno alla situazione di partenza, segnato dalla frase: «Torniamo al nostro lavoro». Ivi, p. 363.

⁸² Cfr. M. LUZI, *Gli uomini o la loro maschera*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 617.

⁸³ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 389.

⁸⁴ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 161.

⁸⁵ Cfr. F. PIERANGELI, *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, p. 174.

esclusione dal mutamento. Si pone quindi in continuità con la città d'oro rappresentata nel *Castello dei destini incrociati*, che suscita lo sdegno della ninfa-angelo: «Inutilmente chiudete le vostre porte, io mi guardo bene dall'entrare in una Città che è tutta di metallo compatto. Noi abitatori del fluido visitiamo solo gli elementi che scorrono e si mescolano. – Hai paura che le nostre anime caschino nelle mani del Diavolo? – avrebbero chiesto quelli della Città. – No: che non abbiate anima da dargli.»⁸⁶ La stessa scelta di immobilità si incontra anche in diverse *Città invisibili* e, pur declinata in vari modi, presenta sempre un esito fallimentare, finendo per provocare proprio quella dissoluzione che voleva evitare.⁸⁷

Una diversa strategia è espressa poi nel racconto *Ti con zero*: il protagonista cerca, ancorandosi all'istante t0, di mettere un freno allo scorrere del tempo, che lo porterebbe inevitabilmente verso il mortale scontro con un leone.⁸⁸ Anche in questo caso, però, la manovra fallisce, perché la speranza di ciò che si potrebbe trovare nell'istante successivo prevale sull'attaccamento all'istante presente. *Palomar*, infine, combina entrambe le strategie: dapprima si propone di «essere morto», il che significa «abituarsi alla delusione di ritrovarsi uguale a se stesso in uno stato definitivo che non può più sperare di cambiare.»⁸⁹ Cerca insomma di pietrificarsi in un'immagine immutabile, come la città d'oro. In un secondo momento invece opta per la stessa strategia di *Ti con zero*: «“Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine.” Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore.»⁹⁰ La conclusione fulminante sembra confermare la sostanziale identità di morte e stasi: per quanto ci si sforzi di evitare la morte eludendo il divenire, la pietrificazione che si prospetta è altrettanto mortifera o, nel migliore dei casi, inefficace.

3. Gli altri volti del tempo

In *Una pietra sopra* Calvino scrive: «Comincio a vedere il mondo umano come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari oppure consiste in avvenimenti minutissimi e quasi microscopici.»¹ Tale affermazione suggerisce la possibilità di vivere il tempo diversamente, uscendo dalla prigione del divenire per ritrovare la speranza in due dimensioni alternative: quella microscopica degli istanti, degli eventi anche minimali ma significativi, e quella macroscopica della durata. Per

⁸⁶ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 518. In particolare Bertone vede rappresentata in questo episodio «la stasi fisica del mondo cristallizzato». G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. 156.

⁸⁷ Due esempi sopra tutti: Zora e Bersabea. «Obbligata a restare immobile e uguale a se stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata.» I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 369. «Intenta ad accumulare i suoi carati di perfezione, Bersabea crede virtù ciò che è ormai un cupo invasamento a riempire il vaso vuoto di se stessa; non sa che i suoi soli momenti d'abbandono generoso sono quelli dello staccare da sé, lasciar cadere, spandere.» Ivi, p. 454.

⁸⁸ Calvino stesso definisce questo racconto «un tentativo di sfuggire alla drammaticità del divenire». Cfr. l'apparato critico, ivi, vol. II, p. 1348.

⁸⁹ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 977.

⁹⁰ Ivi, p. 979.

¹ I. CALVINO, *Presentazione a Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 400.

rifarci alla terminologia greca, ciò significa superare la visione del tempo come *chronos*, per recuperare, rispettivamente, il *kairos* e l'*aion*.

3.1. *Kairos*. L'evento

Chronos e acronia hanno in comune una caratteristica, ossia l'uniformità, la continuità monotona. Infatti sia il perpetuo mutare, in cui nulla lascia un segno, sia il perpetuo ripetersi, in cui tutto è sempre uguale, comportano l'assenza di un cambiamento significativo. A ciò si contrappone appunto il *kairos*: il tempo dell'evento, in cui finalmente qualcosa *accade* e l'esistenza intera acquista valore. Tale contrasto è evidente, ad esempio, nelle opere di Silone. Abbiamo visto infatti come quest'autore sottolinei spesso l'immutabilità disperante della vita: non solo per i contadini più poveri, ma anche per tutti coloro che si rassegnano a una vita inautentica. D'altro canto le sue opere si incentrano proprio sugli eventi in grado di spezzare tale immobilità.² Pressoché tutte le narrazioni siloniane cioè prendono l'abbrivio da un imprevisto che, scrive Falcetto, infrange «la crosta delle abitudini» e «crea le condizioni per una possibile presa di coscienza».³ In altre parole il tempo dominante è quello del *kairos*, ossia «il luogo topico in cui prende forma il destino degli individui. È lo spazio di una prova: saranno infatti le scelte e azioni compiute da chi è coinvolto in quell'evento a dare senso e forma alla propria esistenza.»⁴

Anche la temporalità calviniana è caratterizzata, come quella siloniana, dal «senso della discontinuità delle storie personali».⁵ Come sottolinea Barenghi, infatti, i racconti di Calvino tendono a disporsi «lungo sequenze temporali poco estese: tema della narrazione non sono “vite” nel loro diffuso svolgersi, ma decisive svolte, in cui si rivela il significato di una vita, ovvero si ricerca un senso da imprimere alla vita stessa.»⁶ Del resto Silone e Calvino sono accomunati dalla partecipazione alla Resistenza che, osserva sempre Barenghi, favorisce una percezione discontinua del tempo. In periodo di guerra infatti «si verificano eventi che discriminano nettamente un prima da un poi; e capita di dover prendere decisioni non revocabili, che condizionano la formazione di un'identità individuale.»⁷ Non è un caso forse che proprio le narrazioni di argomento resistenziale portino alla ribalta, nella produzione calviniana, la contrapposizione tra tempo continuo (sia esso il tempo della quotidianità o il tempo ciclico della violenza che inutilmente si ripete) e tempo discontinuo, vale a dire «il tempo delle decisioni e dei gesti che segnano [...] inopinatamente e una volta per tutte, il destino degli uomini.»⁸ Tale contrasto prosegue poi lungo tutta la produzione; ad esempio il racconto *L'ultimo canale* si incentra proprio sullo scarto, anche minimale, capace di aprire una strada nuova in una temporalità apparentemente immutabile:

² Alcuni esempi eclatanti: la morte di Elvira in *Fontamara*, che restituisce Berardo alla sua missione; l'arrivo di Pietro Spina, in *Vino e pane*, che risveglia le coscienze di Nunzio, Cristina, Bianchina e tanti altri; la passione di Luca e il suo misterioso silenzio, nel *Segreto di Luca*; l'innamoramento imprevisto tra il giovane fascista e Silvia nella *Volpe e le camellie*; la nomina papale di Pier Celestino, nell'*Avventura di un povero cristiano*.

³ B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. XXXV.

⁴ Ivi, p. XX.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

⁷ Ivi, p. 114.

⁸ C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XLIV.

Lo so anch'io che [...] si ha l'impressione d'un'unica minestra; e so anche che i casi della vita sono stretti da una necessità che non li lascia variare più di tanto: ma è in quel piccolo scarto che sta il segreto, la scintilla che mette in moto la macchina delle conseguenze, per cui le differenze poi diventano notevoli, grandi, grandissime e addirittura infinite. Guardo le cose intorno a me, tutte storte, e penso che un niente sarebbe bastato, un errore evitato a un determinato momento, un sì o un no che pur lasciando intatto il quadro generale delle circostanze avrebbe portato a conseguenze tutte diverse.⁹

Anche le opere di Buzzati si incentrano sul contrasto tra due prospettive temporali: l'attesa e l'evento (l'occasione).¹⁰ La prima può essere percepita come divenire distruttivo o monotona ciclicità; il secondo rappresenta invece l'«epifania di un destino», il momento in cui l'individuo può cogliere finalmente il significato della vita.¹¹ L'Evento può rappresentare tanto la realizzazione quanto la negazione dell'attesa; spesso causa entrambi gli effetti, giacché «dissolve quanto di inutile, di inautentico era in quell'attesa per fare riconoscere il valore profondo e vero. [...] La sconfitta [...] si trasforma quindi in vittoria; la volontà di apparire in volontà di essere; il successo per gli altri in prova e in conquista per se stessi.»¹² Ciò avviene soprattutto quando l'Evento coincide con la morte, che è «lo scacco assoluto, [...] il riconoscimento dell'assurdo» e insieme la «luce d'autenticità», la suprema «portatrice di senso».¹³ Particolarmente significativa a questo proposito è la pièce *L'uomo che andrà in America*, in cui uno dei personaggi – il dottor Schiassi – è esplicitamente definito come un'allegoria del tempo.¹⁴ Egli tende a essere sottovalutato per via del suo aspetto assolutamente comune (tanto da essere ripetutamente scambiato per qualcun altro); tuttavia è proprio lui a compiere il destino del protagonista, portandogli il famoso premio americano che è insieme il trionfo e la morte. Inoltre è sempre Schiassi a mettere in risalto un'altra occorrenza del *kairos*, che anticipa idealmente quella finale:

Non so se vi siete accorti, ragazzi. Ma questa è una di quelle sere... Rarissime. Che poi si ricordano per tutta la vita. A un tratto il tempo si ferma. Ascoltate. Lo sentite che non si sente più il rumore? [...] Lo sentite il silenzio? E la notte di fuori. Il mondo. E qualcosa si spalanca, un grande spazio... Perché voi siete giovani. La vita si spalanca. Una cosa interminabile. Non si vede la fine. Jeunesse! E dentro c'è tutto. Quello che ciascuno di voi aspetta. I sogni, l'ignoto, il mistero, l'occasione, che tuttavia all'ora giusta verrà. L'amore. Ma c'è dentro il rimanente destino, che si manifesta come un vento, un fiume che vi porta. In sere come queste. Ma succede di raro. E allora, allora vi sentite grandi, chiamati a cose grandi. La fatalità.¹⁵

Similmente nella poesia di Sereni si nota un contrasto tra la dimensione dell'acronia e il tempo dell'evento, il quale possiede ancora una volta una connotazione ambivalente. Ciò è evidente in particolare nella prima raccolta, dominata dal simbolo della frontiera, ossia «lo spazio dello spaesamento, in cui la continuità temporale si incrina, lasciando intravedere un interstizio, una discontinuità».¹⁶ Si ha quindi un implicito conflitto tra il tempo ciclico della natura e delle abitudini

⁹ I. CALVINO, *L'ultimo canale*, ivi, vol. III, p. 308.

¹⁰ Cfr. A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 30 e ss.

¹¹ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 47. Da qui la frequenza altissima nella narrativa buzzatiana dell'espressione «in quel preciso momento», che dà il titolo anche a una raccolta di racconti.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ Ivi, p. 47.

¹⁴ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit., p. 423.

¹⁵ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit., p. 438.

¹⁶ A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 83.

e il tempo lineare della Storia, al tempo stesso desiderato e temuto. Da un lato infatti la storia porta con sé perdite, distruzioni, morte; dall'altro però mette in moto il tempo, aprendo «un'altra possibilità di vita, un altro poter-essere sul quale fondare il progettare, caratteristica dell'essere umano».¹⁷ In un secondo momento poi il *kairos* assume una decisa coloritura di speranza: al tempo «postumo» e «provvisorio» si contrappone quello che Nisticò chiama il «tempo debito», capace di condurre finalmente alla realizzazione del reale.¹⁸ La poesia assume perciò la funzione di promuovere e prefigurare questo momento, espresso nel «bagliore che verrà» di *Pantomima terrestre*, nel «Parleranno» di *La spiaggia*, nella gioia di *Appuntamento a ora insolita*.¹⁹ È però una prosa, *Un venticinque aprile*, ad offrirci la più esplicita rappresentazione del *kairos*, e quasi una sua personificazione:

E poi, dentro la cappa del sonno non soddisfatto, dentro il rimorso di qualche ora spesa male come spesso in quegli anni da quelle parti e altrove, trovarsi nell'ultimo tratto di quella stessa strada del Gottardo giù verso Lugano, alle sei del mattino o anche prima; e sentire il giorno scaturire da mille parti all'intorno nel fresco corroborante dell'ora, dell'essere all'aperto in quell'ora insolita affrettando il passo non, per una volta, tra cose che girano in tondo, ma su una strada dritta e tagliente verso l'orizzonte dubbio di luci e di nebbie – e quell'ansito dietro di te che t'incalza, quella folata che ti avvolge, ti elettrizza e ti porta. Non hai bisogno di voltarti per sapere chi è. Del resto ti ha già sorpassato e non ascolta il tuo grazie, l'uomo dalle soles di vento, battistrada del giorno.²⁰

Tra l'altro è significativo che Sereni si definisca, in *Un posto di vacanza*, «custode non di anni ma di attimi», quegli attimi in cui «tutti assieme gli anni / [...] in un punto s'incendiano».²¹ La frase allude forse alla capacità del poeta di sperimentare il *kairos*, cogliendo l'attimo nella sua pienezza presente e nella sua potenzialità utopica;²² un concetto che ritroviamo sorprendentemente anche in Caproni. Infatti, nonostante nella poesia caproniana *chronos* e *acronia* siano le dimensioni prevalenti, la prosa individua una possibilità diversa di esperire la temporalità: «Settant'anni di vita distratta dietro gli affari e i traffici e le cosiddette cose concrete può contenere soltanto un minuto primo di Tempo vero, mentre diciotto o vent'anni o trenta di vita vissuta davvero in profondo, possono viceversa contenerne secoli, a volte millenni».²³ Il poeta è appunto l'abitatore per eccellenza di questo «tempo vero», grazie alla sua capacità di vivere ogni istante con la pienezza del *kairos*, mentre gli altri non vanno oltre la superficie di *chronos*:

Il poeta [...] è ormai il solo essere sulla Terra a centellinarsi il tempo [...] minuto secondo per minuto secondo e quasi sarei tentato di dire - proprio in senso musicale - battuta per battuta, e addirittura semibiscroma per semibiscroma, non escluse le pause [...]. È un maniaco che preferisce un sacco con dentro ben centomila piccoli sonanti rotondi brillanti centesimi a un solo piattissimo biglietto da mille, anche se sa che quel sacco è pesante a portarsi, e che soprattutto è inspendibile. [...] [I poeti] pensano

¹⁷ M. CICCUTO, *Letteratura e arte*, cit. ivi, p. 93.

¹⁸ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 127.

¹⁹ Troviamo anche accenni più discreti di questo tema, come in *A un compagno d'infanzia*. Qui infatti l'immobilità del tempo («gli anni che passano / tali e quali») lascia spazio alla possibilità di un vero cambiamento: la costruzione di un'autostrada che farà rivivere con altro «senso», «in una luce d'orgoglio», i nomi dei paesini. V. SERENI, *A un compagno d'infanzia*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 171.

²⁰ V. SERENI, *Un venticinque aprile*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 46.

²¹ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 229.

²² Cfr. L. BARILE, *Polifonia e poesia: il "palpito contrario" nel «sabato tedesco»*, da *In questo mezzo sonno*, cit., p. 225; A. JACOMUZZI, *Sereni: un poeta in fabbrica*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 67.

²³ G. CAPRONI, *Auguri*, in *Taccuino dello svagato*, cit., p. 251.

sul serio che un minuto secondo di vita, non sia poi cosa da buttar via, ma anzi sia cosa molto augusta (o molto tragica)».²⁴

La contrapposizione tra un tempo usato male e il «tempo vero» affiora diverse volte anche nella narrativa santucciana. Il caso più emblematico è *L'ora di Abele*, in cui il protagonista si trova coinvolto suo malgrado nel tempo del *kairos*: «un'ora non più passiva, ma dove [lui] tornasse ad essere attore, arbitro forse del destino».²⁵ Moltissime comunque sono le opere che ripropongono più o meno esplicitamente tale contrasto. *L'Orfeo in paradiso*, *Il bambino della strega*, *Il mandragolo* si chiudono tutti con l'irrompere del *kairos*: un attimo di consapevolezza e d'azione che spezza l'immobilità temporale, provocando una morte e una nuova nascita. In effetti l'intera produzione santucciana si potrebbe leggere come un invito a quella «consapevolezza» teorizzata nel saggio giovanile *Imperfetta letizia*. Il termine indica infatti per Santucci la capacità di vivere l'attimo in pienezza, cogliendovi la confluenza di passato e futuro e godendo appieno ogni gioia donata dal tempo. In altre parole significa vivere in una «quarta dimensione», quella abitata appunto dai santi e dai poeti.²⁶

Il *kairos* santucciano presenta anche un'altra sfumatura, più specificatamente religiosa: è il momento in cui l'uomo può fare esperienza dell'Eternità oltre il tempo, in cui dunque l'anima ritrova la sua pienezza, la sua vera «patria». Gli eventi che accendono tale intuizione possono essere molteplici; nel *Pasticcio di rigaglie* ad esempio Guido descrive l'unione carnale come porta di accesso all'eterno: «Il Tempo [...] finalmente si ferma e fermanosi cancella la morte come uno spauracchio fatto col gesso sulla lavagna.»²⁷ In ogni caso si tratta di una «sovrumana grazia, quest'esenzone [...] [dalla] macchina del vivere [che] insieme è raggiungere il colmo della vita. Uscire dal Tempo e farsi invadere dall'Eterno in un'esperienza negata, per opposte ragioni, agli animali e agli angeli, ma concessa all'uomo come profezia del suo paradiso.»²⁸ In quest'ottica il Natale rappresenta il *kairos* per eccellenza; in quest'occasione infatti l'eternità si è letteralmente calata nel tempo tanto che, come sostiene una narrazione apocrifa richiamata da Santucci, nell'istante della nascita di Cristo il divenire si sarebbe momentaneamente interrotto.²⁹ E proprio perché il Natale, come tutti gli eventi liturgici, non è accaduto una volta per sempre ma continua a riaccadere, ciascuno può sperimentare in ogni attimo della propria vita un riflesso di quel fondamentale *kairos*: «Per me è stato Natale qualche

²⁴ G. CAPRONI, *Il nuovo orologio*, ivi, p. 257. Il tema balena anche nella poesia di Betocchi, il quale nelle *Ultimissime* sottolinea la propria tendenza a vivere pienamente ogni istante, in comunione con ciò che lo circonda: «La mia schietta natura è alla giornata / ma il fondamento ne vien di lontano, / dalla comune povertà. Onde un brincello / di tempo, che è un brincello, mai / l'ho buttato via.» C. BETOCCHI, *La mia schietta natura è alla giornata*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 357.

²⁵ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 17.

²⁶ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 347-9.

²⁷ L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 67.

²⁸ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, Interlinea, Novara 1995, p. 12.

²⁹ In particolare il protovangelo di Giacomo descrive la Natività come un'interruzione del fluire temporale: «Guardai verso la volta del cielo e la vidi ferma, e immobili gli uccelli del cielo; guardai sulla terra e vidi [...] delle pecore spinte innanzi che invece stavano ferme: il pastore alzò la mano per percuoterle, ma la sua mano restò per aria. Guardai la corrente del fiume e vidi le bocche dei capretti poggiate sull'acqua, ma non bevevano. Poi, in un istante, tutte le cose ripresero il loro corso.» *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, 2 voll., Piemme, Casale Monferrato 1994, vol. I, p. 135. Santucci, evidentemente colpito da questa descrizione, la riprende nel *Manoscritto da Itaca*, attraverso gli occhi di Odisseo, che così la commenta: «Allora capì che Itaca altro non era che quello: non un'isola o una casa, ma semplicemente il fermarsi di tutto per merito di qualche eroe disceso dalle stelle.» In *Il bambino della strega*, cit., p. 151.

giorno fa l'arrivo inatteso di un amico lontano [...] Per me è Natale oggi, qui allo scrittoio mentre scrivo d'un argomento che amo, con mia moglie accanto».³⁰

Anche la poesia betocchiana è ricca di momenti in cui balena l'intuizione dell'eternità, associata a sensazioni di pienezza, appartenenza, significatività: «E godo la terra / bruna, e l'indistruttibile / certezza delle sue cose / già nel mio cuore si serra: // e intendo che la vita / è questa, e profondissima / luce irraggia sotto i cieli / colmi di pietà infinita.»³¹ Questo emblematico componimento della prima raccolta avrebbe dovuto originariamente intitolarsi *Diamante nascosto*, a sottolineare appunto la preziosità e la consistenza netta e solida di quest'istante, in cui si concentra l'essenza della spiritualità betocchiana.³² La stessa metafora è più volte usata anche da Luzi, per indicare appunto l'attimo del *kairos*: la «gemma dura insolubile / dell'istante unico che vale», di cui è portatrice l'«eterna zarina» (la quale rappresenta a un tempo la vita, la poesia e la fede).³³ Altrove il poeta usa anche l'immagine della «concrezione» o del «coagulo», inteso come punto di snodo, in cui il senso si rivela in un attimo di pura illuminazione.³⁴

Un'altra metafora molto usata è quella geometrica del punto, che trova eco anche nella produzione di Teilhard de Chardin.³⁵ In quanto entità adimensionale, in effetti, il punto è forse la metafora più calzante per descrivere il concetto di *kairos* per come l'intende Luzi. L'attimo pienamente autentico infatti non è solo l'istante significativo che lascia un segno, o il presente che rifulge nella piena consapevolezza, ma anche l'Eternità che balena nel tempo e che ne costituisce insieme il punto di origine e di arrivo. Nei *Fondamenti invisibili* per esempio si accenna al «punto fermo e impensabile / dove nulla da nulla è più diviso»;³⁶ lo stesso punto forse che il poeta riconosce «oltre di me, eppure ancora in mio potere / dove vibrano intatte / [le] parole»,³⁷ e che vede riflesso negli occhi dell'amata: «Il punto vivo, la primavera del mondo / che sfolgora e recede all'infinito / negli occhi dell'altro / [...] il punto pullulante dell'origine continua».³⁸ Più avanti diversi personaggi si interrogano su dove sia questo punto cui l'uomo tende quasi inconsapevolmente,³⁹ mentre nelle ultimissime raccolte la

³⁰ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, Queriniana, Brescia 1974, p. 11.

³¹ C. BETOCCHI, *Della solitudine*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 58.

³² G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, in *Analecta Brixiana*, a cura di A. Valvo e G. Manzoni, Vita&Pensiero, Milano 2004, p. 85.

³³ M. LUZI, *Graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 418. Sul significato simbolico della zarina cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1492. Altri esempi della stessa metafora sono: «Il fitto, l'innumerabile / di un'anima, di un'esistenza / passato in una forma durevole, / versato in una gemma» *Carovana per l'arte*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 438; «Anelano, è il momento, / a entrare nella sfera / della loro vera forma, esse, / [...] ciascuna a dimora nella gemma / del suo colore vero» *Pittura mi mancavi. Infine, eccolo*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1081; «È accaduto oggi qualcosa di molto grande. / Penso a una pietra preziosissima / confitta in questa nostra buia epoca.» *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 257

³⁴ «Eccoli / che impietosamente / sorpresi da quel vuoto / e in esso da un fulmineo coagulo / ciascuno dalla sua malcerta verità risaltano». M. Luzi, *Gli uomini o la loro maschera*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 617; «A un risucchio avvertendone di uguali in noi, di perse / nel nostro ambiguo firmamento interno, masse / dio sa quando rapprese, concrezioni / infinitesime di vita e senso» M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 87.

³⁵ Secondo Teilhard infatti tutta la creazione è incamminata verso il raggiungimento di un «punto omega», in cui il molteplice si ricomporrà nell'Uno. Cfr. U. MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera. Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Enrico Elli e di Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 591; G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 175.

³⁶ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, in *Su fondamenti invisibili*, p. 376.

³⁷ Ivi, p. 375.

³⁸ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, ivi, p. 390.

³⁹ Cfr. ad esempio, per citare solo da *Frase e incisi: I Magi*, («Dove stava il punto? / e il segno?», p. 721), *Da dove, da che punto?* (p. 779), e *Eccoli, nel loro instancabile andamento* («Mio Dio, dov'è quel punto? Dove / nascono veramente / le preghiere?», p. 792).

domanda sembra aver trovato una risposta, per quanto enigmatica.⁴⁰ Infatti diversi componenti assumono l'aspetto di vere e proprie rivelazioni, in cui il *kairos* si attua in tutta la sua potenza: «S'avvide di sé e si sorprese / lì, presente / in quel punto del tempo, / dello spazio, del vivente.»⁴¹ O ancora:

Un attimo, che accadde?
un fulmine
 e la sua infinità
da tutto il non sapere si restrinse
a un punto,
 quel punto
lo forò
una luce,
 lo passò da parte a parte –
[...] perché la verità avesse un lampo
in me, nell'universo, misteriosissimamente.⁴²

Per inciso è curioso notare che l'immagine del punto è presente anche nella produzione calviniana, esemplarmente nel racconto cosmicomico *Tutto in un punto* in cui viene a rappresentare l'origine cosmica, alla quale tutti aspirano ma (a differenza di quanto accade nella poesia luziana) senza potervi ritornare. Significativo è anche il racconto *Un segno nello spazio* in cui, come nel luziano *Onore del vero*, «Qualcuno sulla pagina del mare / Traccia un segno di vita, figge un punto.»⁴³ Anche in questo caso tuttavia sembra che quell'istante realmente incisivo sia ormai irrecuperabile, sebbene continui ad alimentare la speranza del protagonista. Resta da aggiungere un'ultima immagine che, nella poesia di Luzi, si lega al concetto del *kairos*: la mandorla. Esempio un testo del *Simone Martini*:

Siamo qui noi.
Le siamo dentro il cuore.
Ci abita questa ora,
ci colma della sua durata
minuto per minuto
forte, non certo ignara.
E l'abitiamo noi precisi
come il guscio la mandorla.⁴⁴

Del resto la mandorla, o *vesica piscis* come viene tradizionalmente chiamata, è un simbolo molto antico e complesso, particolarmente noto in Occidente per la diffusa iconografia del Cristo nella

⁴⁰ Cfr. ad esempio *Venivo*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 178 («Oh sì, a quel punto si naviga, / a quel nido / di scienza e d'innocenza / mette capo questo cammino») oppure *Quello il lido, quello*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 337.

⁴¹ M. LUZI, *La notte nera si era fatta aurora*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 564.

⁴² M. LUZI, *Illuminazione di C.*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 364.

⁴³ M. LUZI, *La notte lava la mente*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 252.

⁴⁴ M. LUZI, *Non girasoli, frumento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1126. Altri esempi della stessa immagine: «Si scambiano come offerta / con nitore di mandorla mondata / il senso preciso delle cose spiccato alla loro alba» *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 372; «Luminosa / di una quieta / luminosità di alba, / pure insediata nel dolore umano / come nella cavità / la mandorla» *Come la vedono gli altri*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 810; «La include, presagisce, in sé quell'attimo, / la ingemma nella mandorla / di un perpetuante mito» *Giovanna accovacciata*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 979.

mandorla. Per riassumerne i significati principali, tale forma esprime anzitutto la potenzialità feconda, in quanto richiama l'immagine del seme e del grembo femminile. Inoltre trasmette l'idea dell'unità, di una piena e perfetta appartenenza: nell'attimo-mandorla l'io è veramente e pienamente presente, al proprio posto, inscritto in un universo giusto ed esatto.⁴⁵ La stessa condizione è espressa, in forma di preghiera, nel dramma *Hystrio*: «Cielo, fammi essere quel che sono. / Nient'altro. Ma quello in ogni modo / e in ogni momento. Con amore, / con precisione.»⁴⁶ Infine la mandorla, in quanto derivata dall'intersezione di due cerchi, rappresenta la confluenza di mondi diversi: cielo e terra, tempo ed eternità. Rappresenta dunque l'attimo che partecipa simultaneamente al divenire e all'Essere.⁴⁷ È dunque il simbolo perfetto per rappresentare il *kairos*, caratterizzato da potenzialità, pienezza e unione tra eternità divina e tempo umano. Peraltro anche la narrativa santucciana subisce l'influsso iconografico del Cristo nella mandorla, sebbene la restituisca in modo leggermente diverso. In particolare Demo, nel finale del *Mandragolo*, riflette: «[Erano] tutti goffi nella loro verticalità, tutti a spingere braccia e gambe fuori dall'uovo che conta, ad allontanarsi stoltamente dal proprio ombelico, mentre lui rimpatriava in quella figura; forse era davvero tutto un problema di figure inscrivibili nell'ovalità».⁴⁸

Tale congruenza mette in luce come, per entrambi gli autori, la vicenda di Cristo costituisca il *kairos* per eccellenza. Anche per Luzi infatti l'incarnazione è l'Evento primario, che irrompe nello scorrere di *chronos* lasciandovi un segno incancellabile. Come osserva Mazzanti, «solo quello del Cristo ha i caratteri dell'Evento ab-soluto (sciolto da tutto) che “avviene” semplicemente superando e annullando ogni metafora e simbolo».⁴⁹ Nella visione di Luzi cioè le cose terrene appaiono talvolta come «metafore» di se stesse,⁵⁰ ossia incompiute e sfuggenti; viceversa l'Evento cristico è l'unico che realmente accade e che dà sostanza a tutto il resto. Esso impatta sulla temporalità umana con la forza imprevista e trasformante di una «colluttazione»⁵¹ o di uno «scoppio».⁵² Ne troviamo un'emblematica rappresentazione in *Onore del vero*, dove il poeta descrive l'*Epifania* come il *kairos* per eccellenza: il momento in cui scoppia una novità radicale e nel quale la «freccia» del tempo raggiunge la sua meta.

⁴⁵ Il concetto è espresso esemplarmente in un componimento del *Simone Martini*: «Un attimo / di universa / compresenza, / di totale evidenza - / entrano le cose / nel pensiero che le pensa, entrano / nel nome che le nomina, / sfolgora la miracolosa coincidenza.» Ivi, p. 1088.

⁴⁶ M. LUZI, *Hystrio*, da *Teatro*, cit., p. 281. Sullo stesso tema si segnalano anche due componimenti dalla *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*: «Così come ti vorresti, / così come ti sogni: / soltanto / per un attimo lo sei, / però lo sei, mia vita, / ti è fatta questa grazia» (p. 359); «L'esserci, il sentirsi / stare al mondo - / è un tonico / terrestre e celestiale / del sangue e della mente, / quello, gustalo!» (p. 396).

⁴⁷ Come si legge in *Mattino alto di mare*: «Era e eveniva / parimenti nel tempo / e nell'eternamente. Oh attimo.» M. LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 299. Riguardo il significato simbolico della mandorla, Luzi stesso la definisce come emblema dell'«ispezione celeste», nelle sue varie occorrenze e dunque dell'«attimo redento dalla temporalità come consumo». M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1286.

⁴⁸ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 327. Altrove si parla di una figura ovale, che riveste sostanzialmente lo stesso significato: «Il tuo cuore si è dilatato fino a raffigurare tutto il tuo corpo, e tu vivi allora in quella forma ovale che ti esenta da ogni soffrire». *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 174. O ancora: «Il Bambino, rovesciando le parti, l'aveva in qualche guisa sequestrata, la isolava in un'invisibile figura ovale, come se la madre abitasse in lui e si andasse formando alla sua imperterrita sapienza.» *Il bambino della strega*, cit. p. 77.

⁴⁹ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 60.

⁵⁰ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Al giogo della metafora*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 511; *Tutto è angustia intorno*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1124.

⁵¹ M. LUZI, *Con chi era stata la colluttazione?*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 229.

⁵² M. LUZI, *Bedaeker*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 413.

Notte, la notte d'ansia e di vertigine
quando nel vento a fiotti interstellare,
acre, il tempo finito sgrana i germi
del nuovo, dell'intatto, e a te che vai
persona semiviva tra due gorgi
tra passato e avvenire giunge al cuore
la freccia dell'anno... e all'improvviso
la fiamma della vita vacilla nella mente.
Chi spinge muli su per la montagna
tra le schegge di pietra e le cataste
si turba per un fremito che sente
ch'è un fremito di morte e di speranza.

[...] In una notte come questa l'anima,
mia compagna fedele inavvertita
nelle ore medie
nei giorni interni grigi delle annate,
levatasi fiutò la notte tumida
di semi che morivano, di grani
che scoppiavano, ravvisò stupita
i fuochi in lontananza dei bivacchi
più vividi che astri. Disse: è l'ora.⁵³

D'altra parte, come dicevamo, l'«evento» dell'incarnazione è sì avvenuto in un momento storicamente determinato, ma al contempo «accade continuamente / [...] sempre, / in ogni istante / al suo cominciamento»;⁵⁴ da qui il sintagma, spesso utilizzato, di «perpetuo evento».⁵⁵ In primo luogo, infatti, la vicenda di Cristo riaccade sempre nella liturgia, come sottolinea Luzi: «Per i protestanti la comunione è piuttosto una commemorazione, invece per un prete romano certo e conscio, è un evento.»⁵⁶ Inoltre Dio si manifesta in ogni momento attraverso la sua creazione: «Il vivente è sempre epifanico».⁵⁷ Per questi motivi il poeta estende il termine «avvenimento» a tutta la storia della salvezza, a partire dalla creazione,⁵⁸ fino a renderlo pressoché sinonimo della vita stessa.⁵⁹ L'evento inoltre non è solo passato e presente, ma anche futuro: in un certo senso deve ancora attuarsi. La realtà è infatti ancora incompleta, tesa verso l'evento della sua realizzazione, ossia il ricongiungimento

⁵³ M. LUZI, *Epifania*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 241.

⁵⁴ M. LUZI, *È, lui. Epifania dell'evento*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 934. Lo stesso tema emerge anche in diversi anche componimenti, come *Puerizia*, della stessa raccolta, p. 912: «Compiuto? Pareva, non lo era. / Accadeva ancora, / accadeva sempre / il duro evento, / scendeva più profondo, / più nella sostanza, / entrava / d'ora in ora / ben addentro nella carne / e nella sofferenza.» A questo proposito cfr. M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 125.

⁵⁵ Cfr. ad esempio *Graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 425; *Pareva fosse dato e Da postero – così li vede ora*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 33 e 48; *È illusione, lo so, il mutamento*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 557.

⁵⁶ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 125.

⁵⁷ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 309.

⁵⁸ «In ogni dove maturò l'evento, [...] / fabbricò la sua sostanza, / causò ipse se stesso / e il suo accadere [...] / Oh noi tutti chiamati / all'essere in un lampo / per ogni tempo / prima che il tempo fosse / e gettati nei suoi evi». M. LUZI, *In sé*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 172.

⁵⁹ «La vita nasce alla vita, / è quello l'avvenimento, quella / la sua sola verità.» M. LUZI, *Inferma, così*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 863.

finale col Divino, la parusia.⁶⁰ Dunque, come si legge nel *Simone Martini*, «il mondo [è] / sia passato, sia atteso, / sia presente da sempre».⁶¹ Ne consegue che tutto il tempo può essere riletto per Luzi sotto il segno del *kairos*, giacché ogni istante partecipa all'Avvenimento ed è perciò intrinsecamente significativo.

3.2. Aion. La durata

Se è vero che un'esperienza positiva del tempo non può fare a meno della discontinuità del *kairos*, non può rinunciare neppure a un positivo senso di continuità. L'angoscia del divenire, infatti, necessita di essere controbilanciata dalla ricerca di qualcosa che resista all'erosione del tempo, o che addirittura sfugga del tutto alla sua presa. In effetti proprio questo è, secondo Luzi, l'obiettivo primario della poesia, «figlia della memoria» – secondo la definizione classica – in quanto «si colloca in quel tempo che possiamo definire [...] della durata», ossia «rivela la continuità e concorre a decifrare il senso della realtà vivente.»¹ Arriviamo così al terzo volto che la cultura greca attribuiva al tempo: l'*aion*, la durata appunto. Esso può essere inteso in diversi modi: in senso ciclico (con particolare riferimento al ciclo delle stagioni) in senso lineare (come flusso continuo) o in quanto tempo-fuori-dal-tempo (l'eternità).

3.2.1. Il ciclo naturale

Benché il tempo ciclico, come abbiamo visto, abbia spesso una connotazione negativa, i cicli naturali possono trasmettere il senso di una positiva continuità vitale. Ad esempio nella sereniana *Autostrada della Cisa* una «recidiva speranza» trae alimento dall'osservazione degli alberi che «perpetuano / ognuno in sé la sua ninfa».² Il poeta esprime così, commenta Fortini, la «speranza d'una durata ciclica», che si contrappone all'idea della morte come fine irreversibile.³ Nel romanzo buzzatiano *Barnàbo delle montagne*, invece, la ciclicità naturale riflette la capacità della speranza di rigenerarsi continuamente, intoccata dal passare degli anni.⁴ Anche nella produzione caproniana troviamo un accenno di questo motivo, in specie nel poemetto *Le biciclette*; una possibilità di superare la frattura del tempo è offerta infatti dalla ricorsività della natura (l'«erba millenaria»), contrapposta al divenire inarrestabile della storia. Tale circolarità è riflessa anche visivamente nel girare delle ruote: «E se il mio piede / melodico ormai tace, altro pedale / fugge sopra gli asfalti al bordo / d'altr'erba millenaria».⁵

⁶⁰ Due esempi emblematici: *È febbraio nel suo ricordo* e *Risposta? Niente*, entrambi da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 789 e 889. «C'è / un'attesa, / lo sente, vibra / eccitata la vigilia / di quale straripante evento - / questo non lo rammenta...»; «Rimase desto / quel senso / tra stupore e attesa / d'un già avvenuto / ma non ancora manifesto evento.»

⁶¹ M. LUZI, *Era paradiso, già?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1090.

¹ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalità del poeta*, cit., pp. 145-7.

² V. SERENI, *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 261.

³ F. FORTINI, *Verso il valico*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 174.

⁴ «Presto comincia l'autunno e scenderà, con l'inverno, la neve. Poi ancora ci sarà il sole caldo, la bianca luce di primavera sulle selve profumate. Canteranno ancora gli uccelli e la sera si udrà pure la voce degli uomini che sperano in qualcosa di nuovo.» D. BUZZATI, *Barnàbo delle montagne*, cit., p. 103.

⁵ G. CAPRONI, *Le biciclette*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 131.

Il tema è inoltre fortemente presente nelle opere di Santucci, a partire già dal saggio giovanile dedicato a Folgore da san Gimignano.⁶ Nell'*Orfeo in paradiso*, per esempio, don Pasqua cita il continuo sorgere e tramontare del sole come una prova del fatto che il divenire, con le distruzioni che comporta, è una pura apparenza: «Ci credi tu al suo tramonto? Domani sarà qui di nuovo».⁷ Tale riflessione culmina nel romanzo tardo *L'almanacco di Adamo*, in cui l'autore sembra aver raggiunto una compiuta accettazione del tempo, mediante la partecipazione ai cicli della natura: «Non dunque Cronos il grande nemico, lo spietato rapinatore, giacché nel puntuale ritorno delle stelle, dei venti e dei sentimenti l'uomo può fruire di quella ciclicità. Ed essa è ben più che una sorta di compromesso, un'illusione ambigua entro la quale Uomo e Tempo possono rassegnatamente coesistere. È una piccola redenzione, già un mezzo perdono; e infine [...] una parabola dell'immortalità».⁸

Allo stesso modo per Luzi la natura rappresenta «il mondo dell'essenza e della continuità», contrapposto a quello «episodico della storia e della cronaca»;⁹ in particolare nella «puntualità» con cui le stagioni ritornano il poeta coglie la traccia di un «codice»,¹⁰ un ordine che regola tutto il creato e nel quale si può intuire l'impronta divina. Ciò emerge esplicitamente nella poesia *Continuità* di *Un brindisi*, in cui il ritorno ciclico dell'alba e della primavera costituisce un «ridente mistero» associato al rigenerarsi della speranza.¹¹ Il tema diviene poi centrale nella raccolta *Dal fondo delle campagne*: nel paesaggio naturale vita e morte si compenetrano, in una «immobile mutabilità [che] ricalca l'eterno».¹² Da qui appunto la percezione di «giustizia», ossia il senso di un ordine complessivo nel quale ogni aspetto dell'esistenza ha un suo significato.¹³ In seguito si rafforza sempre più l'immagine della vita come rigenerazione continua (la sua «legge non è la morte ma la metamorfosi»¹⁴). Al di sotto di *chronos*, insomma, affiora l'*aion*: l'«afono / e ciclonico ricominciamento / del tempo da se medesimo».¹⁵ Il volgere delle stagioni agisce appunto come un richiamo a riscoprire tale dimensione temporale, così da poter partecipare in prima persona alla rinascita continua della natura.¹⁶ Schematizzando dunque possiamo identificare in Luzi due tipologie di ciclicità: una negativa, che

⁶ In questo poeta infatti Santucci vede attuata una dinamica da lui stesso perseguita: il tempo è «vinto dalle stagioni che ritornano, in una continuità isocrona che raggiunge il senza tempo». L. SANTUCCI, *Folgore da San Gimignano*, Sansoni, Firenze 1942, p. 50.

⁷ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 210. Lo stesso affermano anche *Le bogomile*: «La neve, le pigne, i fiori del pesco: tutte cose che girano ma ritornano. Come torna il sole domattina. E così noi torniamo bambini.» Da *Il bambino della strega*, cit., p. 106.

⁸ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 25. La stessa connotazione di continuità positiva è attribuita da Santucci al Duomo di Milano, la cui costruzione mai completa lo avvicina in qualche modo all'inesauribilità dei fenomeni naturali: «Lei – la *Tota Pulchra* – che abita là sopra per dirci “state lieti, si salirà sempre al suo nascere, tanto che questo tempio è intitolato al mio ancora. Il Duomo non è mai finito, niente è mai finito. Tutto anzi è venire al mondo...” *Mariae nascenti*, è vero. Una casa d'infanzia, un'enorme culla di marmo in questo assurdo stile tardo gotico che non sarà mai conclusa. Simbolo di interminabilità, di circolarità, di eterno ritorno. So bene. Il giorno che il Duomo fosse finito mi sentirei orribilmente triste, intrappolato nel Tempo. Mi sarebbe più difficile credere nell'eternità, in Dio.» L. SANTUCCI, *Uomo, duomo e controduomo*, in AA.VV., *Obiettivo duomo*, Banca popolare di Milano, Milano 1986, p. 42.

⁹ M. LUZI, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 300.

¹⁰ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 29.

¹¹ M. LUZI, *Continuità*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 120.

¹² M. CECCARELLI, *Dal fondo delle campagne*, in AA.VV., *Nel mondo di Mario Luzi*, a cura di P. Rigo, Ensemble, Roma 2016, p. 112.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 137.

¹⁵ M. LUZI, *Pasqua? Sì, Pasqua*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 763.

¹⁶ «La creazione rigenera e ti fa sentire parte di essa, ti immette sempre e continuamente in questa energia, dentro questo vortice del mondo e ne sei parte integrante ed espressione, a tua volta rigenerante.» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 315.

determina una condizione di «stasi», e una positiva, intesa come capacità della vita di preservarsi e ricominciare sempre, riaprendo così la strada alla speranza.¹⁷

Nella produzione di Betocchi la ciclicità è intesa invece in modo nettamente positivo,¹⁸ tuttavia è sempre in dialettica con il divenire, associato all'invecchiamento e alla perdita. Più in particolare possiamo individuare tre fasi nello sviluppo della concezione temporale di Betocchi. La prima fase corrisponde alla poesia giovanile, che sembra sospendere il movimento del tempo per rivivere l'alba della genesi, come se il mondo fosse sempre al suo primo giorno di vita.¹⁹ Il tempo appare dunque concepito più come un cerchio che come una linea retta,²⁰ così come – *mutatis mutandis* – accade nel mondo idillico della *Frontiera* sereniana. In entrambi i casi tuttavia il dolore interviene a rompere la staticità del quadro, cosicché il tempo ciclico della natura e della giovinezza lascia il posto a quello irreversibile della storia e della maturità.²¹ Il cambiamento, come scrive Albisani, ha anche una sfumatura etica: «Non si può sostenere indefessamente il ruolo dello spettatore entusiasta di fronte all'alba del mondo, si deve affrontare l'enigma dell'agire nel mondo: all'essere deve far seguito il dover essere.»²² Nell'ultimo Betocchi infine la circolarità ritorna sotto altra veste, non più metafisica ma terrena: il cerchio della vita nel quale la morte di ogni individuo si rovescia nella vita di un altro.²³

In ultimo possiamo trovare anche in Calvino un'idea di ciclicità, concetto che lui considera per certi aspetti «terribile ma mai disperato».²⁴ Tuttavia la sua immagine di riferimento non è tanto il ciclo delle stagioni quanto i cicli assai più lunghi dell'universo. È infatti anzitutto dall'osservazione delle «rivoluzioni celesti» che Calvino-Palomar può sperare di conquistare «la nozione d'un tempo continuo e immutabile, separato dal tempo labile e frammentario degli accadimenti terrestri.»²⁵ Ad esempio il racconto cosmicomico *Un segno nello spazio* rappresenta un tempo circolare, segnato dalle rivoluzioni della galassia; tale movimento è almeno inizialmente percepito come positivo perché, riportando il protagonista sempre al medesimo punto, gli offre la possibilità di ritrovare ciò che è stato perduto, di «riprendere il filo dei [...] ragionamenti».²⁶ Lo stesso concetto è poi sviluppato, in senso temporale anziché spaziale, nel racconto *Ti con zero*. Il narratore infatti ipotizza che l'universo percorra continui cicli di morte e rinascita, cosicché ogni istante è destinato, pur in tempi lunghissimi,

¹⁷ A proposito del contrasto, nella poesia luziana, tra tempo-stasi e tempo-luce, cfr. L. TASSONI, *Lasciami, non trattenermi*, in *Nel mondo di Mario Luzi*, cit., p. 178.

¹⁸ Infatti il poeta afferma che il tempo esiste solo «nei malinconici, per i felici esiste il ritmo: e il ritmo è un ritorno che non si estingue, e non addolora, come la poesia.» C. BETOCCHI, *Anche la poesia va meritata*, cit., in S. ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole. Per Carlo Betocchi*, Marietti, Genova 1989, pp. 80-81.

¹⁹ Cfr. L. BALDACCI, *Introduzione*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 620; E. BALDUCCI, *Carlo Betocchi testimone del suo tempo*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 270.

²⁰ Cfr. S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, ivi, p. 244.

²¹ Cfr. D. SANTERO, *Il «limite sconosciuto»: Betocchi lettore di Leopardi*, in «Studi Novecenteschi», XXXII (2005), n. 69, p. 138.

²² S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, ivi, p. 244.

²³ «Io son tuo amante, morte, mia morte / che raccogli la vita tra le braccia e la / tramandi, dalle sue spoglie grano traendo, / e vita, nuova vita nel sole dei morti». C. BETOCCHI, *Avrò la mia tomba; sarai tu che verrai*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 445.

²⁴ I. CALVINO, *La foresta e gli dei*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 608.

²⁵ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 912.

²⁶ I. CALVINO, *Un segno nello spazio*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 110. Tuttavia la positività di questi cicli è condizionata dall'esistenza di una discontinuità, ossia un segno esterno ad essi: senza questo punto di riferimento tutto perde semplicemente di significato.

a ritornare; si ha così l'opportunità di tornare sui propri passi e cogliere magari possibilità prima non sfruttate.²⁷

Inoltre le conoscenze astronomiche rafforzano in Calvino l'idea che la catastrofe, comunque intesa, non coincida mai con la distruzione assoluta; infatti la morte di una stella – tanto per esplosione quanto per implosione – è «immagine di catastrofe ma anche di nascita, di genesi».²⁸ Nessuna fine dunque è totale: «Tutti i pezzi dell'universo possono cadere uno a uno ma [...] c'è qualcosa che resta», e da cui può prendere avvio un nuovo ciclo vitale.²⁹ Tale concetto informa diverse narrazioni, come il racconto *La forza delle cose* o lo pseudo-romanzo *Quale storia laggiù attende la fine?*, da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In entrambi i casi una coppia sopravvive all'interno di uno scenario apocalittico, dando origine a «un nuovo mondo, diverso e migliore di quello reale.»³⁰ Nel saggio *Gli uomini giusti con le cose giuste*, invece, la continuità è affidata alle cose, destinate a sopravvivere agli uomini e a portare la loro eredità a nuove forme di vita.³¹ Le due dinamiche compaiono anche unificate nel racconto *Priscilla*; qui infatti la fine del mondo umano coincide con l'origine di un nuovo mondo, in cui l'amore tra i due protagonisti può continuare sotto altre forme: «La mia storia sta cercando un finale che non la dia per conclusa [...] Generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e parlare vite e parole che sono state anche nostre; e tradotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s'incontreranno ancora.»³² In sintesi quindi la ciclicità positiva consiste per Calvino nella possibilità di una nuova lettura del passato e nella rinascita continua della vita dalla morte.³³ Tale concezione però convive, come per Luzi, con l'idea di una ciclicità negativa, ossia il ritorno puro e semplice del passato che ostacola lo sviluppo del futuro.³⁴

3.2.2. Il flusso metamorfico

In secondo luogo il tempo della durata si può intendere in senso lineare, come un flusso continuo: o nei termini limitati della vita individuale o in quelli più ampi delle ere (il termine *aion*, infatti, compare nella tradizione greca sia col significato di «durata della vita» sia come equivalente di

²⁷ Cfr. I. CALVINO, *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 314.

²⁸ I. CALVINO, *I buchi neri*, ivi, vol. II, p. 1474.

²⁹ I. CALVINO, *Il tempio di legno*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 581. Sul rapporto tra catastrofe e continuità in Calvino cfr. A. MARIO, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, Firenze University press, Firenze 2015.

³⁰ Ivi, p. 49. Una struttura simile si ripropone anche nella fiaba teatrale *La città abbandonata*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 613-26. Anche qui una coppia, sopravvissuta alla sparizione di una città, progetta la fuga da quello stato di desolazione per cominciare una nuova vita (anche se la fuga in ultimo non riesce).

³¹ I. CALVINO, *Gli uomini giusti con le cose giuste*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2331.

³² I. CALVINO, *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 303.

³³ Il Lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, infatti, riflette: «Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla.» Ivi, vol. II, p. 869. Anche in *Palomar* affiora il tema della «continuità della vita e della morte; la vita che è vita perché porta con sé la morte e la morte che è morte perché senza morte non c'è vita.» Ivi, vol. II, p. 956. Infine il racconto *Sapore sapere*, ossia *Sotto il sole giaguaro*, presuppone lo stesso concetto, come osserva Barenghi: «Il pasto cannibalico [...] esprime la partecipazione attiva a un ordine cosmico fondato sul ciclico ripetersi di distruzione e rigenerazione.» M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 250.

³⁴ La differenza tra i due aspetti è palese ad esempio nell'ultimo pseudo-romanzo di *Se una notte d'inverno*: se da un lato infatti la coppia narratore-Franziska incarna una possibilità di rigenerazione dopo la catastrofe, i misteriosi individui «della Sezione D» aspirano semplicemente a restaurare il mondo come era prima, con tutti i suoi difetti. Cfr. A. MARIO, *Italo Calvino*, cit., pp. 57-58.

aevum). Per quanto riguarda la sfera individuale, anzitutto, il senso della durata implica un'immagine della vita come percorso unitario e coerente, e si pone dunque in contrasto con quella tendenza alla dissociazione dell'io cui accennavamo nel primo capitolo. Questa ricerca di continuità si può osservare per esempio nel *Sogno* di Sereni, in cui il poeta riafferma i ricordi e le speranze che costituiscono la sua identità.³⁵ Diversi sono anche i componimenti luziani che gettano uno sguardo retrospettivo sull'esistenza del poeta, in modo da delinearne lo sviluppo complessivo.³⁶ Significativa a tal proposito l'esortazione che il poeta si rivolge in un componimento di *Frasi e incisi*:

“Non perderlo il filo della vita” –
sembra dirmi una pensierosa Lachesi [...]
“seguilo sempre anche quando si occulta
nei più neri cunicoli
o più tetto
s'aggroviglia
in mortiferi labirinti [...]
Non perderlo,
ti prego, non lasciarlo [...]
per nessuna
illusione di riparo
in fortilizi o in eremi [...]
Non ti lascia lui, lo sai,
se non lo tradisci,
al primissimo albicare
ti vibra tra le mani,
ad ogni nuovo giorno,
a ogni nuovo cominciamento” – dice
lei, è questo che mi intima
o che il mio desiderio le comanda...

Altri autori utilizzano metafore simili al filo luziano per esprimere il medesimo concetto. Nel racconto santucciano *L'ora di Abele*, ad esempio, il senso della continuità vitale si concretizza nel fluire del sangue, che porta con sé il ricordo del passato e la speranza del futuro.³⁷ Calvino usa invece (nei racconti cosmicomici *La spirale* e *Le conchiglie e il tempo*) l'immagine della spirale prodotta dal mollusco, che costituisce la traccia concreta della vita individuale costruita nel tempo. O ancora, in una delle *Storie naturali* di Levi, la continuità temporale è rappresentata dalle boccette in cui il protagonista conserva le essenze da lui stesso distillate, ciascuna delle quali è connessa a un particolare periodo o aspetto della sua esistenza.³⁸ E se per Levi il senso della durata è riposto anzitutto

³⁵ A tal proposito Mengaldo osserva che, di fronte all'incertezza sulla propria identità, Sereni reagisce con una riaffermazione di essa «attraverso tentate ricostruzioni della continuità con il proprio passato o insistite richieste agli altri di conferme al proprio esistere», di cui il componimento citato è uno degli esempi più eclatanti. P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 144.

³⁶ In particolare: M. LUZI, *Monologo*, da *Poesie sparse*, in *L'opera poetica*, cit., p. 164; *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, ivi, p. 237; *Eh, il mio variabile eptacordio*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 839.

³⁷ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 17.

³⁸ Gli odori infatti sono per Levi uno dei più potenti veicoli di memoria, nella quale risiede appunto il senso della continuità personale. Come spiega il protagonista: «Si potrebbe anzi dire che [questi odori] sono la mia persona, poiché io almeno in parte, consisto di essi.» P. LEVI, *I mnemagoghi*, da *Le storie naturali*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 484.

nella memoria, in Silone esso prende piuttosto le forme della vocazione: per l'autore infatti ciascuno possiede un destino specifico, e il compito della vita consiste proprio nello scoprirlo e attuarlo.³⁹

Per quanto riguarda invece l'*aion* inteso come sviluppo complessivo della società e del mondo, il concetto risulta particolarmente sviluppato nell'opera di Luzi e di Calvino. Pur partendo da quadri esistenziali diversi, infatti, i due autori condividono la concezione della vita come flusso unitario, che attraverso incessanti metamorfosi procede gradualmente verso il suo compimento. Si tratta dunque, come sottolinea Mazzanti, di un flusso «orientato, in quanto possiede un senso (una direzione e un significato)». ⁴⁰ Ciò peraltro non esclude una concezione ciclica dell'esistenza, giacché ciclicità e flusso vitale non sono che sfaccettature diverse dell'*aion*. Luzi osserva infatti che, per quanto le stagioni si ripetano tutti gli anni, «nessuna primavera è uguale all'altra; [...] nessuna cosa che ritorna, ritorna uguale, [...] [bensì] torna dopo un cumulo di esperienze e di avvenimenti [...] che modificano il totale.» ⁴¹ Il cammino dell'universo procede dunque «a elica»: ⁴² il tempo cioè gira continuamente su se stesso, ma questi perpetui ritorni imprimono al contempo un moto progressivo, come avviene con l'elica di un aereo. Per questo Luzi definisce il mondo come una «creazione incessante»: ⁴³ al momento non è ancora compiuto, ma giorno per giorno si va formando; in altre parole la creazione divina non è avvenuta una volta per tutte ma procede ancor oggi, grazie anche al contributo umano. ⁴⁴

Andamento ciclico e lineare poi si fondono per Luzi anche in un altro senso. Non solo la circolarità è funzionale alla progressione, ma quest'ultima è al contempo un cammino in avanti, verso il compimento, e un cammino all'indietro, verso l'origine. Per questo il poeta, paragonando la vita a un fiume, afferma più volte l'equivalenza tra foce e sorgente. ⁴⁵ La spiegazione di questo concetto è duplice: in una prospettiva religiosa l'unione col Divino rappresenta tanto la condizione di partenza quanto quella di arrivo; inoltre, dal punto di vista esistenziale, il punto d'arrivo coincide con il compimento di ciò che era già presente *ab origine*. Come il seme che si tramuta in pianta, il mondo deve trasformarsi in ciò che è sempre stato; per citare direttamente Luzi, «le cose [...] si risolvono in

³⁹ Cfr. in particolare I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 881.

⁴⁰ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 30.

⁴¹ M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico di M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1658.

⁴² M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 143. Luzi è tornato diverse volte su questo argomento nelle interviste, ad esempio in *Colloquio*, cit., p. 127; *Le nuove paure*, cit., p. 10; *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 242; *La porta del cielo*, cit., p. 96.

⁴³ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 373.

⁴⁴ Afferma infatti Luzi in un'intervista: «Io penso che la creazione debba continuare. Non è ancora un dato, come la realtà, non è una cosa che noi sappiamo, ma va trovata giorno per giorno». *Conversazione*, cit., p. 123. Emblematica a tal proposito la poesia *Il mai perfetto*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 660: «Il mai perfetto, / il mai giunto alla fine/ del suo vero compimento, / creato ancora creante».

⁴⁵ La corrispondenza emerge già nella prima raccolta: «un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti». M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, ivi, p. 29. Guadagna spazio poi nella raccolta *Fra si e incisi*, comparendo ad esempio nei componimenti *Equiparata al nulla* (ivi, p. 781), *Eh, il mio variabile eptacordio* (p. 839) o *Mi si avventa contro* (p. 844). Il *Viaggio terrestre e celeste* poi si impernia proprio su questo tema. Simone infatti sta tornando al proprio luogo d'origine, sia letteralmente – in quanto sta rientrando a Siena, sua città natale – sia simbolicamente – perché è ormai vicino alla morte. Al contempo il suo viaggio costituisce un percorso in avanti, verso il compimento della propria identità di uomo e la realizzazione della propria anima in Dio. Egli dunque è implicitamente paragonato a un pesce che procede «controcorrente», verso quel luogo fuori dalla storia che è insieme l'origine e il compimento della storia stessa. Cfr. *Nel ricordo o nel presente?*, ivi, p. 1059. Infine la sovrapposizione tra foce e sorgente ritorna diverse volte nelle raccolte più mature, ad esempio: *Duro precipitò l'avversario* e *Dopo la curva*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 103 e 134; *Che vento, che tempesta*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 286; *Vicino alla sorgente*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 492.

loro stesse ma ad un grado più elevato.»⁴⁶ Ne consegue che il tempo, come osserva Mazzanti, non è mai «mera ripetizione, non riproduce semplicemente il passato; esso con-tesse il già stato con 'altro'.»⁴⁷

Questa concezione del tempo, dunque, permette a Luzi di guardare la vita in una prospettiva saldamente speranzosa, giacché le esistenze singole acquistano valore e significato all'interno di un percorso che le ricomprende. Anzitutto gli individui sono uniti nell'opera comune dell'umanità, «l'opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti».⁴⁸ Inoltre l'umanità stessa è ricompresa all'interno del cammino complessivo dell'universo, giacché per Luzi «la storia dell'uomo è uno dei modi che l'universo ha di evolvere: un modo alla pari con tanti altri.»⁴⁹ Da qui il senso di una positiva unità tra tutti gli esseri e tra tutte le dimensioni temporali: passato, presente e futuro si fondono in un tutto armonico, che lascia presagire l'eternità.⁵⁰ Più in particolare la riscoperta del tempo come *aion* risolve entrambe le angosce temporali che abbiamo visto nello scorso capitolo. Anzitutto trasmette la speranza che le perdite prodotte dal divenire siano solo apparenti: ciò che *chronos* erode non è vanificato, come se non fosse mai esistito, bensì confluisce nel flusso metamorfico. La lirica scritta *Nell'imminenza dei quarant'anni* afferma appunto tale convinzione, contrapponendo alla percezione del tempo che passa rapinosamente la frase lapidaria: «Non fu vano».⁵¹ Si nota dunque, commenta Verdino, un iniziale superamento della crisi temporale, attraverso la percezione di una continuità lungo le generazioni.⁵²

Allo stesso modo nessuna «stasi» può realmente arrestare il movimento della vita verso il suo compimento.⁵³ Anche «la ripetizione storica dell'errore è, dopo tutto, solo apparente. La replica ha acquisito un grado più alto di consapevolezza e non riproduce per nulla lo stato primario.»⁵⁴ Questa è appunto la speranza espressa nel finale di *Rosales*: «Come altre innumerevoli volte / una volta ancora sarà stato proclamato alto / l'orrore, e il crimine perpetrato di nuovo. / Tale e quale? Non lo sappiamo. / Non è in nostro potere misurare il mutamento.»⁵⁵ Il concetto, qui ancora allo stato di ipotesi, è sviluppato poi nella produzione poetica fino a raggiungere quasi lo stato di certezza. Ad

⁴⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 65. «Senza fine divengo quel che sono» dice infatti l'Anno di *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 191.

⁴⁷ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., pp. 34 e 41. Lo si coglie bene nel componimento *Inferma, così*, in cui l'interrogativa disgiuntiva esprime – come abitualmente in Luzi – non una vera alternativa ma la compresenza di entrambe le ipotesi: «Che cosa porterà con sé il fiume / al suo prossimo risveglio, / la pura ripetizione del già stato / - già stato o già vissuto? / già totalmente passato? - o altro / non conosciuto / che si genera dal mutamento / di quella continuità.» Da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 863.

⁴⁸ M. LUZI, *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, ivi, p. 237.

⁴⁹ M. LUZI, *Conversazione*, p. 53. La stessa opinione è espressa anche nel saggio *La creazione poetica?*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 137.

⁵⁰ Un componimento in cui tale senso di continuità emerge con particolare nettezza è *Boy scouts*. I ragazzi protagonisti – pur nella specificità dei loro ricordi e desideri – avvertono inconsciamente in sé lo scorrere della vita nel suo flusso complessivo, in cui confluiscono passato, presente e futuro: «Ma in sé hanno - ne sentono / il peso ed il fermento - i tempi / perduti alla memoria e i tempi / smaniosi di accadere, / incogniti tutti. Franano / l'uno nell'altro i tempi / nella invisibile clessidra.» M. LUZI, *Boy-scouts*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 122.

⁵¹ M. LUZI, *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 237.

⁵² S. VERDINO, «*Continuo avvenimento*»: *il tempo nella poesia di Luzi*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di E. Graziosi, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 207-25.

⁵³ Emblematico in proposito *Ottobre '97, Umbria*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 100: «Attento, il fiume pare dorma, / non è vero, non dorme, / occulta il greve moto / nell'incanto del fogliame / ma scende, scende come sempre al mare.»

⁵⁴ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 143.

⁵⁵ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 257.

esempio in una delle poesie più tarde, *Scelus*, il poeta afferma che, nonostante il male sembri ripetersi sempre come un «ottuso anacronismo», cambia quantomeno la coscienza che si ha di esso: «Pervade l'uomo ormai una ripugnanza, / ormai concettualmente / la mente umana espelle / da sé la guerra».⁵⁶ Il duplice effetto benefico dell'*aion* è sottolineato emblematicamente in una poesia di *Onore del vero*: il poeta rappresenta un giorno qualsiasi «della nostra vita», angustiato dal suono del vento che imperversa fuori dalle finestre (emblema del divenire) e oppresso dall'«immobilità» e dal silenzio che dominano invece l'interno della casa. Appare però una figura che sembra sottrarsi a entrambe queste dinamiche: uno straniero «che il mare sospinge a ignote rive» e che pure è annunciato da una «lunga promessa».⁵⁷ Grazie a questa figura salvifica la vita riprende vigore: «La vita corre, va verso altra vita [...] / E la fronte / offesa e aggrottata può distendersi, / anche l'infermo può levarsi in piedi / e schiudere la porta e uscire al vento.»⁵⁸

Queste convinzioni, che costituiscono le fondamenta dell'intero sistema di pensiero luziano, mostrano la forte influenza di un pensatore in particolare, Teilhard de Chardin. Tipico di questo teologo è infatti una concezione del tempo ascendente: la storia umana è considerata non come una corruzione progressiva bensì come una graduale edificazione, che s'avvicina sempre più alla perfezione dell'Essere.⁵⁹ Da qui una concezione dell'azione umana intrisa di speranza e insieme di responsabilità: l'uomo è chiamato a seguire la metamorfosi in corso confidando nel positivo esito finale, ma anche a contribuire in prima persona al percorso della creazione. Certo la teologia di Chardin si innesta sulle riflessioni personali di Luzi⁶⁰ e si integra con una molteplicità di riferimenti culturali: il neoplatonismo, il ricordo dei classici latini come Ovidio e Lucrezio, le riflessioni dei pensatori indiani e in specie di Aurobindo.⁶¹ D'altra parte Chardin occupa certamente un posto

⁵⁶ M. LUZI, *Scelus*, in *Ultime e ritrovate*, cit. p. 696. Altrettanto chiara è la poesia *Giorno, ti levi dubbioso*, da *Dottrina dell'estremo principiante*: «Ti ripeti, sembra, / senonché s'insinua / in quella identità / una incalcolabile differenza, / così accade e cresce su se stesso il mondo.» Ivi, p. 297.

⁵⁷ M. LUZI, *Come tu vuoi*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 222.

⁵⁸ La citazione è tratta da una prima versione del testo, riportata nell'apparato critico, ivi, p. 1468.

⁵⁹ Luzi stesso sottolinea ripetutamente quanto le sue concezioni siano state influenzate da Chardin: «Capii che non si doveva guardare il mondo come un cono rovesciato, cioè da un apice di perfezione, delle origini o dell'età dell'oro, e poi seguirlo nel suo degrado progressivo. Il punto centrale del mio consenso a Teilhard è questa riconnessione della fede con la storia, il superamento di un dissidio che sembrava insuperabile». M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 126. Al teologo Luzi ha dedicato anche un saggio, ritrovato solo di recente, che risale presumibilmente agli anni '60 e che è riportato in appendice a AA.VV., *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 237-9. In effetti la presenza di Chardin è talmente fondamentale nell'opera luziana che Piccini la pone in parallelo all'influsso della filosofia tomistica sull'opera di Dante. Cfr. D. PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in AA.VV., *Mario Luzi oggi*, cit., p. 115. Il tema ha goduto perciò di molta attenzione critica; cfr. ad esempio G. LANGELLA, *Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin note in margine a un articolo ritrovato*, in *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze 27-31 ottobre 2014*, a cura di A. Dolfi, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016, vol. II, pp. 143-150; L. RIZZOLI - G. C. MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 129-136; U. MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera*, cit., pp. 565-619; G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., pp. 166-175, 237-240 e *passim*; D. PICCINI, *Luzi*, Salerno, Roma 2020, pp. 23, 108, 204, 213, 232.

⁶⁰ Afferma infatti il poeta: «La visione di Teilhard si ricongiunge a certe cose che io avevo già occhieggiato, qua e là», in particolare «il tempo ascendente dei matematici». M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 126.

⁶¹ Cfr. S. VERDINO, *Introduzione a M. LUZI, Poesie ultime e ritrovate*, cit., pp. 1-2. Per quanto riguarda il neoplatonismo, tracce evidenti di quest'influenza sono il motivo della luce, particolarmente presente nel *Simone Martini*, e la figura di Porfirio spesso richiamata; più in generale poi l'idea di un progressivo ritorno dal molteplice all'unità è anzitutto neoplatonica. Quanto ai classici, invece, l'insistenza di Luzi sul tema della metamorfosi non può non richiamare il modello di Ovidio, mentre il tema della naturalezza si ricollega alle riflessioni di Lucrezio. Infine molti componimenti luziani esprimono il fascino dell'autore nei confronti del pensiero orientale, con il quale egli avverte sia elementi di affinità sia di distanza. Cfr. ad esempio *D'intesa, L'India o Accordo*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 336, 346 e 352. Più in particolare l'influsso di Aurobindo è riscontrabile ancora nel concetto di una progressiva riunificazione del cosmo nell'Uno. Cfr. L. RIZZOLI - G. C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 134.

speciale nella formazione di Luzi. Infatti, per quanto l'influsso del teologo cominci a manifestarsi con chiarezza a partire dagli anni '60, i suoi scritti erano noti a Luzi già dagli anni '50 e forse persino dai '40.⁶² E, se è vero che le riflessioni luziane si stavano già orientando in questa direzione, certamente la lettura di Chardin ha dato loro una struttura sistematica e solida. D'altra parte, come sottolineano Rizzoli e Morelli, l'opera di Luzi non approda mai a un dogmatismo rigido; al contrario, qualunque acquisizione filosofica costituisce il punto di partenza per una rielaborazione dinamica e calata nel concreto, come un «filo conduttore o polarità fertile di implicazione lungo il quale modulare, rendere cioè mosso e problematico, il proprio pensiero alla ricerca dei meccanismi che regolano il mondo.»⁶³

La concezione luziana poi, come dicevamo, presenta diversi punti di contatto con quella di Calvino, sebbene quest'ultimo si collochi in una prospettiva prettamente laica. Anche Calvino infatti ritiene che tutta la realtà condivida una sostanza comune in perpetua metamorfosi.⁶⁴ Perciò «l'aspetto del mondo quale lo vediamo non è quello definitivo, ma una fase d'approssimazione verso una forma futura»⁶⁵ e ogni atto umano è potenzialmente un contributo a quest'evoluzione. Il concetto è già presente *in nuce* nel *Sentiero*, in particolare nelle riflessioni di Kim. A suo dire, infatti, la differenza fondamentale tra fascisti e partigiani sta nel fatto che i primi remano contro l'evoluzione del mondo, mentre i secondi vi partecipano. I fascisti cioè si limitano a «ripetere e perpetuare» circolarmente le antiche dinamiche di violenza e di odio, mentre i partigiani si muovono in avanti: «Da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessuno sparo, pur uguale al loro, [...] va perduto, tutto servirà se non a liberare noi a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi. L'altra è la parte dei gesti perduti; degli inutili furori, perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia».⁶⁶

Col passare del tempo questa divisione così netta si attenua, perché risulta sempre più difficile individuare ciò che veramente «fa storia». D'altro canto il desiderio di continuità non si affievolisce; Calvino stesso anzi la indica come scopo primario della sua ricerca, per bocca del suo *alter ego* Palomar: «Oggi come ieri una soverchiante storia di distruzioni accompagna e condiziona la esile storia di ciò che si riesce a costruire. [...] Per questo egli è particolarmente attratto dalle forme che persistono attraverso i cambiamenti, dai contrassegni minimi d'una civiltà, dalle tracce d'una storia come continuità d'un progetto che affiorano in mezzo alla frana universale della storia».⁶⁷ Ne deriva la speranza che, sebbene sia difficile comprendere i movimenti in atto nel tempo, qualcosa degli sforzi individuali sopravviva comunque, sostenendo anche inconsapevolmente il progredire della vita. Un

⁶² L'informazione è data dal poeta in M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 125.

⁶³ L. RIZZOLI - G. C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 135.

⁶⁴ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 637. Il concetto è qui spiegato attraverso due modelli classici, Lucrezio e Ovidio: per il primo il mondo è composto da «atomi inalterabili», che si riaggregano continuamente in forme diverse; per il secondo i fenomeni così vari e mutevoli della vita non sono che «tenui involucri d'una sostanza comune». Ma la conclusione, riassume Barenghi, è sempre la stessa: «Si tratti di qualità che migrano liberamente da una forma all'altra, ovvero di atomi che si aggregano e disgregano senza posa, il discorso configura sempre una realtà intrinsecamente dinamica e sostanzialmente unitaria: o meglio, una realtà della quale un movimento incessante può rivelare l'organica connessione». M. BARENGHI, *Introduzione*, ivi, pp. XLIV-XLV. D'altra parte non è questa l'unica occorrenza del concetto. Ad esempio nell'*Introduzione* alla sua raccolta di fiabe Calvino afferma la «sostanza unitaria del tutto» e «l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste». I. CALVINO, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Mondadori (I meridiani), Milano 1993, p. 13.

⁶⁵ I. CALVINO, *La penna in prima persona*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 365.

⁶⁶ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 106-7.

⁶⁷ I. CALVINO, *Palomar nel Massachusetts*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2699.

esempio emblematico di questo concetto è dato dal racconto cosmicomico *Le conchiglie e il tempo*, narrato dal punto di vista di un mollusco. Fin dall'inizio il protagonista esprime un desiderio di durata: «Avrei voluto fabbricare un tempo-conchiglia lunghissimo, ininterrotto, continuare la mia spirale senza smettere mai.»⁶⁸ Questo desiderio viene frustrato («Era fatica sprecata, la nostra: il tempo si rifiutava di durare»), tuttavia il passare degli anni e dei secoli fa emergere un'altra, impreveduta continuità. Ciò che si desiderava durasse è andato perduto, ma le azioni intraprese hanno comunque lasciato un'impronta:

Adesso è chiaro che la fabbricazione del tempo consisteva proprio nella sconfitta dei nostri sforzi di fabbricarlo; solo che non avevamo lavorato per noi, ma per voi altri. [...] A partire dalle nostre spirali interrotte avete messe insieme una spirale continua che chiamate storia. Per me questo è solo il tempo-impronta, l'orma della nostra impresa fallita, il rovescio del tempo, una stratificazione di resti e gusci e necropoli e catasti, di ciò che perdendosi si è salvato, di ciò che essendosi fermato vi ha raggiunto. La vostra storia è il contrario della nostra, il contrario della storia di ciò che muovendosi non è arrivato, di ciò che per durare si è perso: la mano che modellò il vaso, gli scaffali che bruciarono ad Alessandria, la pronuncia dello scriba, la polpa del mollusco che secerneva la conchiglia...⁶⁹

Il passare del tempo avviene dunque su due livelli: in superficie troviamo *chronos*, nel quale tutto sembra scorrere senza lasciare traccia; in profondità tuttavia c'è l'*aion*, nei cui tempi lunghissimi si attua un'evoluzione continua. Il mondo perciò può anche apparire sempre uguale, ma in profondità la storia avanza verso un perfezionamento, una sempre maggiore presa di coscienza.⁷⁰ Scrive infatti Calvino: «C'è uno strato profondo della coscienza d'una società dove si depositano lentamente la memoria delle ferite, la capacità di sopportazione e il rifiuto dell'insopportabile, [...] le capacità d'equilibrio e di ripresa, il senso di cos'è fasullo e di cos'è vero. È quello il fondo che si sedimenta e che rimane».⁷¹ A questo si aggiunge un'ulteriore similarità tra Luzi e Calvino: per entrambi il flusso metamorfico comprende il tempo umano ma non si limita ad esso. Particolarmente chiara in proposito una lettera scritta da Calvino a Timpanaro:

Io tendo a vedere nella «storia della materia» [...] un processo di conoscenza-autotrasformazione-memorizzazione (cioè: lavoro). Un successivo gradino di questo processo sarà per l'uomo, alla fine del genere umano, trasmettere questa capacità di conoscenza-autotrasformazione-memorizzazione che la materia attraverso di lui ha acquisito, trasmetterle vuoi a delle macchine autoriproduttrici, vuoi a delle altre specie animali di questo o di altri pianeti. Solo a quel punto l'episodio umano si chiuderà in attivo, e la storia uscirà dal suo provincialismo antropocentrico. [...] È al lavoro dell'universo che l'uomo necessariamente collabora.⁷²

⁶⁸ I. CALVINO, *Le conchiglie e il tempo*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1244.

⁶⁹ Ivi, pp. 1245-6.

⁷⁰ Per inciso è significativo che anche nella fiaba teatrale *Il naufrago Valdemaro* accada la stessa dinamica descritta in *Le conchiglie e il tempo*: si salva solo ciò che si perde, in questo caso ciò che finisce nella Città sommersa. In altre parole, solo ciò che penetra nelle profondità «esiste veramente». I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 630. La stessa osservazione vale per il rovescio del bersaglio nel racconto *Lo specchio e il bersaglio*, ivi, vol. III, p. 287.

⁷¹ I. CALVINO, *Tante storie che abbiamo dimenticato*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2919. Ciò che veramente conta è quindi «ciò che si muove con tempi lunghi e lunghissimi, nelle ere geologiche come nella storia della società», come scrive Calvino in una lettera a L. Lombardo Radice del 13 novembre 1979, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1406-7.

⁷² I. CALVINO, Lettera a S. Timpanaro del 7 luglio 1970, ivi, pp. 1082-3. La stessa concezione emerge anche in altri contesti, ad esempio nell'intervista del 1967 riportata nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1347; oppure nel saggio *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2831. Quest'ultimo testo in particolare sottolinea la necessità di «dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi», cosa che Calvino stesso afferma di essersi impegnato a fare attraverso la propria produzione letteraria.

Il superamento della visione antropocentrica è dunque la condizione per recuperare il senso di continuità, al di là dei limiti dell'individuo, come emerge anche nella *Storia dell'indeciso*: «Se la sola cosa che lui voleva era uscire dalla limitazione individuale, dalle categorie, dai ruoli, sentire [...] il mescolarsi delle sostanze prime ed ultime, ecco la via che gli si apre attraverso l'Arcano detto Il Mondo: [...] ogni specie ed individuo e tutta la storia del genere umano non sono che un casuale anello d'una catena di mutazioni e evoluzioni.»⁷³

C'è da dire, d'altro canto, che in Calvino l'idea di un'evoluzione positiva del mondo convive con la concezione opposta, come si legge nel saggio *Le fiamme in fiamme*: «Il mondo che io abito è governato dalla scienza, e questa scienza ha un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore.»⁷⁴ A differenza di quanto accade nella produzione luziana, dunque, nell'opera di Calvino continuano a fronteggiarsi con forza equivalente due opposte interpretazioni del tempo: perdita e guadagno, degenerazione ed evoluzione. Di conseguenza, mentre Luzi afferma con sempre maggiore decisione la necessità di affidarsi completamente al flusso metamorfico, Calvino promuove invece una duplice strategia, sia difensiva che proattiva. Da un lato, infatti, occorre combattere l'aspetto entropico della metamorfosi, aiutando ciò che è positivo a durare; dall'altro lato è necessario valorizzare gli effetti positivi del cambiamento, cosicché la vita proceda nel suo percorso di «conoscenza-autotrasformazione». Due strategie che, come approfondiremo più avanti, si possono ricondurre agli «emblemi» del cristallo e della fiamma.

Il discorso si può estendere anche all'opera di Primo Levi. Come Luzi e Calvino, infatti, Levi è fortemente consapevole della natura dinamica della vita, che si conserva e si evolve grazie alla metamorfosi e all'ibridazione: «A [Dio] le cose incorruttibili non piacciono.»⁷⁵ Talvolta inoltre l'autore caratterizza esplicitamente questo flusso come evoluzione positiva; l'esempio più emblematico è il racconto *Disfilassi*, in cui la libera ibridazione tra specie apre la strada a nuove speranze: «Ogni giorno nascevano specie nuove, [...] alcune mostruose, altre graziose, altre ancora inaspettatamente utili, come le querce da latte che crescevano nel Casentino. Perché non sperare nel meglio? Perché non confidare in una nuova selezione millenaria, in un uomo nuovo, rapido e forte come la tigre, longevo come il cedro, prudente come le formiche?»⁷⁶ Di conseguenza anche nell'ottica leviana, dunque, l'uomo è parte di un più ampio flusso metamorfico, cui partecipa sia perché soggetto alle trasformazioni imposte dalla natura,⁷⁷ sia perché capace di migliorare il mondo in prima persona tramite le proprie competenze tecnico-scientifiche. La scienza infatti può utilizzare la metamorfosi a

⁷³ I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 558.

⁷⁴ I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620.

⁷⁵ P. LEVI, *Cerio*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 963. In realtà i concetti di metamorfosi e ibridazione sono considerati opposti da Del Giudice: «Il tema dell'ibrido [è] il contrario esatto, si noterà, della metamorfosi. Non [...] un assumere i caratteri altrui, ma una confusione [...] di elementi disparati». D. DEL GIUDICE, *Introduzione a Opere complete*, vol. I, p. XLIV. Tuttavia c'è evidentemente un legame tra i due temi. Non solo l'ibridazione può costituire una modalità di metamorfosi (per l'individuo o per la specie), ma il presupposto di entrambi i processi è il medesimo: l'impurità, la mescolanza, l'imperfezione intesa come irregolarità rispetto alle categorie prestabilite.

⁷⁶ P. LEVI, *Disfilassi*, da *Lilith*, ivi, vol. II, p. 319. Simile è anche la prospettiva del *Fabbro di se stesso*, che grazie ad una prodigiosa «memoria ereditaria» ricorda perfettamente tutte le trasformazioni biologiche che l'hanno preceduto; si tratta infatti anche in questo caso di un'evoluzione progressiva, che porta a risultati sempre più raffinati. Da *Vizio di forma*, ivi, vol. I, p. 814.

⁷⁷ «Da questa sempre rinnovata impurezza dell'aria veniamo noi: noi animali e noi piante, e noi specie umana, coi [...] nostri millenni di storia, le nostre guerre e vergogne e nobiltà e orgoglio.» P. LEVI, *Carbonio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 1029.

vantaggio dell'uomo, così da migliorarne le condizioni di vita.⁷⁸ Ciò implica che, a livello individuale, è possibile sperimentare un senso positivo di continuità nella misura in cui il proprio lavoro è iscritto all'interno di un'opera collettiva, ossia contribuisce anche in misura minima al cammino dell'umanità: «riguardi [la tua opera] e pensi che forse vivrà più a lungo di te, e forse servirà a qualcuno che tu non conosci e che non ti conosce.»⁷⁹ Un concetto assai simile è espresso da Calvino, quando afferma che il lavoro «è qualcosa d'intersoggettivo, che stabilisce una comunicazione con gli altri. Per cui si capisce che si muore, ma attraverso il lavoro altre persone che usano oggetti da te costruiti, prodotti, vivono ancora».⁸⁰

D'altro canto per Levi la metamorfosi è un processo ambiguo, più ancora di quanto non lo sia per Calvino. Anzitutto il tema è strettamente connesso, come nota Santagostino, all'esperienza concentrazionaria, all'interno della quale la metamorfosi non costituisce un avanzamento ma un'involuzione: la degenerazione cioè dell'umano in animale e poi in materia inanimata.⁸¹ Non soltanto dunque il tempo in lager è fermo ma, dal punto di vista evolutivo, è in regressione. Questa dinamica si riflette anche nel racconto *L'angelica farfalla*, in cui proprio la volontà di evolvere verso una forma più perfetta di umanità conduce invece a una regressione mostruosa.⁸² Inoltre, come in Calvino, la speranza di un'evoluzione positiva convive con la consapevolezza della degenerazione entropica dell'universo. Conseguentemente anche in Levi il perseguimento della durata passa attraverso due strategie complementari, accostabili a quelle calviniane. La prima consiste appunto nell'abbracciare l'evoluzione, sfruttandone gli aspetti positivi (come suggerito in *Disfilassi*); la seconda è rappresentata invece dalla ricerca dell'equilibrio, volta a combattere gli aspetti negativi del mutamento. Quest'ultima strategia trova il suo modello di riferimento nell'omeostasi, esaltata nel saggio *Il brutto potere*: «Essa ci permette di resistere alle mille variazioni, interne ed esterne, che minacciano di rompere il nostro equilibrio con l'ambiente. Beninteso, non è dimostrato né dimostrabile che diventare altri, allontanarsi dalla propria identità, sia sempre un male. [...] Per lo più, [però,] “la vita” ci cambia in peggio, e perciò l'omeostasi, benché essenzialmente conservatrice, è una buona cosa.»⁸³

Più vicina alla posizione di Luzi è invece quella di Betocchi; anch'egli infatti considera l'universo come «materia unica creante in eterno forme diverse»:⁸⁴ una creazione incessante, insomma, alla quale l'uomo è chiamato a partecipare.⁸⁵ Da qui la necessità per l'individuo di assumere su di sé la

⁷⁸ Cfr. a tal proposito P. LEVI, *Potassio e Azoto*, ivi, vol. I, pp. 789 e 895.

⁷⁹ P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1075.

⁸⁰ I. CALVINO, *Album calvino*, cit., p. 234.

⁸¹ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi. Metamorfosi letterarie del corpo*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri 2004, p. 27.

⁸² Questa la teoria dello scienziato protagonista: «che altri animali, forse molti, forse tutti, forse anche l'uomo, abbiano qualcosa in serbo, una potenzialità, una ulteriore capacità di sviluppo. Che al di là di ogni sospetto, si trovino allo stato di abbozzi, di brutte copie, e possano diventare “altri”, e non lo diventino solo perché la morte interviene prima. [...] Che gli angeli non sono una invenzione fantastica, né esseri soprannaturali, né un sogno poetico, ma sono il nostro futuro, ciò che diventeremo». P. LEVI, *Angelica farfalla*, da *Storie naturali*, in *Opere complete*, cit. vol. I, p. 520.

⁸³ P. LEVI, *Il brutto potere*, ivi, vol. II, p. 1553.

⁸⁴ La frase è riportata nei taccuini inediti di Betocchi, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 41. Sono significative a tal proposito anche due poesie disperse: *Getterei la mia vita, se sapessi* («Credo / lentamente credo come la luna va, / son colmo di quest'esistere, / in cui mi trasformo e muovo») e *Nel mio silenzio* («E crede, infinitamente crede / al mutamento. E vi scivola / dentro. Tutto è compiuto / e tutto è da compire»), entrambe in *Tutte le poesie*, cit., pp. 539 e 578.

⁸⁵ Cfr. L. BALDACCI, *Introduzione*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 620; E. BALDUCCI, *Carlo Betocchi testimone del suo tempo*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno*, cit., p. 277.

metamorfosi, entrando in piena comunione col mondo circostante.⁸⁶ Osserva a tal proposito Quiriconi: «C'è un elemento della sensibilità betocchiana che permane, nella sua essenza, costante dall'origine in poi, e risiede nella percepita e continua interazione della soggettività umana con quella naturale, e di entrambe con l'ininterrotto fluire della vita. Tanto che in essa si perpetua ciò che appare perituro: la creatura ribalta la propria condizione effimera annegandosi nell'onda lunga della vita permanente.»⁸⁷ Più in particolare nel primo Betocchi il flusso vitale appare orientato, come per Luzi, verso una meta specifica: tutto l'universo tende «dall'ombra dell'inespresso o dell'anonimato alla luce della coscienza e della significanza»,⁸⁸ che implica anche il ricongiungimento con la sfera divina.⁸⁹ In quest'ottica dunque la temporalità assume un aspetto provvidenziale, come sottolinea Langella: «Il “futuro” smagliante verso cui [la vita] era proiettata gettava un fascio di luce anche sul “presente”, ne costituiva anzi la “chiave” di volta per intenderlo e metterlo in moto al suo fine, e lo reintegrava, limitato com'era, nella prospettiva della sua redenzione.»⁹⁰ Negli ultimi anni, d'altra parte, il tempo betocchiano vede il prevalere della componente ciclica su quella lineare: il flusso non è più orientato, bensì consiste nell'«eterna vicissitudine cosmica che mescola insieme vita e morte, bene e male», come afferma Albisani.⁹¹ L'*aion* betocchiano dunque perde la connotazione di evoluzione lineare, per mantenere soltanto quella di ripetizione ciclica.

Nettamente lineare rimane invece, lungo tutto l'arco della sua produzione, la prospettiva di Silone, che addirittura rilegge anche i ritmi ciclici della natura come simboli del flusso vitale orientato. Si pensi alle parole di Lazzaro in *Una manciata di more*: «Hai mai riflettuto che qualcosa guida il cammino delle formiche sotto terra e il volo degli uccelli da un continente all'altro? [...] Forse le formiche non fanno niente di niente. Hanno una testa così piccola. Ma vanno dove devono andare.»⁹² Allo stesso modo gli uomini sono percorsi da una «forza» superiore che li guida verso la meta.⁹³ Tale forza si esprime in particolare nell'utopia, che dunque si situa su un piano temporale diverso rispetto a quello di *chronos*, ossia della storia visibile: essa abita appunto nelle profondità dell'*aion*, da cui volta a volta riemerge sotto forme diverse. Peraltro questo concetto è presente, sebbene in modo più discreto, anche in Sereni. Egli infatti, scrivendo a Pratolini, sottolinea la necessità di restare fedeli alla speranza nella mutevolezza delle sue forme, ossia di seguire il più possibile il movimento metamorfico e scongiurare così l'acronia: «Il tempo ci deride parlandoci per enigmi, mandando all'aria il computo, sfuggendoci nelle sue nuove e inattese apparenze. Tra queste una vecchia

⁸⁶ È quanto avviene emblematicamente nel componimento *Rotonda terra; scena che si ripete*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 441: «E mio formarsi, / intanto, un petto come di colomba / e metter piume amorose per la notte / che viene; rinvolvermi unitario / con essa: pigolio interiore; perdita / dell'umano: divenir mio universale.» Un altro esempio di metamorfosi si ha nella prosa *Allegrìa senza ricordi*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 147.

⁸⁷ G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno*, cit., p. 231.

⁸⁸ P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, Mursia, Milano 1977, p. 77. Allo stesso modo Santucci, in *Non sparate sui narcisi*, accenna al cammino comune di tutti gli esseri viventi, diretti tutti «verso casa»: un percorso nel quale l'uomo deve esercitare una funzione di guida, fino a «cancellare dal mondo la ferocia, per forza d'umana volontà di pace». *Opere*, cit., vol. III, pp. 547 e 517.

⁸⁹ La prosa *Il santo quotidiano* in particolare esprime una prospettiva che ricorda molto quella luziana: il mondo è «un magma che cola e ribolle», ma viene anche «trasformato, spiritualizzato, bevuto dal cielo azzurro»; la metamorfosi sconfinava dunque nella trasmutazione. C. BETOCCHI, *Il santo quotidiano*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 170.

⁹⁰ G. LANGELLA, *Betocchi tra frontespiziani ed ermetici*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno*, cit., p. 130.

⁹¹ S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, ivi, p. 246.

⁹² I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 280.

⁹³ La metafora delle formiche è ripresa anche esplicitamente da Severina: «Nel sistema cosmico universale, noi siamo più piccole e impotenti di formiche, ma, nello stesso tempo, sento dentro di me una forza che supera il mio fisico e mi incoraggia a sperare.» I. SILONE, *Severina*, ivi, vol. II, p. 1476.

speranza, proprio nel suo riproporsi in forme diverse, rivivendo in altri diversi da noi [...]. Accettare questa instabilità sembra la condizione per sopravvivere, per scampare al suo opposto letale, all'«abbietto sentimento della pace».»⁹⁴

3.2.3. *L'eternità oltre il tempo*

Il termine *aion* può indicare anche l'eternità, la quale non corrisponde a un tempo lunghissimo o immobile bensì al superamento del tempo stesso. Questa distinzione emerge con particolare evidenza nell'*Orfeo in paradiso* di Santucci, attraverso la contrapposizione tra il demoniaco Monsieur des Oiseaux e il santo don Pasqua. Entrambi offrono a Orfeo la possibilità di sfuggire con un «salto» al divenire, ma con un'importante differenza: il diavolo propone un salto «in lunghezza», laddove don Pasqua parla implicitamente di un salto in altezza.⁹⁵ Fuor di metafora, ciò significa che solo don Pasqua offre veramente una via verso l'*aion*. Il diavolo infatti, per sua stessa ammissione, non propone a Orfeo l'«eternità» bensì «il paese della memoria»: ⁹⁶ per lui infatti è essenziale che il protagonista «non cerchi mai niente oltre le stelle»,⁹⁷ rimanendo chiuso «entro la scatola dei giorni»,⁹⁸ vale a dire sul piano di *chronos*. Rafforza perciò nel suo protetto l'idea che il tempo sia un possesso, qualcosa che «per diritto gli appartiene». ⁹⁹ Al contrario don Pasqua mette in questione le categorie stesse di possesso e di perdita; a suo dire nulla di quanto passa sulla terra va perduto, per il semplice fatto che il tempo è soltanto un «vecchio istrione». «Gli piace raccontare la favola dei giorni, degli anni», ma in questo modo non fa che nascondere la vera sostanza della vita, ossia «quello che non si muove, che non muore»: Dio, in altre parole.¹⁰⁰

Per Santucci, insomma, l'eternità è l'unica cosa che esiste realmente: *chronos* non è che una maschera di *aion* o, come si legge nel *Cuore dell'inverno*, «il Tempo è l'Eternità centellinata». ¹⁰¹ Ne consegue che l'eternità può essere assaporata già durante la vita, se si riesce almeno per un istante a perforare il velo di tempo che la ricopre. *Il mandragolo* è l'esemplificazione più chiara di questo concetto,

⁹⁴ V. SERENI, Nota a V. Pratolini del 1978, in *Il dubbio delle forme. Scritture per artisti*, a cura di G. Contessi, Aragno, Torino 2015, pp. 29-30. Ciò ricorda anche quanto scrive Betocchi in *Tra i savonesi dell'Ilva*, riguardo la necessaria evoluzione della speranza: «Ma ogni secolo, e ormai siamo in tempi che si può dire ogni decennio, mutano le necessità, e guai alle speranze che restano ferme.» C. BETOCCHI, *Prose liguri*, a cura di P. Mallone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 68.

⁹⁵ Dice infatti il diavolo, esortando Orfeo a saltare dal duomo: «Un volo, già. O un salto, se preferisce. Un salto in lunghezza. Nello spazio, sì [...] ma insieme nel tempo.» Don Pasqua gli dice invece: «Sei un povero servo del tempo [...] Saltalo: non vedi ch'è un muro alto una spanna?» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 210. Peraltro l'immagine del salto torna anche in *Volete andarvene anche voi?*, ivi, p. 293. La natività costituisce infatti un'occasione per «saltare» indietro nel tempo, e insieme nel tempo eterno della liturgia.

⁹⁶ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 108.

⁹⁷ Ivi, p. 88.

⁹⁸ Ivi, p. 211.

⁹⁹ Ivi, p. 108.

¹⁰⁰ Ivi, p. 210. La stessa distinzione è sottolineata anche da un componimento di Betocchi. Da un lato infatti troviamo l'eternità del paradiso, che implica l'accettazione e il superamento del divenire e che manifesta essa stessa una componente dinamica (è infatti definita come una «più libera creazione»). Dall'altro lato c'è invece la «sterile eternità» della dannazione, che consiste in un'immobilità totale; è dunque la negazione del tempo anche nei suoi aspetti positivi, in primo luogo la speranza. «Chi può disfarmi è il peccato che è senza stagioni / ma agogna di regnare sul tempo da despota, / e tenta, dal tempo, il passaggio nella mia anima, / perché egli sa che è eterna e che solo di quella / può fare a se stesso la soglia, infernalmente regale, / della sua sterile eternità.» C. BETOCCHI, *Eppure so che la vita, nel tempo*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 320.

¹⁰¹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 183.

giacché ruota attorno a tre canali di accesso all'eternità che ritroviamo anche in molte altre opere santuciane: l'amore, la comunione con i defunti, la musica. A questi si aggiunge anche, in romanzi quali *Non sparate sui narcisi* e *L'Almanacco di Adamo*, il rapporto con gli elementi naturali, che si fanno simbolo e anticipo dell'eternità: o perché continuamente si rinnovano, come le piante, o perché durano per secoli, come i minerali.¹⁰² Allo stesso modo per il primo Betocchi il tempo è un'apparenza, al di là della quale si può intravedere un'altra dimensione; ciò emerge esemplarmente in *Alla chiesa di Frosinone*:

Il tuo orologio suona ogni quarto,
ogni quarto ricorda: - il tempo passa;
[...] E sembra

che siamo soli noi due, io e il tempo.
E sembra non ci sia carità; che il mondo
sia un'arida clessidra, e noi come sabbia
che, dentro, vi scivoliamo.

[...] Se non avessi l'anima
e non fossi quasi un uccello
che batte l'ali fuor di palude, tu, tempo,
m'inganneresti.

[...] Ma la mia anima
prega sugli orizzonti senza suono,
di là dai lidi sabbiosi, dov'è andata
mia madre [...].¹⁰³

Il discorso cambia naturalmente nell'ultima fase di Betocchi, in cui l'eternità ultraterrena non è più considerata se non come illusione.¹⁰⁴ Al contrario per Luzi l'eternità si impone con evidenza crescente man mano che passano gli anni, fino ad apparire più reale del tempo stesso. Come sintetizza Langella, nella visione di Luzi tutte le cose «stanno facendo ritorno all'essere da cui hanno tratto origine. Di conseguenza, il divenire non è la negazione dell'essere, ma solo il suo volto cangiante, la sua veste provvisoria.»¹⁰⁵ Dunque, se per Santucci il divenire è una recita, per Luzi è un gioco con cui l'Essere si diletta.¹⁰⁶ In quest'ottica l'espressione tipicamente luziana «vicissitudine sospesa», che nella sua accezione negativa esprime un tempo insieme sfuggente e immobile, può essere interpretata in positivo, come emblema della conciliazione fra il tempo che procede e il presente dell'Eternità.¹⁰⁷ Ciò non significa tuttavia, come precisa il poeta, che il divenire scorra semplicemente sull'essere come «acqua su vetro»: eternità e tempo sono profondamente compenetrati e reciprocamente

¹⁰² In particolare l'abate Stoppani dice, descrivendo i minerali custoditi al Museo di Scienze Naturali: «In verità v'è in questi cristalli alcunché di religioso. Dio stesso si riflette, meglio forse che in qualsiasi altra forma, in questi gioielli della creazione.» L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 588.

¹⁰³ C. BETOCCHI, *Alla chiesa di Frosinone*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 232.

¹⁰⁴ «Il tempo faceva le sue riverenze / all'eternità; ma lei, sogghignando, / mescevali da un colmo cratere il sonno / che gliela faceva parer così viva, / in quel suo nulla.» C. BETOCCHI, *Apologo*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 461.

¹⁰⁵ G. LANGELLA, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 85.

¹⁰⁶ Questa metafora è usata ad esempio nei componimenti *Non il picco, uno spuntone* e *Splendida questa primavera greca*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 305 e 330.

¹⁰⁷ Cfr. G. NAVA, *Il tempo nella poesia di Luzi*, in *Ermetismo e Firenze*, cit., p. 107.

necessari.¹⁰⁸ Tale concezione emerge in particolare da una coppia di componimenti dell'ultima raccolta, in cui l'Essere prende la parola in prima persona. Scopriamo così che, come il divenire ha bisogno della continuità dell'essere,¹⁰⁹ quest'ultimo necessita della mutevolezza del divenire:

È illusione, lo so, il mutamento,
però mi riconforta
della mia continuità uniforme
mi porta la delizia
di un sogno di ricominciamento. [...]
Un po' mi astengo
dal gioirne, poi vince la grazia
del tempo sulla intemporale
imperturbabilità mia [...]¹¹⁰

In breve quindi non c'è contrasto, bensì compenetrazione, tra tempo ed eternità; tanto che il poeta usa frequentemente il sintagma «è e diviene»¹¹¹ – che assume in pratica il valore di un'endiadi – e mette più volte in luce la coincidenza tra «mutevole e durevole».¹¹² Ciò non toglie che divenire e eternità possano apparire comunque in opposizione, anche nelle opere più tarde.¹¹³ Infatti la mente umana percepisce inevitabilmente le due dimensioni come separate, e soltanto in momenti di illuminazione è possibile cogliere la loro coincidenza.¹¹⁴ Un componimento del *Simone Martini* rappresenta esemplarmente questa dinamica; l'anima infatti sente dapprima un'attesa ansiosa dell'eternità in contrasto con il divenire presente, ma poi prende consapevolezza dell'identità di *chronos* e *aion*:

È tempo
quello. Tempo ancora
e non eternità [...]
Perché ferma alla riva?
perché? quasi le neghi
una gomina l'abbrivo,
la legghi al palo la proda.
[...] Non prende
ala la sua liberazione -

¹⁰⁸ M. LUZI, *Essere*, ivi, p. 419.

¹⁰⁹ «Rifiorisce il luogo desertificato – / dico e ridico nella mia continuità.» M. LUZI, *Come ora sono*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 555.

¹¹⁰ Ivi, p. 557. Lo stesso tema emerge anche nel dialogo tra Ipazia e «una voce» che rappresenta appunto l'Essere: «Non posso essere quieto senza la vostra agitazione.» M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 112.

¹¹¹ Alcuni esempi: *È, l'essere. È*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1131; *Primavera onnipresente e Lui che da un immemorabile romitorio*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 68 e 223; *Mattino alto di mare* e *Santità umbra*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, pp. 299 e 424.

¹¹² La compresenza delle due dimensioni emerge in particolare attraverso lo sguardo della donna, come nei componimenti *Nel corpo oscuro della metamorfosi* e *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 391 e 396; *Graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 426; *Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1078. Nel *Libro di Ipazia* inoltre Luzi sottolinea come proprio l'armonia tra mutevole e durevole sia la meta ideale della ragione: «Il sogno della ragione greca cerca una più alta concordia, / punta là dove mutamento e persistenza sono una legge unica; / dove nulla nasce e nulla muore.» M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 109.

¹¹³ Cfr. ad esempio la traumatica transizione del neonato protagonista di *Dorme, nuovo nato al mondo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 371: «Che pena, che fatica / sciogliersi dal tempo / intemporale da cui viene / e inoltrarsi in questo, / presente, in questo luogo che lo tiene».

¹¹⁴ Cfr. M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio verso il Novecento*, cit., p. 296.

è questo il suo spavento.
L'avvolge invece
un misterioso grembo. [...]
Eterno è il tempo.
È tempo l'eternità - le annunciano
i suoi angeli.¹¹⁵

Il componimento mette anche in luce il duplice moto da cui nasce la conciliazione degli opposti, come sottolinea Tabanelli. Anzitutto occorre che l'uomo sollevi lo sguardo dal tempo all'eternità, ricordando «il senso ultimo delle [proprie] azioni».¹¹⁶ Questo «movimento interno di elevazione e [...] sublimazione» è definito da Luzi «estasi»: un termine che ha anche il significato di ex-stasi.¹¹⁷ Abbiamo detto infatti che la stasi corrisponde per Luzi al tempo vuoto, che scorre sempre e quindi è come se fosse fermo; viceversa l'estasi è la presa di consapevolezza di una dimensione oltre il tempo, che consente di riscattare il tempo stesso.¹¹⁸ D'altra parte è necessario anche che la grazia divina si chini verso l'uomo, calandosi nel tempo: «Tu entri nel groviglio umano e lo disbrogli / pure così lontano come sei nella tua eternità / da questi nodi delle esistenze temporali. / In te pietà ed amore riempiono l'abisso /di questa differenza.»¹¹⁹ È dunque nell'unione di volontà umana e grazia divina che il tempo può trasfigurarsi, lasciando apparire l'eternità, come si legge ad esempio in *Vento e luce*:

Lo sfolgorio d'oro
dei platani s'inciela,
non ha ora
o stagione,
ossia le ha
e le brucia
questo tripudio,
le esala in chiarezza
questa invincibile alchimia,
le unisce e le purifica
all'essenza
luminosa della fine
e del principio.¹²⁰

Va detto infine che la dialettica tra tempo ed eternità può emergere anche in autori non strettamente religiosi. Sereni, per esempio, lascia balenare talvolta l'immagine di una realtà «altra», come quando un raggio di sole dopo il temporale colpisce le azalee, che «s'illudono d'eterno».¹²¹ Anche Buzzati, come scrive Baggi, «riesce a farci percepire una dimensione “al di là” della realtà e nello stesso tempo

¹¹⁵ M. LUZI, *Notturna la sua anima s'allarma*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 985.

¹¹⁶ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 196.

¹¹⁷ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 64.

¹¹⁸ In quest'accezione lo troviamo ad esempio in *È fermo il fiume. Sonnacchia.*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1008, oppure in *Che ho mai potuto dire e Santità umbra*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime ritrovate*, cit., pp. 323 e 425.

¹¹⁹ M. LUZI, *Via crucis al Colosseo*, cit., p. 16. A tal proposito Luzi osserva che «la croce ricongiunge più dimensioni, ad esempio il tempo e l'eterno». M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 59. Cfr. anche M. LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 238-9.

¹²⁰ M. LUZI, *Vento e luce*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 41.

¹²¹ V. SERENI, *Azalee nella pioggia*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 21.

più reale della realtà stessa. Ci viene offerta come una “quarta” dimensione, insospettata, che sola consente di smascherare impietosamente le molteplici illusioni della vita e forse di scorgere fra le macerie qualcosa di effettivamente solido ed eterno.»¹²² Una declinazione particolarmente suggestiva di questo tema è costituita dal motivo dell’essere attesi: l’idea che, oltre i confini del tempo, «uno ti aspetta».¹²³ L’importanza di tale figura non sta primariamente in ciò che farà o dirà al momento dell’incontro finale, bensì nel fatto che la sua attesa accompagna fedelmente l’esistenza dell’individuo, dandole continuità e valore.

3.2.4. Pietra, magma, cristallo e fiamma: le quattro accezioni della continuità temporale

Riassumendo il tempo della durata può essere percepito come stabile (perché si ripete ciclicamente o perché corrisponde al non-tempo dell’eternità) o fluido (il flusso della vita o delle ere). Queste due categorie ricordano il binomio *chronos*-acronia che abbiamo visto nel primo capitolo; e in effetti l’acronia è il rovescio negativo dell’eternità, così come il divenire è il rovescio negativo del flusso. Schematicamente, dunque, possiamo dire che il *continuum* temporale è percepibile in quattro modi diversi: stabilità negativa, fluidità negativa, stabilità positiva e fluidità positiva. Per approfondire queste categorie ci soffermeremo in special modo sulla produzione calviniana, che sviluppa in proposito una riflessione particolarmente ampia e approfondita. Nello specifico ciascuna di queste categorie può essere associata, all’interno della produzione calviniana, a una specifica metafora: la pietra, il magma, il cristallo e la fiamma. Non che queste siano, beninteso, le uniche metafore utilizzate dall’autore per esprimere tali concetti, tuttavia sono le più rappresentative e possiamo quindi assumerle a emblemi delle categorie che ora andremo a esaminare.

Il magma e la pietra, anzitutto, rappresentano la continuità in senso negativo, come abbiamo accennato negli scorsi capitoli; in particolare il primo simboleggia un moto caotico, la seconda una fissità immutabile. Entrambi comunque sono caratterizzati da pesantezza e indifferenziazione, trasmettendo l’idea di una realtà assurda e senza significato. Tra l’altro il confine tra i due concetti, come abbiamo visto, è labile, in quanto ciò che è sempre in movimento è come se fosse fermo. Emblematica in merito la situazione iniziale del racconto *I cristalli*: «La sostanza delle cose cambiava intorno a noi di minuto in minuto, ossia gli atomi da uno stato di disordine passavano a un altro stato di disordine e poi a un altro ancora: cioè in pratica tutto restava sempre uguale. Il solo vero cambiamento sarebbe stato il disporsi degli atomi in un ordine qualsiasi: era questo che Vug e io cercavamo muovendoci nella mescolanza degli elementi senza punti di riferimento, senza un prima né un dopo.»¹²⁴ Allo stesso campo simbolico della pietra appartiene anche il metallo, come l’oro di cui è costituita la città descritta nei *Destini incrociati*.¹²⁵ Si legano invece al magma tutte quelle sostanze «informi, fangose, vischiose, pesanti» che, come nota Barenghi, costituiscono in Calvino «una ricorrente fenomenologia del negativo».¹²⁶

¹²² P. BAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, cit., p. 6.

¹²³ Questo il titolo di un racconto di *In quel preciso momento*, cit., pp. 61-64.

¹²⁴ I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 249.

¹²⁵ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 518. In particolare Bertone vede rappresentata in questo episodio «la stasi fisica del mondo cristallizzato». G. BERTONE, *Italo Calvino*, cit., p. 156.

¹²⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., pp. 54-55. Alcuni esempi: la «zuppa» universale del *Cavaliere inesistente* (in *Romanzi e racconti*, cit. vol. I, p. 345) e il mondo in formazione di racconti cosmicomici come *I cristalli* o *La luna molle*, ma anche la «patina di colla e carta cattiva» in cui sono ridotti i manifesti elettorali sui muri del Cottolengo (Ivi, vol. II,

Di segno positivo, al contrario, sono i simboli del cristallo e della fiamma, su cui Calvino si sofferma in particolare nelle *Lezioni*. Il primo è caratterizzato ancora una volta dalla stabilità, il secondo dalla fluidità: costituiscono dunque il corrispettivo della pietra e del magma, da cui tuttavia si distanziano sotto diversi aspetti. Anzitutto, se pietra e magma rappresentano una continuità pura e perciò negativa, cristallo e fiamma implicano piuttosto una sintesi tra discontinuità e continuità. Il primo si staglia sul contesto indifferenziato grazie alla sua forma compatta e precisa: introduce quindi una discontinuità ma al contempo crea una nuova continuità, assorbendo lo spazio nella regolare simmetria della propria struttura.¹²⁷ La fiamma, d'altro canto, è una discontinuità unica, mossa da un dinamismo incessante e irregolare, eppure possiede una forma relativamente costante.¹²⁸ In secondo luogo, mentre pietra e magma sono pesanti ed opachi, cristallo e fiamma sono caratterizzati dalla capacità di veicolare la luce, trasmettendo così un'impressione di leggerezza che – come approfondiremo più avanti – è simbolicamente connessa alla speranza.

In sintesi quindi pietra e magma si identificano con una prospettiva desolata e fatalista, mentre cristallo e fiamma si legano alla speranza in due declinazioni diverse: la ricerca di stabilità e l'abbandono al mutamento.¹²⁹ Per inciso è curioso notare come tutte e quattro categorie siano in qualche modo personificate nei personaggi centrali del *Cavaliere inesistente*. Agilulfo e Gurdulù sono figure statiche che suscitano in Rambaldo uno «struggimento» uguale e contrario;¹³⁰ sono infatti emblemi di continuità negativa, rientrando rispettivamente nella categoria della pietra-metallo (l'armatura vuota) e del magma-zuppa.¹³¹ Al contrario la *quest* di Rambaldo e Torrismondo corrisponde alla ricerca di una continuità positiva, che si può ricondurre rispettivamente alla categoria del cristallo e della fiamma. Rambaldo, infatti, cerca un ordine saldo, che gli dia certezza di esistere arginando il “magma” indeterminato dell'esistenza;¹³² un desiderio che condivide con l'amata Bradamante.¹³³ Viceversa Torrismondo è alla ricerca di una fusione panica col «Tutto»: questo desiderio appunto lo spinge nella foresta, dapprima verso i cavalieri del Graal e poi verso Sofronia, l'amante-madre. Non a caso Rambaldo vede un punto di riferimento in Agilulfo, mentre Gurdulù

p. 9) e la massa di polvere e di formiche in *La nuvola di smog* e *La formica argentina*. Cfr. a tal proposito C. FERRUCCI, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, in *La letteratura dell'utopia. Sociologia del romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1984, pp. 51-57; L. MODENA, *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*, «MLN», Johns Hopkins University Press, CXXIII (2008), n. 1, pp. 40-55.

¹²⁷ Questa doppia caratteristica appare chiaramente nel già citato racconto *I cristalli*. La nascita delle forme cristalline è infatti salutata da Qfwfq e Vug come una meravigliosa novità: «Sulla distesa incandescente dove una volta affioravano soltanto effimere bolle di gas espulse dalle viscere terrestri, ora stavano venendo a galla cubi, ottaedri, prismi, figure diafane da parere quasi aeree, vuote dentro, e che invece come presto si vide concentravano in sé un'incredibile compattezza e durezza.» In seguito Qfwfq esprime l'aspirazione che i cristalli crescano fino a racchiudere in sé tutta la realtà, spinto dal «timore ancora indeterminato che questo trionfare dell'ordine in fogge tanto varie potesse riprodurre su un'altra scala il disordine che ci eravamo appena lasciati alle spalle. Un cristallo totale, io sognavo, un topazio-mondo, che non lasciasse fuori niente». I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 250 e 252.

¹²⁸ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 688.

¹²⁹ Barenghi osserva a tal proposito che «in Calvino si fronteggiano nel corso degli anni due idee antitetiche di totalità. Un'immagine negativa, entropica, dove forme e distinzioni si vanno perdendo, per staticità o degradazione [...]; e un'immagine positiva, legata a un'idea d'infinita ricchezza e varietà vitale», che si pone come meta utopica del percorso umano. M. BARENGHI, *Introduzione*, ivi, vol. I, pp. XLIV-XLV.

¹³⁰ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 345.

¹³¹ «Tutto è zuppa!» dice infatti Gurdulù, come se «il mondo non fosse altro che un'immensa minestra senza forma in cui tutto si sfaceva e tingeva di sé ogni altra cosa.» *Ibidem*.

¹³² L'orrore di Rambaldo per l'indeterminato emerge in diverse occasioni; ad esempio ivi, pp. 345 e 1007.

¹³³ Dice infatti Rambaldo: «Eppure l'ammiro, è così perfetto in ogni cosa che fa, dà sicurezza più che se ci fosse, e quasi, - arrossi, - capisco Bradamante... Agilulfo è certo il miglior cavaliere della nostra armata...» Ivi, p. 1007.

diventa in ultimo lo scudiero di Torrismondo; tuttavia entrambi i cavalieri si mantengono distanti dai due estremi, compiendo un percorso proprio.

D'altro canto la distinzione tra continuità positiva e negativa non è sempre netta. Di fatto pietrificazione e cristallizzazione sono processi intrinsecamente legati, come prova il fatto che, secondo il mito riportato nelle *Lezioni*, lo sguardo di Medusa è in grado di causare sia l'uno sia l'altro; e tra il magma e la fiamma la vicinanza è altrettanto evidente. L'ambiguità poi emerge ancor più chiaramente se si considera un'altra coppia simbolica assai presente nella narrativa calviniana: la foresta e la città. La prima rappresenta il tempo nel suo libero e metamorfico fluire e/o nella sua circolare ripetizione; la seconda invece simboleggia il bisogno umano di dare un ordine, una forma, una finalità al tempo.¹³⁴ Potremmo dunque assimilare la foresta alla fiamma¹³⁵ e la città al cristallo,¹³⁶ tuttavia città e foresta sono simboli più ambigui, che possono rappresentare volta a volta l'aspetto positivo o negativo della continuità, o anche entrambi contemporaneamente. In sintesi, volendo fare uno schema delle metafore-base di Calvino, potremmo inquadrarle così:

	Continuità negativa	Continuità positiva	Continuità ambivalente
Stabilità	Pietra	Cristallo	Città
Fluidità	Magma	Fiamma	Foresta

Il significato del bosco appare prevalentemente negativo, ad esempio, nel *Castello* e nella *Taverna dei destini incrociati*, in quanto rappresenta la perdita di sé nell'informe e nell'indifferenziato;¹³⁷ eppure proprio addentrandosi nella foresta Orlando scopre una saggezza superiore a quella razionale. La stessa ambivalenza si trova anche nel *Cavaliere inesistente*: per Agilulfo la foresta è il luogo del dissolvimento, mentre Torrismondo vi riconosce il luogo dell'unità originaria, accostabile al grembo materno.¹³⁸ Diversi saggi di *Collezione di sabbia*, infine, individuano nella natura una continuità tendenzialmente positiva, benché vista sempre con una punta d'inquietudine: «Per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la

¹³⁴ Una rappresentazione particolarmente emblematica del loro contrasto si ha nella raccolta di saggi *Collezione di sabbia*, in cui Calvino contrappone un albero reale, il millenario e contorto Albero del Tule, e un albero artificiale, l'albero di Jesse raffigurato all'interno di una chiesa messicana. Il primo rappresenta la continuità del tempo naturale, che procede in modo caotico, con «spreco di materia e di forme», eppure è a suo modo stabile, «riesce a darsi una forma e a mantenerla». Il secondo invece raffigura il tempo storico, ordinato dagli uomini secondo i propri criteri razionali, in cui ogni evento è diretto a uno scopo e fa parte di un disegno preciso, che tuttavia semplifica inevitabilmente la realtà. Cfr. I. CALVINO, *La forma dell'albero e Il tempo e i rami*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 599-606.

¹³⁵ La vegetazione infatti, come la fiamma, si sviluppa in modo irregolare e caotico ma è a suo modo stabile, «riesce a darsi una forma e a mantenerla». I. CALVINO, *La forma dell'albero*, cit., p. 602.

¹³⁶ Calvino stesso afferma che le città sono costituite dal «tempo rimasto cristallizzato negli oggetti, contenuto nelle cose che ci circondano». I. CALVINO, Intervista cit. nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1365.

¹³⁷ Emblematica la *Storia dell'ingrato punito*: «Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato». I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 513.

¹³⁸ Agilulfo infatti «soffre di una fobia paranoica di fronte alla natura e alla foresta come espressione dell'informe, del continuo e dell'indifferenziato», mentre Torrismondo, cresciuto nella foresta, aspira a ritrovare «l'umido oscuro bosco dell'infanzia, la madre». I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, vol. I, pp. 969 e 1020.

perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca e marcisce.»¹³⁹

Allo stesso modo la città può rivestirsi di significati differenti, essendo un simbolo ambiguo quanto e più della foresta.¹⁴⁰ A tal proposito è particolarmente esemplificativa la terza parte del racconto *Priscilla* che, sebbene non citi direttamente l'opposizione tra foresta e città, è incentrata comunque sul contrasto tra natura e cultura che questi due simboli implicano. Il racconto si apre, come *I cristalli*, con una condizione di continuità negativa: la «palude-foresta».¹⁴¹ L'immobilità di tale situazione è rotta però dai «discontinui», ossia gli organismi pluricellulari e in particolare gli uomini. Questi creano un nuovo tipo di continuità, stavolta positiva: la cultura, e in specie il linguaggio, viene a costituire «un tessuto connettivo che riempie l'iato tra le nostre discontinuità».¹⁴² Tuttavia nella società medesima è insito il pericolo di una nuova continuità negativa, ossia una pietrificazione-metallizzazione, che ricorda la sorte della città d'oro: «Come un duplicato della crosta terrestre la calotta sta saldandosi sopra le nostre teste: sarà un involucro nemico, una prigionia, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo, impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso. Il soffitto che ci copre è tutto ingranaggi di ferro che sporgono; è come il ventre d'una macchina».¹⁴³

In breve quindi città e foresta rappresentano entrambe una possibilità di durata e insieme il rischio dell'immobilità.¹⁴⁴ Da qui la necessità di integrare le due dimensioni, così che si correggano a vicenda. Come il cristallo non deve essere «irrigidito in una immobilità minerale», bensì deve accogliere parzialmente il dinamismo della fiamma,¹⁴⁵ allo stesso modo città e foresta devono unire le proprie qualità: «Vorrei che la linfa della foresta attraversasse la città e riportasse la vita tra le sue pietre. Vorrei che in mezzo alla foresta si potesse andare e venire e incontrarsi e stare insieme come in una città.»¹⁴⁶ A tal proposito è interessante ricordare il saggio *Le sculture e i nomadi*, in cui Calvino

¹³⁹ I. CALVINO, *Il tempio di legno*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 581.

¹⁴⁰ In effetti nella città, se considerata in senso assoluto e non in opposizione dialettica con la foresta, può riassumere tutte e quattro le categorie di continuità qui considerate. Per citare solo alcuni esempi provenienti dalle *Città invisibili*: la «zuppa di città» che costituisce Pentecilea la colloca chiaramente nella categoria del magma; appartiene invece alla categoria opposta Bersabea, «intenta ad accumulare i suoi carati di perfezione» al punto da perdere se stessa. Il chiaro disegno del tappeto che costituisce la mappa di Eudossia richiama poi l'ordine del cristallo, mentre l'incessante movimento dei cittadini di Eutopia permette stranamente la sua conservazione nel tempo, come avviene per la fiamma. Infine i penati e i lari di Leandra sono ancora un simbolo della continuità positiva nella sua duplice veste: mobilità e stabilità.

¹⁴¹ I. CALVINO, *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 301.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. 303.

¹⁴⁴ «L'eccessivo geometrismo della città, portato all'estremo, finisce con l'aderire, per un'umanistica *coincidentia oppositorum*, al contingentismo assoluto della foresta». R. DEIDIER, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini studio, Milano 2000, p. 70. Da qui la necessità di una duplice lotta, che Calvino vede rappresentata nella coppia San Giorgio-San Girolamo: abitanti l'uno della foresta e l'altro della città, sono impegnati nel contrastare i rispettivi mostri (il drago, il leone), diversi ma equivalenti. Cfr. a tal proposito U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, p. 114; C. FERRUCCI, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, cit., p. 100.

¹⁴⁵ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 687-8.

¹⁴⁶ I. CALVINO, *La foresta-radice-labirinto*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 372. Lo stesso tema è accennato anche in altri contesti, come lo stesso racconto *I cristalli* in cui foresta e cristallo si compenetrano creando una «vegetazione geometrica» (da *Ti con zero*, *ivi*, vol. II, p. 252). Inoltre è presente già nel romanzo giovanile *I giovani del Po*: il protagonista aspira infatti ad integrare la sua vita al paese, vicino «al bosco, agli animali selvatici» e quella nella grande città: «Avrebbe voluto che nell'una ci fosse l'altra, e viceversa, se no restavano incomplete tutte e due.» *Ivi*, vol. III, p. 1021. Cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., pp. 115-6. Per inciso anche nella produzione di Sereni si può notare una positiva sovrapposizione tra città e foresta, come la «città selvosa» di *Una visita in fabbrica*: tale espressione, nota Consonni, connota una città vitale, «che promette ricchezza di esperienza e avventure conoscitive a chi

descrive due opposte modalità di esistenza simboleggiate l'una da un bassorilievo, l'altra da un gruppo di nomadi: «Vivere in funzione del segno indelebile da marcare, trasformandosi nella propria figura incisa sulla pagina di pietra, oppure vivere identificandosi col ciclo delle stagioni».¹⁴⁷ Entrambe queste strade comportano la ricerca di una durata, ossia un tentativo di sfuggire alla morte;¹⁴⁸ tuttavia l'autore esita a compiere una scelta, giacché il rischio della continuità negativa è sempre dietro l'angolo. Meglio tentare allora l'integrazione tra i due estremi, qui simboleggiata dai tappeti. Questi, infatti, con le loro immagini geometriche, rappresentano una continuità ordinata e razionale,¹⁴⁹ dotata tuttavia di una componente di mobilità: «Si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli.»¹⁵⁰

Prendoci ora al confronto con altri autori possiamo rintracciare le stesse quattro categorie di continuità anche nella narrativa santucciana, benché il quadro generale sia certamente meno complesso e sistematico. Il già citato racconto *L'ora di Abele*, in particolare, le contiene tutte in maniera emblematica. Anzitutto troviamo il tempo inteso come divenire, nel senso deteriore: un tempo che semplicemente scorre e si perde nel Nulla, senza lasciare traccia. Si tratta del tempo usato male, «dilapidato in losche intraprese e bagordi»;¹⁵¹ quello che Santucci definisce altrove «il tempo malvagio dei malvagi».¹⁵² Poi c'è il tempo «degli orologi, impassibile e circolare», in cui Abele si rinchiude dopo il tradimento del fratello, e che può essere interpretato in due modi. Da un lato esso rappresenta un'immobilità mortifera, un modo per rifiutare la vita e le sue sofferenze; dall'altro lato è «simbolo ed esercizio dell'eterno».¹⁵³ Partecipa dunque sia alla dimensione dell'acronia che a quella dell'*aion*, quest'ultimo inteso come il non-tempo dell'eternità; in entrambi i casi comunque è la stabilità la caratteristica chiave. Infine troviamo il tempo come flusso, espresso come accennavamo dall'immagine del sangue. Al protagonista viene chiesto infatti di donare il sangue per salvare la vita di un ferito, che lui immagina possa essere il fratello traditore. Con la trasfusione si apre dunque un tempo diverso, «scandito da quell'avanzare del liquido, rosso, anziché dallo scattare innanzi delle sferette sui lucidi quadranti.»¹⁵⁴ Questo permette ad Abele di recuperare la percezione della durata intesa come fluire continuo e significativo:

la sa vivere e esplorare»; l'esatto opposto, ad esempio, della «città di cenere» di *La pietà ingiusta*. G. CONSONNI, *Il viandante stupefatto. Note sulla poesia di Vittorio Sereni*, BVS, Pioltello 2015, p. 31. Sulla fusione tra città e foresta in Sereni cfr. anche S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 214.

¹⁴⁷ I. CALVINO, *Le sculture e i nomadi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 624.

¹⁴⁸ «Per gli uni la morte può essere accettata purché della vita si salvi il momento che durerà per sempre nel tempo uniforme della pietra; per gli altri la morte scompare nel tempo ciclico e nell'eterno ripetersi dei segni zodiacali.» *Ibidem*. Una contrapposizione molto simile si ha nel saggio *La foresta e gli dei*, della stessa raccolta. Anche in questo caso le sculture rappresentano il tempo umano, razionalizzato in uno schema di «nomi e verbi e conseguenze e analogie». Viceversa «il linguaggio della foresta» consiste nel «racconto, terribile ma mai disperato, del susseguirsi di distruzione e rinascita in un ciclo senza fine». Ivi, p. 608.

¹⁴⁹ Ciò appare ancor più chiaramente se si considera un'altra occorrenza di questo oggetto, nelle *Città invisibili*. Cfr. I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 440.

¹⁵⁰ I. CALVINO, *Le sculture e i nomadi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 625.

¹⁵¹ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 40.

¹⁵² L. SANTUCCI, *Le bogomile*, da *Il bambino della strega*, p. 106.

¹⁵³ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 40.

¹⁵⁴ Ivi, p. 41.

Ed ecco che quell'ora prendeva un duplice percorso. Col defluire del liquido nella cannula, da braccio a braccio, essa marciava in avanti, a misurarsi appunto con la sorte, sfidarla per strapparle un futuro diverso, magari una salvezza. Nell'intimo di lui invece l'ora si svolgeva all'indietro, mentre il suo sangue entrava nell'altro, sentiva insieme che a lui stesso venivano trasfuse dalle occulte vene del passato memorie, ricordi e rivelazioni da cui s'era illuso d'essersi per sempre liberato.¹⁵⁵

Anche nell'*Almanacco di Adamo* troviamo una contrapposizione netta tra staticità e fluidità, ciascuna delle quali ha insieme una sfumatura positiva e negativa. L'autore infatti immagina che, nella condizione edenica, Adamo fosse una statua immobile e che solo il peccato originale l'abbia introdotto alla dimensione del divenire. La stabilità iniziale è dunque positiva in quanto rappresenta la «beatitudine dell'essere»: «Dio, nella sua sapienza, creò tutto immobile e felice. Felice perché immobile e immobile per restare felice.»¹⁵⁶ Al tempo stesso, però, questa temporalità letteralmente «pietrificata» ha tutte le limitazioni dell'acronia, giacché impedisce la bellezza e la varietà del dinamismo vitale. Perciò il narratore conforta Adamo dicendogli: «Che sarebbe stato di noi senza quel vostro “peccato”? Nulla saremmo stati. Inesistenti.»¹⁵⁷ Il divenire storico poi ha una componente fortemente negativa, giacché apre le porte alla morte e alla distruzione, ma al contempo consente di sperimentare un nuovo tipo di durata, caratterizzato appunto dalla fluidità. Tale durata è percepibile in particolare attraverso la musica:

Perché musica è ben questo. Prima e dopo, un “nunc” che sembra fuggire in avanti verso il futuro ma insieme, non sai come, è il nostro ricordare, ci gonfia di cose vissute. [...] Essa sfugge alla fissità per sua intrinseca natura, [...] è Tempo puro, e l'avventura stessa del vivere. E in lei c'è la memoria e la profezia, l'oblio e l'immaginazione, l'infanzia e la vecchiaia, e ancora ciò ch'è più forte e più amoroso di tutto: il mistero delle cose. È lei che forma il carbone nelle miniere, il corallo e le madrepora nel mare, che fa crescere i semi [...].¹⁵⁸

In effetti tale ambivalenza emerge, più o meno direttamente, in tutta la produzione di Santucci. La ricerca della durata cioè rischia continuamente di sconfinare in immobilità rigida, in pietrificazione; e il confine è spesso così sottile che è difficile individuarlo. Per esempio la trasfigurazione fantastica delle persone in «statue» ideali,¹⁵⁹ o nelle statuette «indeteriorabili» di un immenso presepe,¹⁶⁰ è una strategia promossa da Santucci per rafforzare la capacità di gioia e speranza, ma può facilmente trasformarsi in una via pericolosa. Infatti la «statuizzazione» del prossimo può rivelarsi un'illusione inconsistente – come accade ai «presepi viventi» di Renzo e Orfeo, che si disgregano sotto i loro occhi – o ancor peggio può causare una pietrificazione del tempo – come nel caso degli Edeniti.¹⁶¹

¹⁵⁵ Ivi, p. 17.

¹⁵⁶ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 17.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 65-7 e *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 43-44.

¹⁶⁰ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 14.

¹⁶¹ Santucci stesso mette in luce questo pericolo, definendo la teoria delle «statue poetiche» un'«eresia». Cfr. *Nell'orto dell'esistenza*, p. 47. Per inciso una simile ambivalenza affiora anche nella poesia giovanile di Caproni. Da un lato infatti la trasformazione in statua è auspicata come salvezza: «Vorrei per non saperti / cosa tanto precaria, / [...] almeno un'ora / sola la tua fiorita / carne credere pietra / ferma». G. CAPRONI, *A una giovane sposa*, da *Ballo a Fontanigorda*, in *L'opera in versi*, cit., p. 33. Dall'altro lato, però, la disperazione per la morte di Olga è vissuta appunto come una pietrificazione: «Tu persa in quella terra / di pietra». *Così lontano l'azzurro*, da *Cronistoria*, ivi, p. 87. Tale pietrificazione si riflette anche sul paesaggio, che in particolare nel racconto *Dismissione* appare dominato dal colore nero e dalla consistenza pietrosa. Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, p. 122-3.

La poesia luziana, in ultimo, presenta una concordanza ancora più stringente con le quattro categorie calviniane, delle quali condivide anche – fino a un certo punto – la simbologia. Il tema del tempo fermo si associa infatti a immagini di gelo e pietrificazione,¹⁶² particolarmente frequenti nelle prime raccolte. Non a caso una presenza importante nel poemetto *Un brindisi* è costituita dalle statue.¹⁶³ In verità tale immagine ha, come per Santucci, una connotazione duplice: l'autore infatti descrive le statue come «simboli della speranza», in quanto trasmettono l'idea che «non tutto dell'uomo è vano e caduco [...]; qualcosa si salva ed è testimone del suo passaggio terreno.»¹⁶⁴ D'altro canto esse implicano anche un blocco nel fluire del tempo, riflettendo la sofferenza pietrificante della guerra.¹⁶⁵ Infatti, nella raccolta successiva, il ritorno della vita e della speranza si contrappone alla «gelida misura delle statue»: «tutto ciò che appariva ormai perfetto / si scioglie e si rianima, la luce / vibra, tremano i rivi fruttuosi / e ronzano augurali città».¹⁶⁶ In seguito la durata intesa come stabilità è spesso rappresentata attraverso l'immagine del cristallo.¹⁶⁷ Tale è ad esempio la caratterizzazione dell'eternità in cui risiede la vergine,¹⁶⁸ o a cui si accede per intuizione mistica in una limpida mattina di luglio.¹⁶⁹ Tuttavia anche qui non viene meno un fondo di ambiguità: il poeta esorta infatti il Logos a non rinchiudersi nel «cristallo della sua innocenza», bensì a mischiarsi con il tempo dell'esperienza, con «il mondo e le sue scorie».¹⁷⁰

Al polo opposto troviamo poi l'immagine del magma, uno degli emblemi più evidenti con cui Luzi indica il flusso metamorfico e spesso dolorosamente caotico del tempo. Un'immagine che per certi aspetti richiama il mare «immobile e febbrile» di *Invocazione*, così come in Calvino il «magma indifferenziato» è equivalente al «mare dell'oggettività».¹⁷¹ D'altro canto nel magma ci sono, per Luzi come per Calvino, le premesse della fiamma: proprio immergendosi nella fluidità del tempo, facendosi «bruciare» in prima persona dal fuoco della trasformazione, è possibile intuire una coerenza complessiva. Si tratta di ciò che Luzi chiama «conoscenza per ardore», su cui ci soffermeremo più avanti, e che ha una natura essenzialmente mistica: l'anima, come si legge in un componimento di

¹⁶² Significativo in particolare il componimento *Troppo altra da noi*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 169, che ricorda il «ventre» meccanico del racconto calviniano *Priscilla. Morte*: «Ci sogguarda / l'età stata sovrana / pietrificata dalla sua distanza, / sottratta per opera del tempo / al tempo e al mutamento. / O era nostra / che ti vai fossilizzando / fammi uscire dal ventre / del tuo duro monumento / come bruco, come crisalide nel vento. / Il dopo, il più deve venire incontro.»

¹⁶³ M. LUZI, *Un brindisi*, dalla raccolta omonima, in *L'opera poetica*, cit., p. 99.

¹⁶⁴ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 68. La stessa spiegazione è ripetuta in *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1247.

¹⁶⁵ Cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1392.

¹⁶⁶ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, da *Quaderno gotico*, ivi, p. 133.

¹⁶⁷ Emblematica una lettera scritta da Luzi a L. Traverso del 1938, cit. nella *Cronologia*, ivi, p. LXXIII: «Io vedo il mondo come una serie di linee di un'architettura che sta a noi concludere. [...] Quella coppa di purissimo cristallo non è al di sopra di noi, ma deve essere tale da comprenderci completamente nella parte più vera ed essenziale.»

¹⁶⁸ M. LUZI, *Deducant*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 188. L'immagine è anticipata in *Come la vedono gli altri*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 810: «È lì, saldo cristallo / nel proprio giacimento, / è lì, dentro la roccia».

¹⁶⁹ «Mattina fulgida [...] / già prossima al cristallo / gioioso in cui s'invetria». M. LUZI, *Non chiederle altro*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1064.

¹⁷⁰ M. LUZI, *Qui? Troppo opaca la musica*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 247. Similmente, nella raccolta successiva, il poeta afferma di sperare in un paradiso calato nel mondo, non un'«invetriata matematica», in cui c'è «luce e perfezione / ma non misericordia». *Un po' mi torturò un po' mi avvinsse*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 328.

¹⁷¹ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 51. Un'altra immagine di continuità negativa, accostabile sia al magma sia alla pietra, è quella del fiume impaludato, fangoso, inaridito o gelato, che ricorda la diffidenza calviniana nei confronti di tutte le sostanze vischiose (dalla zuppa del *Cavaliere* alla poltiglia lunare).

Frasi e incisi, è bruciata «da una vampa / di sole intellettivo / e di celestiale trasparenza» che agisce su di essa «assimilandola al tutto, / parificandola al cosmo». ¹⁷²

Nelle pagine luziane è molto presente anche la città, che come sottolinea Specchio è anzitutto un simbolo di durata, di permanenza. Le città infatti «conservano la memoria delle stirpi e la speranza di un futuro che è già qui e ora, se il tempo lineare, progressivo, e quindi caduco della vita singola, interseca lo spazio e il tempo “circolare” della Città.» ¹⁷³ Permettono quindi, in una certa misura, di combattere le distruzioni del divenire e perfino di trascendere il tempo, giacché «l’eternità dello spazio creato e protetto dalla città degli uomini si fa riflesso e *imago* del tempo redento nella città di Dio.» ¹⁷⁴ D’altro canto, anche in questo caso, il desiderio di durata porta in sé il rischio della pietrificazione. Perciò, come Calvino rappresenta una contrapposizione-integrazione tra città e foresta, allo stesso modo Luzi concretizza la dialettica tra stabilità e fluidità nel rapporto tra la città e il fiume. La prima rappresenta infatti un tentativo di trattenere il tempo, di imporgli una forma: «[gli] è sopra con i suoi marmi, / [lo] stringe con i suoi ponti, / [lo] attira nel suo antico ventre». ¹⁷⁵ Il fiume, al contrario, rappresenta il flusso del divenire, che non si lascia imprigionare: «spoglia [...] / le città / dei loro futili trionfi», ¹⁷⁶ erodendole e superandole. Così facendo tuttavia le riscatta, le eleva a una superiore durata, inserendole in un flusso in cui tutto continuamente si trasforma ma nulla muore. ¹⁷⁷

¹⁷² M. LUZI, *All’apice o allo stremo?*, da *Frasi e incisi*, in *L’opera poetica*, cit., p. 840.

¹⁷³ M. SPECCHIO, *La Toscana di Mario Luzi: una geografia interiore*, in M. LUZI, *Autoritratto. Scritti scelti dall’autore con versi inediti*, a cura di P. A. Mettel e S. Verdino, Metteliana, Città di Castello 2006, p. 321. Il tema è accennato anche in M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 24.

¹⁷⁴ *Ibidem*. Emblematico a tal proposito il componimento *E ora lo conduce la vacanza*, in cui Simone Martini osserva la città e riflette sulle vite che lì si sono incrociate: «E lui si perde / [...] in quelle stupefatte vie / attirato in una rete / d’immaginate e vere sofferenze, / evoca [...] / coloro che accesero con lui / di vita quelle alte case / [...] Il tempo, lo sente nella carne, / pieno e vuoto di loro / in sé tutto equipara, / però non li elimina, / di tutta / quella caducità si gloria, / e umilmente la glorifica. Città. Torri.» M. LUZI, *Viaggio terrestre e celeste*, in *L’opera poetica*, cit., p. 1083.

¹⁷⁵ M. LUZI, *Si condensa, laggiù, la luce*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 874.

¹⁷⁶ M. LUZI, *Valle*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 127.

¹⁷⁷ L’opposizione-integrazione tra città e fiume ritorna con questo significato in diversi componimenti, quali *Piove fitto, pluvia*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 69, oppure *La città e il fiume* e *Tra canneti, erbe, giuncaie*, entrambi da *Dottrina dell’estremo principiante*, ivi, pp. 301-2.

3.3. Un altro sguardo a *Chronos*: l'accettazione del divenire

Se considerato in relazione al *kairos* e all'*aion* anche *chronos* può cambiare aspetto, assumendo una sfumatura di potenzialità più che di minaccia. Nella narrativa di Buzzati ad esempio la focalizzazione sulla speranza insita nell'Occasione può dare alla vita l'aspetto di un'avventura, come nella *Mia Belluno*: «Continuando a camminare, dove si arriverà? A un villaggio addormentato? A una villa in festa? A un castello in rovina? E laggiù, forse, qualcuno ci aspetta.»¹ Similmente in Sereni il passare del tempo può caratterizzarsi, osserva Lenzini, come «promessa di conoscenza e di rinnovamento, apertura al possibile, avventura suscettibile di rivelazioni»; ad esempio in *Addio Lugano bella*, dove i «gentiluomini nottambuli» ricordano i «cavalieri erranti» degli antichi poemi, con i quali condividono «la tenace speranza di chi parte».² In Betocchi poi la fede riposta nella durata – prima metafisica e poi terrena – comporta l'accettazione del divenire e dunque un senso di fedeltà al tempo, nella convinzione che ogni stagione possa portare qualcosa di buono:

Eppure so che la vita, nel tempo,
è gremita di stagioni, e che ognuna
ha la sua libertà, nel bene e nel male,
di scambi, di nutrimenti; e che nulla
vale a disfarmi, se mi tengo per quello che sono;
nei miei limiti di creatura.³

Santucci, ancora, nell'*Almanacco di Adamo* conclude che l'uomo non è fatto per «la beatitudine dell'Essere» ma per la «tragica allegria» del divenire;⁴ Vale dunque la pena affrontare le sofferenze che quest'ultimo comporta pur di gustarne le gioie.⁵ Peraltro con questo romanzo l'autore torna circolarmente sulle posizioni che aveva sostenuto in gioventù; l'*Imperfetta letizia* si apre infatti con una citazione di Silesio: «Il tempo terrestre è più nobile di mille eternità: qui potrò prepararmi per il Signore, là non potrò farlo mai.»⁶ Come in certi racconti buzzatiani, dunque, il tempo terreno è qui giudicato positivamente proprio perché lascia spazio al dinamismo della speranza, che l'eternità invece impedisce. Per questo, sempre nell'*Imperfetta letizia*, Santucci ipotizza che gli angeli stessi provino invidia per il tempo degli uomini; perciò segretamente sperano che Dio li mandi in missione sulla terra, in modo da poterlo sperimentare di persona.⁷

La necessità di accettare il tempo è affermata con ancora maggiore energia da Calvino e Luzi, per i quali l'adesione al mutamento è come dicevamo un valore chiave. Scrive infatti Calvino a Michele Rago: «Per me la felicità è secondare con pronta partecipazione i movimenti della vita che continuamente combina e scombina»;⁸ e questo anche a costo di correre dei rischi. In un'altra lettera,

¹ D. BUZZATI, *La mia Belluno*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 106.

² L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 14.

³ C. BETOCCHI, *Eppure so che la vita, nel tempo*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 320.

⁴ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 18.

⁵ «“O rimpiangi quando eri una statua immobile e solitaria?” mi chiedeva [Eva] con malizia; e a quel punto mi carezzava con le sue dita affusolate e otteneva che facessimo l'amore, per renderci conto che non eravamo una statua e un'ombra, ma molto più fortunati.» Ivi, p. 25.

⁶ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 221.

⁷ Ivi, pp. 226-7.

⁸ I. CALVINO, Lettera a M. Rago del 7 giugno 1952, in *Lettere 1940-1985*, cit. p. 343.

infatti, Calvino riafferma il suo «amore per la contaminazione, per la metamorfosi, per la rigenerazione [...] Per questa strada, certo, ci sono novantanove, diciamo novantacinque, probabilità su cento di perdere la propria anima; ma quello è il bello.»⁹ Inutile insomma rimpiangere il tempo che passa: «Dolersi che la freccia del tempo corra verso il nulla non ha senso, perché per tutto ciò che c'è nell'universo e che vorremmo salvare, il fatto d'esserci vuol dire proprio questo bruciare e nient'altro».¹⁰ A tal proposito è significativo il racconto *Lo zio acquatico*, in cui Qfwfq incarna una posizione aperta, fluida, che non si radicalizza nel passato né si proietta in un futuro già definito, ma vive istante dopo istante il passare del tempo:

Continuai la mia strada, in mezzo alle trasformazioni del mondo, anch'io trasformandomi. Ogni tanto, tra le tante forme degli esseri viventi, incontravo qualcuno che «era uno» più di quanto io non lo fossi: uno che annunciava il futuro, ornitorinco che allatta il piccolo uscito dall'uovo, giraffa allampanata in mezzo alla vegetazione ancora bassa; o uno che testimoniava un passato senza ritorno, dinosauro superstita dopo ch'era cominciato il Cenozoico, oppure – coccodrillo – un passato che aveva trovato il modo di conservarsi immobile nei secoli. Tutti costoro avevano qualcosa, lo so, che li rendeva in qualche modo superiori a me, sublimi, e che rendeva me, in confronto a loro, mediocre. Eppure non mi sarei cambiato con nessuno di loro.¹¹

Luzi, dal canto suo, sottolinea come l'idea della creazione incessante porti con sé la tensione «verso un futuro che è implicitamente una promessa e una speranza.»¹² Questo comporta due imperativi complementari. Anzitutto la necessità di non attaccarsi eccessivamente alle cose che passano; un tema sviluppato in particolare nella raccolta *Dal fondo delle campagne*, che nel suo rifiuto dell'«elegia» costituisce una sorta di corrispettivo poetico dell'*Orfeo* santucciano.¹³ Il componimento *La valle* è uno dei più significativi in proposito, giacché afferma la necessità di «concedere la morte a ciò ch'è morto, / perpetuare la creazione, volgere / morte e sopravvivenza in altra, in nuova / vita».¹⁴ Il secondo imperativo sottolineato da Luzi è poi l'apertura al cambiamento, qualunque cosa porti; come afferma Ipazia, «il nuovo è la speranza. E questa vince su tutto.»¹⁵ Il poeta insomma, come osserva Ciccarelli, rifiuta la consolazione della memoria, che porta a ripiegarsi su di sé, per additare invece il dinamismo della speranza, che spinge continuamente in avanti, immette l'individuo nel flusso di una vita unitaria e in continua metamorfosi.¹⁶ Emblematica a tal proposito la conclusione dell'*Opus florentinum*, dramma pubblicato nel 2000, che esorta ad affrontare speranzosamente il nuovo millennio:

O vieni tempo, alcuni

⁹ I. CALVINO, Lettera a F. Fortini del 13 maggio 1959, ivi, p. 593.

¹⁰ I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620.

¹¹ I. CALVINO, *Lo zio acquatico*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 153.

¹² M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 119.

¹³ Cfr. in particolare M. LUZI, *Il duro filamento*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 288.

¹⁴ Ivi, p. 304. Il poeta stesso ha raccontato l'origine del componimento: la vista di una carovana in marcia, che ha risvegliato in lui «la coscienza del divenire come condizione drammatica perenne dell'uomo; condizione, legge che l'uomo deve appropriarsi e non subire.» Cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1522.

¹⁵ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 165.

¹⁶ Ciccarelli individua in *L'inferno e il limbo* l'espressione più sistematica di quest'opposizione tra memoria e speranza, che tuttavia percorre tutta la produzione di Luzi. Cfr. A. CICCARELLI, *Dal frammento all'unità: per una lettura dantesca della poesia di Luzi*, «Italice» LXXI (1994), n. 1, pp. 78-95. Anche Jewell sottolinea come in tutta la produzione di Luzi, poetica e saggistica, affiori costantemente il tentativo di superare l'elegia, senza per questo trascurare il passato bensì trasformandolo in materiale di riflessione per il presente. Cfr. K. JEWELL, *Trapassi della storia, trapassi della poesia*, cit., p. 165.

ti temono, non io
perché di rischi e di pericoli
è intessuta la mia vicenda temporale
nell'eternità di Dio. [...]
O veni saeculum, veni millennium, jubila.
Noi ti apriamo i cuori,
ti apriamo le porte, vieni.¹⁷

4. La speranza a tre dimensioni

4.1. Tra presente e futuro

La speranza, come dicevamo, è anzitutto tensione al futuro, tuttavia sarebbe erroneo ritenere che riguardi solo questa dimensione: in realtà essa coinvolge il tempo in tutta la sua estensione. Per quanto riguarda in particolare il rapporto col presente, la speranza è spesso criticata proprio per il suo supposto effetto deresponsabilizzante, dal momento che concentrerebbe tutta l'attenzione sul futuro svalutando quello che già c'è. Questa è in particolare l'opinione di Caproni, che esorta a una posizione di stoica «disperanza» concentrata sul qui e ora.¹ Anche in altri autori poi troviamo l'esaltazione della gioia radicata nel presente,² oppure il richiamo etico ad agire nel qui e ora,³ contrapposti a un attendismo sterile. Tuttavia, osserva Luzi, una proiezione nel futuro priva di legami col presente non si può propriamente definire speranza, essendo sostanzialmente equivalente a una proiezione nostalgica nel passato: «Al di qua e al di là del presente, non importa, è la stessa fuga e lo stesso desiderio d'un riparo che noi dobbiamo saper vedere. Non c'è, è bene sottolinearlo, alcuna differenza di qualità: il futuro è uguale al passato se non è illuminato dalla speranza.»⁴ Inoltre, se è vero che il futuro non può essere slegato dal presente, vale anche l'inverso. Ciò è particolarmente evidente nel racconto *Ti con zero*, il quale rappresenta appunto un tentativo di sottrarsi al divenire ancorandosi al

¹⁷ M. LUZI, *Opus florentinum*, ivi, pp. 620 e 624.

¹ Cfr. G. CAPRONI, «Era così bello parlare», cit., p. 250; *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 223.

² Buzzati riferisce ad esempio un raro momento di completa felicità, accaduto durante un viaggio in Africa: «C'era anche – e questa è una cosa tipica, pure, dell'Africa – la mancanza di fretta, la mancanza di ansie. Nella vita normale io sono sempre assillato da preoccupazioni molteplici. “Adesso, cosa facciamo?... E fra un'ora?... Questo pomeriggio deve venire quello lì, e poi questa sera devo incontrare quell'altro, e poi domani mattina devo partire per Torino, eccetera...” Ora tutto ciò è una cosa che mi angoscia...» D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 51. Primo Levi descrive un'esperienza simile dopo la liberazione dal lager: «Eravamo contenti perché quel giorno (domani non sapevamo: ma non sempre ha importanza ciò che può accadere l'indomani) potevamo fare cose che da troppo tempo non facevamo: bere l'acqua di un pozzo, stendersi al sole in mezzo all'erba alta e vigorosa, odorare l'aria dell'estate, accendere un fuoco e cucinare, andare nel bosco per fragole e funghi, fumare una sigaretta guardando un alto cielo pulito dal vento. Potevamo farle, e le facemmo, con gioia puerile.» P. LEVI, *La tregua*, in *Opere complete*, vol. I, p. 410. Calvino, infine, riflette che «l'unica salvezza è nell'applicarsi alle cose che ci sono», ma sottolinea la difficoltà di mettere in pratica quest'assunto: «La sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un'altra cosa ma quest'altra cosa non c'è.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 918.

³ Si pensi all'affermazione di Nunzio: «Nessuno vive nel presente», in I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I p. 241. Emblematico è anche il racconto calviniano *La gran bonaccia delle Antille*, dedicato proprio all'attendismo inutile, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 221-5.

⁴ M. LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, in *Naturalizza del poeta*, cit., p. 68.

momento presente, tuttavia non riesce proprio perché il valore del presente dipende anche dalla relazione col futuro.⁵

Più in particolare le due dimensioni temporali appaiono strette da un duplice legame. Anzitutto la speranza nel futuro può cambiare, anche in maniera considerevole, l'aspetto del presente, come appare evidente nelle opere di Silone. Infatti proprio i personaggi più ricchi di speranza, come Pietro Spina, riescono a vivere il presente più intensamente di tutti gli altri. Questo perché l'utopia siloniana non è proiettata verso un futuro remoto, ma rappresenta anzitutto un «principio creativo del presente», uno strumento per riplasmare l'*hic et nunc*.⁶ Viceversa poi il presente influenza il futuro, in quanto ogni istante è potenzialmente il luogo di una scelta le cui conseguenze si ripercuotono sul tempo a venire. Calvino, nota Deidier, è particolarmente attento a quest'aspetto.⁷ Già il protagonista di un racconto partigiano, costretto ad attraversare un campo minato, cerca di convincersi che il suo destino sia già deciso, ma non riesce veramente ad adottare questa prospettiva: «Certo, se egli faceva un passo era perché non poteva fare diversamente, era perché il movimento dei suoi muscoli, il corso dei suoi pensieri lo portavano a fare quel passo. Ma c'era un momento in cui *poteva* fare tanto un passo quanto l'altro, in cui i pensieri erano in dubbio, i muscoli tesi senza direzione.»⁸ Ritroviamo poi lo stesso concetto in *Ti con zero*: il protagonista vede dipartirsi, dall'istante t0 in cui si trova, «un fascio di possibilità che più procedono nel tempo più divergono a cono verso futuri completamente diversi tra loro»;⁹ tra questi uno soltanto si realizzerà, anche in conseguenza delle sue scelte.

Ne consegue la necessità di guardare il tempo da una prospettiva per così dire doppia, unendo la speranza nel futuro all'attenzione per il presente. Tale concetto emerge con particolare evidenza in due dialoghi tematicamente affini: il *Dialogo sul satellite* di Calvino e un passaggio del dramma luziano *Opus florentinum*. Nel primo caso due amici discutono la ricaduta simbolica del lancio di un satellite, preso a emblema della speranza di una società più avanzata e giusta. Quest'ultima tuttavia non dovrebbe impedire la concentrazione sul presente, bensì dovrebbe valorizzare ogni istante: «In ogni cosa che si fa dovremmo vedere un bambino che nasce, contenente tutte le possibilità future.»¹⁰ Il secondo dialogo ha luogo invece tra due operai impegnati nella costruzione di Santa Maria del Fiore, i quali sottolineano ancora una volta il necessario legame tra presente e futuro, piccolo e grande:

PRIMO OPERAIO: Anche tu lo senti questo raro privilegio di operare dentro un'opera che viene da lontano e va molto lontano, più grande di noi e della nostra generazione.

SECONDO OPERAIO: E ha necessità in ogni caso del nostro piccolo impegno quotidiano. Io guardo a quello [...].

⁵ Peraltro lo stesso Caproni ammette implicitamente il legame tra presente e futuro nel momento in cui mette in guardia dal pericolo opposto all'attendismo, la nostalgia: «Il presente – che è poi ancora futuro – è sempre più invogliante del passato e l'aspirarvi è naturale desiderio d'ognuno». G. CAPRONI, *Una letteratura senza nostalgie*, in *Prose critiche*, cit. vol. II, p. 617.

⁶ L. GRIMOLDI, *Storia e utopia. Saggio sul pensiero di Ignazio Silone*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 71. Anche Luce D'Eramo mette in luce quest'aspetto: «Nel pensiero dello scrittore, l'utopia diventa la riserva d'energia e di pazienza necessaria all'uomo per ripensare la propria relazione con gli altri, persone, animali, terra e cose, e per imparare a sentire e a vivere in modo da compiere finalmente di fatto il tanto vagheggiato salto dall'ideale al reale. [...] Il non-luogo dell'utopia è questa nostra terra, sembra dire Silone. Tiriamo giù quel luogo immaginario dalla sua irrealtà, smettiamo di relegare l'ideale fuori dalla nostra portata, tentiamo di viverla infine quest'utopia». L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 204.

⁷ Cfr. R. DEIDIER, *Le forme del tempo*, cit., p. 90.

⁸ I. CALVINO, *Campo di mine*, da *Ultimo viene il corvo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 292.

⁹ I. CALVINO, *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 314.

¹⁰ I. CALVINO, *Dialogo sul satellite*, ivi, vol. III, p. 233.

PRIMO OPERAIO: Ma forse la fierezza di un'opera in cui credi [...] fa apparire più lieve il tuo lavoro.

SECONDO OPERAIO: Sì, sì, ma intanto fa' attenzione al verricello che ti solleva sulla testa l'asse appesa a quella fune. È abbastanza robusta quella corda?¹¹

L'armonizzazione dei due aspetti è sostenuta inoltre da Betocchi: «Tutto ciò che avviene è fatto così, di piccoli avvenimenti che creano una storia più grande [...]. Le azioni dovrebbero essere sempre efficaci sui particolari, l'animo non dovrebbe mai dimenticare la storia più grande.»¹² E considerazioni simili sono implicite anche in un'osservazione di Sereni: «Ah se bastasse la saldatura di un attimo all'altro, non basta, [...] occorre che l'attimo seguente nasca da te, non da quello in cui sei seduto».¹³ Ciò significa, da un lato, che vivere pienamente l'istante significa anche saper vedere e sviluppare il potenziale che racchiude; e, dall'altro lato, che il futuro non si alimenta da se stesso, ma ha bisogno di trarre sostanza dal presente consapevolmente vissuto.

Resta infine da considerare un'ultima declinazione dei rapporti tra la speranza e il presente, che emerge in particolare nella produzione di Luzi. Abbiamo visto infatti che per quest'autore l'attimo si caratterizza sempre più chiaramente come porta di accesso verso il «presente eterno»: vale a dire il tempo «unico e indiviso»¹⁴ in cui la stessa suddivisione tra passato, presente e futuro perde di significato, giacché tutti i tempi sono compresenti nel divino.¹⁵ In questo senso Luzi si colloca in continuità con Dante, il quale nella *Commedia* punta proprio a rappresentare un presente che «non ha nulla a che vedere con il nostro desolato o presuntuoso *hic et nunc*. È un presente che risponde direttamente nell'eternità. Un asse, una verticale che scavalca l'ordine del tempo [...] e solo la certezza di questo rapporto, solo la profondità di questa prospettiva mettono il poeta nella condizione di stringere così da presso il presente suo e dell'uomo.»¹⁶ Conseguentemente, come si legge in *Frasi e incisi*, anche «la speranza non ha tempo, / essa è dovunque.»¹⁷ In altre parole può brillare tanto nel ricordo del passato, quanto nel vissuto presente e nell'attesa del futuro, giacché affonda le sue radici in una dimensione che trascende il tempo umano e le sue divisioni.¹⁸

4.2. La speranza nel passato

Il passato, ancor più del presente, è spesso percepito come un antagonista della speranza, principalmente per le due ragioni che abbiamo analizzato nel primo capitolo: da un lato il passato può

¹¹ M. LUZI, *Opus florentinum*, in *Teatro*, cit., p. 596. È curioso notare il ricorrere di una situazione simile in un racconto giovanile di Calvino. Anche qui troviamo due operai al lavoro, intenti a spalare la terra. Uno dei due esprime dubbi sull'effettivo valore del proprio lavoro, ma l'altro lo redarguisce: «Un momento non torna più e se c'eri che spalavi, bene; se no niente, la palata che potevi dare in quel momento non la dai più e la storia del mondo una così non l'avrà mai.» I. CALVINO, *Importanza di ognuno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 788.

¹² C. BETOCCHI, *Diario a Emilia*, in *Cuore di primavera*, cit., p. 105.

¹³ V. SERENI, *L'opzione*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 189.

¹⁴ M. LUZI, *Riappare – e non è passato*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1109.

¹⁵ Come si legge nell'*Opus florentinum*: «Tutto si unifica e si appiana / nell'ultratempo cristiano. [...] Le epoche [...] sono molte / ma uno è il tempo / e quasi privo di temporalità, / affine all'eterno che si dice / sia il suo contrario, lo si dice stoltamente.» M. LUZI, *Teatro*, pp. 601 e 606.

¹⁶ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 13.

¹⁷ M. LUZI, *È oscura in loro*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 730.

¹⁸ Come esemplarmente si legge nel componimento *Volto, non è un inganno del ricordo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 354: «Dov'è allora che tu sei, a che momento / scocchi, verità del cuore? L'attimo / non ti circonda, il tempo / non ti cattura, il tempo è solo umano / tu forse non lo sei.»

imporsi come un peso opprimente, imbrigliando il futuro; dall'altro può essere percepito come un capitale irrimediabilmente consumato, che svela la natura effimera delle illusioni umane. Entrambe le prospettive tuttavia possono essere ribaltate, trasformando il passato da antagonista in alleato della speranza.

4.2.1. *La memoria al servizio della speranza*

La memoria può certamente costituire un peso, specie in seguito a eventi particolarmente traumatici; emblematica a tal proposito la testimonianza di Primo Levi, che al ritorno dal lager sperimenta una situazione paragonabile a quella del «vecchio marinaio» di Coleridge: costretto a rivivere continuamente il proprio passato raccontandolo a chiunque incroci la sua strada.¹ La situazione tuttavia si modifica grazie prevalentemente a due fattori: l'esercizio della scrittura e l'amore per la futura moglie Lucia, che nasce proprio a partire dalla condivisione dei ricordi.² Tali eventi rovesciano infatti il rapporto tra le dimensioni temporali: se prima il presente era forgiato dal passato, ora il passato è volto in direzione del futuro.³ La memoria assume così una diversa accezione, trasformandosi da pura ripetizione del trauma in testimonianza; si intreccia perciò alla speranza, giacché dal punto di vista collettivo aiuta la comunità a non ripetere gli errori del passato, mentre dal punto di vista individuale dà significato e continuità alla vita del singolo.⁴

Gran parte della produzione di Levi, osserva Gordon, è volta appunto ad affermare questa seconda prospettiva, trasformando la memoria «solipsistica e distruttiva» in «memoria etica».⁵ Lo stesso sforzo si nota anche in Silone, per il quale la scrittura assume sia il valore di testimonianza collettivamente utile, sia di elaborazione del trauma personale, al fine di ricostituire una positiva continuità.⁶ E come Silone auspica di «trasformare in coscienza la propria esperienza»,⁷ allo stesso modo Sereni afferma di «aver fatto diventare verità la memoria».⁸ Infatti Moliterni individua come una delle caratteristiche proprie della poesia di Sereni (e di Caproni) il tentativo di incanalare il ricordo in testimonianza; in questo modo «il recupero della memoria [...] supera l'oppressione [...] del passato privato, per [...] saldarsi alla coscienza, alla comprensione, alla testimonianza sulla crisi

¹ Cfr. P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 971.

² Cfr. P. LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, in *Opere complete*, cit., vol. III, p. 1041.

³ «Scrivendo [...] mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo, uno di quelli che si fanno una famiglia, e guardano al futuro anziché al passato [...] Paradossalmente, il mio bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme; mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta.» P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 971-3.

⁴ Di Meo osserva infatti che la memoria è una forma di fiducia nei confronti del mondo presente e futuro, e dell'«azione positiva dell'uomo nella storia». A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., p. 65.

⁵ R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, trad. di D. Bertucci e B. Soravia, Carocci, Roma 2004, p. 61. Sul duplice valore della memoria in Levi cfr. anche M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, cit., p. 570.

⁶ «Scrivere ha significato per me assoluta necessità di testimoniare, bisogno inderogabile di liberarmi da una ossessione, di affermare il senso e i limiti di una dolorosa ma definitiva rottura, e di una più sincera fedeltà [...] La penosa e solitaria continuazione di una lotta, dopo essermi separato da compagni assai cari.» I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 802.

⁷ I. SILONE, *Il partito socialista che vorremmo*, ivi, vol. I, p. 1014.

⁸ V. SERENI, Intervista di P. Lucarini del 1982, cit. in F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 150. A tal proposito cfr. anche A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 15: «Il presente quindi può avere due valenze: l'una assoluta, storica, in cui si concentra il ricordo del passato, che conferisce un senso anche all'attesa del futuro; l'altra distruttiva, che esprime la distanza rispetto a un tempo irrecuperabile, irripetibile, per cui il presente diventa il momento del confronto con la fine e con la perdita.»

dell'oggi, nel tentativo di far coincidere e convivere memoria del passato e denuncia del presente con [...] l'attesa di un futuro diverso».⁹

Similmente Calvino tende a «considerare il passato in funzione del futuro».¹⁰ È infatti convinto che la memoria svolga appieno la sua funzione solo se collabora con la speranza, ossia «se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di [...] diventare senza smettere di essere, di essere senza smettere di diventare».¹¹ Ciò significa che la memoria non deve essere passivamente conservata bensì continuamente interrogata, così da trarne giudizi validi per l'azione presente: «Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo, acquisto consolidato, certezza. Ma con questa avvertenza: altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione».¹² È lo stesso, difficile equilibrio che Silone addita in *Uscita di sicurezza*, attraverso il racconto semiautobiografico di un dialogo tra partigiani. Uno dei personaggi, infatti, sostiene che sia «pericoloso [...], mentre si è nella lotta, esaminare il perché e il come, guardarsi indietro.» Ma un altro ribatte: «Si può separare la lotta dai motivi che ci hanno condotti a lottare?»¹³ Del resto tutti gli eroi siloniani, come osserva Luce d'Eramo, si appoggiano al passato per avanzare nel futuro, ossia «risalgono nel tempo per rintracciare le origini dei mali presenti e le forze morali che hanno portato avanti l'uomo.»¹⁴

Per Luzi infine il passato deve essere letto anzitutto come «un seme del futuro».¹⁵ Nella sua visione infatti l'uomo – inteso sia come singolo che come collettività – si perfeziona nel tempo grazie alla capacità di trattenere ed elaborare l'esperienza.¹⁶ Dunque la memoria ha senso solo in funzione della speranza, come «una roccia / su cui [si] possa posare il piede / [...] e prendere slancio per il volo.»¹⁷ E viceversa la speranza non potrebbe esistere senza memoria, poiché da quest'ultima «nasce tutto, anche il desiderio di avvenire, di futuro. Noi non potremmo immaginare un futuro se non avessimo alle spalle una proiezione nel senso opposto, del passato.»¹⁸ La Chiesa appare come la custode per eccellenza di quest'alleanza tra memoria e speranza: la ragione della sua esistenza infatti è conservare la tradizione, la quale tuttavia «non deve avere valore di garanzia e di convalida, ma di rilancio e di conferimento di fiducia per altro cammino.»¹⁹

⁹ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 149.

¹⁰ I. CALVINO, Appunti per le *Lezioni americane* riportati nell'apparato critico di *Saggi 1945-1985*, cit. vol. II, p. 2958.

¹¹ I. CALVINO, *Le Odissee nell'Odissea*, ivi, vol. I, p. 889.

¹² I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 325.

¹³ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 799.

¹⁴ L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 150. Esempi per eccellenza di questa dinamica sono *Vino e pane*, condotto quasi interamente sul filo della rammemorazione, e *Il segreto di Luca*. In particolare il protagonista di quest'ultimo romanzo, Andrea, è l'«uomo dell'avvenire» eppure è dotato di un'insaziabile «passione archeologica», intesa come il desiderio di comprendere gli avvenimenti passati. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 331 e 363. Sull'importanza del passato per Silone cfr. in particolare G. HERLING, *L'avventura di un povero cristiano e di un povero socialista*, ivi, vol. I, p. XXV; S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 40.

¹⁵ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 163.

¹⁶ «Proprio l'esperienza minima di uomo dopo uomo trasforma la natura, o comunque incide su di lei, e quindi genera a sua volta uomini più esperti, che assommano più esperienze.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 93.

¹⁷ M. LUZI, *Opus florentinum*, in *Teatro*, cit., p. 624. Anche *Rosales* affronta indirettamente questo tema; uno dei personaggi infatti afferma che la testimonianza intergenerazionale non è possibile: «Non c'è accumulo di esperienza, enorme è lo spreco.» Ma la conclusione viene contraddetta dall'ultimo dialogo tra Rosales e la figlia, in cui quest'ultima promette di testimoniare attraverso la sua vita il sacrificio paterno. M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., pp. 191 e 258.

¹⁸ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 236.

¹⁹ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 83. Significativo in merito un passaggio dell'*Opus florentinum*, in cui la Chiesa prende direttamente la parola: «Chi si introduce nel mio ventre esce / lavorato dal sapere cristiano e dalla preghiera / di

Più specificatamente possiamo individuare tre declinazioni del rapporto tra memoria e speranza. La prima consiste nell'elaborazione delle esperienze negative al fine di trarne insegnamenti positivi; infatti, come osserva Primo Levi, «anche dalle sciagure (un pessimista direbbe: specialmente dalle sciagure) si possono imparare molte cose».²⁰ In particolare a livello individuale i fallimenti (o «collaudi negativi»²¹) sono pressoché indispensabili per la formazione, mentre a livello collettivo la comprensione degli avvenimenti oscuri del passato è fondamentale per evitare che si ripetano. La seconda declinazione consiste invece nel conservare i ricordi positivi, traendone nuova forza per il presente e il futuro. Emblematico a tal proposito il dialogo con Pikolo in *Se questo è un uomo*, che Levi commenta così in *Sommersi e salvati*:

Avrei dato veramente pane e zuppa, cioè sangue, per salvare dal nulla quei ricordi, che oggi, col supporto sicuro della carta stampata, posso rinfrescare quando voglio e gratis, e che perciò sembrano valere poco. Allora e là, valevano molto. Mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano una vacanza effimera ma non ebete, anzi liberatoria e differenziale: un modo insomma di ritrovare me stesso.²²

Questa seconda accezione del rapporto tra memoria e speranza è implicita anche nel finale delle *Città invisibili*: «Cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.»²³ La frase comunica infatti sia la necessità di discernere il bene, sia «una forte pretesa di continuità»:²⁴ scegliere il bene significa anche «farlo durare», attraverso il ricordo e l'azione. Emerge così una componente fondamentale della visione calviniana, sottolineata in particolare da Anna Mario: la necessità di «sapere cosa far rimanere, o portare con sé, o consegnare a chi ci succederà».²⁵ Anche in Santucci possiamo trovare un'esortazione simile a quella delle *Città invisibili*, sebbene intesa in senso più intimistico. La teoria dell'«imperfetta letizia» infatti si fonda proprio sulla capacità di «far durare» le più piccole gioie: proprio perché l'uomo non è «un punto immobile del presente» bensì «dialettica libera e creante di passato e di futuro», egli possiede la capacità di prolungare la gioia attraverso l'attesa e il ricordo.²⁶ In altre parole può «condire [...] il presente di passato e futuro»,²⁷ trasformando i ricordi in nutrimento. In questo modo la memoria si rivela «capace di generare virtù che a lei sembrerebbero opposte», quali appunto la speranza e la carità: è «il grembo

molte, e molte generazioni: [...] / Ma quanto è necessario / che sia sempre infuocato questo laboratorio delle anime / e io giustificata dalla mia attiva opera! [...] / Perché questo ci è chiesto, / figli miei, di crescere / nel tempo: questo ci giustifica. / [...] non siamo qui soltanto / per commemorare / bensì per attuare.» *Teatro*, cit., pp. 620-4.

²⁰ P. LEVI, *La peste non ha frontiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1645.

²¹ Cfr. P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1154.

²² P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1233. Certo questo non elimina l'ambivalenza fondamentale della memoria, come emerge nel significativo racconto *I mnemagoghi*. Il dottor Montasanto lavora alacremente per evitare che i suoi ricordi cadano nell'oblio, ma in questo modo finisce per sancire «il prevalere definitivo del passato sul presente, ed il naufragio ultimo di ogni passione». P. LEVI, *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 483. Anche in *Se non ora quando?* Mendel riflette sull'azione negativa esercitata dal ricordo della moglie perduta: «Senza Rivke, senza l'ombra di Rivke, saresti pronto per l'avvenire. Pronto a vivere, a crescere come un seme». Ivi, vol. I, p. 648.

²³ I. CALVINO, *Le città invisibili*, da *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 498.

²⁴ Cfr. F. PIERANGELI, *Italo Calvino*, cit., p. 91.

²⁵ Ivi, pp. 50-1

²⁶ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 345.

²⁷ Ivi, p. 346.

e insieme la cupola che preserva [l'amore]». ²⁸ Non a caso nelle poesie di *Se io mi scorderò* la memoria è esplicitamente identificata con la figura materna. ²⁹

Infine l'intreccio tra memoria e speranza si esprime in una terza dinamica, che Calvino chiama con espressione omerica «non scordare il ritorno». ³⁰ Nell'*Odissea*, infatti, l'oblio è un pericolo costante, ma non riguarda ciò che si ha alle spalle bensì il cammino che si ha davanti. Allo stesso modo, scrive Calvino, «oggi è proprio un'immagine del futuro che manca, e nessuno sa dire dove stiamo andando». ³¹ Da qui l'importanza appunto di pensare e agire (anche) in funzione del futuro, ossia di considerare le cose in una prospettiva a lungo termine, dando spazio a ideali e desideri in grado di costruire un futuro positivo. Prima ancora, l'esortazione di Calvino esprime la necessità di ricordare che *esiste* un futuro, inteso come alterità incognita: la vita non è deterministicamente già scritta, bensì comprende molte potenzialità diverse, dunque lascia spazio all'imprevisto e alla libera scelta. In quest'accezione la memoria viene sostanzialmente a coincidere con la speranza, che secondo la definizione di Marcel potremmo anche chiamare «memoria del futuro». ³²

Tale capacità è ciò che caratterizza per esempio gli eroi buzzatiani (come Drogo, nel *Deserto dei tartari*, o Remittenza nell'*Uomo che andrà in America*) e che li porta infine alla vittoria. Infatti solo chi ricorda il futuro ha la possibilità di accedere al compimento, al *kairos*, benché non si tratti di un esito scontato. Viceversa, nella *Biografia a Ebe*, Luzi rimprovera alla giovane suicida proprio la dimenticanza del futuro, che la porta a confondere una crisi transitoria con la fine definitiva. ³³ Panicali chiosa così questo passaggio: «L'unica possibilità per non perdersi, l'unico modo di resistere, era ricordare che la vita vive anche dentro la morte apparente della stasi: "Essere è non dimenticare", dirà [Luzi] in *Un brindisi*.» ³⁴ Il ricordo, in altri termini, ha una duplice natura: «È presenza di ciò che ha avuto luogo [...] ma è anche attesa, sogno, desiderio di un evento indicibile». ³⁵

4.2.2. La salvezza del passato

Grazie appunto alle capacità della memoria di cui abbiamo appena parlato, l'uomo riesce ad opporre un argine all'angoscia del divenire, che apparentemente consuma e distrugge tutte le cose. Tale potere salvifico della memoria è al centro dell'opera santucciana *Orfeo in paradiso*. L'autore infatti scrive che «ciò che è accaduto [...] solo apparentemente precipita nel *fu* [...] ma in effetti non cessa di esistere, non esiste alcun procedimento o ingrediente per cancellarlo». ³⁶ Il concetto è riaffermato anche nelle *Ultime parole ai figli*: «Il passato *non* è un soffio confuso e illusorio di parole e immagini e sensazioni perdute; ma è un paese che ci appartiene (ci appartiene profondamente e

²⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 39-40.

²⁹ «O tu Memoria mia madre / che mi fai ricco di cose perdute.» L. SANTUCCI, *Abbozzo per un inno*, in *Se io mi scorderò*, Mondadori, Milano 1969, p. 51.

³⁰ I. CALVINO, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 889.

³¹ I. CALVINO, *Ricordare il futuro*, «Corriere della sera», 14 ottobre 1975, cit. in A. MARIO, *Italo Calvino*, cit., p. 43.

³² G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 64.

³³ «In un attimo avrebbe potuto avvertire che ancora le rimaneva qualcosa da fare, [...] ma quell'attimo le era sfuggito perché la sua mente non era ancora educata a giudicare.» M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, cit., p. 39.

³⁴ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., pp. 69-70.

³⁵ Ivi, p. 96.

³⁶ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 101. È vero che tali parole sono attribuite al diavolo, tuttavia nella narrativa santucciana anche personaggi non positivi possono talvolta esprimere le convinzioni dell'autore; si pensi al discorso di Giraldoni nel *Mandragolo*, cit., pp. 208-11.

incancellabilmente) e nel quale possiamo in qualche modo abitare, [...] con la memoria e con l'amore.»³⁷ D'altro canto per Santucci il passato non vive soltanto nella memoria umana. In particolare nel *Cuore dell'inverno* l'autore elabora in senso religioso le acquisizioni dell'*Orfeo*, sulla base della lettura di Sant'Agostino: l'anima umana, essendo immortale, può in qualunque momento superare la sfera del tempo umano e accedere all'eternità, dove tutto è salvo in Dio.³⁸ Argomentazioni molto simili trovano posto anche nella produzione luziana. Abbiamo visto infatti che per Luzi, come per Santucci, il divenire non è che la maschera dell'Essere; il passato dunque può apparire perduto ma in realtà è «tutto in teche astrali / sovranamente custodito».³⁹ In Dio cioè, «mente che non ignora niente» e «occhio che vede tutto»,⁴⁰ ogni cosa si salva e si conserva, anche quegli elementi apparentemente privi di valore: «Quelli, o anima universale, chi li raccoglie, chi / in sé profondamente... / li ritrova, li riconosce? / quale artista? / Deve esserci, c'è / anche per loro una vivente musica.»⁴¹

A ciò si aggiunge un'ulteriore riflessione: poiché per Luzi il tempo è un flusso orientato a un fine positivo, ogni elemento è prezioso in quanto parte integrante dell'evoluzione universale. Anche Santucci presuppone un concetto simile, derivato dalla lezione di Sant'Agostino: «Tutto concorre al bene».⁴² Tuttavia Luzi sviluppa questo presupposto in modo più approfondito e sistematico, arrivando a concepire il passare del tempo come una costruzione e non come un'erosione. È appunto la concezione di «tempo rovesciato» propria di Teilhard de Chardin, che considera il mondo in continua evoluzione verso uno stato «più ricco e complesso» (culminante nel ricongiungimento con il Divino), e perciò si oppone alla visione tradizionale secondo cui il tempo storico costituirebbe un percorso degenerativo, dall'Eden all'Apocalisse.⁴³ In quest'ottica nessuna cosa, evento o vita individuale – per quanto apparentemente ininfluenza – può essere considerata inutile o perduta: «Niente è come se non fosse stato. / Niente assolutamente.»⁴⁴ In altre parole nulla viene «vanificato» ma semmai «consumato», andando a costituire il nutrimento o il carburante del flusso metamorfico.⁴⁵ Emblematica a tal proposito la personificazione del tempo in *Rode cronos*: la terra diventa

³⁷ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., pp. 259-62. Peraltro Adele Dei sottolinea come la «spazializzazione del tempo» operi anche nella poesia caproniana: attraverso la visita dei luoghi si apre infatti la possibilità di riguadagnare tempi perduti, «ravvicinare epoche diverse, concentrarle e preservarle in luoghi vicini, quasi coesistenti». A. DEI, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in *Omaggio a Caproni. Atti del convegno, 9 febbraio 2001*, a cura di L. Greco, Pacini, Livorno 2003, p. 52. Tale dinamica trova il suo culmine nei *Versi livornesi*, che come l'*Orfeo in paradiso* di Santucci consentono all'autore di abitare uno spazio-tempo alternativo, familiare e remoto al tempo stesso, in cui si muove la madre ancora giovane. In tal modo si rende possibile recuperare un rapporto, per quanto indiretto, con la defunta.

³⁸ «Là ricordo e anticipazione, nostalgia e speranze, grappoli d'uva e nevischi invernali li puoi chiudere in uno stesso scrigno di cui tu solo hai la chiave e dove le unghie del Tempo non possono penetrare.» L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 185.

³⁹ M. LUZI, *Compiuto il vasto giro*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 414.

⁴⁰ M. LUZI, *Varcato il passo*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 480.

⁴¹ M. LUZI, *Escono dalla notte*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 314.

⁴² La frase è citata in particolare nel *Velocifero* e nell'*Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 683 e vol. III, p. 200.

⁴³ Cfr. M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 133.

⁴⁴ M. LUZI, *Non è nuovo*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 749. La frase è ribadita diverse volte, con leggere variazioni, lungo l'opera luziana. Alcuni esempi: *Il gorgo di salute e malattia*, da *Fondamenti invisibili*, ivi, p. 395; *Riemerge in lontane chiarezze*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1120; *Sono – suppongono*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 110; *Non andartene*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 315; *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 510; *Opus florentinum*, in *Teatro*, cit., p. 602.

⁴⁵ In particolare il componimento *La casa* si apre appunto con «Consummatum. È tutto consumato», per poi precisare: «Consumato, / ma non vanificato, prego, / non sottratto / al purgatorio / e al privilegio / della liberazione da se stesso.» Da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 923.

simbolicamente un pezzo di pane, che «scende / e s'involva» nell'«universo bolo» del tempo.⁴⁶ In altri contesti poi Luzi paragona il tempo a una fucina, che non distrugge bensì purifica e trasforma il metallo della vita.⁴⁷ Tale è appunto la conclusione di Rosales, nel dramma omonimo: anche una vita ormai giunta al termine senza apparentemente portare frutto può cambiare significato, se letta nel procedere complessivo del tempo.

Forse anche io sono un crogiuolo,
una fabbrica di futuro
al pari di tutti gli uomini
che neppure se lo sognano...
Perché non ha tregua il lavoro,
non siede su se stessa la creazione.
E anche ora che cosa sto facendo?
Non guardare all'apparenza,
si esprime nel linguaggio della morte
ogni nostra vita, ma è vita, vita soltanto.⁴⁸

In breve quindi per Luzi la salvezza del passato si fonda su un atto di fede, compiuto sulla scia del pensiero di Teilhard.⁴⁹ Tuttavia il medesimo concetto può essere affermato anche in una prospettiva laica, sebbene in questo caso il passato non sia ricompreso né nell'eternità dell'Essere né in un divenire provvidenziale. Paradossalmente il valore del passato non dipende neppure dalla memoria, ossia prescinde dal fatto che qualcuno lo ricordi o meno: il passato è «salvo» semplicemente per il fatto che è avvenuto, che è reale e irrevocabile. Tale concetto è al cuore delle riflessioni di Frankl, per il quale il passato è appunto l'unica cosa che veramente esiste: proprio perché non è possibile trasformarlo o eliminarlo, è salvo per l'eternità; insomma «nel passato niente è irrimediabilmente perduto, ma tutto è irrevocabilmente salvato».⁵⁰ La stessa idea è implicita in un peculiare racconto di Buzzati, sviluppato sotto forma di dialogo con una voce misteriosa:

«Signore, il 1960 per te è stato un anno felice?»
«No.» [...]
«Dunque una schifezza d'anno, nel complesso?»
«Esatto.» [...]
«Sarai contento che se ne vada, immagino.»
«No.»
«Tu sei un uomo assurdo, signore. Chi ti ha fatto del male se ne va, e tu non ne gioisci.»
«Mi ha fatto del male, è vero. Ma questo male è rimasto dentro di me, in questo preciso posto, e mi nutre.»
«Ti nutre?»
«Sì. E poi, per brutto che sia stato, per dispiaceri che mi abbia portato, il 1960 è finito per sempre, non tornerà più, passassero pure diciassette miliardi di sestiquilioni di secoli, le cose di cui era fatto il 1960 non si ripeteranno più, con rigorosa e categorica matematica più non si ripeteranno, erano uniche e perfette nella loro miseria e perciò sono giù diventate lontanissime, piene di una loro misteriosa e

⁴⁶ M. Luzi, *Rode cronos*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 387.

⁴⁷ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Non tutto, molto o S'aggronda l'appennino*, entrambi in *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, pp. 1106 e 1110.

⁴⁸ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 257.

⁴⁹ Cfr. D. PICCINI, *Mario Luzi*, cit., p. 213; U. MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera*, cit., p. 581.

⁵⁰ Cit. in E. FIZZOTTI – A. GISMONDI, *Il suicidio*, Società Editrice Internazionale, Torino 1991, p. 144.

romanzesca fatalità (che al momento ci sfuggiva). [...] Sì, il 1960, con tutti i suoi guai, è stato un anno bellissimo, qualcosa di storico e stupendo, che per tutta la vita ricorderò con amore.»⁵¹

Rincontriamo qui la funzione positiva della memoria, di cui abbiamo parlato poco fa: essa infatti è capace di rielaborare anche le esperienze negative trasformandole in «nutrimento» per l'anima. Buzzati però si spinge oltre, sottintendendo che la realtà irrevocabile e irripetibile del passato è sufficiente per rendere ogni anno «storico e stupendo». A ciò si lega la convinzione che nessuna esistenza sia totalmente vana, giacché tutte imprimono una qualche traccia nel mondo, anche se invisibile; emblematico a questo proposito il racconto *Esperimento di magia*, il cui protagonista percorre tutte le sere il perimetro dell'isolato nel tentativo di imprimervi la propria orma spirituale, che durerà anche dopo la sua scomparsa.⁵² Peraltro una prospettiva simile emerge anche nell'ultimo Betocchi: «Anch'io de' passi miei lascio una traccia / in un luogo remoto, in una scena / che tutto ricorda; e dove rivivranno.»⁵³

Da qui derivano al contempo speranza e responsabilità. Se è vero infatti che il passato è «salvo» in quanto irrevocabilmente reale, l'uomo – ossia l'unico essere in grado di plasmare consapevolmente il tempo attraverso le proprie scelte – ha nelle sue mani un potere non da poco. In particolare, tra le molte astratte potenzialità contenute nel futuro, l'uomo può decidere quali rendere per sempre reali e quali, invece, condannare al non essere; si può dire quindi che il compito dell'uomo sia rendere eterno ciò che è passeggero.⁵⁴ Tale concetto è presente, come abbiamo visto, nella narrativa calviniana: ricordiamo i futuri divergenti che si aprono davanti ai protagonisti di *Campo di mine* e *Ti con zero*. Lo stesso tema è riletto inoltre in chiave negativa nella *Storia dell'indeciso*: il protagonista ritiene insopportabile la necessità di scegliere, che porta inevitabilmente a escludere alcune alternative in favore di altre.⁵⁵ Eppure proprio il coraggio di compiere questa scelta, di sopportare cioè le discontinuità, consente di dare una forma a se stessi e al tempo: ossia di sperimentare non la continuità negativa del magma ma quella positiva della durata. Un concetto che emerge chiaramente in un altro racconto calviniano, *La poubelle agrée*: «Il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via».⁵⁶ Più implicitamente la stessa prospettiva emerge anche nell'opera betocchiana, laddove il poeta sottolinea il potere che l'uomo possiede – pur nella sua piccolezza – nei riguardi del tempo: «Io sono: eccomi! io sono, / solo in quest'ora debole, / ciò che decide: io sono / la linea che divide // il passato dal futuro.»⁵⁷

⁵¹ D. BUZZATI, *Storico e stupendo*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 283.

⁵² D. BUZZATI, *Esperimento di magia*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 275. Tale concetto è riflesso anche in altri racconti, come *La camera chiusa*: «Confesso di non avere grande fiducia in un aldilà cosciente. Mi sembra però verosimile che molte persone, soprattutto se di personalità forte, lascino un'orma, una impronta, che permane dopo la loro morte.» *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 10. Anche il senso di mistero che nella sensibilità buzzatiana caratterizza le case deriva in fondo dalla medesima convinzione, che determina la percezione di continuità temporale: è «il senso del tempo, il senso di tutti quelli che sono vissuti prima di me [...], il senso del domani che non si sa cosa sarà». D. BUZZATI, *Autoritratto*, cit., p. 13.

⁵³ C. BETOCCHI, *L'ombre de' due colombi che amorzano*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 373.

⁵⁴ Cfr. E. FIZZOTTI - A. GISMONDI, *Il suicidio*, cit., p. 144.

⁵⁵ Del resto già il protagonista dei *Giovani del Po* esprimeva il disagio di scegliere tra la vita nel paese e la vita nella grande città: «La sua vita al mare e la sua vita d'adesso alla fabbrica erano due cose che non gli bastavano ognuna per suo conto, ma avrebbe voluto che nell'una ci fosse l'altra, e viceversa, se no restavano incomplete tutte e due.» I. CALVINO, *I giovani del Po*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1021.

⁵⁶ I. CALVINO, *La poubelle agrée*, ivi, vol. II, p. 65. Cfr. su questo tema G. BERTONE, *Italo Calvino*, cit., p. 152.

⁵⁷ C. BETOCCHI, *Il mio cuore è debole, stasera*, da *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 557.

4.2.3. *Il potenziale inespresso*

D'altra parte, se il passaggio da futuro a passato consiste nella realizzazione di una delle tante alternative possibili, ne consegue anche che una grande quantità di potenziale resta inutilizzato. Dunque, benché ciò che è avvenuto non si possa disfare, il passato conserva nondimeno una certa plasticità, nella misura in cui tale potenziale può essere recuperato e attivato nel presente. Sereni, in particolare, insiste spesso sulla necessità di tornare indietro per riscoprire le possibilità inattuata. Nella prosa *Infatuazioni*, ad esempio, l'io narrante accosta implicitamente la propria condizione a quella di Cézanne, che ridipingendo sempre la stessa montagna ne scopre ogni volta un aspetto nuovo e diverso, cosicché la memoria si rovescia in speranza: «Un già noto pendio è assolato di futuro.»⁵⁸ Da qui la speranzosa conclusione: «Posso tornare sui miei passi, ricominciare di là»,⁵⁹ presente anche nel finale del *Sabato tedesco*:

Non speranze inattuate, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un frusciare di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare santuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato.⁶⁰

Tra i componimenti sereniani poi è significativo *L'alibi e il beneficio*, che offre una simbolica rappresentazione del Tempo attraverso il paesaggio milanese: i tram, ciascuno contrassegnato da un numero, corrispondono agli anni che passano. È però nella nebbia circostante che risiede la possibilità della speranza, in quanto simbolo della «globalità del possibile / che si nasconde ma per fiorire / in alberi e fontane».⁶¹ Ancor più palese è *La spiaggia*, che si impernia sui «morti»: un termine che non indica solo le anime trapassate ma anche i futuri non realizzati, dunque quegli elementi della realtà che non sono ancora riusciti a venire alla luce ma che in futuro «parleranno», sprigionando nuova energia ossia trasformandosi da «cenere» in «luce».⁶² Lo stesso Sereni peraltro ha sottolineato esplicitamente l'importanza dell'argomento, nella nota introduttiva agli *Strumenti umani*:

Penso al passato non come a un rifugio, a una fase su cui ripiegare con i versi o come a una fonte ineffabile di ciò che si scrive; ma come a una potenzialità di cui cogliamo i segni in noi stessi, come a uno stimolo rimasto insoddisfatto e che aspetta il nostro intervento per compiersi o consumarsi, come a un anonimato che assume identità e figura nel nostro presente. E in questo senso noi siamo produttori di futuro per la potenzialità che emana da noi e accenna alle cento altre figure diverse da noi che avremmo potuto esprimere – se non ne avessimo scelta una, quella che fa la nostra storia di singoli –

⁵⁸ V. SERENI, *Infatuazioni*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ V. SERENI, *Il sabato tedesco*, ivi, p. 224. Sereni stesso, commentando questo brano, afferma di avvertire sempre nelle cose «una possibilità diversa, un altro modo di vita, [...] una potenzialità contraddetta o disdetta e tuttavia ritornante... Il sabato tedesco è segnato da una costante oscillazione tra distacco, rifiuto, impotenza e seduzione, promessa, ripresa di quella potenzialità». Ivi, p. 462.

⁶¹ V. SERENI, *L'alibi e il beneficio*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 152.

⁶² Su questa poesia la critica si è particolarmente soffermata; cfr. ad esempio F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 205; P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 183; E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 147. Peraltro un'immagine assai simile ricorre anche nella prosa *Ventisei*: il narratore, rivisitando i luoghi della sua cattura ventisei anni dopo, vede delle rovine su cui cresce il glicine. Tali elementi, «fermentando lungamente al sole» hanno formato un «grumo di cenere e luce». V. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 201. L'analogia è sottolineata in L. BARILE, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le lettere, Firenze 2004, p. 51.

e non abbiamo espresso. Appunto per questo mi rifiuto di prendere partito per il «passato» o per il «futuro» come scioccamente si fa oggi.⁶³

Tale concezione è stata accostata dalla critica alle tesi di Walter Benjamin.⁶⁴ Anche per il filosofo infatti la memoria non offre una riproduzione letterale degli eventi accaduti, ma è volta a ridestare ciò che nel passato è rimasto latente. Da un lato dunque rende possibile agire sul passato modificandone il senso, trasformandolo nei suoi esiti e, nel caso più favorevole, completandolo e portandolo a frutto.⁶⁵ Dall'altro lato la memoria acuisce la consapevolezza con cui l'istante presente viene vissuto, permettendo di coglierlo nel pieno delle sue potenzialità e accedere così alla dimensione del *kairos*. Pezzella dà una chiara descrizione di questo fenomeno:

Nella situazione sperimento in primo luogo la necessità, l'ostacolo roccioso contro cui si frange il mio desiderio. Solo dopo percepisco il possibile, che pure era presente nell'attimo, per così dire in stato di sonno. In apparenza è una conoscenza inutile; quell'attimo è trascorso. Non posso far sì che in esso avvenga altro da quel che è stato. Tuttavia la conoscenza di quel possibile si deposita in me e muta la prospettiva della mia coscienza, il suo punto di vista. In un attimo successivo, mi spingerà ad agire diversamente da come avrei agito se non l'avessi avuta. Forse cercherò di avvicinarmi a quel possibile, che prima ho perduto, forse coglierò nel presente un'affinità col passato incompiuto. Certo, questa somiglianza non è mai un'identità. Probabilmente, qualcosa di importante mi sfugge nell'ora presente e ancora dovrò tornare su di esso per cogliere quanto ho mancato. E così a ogni attimo. Ma quanto più si incrementa la mia memoria del possibile, tanto più cresce la mia presenza di spirito, rispetto alla chance promessa dall'attimo [...].⁶⁶

In questa luce dunque si comprende più a fondo l'autodefinizione di Sereni come «custode [...] di attimi». Ogni attimo cioè racchiude un potenziale che, nella maggior parte dei casi, non è pienamente vissuto, tuttavia può essere custodito nella speranza che prima o dopo affiori alla coscienza. Come scrive Sereni stesso, «l'istante può essere visto come un germe cui occorra una lunga maturazione e che dunque venga apparentemente messo da parte in attesa di successive fecondazioni e in vista [...] di elaborazioni, di accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilatazioni.»⁶⁷ Similmente per Luzi il passato può e deve essere continuamente riletto, così da svelarne la ricchezza che, in un primo momento, non ha potuto manifestarsi: «Non è ricaduta / inerte nel passato / e neppure regressione / nel guscio delle cose già sapute / questo / ritorno della strada / spesso / su se medesima, / ma nuova / conoscenza, forse, / ed illuminazione / di un bene avuto e non ancora inteso».⁶⁸ Significativi a questo proposito due componimenti di *Fraasi e incisi*, in cui una figura riemerge dalla memoria del poeta portando con sé un «carico / di non espresso senso», una «non veduta / o non ricevuta verità» che ora chiede di essere riconsiderata.⁶⁹ Dunque il passato può essere visto come una «cava», cui attingere sempre nuovo materiale: un paragone che richiama la metafora evangelica della pietra scartata

⁶³ G. RABONI, *Introduzione* a V. SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 32.

⁶⁴ Cfr. in particolare L. BARILE, *Il passato che non passa*, cit., p. 180; L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., pp. 174-5.

⁶⁵ G. BONOLA, *La temporalità "messianica" nelle tesi di Walter Benjamin. Sul concetto di storia*, in AA.VV., *Il ricordo del presente. Memoria e formazione del senso*, Moretti&Vitali, Bergamo 2001, cit., pp. 14.

⁶⁶ M. PEZZELLA, *Il tempo del possibile*, ivi, p. 33.

⁶⁷ V. SERENI, *Prefazione* a R. CHAR, *Fogli d'Ipnos*, cit. in L. BARILE, *Il passato che non passa*, cit., p. 138.

⁶⁸ M. LUZI, *I Magi*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 721.

⁶⁹ M. LUZI, *Non ebbe storia e L'infimo, il quasi*, ivi, pp. 842-3.

divenuta angolare.⁷⁰ Tale convinzione si rafforza sempre più col passare degli anni, fino a delineare un rapporto col passato intessuto di carità e speranza:

Passo passo
deve il cammino
essere fatto ancora
a ritroso: con premura,
con umiltà di cuore
è da raccogliere
la minima, l'infima dovizia
che il tempo aveva in sé,
non profferita
e nemmeno concupita –
 ma voleva
quell'èbulo
 esser preso
da una mano più attenta ed amorevole
della nostra cupidigia...⁷¹

Tra l'altro il tema è ben presente anche nella produzione teatrale di Luzi. Già nel suo primo dramma, *Pietra oscura*, uno dei protagonisti parla delle «cose che si rivelano a un tratto, nella loro luce netta e imprevista. Rovinano bruscamente i pensieri e le suggestioni di tanti anni. Aspetti lungamente familiari si propongono nuovi. Così la nostra esperienza della vita procede a salti.»⁷² Proprio questa dinamica costituisce poi il nucleo delle vicende di Silesio, Rosales o Benjamin Costant: per tutti questi personaggi infatti il passato ha lasciato qualcosa in sospeso, che infine necessita di essere ripreso e chiarito.⁷³ Il prologo stesso di *Ipazia* sottolinea l'importanza della tematica, affermando che esistono «nel nostro ambiguo firmamento interno» alcuni «grumi» di memoria che occorre comprendere: sono infatti «carichi di vibrazione latente / e l'ago di bussola impazzito / della mente vi torna fitto, vi torna sempre, fremendo».⁷⁴ In questo senso il passato può sempre trasformarsi in futuro, nella misura in cui «l'immaginazione, il desiderio, l'attenzione verso l'avvenire se ne appropriano per alimentarsene».⁷⁵ Da qui la scelta, difesa nel *Prologo del Libro di Ipazia*, di reinventare personaggi del passato, nonostante ciò comporti inevitabilmente uno stravolgimento della realtà storica. Infatti, come osserva Festa, «indagare il passato per meglio comprendere il presente e in vista del futuro può essere

⁷⁰ M. LUZI, *Quell'aperta voragine*, ivi, p. 732.

⁷¹ M. LUZI, *La notte, i suoi strani affollamenti*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 485. Lo stesso tema è presente anche in *L'essere, i suoi fasti*, nella stessa raccolta, p. 544. «Dove può raccoglie briciole / dalle sue vecchie merende / che furono opulente... / e questo non l'umilia, / lo eleva, lo allevia.»

⁷² M. LUZI, *Pietra oscura*, in *Teatro*, cit., pp. 755-6.

⁷³ Dunque, come osserva Panicali, questi drammi mettono in luce come «il caso, o un evento significativo, possa costringere il passato a farsi risentire, a tornare all'improvviso a parlare, colmando il buco che ha lasciato. [...] Come già per Sinesio, anche per Rosales [il passato] deve finire di compiersi». A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 233.

⁷⁴ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 87. Un'espressione analoga si trova anche in *Ceneri e ardori*: «Questi grumi di vita li vogliamo riaccendere. / È prezioso che noi li conosciamo / e li strappiamo alla dimenticanza.» Ivi, pp. 512-3. La ritroviamo, peraltro, anche nella produzione lirica: «Questo mi perdo a pensare, questi grumi / di vita dissipati dal mondo / eppure impressi a fuoco in una sua memoria latente». *La rondine salita incontro alla pioggia*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 447.

⁷⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 177-8. Sulla necessità di leggere il passato in funzione del presente cfr. K. JEWELL, *Trapassi della storia, trapassi della poesia*, cit., p. 178.

un'operazione che mistifica la corretta lettura degli accadimenti in quanto oscilla fra l'infedeltà all'evento storico e il desiderio di conoscenza». ⁷⁶ Ma è un rischio che, secondo Luzi, va corso; e il compito della poesia è precisamente portare in salvo il passato «riscattandolo dalla sua condizione di passato, dall'avvilimento del ricordo. Essa lo reinserisce dunque allo stesso titolo del presente nella circolazione del tempo [...] lo libera dalla fissità di passato e ne cattura i segni operanti, ne rivela la continuità e concorre a decifrare il senso della realtà vivente.» ⁷⁷

Anche per Calvino, infine, il passato si può definire come ciò «che non ha mai finito di dire quel che ha da dire». ⁷⁸ Esso infatti include non solo gli eventi effettivamente accaduti ma anche i moltissimi passati ipotetici: realtà esistite solo nell'immaginazione che, «seppur scavalcate e deluse nel processo concreto [...], restano a premere, con le loro istanze, come una sorta di potenziale inesplosivo». ⁷⁹ La già citata *Storia dell'indeciso* è un ottimo esempio di questa dinamica: ogni persona si porta dietro l'ombra di ciò che avrebbe potuto diventare, se avesse compiuto scelte diverse. ⁸⁰ Un'altra rappresentazione dello stesso concetto è data da Fedora, una delle *Città invisibili*, la quale si compone non solo della città reale ma anche di tutte le Fedore immaginate nel passato e mai concretizzatesi. ⁸¹ Il tema ha una duplice implicazione. In primo luogo Calvino trasmette l'idea di un tempo libero da necessità deterministiche, promuovendo una maggiore consapevolezza delle potenzialità del presente e dunque delle possibilità di scelta: il fatto che la Fedora del presente sia solo una di quelle possibili, significa che non è un prodotto necessario, e che perciò può essere cambiata. In secondo luogo l'autore suggerisce che, attraverso nuove esperienze, si possa parzialmente agire sul passato, rileggendolo in una diversa luce. Spiega infatti Marco Polo:

Quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto [...]. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne: [...] vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta [...]. ⁸²

Certo non è possibile tornare effettivamente indietro per modificare le proprie scelte e sfruttare le opportunità perdute. Polo è netto a questo riguardo: i passati non realizzati sono solo «rami secchi», e l'unica cosa che il viaggiatore può fare è «riconoscere il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà.» ⁸³ La concezione di Calvino, però, non è univoca come potrebbe sembrare da

⁷⁶ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 168. Anche questo motivo è ricondotto dal critico all'influsso di Chardin, che auspicava appunto la possibilità di «far parlare i morti», trasformando il passato in futuro.

⁷⁷ M. LUZI, *La creazione artistica?*, in *Naturalità del poeta*, cit., pp. 146-7.

⁷⁸ La frase è riferita ai classici, in I. CALVINO, *Perché leggere i classici?*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1818.

⁷⁹ F. MUZZIOLI, *Polvere di utopia*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 149.

⁸⁰ Il protagonista incontra infatti un proprio sosia, che si presenta così: «Sono l'uomo che doveva sposare la ragazza che tu non avresti scelto, che doveva prendere l'altra strada del bivio, dissetarsi all'altro pozzo.» I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 559.

⁸¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 382.

⁸² I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 378-9.

⁸³ *Ibidem*. Ugualmente illusoria si rivela la speranza balenata in uno degli pseudoromanzi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Quando sono arrivato qui il mio primo pensiero è stato: forse ho fatto uno sforzo tale col pensiero che il tempo ha dato il giro completo: eccomi alla stazione da cui sono partito la prima volta, rimasta così come allora, senza

questo passaggio. L'intervista *Situazione 1978* in particolare mostra un'oscillazione tra due prospettive diverse. Nel passaggio che leggeremo Calvino sta spiegando come mai la sua produzione continui a ruotare attorno all'Italia, sebbene ormai abiti in Francia da parecchio tempo; si richiama perciò alle sue *Città invisibili*, pubblicate pochi anni prima:

Tra le *Città invisibili* ce n'è una su trampoli, e gli abitanti guardano dall'alto la propria assenza. Forse per capire chi sono devo osservare un punto nel quale potrei essere e non sto. Come un vecchio fotografo che si metta in posa davanti all'obiettivo e corra poi a schiacciare la peretta, fotografando il punto in cui poteva esserci e non c'è. Magari è questo il modo in cui i morti guardano i vivi, mescolando interesse e incomprendimento. Ma questo lo penso quando son depresso. Nei momenti euforici penso che quel vuoto che non occupo possa esser riempito da un altro me stesso, che fa le cose che io avrei dovuto fare e non ho saputo fare. Un me stesso che può scaturire solo da quel vuoto.⁸⁴

La prima sensazione è, come sottolinea Calvino stesso, tendenzialmente pessimistica: l'esistenza appare come un seguito di «vuoti», di occasioni mancate, di vite non vissute, non diversamente dalla visione che spesso suggerisce la poesia sereniana. C'è però un'altra ipotesi, che è in fondo la stessa di Sereni: che i morti cioè non siano realmente tali, ma che possano ancora dire qualcosa. In altre parole che il potenziale inevaso possa essere almeno in parte recuperato, o indirettamente (attraverso l'azione di altri) o direttamente (diventando nel presente ciò che non si è stati nel passato). In tal modo il passato stesso può essere riletto, cambiare di senso: «Esistono tanti futuri che correggono il corso del passato, che gli danno forma, che lo inventano.»⁸⁵ Una prospettiva che, per inciso, emerge anche nell'opera siloniana, in particolare nel dialogo tra don Nicola e la sorella in *Una manciata di more*:

«Ho l'impressione» egli riprese «che Rocco si trovi ora di fronte a una svolta dalla quale dipende non soltanto il suo avvenire ma anche il suo passato. Intendo dire, dalla sua decisione può dipendere il senso di tutta la sua vita.»

«Com'è possibile questo?» domandò la sorella. «Nessuno, ho sempre pensato, può cancellare il suo passato.»

«Può compiere un atto che gli dia un altro colore, un'altra luce.»⁸⁶

Del resto abbiamo visto come sia per Calvino sia per Luzi il tempo si caratterizzi come un rinnovamento ciclico e insieme come un flusso unitario. Ciò implica che il passato non costituisce una dimensione dai confini netti (come il «paese» di cui parla Santucci) ma è piuttosto una sostanza che liberamente confluisce nel presente e nel futuro, cosicché le tre dimensioni si influenzano reciprocamente. Proprio per questo il passato non può essere racchiuso in una definizione univoca e fissa, come afferma Luzi: «Siccome tutto è movimento, è in trasformazione, è vitale dentro il processo del destino dell'universo, del disegno di Dio, allora questa mobilità continua della vita si riferisce anche al passato, il quale non è cristallizzabile in una definizione o in una notizia; è qualcosa che dentro di noi continua a cambiare, perché fa parte della nostra vita e non lo possiamo staccare.»⁸⁷ Allo stesso modo Calvino mette in guardia dalla tentazione di ingabbiare il tempo in un'immagine invariabile, come rischia continuamente di fare lo *Scrutatore*: «Il passato (proprio per il fatto d'aver avuto un'immagine così compiuta nella quale non si poteva pensare di cambiar nulla [...]) gli pareva una

nessun cambiamento. Tutte le vite che potrei aver avuto cominciano di qui: c'è la ragazza che avrebbe potuto essere la mia ragazza e non lo è stata, con gli stessi occhi, gli stessi capelli...» Ivi, vol. II, p. 631.

⁸⁴ I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2832-3.

⁸⁵ I. CALVINO, *Priscilla*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 297.

⁸⁶ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 158.

⁸⁷ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 135.

gran trappola. E il futuro, quando ci se ne fa un'immagine (cioè lo si annette al passato), diventava una trappola esso pure.»⁸⁸ Una concezione, potremmo dire, bergsoniana, in cui risuonano tuttavia anche echi agostiniani: «S. Agostino aveva già detto tutto; non esiste passato e futuro. Esiste il presente. In questo presente accade tutto.»⁸⁹ Il che in realtà non presuppone un concetto troppo diverso da quello di Santucci: sebbene quest'ultimo rappresenti il passato come un paese a sé stante, è un paese sempre visitabile. Fuor di metafora, quindi, anch'egli sottolinea il fatto che il presente non è una dimensione chiusa, di cui la memoria conserva solo pallide ombre, bensì è parte integrante del presente. Per i due autori cattolici inoltre, come approfondiremo a breve, tale concezione prende anche una sfumatura religiosa, giacché il presente che viviamo, in cui confluiscono il presente del passato (la memoria) e il presente del futuro (la speranza) in qualche modo prefigura e partecipa al presente intemporale dell'Eternità, in cui tutti i tempi sono presenti.

4.2.4. *La memoria e l'eternità*

Così come il presente può essere una porta di accesso non solo verso il futuro, ma anche verso l'eternità, allo stesso modo la memoria può essere nutrimento per il cammino della vita, ma può anche richiamare a una dimensione al di là di essa. A tal proposito è utile richiamare ancora la definizione di Marcel, ossia la speranza come «memoria del futuro». Più specificatamente il filosofo giustifica così quest'espressione: «Se il tempo è per sua essenza separazione e quasi perpetua disgiunzione, la speranza mira invece alla riunificazione, alla riconciliazione».⁹⁰ In altre parole la speranza aspira a ricostituire uno stato di unità originaria, che è insieme il raggiungimento di una pienezza inedita. Conservazione-restaurazione e rivoluzione-rinnovamento sono quindi due lati «di un'identica unità che è posta nella speranza al di là d'ogni ragionamento, d'ogni formulazione concettuale. Aspirazione che approssimativamente si potrebbe esprimere con queste poche parole contraddittorie: come prima, ma diversamente e meglio di prima».⁹¹

Abbiamo visto che Luzi orienta le proprie riflessioni esattamente nella stessa direzione di Marcel, identificando meta e origine della vita nella congiunzione con il Divino. Conseguentemente nella sua poesia il confine tra memoria e speranza è labile: le visioni che emergono alla coscienza sono insieme ricordi e premonizioni.⁹² Un confine netto separa piuttosto la memoria come pura registrazione dei fatti – ossia la memoria storica e i ricordi individuali – dalla memoria profetica. Quest'ultima infatti «non si appoggia tanto sull'avvenuto [...] quanto su quello che è continuamente possibile, e magari ti evoca qualcosa che è piuttosto futuro che passato, [...] immagina e [...] anticipa qualcosa.»⁹³ Inoltre attinge a un fondo inconscio, collettivo, ancestrale: «È memoria della specie, / memoria

⁸⁸ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 74.

⁸⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 135.

⁹⁰ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 64.

⁹¹ Ivi, p. 79.

⁹² Emblematico in proposito *Possono?*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 545: «Ci sono / tempi di grande felicità - / stupisce / occupata a riesumarli... / oppure a immaginarli? non sa / questo, ignora la differenza / lei memoria». Diverse volte comunque il poeta confessa di non sapere se ciò che descrive è frutto del ricordo o dell'immaginazione; cfr. ad esempio *Guizzò una luce d'angelo*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 975; *Lui che da un immemorabile romitorio*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 223.

⁹³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 280.

dell'universo».⁹⁴ Non solo infatti è sovraindividuale, giacché viene trasmessa e affinata da una generazione all'altra,⁹⁵ ma affonda le sue radici al di là dell'umano, risalendo «fino alla prealba della mente / e della materia».⁹⁶ Perciò non ha un contenuto specifico e verbalizzabile, come si legge esemplarmente in *Sotto specie umana*:

La memoria
 non circoscrive il tempo,
 non identifica l'evento
 però [...] la scorre
 un brivido
 cieco e luminoso,
 un oltre-la-reminiscenza, un *quid*,
 una pepita
 di gioia antica⁹⁷

Queste due tipologie di memoria – passata o profetica, dai contenuti specifici o dalla natura prelogica – sono poste spesso in contrapposizione, e il conflitto è destinato a risolversi a favore della seconda. Infatti, come osserva Tassoni, la memoria del primo tipo rischia di costituire un freno al cammino della speranza, mentre la memoria «prememoriale» è un tutt'uno con la spinta dell'energia vitale.⁹⁸ Il tema emerge soprattutto in un emblematico componimento del *Battesimo*, che recita: «Bruciata la materia del ricordo / ma non il ricordo».⁹⁹ Luzi stesso è tornato diverse volte su quest'espressione, spiegandola come «una sorta di riconsacrazione alla matrice, che riassorbe in sé e cancella i singoli accadimenti. Il ricordo diventa così una specie di cavità dello spirito in cui c'è tutto e non c'è invece nulla di particolarmente localizzato. La memoria non è più il deposito di ricordi, ma una dimensione occulta, capace di contenere un codice che è quello della continuità umano-divino.»¹⁰⁰ In questo senso, come sottolinea Festa, la memoria non riguarda – per Luzi come per Teilhard – soltanto il tempo passato. Essa è anche memoria di un presente atemporale, quello dell'avvenimento sempre in atto.¹⁰¹

Anche in Santucci ritroviamo le stesse due tipologie di memoria, ossia il ricordo personale e la memoria ancestrale, tuttavia sono entrambe legate direttamente alla dimensione dell'eterno. Anche

⁹⁴ M. LUZI, *Spina. Spina latente*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 780. Molteplici sono i componimenti di questa raccolta che si occupano del tema, come *Si attenuano, si sfanno* (p. 771); *Tempo dimenticato* (p. 777); *Dov'era lei con la mente?* (p. 778); *Da dove, da che punto?* (p. 779). Già nella raccolta precedente, d'altra parte, il tema era stato affrontato in modo esplicito, per esempio in *Memoria di che, memoria di quando?*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 599.

⁹⁵ «La visione non è qualcosa che tu non avevi mai immaginato o concepito, bensì qualcosa che si nutre di tutto un precedente lunghissimo della storia a cui noi apparteniamo. [...] è stata preparata oscuramente tra tante altre che l'hanno preceduta.» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 294. Perciò la memoria collettiva è definita da Luzi anche una «remota antiveggenza / di padri, di sapienti», in cui si fondono «i ricordi degli avi, degli anziani, / dei patriarchi» e la premonizione della «progenie» che seguirà. Rispettivamente: *Ancora quella ambigua*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 981, e *Ed ecco torna a lui*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 740.

⁹⁶ M. LUZI, *Lui solo in quella casa solitaria*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 484.

⁹⁷ M. LUZI, *È vero, la memoria*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 92.

⁹⁸ L. TASSONI, *Lasciami, non trattenermi*, da *Il mondo di Mario Luzi*, cit., p. 180.

⁹⁹ M. LUZI, *Bruciata la materia del ricordo*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 601.

¹⁰⁰ M. LUZI, *A Bellariva*, cit., p. 1276. Un altro autocommento relativo allo stesso testo si trova in *Il lungo viaggio del Novecento*, cit., p. 236.

¹⁰¹ Cfr. G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 168.

nei ricordi più minuti balena infatti un «qualcosa di eternità»: ¹⁰² essi sono il segno che l'uomo non è completamente succube del divenire. La redenzione portata da Cristo costituisce poi la conferma e la garanzia di questa «eternità», intuita attraverso l'atto del ricordare. In un'ottica di fede, infatti, il ricordo di cose e persone amate è semplicemente il preannuncio del ricongiungimento che avverrà oltre la morte. Dunque la memoria non è «più patria perduta ma terra promessa [...], tromba che risveglia ad annunciare che nulla va mai perduto.» ¹⁰³ Conseguentemente, a differenza di Luzi, Santucci non pensa che il ricongiungimento col Divino comporti il superamento dei ricordi individuali, che al contrario acquistano ancor più valore e sostanza: «Giacché fermamente ritengo che Dio, nel donarmisi come premio supremo, non sia così poco “psicologo”, così mal conoscitore della natura di cui Lui stesso mi ha plasmato, da non tener conto che io nient'altro sono infine che questo: *memoria*». ¹⁰⁴ Al contrario, è proprio grazie al ricordo che l'uomo istituisce «una biblica alleanza» con Dio, ¹⁰⁵ partecipando in qualche modo alla creazione; infatti ricordare una cosa significa farla essere, chiamarla all'esistenza. Tanto che, sostiene Santucci, Dio «creò il mondo con un atto di capovolta memoria, ricordandosi di tutti i nostri ricordi». ¹⁰⁶

Quanto alla memoria ancestrale e aconcettuale, essa compare nella narrativa santucciana come reminiscenza del grembo materno, ¹⁰⁷ nella quale si manifesta anche il ricordo dell'armonia originaria. A quest'armonia, appunto, ogni cosa è destinata a tornare: perciò Santucci definisce tale memoria un «profetico ricordarsi», ¹⁰⁸ o anche una «memoria [...] rovesciata, cioè profetica». ¹⁰⁹ Particolarmente significativo a questo proposito è il romanzo *Non sparate sui narcisi*. L'ambientazione è costituita dai Giardini pubblici milanesi, emblema del passato in tutti i suoi aspetti e perciò definiti come l'ultima traccia dell'Eden rimasta sulla terra ¹¹⁰. Già la vegetazione, grazie alla sua capacità di rinnovamento, implica un concetto di permanenza, ulteriormente sottolineato dalla presenza del Museo di Storia Naturale. A ciò si aggiungono le statue dei personaggi celebri del passato, che rimandano alla memoria storica, nonché la presenza della madre del protagonista, che rappresenta i ricordi personali (legati in particolare all'infanzia) e la comunione col mondo dei defunti. Su questo sfondo si staglia la contestazione giovanile, emblema di un futuro radicale che sembra voler nettamente rifiutare il passato. In realtà il romanzo mostra come l'aspirazione dei giovani sia di fatto la stessa implicita nei Giardini: «Il ritornare a casa, un sentirsi immortali: infine, il disumano senso della felicità.» ¹¹¹ Anche in questo caso dunque la memoria – ancestrale, storica e personale – si rivela una cosa sola con la speranza, giacché entrambe puntano verso la Totalità, l'Eden. ¹¹²

Curiosamente si può ritrovare anche in Calvino un concetto simile, benché privo di esplicite connotazioni religiose. Se è vero infatti che la scelta tra alternative opposte è essenziale per costruire qualcosa di significativo – come la *Storia dell'indeciso* dimostra e contrario – rimane nondimeno la

¹⁰² L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 47.

¹⁰³ Ivi, p. 44.

¹⁰⁴ Ivi, p. 209.

¹⁰⁵ Ivi, p. 39.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. ivi, p. 166.

¹⁰⁸ L. SANTUCCI, *Il bambino della strega*, nella raccolta omonima, cit., p. 94.

¹⁰⁹ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 27.

¹¹⁰ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 493.

¹¹¹ Ivi, p. 499.

¹¹² È l'anima di Rosmini a esplicitare l'alleanza tra la speranza, incarnata dai giovani, e la memoria: «Mi pare che essi sgambettino indietro, poveretti, fino a ritrovare Gesù Cristo.» Ivi, p. 548.

vaga aspirazione a un'unità originaria e indivisa, in cui il divenire non interviene né a scolpire né a erodere l'esistente. Ciò è particolarmente evidente nelle *Cosmicomiche*, che delineano una sorta di versione laica dell'Eden perduto: in particolare nella forma del mare primordiale¹¹³ o di un nucleo originario e sotterraneo.¹¹⁴ In ogni caso si tratta di una condizione di stabilità rassicurante e, al contempo, di potenzialità, di speranza pura:¹¹⁵ una «saldatura originaria o finale» che è insieme il punto di arrivo e di partenza della vita.¹¹⁶ Questa dimensione appare, nella maggioranza dei casi, irrimediabilmente perduta, tuttavia non è esclusa del tutto la possibilità di ritrovarla per brevi istanti. Una via di accesso è offerta ad esempio dall'esperienza erotica, come avviene nell'*Origine degli uccelli*.¹¹⁷ Tale dinamica, che abbiamo osservato già in Santucci,¹¹⁸ è messa in luce anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove viene accostata inoltre all'esperienza della lettura:

Vi si può riconoscere una direzione, il percorso verso un fine, in quanto tende a un climax [...] Ma il fine è proprio il climax? O la corsa verso quel fine è contrastata da un'altra spinta che s'affanna controcorrente, a risalire gli attimi, al recupero del tempo? [...] Richiederebbe un modello a tre dimensioni, forse a quattro, nessun modello, ogni esperienza è irripetibile. L'aspetto in cui l'amplesso e la lettura s'assomigliano di più è che al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili.¹¹⁹

In questa luce è possibile cogliere un aspetto più profondo dell'esortazione calviniana a «ricordare il futuro». L'espressione infatti non implica soltanto la necessità di indirizzare il ricordo del passato e l'azione presente verso un futuro percepito come aperto, liberamente plasmabile. L'autore suggerisce anche che, a livello inconscio, ogni progresso rappresenti in qualche modo un ritorno alle origini, un recupero dell'armonia degli inizi. Il tema emerge in particolare nel corso di una diatriba con Sanguineti, scatenata appunto dall'articolo di Calvino dedicato all'*Odissea*. Sanguineti infatti non comprende come Ulisse possa essere additato a modello di «vera utopia» dato che il suo viaggio è ciclico, volto alla restaurazione; Calvino ribatte:

Nel linguaggio dei miti, come in quello delle fiabe e del romanzo popolare, ogni impresa apportatrice di giustizia, riparatrice di torti, riscatto da una condizione miserevole, viene di regola rappresentata come la restaurazione d'un ordine ideale anteriore; la desiderabilità d'un futuro da conquistare viene garantita dalla memoria d'un passato perduto. [...] Le sfortune del principe o della regina sfortunata collegano l'immagine della povertà con l'idea d'un diritto calpestato, d'una giustizia da rivendicare, cioè fissano (sul piano della fantasia, dove le idee possono mettere radici sotto forma di figure

¹¹³ Lo si trova ad esempio in *Il sangue, il mare o Lo zio acquatico*, ma compare anche nella *Storia dell'indeciso* come «il mare [...] dove si celebrano le origini acquatiche della vita come trionfo della mescolanza». I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 556.

¹¹⁴ Si tratti del centro della terra, come in *Senza colori* e *Cielo di pietra*, o più in generale del punto d'origine dell'universo, come in *Tutto in un punto*.

¹¹⁵ «Era una condizione ricca e libera e soddisfatta [...] Se si paragona con le limitazioni venute dopo, se si pensa a quello che l'aver una forma fa escludere di altre forme, al tran- tran senza imprevisti in cui a un certo punto ci si finisce per sentire imbottigliato, ebbene, posso dire che allora era un bel vivere.» I. CALVINO, *La spirale*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 210.

¹¹⁶ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 286.

¹¹⁷ Qfwfq esperisce infatti, attraverso l'amata Or, l'unità complessiva del mondo («un solo sistema comprendeva tutto»). I. CALVINO, *L'origine degli uccelli*, ivi, vol. II, p. 246.

¹¹⁸ Cfr. L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 67.

¹¹⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 764.

elementari) un punto che sarà fondamentale per tutta la presa di coscienza sociale dell'epoca moderna, dalla Rivoluzione francese in poi.¹²⁰

In ultimo Cipriani osserva che anche la frequente tendenza di Sereni alla ripetizione, sia a livello formale che tematico, può essere interpretata come espressione del «desiderio, mai soddisfatto, di ritorno a un Eden metaforico da cui si è stati scacciati.»¹²¹ In quest'ottica la poesia sereniana addita come meta del cammino umano «una mitica unità perduta», «sommersa dalla nebbia del passato e, contemporaneamente, innalzata sulle vette irraggiungibili dell'utopia».¹²² L'equivalenza tra l'avanzamento e il ritorno all'origine è chiara in particolare nella prosa *Ventisei*: il percorso del narratore è infatti «un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza».¹²³

¹²⁰ I. CALVINO, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 889. Sanguineti poi, ricordando a distanza di anni la discussione, darà di fatto ragione al suo avversario: «Per muovere alla ricerca del tempo futuro, occorre forse fare forza [...] sopra le risorse dell'inconscio, ricorrendo alle intermittenze oniriche del cuore. È la memoria involontaria, probabilmente, quella che ci permette, anche quando sembra più disperatamente, irrimediabilmente perduto, di ritrovarcelo, il nostro tempo futuro.» E. SANGUINETI, *Palomar e Ulisse*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 56.

¹²¹ S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 22.

¹²² Ivi, p. 170.

¹²³ V. SERENI, *Ventisei*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 199.

PARTE TERZA

LA SPERANZA E IL SINGOLO

La grande via

1. Introduzione

Il concetto di speranza è intrinsecamente legato, oltre che al tempo, alla persona: sperare infatti è una caratteristica tipicamente umana e, viceversa, l'uomo è tale proprio perché spera. Più in particolare la speranza ha le sue radici nella coscienza del singolo: pur essendo una presenza universale, non è qualcosa che possa essere acquisito (se non in minima parte) dall'esterno, bensì nasce nell'intimo della persona, prendendo in ciascuno forme diverse. Di conseguenza, come sottolinea il primo capitolo di questa parte, affermare la speranza significa in primo luogo riscoprire il valore del singolo, in contrasto con le tendenze di appiattimento e de-umanizzazione che il Novecento porta con sé. In altri termini sperare implica anzitutto scommettere sull'uomo, ossia difenderne la dignità intrinseca e valorizzarne le potenzialità. Del resto l'animo umano è talmente complesso da lasciare pressoché sempre uno spiraglio di speranza: il «guazzabuglio del cuore umano», come lo chiamava Manzoni, è pieno di ombre e pericoli, ma anche di risorse inaspettate; perciò, paradossalmente, proprio l'essere imperfetto e contraddittorio dona all'uomo una sua peculiare bellezza.

Dunque in questa parte e nella prossima affronteremo alcune declinazioni della speranza nel percorso esistenziale dell'individuo, ossia nel dinamismo della coscienza diretta alla propria realizzazione. Più in particolare si delineano due strade principali, qui definite la «grande via» e la «piccola via». La distinzione deriva da un passo di Santa Teresa, anche se il nostro discorso si applicherà tanto alla speranza religiosa quanto a quella laica. Poiché l'animo umano è al contempo grande e piccolo, davanti a lui si aprono due vie possibili di realizzazione: la prima consiste nel farsi grande salendo «la dura scala della perfezione»; l'altra sta invece nel farsi sufficientemente piccolo per entrare in «ascensore».¹ Fuori di metafora la speranza si esprime, nel primo caso, nella volontà di essere all'altezza di se stessi, realizzando il proprio potenziale; nel secondo caso invece implica la capacità di riconoscere la propria limitatezza e fragilità trasformandole in vantaggio, in strumento di riscatto. Certo le due vie non sono mutualmente esclusive, ma possono alternarsi o anche combinarsi in diverso modo a seconda della sensibilità dell'autore e del contesto in cui scrive.

Questa parte si concentrerà appunto sulla prima delle due vie, chiarendo anzitutto che cosa significhi per l'individuo essere all'altezza di se stesso. In primo luogo ciò implica un cammino di costruzione dell'identità e di maturazione personale, che porta ad essere ciò che si è. Si pone così la complessa questione del rapporto tra libertà e destino, ricompresi nel concetto – non necessariamente religioso – di vocazione. Inoltre la realizzazione individuale comporta il riconoscimento della propria appartenenza alla società e al mondo: dunque la presa di consapevolezza dell'interdipendenza tra l'io e gli altri, nonché del contributo che ciascuno è tenuto a dare all'opera collettiva. Seguono poi due capitoli dedicati alle modalità principali attraverso cui l'uomo può attivamente affermarsi nel mondo: la conoscenza e l'azione. Classicamente infatti l'uomo si definisce per la sua capacità di pensare (*homo sapiens*) e di agire (*homo faber*); è in queste attività quindi che la sua dignità si manifesta maggiormente.

Per quanto riguarda i rapporti tra speranza e conoscenza, vedremo che essi si sviluppano principalmente in due sensi. Anzitutto la ricerca conoscitiva dell'uomo è espressione di quella tensione al significato che costituisce il nucleo della speranza: mira cioè a comprendere l'ordine complessivo e il senso della realtà. Tale ricerca può attuarsi attraverso diversi paradigmi conoscitivi:

¹ S. TERESA DI LISIEUX, *Storia di un'anima. Scritti autobiografici*, Città Nuova, Roma 2000, p. 220.

rifacendoci ancora ai simboli calviniani, possiamo identificarli come il paradigma del cristallo e della fiamma, i quali possono eventualmente combinarsi in un terzo paradigma intermedio, l'organismo. Al contempo però nella conoscenza si concretizza la componente più libera e dinamica della speranza, soprattutto nella nostra epoca in cui il desiderio di ordine è controbilanciato da una concezione fluida e multiforme di verità. Il processo conoscitivo appare perciò necessariamente dinamico (giacché implica una tensione più che un possesso) e inclusivo, nel senso che la verità è presente potenzialmente in ogni cosa e nel suo contrario. Riguardo invece la speranza che si attua nell'azione, essa implica in particolare il perseguimento di uno scopo e la capacità di «fare attrito» con il reale, lasciandovi un segno. Approfondiremo quindi le due modalità d'azione più rilevanti, ossia il lavoro e la politica; il primo costituisce uno dei più importanti mezzi di autorealizzazione nel quotidiano, mentre la seconda esprime la tensione utopica verso una società più giusta, benché resti sempre vulnerabile al rischio dell'ideologizzazione o della disillusione. In ultimo faremo il punto su uno dei paradossi costitutivi della speranza, la quale si muove al contempo dentro e oltre l'azione, e più in generale dentro e oltre la storia.

2. Sperare nell'uomo

Benché la letteratura costituisca da sempre uno strumento di riflessione sull'uomo, nel Novecento l'interesse antropologico sembra farsi ancor più pressante. Ne è un segno già il periodico clandestino *L'Uomo*, fondato da Turollo in epoca fascista, che vede anche la collaborazione di Luigi Santucci.² Emblematico inoltre il capolavoro leviano *Se questo è un uomo*, che si definisce fin dal titolo come un'indagine antropologica *sui generis*. L'interesse per l'uomo d'altro canto è proprio della produzione di Levi nel suo complesso, tanto che l'autore stesso lo definisce il «filo comune della sua narrativa».³ Similmente Silone afferma che le sue riflessioni si sono sempre concentrate sulla «condizione dell'uomo nell'ingranaggio del mondo attuale, in qualunque sua latitudine o meridiano.»⁴ Luzi, dal canto suo, vede in questo tema il cuore della riflessione contemporanea,⁵ cui la poesia può offrire un contributo fondamentale: essa infatti «per sua natura affonda nell'umano», perciò ha la capacità di «richiama[re] l'uomo di fronte a se stesso».⁶ Calvino apparentemente assume una posizione opposta, dal momento che l'antiantropocentrismo è una delle tematiche ricorrenti nella sua produzione, particolarmente evidente in opere come le *Cosmicomiche* o *Palomar*.⁷ D'altro canto queste stesse opere implicano in realtà una riaffermazione della presenza umana: le *Cosmicomiche* danno

² Cfr. L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana...*, cit., p. 62.

³ «Scrivo da uomo per gli uomini, mi interessa confermare che in ogni essere umano vedo il mio prossimo, magari è un nemico, ma è un mio prossimo, è una persona da conoscere.» A. AUDINO, «Io un poeta? Scrivo soltanto per gioco», in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 475.

⁴ I. SILONE, *Ripensare il progresso*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 924.

⁵ «Il vero dilemma del nostro tempo [è]: l'uomo sarà contro se stesso o pro se stesso?» M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 47.

⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 4.

⁷ M. BARENGHI, *Introduzione a I. CALVINO, Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. XLVI.

un'apparenza antropomorfa alle realtà più disparate, mentre *Palomar*, insistendo sui rapporti tra l'uomo e il mondo, finisce paradossalmente per evidenziare l'importanza dell'io.⁸

Il diffuso interesse letterario per la persona umana costituisce in parte una reazione alle tendenze deumanizzanti proprie della società novecentesca. Silone, per esempio, si oppone decisamente all'assolutizzazione delle istituzioni, che egli individua come un tratto tipico della contemporaneità. Emblematico a tal proposito l'ammonimento di Pier Celestino a Bonifacio VIII: «Dio ha creato le anime, non le istituzioni», perciò l'anima dell'ultima mendicante esisterà ancora «tra mille milioni di anni, [...] mentre il regno di Napoli, quello di Francia, quello d'Inghilterra, [...] saranno tornati nel nulla.»⁹ La critica è rivolta tanto al regime fascista quanto al partito comunista, giacché entrambi vedono l'uomo in funzione dell'istituzione; al contrario per Silone la valorizzazione dell'uomo rappresenta l'unico vero fine dell'azione politica.

La necessità di difendere l'uomo appare ancor più drammatica nelle pagine di Levi, il quale mette in luce il crudele processo di deumanizzazione subito dai prigionieri in lager.¹⁰ In questo contesto la consapevolezza della dignità umana appare come un bene straordinariamente raro, che occorre difendere a tutti i costi: «Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga.»¹¹ Lorenzo, l'operaio italiano che per mesi aiutò diversi prigionieri portando loro da mangiare, è forse l'esempio più emblematico di come l'umanità dell'uomo possa e debba essere difesa anche in condizioni estreme, come sottolinea Levi stesso: «Lorenzo era un uomo; la sua umanità era pura e incontaminata, egli era al di fuori di questo mondo di negazione. Grazie a Lorenzo mi è accaduto di non dimenticare di essere io stesso un uomo.»¹² Rappresentanti eccezionali di questa resistenza dell'umano sono anche i protagonisti di *Se non ora quando?*, che combattono idealmente e concretamente contro l'annichilimento portato dal nazismo. Per questo si differenziano da tutti gli altri ex prigionieri o esuli che arrivano in Italia: sono «sporchi e stanchi, ma diritti; diversi negli occhi, nella parlata, nel portamento.»¹³

D'altro canto Levi sottolinea che la difesa della dignità umana non è limitata al periodo bellico: «Ognuno di noi, oggi, [...] deve lottare personalmente per mantenersi uomo.»¹⁴ Ciò anche in conseguenza dei progressi della scienza, che rischiano a volte di corrodere l'umanità stessa che dovrebbero servire. Si pensi a racconti come *La bella addormentata nel frigo* o *Angelica farfalla*, entrambi in *Storie naturali*, dove il tentativo di migliorare l'uomo si rovescia in una terribile disumanizzazione. Certo Levi non condanna la scienza più di quanto Silone condanni la politica: entrambe le discipline possono portare grandi benefici, purché tuttavia l'uomo ne rimanga al centro,

⁸ Significativo a questo proposito quanto Calvino stesso scrive a Pampaloni, a proposito di *Palomar*: «Devo riconoscere che è verso una "egodicea", come dici tu, che finisce per tendere (senza raggiungerla) questo libro scritto senza amore per l'io.» I. CALVINO, Lettera a Geno Pampaloni del 9 settembre 1984, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1507.

⁹ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 725.

¹⁰ Hurbinek, il bambino cui nessuno ha insegnato a parlare, è l'emblema di questa umanità oppressa e umiliata, che tuttavia non si lascia negare del tutto; il suo sguardo è infatti «selvaggio e umano ad un tempo», «carico di forza e di pena» al punto che è impossibile sostenerlo. P. LEVI, *La tregua*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 318.

¹¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 153.

¹² Ivi, pp. 234-5.

¹³ P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 659.

¹⁴ L. BORGIA, *Il veleno di Auschwitz*, ivi, vol. III, p. 537.

senza trasformarsi da fine in mezzo.¹⁵ Per questo appunto Levi suggerisce di imporre agli scienziati un giuramento etico, come avviene per i medici.¹⁶

Entrambe queste dinamiche di deumanizzazione sono presenti anche, benché con minor evidenza, nella narrativa di Buzzati. Per quanto riguarda l'impatto dei totalitarismi è significativo il racconto-cronaca *Kappler: 15 in più*. Vi si narra di un comandante tedesco che, avendo deciso di fucilare un certo numero di italiani per rappresaglia, ne fa uccidere quindici in più, per pura distrazione; e sono proprio le anime di questi quindici che tutte le notti tornano per tormentarlo. Nei loro confronti infatti il suo crimine è più atroce: negli altri casi «l'uomo almeno contava come creatura nemica da sopprimere mentre in quel caso no, meno che niente».¹⁷ Il romanzo *Il grande ritratto*, invece, offre un caso da manuale di deumanizzazione tecnologica: uno scienziato, afflitto per la perdita dell'amata Laura, la ricrea sotto forma di macchina; ma quando infine lei prende coscienza del proprio stato si autodistrugge, perché non può sopportare di essere imprigionata in un corpo meccanico. Entrambe le narrazioni dunque affermano con decisione l'irriducibilità dell'uomo, della sua «anima immortale»,¹⁸ a puro oggetto.

Più in particolare la letteratura si fa carico di difendere l'uomo in quanto individuo, «nella sua dignità di creatività, di progettualità e di speranza»,¹⁹ mentre la mentalità dominante nel Novecento tende a concentrarsi sulla collettività. Infatti una delle possibili definizioni di quest'epoca è «il secolo delle masse»:²⁰ le guerre mondiali, i partiti di massa, poi i mass media e la globalizzazione, tendono inevitabilmente a mettere il singolo in secondo piano. Al contrario la caratteristica propria della letteratura è l'attenzione alla singolarità; il poeta, dice Caproni, è colui che «che scende nei dettagli: vede il singolo tranviere, mentre il sindacalista, mettiamo, vede la categoria e trascura quel poveraccio che si chiama, che so, Carlo Rossi.»²¹ Similmente Guerriero osserva che una delle caratteristiche più notabili di Silone è il fatto che egli «non condanna, né assolve in massa, ma va alla paziente ricerca del singolo»;²² perciò ad esempio non si fa scrupolo di rappresentare un fascista come personaggio positivo, nella *Volpe e le camelie*, perché anche chi milita nel partito avverso è anzitutto «un essere umano».²³ E lo stesso vale per Levi, che nel *Sistema periodico* commenta: «Esistono tedeschi perfetti? o ebrei perfetti? Sono un'astrazione: il passaggio dal generale al particolare riserva sempre delle sorprese stimolanti, quando il partner privo di contorni, larvale, ti si definisce davanti, a poco a poco

¹⁵ Lo stesso concetto è sostenuto anche da Luzi, che interrogato a proposito del progresso scientifico risponde: «Tutto sta a vedere quale importanza assumerà la presenza umana nel quadro disordinato della coscienza moderna.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 144.

¹⁶ E. MASTROSTEFANO, *E se questo è un uomo*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 661.

¹⁷ D. BUZZATI, *Kappler: 15 in più*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 73.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. ROGANTE, *La frontiera della parola*, cit., p. 219.

²⁰ La definizione è usata in particolare da A. DE BERNARDI, *Il secolo delle masse*, in MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE DIREZIONE GENERALE ISTRUZIONE CLASSICA, SCIENTIFICA E MAGISTRALE, *Problemi della contemporaneità. Territori, identità culturali, scambi*, Quaderno 22/2, tomo II, Liceo Scientifico Statale «E. Majorana», Latina, marzo 1998, pagg. 63-67.

²¹ G. CAPRONI, intervista cit. in A. NOZZOLI, *Sulle interviste a Giorgio Caproni*, in «Per amor di poesia (o di versi)», cit., p. 207.

²² E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto. L'avventura umana e letteraria di Ignazio Silone*, Paoline, Cinisello Balsamo 1990, p. 27.

²³ K. ALLSOP, *With Ignazio Silone*, cit. in A. PAGANINI, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, saggio premesso a I. SILONE, *La volpe e le camelie*, L'ora d'oro, Poschiavo 2010, p. 158.

o ad un solo tratto, e diventa il Mitmensch, il co-uomo, con tutto il suo spessore, ticchi, anomalie ed anacoluti.»²⁴

Va precisato, d'altra parte, che l'individuo non è inteso in questi casi come una monade isolata, bensì come singolo cosciente di sé e libero di autodeterminarsi, immerso in una rete di relazioni che lo plasmano e lo rendono responsabile verso gli altri. Tale prospettiva si contrappone perciò tanto all'individualismo quanto alla massificazione (due fenomeni che, del resto, sono tra loro connessi). Come sintetizza Calvino in una poesia del '43: «Tramontato / il regno dell'individuo / tramontato / il regno della collettività, / tempo è che ritorni / il regno / dell'uomo».²⁵ In breve, dunque, nella letteratura novecentesca l'uomo è non soltanto il soggetto, ma anche l'oggetto della speranza: «Se resiste l'umano, allora ci potrà essere salvezza»,²⁶ scrive Luzi. In particolare emerge la necessità di scommettere sul singolo, affermandone la dignità intrinseca e valorizzandone le potenzialità. Ciò comporta anzitutto la consapevolezza della complessità propria dell'uomo, nonché la volontà di sperare nelle sue componenti positive, per quanto minoritarie possano talvolta apparire.

2.1. Il «guazzabuglio del cuore umano»

«Così come nel Carso si vede sprofondare il fiume in una spelonca per poi ricomparire alla luce qualche chilometro più in là; ma ciò che l'acqua ha fatto nel frattempo nessuno è in grado di sapere»:²⁷ questa la descrizione che Buzzati dà dell'animo umano, di cui nessuna scienza può esplorare «le nere voragini».²⁸ Lo stesso individuo non può mai dire di conoscersi a fondo, come osserva Silone: «Ogni uomo è molto più complicato di quello che appare e di quello che lui stesso crede di sé.»²⁹ Questa complessità comporta imprevedibilità, specie in condizioni estreme come quelle che molti si trovano ad affrontare nel Novecento: «Basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima e ci si trova dall'altra parte», dal bene si passa al male, come capita al partigiano Pelle nel *Sentiero dei nidi di ragno*.³⁰ Ma, fortunatamente, ciò è vero anche all'inverso: la speranza è possibile proprio perché in ciascuno convivono bene e male, grandezza e miseria, potenzialità e mancanza.

Primo Levi è particolarmente abile nel descrivere questo «groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere»³¹ che costituisce l'umano. Egli infatti tratteggia i propri personaggi come figure a tutto tondo, senza ingabbiarli in un giudizio monolitico. Si può citare, tra i tanti esempi, quello del Moro: un vecchio disperato e violento, preda di «una disperata demenza senile», nel quale tuttavia Levi coglie una certa «grandezza [...] e una barbarica dignità», nonché una profonda capacità d'amare. Tutta la sua vita è infatti dedicata a una figlia gravemente invalida: «Le scriveva ogni settimana lettere destinate a non pervenirle; per lei sola aveva lavorato tutta la vita, ed era diventato moro come il legno di noce e duro come la pietra.»³² Ancor più estremo però è l'esempio dei detenuti addetti alle camere a gas di Auschwitz: benché apparentemente privati di ogni tratto umano, quando inaspettatamente

²⁴ P. LEVI, *Vanadio*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1020.

²⁵ La poesia è riportata nella lettera a E. Scalfari del 16 giugno 1943, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 134

²⁶ M. LUZI, *Le nuove paure...*, cit., p. 21.

²⁷ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1981, p. 95.

²⁸ D. BUZZATI, *Il tremendo incubo di Rho*, in *La "nera" di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 172.

²⁹ Da un manoscritto inedito, cit. in B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. XXXIII.

³⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 105.

³¹ P. LEVI, *Argon*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 865.

³² P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 378.

una ragazza sopravvive al gas essi se ne prendono cura e cercano di salvarla. Levi commenta così questo paradosso: «Fatti come questi stupiscono, perché contrastano con l'immagine che alberghiamo in noi, dell'uomo concorde con se stesso, coerente, monolitico; e non dovrebbero stupire, perché tale l'uomo non è.»³³ Proprio questa contraddittorietà pone le basi per una ragionevole speranza: «È puro manicheismo affermare che l'uomo è buono sempre, lo è un po' meno affermare che c'è del buono in quasi tutti, cosa in cui credo.»³⁴ Per questo appunto Levi afferma in diverse occasioni di nutrire ancora fiducia nell'uomo, nonostante l'esperienza del lager: egli infatti ha fiducia non nell'uomo *in toto*, bensì in quegli aspetti positivi dell'uomo che possono manifestarsi anche nelle situazioni più negative. La sua fiducia deriva, come afferma lui stesso, «dal riconoscimento della dignità dell'essere umano, della consapevolezza delle sue capacità, delle sue doti. Ho fiducia negli uomini perché li stimo per quello che sono e per le opere che possono compiere.»³⁵

Similmente Silone si mostra ben consapevole della capacità di male insita nell'uomo: lui stesso ha potuto verificarlo in prima persona anche più precocemente di Levi, nei giorni successivi al tremendo terremoto accaduto nella Marsica durante la sua infanzia. Nonostante questo, tuttavia, ha continuato per tutta la vita a nutrire una «fiducia creativa» nell'uomo³⁶, ossia ha scelto di credere nella sua libertà e nelle sue qualità spesso nascoste.³⁷ In particolare la sua concezione antropologica si emblemizza nel cafone: il contadino poverissimo che, proprio per l'essenzialità della sua vita, diviene immagine dell'uomo nella sua struttura fondamentale, nel bene e nel male. Da un lato, infatti, la povertà materiale e morale mette in evidenza meschinità, egoismi, violenze, richiamando la teoria dell'*homo homini lupus*; dall'altro lato, però, Silone vede nei cafoni potenzialità inesplorate, e una dignità che aspetta di essere riconosciuta e realizzata. Perciò «possono essere paragonati a quei casolari di aspetto dimesso che hanno delle grandi cantine.»³⁸ In particolare i cafoni sono portatori di una grandissima capacità di sperare, che resiste contro ogni umiliazione nel corso dei secoli; e proprio questa tensione utopica li rende essi stessi una speranza per il paese, benché quasi nessuno se ne renda conto.³⁹

Il cafone dunque rappresenta l'uomo per come è adesso, imperfetto e mancante, ma anche l'uomo per come potrebbe essere: «Si presenta come simbolo escatologico [...] dell'uomo nuovo, che ha come modello [...] il Cristo dei Vangeli.»⁴⁰ Non a caso Cristo e i cafoni appaiono talvolta quasi intercambiabili: Cristo soffre insieme a loro,⁴¹ e viceversa, quando un cafone riesce a raggiungere la pienezza della sua umanità, diventa lui stesso una prefigurazione di Cristo, come accade a Infante.⁴² Anche per Luzi peraltro la valorizzazione dell'uomo passa attraverso il riferimento a Cristo, emblema e garante delle potenzialità umane. Infatti qualcosa di buono deve esserci anche nell'individuo più ripugnante, dal momento che Dio l'ha creato e per lui si è rivestito di quella medesima carne umana;

³³ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1178.

³⁴ L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 776.

³⁵ L. DI RICCO, *Un uomo chiamato Faussone*, ivi, vol. III, p. 166. In un'altra intervista osserva anche: «Fare il processo all'uomo non ha senso: l'uomo è un terribile miscuglio in cui si trova tutto». G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 390.

³⁶ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 37.

³⁷ I. SILONE, *Vita e morte d'un uomo semplice*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 1416-17.

³⁸ I. SILONE, *Le idee che sostengo*, ivi, vol. I, p. 1388.

³⁹ «In un paese deluso esaurito stanco come il nostro, questa mi è sempre apparsa una ricchezza autentica, una miracolosa riserva. I politici l'ignorano, i chierici la temono, e forse solo i santi potranno mettervi mano.» I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 823.

⁴⁰ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 62.

⁴¹ Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I.

⁴² Cfr. ivi, p. 979.

perciò il cristiano ha il dovere di non disprezzare l'uomo, benché ciò possa risultare molto difficile di fronte agli eccessi di degradazione di cui l'epoca moderna si è macchiata.⁴³ Tale concetto può raggiungere anche toni d'orrore: «In queste fetide cotenne / d'umanoidi trasudanti / cupidigia ed assassinio, [...] / anche lì [...] / lui è e dobbiamo avvistarlo...».⁴⁴ Il cristianesimo appare dunque a Luzi come culmine dell'umanesimo, poiché consente di vedere una scintilla divina anche nel più miserabile degli uomini, riaprendo così la via alla speranza.⁴⁵

2.2. La bellezza dell'imperfezione

Se considerato in un'ottica di speranza l'umano può risultare perfino più prezioso proprio a causa della sua costitutiva imperfezione. Particolarmente esemplificativo in merito è un racconto di Buzzati, *Il disco si posò*, in cui un prete si trova faccia a faccia con un gruppo di marziani, immuni dal peccato e dal dolore; eppure il prete realizza, all'improvviso, che proprio il loro essere perfetti gli rende impossibile incontrare Dio. Come dicevamo infatti è proprio la manchevolezza che apre agli uomini l'accesso a una superiore pienezza, giacché alimenta la tensione, il movimento; al contrario i marziani sono troppo perfetti, dunque troppo statici, per avere speranza, ossia per trovare un significato al proprio esistere:

«Oh, poveretti» mormorò don Pietro, ma in maniera che i due non lo udissero come si fa con i malati gravi. Si levò in piedi, il sangue riprese a correre con forza su e giù per le sue vene. Si era sentito un bruco, poco fa. Adesso era felice. «Eh, eh» ridacchiava dentro di sé «voi non avete il peccato originale con tutte le sue complicazioni. Galantuomini, sapienti, incensurati. Il demonio non lo avete mai incontrato. Quando però scende la sera, vorrei sapere come vi sentite! Maledettamente soli, presumo, morti di inutilità e di tedio. ... Dio preferisce noi di certo! Meglio dei porci come noi, dopo tutto, avidi, turpi, mentitori, piuttosto che quei primi della classe che mai gli rivolgon la parola. Che soddisfazione può avere Dio da gente simile? E che significa la vita se non c'è il male, e il rimorso, e il pianto?»¹

Lo stesso concetto è sviluppato altrove nella contrapposizione tra le stelle, bellissime ma «impassibili, gelide, lontane», e le luci artificiali, come il fuoco del camino, i fanali dei treni o i fari: «riverberi della nostra povera vita quotidiana», che testimoniano però tutta la forza dell'umana speranza. «Dentro a queste luci stimate generalmente così poco c'è una grandezza, uno slancio spirituale che voi neppure vi sognate. Voi, stelle, bruciate solo per voi stesse. Le vostre gigantesche dimensioni metriche [...] sono una stolida, supremamente inutile e ridicola cosa al paragone di uno solo di quei rozzi fanalini a olio ciondolanti sotto la pancia dei carri notturni che si trascinano verso destinazioni ignote, trainati da un cavallo stanco.»² Del resto la bellezza dell'imperfetto è una tematica ricorrente

⁴³ «Ci sono stragi che destabilizzano l'umanità. Bisognerebbe essere intanto disponibili mentalmente e moralmente a pensare che l'umano è un accidente qualunque, e che va preso come tale. Ma c'è l'incarnazione, la discesa del divino nell'umano: noi non possiamo essere cristiani e non credere nella presenza costante dell'uomo come fondamentale.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 56.

⁴⁴ M. LUZI, *In ogni nostro simile*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 587.

⁴⁵ «Sotto il nome di uomo è indicata troppo spesso una entità che sembra così poco umana. [...] È quasi superiore alle nostre forze ammettere che certi esemplari dell'abiezione e certi disastri della disumanizzazione rientrano, anch'essi, nel patto e nell'alleanza. Ma, ecco, dove non può giungere l'umanesimo può giungere l'amore nella sua specie più alta e gratuita di carità, che forse dell'umanesimo stesso è la cima svettante.» M. LUZI, *Saluto al pontefice*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 283.

¹ D. BUZZATI, *Il disco si posò*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 935.

² I D. BUZZATI, *Le stelle*, in *Siamo spiacenti di...*, cit., pp. 93-4.

nella produzione di Buzzati: già nella prima raccolta troviamo il significativo racconto *Eleganza militare*, in cui un gruppo di soldati si riduce in condizioni sempre peggiori, provato dalla lunga marcia. Eppure i soldati conquistano così una singolare bellezza, derivante dalla loro fedeltà umile e coraggiosa, dal loro essere pienamente uomini: «Lo stivale sinistro del Custozza si era tutto spaccato di dietro, una intera manica si era scucita, si sarebbe detto un pezzente randagio se egli non avesse cominciato a diventare bellissimo. [...] E con gioia che non si può dire mi accorgevo che anche tutti noi, tra il polverone giallo del mezzogiorno, subivamo la medesima sorte».³

Una scena curiosamente simile si ritrova anche in un testo di Betocchi, *La ritirata del Friuli del 1917*, in cui di nuovo la bellezza dell'eroismo risalta ancor più a paragone dell'umana fragilità: «Un reggimento di cavalieri perfetti, alti e snelli, ci veniva incontro al piccolo trotto ad armi impugnate, lucentissime, con stupendi ufficiali. Sfilò lungamente in doppia fila e ci scomparve alle spalle, lasciando dietro di sé un orizzonte pulito. Proseguirono [...] diritti nella morte.»⁴ E come Buzzati privilegia le luci umane sulla bellezza perfetta ma fredda delle stelle, così Betocchi contemplando il cielo stellato si chiede all'improvviso: «Abbiamo proprio, e davvero, sempre bisogno di guardare lassù per sentire la nostra verità umana?»⁵ Abbassa poi lo sguardo sul fuochista del vaporino che lo sta trasportando, il quale «spende nella fuliggine la sua vita, senza vedere stelle [...] Ma sta là, col suo orario, col suo lavoro.» In quest'uomo dunque risplende una bellezza maggiore rispetto a quella delle stelle, e questa riflessione spinge il poeta a guardare alla propria vita con rinnovata speranza: «Ciò mi è stato di grande insegnamento: sono rientrato, ho immaginato i miei piani per domani.»⁶

Anche in Levi troviamo una contrapposizione simile tra l'uomo e le stelle, in particolare in *Notizie dal cielo*. Di fronte all'incommensurabilità dell'universo l'uomo potrebbe essere sopraffatto dalla percezione della propria piccolezza; tuttavia non deve dimenticare la propria «nobiltà di fuscello pensante» dotato di un cervello che, pur con tutti i suoi limiti, è «più complesso, più difficile a descriversi, che una stella o un pianeta».⁷ Perciò appunto è possibile sperare che l'uomo eserciti un'azione significativa sul mondo, combattendo la propria manchevolezza e parzialmente compensandola: «La miseria dell'uomo ha un'altra faccia, che è di nobiltà; forse esistiamo per caso, forse siamo la sola isola d'intelligenza nell'universo, certo siamo inconcepibilmente piccoli, deboli e soli, ma se la mente umana ha concepito i buchi neri, ed osa sillogizzare quanto è avvenuto nei primi attimi della creazione, perché non dovrebbe saper debellare la paura, il bisogno e il dolore?»⁸ Allo stesso modo per Luzi la mente umana possiede «un potere immenso»: essa «decreta intimamente»

³ D. BUZZATI, *Eleganza militare*, da *I sette messaggeri*, cit., pp. 98-9. La stessa dinamica si ripresenta anche in altri racconti, come *L'inaugurazione della strada*, in cui un malridotto ministro degli interni si trasfigura in ultimo grazie alla propria testarda fedeltà: «Essi lo videro avanzare a passi lenti ma decisi in mezzo alle aride pietre, fino a che scomparve ai loro sguardi. Due o tre volte ancora però parve loro di scorgere un breve scintillio: lo scintillio del sole sui bottoni della sua alta uniforme.» Da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 942.

⁴ C. BETOCCHI, *Cuore di primavera*, cit., p. 56.

⁵ Ivi, p. 116.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. LEVI, *Notizie dal cielo*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 937.

⁸ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 229. Di Meo in particolare sottolinea l'importanza di questo testo come espressione di una «speranza, di tipo decisamente utopico». A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., p. 61.

quale valore si debba dare al reale, se la vita abbia un senso oppure no.⁹ Eppure questa stessa mente «è niente / un fremito tutt'al più, / un sussulto minimo / nel cuore dell'essente».¹⁰

In sintesi quindi la grandezza e la piccolezza dell'uomo si incontrano nella dimensione della speranza: si può sperare nell'uomo perché, nel suo piccolo, è grande, ed è grande perché spera; ossia perché vive una tensione costitutiva verso il bene, la felicità, il significato. A questo proposito, peraltro, c'è un ulteriore punto di contatto tra Buzzati e Levi: entrambi dedicano un racconto alla creazione dell'uomo, partendo da premesse piuttosto simili. Nei due racconti infatti Dio si avvale della collaborazione di un gruppo di tecnici, che creano un progetto meticolosamente strutturato. Tuttavia, in entrambi i casi, il progetto si attua in modo imprevisto: nel racconto di Levi Dio decide improvvisamente di creare l'uomo di propria iniziativa, ignorando il parere dei tecnici; in quello di Buzzati, al contrario, Dio è consapevole dei pericoli insiti nell'avventato progetto, tanto che inizialmente lo rifiuta, ma in ultimo si fa convincere ad approvarlo. L'uomo nasce così sotto un segno ambivalente. Per Levi è tecnicamente imperfetto, tanto che il capo dei progettisti si chiede «se questo è un uomo», e nel caso che cosa lo renda tale.¹¹ Per Buzzati, d'altra parte, l'uomo nasce proprio come un progetto sbagliato, fonte di prevedibili guai. Eppure, proprio per questo, in entrambi i racconti l'uomo nasce sotto il segno della speranza: frutto di un atto quasi impulsivo da parte di Dio, il quale sceglie di riporre la sua fiducia in un essere che probabilmente non la merita. Del resto la creazione, come sottolinea Buzzati, appartiene a quelle «grandi ore fatte di speranza, aspettazione delle cose belle che sicuramente verranno ma che ancora non sono»; perciò «in tempo di creazione [...] [è] lecito essere ottimisti».¹²

Anche Santucci, tra l'altro, mette in scena l'origine dell'uomo, immaginando un dialogo con Adamo in persona. Qui non troviamo squadre di tecnici all'opera, tuttavia la vita umana si origina ancora sotto il segno dell'imprevisto. Infatti Adamo è inizialmente creato sotto forma di statua, immobile e impassibile; ma paradossalmente la sua vera natura emerge solo con la “caduta”, in cui ha origine il dinamismo della speranza: «L'Ombra mi trasmetteva [...] pensieri e proposte che concettualmente non comprendevo e però m'affascinavano. “Vuoi avere un passato e un futuro? [...] Conoscere la paura e l'amore, la nostalgia e l'attesa? [...]” E io, muovendo il mio piede di statua e allacciando le mie mani alle sue, risposi che volevo.»¹³ D'altra parte il narratore suggerisce che tale “caduta” fosse nei piani di Dio sin dall'inizio.¹⁴ Ciò implica che la speranza è parte integrante dell'umano; e non solo la speranza nutrita dall'uomo, ma anche e soprattutto la speranza di Dio *nell'uomo*. Infatti, dal momento che l'uomo è sempre in cammino verso una non scontata salvezza, il suo rapporto con Dio è intessuto di speranza: si tratta per entrambi di un lungo «fidanzamento [...], con tutti gl'incanti, gli sgomenti, le pregustazioni di un'attesa innamorata.»¹⁵ Per questo, azzarda Santucci, l'uomo è forse

⁹ M. LUZI, *Lo sfolgorio del Bosforo*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 136.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «Così è nato l'Uomo, o signori, lontano dal nostro consesso [...] Se e quanto esso corrisponda ai requisiti che ci erano stati proposti, o se non si tratti invece di un uomo per pura definizione e convenzione, non ho elementi per stabilire.» P. LEVI, *Il sesto giorno*, da *Storie naturali*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 632.

¹² D. BUZZATI, *La creazione*, in *Il colombre*, cit., pp. 26-27.

¹³ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., pp. 17-18.

¹⁴ Addirittura Santucci ipotizza che nello stesso nome Adam sia racchiusa l'intera storia della salvezza: l'iniziale 'A' richiama il primo uomo, ossia «l'uomo-colpa», «il responsabile di ogni caduta»; la sillaba 'DA' corrisponde invece a David, «l'uomo folle e ignobile che però nei travagli di un'autoespiazione si comportò 'secondo il cuore di Dio'; infine la 'M' simboleggia il Messia «capace di tutto sanare e redimere». Dunque nel nome del primo uomo «trovi l'evoluzione dal male al bene, dalla catastrofe al riscatto». Ivi, pp. 12 e 15.

¹⁵ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 227.

invidiato perfino dagli angeli. Anche Péguy introduce un concetto simile, quando afferma che l'anima del peccatore appare più preziosa agli occhi del suo Creatore proprio perché

Lei ha fatto tremare il cuore stesso di Dio.

Del tremore del timore e del timore della speranza. [...]

Ha introdotto nello stesso cuore di Dio la teologale

speranza. [...]

Ha fatto scattare un sentimento nuovo,

quasi sconosciuto [...] allo stesso cuore di Dio. [...]

[...] Perché tutti gli altri Dio li ama in amore. [...]

Ma il peccatore ha avuto un giorno in cui Dio l'ha amato in speranza.¹⁶

¹⁶ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., pp. 228-9.

3. La «grande via»: essere all'altezza del proprio destino

La prima via attraverso cui si compie l'autorealizzazione umana comporta appunto la capacità di essere all'altezza delle proprie potenzialità e del proprio destino. In quest'ottica perciò la speranza è la virtù dei forti, degli uomini adulti e maturi: è, come la definisce Scardicchio, un «indicatore di adultità».¹ Calvino è uno dei più energici sostenitori di questo «ideale di saper essere all'altezza della situazione»,² che vede incarnato negli eroici capitani di Conrad: uomini che riescono a dominare gli eventi grazie al proprio ingegno e alla propria forza morale.³ Lo stesso riferimento è usato anche da Levi⁴ per indicare appunto una speranza matura, che chiede di «diventare adulti»⁵ attraverso «le due esperienze della vita adulta di cui parlava Pavese, il successo e l'insuccesso».⁶ Il modello conradiano, benché non esplicitamente richiamato, può poi essere esteso anche agli eroi di Silone,⁷ che come il loro autore vivono in un mondo di maiuscole: cercano la Verità e la Libertà, ossia perseguono un ideale di Uomo nella pienezza del termine.⁸ In questi casi dunque, ma non soltanto in questi, la speranza si definisce come la leva che spinge gli uomini a scoprire la loro vera statura, come si legge in una celebre quartina della Dickinson: «Non conosciamo mai la nostra altezza / finché non siamo chiamati ad alzarci. / E, se siamo fedeli al nostro compito, / arriva al cielo la nostra statura.»⁹ Più in particolare questo processo si compone di due aspetti: la ricerca di se stessi e la presa di consapevolezza del proprio ruolo nel mondo.

3.1. Diventare se stessi: un viaggio tra libertà e destino

Nelle pagine calviniane la speranza appare come il marchio dell'«uomo che *si fa*»;¹⁰ essa cioè si estrinseca in «un approfondimento ostinato di ciò che si è, [...] un'autocostruzione, [...] un codice personale di regole interne e di rinunce attive» attraverso il quale è possibile essere pienamente se stessi.¹¹ Ciò permette di accedere a una pienezza vitale che, scrive Calvino, è il corrispettivo laico della santità, in quanto esprime «un valore umano esemplare non in rapporto a particolari cose che si fanno, a particolari situazioni in cui ci si trova, ma solo per un particolare modo di vivere la propria vita, di usare l'esistenza stessa come mezzo d'espressione».¹² Calvino insomma ripropone, benché in

¹ A. C. SCARDICCHIO, *Breviario per (i) don Chisciotte*, cit., p. 16.

² I. CALVINO, *I capitani di Conrad*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 815.

³ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 39.

⁴ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 115.

⁵ S. GIACOMINI, *Il mago Merlino e l'uomo fabbro*, ivi, vol. III, p. 135.

⁶ P. LEVI, *Nichel* da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 916.

⁷ Berardo, capostipite degli eroi siloniani, costituisce secondo Barilli il «prototipo del “capitano coraggioso”, votato a intrepidi atti di eroismo, con sublime disprezzo per il suo tornaconto personale, fino all'atto estremo di sfidare la morte.» R. BARILLI, *La narrativa dei «capitani coraggiosi». Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*, Mursia, Milano 2015, p. 210.

⁸ Scrive in proposito la moglie Darina: «Silone è l'uomo delle maiuscole, scriveva la parola verità con la 'V' maiuscola, libertà con la 'L' maiuscola; la sua dimensione delle minuscole era misteriosa e imprevedibile». D. LARACY SILONE, *Colloqui*, cit., p. 87.

⁹ E. DICKINSON, *Non conosciamo mai la nostra altezza*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 1201.

¹⁰ I. CALVINO, Lettera ad A. Santacroce del 7 ottobre 1963, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 754.

¹¹ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1213.

¹² I. CALVINO, *Appunti per una collana di ricerca morale*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1709.

senso differente, la celebre massima dannunziana: «Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte». Particolarmente esemplificativa in merito è la *Trilogia degli antenati*, che Calvino stesso definisce «una trilogia d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani». ¹³

Il *Visconte* in particolare rappresenta una condizione «d'incompletezza, di parzialità» ¹⁴ che non è soltanto quella del personaggio principale. Lebbrosi e Ugonotti rappresentano infatti una scissione tra edonismo e moralismo; ¹⁵ al contrario la realizzazione presuppone per Calvino un'armonia tra dovere e piacere, «tra ciò a cui si tende e ciò che si è». ¹⁶ Nel *Barone* poi si apre «una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale». ¹⁷ In altri termini la tensione alla pienezza, vagheggiata nel *Visconte*, qui è studiata nel suo farsi: il Barone scolpisce se stesso appunto come un'opera d'arte. Infine nel *Cavaliere* il tema dell'autorealizzazione raggiunge il massimo sviluppo: diventa «conquista dell'essere», ¹⁸ ossia «presa di coscienza d'essere al mondo e autocostruzione d'un destino». ¹⁹ Questo processo si attua in particolare nel personaggio di Rambaldo, la cui avventura consiste proprio nel dimostrare a se stesso di esistere. Le sue azioni cioè sono volte alla ricerca di «un'umanità totale», ²⁰ una pienezza di vita che non sa identificare, ma di cui sente la mancanza: «Avrò la conferma d'essere un uomo? di marcare un'orma camminando sulla terra?» ²¹. La sua vicenda si riflette inoltre in quella collettiva dei Curvaldi: «Neppure noi sapevamo di essere al mondo... Anche ad essere si impara...» ²²

La *Trilogia* insomma rivela l'essenza della speranza calviniana, ossia la tensione a una pienezza umana che nel presente è appena una promessa; come riflette Amerigo nella *Giornata di uno scrutatore*: «Forse siamo, senza rendercene conto, [...] minorati, rispetto a una diversa possibilità d'essere, dimenticata». ²³ Tale prospettiva è assai simile a quella di Silone, che definisce così la meta degli sforzi umani: «*Habeas animam*: che ogni creatura, chiunque sia abbia diritto alla propria anima.» ²⁴ Ciò può avvenire, come per Calvino, solo attraverso una moralità profondamente vissuta: una fedeltà così radicale alla propria natura da portarla fino alla sua piena realizzazione, quali che siano le conseguenze. Murica, in *Vino e pane*, lo spiega così: «Si tratta di convertirsi. Forse basta dire che si tratta di diventare uomo, nel vero senso della parola.» ²⁵ È proprio quest'estrema fedeltà a se stessi che rende gli eroi siloniani dei «santi laici», per usare l'espressione di Calvino; o, in altri termini, uomini «non banali». ²⁶ Silone, come osserva Falchetto, «vuole narrare una normalità notevole, che possa servire da punto di riferimento etico in un tempo di valori in crisi». ²⁷ Perciò quello che

¹³ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1213.

¹⁴ I. CALVINO, *Introduzione alla traduzione inglese dei Nostri Antenati*, ivi, vol. I, p. 1362.

¹⁵ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1212.

¹⁶ I. CALVINO, Brano inedito riportato nell'apparato critico, ivi, vol. II, p. 320.

¹⁷ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1212.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ I. CALVINO, *Introduzione alla traduzione inglese dei Nostri Antenati*, ivi, vol. I, p. 1362.

²⁰ I. CALVINO, Lettera a «Mondo nuovo» del 21 marzo 1960, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 643.

²¹ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 991.

²² Ivi, p. 1062.

²³ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 27.

²⁴ I. SILONE, *Habeas animam!*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1025.

²⁵ La frase, proveniente dalla prima edizione di *Vino e pane* del 1937, è citata in R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone. Introduzione all'opera*, Ragionamenti, Roma 1978, p. 72.

²⁶ Il termine è usato più volte da Silone, ad esempio in *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 337 e *La volpe e le camelie*, ivi, vol. II, p. 497.

²⁷ B. FALCETTO, *Introduzione*, ivi, vol. II, p. XVI.

caratterizza i suoi personaggi non è tanto il possesso di qualità straordinarie, quanto il coraggio di vivere appieno la propria ordinarietà, fino a raggiungere un'autenticità assoluta. Ad esempio nel *Seme sotto la neve* donna Vincenza ha l'impressione che Pietro Spina sia «trasparente», come se tenesse «sulle mani la propria anima nuda»,²⁸ mentre nel *Segreto di Luca* Ortensia appare così trasformata agli occhi di don Serafino: «Ella cominciava ad assomigliare al suo destino. Hai mai visto l'anima di una creatura?»²⁹

Incontriamo qui un concetto chiave della narrativa siloniana, il destino, caratterizzato da una certa ambiguità. In *Una manciata di more*, ad esempio, Rocco argomenta che «nessuno sceglie la sua via», anche se appare riluttante a usare il termine “destino”.³⁰ Viceversa in *Uscita di sicurezza* il libero arbitrio appare predominante: «Il nostro destino dipende esclusivamente da noi.»³¹ Quest'apparente contraddizione si deve alla molteplicità di significati insiti nel termine “destino”. Nel suo senso deteriore esso è semplicemente un alibi per il fatalismo; nel *Segreto di Luca*, ad esempio, tale parola trasmette l'idea che l'oppressione degli innocenti sia inevitabile: l'ingiustizia «diventa in un certo senso naturale. [...] La crudeltà è come il cattivo tempo.»³² In altri casi, però, il concetto di destino prende un senso positivo, sovrapponendosi a quello di vocazione. In questo senso il termine designa da un lato la natura profonda dell'individuo, verso la cui realizzazione ciascuno è incamminato, e dall'altro il complesso di circostanze attraverso cui tale vocazione prende forma. I due aspetti infatti sono strettamente connessi, come spiega Pietro Spina:

«Credi, nonna, che possano esservi vite arbitrarie? [...] Forse ognuno [...] secondo la materia di cui è fatto, attira a sé fin dai primi anni le esperienze decisive che danno l'impronta all'anima, fanno che Muzio sia Muzio, e non Caio. Vi sono dolori che concentrano intorno a sé tutte le forze riposte dell'essere, tutte le energie vitali, e restano confitti e articolati in noi come la spina dorsale sul corpo, come i fili in un tessuto. Distruggere i fili? Certo, si può, ma distruggendo il tessuto.»
«Non si può, figlio mio, con gli stessi fili ordire un tessuto meno triste?»
«Diventare un altro? Anche quello è un modo di morire.»³³

Questo brano mette dunque in chiaro che l'autorealizzazione può passare solo attraverso una paradossale libertà nell'obbedienza, dal momento che «la vera libertà consiste in un'assoluta fedeltà a noi stessi», al nostro «destino» in senso alto.³⁴ Tuttavia, siccome l'uomo è parzialmente un mistero anche per sé, ciò implica un secondo paradosso: l'uomo può diventare se stesso solo restando fedele a qualcosa che ancora non c'è, a una natura che non si è ancora pienamente svelata. Anche per questo il destino non è contrapposto alla libertà, bensì la presuppone: non è infatti il destino a guidare le scelte, ma sono le scelte a svelarlo e a renderlo possibile. Emblematico in merito un altro passaggio del *Seme*:

«Come si fa a capire a tempo quel che siamo noi stessi?»

²⁸ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 649.

²⁹ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 397.

³⁰ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 109.

³¹ I. SILONE, *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 871.

³² I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 318. Già Pietro Spina aveva detto: «Il destino è un'invenzione della gente fiacca e rassegnata». I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 398-9.

³³ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 643.

³⁴ Ivi, p. 880.

«È impossibile, e sarebbe anche assurdo saperlo in anticipo» dice Simone. «In certi casi si comincia a indovinarlo strada facendo. E potrebb'essere altrimenti? Come renderci conto del senso dei nostri atti prima di compierli? »

«Come assicurare dunque la fedeltà a noi stessi? Il destino è forse retroattivo?»

«Il destino a mio parere» dice Simone «si riduce a questo: i nostri atti più sinceri non possono essere che nostri. Il destino ci si rivela a mano a mano che sciogliamo i nodi della nostra matassa. Quanto più siamo leali, io penso, tanto più il nostro destino ci appare evidente.»³⁵

Detto questo possiamo comprendere la fulminea risposta di Silone alla domanda di un intervistatore: «*Pensi che l'uomo possa vincere il suo destino?* Sì, se lo accetta.»³⁶ La frase può essere intesa su due livelli. Anzitutto esprime la necessità di prendere atto dei condizionamenti cui l'individuo è sottoposto (il «destino» in senso deteriore) per poterli superare. Osserva a tal proposito Falcetto: «L'esistenza di ogni individuo risulta [...] dall'azione convergente di una rete di condizionamenti che sarebbe falso e illusorio negare. Tuttavia ciascuno raggiunge una piena espressione della propria umanità rifiutando una sottomissione supina e inconsapevole o semiconsapevole, e affermando la propria libertà e responsabilità.»³⁷ A un secondo livello poi Silone afferma che la libertà consiste nell'essere fedeli al proprio destino, nel senso più nobile del termine; una scelta che la società contemporanea rende particolarmente difficile: «Non si diventa mai quello che si vuole» osserva tristemente un personaggio in *Vino e pane*,³⁸ con una frase in cui per Silone si riassume «l'essenza della tragedia moderna».³⁹

Da questo punto di vista la concezione di Silone si avvicina a quella di Buzzati. Anche per quest'ultimo infatti essere pienamente se stessi è il compito più importante e arduo dell'esistenza; un compito che molti falliscono, perché si adeguano passivamente ai modelli proposti dalla società. Un esempio emblematico si trova nel racconto *Quando l'ombra scende*: il protagonista, un borghese di successo, si rende conto di aver completamente mancato la propria vita, giacché ha tradito le speranze dell'infanzia e quindi la sua natura autentica.⁴⁰ Lo stesso accade anche al *Borghese stregato*: «E con amarezza considerava come tutta la sua vita fosse stata così: niente in fondo gli era mancato ma ogni cosa sempre inferiore al desiderio, una via di mezzo che spegneva il bisogno, mai gli aveva dato piena gioia.»⁴¹ A quest'esistenza impoverita si contrappone un'altra possibilità di vita che può essere realizzata a due condizioni, le stesse individuate da Silone. La prima è un'assoluta fedeltà al proprio «io» profondo, che si esprime nella disciplina e nella dedizione (un'«autocostruzione», per usare le parole di Calvino), anche a costo di sacrificare rispettabilità e sicurezza. È proprio questa scelta che consente infine al *Borghese stregato* di riscattarsi, «lui vero uomo, finalmente, non meschino.»⁴² È la stessa scelta che fa la grandezza di Angustina e poi di Drogo nel *Deserto dei tartari*, o del brigante

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ I. SILONE, *40 domande a Ignazio Silone*, ivi, vol. II, p. 1212.

³⁷ B. FALCETTO, *Introduzione*, ivi, vol. I, p. XL. Il concetto peraltro è perfettamente rispondente alla prospettiva di Calvino, il quale nell'intervista con Camon esprime insofferenza verso un volontarismo astratto dalla realtà: «Un avvenimento storico, grande o piccolo, ha tutto uno spessore dietro, una molteplicità di strati. Senza il senso della necessità, la volontà è assolutamente niente». I. CALVINO, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, p. 2780.

³⁸ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 222.

³⁹ Tale definizione, proveniente dalla prima edizione di *Vino e pane* del 1937, è ricordata nell'*Introduzione* di B. FALCETTO, ivi, vol. I, p. XL.

⁴⁰ D. BUZZATI, *Quando l'ombra scende*, in *I sette messaggeri*, cit., pp. 199-209.

⁴¹ D. BUZZATI, *Il borghese stregato*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 741.

⁴² Ivi, p. 748.

Planetta nell'*Assalto al grande convoglio*. Tutti questi personaggi si votano infatti a una missione apparentemente futile o impossibile, attraverso la quale perseguono la piena realizzazione di sé.⁴³ Sono dunque incarnazioni di un ideale che l'autore stesso vorrebbe raggiungere, sebbene senta di non riuscirci mai appieno: «Basterebbe una cosa da niente: riuscire a essere te stesso, con tutte le stupidità attinenti, ma autentico, indiscutibile. La sincerità assoluta sarebbe di per se stessa un documento tale! [...] Questo è l'uomo, uno dei tanti, se volete, ma uno. Per l'eternità gli altri sarebbero costretti a tenerne conto, stupefatti.»⁴⁴

La seconda condizione è poi il verificarsi dell'«occasione», ossia dell'evento che rende visibile il destino e consente di realizzarlo. Quest'occasione può assumere le forme più strane: il gioco da bambini in cui incappa il *Borghese stregato*, o l'irragionevole *Assalto al grande convoglio*. Per questo, benché spesso sia l'oggetto di una lunga attesa, arriva sempre in modo inaspettato, rivelandosi del tutto diversa dalle previsioni. È quanto accade in particolare a Drogo, nel *Deserto dei tartari*, e al suo quasi omonimo Dorigo in *Un amore*. A prima vista in realtà i due romanzi appaiono molto distanti: se il *Deserto dei tartari* esprime un ideale paragonabile a quello calviniano e siloniano (essere «all'altezza» del proprio destino), *Un amore* mette in scena la dinamica esattamente opposta, di degradazione e meschinità. Tuttavia Dorigo desidera Laide non solo per il suo *appeal* erotico, ma soprattutto per la sua insolita autenticità e pienezza vitale: «Quella là era una creatura umana in tutta l'ampiezza del termine, era una faccenda importante.»⁴⁵ Al cuore di entrambi i romanzi c'è dunque lo stesso tema: un'esistenza che «aspira a diventare “un destino”, ossia una vita giustificata».⁴⁶ Quest'aspirazione prende la forma di un'attesa infinita e in fin dei conti illusoria (l'attesa dei Tartari, in un caso, e dell'amore ricambiato nell'altro); tuttavia il finale coincide con l'arrivo dell'occasione sotto altre vesti. Drogo comprende all'ultimo che la vera battaglia in cui dimostrare il suo valore non è quella con i Tartari, ma con la morte; mentre in *Un amore* l'occasione si manifesta non tanto per Dorigo, quanto per Laide, attraverso la maternità: «Senza che lei lo sappia è venuta per Laide la grande ora della vita e domani sarà forse tutto come prima e ricomincerà la cattiveria e la vergogna, ma intanto lei per un attimo sta al di sopra di tutti, è la cosa più bella, preziosa e importante della terra.»⁴⁷

In ultimo non si può non citare la produzione di Luzi, nella quale uno dei temi centrali è proprio la «conquista dell'io come identità da raggiungere perché non ci è data a priori, [...] o, se ci è data a priori, va comunque sperimentata – non la possiamo riconoscere se non dopo una lunga esperienza, un lungo viaggio simile a quello di Ulisse per ritornare alla sua Itaca.»⁴⁸ Più in particolare la ricerca identitaria coincide col «progresso spirituale», ossia – come già per Calvino e Silone – consiste nel raggiungere il «grado più alto di coscienza morale.»⁴⁹ La tematica affiora già in *Quaderno gotico*: «Io mi levo, mi libro e mi tormento / a far di me un Mario irraggiungibile».⁵⁰ Tuttavia soprattutto a

⁴³ «Lo faceva in fondo per sé, per sentirsi quello di prima, sia pure per l'ultima volta. Non ci sarebbe stato nessuno a vederlo, forse nessuno a saperlo mai, se rimaneva subito ucciso; ma questo non aveva importanza.» D. BUZZATI, *L'assalto al grande convoglio*, ivi, p. 611.

⁴⁴ D. BUZZATI, *La formula*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 11.

⁴⁵ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 498.

⁴⁶ G. PULLINI, «*Il deserto dei Tartari*» e «*Un amore*», due romanzi in rapporto speculare fra metafora e realtà, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Olschki, Firenze 1982, p. 170.

⁴⁷ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 498.

⁴⁸ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 145. Cfr. anche M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 231.

⁴⁹ M. LUZI, *Del progresso spirituale in Natura e del poeta*, cit., p. 53.

⁵⁰ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 133.

partire da *Primizie del deserto* la poesia si fa espressione di un cammino spirituale in atto, che progredisce secondo una linea di fedeltà a sé stesso.⁵¹ «Senza fine divengo quel che sono».⁵² In particolare è significativo che nel *Pensiero fluttuante della felicità* l'autore parli di se stesso dapprima come di un'«anima non anima» poi come di un'«anima fatta anima»,⁵³ marcando così il passaggio a una più piena coscienza di sé. Il cammino prosegue poi per tutta la vita di Luzi, fino alle ultime raccolte. In *Sotto specie umana*, ad esempio, la natura profonda dell'io emerge per intuizione («per un attimo / si riconosce e si conferma»), guidando il poeta verso un vissuto più pieno della propria identità: «Moriva d'esperienza lui, nasceva / [...] su quelle ceneri un virgulto, / lui da lui».⁵⁴ Eppure ancora in *Dottrina dell'estremo principiante* il poeta esprime la tensione a un Sé non pienamente raggiunto, nella consapevolezza che la piena realizzazione dell'anima può avvenire solo in un orizzonte escatologico:

Talora lo intravedo
 un me altro da me,
 un me ben altro: [...]
 È là, mi aspetta
 in piedi
 appena dentro
 una vietata soglia:
 vorrebbe,
 oh se vorrebbe, non può venirmi incontro
 ma quando sono prossimo
 tende verso di me le braccia, mormora
 «Mario,
 quanto ti sei fatto attendere».⁵⁵

D'altro canto ancora una volta tale processo di avvicinamento al Sé – che, con termine junghiano, si potrebbe definire di individuazione – deve fare i conti con il pericolo di una vita inautentica. Luzi afferma infatti che molte persone «non hanno una vita diretta e naturale, ma una vita riflessa e derivata: vale a dire una vita infondata, non vissuta fino in fondo, individualistica al massimo ma non veramente individuata».⁵⁶ Tali persone dunque non riescono a trovare il proprio «centro», nascosto sotto le «parti» che ciascuno deve interpretare nella vita; cosicché l'individuo finisce per coincidere con le sue maschere.⁵⁷ La metafora teatrale, presente anche nelle pagine siloniane,⁵⁸ è spesso usata da Luzi in diversi contesti ed emblematicamente nel dramma *Hystrio*. Qui infatti entrambi i personaggi principali (Hystrio, l'attore protagonista, e il despota Berek) hanno sepolto il proprio «io»

⁵¹ F. MAGRO, *Primizie del deserto e Onore del vero*, in *Nel mondo di Mario Luzi*, cit., p. 70.

⁵² M. LUZI, *Anno*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 191.

⁵³ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, pp. 368 e 377.

⁵⁴ M. LUZI, *E ora a che inimmaginate latitudini*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 238.

⁵⁵ M. LUZI, *Talora lo intravedo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 319.

⁵⁶ M. LUZI, *Naturalità del poeta*, nella raccolta omonima, cit., p. 78.

⁵⁷ M. LUZI, *Del progresso spirituale*, ivi, p. 53.

⁵⁸ Si considerino le due dichiarazioni assai simili di Pietro Spina e di Rocco De Donatis. «Mi sembra che, fino a quel giorno, io non sia stato me stesso, ma abbia rappresentato una parte, come un attore a teatro, acconciandomi perfino una maschera adeguata e declamando le formule prescritte.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 727. «Le ultime volte che mi sforzai di parlare in pubblico [...] soffrii di uno strano malessere. [...] Mentre parlavo, percepivo la mia voce come quella d'un altro. Ascoltavo un altro declamare. Non so se succeda la stessa cosa agli attori, sulla scena. [...] Non mi capita mai quando dico quello che penso.» *Una manciata di more*, ivi, p. 111.

al di sotto delle maschere, col rischio di smarrirlo;⁵⁹ a loro si contrappone Giulia, che cerca la propria verità al di là dei ruoli sociali, con quel percorso di «riduzione a se stessi» che è proprio «degli spiriti acuminati». ⁶⁰ Peraltro – come nel modello pirandelliano cui questa metafora inevitabilmente richiama – la differenza tra l’Io autentico e le sue maschere non sta solo nel fatto che il primo è profondo e le seconde superficiali, ma che il primo è fluido e le seconde fisse. L’identità vera per Luzi non è mai pienamente definibile, in quanto (come la speranza stessa) trascende tutti i ritratti che se ne possono tracciare. ⁶¹ L’io è in divenire, teso a una meta che è sempre «oltre»: «Andavo io pure / da me a me, oltre di me» si legge in *Dottrina dell’estremo principiante*, il cui titolo è già una dichiarazione dell’impossibilità di dirsi mai completi, anche in tarda età. ⁶² Al contrario le maschere sottraggono gli uomini «all’eterna metamorfosi»: ⁶³ le persone si attaccano ai loro simulacri perché «non sperano», e questo «è il peccato più tremendo». ⁶⁴ Tuttavia non si tratta di una condizione irreversibile: col tempo il movimento può risvegliarsi, l’io può maturare («cresce ciascuno alla sua statura»⁶⁵).

Come per Silone, insomma, la fedeltà all’io non è diretta a un’immagine precisa di sé bensì al dinamismo unico e irripetibile della coscienza. ⁶⁶ In particolare significa obbedire a quel «qualcosa che ti chiama in una direzione» e che può essere definito indifferentemente vocazione o destino. ⁶⁷ Anche per Luzi, infatti, il destino non è qualcosa di estrinseco all’uomo, bensì coincide con la realizzazione della sua natura profonda, ⁶⁸ che «matura impercettibilmente nell’interno del nostro operare, giorno per giorno». ⁶⁹ D’altro canto Luzi è attento a distinguere quest’atteggiamento dal fatalismo, ⁷⁰ distanziandosi per questo dalla spiritualità orientale che pure gli è per molti versi affine. Tipica della mentalità orientale, e in particolare indiana, è infatti la virtù di «assecondare, aderire in pieno alla legge della necessità». ⁷¹ Un ideale in effetti simile a quello che Dante raffigura nel Paradiso, ⁷² e che Luzi addita ripetutamente nella propria produzione; tuttavia ciò che in Dante e in Luzi è «un raggiungimento», la meta di una tensione vitale, in India è «una condizione vissuta

⁵⁹ L’attore Hystrio è definito infatti «tutti e nessuno, [...] / onnipotente signore e vuota pelle umana / a tutto disponibile», mentre Berek ragiona tra sé: «Se penso a me com’ero / o supponevo o immaginavo / che il mio io fosse, dov’è / reperibile, oggi, quell’individuo?» M. LUZI, *Hystrio*, in *Teatro*, cit., pp. 287 e 341.

⁶⁰ M. LUZI, *Del progresso spirituale in Naturalezza del poeta.*, cit., p. 54.

⁶¹ «Quale idea di me desidererei suscitare nei miei eventuali lettori di domani [...]? Bisognerebbe intanto ne avessi una, invece ne ho molte e nessuna: nessuna, voglio dire, che sia fissa e cristallizzi definitivamente il mio interno aspetto. Quasi a confermare la molteplicità e la mutevolezza che vedo in ogni aspetto del vivente anche la mia immagine mi si trasforma e mi sembra riflessa più da un’acqua scorrevole che da uno specchio costante.» M. LUZI, *Ricerca della propria immagine, in Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984, p. 5.

⁶² M. LUZI, *Che vento, che tempesta*, da *Dottrina dell’estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 286.

⁶³ M. LUZI, *Gli uomini o la loro maschera*, da *Per il battesimo*, in *L’opera poetica*, cit., p. 617.

⁶⁴ M. LUZI, *La vita chiama la vita*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 724.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ «Un uomo [...] è qualcosa che si adempie, che si fa, che si costruisce», in un «processo formativo [che] è insostituibile con qualsiasi altro». M. LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 59-60.

⁶⁷ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 59. Va sottolineato però che mentre Silone ingloba il concetto di provvidenza all’interno di quello di destino, per Luzi le due dimensioni sono separate: il destino riguarda la tensione all’autorealizzazione, ed è legato al carattere; la provvidenza invece è posta «più in alto» del destino, e guida le circostanze in modo che quest’ultimo possa realizzarsi. «La supervisione provvidenziale forse sta in questo: non farti fare quello che se tu facessi ti eliminerebbe delle prove che invece devi fare.» Ivi, p. 60.

⁶⁸ M. LUZI, *L’inferno e il limbo*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 56.

⁶⁹ M. LUZI, *Discretamente personale*, ivi, p. 108.

⁷⁰ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 61.

⁷¹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 163.

⁷² *Ibidem*. In particolare Luzi richiama i versi: «Anzi è formale ad esto beato esse / tenersi dentro alla divina voglia / Per ch’una fansi nostre voglie stesse» (Par. III, 79-81).

giornalmente»,⁷³ che finisce per mettere l'uomo e la sua capacità d'azione in secondo piano. «Questo poi, essendo legato a miseria, a tribolazioni, ti induce a pensieri, a interrogazioni, a perplessità».⁷⁴ Tale perplessità emerge in particolare nei dialoghi tra Luzi e una donna, eletta a portavoce della religiosità orientale. Il «credo» di lei suscita infatti l'ammirazione del poeta, ma al contempo gli appare come «un canto di prigionia, / sia pure il canto udito / trillare nella voliera più alto di tutti e fermo.»⁷⁵ Da questo punto di vista Luzi è più vicino a Calvino di quanto potrebbe sembrare a prima vista: per entrambi la speranza poggia necessariamente sulla libertà e si esprime nell'azione; perciò una speranza che non tenga conto dell'uomo, come essere libero e agente, è una disperazione sotto mentite spoglie.⁷⁶

D'altra parte Luzi può essere accostato anche a Buzzati per il forte senso dell'enigmaticità del destino. Infatti, sebbene la fede di Luzi implichi una più forte fiducia nel senso dell'esistenza rispetto all'agnosticismo di Buzzati, resta il fatto che la vocazione non è facile da cogliere: il messaggio divino, inscritto nell'anima di ciascuno, può dunque sfuggire.⁷⁷ Luzi stesso, commentando il *Viaggio di Simone Martini*, osserva: «Volevo segnalare l'imprecisione del destino umano; nella vita l'uomo non ha ancora assunto la responsabilità piena e nei suoi contorni il suo destino, però desidera averlo. È un tormento non averlo, non sapere chi siamo.»⁷⁸ Così, ad esempio, in *Sotto specie umana* l'«ambigua verità del senso» si personifica in una ninfa apparsa e subito scomparsa, che si può solo inseguire lungo un sentiero «ad infinitum / perso, ritrovato di quando in quando».⁷⁹ Come già nella città calviniana di Zobeide, o nel tormentato amore del Dorigo buzzatiano, la tensione alla pienezza è una corsa verso una meta sfuggente, ma appunto in questa ricerca risiede la grandezza dell'uomo.

3.2. Appartenere al mondo

La coscienza di sé implica anche la capacità di iscriversi all'interno di un quadro più ampio, riconoscendo sia la propria dipendenza sia la propria responsabilità nei confronti del mondo. Calvino in particolare sottolinea il fatto che ogni uomo fa parte di un intreccio assai più ampio, per cui «ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto [...] – per esempio, l'incontro di due persone [...] – deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune.»¹ Di conseguenza

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 161.

⁷⁵ M. LUZI, *Accordo*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 352. La stessa donna compare anche in altri componimenti della raccolta, come *D'intesa* (p. 336), *Ménage* (pp. 329-30) e *L'India* (p. 346), ed è almeno parzialmente identificabile con Franca Bacchiega, con la quale Luzi aveva intrecciato un forte rapporto. Cfr. D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 77.

⁷⁶ A tal proposito è curioso notare come il confronto col fatalismo orientale, rappresentato sempre da una donna, sia presente anche nel dramma calviniano *Marco Polo*, a partire dal quale l'autore elaborò poi il progetto delle *Città invisibili*. La giovane Kocacin è infatti determinata ad accettare il proprio destino, anche se ciò implica separarsi dal suo amato Marco Polo: «Se non ami il tuo destino è perché non lo comprendi, perché non lo vedi. Guarda questa foglia. [...] Se la metto così di sbieco è informe, aggrinzita. Devo trovare il modo esatto come guardarla ed eccola bella, armoniosa, con le sue nervature.» Al che Marco Polo ribatte: «Ma sei tu, siamo noi che muoviamo questa foglia finché essa non appare perfetta per noi, siamo noi che la facciamo quella che è...». I. CALVINO, *Marco Polo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 551.

⁷⁷ «Luzi non dubita della “travolgente rinascita”; il dubbio è invece sulle possibilità umane di ricezione del messaggio, da cui l'ardua difficoltà di tale captazione». S. VERDINO, *Introduzione* a M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. LIII.

⁷⁸ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 132.

⁷⁹ M. LUZI, *Ambigua verità del senso*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 164.

¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 761.

l'individuo può essere visto come una sorta di canale attraverso cui passa il flusso della vita: «Il partecipare a una creazione collettiva, come qualche cosa cominciata prima di noi e che presumibilmente continuerà dopo di noi, ci dà l'impressione di una forza che passa attraverso di noi.»² Il concetto è sviluppato in particolare in *Meiosi*, in cui l'individuo è descritto come frutto del «passato della specie e di quel che c'era prima della specie, un passato generale a cui tutti i passati individuali rimandano».³ Al tempo stesso, però, le scelte individuali determinano gli sviluppi futuri;⁴ dunque il singolo non è semplicemente un canale neutro, ma ciascuno dà il suo contributo all'evoluzione della vita, sia dal punto di vista biologico sia conoscitivo-spirituale. Un concetto che Calvino dice di aver implicitamente mutuato da suo padre, il quale attraverso la coltivazione cercava di «portare avanti un compito della natura che aveva bisogno dell'aiuto umano», concependosi «come anello d'una storia che continua [...] nello stretto confine della terra (il podere o il pianeta).»⁵

Per questo appunto la prospettiva antiantropocentrica propria di Calvino non implica una negazione del valore dell'uomo, in generale, e dell'individuo in particolare. Forse «l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo», ma ciò appunto significa che «per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.»⁶ Un'osservazione simile si potrebbe fare anche per Luzi, per il quale l'individuo trae il suo senso dalla partecipazione all'opera collettiva dell'umanità, che a sua volta si iscrive nel lavoro di perfezionamento dell'universo. Il primo aspetto è già evidente in un componimento esemplare di *Onore del vero, Nell'imminenza dei quarant'anni*:

Si sollevano gli anni alle mie spalle
a sciami. Non fu vano, è questa l'opera
che si compie ciascuno e tutti insieme
i vivi i morti, penetrare il mondo
opaco lungo vie chiare e cunicoli
fitti d'incontri effimeri e di perdite
o d'amore in amore o in uno solo
di padre in figlio fino a che sia limpido.⁷

In seguito si rafforza sempre più, come s'è detto nella scorsa parte, la concezione del mondo come creazione continua, cui l'uomo è chiamato a partecipare.⁸ Di conseguenza, come sottolinea Piccini, l'ampliamento antiantropocentrico dell'orizzonte si rovescia nell'affermazione dell'importanza dell'uomo, giacché questi – come per Calvino – è strumento essenziale affinché l'universo prenda coscienza di se stesso: «La consapevolezza è quella di essere non il protagonista e il centro del cosmo,

² I. CALVINO, *Furti ad arte*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1812.

³ I. CALVINO, *Meiosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 292.

⁴ Ivi, 297.

⁵ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, ivi, vol. III, p. 9. Barenghi in particolare sottolinea «la sintonia fra questa interpretazione dell'operosità del padre» e il modello antropologico elaborato da Calvino nel corso degli anni. M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 94.

⁶ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 969. Pierangeli in particolare si sofferma su questa frase osservando: «L'intelligenza del brano è tutta nella parentesi: il mondo ha bisogno degli occhiali, cioè di uno sguardo imperfetto e labile per esistere.» F. PIERANGELI, *Italo Calvino*, cit., p. 161.

⁷ M. LUZI, *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, p. 237.

⁸ «La creazione è cominciata e noi siamo stati immessi dentro la creazione, ma evidentemente per portarla avanti. [...] Non so che peso possa avere ma la storia umana è certamente dentro questo processo e la storia umana è fatta tutta di questi nostri momenti di concreazione, anche questi momenti che ora occupiamo a parlare fra noi.» M. LUZI, *Conversazione*, cit. p. 242.

con protervia, ma il luogo in cui la logica del pensiero creatore si rispecchia, è intuita e partecipata dalla creatura.»⁹ In questa prospettiva uomo e mondo appaiono impegnati in un processo di «concretescita»: devono «mutuamente / [...] crescere insieme».¹⁰ In effetti il percorso di autorealizzazione individuale è un perfetto equivalente nel microcosmo di ciò che avviene nel macro; è il mondo intero che sta diventando se stesso, cercando di realizzare la propria natura profonda:

Dove sei? non ti trovo, anima mia [...] –
sento che mormorano,
talora, inquieti
gli elementi
e insieme i molti attanti
dell'essere: uomini,
angeli, il sole,
l'aria, i venti.¹¹

Tale interrelazione tra individuo e collettività implica da un lato la speranza, giacché il percorso dell'individuo assume valore inscrivendosi in un contesto che lo trascende, dall'altro la responsabilità, giacché le azioni dell'individuo non sono mai neutre ma hanno sempre un impatto – piccolo o grande che sia – sull'ambiente circostante. Questo connubio tra speranza e responsabilità è rappresentato esemplarmente da Calvino nella descrizione della città di Andria: «Del carattere degli abitanti d'Andria meritano di essere ricordate due virtù: la sicurezza in se stessi e la prudenza. Convinti che ogni innovazione nella città influisca sul disegno del cielo, prima d'ogni decisione calcolano i rischi e i vantaggi per loro e per l'insieme delle città e dei mondi.»¹²

Il medesimo tema è al cuore anche del racconto buzzatiano *Il crollo della Baliverna*, in cui il protagonista rimuove per errore un'asta di ferro da un edificio cadente, provocando un crollo a catena con devastanti conseguenze.¹³ Certo nel racconto il tono dominante è, come spesso in Buzzati, l'angoscia. Tuttavia in questa concezione è implicita la valorizzazione dell'azione umana, come osserva Gianfranceschi: l'uomo «è la posta, il punto terminale, il condensatore o l'antenna dove le energie [del mondo] tendono a concentrarsi: egli deve selezionarle e trasformarle in atti.»¹⁴ Ciò pone le basi appunto per una responsabile speranza, dettata dalla consapevolezza che il proprio comportamento contribuisce allo sviluppo delle cose. Significativa a tal proposito un'affermazione di Levi, invitato a spiegare le ragioni del proprio ottimismo: «La mia disposizione d'animo [...] è quella dell'«addetto alla manutenzione»; la rete telefonica, o del gas, funzionerà bene se (condizione non sufficiente, ma necessaria) lui sarà diligente, attento ed esperto.»¹⁵ Similmente Calvino, nelle *Lezioni Americane*, esorta a guardare il nuovo millennio «senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi.»¹⁶

Più in particolare il legame tra autorealizzazione e partecipazione al mondo può declinarsi in due modalità. Da un lato la realizzazione di sé può passare attraverso la partecipazione attiva alle sorti

⁹ D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 223.

¹⁰ M. LUZI, *Mondo, non sono circoscritto in me*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 29.

¹¹ M. LUZI, *Dove sei? non ti trovo, anima mia*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 313.

¹² I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 486.

¹³ F. GIANFRANCESCHI, *Introduzione a D. BUZZATI, Il crollo della Baliverna*, cit., p. 11.

¹⁴ F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 159.

¹⁵ G. TESIO, *Credo che il mio destino profondo sia la spaccatura*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. III, p. 239.

¹⁶ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 655.

della collettività, come è proprio di molti personaggi siloniani. Per quest'autore infatti il compiersi della coscienza singola passa attraverso la relazione con gli altri e a sua volta si traduce nella ricerca di nuove modalità di rapporto, che permettano a tutti di raggiungere la pienezza. Giustamente dunque Atzeni osserva che la speranza di Silone si muove in due direzioni, tra loro interrelate:

in quella dell'uomo soggetto di diritti, di peculiarità spirituali intrinseche alla sua stessa natura, ed in codesta accezione assume un forte richiamo alla perseità e all'agostiniano «in te ipsum rede»; in quella dell'uomo membro della grande comunità umana nella quale deve esercitare le sue facoltà spirituali per la propria e altrui esaltazione. E in questo senso serba un'evidente carica sociale. Su codesta duplice convergente azione, il Nostro indirizza il messaggio politico: da un lato, stimolando le energie interiori di ogni essere dotato di ragione a svilupparsi pienamente; dall'altro, allargando gli interessi dei soggetti verso mete di più vasta portata ideale.¹⁷

Simile agli eroi siloniani è, da questo punto di vista, *Il mercedario* di Santucci. Egli recupera la libertà dopo un periodo di schiavitù ma non riesce ad esserne felice; infine un amico gli svela che tale tristezza si fonda su una concezione errata di libertà, la quale non implica semplicemente vivere una vita libera ma adoperarsi perché tutti ne abbiano una.¹⁸ Più tardi poi il protagonista decide di seguire e addirittura superare l'esempio dell'amico, offrendosi come schiavo al posto di altri (come Pietro Spina nel finale del *Seme*); e questo appunto gli consente «di ritrovare in cambio quelle profondità di sé [...] che aveva conosciuto durante gli anni di catena.»¹⁹ Insomma il protagonista si realizza precisamente attraverso il servizio agli altri.

Specularmente, invece, nel *Barone rampante* di Calvino la partecipazione alle sorti collettive passa attraverso la ricerca di autenticità personale,²⁰ ossia l'affermazione di sé. Come scrive Calvino stesso, del resto, «affermarsi [...] non vuol dire affermare un nome ed una persona. Vuol dire affermare se stesso con tutto quello che si ha dentro [...]. E appunto in ciò sta la mia certezza: questo qualcosa non rappresenta l'oggi, rappresenta il domani. Ed è questo qualcosa che voglio affermare, non italocalvino; italocalvino morirà e non servirà più a niente, il qualcosa rimarrà e darà buon seme.»²¹ Anche la dedizione al proprio lavoro, incarnata esemplarmente dal Fausson leviano, è compiuta anzitutto per soddisfare se stessi tuttavia ha un indubbio impatto positivo sull'ambiente circostante. A tal proposito Buzzati, dialogando con Panafieu, sostiene che tutte le grandi opere siano nate anzitutto dal desiderio di costruire se stessi: «L'uomo che metteva la prima pietra di una cattedrale, sapendo che ci sarebbero voluti trecento anni a farla era interessato nel fare quel pezzo di muro perché quella era una cosa sua.»²² Anche Silone ammette la possibilità che, quando l'azione diretta si rivela inattuabile, le forze dell'individuo debbano concentrarsi sul coltivare la propria interiorità, ma non in

¹⁷ F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., pp. 267-8.

¹⁸ «Ho capito come [la libertà], della quale noi siamo tanto solleciti e gelosi, altro non sia che una stupida dissipazione, un vile inganno di Satana, che ci lascia le piccole ed insulse libertà per toglierci in cambio quella grande e vera che conta. Mi è stato chiaro che queste giornate [...] vanno spese in un solo modo: procacciando con ogni mezzo, in ogni nostro respiro, la libertà a chi ha perduto la sua e vive simile alle bestie.» L. SANTUCCI, *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 57.

¹⁹ Ivi, p. 60.

²⁰ «Solo essendo così spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini.» CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 773. Interessante in proposito un commento dello stesso Calvino: «È un credo di individualismo? Direi che è l'affermazione che per essere veramente con gli altri bisogna non aver paura di trovarsi anche soli. Che è nella propria forza e moralità individuale che sta la forza e la moralità che ci fa combattenti di lotte collettive.» I. CALVINO, Lettera a A. Bozzoli dell'8 gennaio 1958, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 537.

²¹ M. LUZI, Lettera a E. Scalfari de 7 marzo 1942, ivi, p. 49.

²² D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 84.

senso egoistico; infatti il percorso di autorealizzazione ha sempre, anche se indirettamente, un effetto positivo sulla collettività. Questa è appunto la convinzione espressa nell'*Avventura di un povero cristiano*:

GIOACCHINO Volete dire che per ora dobbiamo occuparci della nostra anima? Dobbiamo coltivarla come certuni coltivano il loro giardino? Ma in questo modo non dimentichiamo il Regno di Dio, [...] non dimentichiamo gli altri? [...]

PIER CELESTINO Può esistere un'opposizione tra la vita di un'anima seriamente cristiana e l'attesa del Regno di Dio? Non mi pare. A me sembra che l'anima cristiana, la quale aspiri intensamente al Regno di Dio, si conforma a immagine di esso e vi adegua il suo comportamento, a cominciare dalle relazioni col prossimo. Non è un gioco di parole affermare che essa realizza, sia pure in misura minima, il Regno.²³

4. La conoscenza

4.1. La speranza come tensione a comprendere

In una delle ultime interviste Levi riassume così la sua morale: «Io penso che per l'uomo laico, quale sono io, l'essenziale sia capire e far capire.»¹ Mentre Silone scrive in *Uscita di sicurezza*: «Se ho scritto dei libri [...] è per cercare di capire e far capire.»² Questa concordanza mette in luce una sostanziale affinità tra i due autori, per i quali il principale obiettivo esistenziale è appunto la comprensione razionale della realtà. È infatti nell'esercizio della ragione che risiede la «la nobiltà dell'Uomo»,³ perciò l'individuo è realmente alla propria altezza quando riflette su ciò che gli accade per «trasformare in coscienza la propria esperienza.»⁴ A livello pratico, inoltre, comprendere è il primo passo per poter agire in modo efficace. Per questo appunto la comprensione dei meccanismi che hanno portato alla Shoah diventa per Levi uno «scopo di vita»,⁵ giacché comprendere tali dinamiche è il primo passo per evitare che si ripetano; dunque l'esercizio della ragione è anche «un dovere civico».⁶ Non a caso *Se questo è un uomo* si apre con l'esortazione solenne a «considerare»: termine tipico di Levi, che implica una riflessione razionale ed empatica al tempo stesso, un calarsi negli eventi tenendo a mente l'umanità propria e altrui.⁷ Silone, dal canto suo, utilizza più volte un'espressione simile: «rendersi conto».⁸ È vero che l'espressione leviana è incentrata sull'oggetto,

²³ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 692.

¹ M. SPADI, *Capire e far capire*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. III, p. 792. L'esortazione si ritrova quasi identica in *Se non ora quando?*: «Cerca di capire, racconta e cerca di far capire.» Ivi, vol. II, p. 600.

² I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 860.

³ P. LEVI, *Ferro*, in *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 891.

⁴ I. SILONE, *Il partito socialista che vorremmo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1014. Una formula molto simile, ripresa da André Malraux, è presente anche in un saggio di dieci anni successivo, *I periodici di cultura*, ivi, vol. II, pp. 1172-3.

⁵ G. CALCAGNO, *Primo Levi: capire non è perdonare*, ivi, vol. III, p. 612.

⁶ G. DE LUNA, *Le ragioni per avere fiducia*, ivi, vol. III, p. 234.

⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 139. L'espressione si ripete identica nella poesia *La bambina di Pompei*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 709. Sul significato del verbo «considerare» in Levi cfr. M. GIULIANI, *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 99.

⁸ L'espressione ricorre in diverse occasioni, sia nella produzione narrativa che saggistica. Cfr. ad esempio I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 51; *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 880-1, *I periodici di cultura*, ivi, vol. II, p. 1173, *Nichilisti e idolatri*, ivi, vol. II, p. 1198.

mentre quella sioniana sul soggetto, tuttavia entrambe rimandano a uno stesso nodo concettuale: la «coscienza della propria umanità»⁹ e l'attenzione partecipativa al reale, lo sforzo razionale di capire e l'impegno etico ad agire.

In questa prospettiva la conoscenza si caratterizza come una lotta contro due opposti nemici, etichettati da Silone come *Nichilisti e idolatri*. Nel saggio così intitolato, infatti, l'autore sottolinea come la comprensione della realtà sia diventata sempre più difficile in epoca contemporanea, vista la complessità e la rapida evoluzione dei meccanismi in atto. Questo ha favorito il diffondersi di due atteggiamenti errati: il nichilismo, ossia «la rinuncia a capire», la resa di fronte all'assurdo, e l'ideologia, cioè la convinzione di aver trovato l'unico e solo modo di capire il mondo.¹⁰ Si tratta di due atteggiamenti ugualmente statici, e alla lunga sterili; al contrario Silone promuove la ricerca di un'*Uscita di sicurezza*, di una via conoscitiva che mantenga aperto il dinamismo della speranza. Similmente per Levi l'uso libero della ragione, espresso in particolare nello studio della chimica, costituisce una sfida tanto alla incomprendibilità della realtà quanto alla semplificazione ideologica del fascismo. Emblematico in merito un passaggio del *Sistema periodico*, fondato su una metafora assai simile a quella sioniana: «Guardavo gonfiare le gemme in primavera, luccicare la mica nel granito, le mie stesse mani, e dicevo dentro di me: “Capirò anche questo, capirò tutto, ma non come loro vogliono. Troverò una scorciatoia, mi farò un grimaldello, forzerò le porte”». ¹¹ La connotazione di «sfida» si inasprisce poi ancor più nel contesto del lager – nel quale si uniscono mostruosamente ideologia e nichilismo – tanto che il dialogo tra Levi e Pikolo si sovrappone al superamento delle colonne d'Ercole da parte di Ulisse.¹²

Similmente per Calvino la capacità umana di conoscere e interpretare il mondo rappresenta la fonte primaria della speranza e, al tempo stesso, della responsabilità. Tutta l'opera di Calvino infatti è sorretta dalla speranza – più o meno forte, più o meno palese, ma sempre presente – che la realtà abbia un significato razionalmente decifrabile. «Il mondo», si legge in un appunto inedito, «non è un *panopticon* ma un *pancripticon*. Non il nascosto occulto (viscere, segreto), ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto).»¹³ Tale decifrazione è non solo possibile, ma utile e necessaria: ad un primo livello perché può migliorare le condizioni di vita (materiali e spirituali) dell'uomo stesso, e più in profondità perché la conoscenza è precisamente il contributo che l'uomo può e deve donare all'universo, così da partecipare al suo percorso evolutivo. In effetti uno degli aspetti più notevoli della visione calviniana, come osserva Hume, è che essa «difende l'importanza e il significato della coscienza umana anche quando è posta a confronto con l'ordine dell'universo. Senza una coscienza intelligente, nulla nell'universo avrebbe significato, in quanto non esisterebbe nessuna consapevolezza per giudicare e per interpretare il significato dietro il segno. Solo

⁹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 51.

¹⁰ I. SILONE, *Nichilisti e idolatri*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1198.

¹¹ P. LEVI, *Idrogeno*, in *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 876.

¹² Il carattere di sfida proprio della conoscenza, nella prospettiva di Levi, è evidente nell'uso del verbo “osare” che ricorre sia in relazione alla scienza («Se la mente umana ha concepito i buchi neri, ed *osa* sillogizzare quanto è avvenuto nei primi attimi della creazione, perché non dovrebbe saper debellare la paura, il bisogno e il dolore?») sia nel contesto del lager («Noi due, che *osiamo* ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.») P. LEVI, *La ricerca della radici e Se questo è un uomo*, ivi, vol. II, p. 229 e vol. I, p. 228.

¹³ I. CALVINO, Appunto inedito riportato nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1215.

una qualche forma di coscienza può donare significato; l'universo non può autointerpretarsi. Di qui l'importanza della nostra specie cosciente.»¹⁴

Dunque la conoscenza possiede, per Calvino come per Levi, una forte connotazione etica. «[È] in questo dare una ragione il vero impegno storico e civile [...] [cioè nel] fare tutto quello che possiamo per dare un'impronta ragionevole e umana al mondo, quanto più esso ci si configura davanti come insensato e feroce.»¹⁵ Celebre è, a tal proposito, l'immagine della «sfida al labirinto», che richiede di «affrontare la complessità del reale» senza arrendersi alla sua apparente incomprendibilità.¹⁶ Questa sfida è al cuore, si può dire, di tutta la produzione calviniana, per quanto la sua attuazione risulti sempre più problematica. Infatti, «anche se il pensiero è 'debole', se le grandi narrazioni sono esauste, l'ideale che l'attraversa è carico di forza gnoseologica. La sfida al labirinto non viene meno».¹⁷ In questo senso Palomar, pur nella sua eccentricità e nei reiterati fallimenti, può essere definito l'ultimo campione calviniano della speranza, intesa come sforzo di comprendere il reale; una speranza che, puntualmente delusa, rinasce sempre dalle proprie ceneri. Ed è proprio questa resilienza a renderla «adulta», come spiega Calvino stesso: «L'uscita da una condizione di minorità è avvenuta per noi quando abbiamo capito che di scacchi alla ragione continueranno a essercene magari uno ogni dieci minuti, ma il bello è vedere ogni volta quale ponte sei capace di costruire per passare dall'altra parte e continuare la tua strada.»¹⁸

La «sfida al labirinto», pur diversamente declinata, è propria anche della prospettiva luziana. Anche per questo autore infatti il compito primario dell'uomo consiste nel decifrare il reale attraverso la ragione, la quale però non si riduce alla razionalità ma include anche altre forme di conoscenza che spaziano fino alla mistica.¹⁹ La ragione infatti, scrive Luzi, «è la facoltà che l'uomo ha di comprendere ma anche di ammettere ciò che non è comprensibile e riconoscerlo comunque come dentro un ordine».²⁰ In particolare si tratta di «un ordine attivo, fattivo, cioè utile», giacché la ragione è anche per Luzi volta all'azione: serve «per edificare, [...] per condividere un'opera di salvezza diretta al mondo».²¹ Il compito non è certo semplice, soprattutto nel contesto critico del Novecento.²² Proprio tale difficoltà però esorta a un impegno ancora maggiore: «La rivelazione delle cose forse c'è ma noi dobbiamo trovarla, cioè dobbiamo scavare in noi, acquisire una lucidità che forse in potenza possediamo ma che non è mai sufficiente o che non ci sembra tale.»²³ Dunque, chiosa Specchio, «l'inesplicabilità della vita, la complessità contraddittoria del reale, la difficoltà oggettiva a determinare la propria collocazione esistenziale [...] non giustificano né la rinuncia alla

¹⁴ K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino. Una mitografia per l'età della scienza*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 105.

¹⁵ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 49.

¹⁶ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, ivi, pp. 122-3.

¹⁷ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 596.

¹⁸ I. CALVINO, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al labirinto*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1773.

¹⁹ «Ai nostri giorni [...] si tende a far coincidere scienza e conoscenza, fino alla identificazione. [...] Forse proprio ora il significato della parola conoscenza si sta modificando e sta risalendo all'ampiezza e varietà possedute prima dell'uso strumentale della ragione impiegata in senso, possiamo dire, razionalistico [...]. La ragione umana è più grande della razionalità». M. LUZI, *Sulla poesia*, in *Vero e verso*, cit., pp. 189-191.

²⁰ M. LUZI, *La poesia, un debito col mondo*, cit. in V. IMPELLIZZERI, «Gran piaga verticale», in *Mi metto la mano sulla bocca*, cit., p.96.

²¹ *Ibidem*.

²² «Si crea in noi, come conseguenza di una realtà che obbiettivamente ci sfugge, una situazione di grande squilibrio, anche morale.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 113.

²³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 179.

comprensione nell'ordine intellettuale, né tantomeno la rassegnazione indifferente nell'ordine sentimentale.»²⁴ Al contrario, proprio «da questa preliminare consapevolezza si genera la volontà e la necessità di comprendere, per ricollocare il significato della vita singola in quello della vita universale».²⁵

4.1.1. La ricerca di ordine

In quanto «sfida al labirinto» la conoscenza ha appunto come scopo finale la scoperta di un senso, di un ordine. Primo Levi è particolarmente esplicito in proposito, quando spiega la scelta del proprio percorso di studi: «Per me la chimica rappresentava una nuvola indefinita di potenze future, che avvolgeva il mio avvenire in nere volute lacerate da bagliori di fuoco, simile a quella che occultava il monte Sinai. Come Mosè, da quella nuvola attendevo la mia legge, l'ordine in me, attorno a me e nel mondo.»²⁶ In sostanza, agli occhi del giovane Levi, la scienza rappresenta la possibilità di afferrare il mistero profondo dell'essere, compito che solitamente viene attribuito alla filosofia o alla religione.²⁷ Col tempo tale tensione utopica si ridimensiona,²⁸ tuttavia rimane sempre la speranza che la scienza aiuti, se non a cogliere il senso globale della realtà, quantomeno ad orientarsi in essa.²⁹ In un secondo momento poi anche la scrittura assume per Levi un ruolo paragonabile a quello della scienza, in quanto è «un modo per mettere ordine», forse addirittura il migliore di tutti.³⁰

Similmente Calvino vede nella conoscenza – sia essa acquisita attraverso la scienza, la letteratura o altre discipline – la possibilità di cogliere o di creare un ordine nel caos dell'universo, trovando così un significato che giustifichi l'esistere. «Giustificare, il gran lavoro è questo, giustificate se non volete che tutto si sfasci» ammoniscono Qfwfq e Montezuma.³¹ Questo stesso scopo sostiene anche le vicende, pur tra loro diversissime, di *Se una notte d'inverno* e di *Palomar*: cercare, nel caos della vita, «un disegno, una costante»³², «un percorso che deve pur esserci».³³ Dunque la conoscenza non si caratterizza come una ricerca puramente intellettuale bensì esistenziale, coinvolgendo anche la sfera spirituale ed emotiva; infatti Agilulfo, personificazione dell'ordine, suscita in Bradamante un amore appassionato,³⁴ e Qfwfq, nell'emblematico racconto *I cristalli*, associa esplicitamente l'ordine

²⁴ M. SPECCHIO, *La difficile speranza di Mario Luzi*, «Studi Urbinati/B3», LVII (1984), p. 194.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ P. LEVI, *Idrogeno*, in *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 876.

²⁷ «Forse spetterà a loro, agli studiosi degli astri, dirci quanto non ci hanno detto, o ci hanno detto male, i profeti ed i filosofi: chi siamo, donde veniamo, dove andiamo.» P. LEVI, *Notizie dal cielo*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 937.

²⁸ «Speravo di arrivare molto in là, di giungere a possedere la chiave dell'universo, di capire il perché delle cose. Adesso so che non c'è il perché delle cose, almeno così credo, ma allora ci credevo abbastanza...» P. LEVI - T. REGGE, *Dialogo*, ivi, vol. III, p. 513.

²⁹ «Il mestiere di chimico che non mi ha dato le risposte che speravo da ragazzo, ma che ugualmente mi ha insegnato molte cose [...] Dà modo di provare a scandagliare, non di capire, ma di andare un po' più avanti sulla via della verità, di chi chimico non è.» P. LUCARINI, *Intervista a Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 372.

³⁰ R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, ivi, vol. III, p. 689.

³¹ I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 252. Una frase assai simile si trova anche in *Montezuma*, ivi, vol. III, p. 194: «Gli uomini d'ogni tempo e d'ogni luogo s'affannano con un solo scopo: tenere insieme il mondo perché non si sfasci. Solo la maniera varia.»

³² I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 941

³³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 636.

³⁴ L'attrazione di Bradamante per l'ordine è proprio del suo personaggio sin dalle origini: «Aveva intrapreso la vita della cavalleria per l'amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e – nel maneggio delle armi e dei cavalli – a un'estrema precisione di movenze.» Quest'amore si concretizza poi in Agilulfo,

all'eros.³⁵ Va detto comunque che la prospettiva calviniana non è del tutto sovrapponibile a quella di Levi, se non altro perché quest'ultimo ritiene che lo scopo della ragione sia scoprire un ordine a lei preesistente, «come quando si accende una lampada: prima era buio e dopo è la luce.»³⁶ A Calvino sembra invece che tale ordine debba essere *costruito*: come scrive lui stesso a Guglielmi, vale la pena impegnarsi in una «razionalizzazione del reale [...] proprio perché il reale non è di per sé razionale».³⁷ Un'altra differenza macroscopica riguarda poi il rapporto tra conoscenza e azione: benché i due aspetti siano strettamente connessi, Calvino tende a concentrarsi maggiormente sulla sfera intellettuale e Levi su quella pratica. Dunque, reinterprestando una distinzione di Barenghi, possiamo dire che per Calvino l'organo della speranza è l'occhio, che coglie le potenzialità insite nel reale, mentre per Levi è la mano, che le mette in atto.³⁸

Entrambi gli autori, d'altro canto, esperiscono un progressivo ridimensionamento della speranza nel corso del tempo. Come Levi, infatti, Calvino crede inizialmente nella possibilità di elaborare un «modello» complessivo della realtà, grazie anche all'ausilio della scienza. Ciò è rappresentato in particolare nel racconto *Il conte di Montecristo*, i cui protagonisti incarnano proprio i due poli del metodo scientifico: l'elaborazione di un modello teorico (la «prigione perfetta» immaginata da Dantès) e la verifica attraverso i dati empirici (i tentativi di evasione dell'abate Faria). Col passare del tempo, tuttavia, questo metodo appare sempre più inadeguato a rendere conto della complessità del reale; perciò Palomar dice di preferire l'elaborazione di più modelli in contemporanea o addirittura la dissoluzione dei modelli stessi.³⁹ L'obiettivo diventa dunque individuare «zone»⁴⁰ o «segmenti»⁴¹ di ordine, che permettano almeno momentaneamente di contrastare l'entropia dell'universo.

Un'evoluzione opposta si nota invece nella poesia di Luzi, per il quale la fiducia nella ragione sembra rafforzarsi sempre più col passare degli anni, insieme all'esigenza etica di combattere per essa.⁴² Particolarmente esemplificativo a tal proposito è *Il libro di Ipazia*, la cui protagonista è quasi la

l'unico che «sapeva la geometria segreta [della vita], l'ordine, la regola per capirne il principio e la fine». I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1001 e 1019.

³⁵ I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 250. La valenza autobiografica del tema emerge dal confronto con una lettera di Calvino a F. Lucentini del 20 marzo 1964: «Forse la diligenza è la mia forma di passionalità». *Lettere 1940-1985*, cit., p. 787.

³⁶ L. MONDO, *Il sistema periodico*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 79. La stessa metafora è usata in P. LEVI, *Argento*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. II, p. 1010.

³⁷ I. CALVINO, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al labirinto*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1773. Emblematico in merito un passaggio del racconto *I cristalli*: «Certo, volendo, uno può anche mettersi in testa di trovare un ordine nelle stelle, nelle galassie, un ordine nelle finestre illuminate dei grattacieli vuoti dove il personale della pulizia tra le nove e mezzanotte dà la cera agli uffici.» I. CALVINO, *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 252.

³⁸ Cfr. M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 488.

³⁹ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 964.

⁴⁰ «L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva.» I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 687-8.

⁴¹ «Ho ampliato un po' la mia conoscenza. Non ho compreso la verità o la realtà. Ho soltanto ricostruito un segmento, un piccolo segmento del mondo. In un laboratorio industriale, questa è già una grande vittoria.» G. GREER, *Colloquio con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 574.

⁴² Emblematica in proposito la conclusione dell'intervista con Cassigoli, nell'edizione ampliata. L'intervistatore chiede al poeta se sottoscriverebbe ancora il finale del *Gorgo di salute e malattia* («Ancora combattimento»), e Luzi risponde: «Certo che lo ripeterei, e con più convinzione. La Ragione oggi sembra essere più debole, messa ogni giorno di più in discussione, ma proprio per questo il combattimento continua.» M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 124.

personificazione stessa della ragione. Quest'ultima appare sempre più minacciata dalla violenza e dal caos che dilagano nella storia, tuttavia non rinuncia a cercare di comprendere il mondo; anzi, tale esigenza viene spinta fino a livelli quasi inimmaginabili. Una Voce misteriosa infatti suggerisce ad Ipazia un uso più esteso della ragione, che consente di accogliere dentro di sé anche il negativo e ricondurlo comunque all'interno di un ordine. In effetti, da questo punto di vista, la fiducia di Luzi nella ragione è più estrema di quella di Levi o Calvino, e sfocia perciò in un superamento della conoscenza razionale così come è usualmente definita. In particolare per Levi la necessità di comprendere convive con l'esigenza opposta; comprendere infatti «è quasi giustificare. [...] Comprendere un proponimento o un comportamento umano significa (anche etimologicamente) contenerlo, contenerne l'autore, mettersi al suo posto, identificarsi con lui.»⁴³ Questo, nel caso delle atrocità naziste, non è pensabile: perciò, se conoscere resta indispensabile, capire forse non si può e non si deve. Al contrario la Voce esorta Ipazia ad accogliere anche il negativo più oscuro nel proprio cuore «e lì dentro vincerlo». Una conquista sancita dalle ultime parole del dialogo: «UNA VOCE: Concentrati ancora un poco. Guarda meglio. / Lo trovi ancora orribile? / IPAZIA: Comprendo.»⁴⁴

Questo dialogo mette dunque in luce come, per Luzi, la razionalità in senso stretto debba essere trascesa dalla «conoscenza per mistero»:⁴⁵ una conoscenza di matrice mistica, che consente di scorgere oltre il caos del mondo una realtà unitaria, ordinata e significativa. La rappresentazione forse più emblematica di tale concetto si ha nel componimento *Las animas*, di *Onore del vero*. Tema del componimento è il mistero della morte, davanti al quale la ragione è impotente, «l'occhio non serve più»; perciò l'alternativa è tra «il buio» e la «conoscenza per ardore», attraverso la quale le «spoglie» umane appaiono trasfigurate «in luce chiara, incorruttibile».⁴⁶ Un'immagine che trova eco anche nella *Spiaggia* di Sereni, dove la «calce o cenere» in cui tutta la creazione è destinata a ridursi si rivela «pronta a farsi movimento e luce».⁴⁷ Non solo: anche altri componimenti, come *Pantomima terrestre* e *Appuntamento a ora insolita*, associano immagini luminose a un tipo di conoscenza affettivo-intuitiva, contrapposta alla visione più netta, ma anche più ristretta, della razionalità.⁴⁸

4.1.2. Paradigmi conoscitivi: il cristallo, la fiamma, l'organismo

In sintesi abbiamo visto all'opera due diverse modalità di interpretazione del cosmo: da un lato una conoscenza strettamente razionale, che vede nel metodo scientifico la sua dinamica privilegiata, dall'altro una conoscenza esperienziale, che include in sé anche l'intuizione (artistica, erotica o

⁴³ P. LEVI, *Appendice* all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 301.

⁴⁴ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 114.

⁴⁵ Ivi, p. 194. L'argomento è affrontato in diversi autocommenti e interviste, come *La porta del cielo*, p. 44; *Colloquio*, p. 149; *Conversazione*, p. 144.

⁴⁶ M. LUZI, *Las animas*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 235. Nelle raccolte più tarde tale concetto è espresso diverse volte attraverso il simbolo di un uccello che, nel corso del suo volo, si lascia bruciare dal calore del sole, emblema per eccellenza di una dimensione superiore a quella terrena: «E, dopo, il mezzogiorno / le bruciò / dentro le penne / sangue, nervi, / [...] finché [...] / di nuovo / si sciolse in libertà / la vita in lei, / la foga / la riprese / nel suo celeste gorgo». M. LUZI, *Dinanzi eccole a un tratto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1117. Altri componimenti di argomento affine sono, per esempio: *Tutto è angustia intorno, tutto*, ivi, p. 1124; *Avanza l'ora*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 200; *Giorno, ti levi dubitoso*, ivi, p. 296.

⁴⁷ V. SERENI, *La spiaggia*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 184. Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Tra Luzi e Sereni: cronistoria di un debito poetico*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 48.

⁴⁸ «Qui come là l'opposizione è fra un sentimento immediato di amore alla vita e la razionale conoscenza di ciò che alligna di guasto in questa vita». E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 144.

mistica). Tale contrapposizione si potrebbe ricondurre all'antitesi calviniana, che abbiamo già trattato nella scorsa parte, tra cristallo e fiamma (o anche, volendo, tra città e foresta). Calvino infatti identifica nei due simboli due opposte modalità di conoscenza: il cristallo simboleggia l'astrazione dal particolare e l'individuazione di costanti, così da tracciare dei modelli; la fiamma invece rappresenta la conoscenza fondata sull'esperienza singolare, calata nella concretezza della materia e nel dinamismo imprevedibile, e spesso contraddittorio, del flusso vitale. La prima è dunque una strategia strettamente razionale, che tende al distacco emotivo, mentre la seconda chiede una maggiore partecipazione empatica e coinvolge anche la sfera corporea e istintuale.

Entrambe sono vie per raggiungere la totalità, identificando un ordine complessivo; tuttavia il paradigma del cristallo procede per essenzializzazione, quello della fiamma per accumulazione;⁴⁹ perciò Piacentini le definisce rispettivamente come «ordine dall'ordine» e «ordine dal disordine».⁵⁰ Inoltre il paradigma del cristallo iscrive la realtà in una griglia di categorie, creando distinzioni nette (perciò è associato primariamente all'analisi); viceversa il paradigma della fiamma è più sintetico e inclusivo: assorbe in sé ogni cosa e coglie immediatamente l'unità oltre le antitesi. Tale distinzione sottolineata ad esempio nella *Storia di Orlando*, all'interno dei *Destini incrociati*: «Perché diserti i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente?»⁵¹ Similmente Luzi accosta la conoscenza razionale alla spada, («È il taglio a fil di lama / che partisce ombra e sole»⁵²), contrapponendola alla «conoscenza per ardore».

In effetti il confronto e lo scontro tra questi due paradigmi rappresenta una caratteristica costante nella produzione dei due autori. Per quanto riguarda Luzi è emblematica la conclusione del *Pensiero fluttuante della felicità*, che contrappone la figura dello «scriba» e quella del «matematico»: il primo aperto a una conoscenza intuitiva, il secondo un puro razionalista che non crede alla scommessa di felicità dello «scriba».⁵³ Inoltre Panicali osserva che il contrasto tra le due prospettive è particolarmente pronunciato nella raccolta *Nel magma*, in cui il poeta oscilla continuamente tra due diverse modalità di pensiero e di comunicazione: da un lato la spada della razionalità, dall'altro la verità più inclusiva della fiamma.⁵⁴ Col tempo quest'ultimo paradigma prende sempre più

⁴⁹ Questa la descrizione di Calvino: «Sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile.» I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 691. Tale contrasto è in continuità con quello che Calvino aveva già tracciato, quasi trent'anni prima, in una lettera a Cases (benché in questo contesto l'autore sottolinei solo l'aspetto negativo del paradigma del cristallo, ossia il pericolo di un'eccessiva astrazione): «Questo concetto della totalità [...] comincia ad attrarmi, attraverso questa contrapposizione che fai tra il mondo della natura che questa totalità contiene (totalità disarmonica, difficilmente decifrabile, inesauribile arsenale di contraddizioni) e i sopramondi artificiali che mai una totalità costruiscono (proprio perché metodologicamente coerenti e perfetti [...])». Lettera a C. Cases del 21 novembre 1958, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 570.

⁵⁰ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 330.

⁵¹ I. CALVINO, *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, da *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 528.

⁵² M. LUZI, *Siesta*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 285.

⁵³ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 377. Sul significato della figura del matematico cfr. l'apparato critico, ivi, p. 1574.

⁵⁴ «Il primo [linguaggio] guarda al significato evidente, l'altro al senso profondo. Il primo ferisce, il secondo s'affida all'attesa e alla preghiera. Il primo distingue il vero dal falso e procede sicuro; il secondo dubita, è tollerante». A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 182.

decisamente il sopravvento; infatti nelle ultime raccolte il poeta mette in guardia contro una ricerca troppo razionalista dell'ordine, astratta dal dramma dell'esistere: un'«invetriata matematica»,⁵⁵ chiusa «nel cristallo della sua innocenza» e dunque priva di «misericordia».⁵⁶ Quanto a Calvino, moltissime sono le occasioni in cui i due metodi sono messi a confronto nella sua opera. Nelle *Cosmicomiche* in particolare essi sono frequentemente incarnati da coppie di personaggi opposti, di cui l'esempio più emblematico è forse la coppia Qfwfq - Vug: il primo fantastica l'esistenza di un cristallo-mondo, nel quale tutte le cose si inscrivano ordinatamente;⁵⁷ la seconda invece è convinta «che l'ordine vero è quello che porta dentro di sé l'impurità, la distruzione.»⁵⁸ In questo caso è evidente che l'autore tende a identificarsi prevalentemente nel metodo di Qfwfq; una tendenza che, commenta Centofanti, si fa sempre più pronunciata col passare degli anni, con l'«affermazione di un razionalismo rigoroso in cui sfuma sempre più il confine tra esattezza e aridità.»⁵⁹ Calvino stesso, nelle *Lezioni*, si iscrive nel «partito del cristallo»,⁶⁰ andando così a costituire – come osserva Ossola – l'ideale contraltare di Luzi.⁶¹

Il confine, tuttavia, non è assolutamente netto. Anzitutto anche in Calvino non mancano esempi di conoscenza raggiunta non con strumenti razionali bensì attraverso l'intuizione, l'emozione, la corporeità. Un caso è quello del già citato Orlando nella foresta, che inoltrandosi – nonostante il pericolo – conquista una saggezza «rovesciata» e più profonda di quella razionale.⁶² Un altro esempio emblematico è dato dall'*Origine degli uccelli*, in *Ti con zero*: «Riuscii ad abbracciare in un solo pensiero il mondo delle cose com'erano e quello delle cose come avrebbero potuto essere, e m'accorsi che un solo sistema comprendeva tutto.»⁶³ Talvolta addirittura il partito della fiamma è raccomandato anche dall'autore in prima persona.⁶⁴ In secondo luogo Calvino mostra che l'oscillazione tra diverse

⁵⁵ M. LUZI, *Un po' mi torturò un po' mi avvinse*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 328.

⁵⁶ M. LUZI, *Qui? Troppo opaca la musica*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 247.

⁵⁷ «Volevo convincermi che queste erano solo irregolarità apparenti, che facevano tutte parte d'una struttura regolare molto più vasta, in cui a ogni asimmetria che credevamo di osservare rispondeva in realtà una rete di simmetrie talmente complicata da non potercene rendere conto». I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 255.

⁵⁸ Ivi, p. 256. La stessa struttura si ripete anche in altri racconti cosmicomici, come *Cielo di pietra*, *Senza colori* o *Sul far del giorno*. In altri casi invece l'opposizione tra i due paradigmi conoscitivi si personifica in due donne, tra le quali il protagonista è chiamato a scegliere. Un esempio di questa dinamica si trova nei *Meteoriti*, in cui il protagonista è diviso tra Wha (l'ordine) e Xha (il disordine), o anche nel racconto più tardo *Lo specchio e il bersaglio*, in cui l'opposizione è tra Corinna e Ottilia.

⁵⁹ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino. Una trascendenza mancata*, IPL, Milano 1993, p. 18.

⁶⁰ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 689.

⁶¹ Cfr. C. OSSOLA, *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Vita & Pensiero, Milano 2016, p. 36.

⁶² «Finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.» I. CALVINO, *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, da *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 531. Un'anticipazione di questa dinamica si ha nel racconto giovanile *Il lampo*, in cui il protagonista ha un'illuminazione improvvisa: «Non capito niente. Niente, niente del tutto: non capivo le ragioni delle cose, degli uomini, era tutto senza senso, assurdo. E mi misi a ridere. [...] Anche adesso, ogni volta (spesso) che mi accade di non capire qualche cosa, allora, istintivamente, mi prende la speranza, che sia di nuove la volta buona, e che io torni a non capire più niente, a impossessarmi di quella saggezza diversa, trovata e perduta nel medesimo istante.» Ivi, vol. III, pp. 777-8.

⁶³ I. CALVINO, *L'origine degli uccelli*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 246.

⁶⁴ «Il fatto d'esserci vuol dire proprio questo bruciare e nient'altro; non c'è altro modo d'essere che quello della fiamma.» I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620. Secondo Piacentini in effetti il paradigma del cristallo sarebbe per Calvino propedeutico a quello della fiamma, in quanto l'approdo ultimo del sapere non è la scoperta dell'unità ma il riconoscimento del molteplice. A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 343.

modalità conoscitive è anche interna alla stessa conoscenza razionale in senso stretto. Nel *Conte di Montecristo* infatti l'interazione tra Dantes (la cui conoscenza è basata sull'elaborazione di modelli astratti) e l'abate Faria (che invece si rivolge all'esperienza, procedendo per tentativi) simboleggia il processo di analisi dei dati, ipotesi e verifica che è proprio del metodo scientifico.

In ultimo è significativo il fatto che Calvino incarni gli opposti metodi conoscitivi in personaggi legati da rapporti d'amore, di amicizia o almeno di similarità. Tale dinamica è propria non soltanto delle *Cosmicomiche*, ma anche di molti altri romanzi e racconti. Per esempio nelle *Città invisibili* il contrasto si sviluppa tra Kublai Khan e Marco Polo: il primo cerca di estrarre l'essenza della realtà riducendola alle caselle di una scacchiera, mentre il secondo moltiplica la descrizione dei particolari, in modo disordinato e potenzialmente inesauribile.⁶⁵ Le stesse vie indicate, nella *Taverna dei destini incrociati*, da Parsifal e Faust.⁶⁶ La medesima opera presenta anche un'altra coppia antitetica, solo apparentemente diversa, formata da san Girolamo (o Agostino) e san Giorgio: simbolo dell'opposizione tra vita contemplativa e attiva, rifugio nell'interiorità e azione nel mondo,⁶⁷ in altri termini ragionamento astratto ed esperienza concreta. In questo modo l'autore suggerisce che il paradigma del cristallo e della fiamma non vadano considerati in opposizione ma al contrario necessitino di essere integrati. Tale è appunto l'ideale di Palomar, il quale cerca di conciliare l'elaborazione di modelli con la concentrazione su particolari concreti,⁶⁸ e alterna la ricerca di un ordine strutturato alla convinzione che sia necessario mantenere le proprie convinzioni allo stato «fluido»,⁶⁹ attendendo una qualche forma di rivelazione dalle cose stesse.⁷⁰ Del resto Calvino è consapevole che l'ordine del cristallo, se portato all'estremo, si traduce in pietrificazione: «Una Terra di cristallo, [...] una Terra incorruttibile» equivarrebbe a una Terra morta, pietrificata dallo sguardo di Medusa, come si legge nel saggio dedicato a Galileo.⁷¹

Per quanto riguarda Luzi, poi, è vero che il livello massimo del sapere coincide con la «conoscenza per ardore», ma questo non annulla l'importanza della razionalità in senso stretto. Non a caso il lessico del Luzi più maturo attinge volentieri a metafore geometriche e matematiche per indicare l'ordine sottostante la realtà; ciò avviene già nella raccolta *Dal fondo delle campagne*,⁷² ma si fa più palese nelle ultime raccolte.⁷³ Inoltre la necessaria integrazione tra le due prospettive è rappresentata emblematicamente nel *Libro di Ipazia*, non solo nel dialogo con la Voce che abbiamo già citato, ma anche attraverso la metafora ricorrente della lavagna. Sinesio infatti paragona il mondo a una lavagna

⁶⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 469.

⁶⁶ Parsifal, come il Khan, opera una riduzione all'essenza che approda al nulla: «Il nocciolo del mondo è vuoto»; viceversa Faust, come Polo, considera le infinite combinazioni possibili degli elementi del reale, in una visione del mondo caratterizzata da molteplicità ed entropia. Cfr. I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 584. Sul confronto tra i due testi cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., p. 101.

⁶⁷ I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 601.

⁶⁸ Un episodio emblematico è l'osservazione del prato, che Palomar cerca di vedere come un insieme e, al contempo, nella singolarità dei fili d'erba che lo compongono; dopodiché cerca di applicare lo stesso sguardo all'universo, visto insieme «come cosmo regolare e ordinato» e «come proliferazione caotica.» I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 900.

⁶⁹ Ivi, p. 967.

⁷⁰ Ivi, p. 969.

⁷¹ I. CALVINO, *Il libro della natura in Galileo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 858.

⁷² «Tutto giusto, / cifra su cifra della somma, esatto / al millesimo: o almeno così pare, / almeno così il cuore è pronto a credere.» M. LUZI, *Dentro l'anno*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 293.

⁷³ La matematica è richiamata esplicitamente, ad esempio, in *Avviene, si trasforma e Rosso. Lucore appena erubesciente*, da *Sotto specie umana*, *Un po' mi torturò un po' mi avvinsse* da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, pp. 34, 181, 328. A ciò si aggiunge l'uso di termini dell'area semantica matematico-geometrica: prisma, calcolo, schema, e così via.

che Dio abbandona in mano agli scolari: «La lavagna si copre di un imbroglio inestricabile di segni. / Sono segni stupidi, orribili o sublimi / ma lui non perde di vista l'esattezza del calcolo.»⁷⁴ Da qui una duplice considerazione. Anzitutto la necessità di applicare la razionalità allo studio del reale, decifrando i segni nascosti: «Cerchiamo altri sistemi, / spostiamo su altre tavole il calcolo / a caccia di quella logica: perché c'è, / e lo sai, ma non svela la sua incognita.»⁷⁵ A ciò si aggiunge però la necessità di non ridurre il mondo in una visione rigida, restando invece aperti nei riguardi della novità, delle metamorfosi in atto. Per questo Gregorio rimprovera Sinesio: «Non ti basta la fede? / A che ti serve la sua logica? / Ancora davanti a quella lavagna / coperta di sgorbi di cui parlasti quel giorno.» Al che Sinesio ribatte: «Colpito giusto, colpito nel segno. / Che importa questo antico almanaccare. / Il nuovo è la speranza. E questa vince su tutto.»⁷⁶ Ancora una volta, insomma, cristallo e fiamma devono lavorare in sinergia.

Similmente Primo Levi unisce, come abbiamo visto, la ricerca di ordine e purezza al fascino per il disordine e l'impurità; il che, sul piano più strettamente gnoseologico, si traduce nel contrasto tra la limpidezza di pensiero e di parola, propria della razionalità consapevole, e l'oscurità dell'inconscio. Com'è noto è la prima dimensione a dominare in gran parte della produzione leviana, che si pone perciò idealmente sotto il segno del cristallo. D'altra parte l'autore stesso è consapevole che la scrittura – in special modo quella poetica – coinvolge anche la dimensione inconscia.⁷⁷ Talvolta ricorre anche all'immagine del fuoco per indicare questa dimensione, in particolare parlando dei ricordi del lager che gli «bruciavano dentro»,⁷⁸ riflessi anche nel simbolico «pezzetto di brace» dello *Psicofante*.⁷⁹ Anche in questo caso c'è dunque una coesistenza di cristallo e fiamma.

Forse però sarebbe più esatto inscrivere Levi in un terzo paradigma, intermedio tra i due, che si richiama al modello degli organismi viventi. Questi ultimi infatti possiedono una certa capacità di adattamento – espressa nei fenomeni dell'ibridismo e della metamorfosi – ma anche l'abilità di mantenere un equilibrio omeostatico. Allo stesso modo la mente umana, e in particolare l'attività della scrittura, unisce la libertà della trasformazione metamorfica all'ordine, svolgendo dunque una simile funzione antientropica.⁸⁰ Tra l'altro la metafora dell'organismo non è estranea neppure a Calvino; nelle *Lezioni* infatti l'autore precisa che l'ordine simboleggiato nel cristallo non ha da essere un ordine «fisso» e «definitivo», «irrigidito in una immobilità minerale», bensì «vivente come un organismo.»⁸¹ L'oggetto della ricerca è dunque un paradossale «cristallo vivente»,⁸² l'unico che salvaguardi sia il dinamismo della speranza sia la sua costitutiva tensione al significato. E siccome

⁷⁴ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 125.

⁷⁵ Ivi, p. 165.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Cfr. a tal proposito P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 7; D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 868; M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 543.

⁷⁸ P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 971.

⁷⁹ P. LEVI, *Psicofante*, da *Vizio di forma*, ivi, vol. II, p. 793.

⁸⁰ «Anche Calvino ha sostenuto il carattere antientropico della scrittura [...] istituendo una metafora con il carattere costruttivo, architettonico, della geometria, che si rivela fisicamente nel cristallo [...] mentre Levi [...] prende in esame piuttosto l'analogia fra vivente e scrittura». A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., pp. 147-152.

⁸¹ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 687-8.

⁸² «Dovrà distaccarsi un mondo trasparente e preciso e ben sfaccettato come un cristallo, un cristallo vivente.» I. CALVINO, brano espunto da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, riportato nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1401.

anche Luzi usa implicitamente la metafora dell'organismo per indicare il mondo,⁸³ possiamo veramente dire che nella metafora biologica cristallo e fiamma si incontrano.

4.2. La speranza e la concezione postmoderna di verità

La necessaria integrazione di «cristallo» e «fiamma» ci mette di fronte a un altro dei tanti paradossi insiti nella speranza, che in fondo si possono ricondurre a uno solo: la speranza è la tensione a un oggetto insieme raggiungibile e irraggiungibile. Se fosse irraggiungibile, infatti, la speranza si volgerebbe in disperazione, ma nel momento in cui l'oggetto fosse raggiunto la speranza verrebbe ugualmente a cadere. Questo paradosso vale anche nell'ambito della conoscenza: la speranza alimenta la ricerca di un significato, di un ordine unitario, ma al contempo impedisce di accontentarsi di un qualsiasi modello umanamente pensabile. Come scrive Calvino, «la conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti.»¹ E anche questo fa parte della grandezza umana: l'uomo può dirsi grande per la sua capacità di comprendere, ma soprattutto per la sua capacità di porre continue domande. È questo che gli consente di continuare a crescere, a superarsi, invece di ridurre se stesso e il mondo ad una misura stabilita.

La letteratura ha appunto il compito di preservare tale facoltà: «Credo che l'essenziale, oggi, sia porre le domande», scrive Silone a Biemel nel 1937.² E tale convinzione si riflette nella sua narrativa: «*Fontamara* finisce con un punto interrogativo, *Pane e vino* con il segno della croce, alla fine di un capitolo in cui Spina ammette la sua diffidenza verso i simboli trascendentali».³ Il *Seme sotto la neve* fornisce forse l'esempio più chiaro, dato che tra la popolazione si diffonde lo sconcerto quando qualcuno – che poi si rivelerà essere Infante, degno allievo di Pietro Spina, comincia a disseminare «sediziosi punti interrogativi» sulle scritte pubbliche e in particolare sugli slogan fascisti.⁴ Anche Sereni condivide la convinzione che occorra coltivare il dubbio, in quanto permette di «vedere più in largo e più a fondo i problemi dell'esistenza».⁵ Calvino poi esorta a mantenere un «rapporto d'interrogazione», ossia «libero, non ideologico» con il mondo:⁶ in altri termini una «perplexità sistematica» che deriva dal «senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato»⁷ e determina un'attitudine «vigile, disponibile».⁸ Allo stesso modo la poetica luziana si caratterizza per un'incertezza diffusa e voluta, quella che Quiriconi definisce «la *forma mentis* del non sapere, la

⁸³ Si pensi ad esempio al «corpo disseminato, / profuso, ricomposto / in compagine-unità» di *Pietre, aria, il chiaro rudimento* o alla frase «Ma ero nella carne / e nell'anima del mondo» di *Santità umbra*. M. LUZI, *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1061; *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 424.

¹ I. CALVINO, *La luce negli occhi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 531.

² I. SILONE, Lettera a R. Biemel del 2 settembre 1937, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1377.

³ *Ibidem*.

⁴ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, pp. 958 e 997.

⁵ V. SERENI, Intervista cit. in F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita&Pensiero, Milano 2018, p. 95.

⁶ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 33.

⁷ I. CALVINO, *Presentazione a Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 8.

⁸ «Lo sguardo del signor Palomar si tiene vigile, disponibile, sciolto da ogni certezza.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 913. Simile è anche l'atteggiamento di Montezuma: «un'attitudine perplessa e ricettiva [...] come quella dell'uomo che nella crisi dei suoi sistemi di previsione cerca disperatamente di tenere gli occhi aperti, di capire.» I. CALVINO, *Montezuma e Cortés*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2024.

disponibilità completa di attenzione alle cose»,⁹ e che stilisticamente si riflette nell'abbondanza di interrogazioni e disgiunzioni.¹⁰

È da precisare tuttavia che un atteggiamento interrogativo non implica un relativismo assoluto, né gnoseologico né tantomeno morale. In effetti, come osserva Raboni, «nessuno crede tanto alle cose cui crede come chi è perplesso e disponibile di fronte a molte altre, come chi nutre una grande famiglia di dubbi.»¹¹ Più in particolare la «perplexità sistematica» non implica la svalutazione o la negazione del concetto di verità, ma piuttosto una sua riformulazione. La verità cioè appare come qualcosa che supera le definizioni teoretiche, perciò non può essere acquisita passivamente ma deve piuttosto essere ricercata e vissuta. Per usare le parole di Péguy, insomma, la verità contemporanea è una verità che va «amata in speranza». Nello specifico sono tre le caratteristiche chiave messe in luce dai nostri autori: la verità passa attraverso l'esperienza concreta e singolare, è inesauribilmente dinamica e tende all'integrazione degli opposti.

4.2.1. L'importanza dell'esperienza

Una delle poche certezze della letteratura novecentesca è che la verità non può essere imposta dall'esterno, né passivamente acquisita, bensì deve essere trovata attraverso l'esperienza. L'empirismo di Levi è una delle declinazioni di questo concetto: la scienza è un «antidoto» all'ideologia proprio perché le sue nozioni sono «chiare e distinte e ad ogni passo verificabili».¹² Da qui l'importanza di alcune virtù fondamentali, che dovrebbero contraddistinguere il processo conoscitivo. In primo luogo il coraggio e l'indipendenza: la conoscenza infatti non consiste in un insieme di nozioni da assimilare, bensì in una conquista personale, che l'individuo raggiunge affrontando in prima persona il mondo, «col cervello e con le mani, con la ragione e la fantasia».¹³ Tale processo che è originato e accompagnato dalla domanda e dal dubbio: «Ci si arrabatta nel buio per una settimana o per un mese, sembra che sarà buio sempre, e viene voglia di buttare via tutto e di cambiare mestiere».¹⁴ Dunque la conoscenza coinvolge sia la speranza – poiché non ha la sicurezza di approdare a un risultato – sia la responsabilità – poiché impedisce di accontentarsi di una risposta preconfezionata. Il manuale di chimica pratica è appunto, per Levi, il simbolo di tale speranza responsabile: le sue parole, come «le parole del Padre [...], ti risvegliano dall'infanzia e ti dichiarano adulto *sub conditione*».¹⁵

In secondo luogo la conoscenza presuppone per Levi umiltà e prudenza, giacché implica la necessità di accontentarsi di verità più limitate e provvisorie, purché verificate nel vissuto: «Dobbiamo essere cauti nel delegare ad altri il nostro giudizio e la nostra volontà. [...] È meglio rinunciare alle verità rivelate, [...] anche se le troviamo comode perché si acquistano gratis. E meglio accontentarsi di altre

⁹ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 54.

¹⁰ «Non risposte, ma domande; un incessante chiedere “perché”. Il valore della domanda sta superando quello della risposta. E un contrappunto serrato di disgiunzioni, interrogazioni, formule dubitative e ripetizioni. Intanto il metamorfosare della materia viene osservato senza ansie di superamenti; si accetta l'incessante fluire delle cose, si accetta la difficoltà a raggiungere spiegazioni.» S. PASTORE, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, cit., p. 508.

¹¹ G. RABONI, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti (Luino 25-26 maggio 1991)*, a cura di D. Isella, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 42.

¹² P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 891.

¹³ P. LEVI, *Argento*, ivi, vol. II, p. 1010.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 89.

verità più modeste e meno entusiasmanti, quelle che si conquistano faticosamente, a poco a poco».¹⁶ Il che ricorda un'osservazione di Calvino: «Tra tante verità parziali che il mondo ci propone è importante capire qual è la propria parte di verità e tenersi a quella, senza sentirsi obbligati a far proprie verità che non ci appartengono».¹⁷ Da questo punto di vista la dissoluzione delle «grandi narrazioni», pur con il disorientamento che ne deriva, può avere una valenza positiva, proprio perché permette di ricostruire un significato a partire dalla libertà creatrice dell'io e dalla realtà concreta delle cose che lo circondano. Scrive infatti Calvino all'amico Guglielmi:

A me, tutte le riduzioni a zero mi interessano e rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero, cioè come riprenderà il discorso [...] Mi vuoi convincere, Beckett e Robbe-Grillet alla mano, che la realtà non ha senso? Io ti seguo, contentissimo, fino alle ultime conseguenze. Ma la mia contentezza è perché già penso che [...] l'indomani mattina potrò mettermi [...] a re-inventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico che, di fronte al caos di ombre e sensazioni che gli baluginava davanti, a poco a poco riusciva a distinguere e definire: questo è un mammoth, questa è mia moglie, questo è un fico d'india, e dava inizio così al processo irreversibile della storia.¹⁸

Del resto già nel 1950 Calvino sottolineava la necessità di fondare la conoscenza sulle cose particolari e concrete, e sulla risonanza che suscitano nella coscienza del singolo: «Non credo nelle soluzioni raggiunte per sola via di ragionamento, o per studio solitario. [...] Ma se vedo un compagno, una ragazza, – oppure un romanzo, un film perché è vita anche quella, fatta di cose e gente – muoversi in un senso o in un altro, allora reagisco e li contrasto o li accompagno o cerco di spostarli, e allora le teorie di cui ho bisogno – se ci sono già – mi viene naturale di trovarle e riesco a leggerle e a capirle, – e se non ci sono ancora, aiuto a farle venir fuori.»¹⁹ La frase ricorda da vicino una dichiarazione di Sereni: «Io non sono mai stato capace di conquistare una nuova consapevolezza, di aderire a una nuova posizione, per via intellettuale, mi è sempre stato necessario passare attraverso le esperienze, restarne scottato.»²⁰

La frase è accostabile anche a una provocatoria affermazione di Zaccaria, nella siloniana *Manciata di more*: «Mi occuperò delle teorie solo se le incontrerò per strada e vedrò che mangiano, bevono e fanno figli.»²¹ Come per Calvino, infatti, anche per Silone la verità non si raggiunge tanto per via di ragionamento quanto di incontri ed eventi, che fanno maturare la coscienza del singolo.²² Dunque la verità non è mai data una volta per tutte, ma «dobbiamo sempre sforzarci di riconquistarla».²³ Particolarmente significativo in merito è un episodio raccontato in *Uscita di sicurezza*. Un amico, passato attraverso molte dolorose traversie, dice a Silone «con la voce di chi comunica una grande scoperta»: «Bisognerebbe fare agli altri quello che noi stessi vorremmo che gli altri facciano a noi.» E Silone commenta: «C'era tanta trepidazione nella sua voce che non osai osservargli che la sua

¹⁶ P. LEVI, *Appendice* all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 302.

¹⁷ I. CALVINO, *Omaggio a Octavio Paz*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1385.

¹⁸ I. CALVINO, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi*, ivi, vol. II, p. 1771.

¹⁹ I. CALVINO, Lettera a V. Gerretana del 15 ottobre 1950, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 306-7. Un concetto simile è espresso, dieci anni dopo, in *Colloquio con Carlo Bo*: «Per me le idee hanno sempre avuto occhi, naso, bocca, braccia gambe. La mia storia politica è innanzitutto una storia di presenze umane». In *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2731.

²⁰ V. SERENI, *Intervista* cit. in F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 137.

²¹ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 53.

²² «Coscienza e verità costituiscono un'endiadi perfetta nel suo pensiero. Diremo che per lui coscienza è verità, verità è coscienza.» F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 360.

²³ I. SILONE, *Le idee che sostengo*, in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 1385.

scoperta era vecchia di molti secoli. Ma è veramente vecchia? Si può dire di una verità che sia vecchia, come si dice di una persona o d'un oggetto? Comunque, poiché il pover'uomo a quella verità era arrivato da solo, quella era per lui una verità nuova, appena nata e nata bene.»²⁴ Ugualmente per Luzi la vera conoscenza si configura sempre come esperienza, e perciò chiede una duplice disponibilità: da un lato è necessario scavare nella propria coscienza, giacché per Luzi «la verità s'invera dentro l'uomo».²⁵ Dall'altro lato occorre calarsi nel «magma» del mondo, poiché conoscenza «vuol dire anche partecipazione, vuol dire anche “con”, conoscere insieme ad altri».²⁶ Tale processo è sorretto da una paziente speranza nell'uomo e nella sua capacità di comprensione; viceversa, poi la centralità dell'esperienza consente di mantenere viva la speranza perché non ingabbia il mondo in un giudizio univoco, bensì lascia spazio all'inaspettato, all'imprevisto.²⁷

Allo stesso modo per Betocchi la conoscenza della verità avviene anzitutto tramite l'esperienza concreta del singolo, perciò si attua gradualmente *in interiore homine*. «Nella prospettiva finalistica», osserva Ramat, «nessuna esperienza è trascurabile, nessuna sprecata. Nella vita c'è una lenta accumulazione di dati, ciascuno dei quali riesce positivo, non nella sua individuale fragilità ma nella connessione con tutti gli altri».²⁸ Tale concezione chiede dunque una speranza «matura», paziente, come quella del pescatore («E mi ravviso in chi va con la lenza / a pescare»)²⁹ L'osservazione vale in particolar modo per la fase più matura di Betocchi, in cui il crescere della sofferenza e dell'incertezza rende il poeta «più sensibile»:³⁰ più attento a leggersi nell'animo³¹ e più recettivo nei confronti della realtà che lo circonda. In altri termini dall'accettazione dell'incertezza discende, come osserva Quiriconi, una «recuperata flessibilità dell'io, un pensiero e una parola svincolati da ogni costrizione ideologico-religiosa e lasciati liberi di muoversi nei grumi oscuri dell'esistere», registrando così la «complessità e contraddittorietà in cui si dibattono l'uomo e il mondo.»³²

4.2.2. *Il dinamismo inesauribile della verità*

Appunto perché connessa alla ricerca esperienziale, la verità non è mai data una volta per tutte, né mai completamente. Luzi mette particolarmente in evidenza questo cammino infinito della conoscenza, da un duplice punto di vista. Anzitutto la conoscenza è in progresso continuo grazie all'evoluzione del suo soggetto: «Noi cresciamo, / dilata un incremento / di luce il meschino osservatorio».³³ In altre parole a livello individuale l'uomo diventa sempre più abile nell'indagare se

²⁴ I. SILONE, *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 874.

²⁵ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 129.

²⁶ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 33.

²⁷ «Un partito già preso sulla realtà che in genere è una dichiarazione di pessimismo, nel senso che l'esperienza diventa inutile perché sappiamo già tutto». M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 7; «Secondo me non si può essere così parziali con il mondo. Mi ricordo un incontro palermitano anni fa con Sciascia; lui, in un momento di conversazione privata tra noi due, mi comunicò tutta la sua negatività davanti al reale. Mi capitò così di dirgli: “Meno male che tu sei pessimista, che hai questa certezza. Io sono nel mondo e il mondo è quello che è, non ho difese pregiudiziali, anche se negative”». M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 50.

²⁸ S. RAMAT, *Betocchi nella luce vespertina*, in *La pianta della poesia*, Vallecchi, Firenze 1972, pp. 276-7.

²⁹ C. BETOCCHI, *O seppure, come in certe mattine*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 288.

³⁰ C. BETOCCHI, *Un che di bruno disotto alla gronda*, ivi, p. 544.

³¹ «Più che nei libri / leggo in me stesso, lento, quasi compito» C. BETOCCHI, *Leggo poco ormai; più che nei libri*, da *Ultimissime*, ivi, p. 359.

³² G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., pp. 126-7.

³³ M. LUZI, *Liberazione*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 531. Cfr. anche M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 179.

stesso e il mondo, mentre a livello collettivo accumula conoscenza da una generazione all'altra. In secondo luogo anche l'oggetto della conoscenza si modifica nel corso del tempo, poiché la verità si attua gradualmente nel mondo. È quanto espresso da un'emblematica frase del *Battesimo*: «Dove stava la verità? – Non stava, / era, cioè diveniva / se stessa continuamente». ³⁴ Come spiega lo stesso Luzi, ciò significa che la verità «non è fissata una volta per sempre e noi dobbiamo [...] conoscerla via via che essa si verifica, che questa verità diventa vera». ³⁵

Compito del letterato è appunto preservare questo dinamismo: «buttare a mare e far saltare una quantità di croste, di sovrapposizioni e cristallizzazioni» che rischiano di nascondere la verità. ³⁶ O, come si esprime Caproni, «imbrogliare le carte, / far perdere la partita»; ³⁷ vale a dire seminare «fecondamente il dubbio dov'è il dogma, e l'inquietudine dov'è l'acquiescenza». ³⁸ Solo rifiutando ogni ordine fittizio, infatti, è possibile andare in cerca di un senso vero, «perseguire il mistero a costo di renderlo ancor più fitto». ³⁹ Il rischio appare così una componente fondamentale della conoscenza autentica: per arrivare alla pienezza è necessario rinunciare ai confini rassicuranti della propria visione del mondo: «L'ultima mia proposta è questa: / se volete trovarvi, / perdetevi nella foresta» si legge nel *Conte di Kevenhüller*. ⁴⁰ Una frase che trova eco anche in Silone («Vita spirituale e vita sicura non stanno assieme. Per salvarsi bisogna rischiare» ⁴¹), in Luzi («Perditi se vuoi ritrovarti») ⁴² e in Betocchi («Mi accorgo che il nostro cosiddetto lavoro di scoperta è per la massima parte un volontario lavoro di reclusione. Ciò che cerchiamo di conoscere si conclude in un chiudere il passo a ciò che vorremmo sapere» ⁴³). Significativa in merito è anche una poesia di Sereni, *Addio Lugano bella*, in cui si contrappongono due paesaggi invernali, simbolo di due modalità diverse di vivere e conoscere. Il primo è caratterizzato dalla «pace di selva» e dal «tepore» di «legni bracieri e cere»: simboli di tranquillità e staticità, in cui si conservano virtù ormai «vizzate», «come bandiere flosce». Il secondo paesaggio è invece costituito dalla neve di marzo, effimera e volatile, turbinante nella notte:

Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo
 plurisensa [...]
 per il suo turbine il suo tumulto
 che scompone la notte e ricompone
 laminandola di peltri acciai leggeri argenti.
 Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli
 scesi con me per strada
 da un quadro
 visto una volta, perso
 di vista, rincorso tra altrui reminiscenze

³⁴ M. LUZI, *Dove stava la verità? - Non stava*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 665.

³⁵ M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, riportato nell'apparato critico, ivi, p. 1668. Una concezione simile è espressa anche in M. LUZI, *Felicità turbate*, in *Teatro*, cit., p. 463: «La verità non è mai uguale a sé. / Si forma e si modifica / all'interno della vita / in quel laboratorio / che di lei si appropriava...»

³⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 135.

³⁷ G. CAPRONI, *Le carte*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 363.

³⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 55.

³⁹ G. CAPRONI, *Visioni di Blake*, in *Prose critiche*, cit., vol. IV, p. 1859.

⁴⁰ G. CAPRONI, *Per le spicce*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 677.

⁴¹ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 499.

⁴² M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 378.

⁴³ C. BETOCCHI, *Canto dell'erba secca*, in *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, pp. 253-4.

o soltanto sognato.⁴⁴

Con quest'immagine Sereni restituisce l'idea di una realtà complessa, in cui si incontrano una molteplicità di sensi e di potenzialità, in continua evoluzione. Il fatto stesso che si tratti di una nevicata tarda, al confine tra inverno e primavera, segnala una transizione in atto. A ciò corrisponde una modalità di conoscenza dinamica e «immaginosa», caratterizzata «dell'errare e dell'errore»⁴⁵, ma appunto per questo aperta alla «pluralità del possibile»⁴⁶, alla molteplicità di sviluppi del divenire: «è dissoluzione ma anche possibilità di ricomposizione e di rinnovamento del senso.»⁴⁷ Si tratta dunque di una conoscenza basata più sull'accettazione del disordine che sulla costruzione di un ordine, nella consapevolezza che resterà sempre un margine di mistero. L'identità stessa dei «gentiluomini nottambuli» che accompagnano il vagare del poeta è incerta: essi appartengono a un quadro che Sereni ricorda confusamente ma che non riesce a identificare; forse un quadro soltanto sognato.⁴⁸

Del resto, come scrive Buzzati, il mistero è «questa bellissima cosa senza la quale la nostra vita sarebbe un totale schifo».⁴⁹ La conoscenza, come la speranza, può vivere solo nella tensione verso ignoti «posti di frontiera [...] dove non si sa bene cosa ci sia più avanti».⁵⁰ Non a caso quest'immagine ricorre esplicitamente in molti degli autori qui considerati: si pensi alla *Frontiera* di Sereni, ai territori non giurisdizionali di Caproni, alla frontiera presso cui, dice Luzi, c'è «ancora combattimento».⁵¹ Insomma, come scrive Levi, «può essere che il destino umano si possa ridurre a questa forbice, che capire è impossibile ma necessario.»⁵² Una consapevolezza cui arriva anche Palomar: la conoscenza gli appare limitata sia quantitativamente, perché non può abbracciare tutta la realtà («La superficie delle cose è inesauribile»⁵³), sia qualitativamente, perché la verità è più profonda di tutti i tentativi di verbalizzarla («Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire»⁵⁴). Eppure si rende conto che «non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare.»⁵⁵ La conoscenza è dunque un cammino che non si ferma mai, e la necessità di comprendere, di porre un ordine, nasce precisamente dal fatto che qualcosa della realtà sfugge sempre, come il finale dei romanzi di *Se una notte d'inverno*. «Le storie più belle sono incomprensibili», per citare Silone.⁵⁶

4.2.3. La verità inclusiva

⁴⁴ V. SERENI, *Addio Lugano bella*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 197.

⁴⁵ E. TESTA, *Il quarto libro di Sereni*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma Bulzoni 1999, p. 53.

⁴⁶ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 121.

⁴⁷ A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 141.

⁴⁸ La poesia fa riferimento a un fatto realmente accaduto: Sereni ricordava di aver visto un quadro con questo soggetto e lo cercò a lungo, giovandosi anche del consiglio di amici; ma non lo trovò mai. La vicenda è riportata nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., pp. 691-3.

⁴⁹ D. BUZZATI, *Gabrielli, vecchio fantasma*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 233.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 404.

⁵² P. LEVI, *Gli anni del non capire*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1504.

⁵³ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 920.

⁵⁴ *Ivi*, p. 895.

⁵⁵ *Ivi*, p. 956.

⁵⁶ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 801.

«Ogni verità / è nel suo contrario»:⁵⁷ questo verso non è soltanto uno dei tanti paradossi di Caproni, ma una chiave per tutta la sua poetica, nonché una delle caratteristiche ricorrenti della verità nella visione contemporanea. Tradizionalmente il vero si definisce in opposizione al falso, perciò comporta l'atto di distinguere ed escludere; al contrario la letteratura novecentesca tende a restituire una verità inclusiva, che si riconosce potenzialmente in ogni cosa e nel suo contrario. Questo è sicuramente un sintomo di incertezza anche nel senso negativo del termine: siccome si è privi di punti di riferimento stabili, è difficile affermare o escludere con piena convinzione la verità di qualcosa. D'altra parte implica anche l'idea che la verità sia talmente complessa e multiforme da superare perfino il principio di non contraddizione, cosicché le antinomie della vita possono nascondere un'unità insospettata. Nel Caproni maturo questa prospettiva è particolarmente enfatizzata: l'io è l'altro, Dio esiste e non esiste, l'assassino è l'assassinato, il viaggiare è un restare, il figlio è il padre, e così via.⁵⁸ Significativa è anche la struttura sintattica e in particolare l'uso delle parentesi, condotto «in modo tale che ciò che è formalmente identico si carichi di sfumature concettuali e enunciative altre, e ciò che è formalmente opposto, o comunque diverso, riveli un'intercambiabilità (per non dire un'identità nascosta)».⁵⁹ Il discorso di Caproni procede quindi «per riformulazioni, per approssimazioni successive, per aggiustamenti del tiro», e vede la convivenza nel testo di diversi punti di vista «che rompono la centralità rassicurante di un'unica voce (lirica) per inscrivervi l'eco (inquietante, insinuante il dubbio, la negazione) di una voce altra (che parla di altro e che viene da un altrove)».⁶⁰

Sereni veicola una posizione non dissimile attraverso un'altra scelta formale. Molti dei suoi componimenti hanno infatti una struttura bipartita, in cui emergono due aspetti antitetici del medesimo tema (passato-presente, speranza-disperazione e così via). Le due parti sono connesse dalle particelle «e» o «ma», che – osserva Fortini – «hanno valore disgiuntivo e congiuntivo insieme, sfumano fra *autem*, *at*, *enim*, *quoque*; più che di opposizione, bisognerebbe parlare di moto pendolare. È evitato, quasi sempre, uno scontro reciso».⁶¹ La poesia dunque non risolve la contraddizione, ma la accoglie: «Non esclude – e non conclude [...], come la vita».⁶² Da ricordare inoltre in Sereni la frequenza dell'esclamazione «mah», che come nota Giulia Raboni esprime anzitutto la «ricerca di “inclusione” dei punti di vista degli altri, persone e persino natura e oggetti, fino alla voce dei morti, [...] capaci ciascuno di portare un contributo alla costruzione del reale.»⁶³ Come i puntini di sospensione tipici di Caproni, dunque, il «mah» di Sereni lascia spazio al non detto, allude a una verità oltre le parole.⁶⁴

In Luzi troviamo ancora una terza modalità formale per esprimere la complessità del reale: «una fitta rete di contrapposizioni che si rimandano l'una all'altra e davanti alle quali sembra non esservi scelta possibile proprio a causa della loro sorprendente capacità di metamorfosarsi continuamente.»⁶⁵ Si pensi alle moltissime interrogative disgiuntive che costellano le sue poesie, nelle quali la congiunzione «o» svolge un ruolo assai simile agli «e» e «ma» di Sereni: non è un *aut* ma piuttosto

⁵⁷ G. CAPRONI, *Finesse*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 912.

⁵⁸ V. MENGALDO, *Intorno a «il mare come materiale»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 23.

⁵⁹ E. TONANI, *Grafemi*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 64.

⁶⁰ Ivi, p. 68.

⁶¹ Cit. in E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 66.

⁶² L. BARILE, *Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, cit., p. 279.

⁶³ G. RABONI, *Nota introduttiva a V. SERENI, Poesie e prose*, cit., p. 6.

⁶⁴ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 69.

⁶⁵ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 196.

un *vel*, come esplicita talvolta il testo stesso («Muore, lei, o continua? [...] / Muore, lei, e continua»)⁶⁶. Abbiamo già visto, del resto, come per Ipazia la conoscenza passi anche attraverso la comprensione del diverso e del negativo. Un concetto analogo è espresso, pochi anni prima, nel *Gorgo di salute e malattia*: la conoscenza si può acquisire solo facendo «esperienza» del «dissimile».⁶⁷ Ciò è percepito dalla parte più infantile dell'anima come un «tradimento», che genera instabilità e inquietudine; tuttavia è questo che richiede il «cammino della crescita».⁶⁸ Quest'idea si rafforza progressivamente nella produzione di Luzi, tanto che uno dei suoi *alter ego*, l'*étudiant* del *Simone Martini*, si congratula con se stesso per aver sviluppato una concezione maggiormente inclusiva della verità:

Ti sposi, ora,
tutto con le cose
e non sottilizzi
e non discerni
tra vero ed apparenza
come usavi
per solo tuo difetto
nel comprendere
per duro accanimento
d'intelletto
e sue quisquillie⁶⁹

Questo stesso concetto si può rintracciare anche in Calvino, in specie nel ricorrente motivo del rovescio. Ne abbiamo già visto un esempio in Orlando, che nella *Taverna* finisce per identificarsi con la carta dell'appeso, ossia trova una superiore saggezza guardando il mondo all'incontrario. La stessa idea è rappresentata dal gecko che il signore e la signora Palomar amano osservare attraverso la vetrata, e che simboleggia «il rovescio di ciò che si mostra alla vista.»⁷⁰ Il rovescio dunque rappresenta per Calvino ciò è oscuro e nascosto, in diverse accezioni. Anzitutto ciò che è irrazionale, non afferrabile dalla logica; dunque anche il mistero, il senso stesso delle cose che sembra risiedere da qualche parte ma non si svela mai appieno. Emblematico in merito è il racconto *L'ultimo canale*, il cui protagonista continua compulsivamente a schiacciare il telecomando della televisione puntandolo dappertutto, proprio nel tentativo di scoprire il senso nascosto della propria esistenza: «Se non mi fermo a guardare nessuno di questi programmi è perché il programma che cerco io è un altro, e io so che c'è, sono sicuro che non è nessuno di questi, e questi li trasmettono solo per trarre in inganno [...]. C'è una

⁶⁶ M. LUZI, *Ecco, si divide*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 759. Pastore sottolinea a tal proposito un'evoluzione del poeta nell'uso delle disgiuntive, che dall'iniziale valore copulativo (*Onore del vero*) virano verso un'opposizione più netta e drammatica (*Nel magma*) per tornare poi a un binomio meno netto (*Al fuoco della controversia*), segnando così un'evoluzione nel pensiero del poeta: «La disgiunzione torna a perdere perentorietà; ritornano frequenti le sfumature copulative e i valori genericamente eventuali, le formule dubitative; la disgiunzione esclusiva è spesso ridimensionata dal contesto. [...] L'enigma ormai domina, e piuttosto inizia a farsi strada l'opinione che non sia possibile affrontarlo secondo le coordinate usate fin ora. Da qui anche l'elevato numero di interrogative prive di risposta». S. PASTORE, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, cit., p. 506. In ultimo (*Per il battesimo e Fraasi e incisi*) il poeta sottolinea esplicitamente che non c'è vera alternativa tra i vari termini del dilemma, giacché tutto tende a riassumersi in una visione unitaria (p. 510).

⁶⁷ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, pp. 403-4.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ M. LUZI, *Riappare – e non è passato*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1109.

⁷⁰ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 921.

stazione sconosciuta che sta trasmettendo una storia che mi riguarda, la mia storia, l'unica storia che può spiegarmi chi sono, da dove vengo e dove sto andando.»⁷¹

Del rovescio fa parte inoltre il potenziale, ossia ciò che potrebbe o avrebbe potuto essere, come le molte Fedora delle *Città invisibili* o il sosia dell'*Indeciso* nel *Castello dei destini incrociati*. Ancora, più semplicemente, il rovescio è ciò che resta fuori dal punto di vista dell'io, e che può essere colto cambiando prospettiva o integrandola con quella altrui. Non a caso molte delle *Città invisibili* sono «doppie» perché prendono aspetti diversi a seconda di come le si guarda.⁷² Il rovescio quindi può rappresentare il negativo: ciò che viene percepito come caos, disordine, male, e che tuttavia bisogna tener presente; in questo senso Perseo che guarda la Medusa attraverso lo specchio è un'immagine alternativa di Orlando, che guarda il mondo sottosopra.⁷³ Ma il rovescio può anche rappresentare il positivo, che aspetta di essere liberato: la testa di Medusa può trasformare dei pezzi di legno in splendidi coralli, il che dimostra che anche «ciò che vi è di più mostruoso, se preso nei modi dovuti, può trasformarsi nel suo contrario.»⁷⁴

Dunque la conoscenza passa anche attraverso l'acquisizione del negativo e il suo rovesciamento in positivo, come si legge emblematicamente nella *Nuvola di smog*: «Quel che importava era tutto ciò che era dentro lo smog, non ciò che ne era fuori: solo immergendosi nel cuore della nuvola, [...] si poteva toccare il fondo della verità e forse liberarsi.»⁷⁵ D'altra parte tale rovesciamento non avviene una volta per tutte, dal momento che dritto e rovescio sono termini tra loro reversibili.⁷⁶ Poiché non è possibile vedere contemporaneamente tutti gli aspetti della verità, c'è sempre un rovescio a cui tendere: «Era il rovescio d'ogni cosa che m'incuriosiva [...] Ma quando riuscivo a raggiungere il rovescio, capivo che quello che cercavo io era il rovescio del rovescio, anzi il rovescio del rovescio del rovescio.»⁷⁷ Per questo le antitesi calviniane non sono mutualmente esclusive, come del resto non lo sono quelle luziane o sereniane; piuttosto i termini dell'opposizione «sembrano inclusi l'uno nell'altro».⁷⁸ Come la città di Berenice, fatta di una città ingiusta nascosta in una giusta, a sua volta contenuta in una ingiusta, e così via: una serie di città «avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili.»⁷⁹

Peraltro il motivo del rovescio, benché non così enfatizzato, è presente anche nella poesia di Sereni. Basti pensare a *Situazione*, in *Strumenti umani*: «Sul rovescio del luogo comune / le campane del vespero. Inascoltate. [...] // Sono io tutto questo, il luogo / comune e il suo rovescio / sotto la volta che più e più s'imbruna.»⁸⁰ Caratteristica propria del poeta, infatti, è la capacità di vedere nello stesso

⁷¹ I. CALVINO, *L'ultimo canale*, ivi, vol. III, p. 306.

⁷² Cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., p. 92.

⁷³ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 44.

⁷⁴ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 66.

⁷⁵ I. CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 929.

⁷⁶ «In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore. Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse in ogni cosa era quello in ombra». Ivi, p. 923. La reversibilità è espressa in termini molto simili anche in I. CALVINO, *Dall'opaco*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 102: «Il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprico ne è solo il rovescio».

⁷⁷ I. CALVINO, *Lo specchio e il bersaglio*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 283.

⁷⁸ U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., p. 92.

⁷⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 497.

⁸⁰ V. SERENI, *Situazione*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 138.

tempo le cose e il loro rovescio: come scrive Caproni, il poeta vede le cose «in trasparenza»,⁸¹ o in altri termini vive la realtà *Come un'allegoria* di altro: sa che la vita ha per così dire un doppio fondo, che oltre il fenomeno giace il regno invisibile del noumeno. Perciò appunto il poeta riesce a cogliere un barlume di questo mistero, a leggere «sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate»,⁸² infatti, come si legge in *Un posto di vacanza*, il senso dell'esistenza non si svela là dove apparirebbe più logico cercarlo, nella pienezza manifesta dell'estate, bensì «sul rovescio dell'estate. / Nei giorni di sole di un dicembre».⁸³

Perfino Levi, nonostante la sua razionalità luminosa, non è immune dal fascino del rovescio. Il motivo emerge chiaramente in relazione al tema dei giochi linguistici, nel racconto *Calore vorticoso*: «Ho anch'io il mio vizio, meno distruttivo di tanti altri, quello di leggere a rovescio. Non prendo l'eroina: scrivo frasi reversibili, avete qualche cosa da obiettare?»⁸⁴ Ma la dinamica dritto-rovescio informa anche l'opera di Levi in modo più sottile, come lui stesso riconosce nella *Ricerca delle radici*: «Mi sto accorgendo che in queste pagine si son accumulati molti esempi di capovolgimento. Sinceramente non era un assunto programmatico, è invece un risultato che non avevo previsto. Eppure, i pittori sanno bene che in un quadro messo a testa in giù si mettono in evidenza virtù e difetti che prima non erano osservati».⁸⁵ Come per l'Orlando di Calvino, dunque, rovesciare la prospettiva consente di cogliere meglio la verità. Una delle applicazioni più positive di questa dinamica si trova nelle amicizie, che in Levi prendono spesso la forma di un'interazione tra personaggi «doppi»: sotto certi aspetti identici, sotto altri speculari. Alberto, Cesare, Sandro sono appunto il rovescio del narratore, sia nel carattere che nei comportamenti.⁸⁶ Proprio questo rende i loro scambi tanto fecondi, evidenziando come la conoscenza passi attraverso l'incontro con il diverso, con il rovescio dell'io.⁸⁷ Andando ancor più in profondità, l'asimmetria asimmetrica – che è alla base dei rovesciamenti – è indicata da Levi come una caratteristica essenziale del mondo vivente,⁸⁸ essa infatti crea un ordine dinamico, sfuggendo sia alla staticità della simmetria perfetta sia al caos dell'informe.

D'altro canto il fatto che Levi associ alla droga un'attività del tutto innocua come scrivere «frasi reversibili» suggerisce un'ambiguità di fondo. Molte cose temibili abitano sul rovescio: lo stesso Auschwitz è un esempio di logica rovesciata, in cui la razionalità diventa insensata e il caos acquisisce una sua perversa razionalità.⁸⁹ Perfino la scienza non è immune dall'irrazionalità, giacché le creazioni scientifiche possono essere usate a fini distruttivi. Il motivo del rovescio ha dunque una sfumatura conturbante, implica potenzialità e pericolo. Segnala che nell'opera di Levi c'è «qualcosa di irrisolto, di oscuro, qualcosa che resiste a ogni solvente intellettuale, a ogni sforzo della ragione e del pensiero,

⁸¹ G. CAPRONI, *Il capo tra le nuvole*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 106.

⁸² V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, p. 232.

⁸³ Ivi, p. 233.

⁸⁴ P. LEVI, *Calore vorticoso*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 321.

⁸⁵ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 1491.

⁸⁶ M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 218.

⁸⁷ «La diversità delle origini ci rendeva ricchi di “merci” da scambiare, come due mercanti che si incontrino provenendo da contrade remote e mutuamente sconosciute» P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 773. Cfr. R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 201.

⁸⁸ P. LEVI, *L'asimmetria e la vita*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 1588-96.

⁸⁹ Cfr. P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1211.

anzi è esso stesso un pensiero, una ragione non ragionevole che preme e chiede di trovare una via di uscita.»⁹⁰

La stessa ambivalenza emerge anche da un altro motivo ricorrente, quello dell'ibrido. Per Levi infatti l'ibridismo è caratteristico della vita, che attraverso incroci e metamorfosi si evolve (come abbiamo visto in *Disfilassi*) ma si muove anche verso l'entropia. In particolare è tipico della natura umana, che perciò contiene sempre risorse e pericoli inaspettati.⁹¹ Conseguentemente anche il pensiero deve farsi «ibrido» se vuole cogliere questa complessità, nelle sue luci e nelle sue ombre. Gordon, in particolare, sottolinea come per Levi l'ibridismo mentale sia la premessa di un pensiero vivo e fertile, contrapposto alla staticità mortifera dell'ideologia: «Il peccato dell'eccesso non significa solo “troppo di X”, ma anche “X e solo X”: si tratta, insomma, di un peccato totalitario, che porta con sé la perdita del senso della misura e della prospettiva col quale misurare o giudicare le proprie azioni».⁹² Anche in questo caso, peraltro, la ricerca di una verità inclusiva si riflette nelle scelte stilistiche; in particolare, nota Mengaldo, negli ossimori, che sono in pratica l'equivalente lessicale degli ibridi.⁹³

5. L'azione

5.1. L'autorealizzazione attraverso l'azione

Luzi, soffermandosi sulle differenze tra mentalità orientale e occidentale, osserva che per noi «quello che decide di un'esistenza è il fare [...] In sostanza l'Occidente è diventato l'Occidente per questa prevalenza, direi, dell'azione sull'inazione.»¹ Questa caratteristica si acutizza ulteriormente nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale; la caduta del fascismo apre infatti inedite possibilità d'azione, mentre l'influsso marxista contribuisce a focalizzare l'attenzione sulla prassi. Si ha così una riscoperta della speranza nel suo aspetto fattivo, che coinvolge intellettuali di diversi orientamenti. Per i cattolici ciò comporta una nuova enfasi sulle opere, come espressione essenziale della fede: «Ho fiducia che l'azione / sia preghiera anch'essa pel futuro / ed espiazione del passato»² scrive Luzi; e anche Betocchi si esprime in modo analogo:

⁹⁰ M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 605. Si sarebbe anche tentati di vedere proprio in questo rovescio la radice della tragica conclusione della vita di Levi. Ma forse il problema non sta tanto nel rovescio in sé quanto nel fatto che, a differenza di quanto accade in Calvino, in Levi il rovescio è sì presente ma sempre sullo sfondo, più spesso negato che indagato.

⁹¹ Oltre a ciò Levi stesso è, in prima persona, un duplice ibrido, in virtù dei suoi due mestieri (letterato e chimico), e della duplice appartenenza, italiana ed ebraica.

⁹² R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., pp. 103-5.

⁹³ «Davvero questo dispiegamento di ossimori è il massimo omaggio che la razionalità di Levi, naturalmente chiara e distinta, e semplificatrice, abbia reso alla complessità ardua, al caos, alla contraddittorietà e all'ambivalenza, irriducibili e conturbanti, che abitano tanta parte della realtà; l'ossimoro è la figura di compromesso tra queste due forze opposte, in cui quella limpidezza insieme resiste e cede al proprio necessario oscurarsi.» P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 237. Peraltro l'ossimoro è fortemente presente anche nell'opera luziana, come sottolineano S. PASTORE, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, cit., p. 510, F. MUSARRA, *Mario Luzi e la parola*, in *L'Ermetismo e Firenze*, cit., vol. II, p. 40 e G. LANGELLA, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 82-3. Inoltre compare nella poesia betocchiana più tarda, a sottolineare però lo stato di ambivalenza emotiva propria del poeta ormai anziano. Cfr. E. FANTINI, *La parabola di Betocchi*, «Studi novecenteschi», XLI (2014), n. 88, pp. 465-6.

¹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 161.

² M. LUZI, *Nel caffè da Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 323.

Giorno per giorno imparo,
che non c'è cosa in cui sia necessario
più il credere che l'operare; e che tra il fiore
del credere che amo, e il mio esserne degno,
che è il prezzo del mio esistere,
c'è di mezzo quello che ho fatto,
il mio consistere in opere e lavoro:
e ch'ivi è il tutto, tutto ciò che io posso
saper di vero anche se avvolto nel mistero [...]³

Altri autori preferiscono invece richiamarsi all'umanesimo laico: «Io sono il fabbro di me stesso» è la frase attorno a cui ruota un racconto leviano.⁴ Certo il fatto che il protagonista sia dotato di caratteristiche non umane dà a questa reinterpretazione dell'*homo faber* una sfumatura straniante. Ad ogni modo trasmette una tematica che in Levi è di fondamentale importanza: appunto la centralità dell'azione, nella quale la dignità umana si esprime e si costruisce. Non a caso le mani hanno una visibilità così spiccata nella produzione leviana; l'esempio più eclatante è la poesia *Nel principio*, dedicata alla nascita del mondo, che si chiude sull'immagine della «mano che scrive»: una mano nata dallo stesso «spasmo» che ha dato origine allo spazio, al tempo, a «mille e mille soli».⁵

Un altro finale significativo è quello di *Fontamara*; Silone infatti chiude il romanzo con una domanda: «Che fare?», la quale è al contempo esortazione all'azione e azione essa stessa (poiché costituisce il titolo del giornale clandestino fondato dai cafoni).⁶ Anche per Silone infatti la consapevolezza della dignità umana si attua attraverso l'azione: essere uomini veri significa essere liberi, cioè combattere per la libertà, dal momento che «la libertà non è una cosa che si possa ricevere in regalo» bensì un bene da conquistare in prima persona, attivamente.⁷ Allo stesso modo per Calvino «la verifica dell'essere è nel fare», come riflettono esemplarmente le vicende di Rambaldo e dei Curvaldi nel *Cavaliere inesistente*.⁸ Significativa a tal proposito una «collana di ricerca morale» ideata da Calvino, che avrebbe dovuto incentrarsi appunto sulla «morale del fare» (applicata ai campi più diversi), con l'obiettivo ultimo di valorizzare le potenzialità dell'uomo attraverso il «continuo allargamento» del «limite umano» e la «reintegrazione d'un umanesimo completo».⁹ In sintesi quindi l'azione appare strettamente connessa alla speranza, nonché strumento essenziale nel percorso umano di autorealizzazione. Più in particolare l'azione risponde a due importanti necessità esistenziali che accomunano tutti gli individui: il bisogno di incanalare la propria vita verso degli scopi e quello di lasciare un segno sull'ambiente circostante, così da esprimere la propria creatività o compensare le proprie fragilità.

³ C. BETOCCHI, *Ma anche imparo*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 290.

⁴ P. LEVI, *Il fabbro di se stesso*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 814.

⁵ P. LEVI, *Nel principio*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 704. Anche la conclusione del racconto *Carbonio* ripropone la stessa immagine: l'atomo protagonista, coinvolto nei macro-processi del mondo e dell'universo, approda infine al cervello dello scrivente, la cui energia «guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo.» *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 1032.

⁶ I. SILONE, *Fontamara*, in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 193.

⁷ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 242.

⁸ I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1217.

⁹ I. CALVINO, *Appunti per una collana di ricerca morale*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1705-9.

5.1.1. L'importanza di avere uno scopo

Durante l'internamento ad Auschwitz Viktor Frankl e Primo Levi arrivano alla medesima conclusione: «Gli scopi di vita sono la difesa ottima contro la morte: non solo in Lager.»¹⁰ Se infatti la vita è una cosa sola con la speranza, ossia con la tensione al significato, è logico ch'essa si conservi e si espanda con tanta maggior forza quanto più chiara è la meta finale. Da questo punto di vista i credenti sono, nota Levi, facilitati, perché nella loro prospettiva «l'universo ha uno scopo e l'uomo nell'universo ha una mansione, mentre il non credente il mondo a caso pone.»¹¹ A tutti comunque, credenti e non, si presenta la necessità di trovare uno o più scopi specifici per la propria esistenza, come osserva anche Betocchi: «Gli uomini hanno bisogno di salvare i loro atti quotidiani comprendendone nuovamente la necessità».¹² Il Faussonne leviano, nella sua semplicità, coglie assai bene il concetto: «Io credo proprio che per vivere contenti bisogna per forza avere qualche cosa da fare, ma che non sia troppo facile; oppure qualche cosa da desiderare, ma non un desiderio così per aria, qualche cosa che uno abbia la speranza di arrivarci.»¹³ Questo tuttavia comporta un paradosso, ben evidenziato da Frankl: la realizzazione dell'io si attua grazie alla capacità di trascenderlo. In altre parole:

L'appagamento e la realizzazione [...] possono essere conseguiti [...] *per effectum* e non invece *per intentionem*. Solamente nella misura in cui ci diamo, ci doniamo, ci mettiamo a disposizione del mondo, dei compiti e delle esigenze che a partire da esso ci interpellano nella nostra vita, [...] nella misura in cui noi realizziamo dei compiti e rispondiamo a delle esigenze, [...] attuiamo dei valori e realizziamo un significato, in questa misura soltanto noi ci appagheremo e realizzeremo egualmente noi stessi. In una parola, [...] l'uomo è se stesso nella misura in cui si supera e si dimentica.¹⁴

Nel caso di Levi, in particolare, sono due gli scopi di vita che si impongono con maggior forza. Il primo è costituito dal lavoro: «Io, disperato non sono: per otto ore al giorno io sono un tecnico, cioè un uomo in guerra contro l'inerzia ottusa e maligna della materia, e chi è in guerra non è mai disperato, perché ha una mèta davanti.»¹⁵ Tale dinamica è riflessa esemplarmente nella *Chiave a stella*, in cui l'azione si caratterizza appunto come costruzione di significato.¹⁶ Il secondo obiettivo è poi la testimonianza.¹⁷ A tal proposito Levi arriva a dire che il lager ha paradossalmente accresciuto in lui

¹⁰ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1240. Quanto a Frankl, abbiamo accennato nella prima parte come per lui l'uomo si definisca proprio in virtù della sua tensione a realizzare «un compito che porta i caratteri dell'originalità e irripetibilità». In particolare lo psicologo nota che in lager la sopravvivenza era più probabile per coloro che «guardavano al futuro, ad un compito che li attendeva, ad un significato che avevano da realizzare». V. FRANKL, *Alla ricerca di un significato della vita*, cit., pp. 6 e 37.

¹¹ A. GOZZI, *Lo specchio del cielo*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. III, p. 523.

¹² C. BETOCCHI, *La cava di Rimbaud*, in *Confessioni minori*, cit., pp. 291-2.

¹³ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1148.

¹⁴ V. FRANKL, *Alla ricerca di un significato della vita*, cit., p. 120.

¹⁵ L. LAMBERTI, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 37.

¹⁶ Caratteristica propria del romanzo è infatti la «produzione continua di oggetti ricchi di senso», cosicché «potremmo dire che qualsiasi cosa, in questo romanzo, è integralmente dominata dal senso. Il fare conforme a un fine è in realtà un fare conforme all'urgenza di [...] senso» A. LATTANZIO, *Primo Levi. La scrittura e l'assurdo*, in F. MOLITERNI - R. CICCARELLI - A. LATTANZIO, *Primo Levi. L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*, Liguori, Napoli 2005, p. 137.

¹⁷ «Io non credo che la vita dell'uomo abbia necessariamente uno scopo definito; ma se penso alla mia vita, ed agli scopi che finora mi sono prefissi, uno solo ne riconosco ben preciso e cosciente, ed è proprio questo, di portare testimonianza». P. LEVI, *Prefazione all'edizione tedesca di Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1326. Il tema è espresso

«il desiderio di vivere», appunto perché «ha conferito uno scopo» alla sua vita;¹⁸ e qualcosa di simile accade anche al protagonista di *Se non ora quando?*.¹⁹

Anche per Silone il problema dello scopo è pressante. La sua vita è infatti segnata, verso i trent'anni, da una gravissima crisi, dettata proprio dal venir meno di uno scopo esistenziale: «Avendo fin allora vissuto in politica, ed essendone disgustato, mi domandavo se valesse la pena di continuare a vivere».²⁰ Col tempo tuttavia tale scopo è sostituito da un altro, la scrittura, che Silone definisce «la sola maniera degna che sia a mia disposizione per vivere in qualità di uomo».²¹ E a questo scopo Silone resta poi fedele fino alla morte; scrive infatti in una lettera tarda: «La sola cosa che voglio è andare fino in fondo al mio destino, per scrivere e raccontare, non ho nessun'altra ambizione. Vorrei dire “due o tre cose” prima di morire, che nessun altro può dire perché il destino le ha affidate a me.»²² Di conseguenza molti personaggi siloniani sono caratterizzati, come il loro autore, dalla ricerca di uno scopo totalizzante. Ciò non implica necessariamente la positività di tali personaggi; tuttavia, nel bene o nel male, è proprio la forza con cui si concentrano sul loro scopo che li fa grandi: «L'uomo normale resta mediocre appunto perché non può fare a meno di disperdersi in molti svariati desideri. L'uomo, invece, posseduto dall'autentica vocazione del potere, non sogna che il potere. [...] Allo stesso modo di quelli che si concentrano totalmente in Dio e diventano santi, e di quelli che non vivono che per il denaro e diventano miliardari.»²³

Il percorso di Silone è per certi versi accostabile a quello di Calvino, dal momento che anch'egli identifica il proprio scopo di vita dapprima nella politica e poi nella scrittura. Nel *Sentiero dei nidi di ragno*, infatti, Kim indica proprio nel «lavoro politico» la possibilità di dare «un senso» a esistenze umiliate e sofferenti, riscattandole dalla loro miseria.²⁴ L'autore stesso commenta che questo romanzo si muove attorno a «una speranza di redenzione quasi cristiana (terrena, però)», anche se «più dichiarata che raggiunta».²⁵ Viceversa *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è l'emblema di una ricerca di senso che si esprime attraverso la letteratura, vista sia dalla parte del lettore sia da parte dello scrittore; una speranza più disillusa, certamente, ma comunque abbastanza forte da permeare l'intero romanzo e da sfociare in ultimo nel lieto fine. Più in generale, come nota Barengi, la produzione calviniana si plasma attorno al concetto di progetto, di movimento verso una meta,

in diversi autocommenti e interviste, come in A. GOZZI, *Lo specchio del cielo* o L. BORGIA, *Il veleno di Auschwitz*, ivi, vol. III, pp. 517 e 536.

¹⁸ P. LEVI, *Quel treno per Auschwitz*, cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 28.

¹⁹ Dice infatti Edek a Mendel: «Forse tu vivrai ed io morirò, e allora racconta quello che hai visto sui monti della Santa Croce. Cerca di capire, racconta e cerca di far capire.» P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 600.

²⁰ I. SILONE, Lettera a R. Biemel del 2 settembre 1937, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 1374-5.

²¹ *Ibidem*.

²² Le parole di Silone, contenute in una lettera a Gabriella Seidenfeld, sono citate in D. LARACY SILONE, *Colloqui*, cit., p. 117.

²³ I. SILONE, *La scuola dei dittatori*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1076. A tal proposito c'è un aneddoto suggestivo: Douglas Hyde chiese a Silone se avesse mai incontrato qualcuno con un temperamento simile a quello di don Orione, e Silone rispose: «Soltanto un uomo: Lenin.» Si spiegò poi in questo modo: «La motivazione del paragone paradossale Don Orione - Lenin è la seguente: due personalità eccezionali, con uno spirito forte, estremamente semplice, concentrato su un unico punto. Per Don Orione questo era la carità cristiana, per Lenin la rivoluzione sociale. Se Lenin fosse stato un monaco, sarebbe stato un santo; se Don Orione fosse diventato segretario d'una Camera del Lavoro, avrebbe fatto la rivoluzione. La fiacchezza della maggior parte degli uomini viene dall'eclittismo e dalla dissipazione». F. PELOSO, *Don Orione, lo "strano prete" e i fratelli Secondino e Romolo Tranquilli*, in *Per Ignazio Silone*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002, pp. 128-9.

²⁴ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 104.

²⁵ I. CALVINO, Lettera a E. Scalfari del 3 gennaio 1947, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 172.

segnando così «il primato del fare sull'essere»: è nell'azione che l'autore ricerca «un senso da imprimere alla vita».²⁶ Calvino stesso scrive infatti, nelle *Cartoline dall'America*: «Chiedersi se la gente è felice o no, è porre male il problema. L'importante è avere un senso, non essere vuoti dentro, partecipare a qualcosa d'extraindividuale, [...] non girare a vuoto, non sprecare la vita.»²⁷

D'altra parte questa necessità si scontra con la difficoltà di trovare uno scopo degno del proprio impegno: una difficoltà che Calvino avverte in prima persona, in misura crescente col passare degli anni²⁸ e che si riflette nel moto spesso inconcludente dei suoi personaggi. A tal proposito Barenghi scrive che la narrativa calviniana nasce sì da un percorso lineare, diretto a una meta, il quale tuttavia «si ramifica in quella di intrico per accumulo di alternative di fronte alla complessità del reale, e poi si metastatizza in quella di labirinto per mancanza di prospettive storiche».²⁹ Lo stesso Calvino poi osserva che nella sua opera convivono due giudizi contrari su questo tema, riconducibili ancora all'antinomia tra il cristallo e la fiamma. L'«ordine dall'ordine» si declina infatti nella ricerca di uno scopo chiaro e determinato, mentre l'«ordine dal disordine» si associa all'assenza di scopo, all'estensione reticolare in cui l'imprevisto ha un ruolo dominante.³⁰ *La forma dell'albero* mette in scena precisamente questa dicotomia:

È attraverso un caotico spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e a mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario.³¹

Peraltro questo passaggio conferma che, sebbene la speranza trovi la sua manifestazione più evidente nel movimento volto a uno scopo, essa non si riduce a questa dinamica, come vorrebbe la *hope theory* di Snyder cui accennavamo nella prima parte. C'è infatti anche la possibilità di «sperare l'insperato», ossia di procedere cioè nell'assenza di uno scopo chiaro, mossi dalla speranza – anche soltanto implicita – che comunque la propria azione abbia un significato, o che contribuisca a crearne uno.

5.1.2. *La necessità di «fare attrito»: l'azione come espressione e compensazione del sé*

L'azione, per essere efficace, non deve soltanto avere una direzione ma anche un piano su cui muoversi; per usare una celebre espressione calviniana, deve «fare attrito» col mondo, il che implica la capacità di reagire alle circostanze avverse e di imprimere il proprio segno sulla realtà. Dunque, così come la conoscenza implica una «sfida al labirinto», l'azione comporta una lotta dell'intelligenza contro la materia. Levi vede nella chimica lo strumento per eccellenza di questa lotta; la definisce

²⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

²⁷ I. CALVINO, *Cartoline dall'America*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, p. 2589.

²⁸ «Vedessi che qualcosa si muove nella letteratura, in Italia o in qualsiasi parte del mondo, individuassi una battaglia che mi desse voglia di combattere, allora mi butterei avanti, e allora anche un premio e tutto quello che comporta enterebbe nella battaglia generale, ma in questa bassa marea generale qualsiasi atto che richieda una mia partecipazione pubblica mi avvilisce. O forse sono così poco contento delle cose che scrivo, che appena un libro è uscito mi dà fastidio sentirne parlare.» I. CALVINO, Lettera a S. Guarnieri del 17 settembre 1973, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1215.

²⁹ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

³⁰ Il protagonista dello *Specchio e il bersaglio*, ad esempio, si esercita al tiro con l'arco proprio per educarsi a puntare «un obiettivo – un traguardo – un bersaglio», ma finisce per lasciarsi affascinare dal retro del bersaglio, dove non ci sono tiri giusti né sbagliati e «le frecce mettono radici e diventano foreste». *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 284-7.

³¹ I. CALVINO, *La forma dell'albero*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 602.

infatti «una versione più strenua del mestiere di vivere»,³² e la paragona ad attività molto concrete di antagonismo con la natura come l'alpinismo³³ e la caccia.³⁴ Similmente Calvino traccia un esplicito paragone tra la propria ricerca letteraria e il rapporto con la realtà proprio del contadino e del cacciatore.³⁵ È vero che tra le due prospettive c'è un'importante differenza: per Levi lo scontro con la materia nasce dalla constatazione di una realtà oggettiva, nella sua concretezza spesso «ottusa e maligna».³⁶ In Calvino, al contrario, la realtà si fa evanescente, inafferrabile; perciò la lotta è anzitutto un tentativo di entrare in rapporto col mondo, affinché «tutte le parole e le figure diventino vere, presenti, esperienza mia, non più l'eco di un'eco di un'eco.»³⁷

Comunque, se l'oggetto dell'azione può apparire più o meno saldo, per entrambi gli autori il soggetto agente ha indubbiamente bisogno dell'azione per esistere appieno. Nella prospettiva leviana infatti l'azione permette all'uomo di «misurarsi»,³⁸ ossia letteralmente di scoprire la propria misura, trovando la propria «nobiltà» nel farsi «signore della materia».³⁹ Da qui l'importanza dell'«avventura» ai fini dell'autorealizzazione.⁴⁰ Nel *Sistema periodico* ciò viene espresso con l'espressione metaforica «mangiare la carne dell'orso»: superare cioè una circostanza rischiosa grazie alle proprie forze, il che comporta la sensazione «di essere forti e liberi, liberi anche di sbagliare, e padroni del proprio destino».⁴¹ Anche la vita quotidiana, d'altra parte, offre un certo spazio all'avventura, intesa come «imprevisto superato» o «problema da risolvere».⁴² Ed è precisamente grazie a questo che l'individuo può maturare,⁴³ perciò chi non ha mai avuto un «collaudo negativo» ossia un fallimento, come sentenza Faussone, «non è un uomo, è come se fosse rimasto alla prima comunione».⁴⁴

Calvino, dal canto suo, afferma che soltanto nella lotta con «l'universo non antropomorfo [...] l'uomo [è] uomo».⁴⁵ *Il cavaliere inesistente* è forse la rappresentazione più emblematica di questa lotta, attraverso la quale si attua l'autorealizzazione dei personaggi: Bradamante, Torrismondo e Rambaldo si muovono tra le pagine condotti da una speranza, ossia un «tendere», che determina «il vero attrito

³² P. LEVI, *Argento*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1010.

³³ Cfr. *Ibidem*; *Cromo*, ivi, p. 973.

³⁴ Cfr. P. LEVI, *Nichel*, ivi, p. 916.

³⁵ Cfr. ad esempio I. CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 598; *La strada di San Giovanni*, ivi, vol. III, p. 10.

³⁶ L. LAMBERTI, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in *Opere complete*, cit., vol. III, p. 37.

³⁷ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 11. La stessa tematica emerge già nel dramma giovanile *I fratelli di Capo Nero*, ivi, vol. III, p. 491. «Poi ti senti come offeso dentro, come se la vita stagnasse in mezzo alla carta e tu pure, dentro, fossi tutto di carta. Invece alla vita è bello starci in mezzo, senza intermediari, respirarsela, darle la forma che vuoi, ma sentirtela tra le mani, calda, come una bestia, e guai se la stringi troppo che ti muore.»

³⁸ P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 894.

³⁹ Ivi, p. 891.

⁴⁰ Tale concetto è sottolineato da Levi in diverse interviste, quali P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 642 o L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, ivi, vol. III, p. 767, nonché nella *Ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 115.

⁴¹ Ivi, p. 896. La stessa espressione ricorre più volte in relazione ai giovani sionisti, nei quali Levi vede l'essenza della libertà e della capacità d'azione. Cfr. P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 468; *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 634.

⁴² L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, ivi, vol. III, p. 767.

⁴³ «Il trovarsi di fronte a problemi anche grossi e [il] risolverli [...] [è] il significato profondo di qualunque esperienza umana». L. MONDO, *Il sistema periodico*, ivi, vol. III, p. 81.

⁴⁴ P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, pp. 1154-5.

⁴⁵ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 10.

e movimento» con la «pasta del mondo».⁴⁶ Vero è che col passare del tempo quest'attivismo eroico tende a sfumarsi, giacché la realtà appare sempre più refrattaria all'affermazione individuale e all'azione storicamente significativa. Ciononostante Barenghi sottolinea che anche in un testo disilluso come la *Nuvola di smog* rimane forte la «meditazione sul rapporto fra iniziativa e inerzia, rassegnazione e attivismo, identità individuale e omologazione [...]: in una parola, fra esistenza e inesistenza.»⁴⁷ Certo la modalità d'azione cambia: si interiorizza, e da propulsiva si fa resistenziale; tuttavia «rimane, più ostinata che mai, la volontà di contrasto, la cosciente non-accettazione del dato.»⁴⁸

Più in particolare possiamo osservare che l'azione riveste per l'individuo un valore sia compensatorio che espressivo: permette cioè di compensare una percezione di sé non ottimale, e insieme di esprimere se stessi. Quanto al primo aspetto, Levi riconosce nell'esigenza di mettersi alla prova, così spesso sottolineata da Faussone, una sfumatura «vagamente nevrotica».⁴⁹ La stessa che Tesio vede all'opera nell'autore stesso, riconducendola alla necessità di difendersi dal «demone dell'ombra e della sconfitta.»⁵⁰ Similmente nel *Cavaliere inesistente* di Calvino l'azione dei personaggi è anche una difesa «per non sprofondare nel nulla», che nel caso di Agilulfo prende talvolta la forma – manifestamente nevrotica – di contare le pigne e altri oggetti per impedirsi di dissolversi.⁵¹ Del resto anche per i personaggi siloniani l'azione è in parte una forma di difesa: si gettano in essa per rafforzare il proprio lato «forte virile attivo» contro una latente tendenza «alla disperazione, alla malinconia, al pessimismo».⁵² Va detto però che il fatto che l'azione sia parzialmente compensatoria non ne inficia necessariamente il valore; semmai, come sostiene Calvino nel *Sentiero*, il desiderio di riscattare le proprie ferite, ossia di recuperare la propria integra pienezza, può essere inteso come un positivo alimento della speranza.⁵³ Per quanto riguarda poi il valore espressivo dell'azione, Levi si sofferma in particolare sul piacere di «specchiarsi nella propria opera», continuando anche in un certo modo a vivere attraverso di essa.⁵⁴ Allo stesso modo in Calvino assume notevole rilevanza il desiderio di lasciare il proprio segno nel mondo: un'«impronta – diciamo – inconfondibile», come il *Segno nello spazio* tracciato da Qfwfq.⁵⁵ La vita stessa sembra nascere sulla spinta dell'autoespressione: l'azione è anzitutto un dire se stessi,⁵⁶ ossia un tentativo di rispondere al mondo con «una vibrazione [...] personale».⁵⁷

⁴⁶ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, cit., vol. I, p. 1037.

⁴⁷ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 69.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. POLI, *Tino Faussone, la storia di un operaio specializzato*, in P. LEVI, *Opere complete*, ivi, vol. III, p. 145.

⁵⁰ Cfr. G. TESIO, *Primo Levi. Ancora qualcosa da dire. Conversazioni e letture tra biografia e invenzione*, Interlinea, Novara 2018, pp. 30-39.

⁵¹ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 969.

⁵² I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 132.

⁵³ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 106-109. Un concetto analogo è espresso anche in *Autobiografia politica giovanile*: «E poi chi ha detto che i giovani non devono avere dei complessi? I complessi vengono per un naturale attrito con la realtà che ci circonda, e quando uno li ha, poi cerca di vincerli. La vita è appunto questa vittoria sui propri complessi, senza la quale non si attua la formazione d'una personalità, d'un carattere.» *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2738.

⁵⁴ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1075.

⁵⁵ I. CALVINO, *Un segno nello spazio*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 110.

⁵⁶ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 281.

⁵⁷ I. CALVINO, *La spirale*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 210.

5.2. Il lavoro come espressione di speranza

Tra le varie forme d'azione, il lavoro è certamente una di quelle che più incidono sulle dinamiche della speranza, nel bene e nel male. In alcuni casi esso può assumere una caratterizzazione negativa, se si verifica in assenza di un rapporto autentico con il mondo e con gli altri. Un esempio di questa dinamica è il lavoro come alienazione, che ha la sua rappresentazione più tipica della catena di montaggio,¹ ma che raggiunge il suo culmine nel «lavoro privo di scopo», inutile e crudele dei campi di concentramento.² Un secondo esempio negativo è poi il lavoro inteso come «gelida ossessione» e «luciferesca affermazione di se stesso»;³ in altre parole comporta un'assolutizzazione dell'io, anziché il suo trascendimento. Betocchi definisce questa concezione «sentirsi creditori dell'universo»; al contrario il «debitore» è colui che apprezza il lavoro nel suo valore intrinseco, non come strumento per raggiungere ricchezza e successo.⁴ Similmente Caproni critica la concezione del lavoro (in specie poetico) come puro strumento per ottenere la gloria. Infatti «è proprio con la semplicità, con l'assenza di qualunque secondo fine che si tocca la verità [...] Chi vuol costruire un imbuto con l'ambizione di raggiungere la gloria *bis peccat* e fallisce nella sua impresa, [...] perché quell'oggetto non sarà più un imbuto pur se assomiglierà, per la sua funzione, a un imbuto. Così per chi vuol costruire una poesia.»⁵

Al contrario, nelle giuste condizioni, il lavoro può favorire un rapporto corretto e autentico con se stessi, le cose e le persone, offrendo così alimento alla speranza. Betocchi, ad esempio, racconta che il faticoso lavoro di geometra svolto per tanti anni è stato spiritualmente salutare, poiché l'ha tenuto in contatto con le cose⁶ sanando «gran parte della [sua] morbosità».⁷ Anche la produzione di Sereni esprime implicitamente «la necessità del lavoro come salvezza e vittoria etica sulle morosità personali».⁸ In particolare in *A un compagno d'infanzia* il poeta afferma di aver imparato proprio «lavorando» quello che sa sulla vita e sulla bellezza.⁹ Oltre a ciò il lavoro, come sottolinea Calvino, ha un valore «intersoggettivo» perché intreccia legami tra il singolo e coloro che vivono insieme e dopo di lui.¹⁰ Caproni scrive, a tal proposito, che «il compimento di un'opera qualsiasi [...] è sempre cosa utile [...] per la comunità»; perciò «aver aggiustato un bilancio è, seppur anonima, un'opera eterna come aver scritto la Divina Commedia. Ed è un'opera altrettanto utile e vera perché rimane agli uomini e li disincaglia da un punto morto».¹¹ In quest'ottica dunque il lavoro può essere inteso come un contributo all'«evolversi universale», come fa Luzi,¹² o quantomeno come un'occasione per

¹ La situazione è rappresentata ad esempio in I. CALVINO, *La gallina di reparto*, ivi, vol. II, p. 1044.

² P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 639. Cfr. G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi. Metamorfosi letterarie del corpo*, cit., p. 19.

³ P. LEVI, *La tregua*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 363.

⁴ C. BETOCCHI, *L'uomo dei debiti e il signor Pazienza*, in *La pagina illustrata*, cit., pp. 198-9.

⁵ G. CAPRONI, *Lavorare, lavorare, produrre*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 160.

⁶ «Lottavo con le mie mani esperte tra le cose esperte che convenivano a questa parte della mia vita». C. BETOCCHI, *Un ponte nella pianura*, Schwarz, Milano 1953, p. 7.

⁷ «Il lavoro è stato il mio bagno nell'innocenza, una difesa che s'è gagliardamente battuta con i miei vizi.» Carlo Betocchi, in *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E. F. Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia 1960, p. 72.

⁸ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 150.

⁹ V. SERENI, *A un compagno d'infanzia*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 171.

¹⁰ Afferma a tal proposito Calvino: «Il senso di tutto è il lavoro. E il lavoro è qualcosa d'intersoggettivo, che stabilisce una comunicazione con gli altri. [...] Il lavoro come comunicazione.» I. CALVINO, *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, Mondadori, Milano 2003, p. 234.

¹¹ G. CAPRONI, *Lavorare, lavorare, produrre*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 159.

¹² M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 137.

«dimostrare a se stessi che si è al mondo, che si esiste per se stessi e per qualchedun altro», come scrive Levi.¹³ Perciò esso acquista un valore, se non propriamente salvifico, «salvatorio». Questo termine, spiega Levi, denota infatti «una virtù tutta umana, uno sforzo dal basso che usa tutte le capacità umane, a partire dalla ragione, per aiutare l'uomo a sopravvivere [...] mentre [...] salvifico [...] richiama un intervento dall'alto, esterno all'uomo, *ex machina*. [...] Il lavoro è salvatorio appunto perché sta nelle mani dell'uomo, dipende dall'uomo e serve l'uomo».¹⁴

Inoltre, per quanto riguarda più specificatamente il rapporto tra lavoro e autorealizzazione, è certo che il mestiere di un individuo contribuisce sia ad esprimere sia a plasmare la sua personalità, consentendo al suo potenziale di emergere o, viceversa, reprimendolo. A tal proposito Levi scrive che «non [ha] molto senso dire che un uomo vale più di un altro. Un uomo può essere più forte di un altro ma meno sapiente. O più istruito ma meno coraggioso. [...] Il suo valore dipende da quello che ci si aspetta da lui; uno può essere molto bravo nel suo mestiere, e non valere più niente se lo si mette a fare un altro lavoro.»¹⁵ Perciò, come afferma l'Henry Ford descritto da Calvino nelle *Interviste impossibili*, il lavoro ben inteso esalta le differenze individuali, non le omologa: «In natura non ci sono due cose uguali. E anche l'uguaglianza tra gli uomini è un'idea sbagliata e disastrosa.»¹⁶ D'altra parte, se è vero che la professione può valorizzare la personalità individuale, non ne costituisce una definizione esaustiva; Caproni è particolarmente attento a questa distinzione, che rischia di essere dimenticata tanto più spesso quanto più prestigioso è il lavoro:

Pensa infatti a un salotto. Ora entra un tramviere e nessuno dirà: «Buongiorno, tramviere! Gradisca, tramviere, questo bicchierino di kummel.» Tutti lo devono chiamare per nome, non possono affatto sopprimere la sua persona. Ma, se entra un ingegnere o un dottore, è finita per lui: «Ingegnere buon giorno. Gradisca, ingegnere, questo bicchierino di kummel!» Egli è un uomo veramente *finito*, finito entro lo spazio della qualifica di ingegnere, mentre il tramviere, come vero uomo, è infinito.¹⁷

Anche rispetto alla costruzione di sé, dunque, il lavoro può caratterizzarsi come alleato della speranza (se permette di sviluppare il potenziale individuale), o viceversa come suo antagonista (se il lavoro contrasta con le potenzialità del singolo o se finisce per identificarsi con l'io *in toto*). Quest'ambivalenza risalta in particolare da una nota di Calvino, nel *Diario in clinica*. L'autore infatti vagheggia dapprima una società utopica in cui l'importanza del lavoro sia ridimensionata: «Il mondo di domani sarà sempre più un mondo di uomini che fanno un lavoro, ma non si identificano ontologicamente con questo lavoro.»¹⁸ Subito dopo, però, si chiede: «Oppure sarà proprio il contrario, [...] la riconquista per ognuno della propria vocazione "astrologica" al di là delle divisioni estrinseche delle specializzazioni?»¹⁹ Si delinea così un'utopia che, se da un lato rifiuta una troppo restrittiva definizione per ruoli sociali, dall'altro valorizza il lavoro – ricompreso nel concetto di «vocazione» – in quanto componente essenziale della felicità. Una concezione anticipata, del resto, già nel racconto giovanile *E il settimo si riposò*: «E gli sembra che tutta la schiavitù dell'uomo sia in quel dover aspettare sei giorni per riposarsi, tutto il peso del lavoro senza gioia e senza proprio perché. Ma un giorno [...] il tempo non si conterà più a domeniche, ma a case; non più a mesi, settimane, giorni,

¹³ N. TRANFAGLIA, *Col sudore della fronte*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 211.

¹⁴ Cit. in M. GIULIANI, *Per un'etica della resistenza*, cit., p. 77.

¹⁵ P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 487.

¹⁶ I. CALVINO, *Henry Ford*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 202.

¹⁷ G. CAPRONI, Lettera a G. Debenedetti, in *"Era così bello parlare"*, cit., p. 188.

¹⁸ I. CALVINO, *Diario in clinica*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 84-5.

¹⁹ *Ibidem*.

ore, ma a case, a piani, a finestre, muri, mattoni. I lavori compiuti, insomma, e ogni lavoro compiuto sarà una festa per tutti e si faranno venire ragazze a ballare.»²⁰

Allo stesso modo Levi delinea, nel romanzo *La chiave a stella*, una visione fortemente utopica del lavoro: «Per me, ogni lavoro che incammino è come il primo amore» dice Faussonne.²¹ In particolare il lavoro si caratterizza qui come uno strumento essenziale per dare significato e «pienezza» all'esistenza: offre il «vantaggio di potersi misurare», sviluppando il senso della propria competenza;²² rafforza la capacità di resistenza, giacché insegna «a non arrendersi davanti alle giornate rovesci e ed alle formule che non si capiscono», e permette di iscriversi all'interno di un'opera collettiva.²³ Tutti fattori essenziali della speranza; perciò Levi è convinto che il lavoro, nelle giuste condizioni, rappresenti «la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra».²⁴ Da qui l'esigenza etica di vivere il lavoro come un alimento e non un ostacolo per la speranza: un dovere che riguarda sì la società nel suo complesso, ma in primo luogo l'interiorità dell'individuo.²⁵ Peraltro lo stesso concetto, reinterpretato in senso religioso, trova eco anche in Betocchi: «Ogni giornata si apre per noi su un panorama di doveri che non sono più discutibili, ed è beato chi meglio riesce ad associarli con quanto di meglio sa fare. Quel che sappiamo fare è la nostra Grazia: si tratta d'impiegarla al suo fine, in questo deserto d'ostacoli aguzzi che è il mondo.»²⁶

5.3. La speranza politica

5.3.1. Tra utopia e ideologia

Nel Novecento la politica si impone come uno dei principali catalizzatori di speranza, capace di dare senso alle esistenze individuali indirizzandole verso la costruzione di una società utopica. Questa forte politicizzazione della speranza ha indubbiamente degli effetti negativi non trascurabili: le utopie politiche si rivelano spesso troppo astratte per trovare applicazione nella realtà, finendo per causare eccessi di violenza e pesanti disillusioni; inoltre, ponendo l'accento sulla società più che sull'individuo, provocano talvolta lo svilimento di quella stessa umanità che si proponevano di

²⁰ I. CALVINO, *E il settimo si riposò*, ivi, vol. III, p. 839. Lo stesso tema è espresso, decenni più tardi, in una lettera a F. Fortini del 5 novembre 1971, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1126-7. «Se si toglie [il valore del lavoro], se la superiorità morale del lavoratore in quanto lavoratore s'annulla in un generico diritto dell'essere vivente all'Eden, primo: è tutta un'altra cosa da quella in cui ci siamo formati (e questo potrebbe essere anche irrilevante), ma soprattutto è una mistificazione tra le più in malafede che si possano millenaristicamente predicare perché si tratterà di lavorare più di prima, e terzo: è chiaramente un'ideologia di classe, della borghesia parassitaria impiegatizia terziaria vecchia e nuova e futura, ignara d'ogni possibile soddisfazione nel fare qualcosa. [...] Ciò che l'uomo diventerà vuol dire ciò che diventerà il lavoro, nel suo doppio aspetto (soggettivo, oltre i molti aspetti oggettivi) di lavoro-come-sforzo e prova (oggi mistificato fino all'impudenza) e di lavoro-come-piacere (oggi utopico al punto di suonare scherno atroce per la maggioranza del genere umano, ma in linea di principio sempre possibile e sperimentabile, [...])».

²¹ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1066.

²² Ivi, p. 1075.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 1097. Calvino fa un'affermazione molto simile: «La vita è degli uomini che amano il proprio mestiere; degli uomini che nel proprio mestiere sanno realizzarsi completamente.» I. CALVINO, *Sherwood Anderson, scrittore artigiano*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1283.

²⁵ Da un lato, infatti, «si può e si deve combattere perché il frutto del lavoro rimanga nelle mani di chi lo fa, e perché il lavoro stesso non sia una pena», dall'altro «l'amore o rispettivamente l'odio per l'opera sono un dato interno, originario, che dipende molto dalla storia dell'individuo, e meno di quanto si creda dalle strutture produttive entro cui il lavoro si svolge.» P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1098.

²⁶ C. BETOCCHI, *La cava di Rimbaud*, in *Confessioni minori*, cit., p. 289.

esaltare. D'altra parte, per citare Luzi, «l'utopia non è solo l'LSD della politica»: ¹ essa «viene da molto lontano, attinge a strati molto profondi e oscuri della memoria della specie e punta, sveltando sulla realtà delusoria, direttamente [...] all'assoluto.» ² Lo scopo ultimo dell'utopia, cioè, non è semplicemente il riscatto sociale delle classi più svantaggiate, bensì il superamento dei limiti umani e il raggiungimento della pienezza esistenziale. Nel suo aspetto più positivo, insomma, l'utopia politica si caratterizza come la tensione a realizzare la grandezza dell'uomo, a livello individuale non meno che collettivo. Silone, a tal proposito, definisce la «rivoluzione socialista» semplicemente come «l'eliminazione degli ostacoli economici e sociali che attualmente limitano la libertà dell'uomo», ³ mentre Calvino descrive il marxismo come una «concezione umanistica», intendendo «l'umanesimo come tendenza a potenziare al massimo la persona umana». ⁴ Entrambi inoltre applicano talora una terminologia escatologica all'utopia politica, sottolineandone così la portata esistenziale: Silone parla spesso di «Regno», mentre Calvino scrive nella *Giornata di uno scrutatore*: «Vorrà dire che il comunismo ridarà le gambe agli zoppi, la vista ai ciechi?». ⁵ In modo più implicito lo stesso tema emerge anche nella poesia sereniana; per esempio in *Una visita in fabbrica* la rivoluzione preannunciata dalla «sirena artigiana» si caratterizza «quasi come un riscatto dall'effimero e dalla morte, quasi come supplenza di una partecipazione piena nella vita». ⁶

Il pericolo dunque non è tanto nell'utopia in sé, quanto nella tendenza dell'utopia a cristallizzarsi in ideologia, uccidendo di fatto la speranza che non sopporta di abitare in forme fisse. È contro questo pericolo, appunto, che la letteratura novecentesca si muove, non necessariamente ponendosi in opposizione all'utopia politica ma piuttosto cercando di difendere in essa il dinamismo libero della speranza. Silone è probabilmente l'autore più impegnato in tal senso. In particolare diversi passaggi delle sue opere mettono in luce gli effetti negativi dell'ideologia comunista, che inaridisce proprio quegli aspetti dell'umano di cui la speranza si nutre: anzitutto la ragione, dal momento che il partito predilige un'adesione totale e acritica, ⁷ ma anche il sentimento, ⁸ la spiritualità, ⁹ l'immaginazione. ¹⁰ In questo modo la politica cessa di essere strumento di liberazione per trasformarsi, alla minima possibilità, in strumento di oppressione. ¹¹ Tuttavia anche l'opposto polo ideale, ossia il cristianesimo, può con uguale facilità esaltare o svilire la speranza: alimentare il riscatto dei miseri o, viceversa, giustificare l'ingiustizia e l'omertà per preservare il «quieto vivere». ¹² Da qui la scelta di Silone di imboccare l'«uscita di sicurezza», ossia di rifiutare l'una e l'altra ideologia per riscoprire il sostrato utopico comune a entrambe. Ciò comporta un recupero della dimensione «politica» in senso lato, ossia come costruzione di una *polis* in cui la grandezza dell'umano abbia modo di esprimersi: «Se c'è

¹ M. LUZI, *Glossolalia e profezia*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 124.

² *Ibidem*.

³ I. SILONE, *Quaranta domande a Ignazio Silone*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 1212.

⁴ I. CALVINO, *Umanesimo e marxismo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1469-70.

⁵ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 50.

⁶ L. PERI, «Le fonti dietro te». Il 'rumore' e altri domini lessicali, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 86.

⁷ Silone infatti lamenta nei compagni russi «l'assoluta incapacità di discutere lealmente le opinioni contrarie alle proprie».

I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 827.

⁸ Cfr. I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 48.

⁹ Cfr. I. SILONE, *Pane e vino*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1515.

¹⁰ Cfr. I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 19.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 126 e *Ed egli si nascose*, cit., p. 64.

¹² Emblematica a tal proposito la filippica di don Severino, scagliata in apparenza contro la pazzia di Cristo ma in realtà trasparente critica del cristianesimo moderno. Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 700-706.

qualche motivo di speranza, esso oggi non è riposto negli “ismi”, non tanto nei partiti, quanto nella forte nostalgia degli uomini [...] [per] i legami di affinità, di ordine, di armonia, di solidarietà che solo la libertà consente e dai quali soltanto può nascere la comunità.»¹³

In Calvino l'opposizione all'ideologia non emerge subito con altrettanta nettezza, tuttavia già il *Cavaliere inesistente* mostra che l'autore è perfettamente consapevole del pericolo insito nell'utopia politica. Infatti, mentre i Curvaldi sono l'emblema di un'utopia che si va scoprendo a poco a poco, nella prassi, i Cavalieri del Graal sono proiettati in un'utopia assoluta, dai risvolti crudeli (giacché guidata dall'idea che il fine giustifica i mezzi). Essi dunque rappresentano a un tempo il fanatismo religioso e il comunismo deteriore.¹⁴ Parallelamente, nella saggistica, Calvino individua come caratteristica essenziale dell'utopia la compresenza di ordine e libertà: l'utopia, in altri termini, unisce l'«esigenza che la verità della vita si sviluppi in tutta la sua ricchezza, al di là delle necrosi imposte dalle istituzioni» e l'«esigenza che la ricchezza del mondo non venga sperperata ma organizzata e fatta fruttare secondo ragione nell'interesse di tutti gli uomini viventi e venturi».¹⁵ *La giornata di uno scrutatore* poi costituisce un ulteriore passo verso lo sgretolamento dell'ideologia, giacché solleva il dubbio che la realtà sia ben più complessa di come appare nel credo del Partito. In particolare Amerigo avanza l'ipotesi che le istituzioni siano destinate inevitabilmente a tradirsi: la speranza deve dunque appuntarsi sull'utopia che prende forma attraverso di loro, ossia sulle «volontà e i bisogni umani che continuano a rinnovarsi, a ridare verità agli strumenti di cui si servono».¹⁶ La perplessità sistematica inaugurata da Amerigo arriva poi al culmine in Palomar, che abbandona ogni pretesa di racchiudere la realtà in un modello univoco, non solo a livello gnoseologico ma anche politico.

Il contrasto tra utopia e ideologia, infine, emerge chiaramente in Sereni. La sua poesia è infatti animata da una forte presenza dell'utopia, che tuttavia appare più emotiva che razionale, più etico-affettiva che politica: essa è fondata anzitutto sulla «spontanea adesione alle cose» e sulla «rivindicazione di ciò che è umano».¹⁷ Perciò Nisti preferisce al termine «utopia» quello di «saggiabilità del possibile»,¹⁸ dal momento che la speranza di Sereni si basa proprio sul fatto che nulla è mai certo e dunque tutto può sempre mutare. La specificità di questa utopia emerge in particolare in due testi, *Il sogno* e *Un posto di vacanza*. Nel primo caso Sereni si vede sbarrare la strada da una «figura plumbea» che pretende da lui un «programma», mentre tutto ciò che il poeta può dargli sono «speranze» e «ricordi».¹⁹ Nel secondo invece Sereni dialoga con l'amico Fortini, che nella poesia *Sereni esile mito* l'aveva implicitamente esortato ad abbandonare i vagheggiamenti giovanili per un impegno più maturo e concreto. Sereni ribatte rimarcando la propria partecipazione alla vita, che tuttavia passa per vie diverse da quelle strettamente politiche: la poesia («chissà che di lì guardando non si allacci nome a cosa»), lo spontaneo amore per le gioie della vita («il quotidiano miracolo del mare e del cielo»). Dunque Sereni risponde «in chiave etica e affettiva alle sollecitazioni che gli venivano perché fornisse una risposta politica»,²⁰ e alla perentorietà dell'amico contrappone

¹³ I. SILONE, *Promiscuità e comunità*, ivi, vol. I, p. 1311.

¹⁴ C. FERRUCCI, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, cit., pp. 44.

¹⁵ I. CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2747-8.

¹⁶ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 17.

¹⁷ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 117.

¹⁸ Ivi, p. 148.

¹⁹ V. SERENI, *Un sogno*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 159.

²⁰ F. CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in Un posto di vacanza*, cit. in L. BARILE, *Il passato che non passa*, cit., p. 69.

un'immagine della vita come «progetto in fieri». L'utopia sereniana si avvicina così a quella di Silone, proprio perché si tratta di un «progetto-senza-futuro, cioè non finalistico e inoggettivabile», come lo definisce Scalabrella.²¹ Temi e ambientazioni poi accomunano i due componimenti sereniani anche alla poesia luziana *Presso il Bisenzio*.²² Quest'ultima infatti mette in scena un altro dialogo tra voci contrastanti, collocato ancora sulla riva di un fiume (luogo di passaggio e di confine); e anche in questo caso il poeta si fa portavoce di una speranza più profonda rispetto ai programmi politici dei suoi interlocutori. Essi giudicano perciò la sua posizione disimpegnata e astratta, senza rendersi conto che proprio la loro ideologia li astrae dall'evoluzione del mondo:

«Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,
giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante.»
[...] Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro.» [...]
E piange, e anche io piangerei
se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha veduti.²³

5.3.2. *Tra speranza e disillusione: un'evoluzione diacronica*

Un'altra caratteristica evidente dell'utopia politica, per come è rappresentata dai nostri autori, è il fatto che tende a variare significativamente nel corso dei decenni. In particolare, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, essa appare piuttosto alta nel periodo del dopoguerra. Benché infatti l'Italia esca distrutta dal conflitto, la voglia di ricostruire è fortissima; senza contare che tutti gli autori qui considerati, ad eccezione di Betocchi, sono in quel periodo molto giovani, pertanto ancor più sensibili al clima di vitalismo postbellico. Luzi, per esempio, definisce questo periodo «duro, ma bello, pieno di speranza»,²⁴ giacché «ricominciava un'altra stagione e si potevano proporre delle cose, [...] e questo dava un po' di euforia a quei giorni che erano poverissimi, denutritissimi, scalcinatissimi, ma però erano qualcosa.»²⁵ Similmente Calvino ritrae il dopoguerra come un periodo di «spavalda allegria», «un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero»;²⁶ dunque «un'epoca unica e forse irripetibile», in confronto al quale tutto il resto della vita impallidisce.²⁷

Tale clima effervescente trova la sua naturale espressione, sul piano ideale, nell'utopia: dopo i terribili anni del conflitto una nuova «età dell'oro» sembra spalancarsi, come racconta Levi.²⁸ Certo «era una speranza ingenua, come tutte quelle che riposano su tagli troppo netti fra il male e il bene, fra il passato e il futuro: ma noi ne vivevamo. [...] Non si sogna per anni, per decenni, un mondo migliore,

²¹ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 78.

²² A tal proposito cfr. D. PICCINI, *Impegno e 'disimpegno' della poesia tra Sereni e Luzi: analisi di due testi programmatici*, in Id., *La gloria della lingua. Sulla sorte dei poeti e della poesia*, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 53-69.

²³ M. LUZI, *Presso il Bisenzio*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 317.

²⁴ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 210.

²⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 48. Anche Levi ricorda i tempi del dopoguerra negli stessi termini: «Quando ancora la carne e il carbone erano razionati, nessuno aveva l'automobile, e mai in Italia si era respirata tanta speranza e tanta libertà.» P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 971.

²⁶ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1185.

²⁷ I. CALVINO, Lettera a L. Veršinin, ivi, vol. I, p. 1245. Le osservazioni di Calvino ricordano la celebre affermazione di Levi sui ricordi della guerra «in techicolor», a paragone dei ricordi «normali» in bianco e nero. Cfr. P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 642.

²⁸ P. LEVI, *Ci aspettavamo il paradiso*, ivi, vol. III, p. 529. Lo stesso tema emerge anche in *Un passato che credevamo non dovesse ritornare più*, ivi, vol. II, p. 1370.

senza raffigurarlo perfetto.»²⁹ Né si tratta di una speranza isolata, come sottolinea Luzi: «Erano idee condivise, aspettative, speranze comuni alla nostra generazione. [...] Alcune condizioni lasciavano pensare che un nuovo empito di buona fede avrebbe modificato la convivenza e avrebbe poi trovato anche le forme istituzionali e politiche per provarlo.»³⁰ Una canzone scritta da Calvino raffigura esemplarmente questo contesto:

Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte che è in mano nemica
vedevam l'altra riva, la vita,
tutto il bene del mondo, oltre il ponte [...]

Vedevamo a portata di mano,
dietro il tronco, il cespuglio, il canneto,
l'avvenire d'un mondo più umano
e più giusto, più libero e lieto.³¹

La disillusione, naturalmente, non tarda a venire. Luzi è uno dei primi a registrarla: *Primizie del deserto*, pubblicato all'inizio degli anni '50, è già «una voce di crisi», dal momento che nonostante i proponimenti del dopoguerra il poeta vede «di nuovo riaccadere e ripetersi gli stessi eventi di avvilito dell'umano.»³² Non stupisce dunque che la raccolta restituisca una visione ambivalente dell'azione: da un lato c'è più che mai il desiderio che la speranza assuma vesti concrete, calandosi nella storia; dall'altro c'è la percezione che compiere un'azione significativa sia quasi impossibile.³³ Per altri autori, invece, la vera crisi arriva verso gli anni '60; Caproni, ad esempio, esprime apertamente la propria disillusione politica.³⁴ Il caso più esemplificativo però è forse quello di Calvino, che sempre più col passare degli anni sente esaurirsi la carica di fiducia accumulata durante la Resistenza, mentre la realtà politica, sociale e culturale gli appare sempre più complessa e precaria.³⁵ Il cambiamento si riflette emblematicamente in un dialogo di *Speculazione edilizia*:

«Mah, quelli [del dopoguerra] erano tempi che si sperava, si sperava» [...] fece eco Masera, ma come aspettandosi quello che facendo il pessimista ci s'aspetta da un compagno più autorevole e preparato, cioè che dica: «E si spera anche adesso, più di prima, si lotta...»
Invece Quinto non diceva niente e Masera fu costretto a dire lui: «E anche adesso si continua a sperare, eh, Anfossi?»

²⁹ P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 330.

³⁰ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 44. Calvino esprime lo stesso concetto in articoli come *Letteratura e potere* e *Il paese non può attendere*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 1840 e 2313.

³¹ I. CALVINO, *Oltre il ponte*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 641.

³² M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 23. Altrove riassume così la situazione: «Si vedeva che la volontà di rinascita era crollata sotto i poteri quasi carcerari che dominavano il mondo, e tutto era un po' così... squallido.» M. LUZI, *Il lungo viaggio del Novecento*, cit., p. 72.

³³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 87.

³⁴ «La peggiore delusione che può provare un uomo della mia età è scoprire di non trovarsi nella democrazia in cui aveva sperato, ma in una squallida partitocrazia. Questa speranza, per la verità, non l'ho mai vista realizzata in tanti anni, dalla liberazione ad oggi.» G. CAPRONI, cit. nella *Cronologia di L'opera in versi*, cit., p. LXVIII.

³⁵ Per questo Barenghi distingue due fasi della produzione calviniana: la prima dominata dalla possibilità dell'azione, la seconda che tende a ripiegare sul ragionamento astratto: «Fino a un certo punto l'opzione di un cemento risolutore del destino individuale si offre come possibilità effettiva [...] poi [...] le strade si confondono, [...] c'è solo un groviglio di indicazioni senza senso, che la ragione può soltanto sforzarsi di ordinare e classificare». M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 46.

«Eh!» fece Quinto allargando le braccia.³⁶

A ciò si aggiunge la grave delusione delle speranze riposte nel partito comunista, che Calvino abbandona nel 1957 a seguito della rivoluzione ungherese.³⁷ Tuttavia c'è da dire che ciò non comporta una negazione degli ideali comunisti *in toto*,³⁸ né delle speranze politiche. In particolare Calvino concentra per qualche tempo la propria speranza sul connubio tra America e Russia, unendo così «due utopie incomplete e complementari» in un solo «grande paese d'utopia».³⁹ Dunque nei primi anni '60 Calvino mantiene ancora il suo ruolo di scrittore impegnato, anche se si nota un certo disallineamento tra l'epistolario, dai toni spesso pessimistici, e i saggi improntati all'«ottimismo della volontà», come la celebre *Sfida al labirinto*.⁴⁰ Con la fine del decennio e il trasferimento a Parigi l'autore entra invece in una fase di disillusione più pronunciata, in cui anche l'utopia America-Russia si rivela «insostenibile» e la stessa «possibilità di progettazione» politica sembra compromessa.⁴¹ Da questo momento dunque Calvino tende sempre più a ritirarsi dalla scena pubblica.

Anche Levi sperimenta nel corso degli anni una crescente disillusione; e sebbene questa appaia meno netta ed evidente che in Calvino, le sue conseguenze sono purtroppo ben più tragiche, stante anche una situazione familiare difficile e una cronaca tendenza depressiva. In particolare la crisi va a colpire quella che per l'autore è la forma primaria di azione nel contesto sociale: la testimonianza. «Mi è sempre più difficile trovare un linguaggio comune con i giovani. Si occupano (a giusto titolo) di cose completamente differenti» confessa infatti Levi in una lettera.⁴² Al sospetto che la propria testimonianza sia ormai inattuale⁴³ si aggiunge inoltre la sensazione che le nuove generazioni siano sempre più povere di speranza attiva,⁴⁴ nonché il dubbio – giustificato dagli eventi di cronaca spesso preoccupanti – che i meccanismi di sopraffazione e violenza non possano essere davvero cambiati, per quanti sforzi si facciano.⁴⁵ Silone, d'altro canto, si discosta leggermente dalla tendenza generale, giacché attraversa un'importante crisi già negli anni '30. Il risultato finale è l'abbandono del partito comunista e il ridimensionamento dell'azione più direttamente politica, a vantaggio di quella condotta attraverso la letteratura. Anche per Silone, comunque, i tardi anni '60 portano un ulteriore ripiegamento, che si riflette in particolare nell'*Avventura di un povero cristiano*. L'opera infatti mostra come perfino in condizioni ideali – ossia quando il potere viene deposto nelle mani di una

³⁶ I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 800.

³⁷ Significativo il titolo di un articolo pubblicato nel 1980 per commentare l'avvenimento: «Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze». Cit. nell'apparato critico, ivi, vol. III, p. 1318.

³⁸ «È difficile fare il comunista stando da solo. Ma io sono e resto un comunista.» I. CALVINO, Lettera a P. Spriano del 1 agosto 1957, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 507.

³⁹ I. CALVINO, Lettera a M. Motta del 16 gennaio 1950, ivi, p. 266. Il concetto era evidentemente chiaro a Calvino fin dagli anni '50, tuttavia lo riprende con rinnovata energia negli anni '60. Cfr. *Cartoline dall'America e Colloquio con Carlo Bo*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 2589 e 2731.

⁴⁰ Cfr. C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. XXII.

⁴¹ I. CALVINO, *Presentazione a Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, vol. I, p. 403.

⁴² P. LEVI, Lettera a Langbein cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, p. 654.

⁴³ «Mi sono convinto [...] che il discorso sui Lager continua a essere impressionante, ma non è più attuale.» S. GIOCOMINI, *Il mago Merlino e l'uomo fabbro*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 134.

⁴⁴ «La differenza fondamentale tra la nostra giovinezza e la giovinezza attuale è nella speranza di un futuro migliore, che noi avevamo in modo clamoroso e che ci sosteneva anche negli anni peggiori, anche nel Lager: la meta c'era ed era costruire un mondo nuovo di uguali diritti, dove la violenza era abolita o relegata in un angolo.» M. VIGLINO, *Incontro con l'autore*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 923. Un parere simile è espresso da Calvino in *Autobiografia politica giovanile e Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2754 e 2829.

⁴⁵ Cfr. M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 604.

persona integerrima – le riforme necessarie siano pressoché impossibili da attuare; da qui la scelta di Pier Celestino di lasciare la vita pubblica.⁴⁶

Riassumendo dunque si nota in molti autori un picco di speranza subito dopo la guerra, in corrispondenza degli anni giovanili, cui segue una disillusione crescente. La contestazione sessantottina potrebbe teoricamente portare un “ritorno di fiamma” delle speranze del dopoguerra, ma in generale viene accolta da un certo scetticismo. «Io la contestazione studentesca, lì per lì, non l’ho presa neanche troppo sul serio» ammette Luzi, che ne apprezza semmai il dinamismo spirituale più che politico: «Questo vulcanismo dell’umano che ribolle, cercando una felicità introvabile, ma irrinunciabile, questo fantasma che ha messo in moto rivoluzioni, conquiste, migrazioni nella storia dell’umanità».⁴⁷ Non a caso risale a questi anni il poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*. Simile è anche la posizione espressa da Santucci, in particolare nel romanzo *Non sparate sui narcisi*. Qui infatti i sessantottini entrano direttamente in scena, con tinte di follia che li rendono spesso ridicoli.⁴⁸ D’altra parte l’autore ha un’ovvia simpatia per il loro desiderio di un’esistenza autentica e felice, che a livello individuale vinca «questo tuo sentirti morire e aver di tutto paura»⁴⁹ e a livello collettivo replichi «l’antico sogno dell’umanità [...] L’utopia d’una società senza danaro» in cui si possa «vivere liberi».⁵⁰ I giovani sessantottini appaiono quindi come il simbolo di una forza utopica grezza, che non può essere incanalata in un progetto ragionato: «È come tentar d’afferrare bolle di sapone con guanti di ferro».⁵¹ D’altra parte proprio l’incapacità di dare a quest’utopia una vera forma, facendola passare dal piano del sentimento a quello intellettuale e spirituale, segna la sconfitta del Sessantotto, come Santucci afferma altrove: «[questa] esperienza a suo modo generosa [...] è storicamente fallita, io oggi ritengo, proprio perché a quelle masse giovanili culturalmente amorfe o imbozzolite nel puro “verbo marxista” [...] mancarono gli attendibili, equanimi maestri capaci di quel salto dalla sociologia alla filosofia, e da quelle alla profezia, che solo chi si stacchi dalla materia come realtà assoluta e imprigionante la storia è in grado di fare.»⁵² Tale fallimento si riflette anche nel finale di *Non sparate sui narcisi*, il quale sembra confermare che, se speranza può esservi, non risiede nell’azione politica, perlomeno per come la intendono i giovani.

5.4. Attività e passività, storia e utopia

Da un lato dunque la letteratura novecentesca sottolinea la dimensione attiva della speranza, che chiede di essere attuata nella concretezza della storia; dall’altro lato, però, constata quanto la realtà sia spesso refrattaria a questa speranza, rendendo difficile compiere un’azione significativa (soprattutto in campo politico). Torniamo così al paradosso fondamentale della speranza, che si incarna in obiettivi concreti ma insieme li trascende: perciò vive dentro e oltre l’azione e, più in

⁴⁶ I. SILONE, *L’avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 691.

⁴⁷ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 155.

⁴⁸ Basti pensare che il loro rifiuto del «sistema» si estende fino a contestare il sistema solare. L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 621.

⁴⁹ Ivi, pp. 615-6.

⁵⁰ Ivi, p. 617.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² L. SANTUCCI - L. BOLIS - G. BERSELLINI, *Antifascisti perché? Ricordi e riflessioni di tre giovani degli anni trenta*, Editrice Sceglidere, Pavia 1983, p. 13.

generale, dentro e oltre la storia. Presuppone insomma, come osserva Scardicchio, un pensiero «contempl-attivo».¹

5.4.1. Un dualismo ineludibile

La convivenza tra piani diversi appare con particolare evidenza negli autori cristiani. Prendiamo ad esempio la celebre *Invocazione* di Luzi, che segna una svolta nel percorso del poeta. Da un lato il testo è palesemente figlio dell'attivismo del dopoguerra; mentre infatti le prime raccolte erano concentrate sulla dimensione metafisica (esprimendo così anche un rifiuto del contesto storico),² *Invocazione* esprime il desiderio che la speranza si incarni nel mondo.³ In altri termini il poeta avverte la necessità di una speranza che includa e riscatti la carnalità dolorosa della vita, dando un senso agli eventi storici: «Non potevo ammettere che tutto ciò fosse avvenuto inutilmente oppure casualmente: ci doveva essere una ragione in tutto quello che avevamo sofferto e che l'uomo di continuo è chiamato a soffrire.»⁴ Tale esigenza si rafforza ancor più nelle raccolte successive: il «senso» della vita non va cercato «altrove», ma qui, nella «materia sensibile alla mano»;⁵ «è qui dove vivendo si produce ombra, [...] / è qui / non altrove che deve farsi luce.»⁶ D'altro canto *Invocazione* esprime anche la crisi delle speranze del dopoguerra. Il titolo stesso definisce il testo come un'espressione di attesa metafisica: poiché l'azione umana appare insufficiente a cambiare il corso delle cose, l'uomo deve cercare il proprio riscatto su un altro piano. Significativo è anche il titolo della raccolta, *Primizie*, che allude per ammissione dell'autore a «un ricominciamento [...] di tipo interiore, più che altro, proprio perché il discorso collettivo universale era fallito.»⁷ Dunque il testo, e più in generale tutta la raccolta, è caratterizzato da un movimento di «sistole e diastole»: «Tutto oscilla tra una disposizione al fare, all'azione, e una disposizione alla sopportazione, non dico alla passività, ma insomma alla ricezione di una legge che esiste, immutabile.»⁸

La stessa oscillazione si mantiene anche nelle raccolte successive. «Lo so, vorresti fuggirne» dice ad esempio l'interlocutrice di *Su fondamenti invisibili*, alludendo alla storia; e subito aggiunge: «Ma dove?»⁹ Infatti, come si legge in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, l'uomo non può astrarsi dalla vita: «Non c'è altro luogo, è qui anche l'altrove.»¹⁰ Peraltro lo stesso movimento di sistole-diastole si può estendere più in generale a tutta la produzione luziana, che è pressappoco divisibile in tre fasi: se la prima si focalizza sul piano metafisico e la seconda insiste sul «magma» del mondo, la terza torna a un atteggiamento prevalentemente «passivo», ossia di attesa, in cui il *focus* è non tanto sull'azione umana quanto sulla grazia divina e sul flusso naturale.¹¹ Ciò che non cambia mai,

¹ A. C. SCARDICCHIO, *Breviario per (i) don Chisciotte*, cit., pp. 27-28.

² M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 23.

³ «Vieni tu portatrice di colori, / tentane con le mani caute i pruni, / estirpa i rovi, medica le scorze, / ma ferisciti, sanguina anche tu / soffri con noi, umiliati in un tronco.» M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 178.

⁴ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 120.

⁵ M. LUZI, *Né tregua*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 174.

⁶ M. LUZI, *Versi d'ottobre*, in *Onore del vero*, ivi, p. 220.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 87.

⁹ M. LUZI, *Nel gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 400.

¹⁰ M. LUZI, *Ed eccolo, ancora riconoscibile*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 581.

¹¹ Luzi stesso, raggiunti gli ottant'anni, afferma: «Oggi quella tensione verso il proponimento è un po' superata. Vivo una condizione di meraviglia e di attesa, non più relativa a me cm individuo, ma al mondo come manifestazione totale. Ecco

comunque, è l'idea che entrambi gli aspetti – attività e passività, storia e utopia – debbano essere sempre compresenti, benché in percentuali diverse.

A tal proposito è interessante esaminare la figura di Sinesio nel *Libro di Ipazia*. Egli si distingue per la capacità di guardare al di là delle contingenze: «Ha le sue vedute lontane, le sue aspettative / profetiche».¹² Perciò vede più lontano dei politici, che da parte loro lo giudicano astratto dal presente;¹³ lo stesso tipo di rapporto che intercorre tra il poeta e i «compagni» in *Presso il Bisenzio*.¹⁴ D'altro canto la virtù di Sinesio contiene un elemento di vizio, come emerge dalle parole di una vecchia fiamma, Irene: «Tu hai il nome e l'essenza, tu hai la prospettiva del tempo. / [...] Ma dov'è l'umile passione, la gioia / l'affanno e l'agonia che viviamo ora per ora / noi donne e uomini a Cirene [...] / Non ignori nulla, provvedi con molta carità, ma senza entusiasmo, / come avessi già voltato questa pagina.»¹⁵ Attraverso Irene, dunque, Luzi sottolinea ancora la necessità di tenere un occhio rivolto alla terra e l'altro al cielo, combinando partecipazione attiva e attesa utopica, consapevolezza della «lacerazione presente» e intuizione dell'«integrità originaria».¹⁶

Il medesimo tentativo di conciliazione emerge anche nella narrativa santucciana. La scelta stessa di scrivere *Volete andarvene anche voi?* ne è una testimonianza, giacché il romanzo afferma «contro ogni apparente contraddizione, il miscuglio Cristo-mondo»,¹⁷ così come la poesia di Luzi addita l'«intima colata / di umano e di divino / nell'universo».¹⁸ Il testo più rivelatore, d'altro canto, è ancora una volta un dialogo teatrale, che oppone la speranza religiosa di sant'Agostino all'attivismo contestatario di una ragazza d'oggi. Inizialmente la discussione appare poco più di un dialogo tra sordi: la ragazza accusa Agostino di aver «ripudiato il mondo, la storia», mentre lui afferma che l'unico progresso autentico «consiste nell'accrescimento della Città celeste», «al di là del tempo».¹⁹ Tuttavia nel corso del dialogo le due posizioni svelano la loro complementarità: Agostino lascia trapelare amore e nostalgia per le bellezze terrene, anche se insiste sul fatto che «la storia non può essere un "idolo"» giacché «da sola non può salvarsi».²⁰ Viceversa la ragazza rivela, sotto il suo attivismo, un fondo di disperazione,²¹ che la accomuna sia ai giovani di *Non sparate sui narcisi* sia a

la differenza! Ciò che lì si afferma in senso esistenziale ed etico si è trasformato in un'attitudine più contemplativa, distanziata». M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 280.

¹² M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 138.

¹³ «Da qualche tempo Sinesio quasi non appartiene al mondo / Guarda forse lontano, ma estraniato dal presente. / [...] Forse le sue vedute sono profetiche, / certo irreali al momento.» Ivi, p. 144.

¹⁴ Dicono infatti i compagni al poeta: «Guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi / e accordi le sfere d'orologio della mente / sul moto dei pianeti per un presente eterno / che non è il nostro, che non è qui né ora, / volgiti e guarda il mondo come è divenuto, / poni mente a che cosa questo tempo ti richiede». M. LUZI, *Presso il Bisenzio*, da *Nel magma*, ivi, p. 317.

¹⁵ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 149. Un'osservazione simile è mossa già nei confronti del prete protagonista del primo dramma teatrale scritto da Luzi, *Pietra oscura*: in lui c'era «un distacco da tutto quanto è di questo mondo, una lontananza mortale»; ed è precisamente questo atteggiamento che lo porta in ultimo a lasciarsi morire. Ivi, p. 780.

¹⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 19. Anche nel *Lungo viaggio nel Novecento* Luzi sottolinea l'opera di integrazione che ha compiuto tra «due tendenze ormai organiche nella mia personalità: quella della drammatizzazione del presente e quella di una ricerca possibile d'interpretazione al di là del presente, nella continuità del tempo, nel segreto di una conoscenza ulteriore» (p. 13).

¹⁷ L. SANTUCCI, *Premessa a Volete andarvene anche voi? Una vita di Cristo*, Mondadori, Milano 1970, p. X.

¹⁸ M. LUZI, *Dov'era lui?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1033.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Agostino d'Ippona*, in *Teatro. Ramon il mercedario, Agostino d'Ippona, Il cuscino di legno*, Logos, Roma 1986, p. 99.

²⁰ Ivi, p. 101.

²¹ Ivi, p. 103.

quelli di *Presso il Bisenzio*; la sua azione, dunque, ha bisogno d'appoggiarsi proprio a quella speranza religiosa che mostra di disprezzare.

Anche la prospettiva laica comunque deve fare i conti col problema di conciliare il piano utopico, ideale, con quello storico, concreto e attivo, benché entrambi restino all'interno della sfera umana. L'intera produzione di Silone è un tentativo di tenere i due piani in equilibrio. Per lui infatti l'utopia si definisce come «intuizione d'un mondo radicalmente diverso da quello storico».²² Conseguentemente nel momento in cui si identifica completamente con un obiettivo storico, un programma, la speranza tradisce se stessa; al contempo però l'utopia ha valore soltanto se tende a concretizzarsi nella realtà storica. Da qui, come osserva Grimoldi, una «consapevole oscillazione tra la necessità di preservare la purezza dell'idea e il concreto bisogno di giustizia.»²³ La difficoltà quasi insolubile posta da quest'antitesi emerge chiaramente in *Vino e pane*. Pietro Spina, parlando con i cafoni, vede in loro una grandissima forza utopica, che tuttavia prende una forma esclusivamente escatologica: è un «bel sogno» che si può semmai attendere, ma non attuare. Quando il dialogo si conclude poi il protagonista ammette a se stesso: «Forse essi hanno ragione».²⁴ Il dualismo appare dunque, almeno nella teoria, irriducibile.

Anche in Calvino troviamo il medesimo dualismo, presente fin dal primo romanzo. Nel *Sentiero*, infatti, Kim vive di splendide utopie, ma non lo vediamo mai in azione; Pin, al contrario, agisce in maniera inconsapevole, facendosi trainare dagli eventi. Kim, è vero, riconosce la complementarità delle loro posizioni, auspicando la loro integrazione, ma di fatto le strade dei due personaggi non si incrociano mai. Calvino stesso mette in evidenza, a posteriori, la natura ambivalente del suo rapporto con l'azione. Sebbene infatti sia sempre stato convinto della sua necessità, l'azione non è mai stata per lui una scelta facile e spontanea, bensì autoimposta; c'è dunque una frattura tra il piano della riflessione razionale e quello della prassi concreta.²⁵ Il problema si ripropone anche, per esempio, nel *Cavaliere inesistente*: da un lato la consapevolezza d'esistere, basata sul pensiero (Agilulfo), dall'altra l'azione pura e inconsapevole (Gurdulù); e tra loro Rambaldo, che cerca come può di integrare l'una e l'altra. Il personaggio riflette così la ricerca di Calvino stesso, il quale auspica «un lavoro che tende a muoversi dalla profezia al progetto, senza che la sua forza visionaria e allegorica si perda; che cerca il nome del futuro non per cristallizzare il futuro ma perché nome vero è solo quello che quando lo si trova si ha bisogno di cercarne un altro ancora più vero, e così via.»²⁶

Tale concezione emerge ancor più esplicitamente nel già citato *Dialogo sul satellite*. Un personaggio, infatti, vede nel satellite appena lanciato il simbolo di una «società nuova», ossia «un regno avvenire», un «altrove»; l'altro teme che appunto la proiezione verso questo altrove porti a una forma di alienazione, di allontanamento dalla terra. Alla fine le due prospettive, come nel dialogo santucciano, arrivano a una sintesi. Pensare a un «altrove» è giusto in quanto dà agli uomini la misura della loro grandezza, elevando le loro aspirazioni; ma al contempo tali aspirazioni devono riflettersi nei tentativi – sempre insoddisfacenti, ma necessari – di realizzazione terrestre. Il satellite diventa dunque

²² I. SILONE, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 1376.

²³ L. GRIMOLDI, *Storia e utopia*, cit. p. 72.

²⁴ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 353-4. La stessa considerazione è espressa in *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 823.

²⁵ I. CALVINO, Lettera a F. Wahl del 1 dicembre 1960, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 669.

²⁶ I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 187.

l’emblema di una speranza dal doppio volto: «Voglio che faccia operare sulla terra. E pensare all’universo.»²⁷

Anche la *Taverna dei destini incrociati*, nel confronto tra san Giorgio e san Girolamo, esplicita l’aspirazione calviniana a conciliare sfera attiva e contemplativa: «[L’uomo] o riesce a essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno, e la stessa belva è nello stesso tempo drago nemico nella carneficina quotidiana della città e leone custode nello spazio dei pensieri: e non si lascia fronteggiare se non nelle due forme insieme. Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me tutto resta come prima.»²⁸ Se dunque Silone ci mette davanti un dualismo teoreticamente insolubile, Calvino ci addita un equilibrio che è pensabile per immagini, ma difficilmente praticabile. L’antonimia si ripropone anche, più implicitamente, in autori come Buzzati o Sereni: i due condividono infatti l’idea di fondo che la realizzazione dell’uomo debba passare anche attraverso l’azione, tuttavia l’occasione sembra continuamente sfuggire. Allo stesso modo nei testi del tardo Caproni tutti appaiono impegnati in una perpetua partenza, ma nessuno riesce mai a partire davvero.

5.4.2. Oltre il dualismo

Per affrontare il contrasto tra utopia e storia, attività e passività, i nostri autori avanzano principalmente due soluzioni. In primo luogo la speranza nell’azione può essere preservata anche in assenza di risultati visibili, se inscritta in una speranza a lungo raggio. Se cioè si presuppone, come fanno Luzi e Calvino, che tutto il mondo partecipi a un unico percorso “salvifico”, ogni azione è potenzialmente costruttiva sul lungo periodo. In quest’ottica «la storia non può essere insignificante [...], uno sperpero gratuito di energie e di sangue – anche se noi non possediamo la logica dei suoi processi».²⁹ Una concezione simile è propria anche di Silone, per il quale nessuna azione morale è spreca perché ognuna contribuisce alla costruzione del «Regno», anche se in modo impercettibile.

La seconda soluzione, anche combinabile con la prima, è data dallo stoicismo, ossia da quel binomio pessimismo della ragione - ottimismo della volontà che abbiamo analizzato nella prima parte. Si agisce cioè anche nella convinzione quasi completa che la propria azione non possa portare ad alcun risultato utile, ma che comunque necessaria per preservare la propria dignità. Questa è la condizione di molti eroi buzzatiani, per i quali ciò che rimane, «caduta l’ultima speranza», «non [è] disperazione [...], bensì fuoco di stoica emulazione.»³⁰ Un altro esempio eclatante si trova poi nel romanzo leviano *Se non ora quando?*. Qui infatti viene messa in scena «la resistenza più disperata del mondo [...] Le altre resistenze europee combattevano per una speranza ragionevole, per una restaurazione del proprio

²⁷ I. CALVINO, *Dialogo sul satellite*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 230.

²⁸ I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, ivi, vol. II, pp. 601-2.

²⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 236. Cfr. M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 99.

³⁰ D. BUZZATI, *Una nostra torpediniera contro tre incrociatori e quattro caccia*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 187.

paese [...] questi invece non avevano più nulla alle spalle». ³¹ In particolare Mendel – *alter ego* dell'autore ³² – «fa quello che fa non perché nutra questa o quella speranza, o perché sogni di una futura città felice»; ³³ per lui la speranza è semmai la conseguenza dell'azione (con l'arrivo in Italia e la nascita del bambino di Rakele Bianca), non la premessa. Ciò che guida le sue azioni è piuttosto uno stoico e minimale senso del dovere: «Mendel sentiva in fondo all'anima, in un angolo male esplorato dell'anima, una spinta, uno stimolo, come una molla compressa: una cosa da fare, da fare subito [...] C'era quella piccola molla compressa, che forse era quella che sulla Pravda veniva chiamata il “senso dell'onore e del dovere”, ma che forse sarebbe stato più appropriato descrivere come un muto bisogno di decenza.» ³⁴

Calvino, dal canto suo, sostiene in più occasioni la necessità che l'azione trovi in se stessa la propria ricompensa, anche nel caso in cui la meta desiderata non arrivi mai. Così, per esempio, nella *Nuvola di smog* il protagonista riflette sul comportamento di un compagno e si rende conto che l'avvento della società comunista ha per lui un'importanza relativa: «Mi rendevo conto che a lui, venisse o non venisse quel giorno, gli importava meno di quel che si potesse credere, perché quel che contava era la condotta della sua vita, che non doveva cambiare.» ³⁵ Del resto «cambiarebbero vita i santi, se sapessero che il paradiso non c'è?» ³⁶ La stessa convinzione è espressa anche in svariate lettere, come quella a Versinin del 1961, ³⁷ o la cosiddetta *Lettera sul paradiso*, di dieci anni precedente. In quest'occasione infatti Calvino sostiene che «la conquista dell'uomo moderno (o meglio: a cui l'uomo moderno deve tendere) [sia] aver perso il mito d'un “paradiso” teleologico (metafisico o terreno) come vera patria dell'uomo, e ritrovare questa patria umana nel cuore delle proprie opere e dei propri giorni». ³⁸ In altre parole l'atteggiamento più corretto sarebbe «bruciare le ricompense ai propri gesti nel solco dei propri doveri e mestieri, stabiliti con scienza e fiducia». ³⁹

Dunque Buzzati, Levi e Calvino sembrano allinearsi con Jonas nel proporre un *modus vivendi* basato non tanto sulla speranza quanto sulla responsabilità, ossia sulla fedeltà a se stesso e al mondo. Compito della letteratura diventa perciò «preparare l'uomo a sapere che egli non è meno uomo quando le sue battaglie sono senza speranze, che la dignità umana si realizza nel modo con cui affronta la vita, anche se sarà sconfitto.» ⁴⁰ D'altro canto abbiamo visto come speranza e responsabilità non siano affatto concetti antitetici bensì strettamente correlati. Ciò che si verifica dunque non è tanto una negazione della speranza *in toto*, quanto lo spostamento del *focus* dalle speranze, che possono fallire o meno, alla speranza come dinamismo complessivo, che conferisce comunque significato all'esistenza ed esalta la dignità dell'individuo.

³¹ E. LOMBARDI, *Conversazione*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 546.

³² «Mendel sono io» afferma infatti Levi nell'intervista di A. CARPEGNA, *Io non pensavo di scrivere*, ivi, vol. III, p. 823.

³³ R. BALBI, *Mendel, il consolatore*, ivi, vol. III, p. 248.

³⁴ P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 431.

³⁵ I. CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 944-5.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ I. CALVINO, Lettera a L. Veršinin del 7 novembre 1961, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 693-4. «Il mio pensiero è questo: come la morale cristiana può trovare la sua attuazione più alta da parte di chi agisce bene senza credere al paradiso o senza preoccuparsi se il paradiso esista o no, cioè da parte di chi trova il suo “paradiso” nell'atto stesso di compiere le buone azioni, non in una ricompensa finale, così la morale comunista vale anche se non ci si preoccupa di una felicità futura, di un “paradiso” in terra, ma si trova la propria felicità nel fatto stesso di comportarsi da comunista.»

³⁸ I. CALVINO, Lettera a M. Motta del luglio 1950, ivi, p. 279.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 35.

PARTE QUARTA

LA SPERANZA E IL SINGOLO

La piccola via

1. Introduzione

Nel suo *Portico del mistero* Péguy descrive così le virtù teologali: «La Fede è una Sposa fedele. / La Carità è una Madre. [...] / La Speranza è una bambina insignificante.»¹ Questa «speranza bambina» è esattamente l'opposto della speranza matura, sapiente e attiva di cui abbiamo appena parlato; eppure sono le due facce della stessa medaglia. L'osservazione vale per la speranza in generale e specialmente per quella cristiana, che come nota Bloch è predisposta a seguire la via della piccolezza.² Nel Novecento inoltre questa via sembra assumere ancora maggiore visibilità rispetto al passato: quanto più le «grandi narrazioni» scricchiolano, tanto più la speranza si aggrappa al piccolo. Più in particolare analizzeremo questa declinazione della speranza da un duplice punto di vista: in quanto valorizzazione delle piccole cose, e in quanto capacità di farsi piccoli a propria volta.

Per quanto riguarda il primo aspetto, si nota appunto la diffusa tendenza ad attribuire un valore addirittura salvifico a cose apparentemente trascurabili: o perché piccole e fragili, o perché quotidiane e ordinarie, o ancora perché mediocri e imperfette. In particolare ci concentreremo sul ruolo degli oggetti artificiali, capaci di veicolare la speranza in vario modo e perfino capaci di vincere il tempo. Il terzo capitolo entrerà ancor più nello specifico, soffermandosi su diversi elementi del quotidiano – sia artificiali sia naturali – che i nostri autori hanno elevato con particolare frequenza a emblemi di speranza. Infine faremo il punto su due concetti chiave della «piccola via». Il primo è l'osservazione del mondo in quanto «concreto spirituale»; ogni particolare cioè è osservato nella sua specificità e concretezza, ma al contempo rappresenta il punto di partenza per una più profonda ricerca di significato (ha cioè un valore di segno). Il secondo concetto è quello dell'utopia pulviscolare o discontinua, introdotto da Calvino ma applicabile in molteplici contesti, che condensa esemplarmente la speranza racchiusa nel piccolo.

Per quanto riguarda invece la ricerca della piccolezza interiore, ciò comporta anzitutto il ritrovamento della propria anima infantile, che può verificarsi o con una rinascita improvvisa o attraverso un graduale ringiovanimento interiore, spesso parallelo all'invecchiamento esteriore. Più in particolare farsi piccoli implica riscoprire alcune virtù «minori», che spesso vengono trascurate in quanto tipiche dei semplici e pertinenti all'ambito privato (ad esempio la curiosità, la meraviglia o la fantasia). L'ultimo capitolo infine approfondirà i rapporti tra la speranza e le due emozioni fondamentali, ossia il dolore e la gioia. I tre concetti infatti hanno un legame stretto che diverse volte è emerso ed emergerà nel nostro discorso: vale dunque la pena fare il punto su questo tema, prima di estendere la nostra indagine dall'animo individuale ai legami relazionali.

2. Il potere salvifico delle piccole cose

Il racconto calviniano *Il niente e il poco* offre un significativo esempio della predilezione novecentesca per il piccolo. In questo testo Qfwq è caratterizzato inizialmente da una tensione utopica verso il Tutto: «“Totalità! totalità!” proclamavo in lungo e in largo, “[...] A me l'immensità!”».³

¹ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., p. 165.

² «L'amore cristiano contiene questa inclinazione verso ciò che non è appariscente agli occhi del mondo come incontro con esso e come sorpresa per questo incontro; esso contiene il pathos e il mistero della piccolezza.» E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1456.

³ I. CALVINO, *Il niente e il poco*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1262.

Tuttavia ammette lui stesso che in questa esaltazione c'è «un fondo d'insicurezza», «perché nonostante la certezza che il tutto fosse il nostro ambiente naturale, era pur vero che eravamo venuti su dal niente».⁴ Perciò, in breve tempo, la prospettiva di Qfwfq si ribalta: si rende conto che il «niente» possiede un'assolutezza e un rigore infinitamente superiori a tutto ciò che esiste; si protende quindi, con altrettanto entusiasmo, verso «il grande regno del non essere».⁵ Alla fine tuttavia approda a una posizione intermedia: «Quanto è contenuto nello spazio e nel tempo non è altro che il poco, generato dal niente, il poco che c'è e potrebbe anche non esserci».⁶ Tali dinamiche hanno probabilmente una sfumatura autobiografica: la prima fase corrisponde al periodo della Resistenza e del dopoguerra, seguito da un periodo di disillusione profonda per arrivare infine alle speranze più temperate dell'età matura. Più in generale, tuttavia, nel racconto si possono ravvisare le due posizioni esistenziali che Silone definisce «idolatria» e «nichilismo», contrapposte a una speranza modesta ma autentica. La conclusione infatti promuove un atteggiamento compassionevole nei riguardi del mondo, visto appunto nella sua piccolezza: «L'universo, fin tanto che lo si considerava come il colmo della totalità, della pienezza, non poteva ispirare che banalità e retorica, ma se lo si considerava come fatto di poco, poca cosa racimolata ai margini del niente, suscitava una simpatia incoraggiante, o almeno una benevola curiosità per quel che sarebbe riuscito a fare.»⁷ La speranza, insomma, riaffiora nell'attenzione al «poco».

Del resto la speranza nel piccolo e nel fragile è implicitamente presente nella produzione di Calvino fin dagli inizi. Già il *Sentiero* affida la chiave della speranza a un bambino, Pin, che di tutti appare il meno preparato ad affrontare gli orrori della guerra; inoltre il romanzo si chiude su un paesaggio buio ma percorso dalle lucciole, emblema del contesto storico ancora cupo in cui però brilla la fragile bellezza dell'amicizia tra Pin e il Cugino. Allo stesso modo *La nuvola di smog* e *La formica argentina* presentano una conclusione tendenzialmente pessimistica, in cui però spiccano immagini minimali di speranza, rispettivamente le lavandaie e il mare. «Non era molto, – dice uno dei protagonisti – ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava.»⁸ E ancora, nei racconti di *Marcovaldo*, la speranza si concentra in cose minime: bastano pochi funghi in un'aiuola e «a Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa».⁹ La riflessione culmina infine nelle *Lezioni*, dove Calvino si sofferma sul *Piccolo testamento* di Montale che abbiamo citato nell'*Introduzione*:

Mai come in questa poesia scritta nel 1953, Montale ha evocato una visione così apocalittica, ma ciò che i suoi versi mettono in primo piano sono quelle minime tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe [...] Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile? Questa poesia di Montale è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui.¹⁰

Peraltro Montale non è l'unico poeta nel quale Calvino riconosce la sua stessa poetica del piccolo. Scrive ad esempio nell'articolo *Il taciturno ciarliero*, risalente agli stessi anni di *Il niente e il poco*:

⁴ Ivi, p. 1261.

⁵ Ivi, p. 1265.

⁶ Ivi, p. 1266.

⁷ *Ibidem*.

⁸ I. CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 952.

⁹ I. CALVINO, *Marcovaldo*, ivi, vol. I, p. 1067.

¹⁰ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 634.

«Il segreto che Caproni ci comunica non è l'esperienza del nulla, che è comune a tanta parte della poesia moderna; egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco.»¹¹ Caproni infatti raffigura un mondo di piccole cose, proiettando nella poesia il suo «quotidiano lavoro di minutante e di utente della Vita», come afferma lui stesso.¹² Ed è appunto dal piccolo che scaturisce talvolta la speranza: il conforto di un affetto, la forza vitale di un desiderio. Un esempio emblematico è il poemetto *All alone*, nel *Passaggio d'Enea*. I protagonisti sono uomini comuni, dalla vita grigia, che tuttavia «battono sempre altra speranza di porta in porta».¹³ Sono impegnati cioè in una continua ricerca di speranza che si concretizza in tante piccole utopie: la casa, la musica, l'amore, i sogni notturni e i «piccoli traffici» diurni. Speranze ingenuie e ordinarie, che per di più vengono continuamente deluse.¹⁴ Il poemetto si può leggere perciò come la descrizione di una situazione stagnante, in cui la speranza è sembra restare lettera morta;¹⁵ al contempo però mette in luce la persistenza sorprendente di questa «speranza / timida nella tenebra»¹⁶, il valore del «poco» che giorno per giorno lotta contro il nulla.¹⁷

Anche nelle raccolte più tarde, come scrive Surdich, Caproni conserva «la fedeltà al vissuto, a quel poco che è tutto».¹⁸ Di questo «poco» fanno parte per esempio le piccole cose che compongono la vita familiare, come nella poesia tratta *Da una lettera di Rina*: «...Si sta bene a Loco. / C'è ancora il grano nei campi. / Le amarene mature. / Qui sono entusiasti.»¹⁹ Oppure il calore di un bicchiere di vino, bevuto magari «fra gente di buona compagnia»²⁰ come nella *Prudenza della guida* o nella *Piccola cordigliera*. Anche l'affetto per se stesso, la capacità di godere della propria compagnia, è un modo di apprezzare il poco: «Non sono, con me stesso, / ancora solo» dice *L'ultimo della Moglia*,²¹ cui fa eco la più tarda esortazione del poeta: «Vogliti bene, Giorgio, / [...] accarezzati / il povero corpo magro / che nessuno più accarezza».²² Perfino i più trascurabili elementi naturali possono opporre un argine al non senso, come esemplarmente nell'*Altro inserto* del *Franco cacciatore*: «Per quanto tu ragioni, c'è sempre un topo – un fiore – a scombinare la logica».²³ Similmente in Sereni le cose più ordinarie possono farsi veicolo di speranza, come accade in *Nebbia*: «S'illumina a uno svolto un effimero sole, / un cespo di mimose/ nella bianchissima nebbia.»²⁴ Peraltro nella prima stesura questo verso era preceduto da un altro ancora più esplicito: «Ora un semaforo dà verde alla speranza.»²⁵ E ancora, nell'ultima raccolta, la speranza si manifesta in «una ressa là fuori di

¹¹ I. CALVINO, *Il taciturno ciarliero*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1027.

¹² G. CAPRONI, *La motopompa*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 246.

¹³ G. CAPRONI, *All alone*, da *Passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 148.

¹⁴ Il poeta spiega infatti che le speranze dei personaggi sono rappresentate in un modo volutamente ingenuo e banalizzante: «Sono piccoli uomini che Napoli non l'hanno mai vista (come l'amore, se non in *photocolor*), e che per loro è appunto il "sogno di Piedigrotta", la canzone di Mergellina, i mandolini d'amore etc. Il massimo di poesia ch'essi possano raggiungere col loro pensiero. Il massimo di paradiso.» G. CAPRONI, Lettera a C. Betocchi del 16/6/54, cit. nell'apparato critico di *L'opera in versi*, cit., pp. 1233-4.

¹⁵ Cfr. G. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 80-81.

¹⁶ G. CAPRONI, *All alone*, da *Passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 145.

¹⁷ Cfr. F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, p. 67.

¹⁸ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 19.

¹⁹ G. CAPRONI, *Da una lettera di Rina*, da *Il seme del piangere*, in *L'opera in versi*, p. 167.

²⁰ G. CAPRONI, *La piccola cordigliera o: I transfughi*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 665. La stessa immagine si ripropone appunto in *Prudenza della guida*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 247.

²¹ G. CAPRONI, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, da *Il muro della terra*, ivi, cit., p. 350.

²² G. CAPRONI, *Vogliti bene, Giorgio*, da *Res amissa*, ivi, p. 851.

²³ G. CAPRONI, *Altro inserto*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 493.

²⁴ V. SERENI, *Nebbia*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 18.

²⁵ Cfr. l'apparato critico, ivi, p. 313.

margherite e ranuncoli», di fronte alla quale il poeta si sente «veggente di colpo nella lenta schiarita».²⁶ Sono solo due dei tanti casi in cui, nella poesia sereniana, «al vuoto si oppone quel poco che proviene dalla promessa delle cose e che si realizza [...] mediante un processo di allegorizzazione della natura».²⁷

Una dinamica simile si può rintracciare anche nella poesia di Primo Levi. Infatti, come ha notato Greppi, molti componimenti ruotano attorno a elementi naturali quasi insignificanti che però assumono un valore «differenziale», ossia rivestono «il compito di mutare la prospettiva, [...] manifestano, in quanto simboli conclusivi, la verità della scena.»²⁸ È il caso dell'*Agave*, della *Meleagrina*, della *Chiocciola* o della *Mosca*.²⁹ Peraltro la stessa osservazione si potrebbe applicare anche a molti racconti di Buzzati, come *La mosca*, *Il rospo* o *La talpa*.³⁰ In tutti questi casi il piccolo finisce «col manifestare un “segreto” [...], ristabilisce il rapporto, una ragione di equilibrio, possiamo dire, fra mondo naturale e mondo umano. [...] Nella totalità delle cose, la poesia scopre un punto che riduce a sé positivamente il senso: c'è salute e salvezza.»³¹ Talvolta ciò accade anche nella prosa leviana, persino a fronte delle circostanze più avverse. Per esempio il sole che a primavera penetra nel grigiore di Auschwitz³² porta con sé un lampo di speranza, come sottolinea Segre.³³ Mentre la mela e il ravenello che Levi scambia con due compagni di prigionia brillano, per quanto piccoli, di speranza, non soltanto perché rari in sé, ma anche perché sono segno di un ancor più raro legame umano.³⁴ Allo stesso modo per Silone la salvezza – o perlomeno una certa resistenza contro il male e il nulla – si attua spesso attraverso il piccolo e il marginale. Significativo in proposito un dialogo del *Seme sotto la neve*, in cui Pietro Spina e donna Vincenza discutono della Provvidenza:

«A leggere sul bollettino diocesano la rubrica delle grazie ricevute, bisognerebbe dedurre che le supreme realtà della vita, agli occhi dell'Eterno, sarebbero fatterelli su per giù di questa sorta: una vedova ritrova un paio di forbici smarrite, un bambino cade dalle braccia della nutrice e se la cava con leggere escoriazioni, arriva una lettera da una persona di cui non si avevano notizie da vari anni.»
«Scusami, caro» risponde donna Maria Vincenza alquanto delusa, «ma la tua incomprendione adesso mi stupisce un poco. [...] È comprensibile che le gazzette ignorino il ritrovamento d'un paio di forbici o l'arrivo d'una lettera, mentre dedicano largo spazio a una conferenza di ambasciatori o al discorso della corona. Ma nessuno può certo pretendere che il Padre Eterno calchi i suoi infallibili giudizi su quelli superficiali e venali delle gazzette. Credo anzi che non sia irriverente di supporre che Egli neppure legga i giornali; d'altronde, non ci perde mica molto, sono così mal scritti.»³⁵

²⁶ V. SERENI, *In una casa vuota*, da *Stella variabile*, ivi, p. 190.

²⁷ E. TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 53.

²⁸ C. GREPPI, *Una figura nella poesia di Primo Levi*, in *Primo Levi. Memoria e invenzione. Atti del convegno internazionale a San Salvatore Monferrato, 26-27-28 Settembre 1991*, a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, San Salvatore Monferrato 1995, p. 147.

²⁹ Tutte le poesie sono nella raccolta *Ad ora incerta* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, pp. 732-4 e 794.

³⁰ Tutti i racconti sono in D. BUZZATI, *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, pp. 159, 281, 324.

³¹ C. GREPPI, *Una figura nella poesia di Primo Levi*, in *Primo Levi. Memoria e invenzione*, cit., p. 147.

³² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 192.

³³ Cfr. C. SEGRE, *Lettura di «Se non ora quando»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., 71.

³⁴ «Ora, il caso voleva che quel giorno compissi venticinque anni anch'io: eravamo gemelli. Il Tischler disse che era una data da festeggiare, poiché difficilmente avremmo festeggiato il compleanno successivo. Trasse di tasca mezza mela, ne tagliò una fetta e me la donò, e fu quella, in un anno di prigionia, l'unica volta che gustai un frutto.» P. LEVI, *Lilit*, dalla raccolta omonima, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 251. «Si frugò a lungo nelle tasche, e ne trasse infine, con cura amorosa, un ravenello. Me lo donò arrossendo intensamente, e mi disse con timido orgoglio: – Ho imparato. È per te: è la prima cosa che ho rubato.» *Un discepolo*, ivi, p. 258.

³⁵ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 773-4.

Del resto basta scorrere i titoli siloniani per notare come l'autore ami affidare il suo messaggio di speranza alle cose più piccole e comuni: *Vino e pane, Il seme sotto la neve, Una manciata di more...* Né questa tendenza si ferma alla produzione letteraria. La moglie Darina riporta infatti un aneddoto emblematico, avvenuto durante la prigionia di Silone:

A S[ilone] venne concesso di ricevere qualche cosa e gli vennero fatti regali di ogni genere, compresi fiori e frutta in tale quantità che non c'era più posto nella cella; egli chiese ai carcerieri di poter distribuire tutta questa roba fra i suoi sconosciuti compagni di prigionie [...].

Il carceriere tornò dopo un po' per dirgli quali scene straordinarie si svolgessero in una delle celle, una cosa senza precedenti. Egli disse a S.: «Venite a vedere voi stesso». Lo condusse nella cella di un criminale di professione che aveva da poco assassinato una fioraia; una faccia feroce come se ne vedono nei film.

S. disse: «Buon giorno, vi posso offrire una rosa?» «Cosa?» «Una rosa» «Cosa?» Così continuò per qualche tempo. Alla fine S. posò la rosa sul tavolo e se ne andò. Al disgraziato non era stata mai offerta una rosa in vita sua e non poteva capire. La guardò come se fosse stata una bomba. Dato che a S. era stato concesso di tenere tutto, colletto, cravatta, cinta, lacci delle scarpe, l'assassino non poteva mai immaginare che egli fosse un suo compagno di prigionie; e lo prese per uno del personale della prigionie. Il giorno dopo, al suo processo, il criminale cominciò: «Grazie, Eccellenza, della rosa.» «Cosa?» esclamarono il giudice e gli agenti insieme. S. dice che l'assassino se la potrà cavare con un verdetto di 'vizio di mente' a causa di quell'episodio.³⁶

2.1. La speranza e gli oggetti

È particolarmente interessante notare come la speranza si annidi nelle cose plasmate dall'uomo, incluse quelle più insignificanti. Tutti gli oggetti infatti portano in sé una carica minimale di speranza, in quanto sono stati necessariamente, almeno per un attimo, l'oggetto del desiderio di qualcuno (in caso contrario non sarebbero stati prodotti).³⁷ Ciò vale anche per gli oggetti più ordinari, benché solo raramente se ne abbia coscienza. Da questo punto di vista, sostiene Buzzati, la povertà è una condizione privilegiata, giacché chi è povero tende a non dare gli oggetti per scontati, riuscendo così a gioire e a sperare anche nel piccolo: «Per noi è speranza un vestito senza buchi, un pasticcio di maccheroni, una giornata da starsene in letto, un paio di suole nuove, una bottiglia di vino...».³⁸

A un secondo livello poi alcuni oggetti possono caricarsi di speranze estrinseche, assumendo un valore simbolico.³⁹ In particolare gli oggetti si fanno spesso espressione di un legame umano, assorbendo così la carica di speranza insita in tale legame. I doni sono il caso più emblematico di questa dinamica, come abbiamo visto già negli episodi accaduti a Silone o a Levi. Un altro aneddoto interessante è riportato da Buzzati, e risale all'infanzia dell'autore. È il primo Natale dopo la morte del padre, e il piccolo Buzzati ha chiesto in regalo una delle porcellane pregiate di cui è appassionato. Si tratta però di una richiesta costosa, e le finanze familiari sono magre; perciò tutto quello che riceve

³⁶ D. LARACY SILONE, *Colloqui*, cit., p. 101.

³⁷ Significativamente Buzzati definisce gli oggetti usati come cose da cui è stata spremuta «anche l'ultima particella di speranza». D. BUZZATI, *Tragica pioggia di meteoriti*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. I, p. 123.

³⁸³⁸ D. BUZZATI, *La rivolta contro i poveri in Teatro*, cit., p. 38.

³⁹ Questo aspetto è particolarmente enfatizzato in ambito letterario giacché, come osserva Calvino, «dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre.» I. CALVINO, *Rapidità*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 658.

è un piccolo, brutto boxer di ceramica. Pure Buzzati vedendolo si commuove profondamente, perché pensa «[alla] mamma, [alle] sue segrete strategie per vedermi felice senza dover spendere troppo. [...] Così – ma lo realizzai soltanto più tardi – quel Natale fui veramente felice. E alla povera bestiola volli fin da principio un bene immenso, come non avrei certo potuto se fosse stato un cane di razza, partorito dai maestri di Copenaghen.»⁴⁰ Non solo i doni, d'altra parte, ma anche gli oggetti quotidiani possono richiamare il legame con una persona cara, contribuendo a tenerlo vivo anche nella lontananza. Scrive ad esempio Santucci, in una poesia dedicata alla madre:

La tua morte [...]
ti ha disciolta
in tutte le cose
che amavo una volta.

Sei le rose
gialle e i cornicioni bruciati a taglio
di luce contro il celeste ottobre,
il barbaglio
del ditale d'oro
nel cesto da lavoro [...]

Tutte queste cose e altre:
ma sei tu ancora
tu sola
precisa e loquente perché
sono loro
– le cose le rose il ditale d'oro –
che sono diventate
te.⁴¹

Questa poesia ci introduce a un terzo livello del rapporto tra la speranza e le cose: poiché fanno parte della nostra quotidianità, le cose sembrano in qualche modo assorbire una parte dell'animo umano, inclusa la capacità di sperare che ne è il nucleo fondante. Buzzati in particolare si dice convinto che gli oggetti domestici rechino sempre una traccia dei loro proprietari, giacché «sarebbe strano se i nostri mobili, i nostri oggetti, i nostri vestiti, perdessero di colpo quella carica di amore, sia pure distratto, che per lungo tempo gli abbiamo portata.»⁴² Per questo motivo, per Buzzati più ancora che per Santucci, «il vero santuario delle persone care perdute non è già il cimitero, ma i luoghi e le cose da esse amate maggiormente.»⁴³ Un pensiero simile è implicito anche nella prosa leviana *La mia casa*, giacché ogni angolo dell'edificio porta il segno delle persone che lì hanno abitato e sperato:

⁴⁰ D. BUZZATI, *Lo strano boxer sul comodino*, in *Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2004, p. 161.

⁴¹ L. SANTUCCI, *Regina del giorno*, in *Se io mi scorderò*, cit., pp. 85-6. Similmente Caproni, rievocando la figura della madre, attua – come nota Mengaldo – un'«unione di oggettuale e personale, nei due sensi: [...] la persona si rivela, narrativamente e con deliziosa concretezza, in oggetti e atti abituali; ma, e ancor più, [...] oggetti e atti suoi non sono soltanto metonimici rispetto ad essa, ma si impregnano della sua [...] personalità. [...] Annina e Livorno sono tutt'uno, perché Livorno l'adora.» P. V. MENGALDO, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 264.

⁴² D. BUZZATI, *La camera chiusa*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 10.

⁴³ Ivi, p. 11.

Nella mia memoria tutti gli angoli di casa sono già occupati [...]. L'angolo a destra della porta d'ingresso è quello dove cinquant'anni fa stava un portaombrelli, e dove mio padre, rientrando a piedi dall'ufficio nei giorni di pioggia, depositava il parapigioggia grondante, e nei giorni asciutti la canna da passeggio; dove per vent'anni è rimasto appeso un ferro da cavallo trovato da mio zio Corrado (a quel tempo si potevano trovare ferri da cavallo in corso Re Umberto), amuleto di cui sarebbe difficile stabilire se abbia o no esercitato la sua azione protettiva; e dove per altri vent'anni ha penzolato da un chiodo una grossa chiave di cui tutti avevano dimenticato la destinazione ma che nessuno osava gettare via.⁴⁴

Tale capacità degli oggetti di «assorbire» parzialmente l'animo umano è espressa anche nella produzione betocchiana, in particolare nella poesia *Altre memorie comuni*: i mobili di casa (l'armadio, il tavolo, le sedie) condividono con il poeta le speranze della gioventù, nelle quali si avverte l'eco di una speranza più profonda: «Una vena nascosta / come di ruscello, / udito laggiù, non sai dove, / quando il bosco mormora.»⁴⁵ Poi sia i mobili che il poeta vengono «venduti», i primi al rigattiere, il secondo «a questi giorni nati / a morire»; tuttavia quella «vena nascosta» è ormai parte di loro. Dunque Betocchi vede riflessa negli oggetti la stessa sorte degli uomini: destinati a «consumarsi» ma insieme portatori di una speranza che troverà realizzazione e riscatto nell'Eterno. «Lungo la via non vedo altro che cose / che si consumano; che io stesso aiuto / a consumarsi: ma che intatte tornano / in non so quale amore, se si guardano / con la perpetua sete a verità / che lievita dalle sue rovine.»⁴⁶

2.1.1. *Gli oggetti e il tempo*

Appunto perché capaci di conservare l'impronta degli individui durante e oltre l'arco della loro esistenza, gli oggetti favoriscono la percezione di continuità temporale, che come abbiamo visto è un ingrediente essenziale della speranza. Più in particolare il senso di continuità può riguardare la sfera individuale o collettiva. A livello individuale gli oggetti rappresentano, per così dire, un'estensione dell'io, come scrive Calvino: «Ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose.»⁴⁷ Per questo, nel momento in cui l'integrità personale è minacciata, aggrapparsi agli oggetti può rappresentare una forma di difesa. La poesia di Caproni offre diversi esempi di questa dinamica; infatti i suoi personaggi, di fronte all'ignoto, cercano spesso rifugio in gesti e oggetti quotidiani apparentemente inalterabili. Annina, per esempio, sulla soglia della morte compila mentalmente una lettera per il marito: «Attilio caro, ho lasciato / il caffè sul gas e il burro / nella credenza: compra / solo un po' di spaghetti, / e vedi di non lavorare / troppo (non ti stancare / come al solito) e fuma / un poco meno, [...] / chiudendo il contatore, / se esci, anche per poche ore.»⁴⁸ Queste raccomandazioni esprimono un amore quotidiano e attento, di cui gli oggetti sono espressione e strumento; ed è come se Annina «sperasse in un loro occulto potere di preservazione, in una loro sorda ed efficace

⁴⁴ P. LEVI, *La mia casa*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 804.

⁴⁵ C. BETOCCHI, *Altre memorie comuni*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 295.

⁴⁶ C. BETOCCHI, *Lungo la via*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 547.

⁴⁷ I. CALVINO, *La redenzione degli oggetti*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 523. Un concetto simile emerge anche da un racconto leviano piuttosto peculiare, *Lo psicofante*. L'autore immagina infatti un apparecchio in grado di «tradurre» la personalità di chi lo usa in una serie di oggetti rappresentativi. In particolare associa a se stesso una latta di vernice contenente «un ago, una conchiglia, un anello di malachite, vari biglietti usati di tram, treni, vaporette ed aerei, un compasso, un grillo morto e uno vivo, e un pezzetto di brace, che però si spense quasi subito.» P. LEVI, *Vizio di forma*, in *Opere complete*, vol. II, p. 793.

⁴⁸ G. CAPRONI, *Ad portam inferi*, da *Versi livornesi*, in *L'opera in versi*, cit., p. 206.

continuità», come osserva Adele Dei.⁴⁹). Caproni stesso mette in evidenza tale dinamica, tipica della sua poesia fin dalle origini: «Era questa fisicità, [...] questo attaccarmi alle cose che mi difendeva dal senso che ho sempre avuto di fine, di morte, di precarietà della vita.»⁵⁰

Anche per Santucci gli oggetti offrono un importante punto d'appoggio all'interno del proprio percorso di vita. Il concetto è esplorato in modo particolare nel *Velocifero*, attraverso la «teoria dei talismani» di nonno Camillo: «Guai ad amare solo gli uomini, e neppure gli animali ci bastano. Bisogna farsi nutrire dagli oggetti, sposarsi almeno con una cosa: e in quella annidare gli spiriti vitali, le potenze, il polline [...] dell'anima propria; e uno si ricarica di se stesso, si rimane fedele e perciò non invecchia.»⁵¹ Una versione più estrema di questa filosofia ricompare più avanti sulle labbra di Renzo. Egli infatti è convinto che le persone non riescano ad essere buone con le loro sole forze, ma possano esserlo «rifacendo corpo [...] con certi cantucci della casa» dove sono cresciuti e dove sono stati felici.⁵² Infatti essere uomini significa «tradire, dimenticarsi»; paradossalmente quindi solo un mobile può «essere del tutto buono, essere “morale”». ⁵³ Tuttavia, se il punto di partenza dei personaggi è simile, opposto è il loro sviluppo: nonno Camillo conduce una vita felice e morale, mentre Renzo scivola sempre di più verso l'infelicità e la cattiveria, e per di più fallisce nell'intento di conservare il “nido” felice della sua infanzia. Ciò si deve al fatto che Renzo considera le cose in un'ottica di possesso, come emerge nel confronto con la sorella Silvia: lei trae speranza dal fatto stesso che la loro casa d'infanzia esista ancora, mentre lui non trova pace sapendola in mano d'altri.⁵⁴

In altre parole Renzo trasforma le cose in idoli: vede una garanzia di immortalità nelle cose così come sono, motivo per cui devono conservarsi assolutamente immutate. Dunque, anziché coinvolgere gli oggetti nel dinamismo della speranza, il personaggio aspira piuttosto ad azzerare tale dinamismo nell'immobilità della materia, come più tardi farà Orfeo.⁵⁵ La stessa «eresia» è professata anche da altri personaggi santucciani, come Guido nel *Pasticcio di rigaglie*⁵⁶ o Odisseo in *Manoscritto da Itaca*.⁵⁷ Al contrario nonno Camillo gode delle cose con libertà, in quanto strumenti utili alla propria realizzazione. La sua posizione è simile a quella di Felicità in *Come se*: anche per lei gli oggetti sono un modo per «non dimenticarsi», ossia per mantenere il legame con la propria infanzia, l'innocenza e la fede.⁵⁸ Al partito di nonno Camillo appartiene anche don Pasqua, come emerge in particolare da

⁴⁹ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 120. Lo stesso si può dire per i benevoli consigli del cacciatore nel Fischio («Occhio! La stufa fuma, / e può annerirvi la piuma / annerendo la stanza». G. CAPRONI, *Il fischio*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 250.

⁵⁰ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 451.

⁵¹ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, pp. 447-8.

⁵² Ivi, p. 678.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 620.

⁵⁵ Orfeo invidia infatti le cose per il loro essere completamente «atee», ossia chiuse «nel proprio presente immobile», mentre tutti gli uomini loro malgrado vivono «nella confusione di chi non capisce, paventa e spera.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 238.

⁵⁶ «Viaggiare, sradicarsi dal proprio punto... E troppo pericoloso. Sono questi muri, gli oggetti, le abitudini che ci consentono di tenere coi denti la felicità che abbiamo, di far barriera allo sgretolarsi del destino al tempo che scorre. Stare come un cane fermo che tiene puntata la selvaggina senza muovere una frasca.» L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 60.

⁵⁷ «Disse padre Gelasio, come imponendosi una risposta che gli avessero dato compito di leggere: “[Dio] c'è e basta, deve bastarci questo. C'è, ed è dappertutto.” “No” disse Odisseo. “Non dappertutto. Dio è solo dove siamo stati felici e dove ci è possibile esserlo ancora.”» L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 149.

⁵⁸ «Io l'infanzia l'ho conservata, forse per questo ho anche Dio, con uno stratagemma che ti farà ridere. Vedi, Klaus: ancora io vivo con le cose che toccavo da piccola: i pennini a tre buchi, il gesso, i quaderni con disegnate chiesine dal

un episodio dell'*Orfeo in paradiso*: subito dopo la disfatta di Caporetto il protagonista incontra un gruppo di soldati che miracolosamente sembra conservare il coraggio, la speranza e una certa disciplina. Alla loro testa c'è appunto don Pasqua, che svela a Orfeo il segreto di quella resistenza:

Sai come si chiama il nostro plotone, furlano per tre quarti? El ciavedal. Sai cos'è? È la catena del paiuolo, nei camini di queste campagne. Non credere che si combatta per Trento e Trieste, adesso si combatte per quel ferro affumicato. Tutto ciò per cui il soldato vuol sopravvivere: la mamma, i figli, la cena calda, la panca della cucina dove intontirsi di fumo e di pace le sere d'inverno... Ne abbiamo parlato per un'intera notte. Ognuno nominava i suoi mobili di casa, uno per uno a voce alta, come nelle litanie dei Santi. Gli altri ci scappano, verso quella godoviglia, disertano. Noi l'abbiamo già dentro e restiamo. Perché per noi, *dentro* non è Caporetto.⁵⁹

Come nel *Velocifero*, dunque, ritroviamo il valore «morale» dei mobili di casa, ognuno dei quali ha un proprio nome. Tuttavia se Renzo «diserta» dalla vita pur di conservare la propria casa intatta, don Pasqua trae dal ricordo degli oggetti di casa proprio un motivo per non disertare. La salvezza dell'anima, infatti, non risiede per lui negli oggetti in quanto possessi da preservare, ma in quanto manifestazione di un bene che li supera: l'amore umano e, ancora più a fondo, l'amore divino, in cui per Santucci risiede la vera possibilità di vita immortale. Tale concetto diventa esplicito nelle opere più tarde, in particolare *Eschaton*, che per certi aspetti richiama *Ad portam inferi* di Caproni. Anche qui troviamo infatti un'anima sola e spaventata di fronte alla morte e al nulla, che per assicurarsi si aggrappa agli oggetti: «Se le potenze dell'Invisibile non mi soccorrevano [...], tentai di trovar rifugio nelle cose inanimate che ancora erano là attorno, alla portata dei miei sensi.»⁶⁰ Inizialmente il tentativo non sembra avere più successo di quello di Annina e Renzo: le cose svelano «la loro fatale ipocrisia», dal momento che anche loro «sarebbero perite nel gran vuoto.» Tuttavia questa volta, con il recupero della fede, l'alleanza tra il protagonista e il mondo inanimato prende nuovo vigore: «Nel loro *essere stati* mi promettevano d'infuturarsi con me in un perpetuo domani.»⁶¹ Questa «teologia degli oggetti», come Santucci stesso la definisce, è spiegata più diffusamente in *Brianza e altri amori*:

La Vita Eterna, [...] il decantato paradiso [...] per me sono garantiti da certi oggetti che lungo la nostra vita hanno avuto la compiacenza di fingersi di questa terra, precari e corruttibili, ma che invece il buon Dio creò privilegiatamente eterni, come le Idee di Platone, o con i quali Egli ha avuto almeno - naturalmente a nostra insaputa - un colloquio molto confidenziale per dare a loro il compito di rappresentarci quei «nuovi cieli e nuova terra» (nuovi, poi, per modo di dire...) di cui parla Isaia. Che vado impastrocchiando? Abbiate indulgenza, e ridetene pure, ma io non saprei mai abiurare da questa mia Teologia degli Oggetti, dalla quale scatta la mia apostolica e romana adesione a tutti gli altri dogmi [...] Così la mia fede nei Novissimi vi sembrerà alquanto egizia. Gli Oggetti nella tomba; già, come nelle piramidi: quali garanti del nostro non essere morti, della Vita *bis* che ci aspetta [...].⁶²

tetto rosso e incollate le foglie secche d'ottobre. Apposta, credo, ho fatto la maestra.» L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 707.

⁵⁹ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 236. Peraltro, a riprova di quanto gli oggetti siano importanti per entrambi gli autori, questo testo si può accostare a quanto detto da Caproni in un'intervista: «Ho sempre pensato che in poesia non basta "dire" *patria amanda est* per fare, putacaso, poesia... patriottica. Si deve semmai suscitare l'amor di patria parlando d'altro, ma gari, per fare un paradosso, di... cipolline. Parlarne con tanta forza da suscitare in chi legge uno spontaneo amore per la terra che le produce e per gli uomini che le coltivano!» G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., pp. 68-9.

⁶⁰ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 18.

⁶¹ Ivi, 19.

⁶² L. SANTUCCI, *Brianza e altri amori*, Rusconi, Milano 1981, pp. 217-8.

Per Calvino invece gli oggetti trasmettono soprattutto un senso di continuità sociale. Da un lato la produzione di oggetti duraturi è un modo per continuare a vivere attraverso le generazioni successive;⁶³ dall'altro ogni oggetto riflette tutta la rete di rapporti che ha portato alla sua creazione. Perciò anche un tassello di legno può schiudere, a uno sguardo attento, un intero universo, come rivela Marco Polo nelle *Città invisibili*:

«Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? [...] Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido di una larva [...] che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto. Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente.» La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...⁶⁴

Emblema per eccellenza di tale continuità spazio-temporale è la città, che accoglie il contributo di ogni individuo inscrivendolo in una storia collettiva: «La città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, [...] ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.»⁶⁵ Per questo la città è leggibile come un «inconscio collettivo»,⁶⁶ in cui ogni cosa «è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure».⁶⁷ Specularmente poi le città influenzano le vite di chi le abita: proprio perché le cose riflettono l'animo di chi le produce e le usa, a loro volta agiscono sull'animo dei proprietari. Ne consegue una duplice responsabilità, «verso le cose e verso i nostri simili attraverso le cose»: produrre cose «giuste» significa spingere gli uomini che le usano a comportarsi nel modo «giusto», dunque a essere «persone giuste».⁶⁸

A proposito della valenza morale degli oggetti, peraltro, è interessante citare un'osservazione di Silone relativa al camino, che durante la sua infanzia era presente in ogni casa ma col passare degli anni è andato sempre più scomparendo. Silone constata questa tendenza con un certo rammarico, non perché consideri il camino necessario in sé, ma perché vede espresso in quell'oggetto un ideale di fratellanza e compassione, trasmesso da una generazione all'altra.⁶⁹ Una funzione analoga è svolta da un altro oggetto fondamentale del suo immaginario, il pane: espressione di una continuità di affetti e speranze a livello familiare e più generalmente sociale. Infatti Silone racconta che la condivisione del pane è sempre stata parte integrante della vita familiare abruzzese, tanto che molti usavano spedire una parte del pane fatto in casa ai figli che erano andati lontano per studiare:

⁶³ Cfr. I. CALVINO, *Album calvino*, cit., p. 234. Un concetto simile è espresso anche da Levi, in un dialogo con Faussone: «Siamo rimasti d'accordo su quanto di buono abbiamo in comune. [...] Sul piacere del veder crescere la tua creatura, [...] e dopo finita la riguarda e pensi che forse vivrà più a lungo di te, e forse servirà a qualcuno che tu non conosci e che non ti conosce.» P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1075.

⁶⁴ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 469. Una dinamica simile è presente anche nel racconto *Lo specchio e il bersaglio*, in cui Ottilia incoraggia il protagonista a guardare con attenzione ciò che ha davanti: «Passa tra bernoccolo e bernoccolo, granello e granello, venatura e venatura. Troverai il cancello d'un giardino, con verdi airole e vasche limpide.» Ivi, vol. III, p. 287.

⁶⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, cit., vol. II, p. 365.

⁶⁶ I. CALVINO, *Eremita a Parigi*, ivi, vol. III, p. 108.

⁶⁷ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 391.

⁶⁸ I. CALVINO, *Gli uomini giusti con le cose giuste*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2331.

⁶⁹ «“Tu rimpiangi il camino?” mi fu chiesto. “Non è certo il camino che rimpiango” risposi. Non mi riuscì di aggiungere altro.» I. SILONE, *La terra e la gente*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1437.

Non che fosse di una qualità superiore o che a Roma non se ne trovasse di equivalente; ma era il pane di casa. E mi tornarono a mente le parole di mia nonna quando la visitai l'ultima volta per dirle che mi ero deciso all'espatrio. Accolse la notizia con tristezza: la sua età avanzata rendeva probabile la previsione che non ci saremmo più rivisti. Ma ella si preoccupava d'altro. Dopo un silenzio penoso, mi chiese: «Chi ti farà il pane?». «Non è questa la difficoltà», risposi, «pane se ne trova ovunque.» «Ti ho chiesto» ella ripeté «chi te lo farà.» «Non so; come faccio a saperlo?» risposi «lo pagherò quello che costa.» «Povero figlio mio» ella esclamò allora con indicibile compassione, «mangerai pane comprato?»⁷⁰

Il seme sotto la neve assorbe questo valore simbolico, traslandolo dall'ambito familiare a quello amicale e facendo così del pane l'emblema stesso dell'utopia. Pietro Spina, infatti, spiega a Infante che la parola «compagni» indica etimologicamente coloro che mangiano lo stesso pane; perciò Infante si affretta a offrire il pane all'asino e ai topi, così che anche gli animali possano entrare a far parte della loro compagnia.⁷¹ Allo stesso modo nel dramma *Ed egli si nascose* il pane simboleggia la comunione, la «comunità di cose simili, fraterne, utili; di cose che stanno bene assieme.»⁷² Entrambi i testi richiamano inoltre il sacramento dell'eucarestia, traslandolo in chiave laica;⁷³ lo stesso avviene più implicitamente in *Una manciata di more*, quando Lazzaro viene paragonato a «un carro pieno di sacchi di grano in un villaggio di affamati».⁷⁴ Silone suggerisce così l'idea che l'uomo stesso debba «farsi pane», nutrendo spiritualmente la propria comunità in modo che il fuoco dell'utopia sopravviva.⁷⁵

2.1.2. L'«anima» degli oggetti

Non si può parlare del rapporto tra l'uomo e le cose senza accennare a un fenomeno curioso: l'attribuzione agli oggetti di caratteristiche umane, addirittura di un'anima propria. Santucci dedica a questo tema un intero racconto, *La leggenda delle cose*, immaginando di visitare il laboratorio dove angeli e bambini fabbricano l'«anima» degli oggetti. Qui si svela al narratore la bellezza peculiare e la «personalità» propria di ciascun oggetto, anche del più banale: «Già nell'atto d'estrarla dal pacchetto, [la sigaretta] mi aveva preso una strana vita fra le mani, come se da tutto l'ambiente una carica di mille energie l'avesse assalita [...] [II] fiammifero era [come] il sorriso di un vecchio compagno d'osteria; [...] e quando si spense mi dispiacque come di una morte.»⁷⁶ Tale «anima» è solo raramente percepita nel quotidiano, tuttavia alimenta nascostamente la speranza degli uomini: se venisse a mancare «di colpo cesserebbe la poesia, e [...] siccome tutti gli uomini sono almeno un briciolo poeti, tutti li vedresti basire come in una città di casse da morto.»⁷⁷ Peralto anche nel *Manoscritto da Itaca* assistiamo a una simile antropomorfizzazione del mondo inanimato, giacché Odisseo arriva a pensare che tutta la città sia costituita da «angeli»: «E angelo era anche il "vespasiano" alla fermata del tram [...] angeli gli stessi tram che apparivano e sparivano sugli argentei

⁷⁰ Ivi, p. 1433.

⁷¹ «Indicandomi alcuni sorci che zampettavano tra la paglia alla ricerca di molliche di pane morandomi all'orecchio: Cumpaani. Da allora egli cominciò anche a offrire ogni giorno un tozzo di pane all'asino, affinché esso pure facesse parte della nostra compagnia.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 726.

⁷² I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 98.

⁷³ Cfr. Ivi, p. 158; *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 840.

⁷⁴ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 269.

⁷⁵ Cfr. R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 107.

⁷⁶ L. SANTUCCI, *La leggenda delle cose*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 26.

⁷⁷ *Ibidem*.

binari; [...] i platani che tagliavano da un capo all'altro il viale; e il viale stesso altro non era che uno smisurato informe angelo».⁷⁸ D'altra parte l'utilizzo del termine «angelo» anziché «anima» segnala il pericolo insito in questa strategia, che diventa per Odisseo una forma di idolatria.

Curiosamente troviamo anche in Calvino una simile strategia narrativa; l'autore cioè immagina in diverse occasioni che gli oggetti siano abitati da presenze divine. Già nelle *Città invisibili* Calvino cita i Penati e i Lari, emblemi di una continuità che riguarda la casa e la famiglia, nella quale si intrecciano memoria e speranza: «Non è detto che vivano solo di ricordi: almanaccano progetti sulla carriera che faranno i bambini da grandi (i Penati), su cosa potrebbe diventare quella casa o quella zona (i Lari) se fosse in buone mani.»⁷⁹ In un saggio successivo poi la prospettiva si allarga dalle case a tutta la città: «Gli antichi rappresentavano lo spirito della città [...] evocando i nomi degli dèi che avevano presieduto alla sua fondazione [...] [e] che dovevano garantire della sua persistenza [...] attraverso tutte le trasformazioni successive, come forma estetica ma anche come emblema di società ideale.»⁸⁰ L'ultima evoluzione di questo politeismo casalingo si trova infine nel racconto *Gli dèi degli oggetti*, che tra tutti è il più vicino alla *Leggenda* santucciana. Qui infatti tutti gli oggetti quotidiani, senza distinzione, ospitano ciascuno una divinità specifica: «Non hanno nomi che li distinguano, ma gli dei dell'attaccapanni sono inconfondibili dagli dèi del soprabito, gli dèi dei portaombrelli da quelli del paracqua.»⁸¹

Sia i racconti di Santucci sia quelli di Calvino veicolano un messaggio etico, sebbene declinato in senso psicologico nel primo caso e sociologico nel secondo. Santucci cioè esorta implicitamente a godere delle piccole cose di ogni giorno, impegnandosi a scoprirne la bellezza e la poesia e facendone così un anticipo di paradiso, un ponte verso la dimensione metafisica. Al contempo mette in guardia dal rischio di un'eccessiva dipendenza e idealizzazione delle cose; non a caso la *Leggenda* si conclude infatti con il superamento della «teologia degli oggetti»: «M'inginocchiai e giunsi le mani: era l'unico gesto che potessi fare senza oggetti.»⁸² Calvino sottolinea invece il fatto che ciascun individuo si iscrive all'interno di una storia più ampia – non solo passata ma anche futura – la quale chiede un impegno di fedeltà: «Una città [...] deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi.»⁸³ L'ultimo articolo in particolare evidenzia come gli oggetti che passano tra le mani del singolo ne influenzino il comportamento; da qui appunto il richiamo ad una responsabile consapevolezza nei confronti delle cose che si producono e si usano:

Attraverso gli oggetti i piccoli dèi interferiscono nel comportamento degli uomini: gli dèi del cacciavite, ostinati e analitici, perpetuano l'idea che il mondo si può scomporre e ricomporre; gli dèi del chiodo e del martello impongono arbitrarietà ed esattezza nella scelta d'un punto nello spazio tra tutti i punti possibili; gli dèi delle forbici insinuano la loro ferocia mutilatrice nei lavori più miti. Il signor Palomar sa di portare su di sé dèi che esercitano influssi divergenti distribuiti nelle sue tasche.

⁷⁸ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 127. Incontriamo anche qui l'«anima» del fiammifero, che evidentemente Santucci apprezzava in modo particolare: «Bastava a commuoverlo quel fiammifero chiesto dal soldato al vecchio passante per accendersi la sigaretta, la fiammella tra le due facce che illuminava per un attimo la loro muta amicizia.» Ivi, p. 135.

⁷⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 425.

⁸⁰ I. CALVINO, *Gli dei della città*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 350.

⁸¹ I. CALVINO, *Gli dei degli oggetti*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1126.

⁸² L. SANTUCCI, *La leggenda delle cose*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 28. Similmente il *Manoscritto da Itaca* opera infine una de-angelizzazione degli oggetti, che prelude all'esperienza diretta del divino durante la notte di Natale: «Sapeva che non c'erano più angeli in quella sua contrada, nessuno era mai stato angelo; ma forse quella notte [...] era possibile fare qualche incontro che non fosse di questa terra». Da *Il bambino della strega*, cit., p. 151.

⁸³ I. CALVINO, *Gli dei della città*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 350.

Nelle chiavi di casa abitano Lari rassicuranti e introversi che si esprimono in uno scatto di serratura sempre uguale; nelle chiavi della macchina demoni nervosi e centrifughi che si manifestano nella sfrigolante balbuzie del motorino d'avviamento.⁸⁴

D'altra parte l'antropomorfizzazione degli oggetti non è semplicemente uno strumento narrativo per veicolare una morale, bensì è espressione di un'esigenza esistenziale (come peraltro suggerisce l'uso di un lessico religioso: anime, angeli, dèi). Il bisogno cioè di accedere, attraverso gli oggetti, all'anima, all'essenza della vita: «quella che i filosofi chiamano la sostanza, o il noumeno, o l'universale», come scrive Santucci,⁸⁵ nella quale risiede il significato dell'esistenza. Di un oggetto infatti, come di una città, non godi la bellezza in se stessa ma piuttosto, scrive Calvino, «la risposta che dà a una tua domanda. O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere, come Tebe per bocca della Sfinge.»⁸⁶ A tal proposito è interessante fare una piccola deviazione nell'ambito della psicologia. Infatti l'antropomorfizzazione degli oggetti è diffusissima anche nella vita concreta, perfino tra le persone più insospettabili. Il fenomeno è stato studiato in particolare da Nicholas Epley, che lo riconduce a due motivazioni principali: la prima è esprimere e arricchire le capacità di socializzazione, la seconda è cercare di comprendere e controllare la complessità attribuendo eventi casuali all'intenzionalità di una mente.⁸⁷ Allo stesso modo, nei racconti esaminati, l'antropomorfizzazione promuove un rapporto positivo con il mondo e la società, e insieme trasmette la percezione di una realtà significativa e, benché misteriosa, intellegibile.

3. Simboli di speranza

3.1. Oggetti inanimati

Sebbene ogni cosa possa potenzialmente farsi veicolo, espressione o simbolo di speranza, in alcuni casi ciò avviene con particolare frequenza. Senza avanzare pretese di esaustività, dunque, passiamo ora in rassegna alcuni degli elementi più ricorrenti e curiosi associati al tema della speranza, muovendoci prima nel mondo artificiale e poi in quello naturale.

3.1.1. Il treno

Nel suo inarrestabile procedere verso una destinazione-destino,¹ il treno appare spesso come simbolo della vita e, conseguentemente, della speranza. Emblematico un passaggio di *Non sparate sui narcisi*: «Non chiudevo mai gli occhi senza la buonanotte del mio treno. Era il fischio d'una locomotiva lontanissima, da Lambrate, dalla stazione Garibaldi, forse da più remoti o addirittura inesistenti punti cardinali. Un sibilo lungo, antico tanto che forse - pensavo era stato inventato quel fischio prima del treno e il treno era stato poi fabbricato perché quel suono così straordinario avesse un senso e un

⁸⁴ I. CALVINO, *Gli dei degli oggetti*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1126.

⁸⁵ L. SANTUCCI, *La leggenda delle cose*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 25.

⁸⁶ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 392.

⁸⁷ Cfr. N. EPLEY - A. WAYTZ - S. AKALIS - J. T. CACIOPPO, *When we need a human: motivational determinants of anthropomorphism*, «Social Cognition», XXVI (2008), n. 2, pp. 143-155.

¹ I due termini sono etimologicamente legati tanto che, ad esempio, la lingua spagnola e portoghese utilizzano la parola «destino» proprio nel significato di «destinazione».

avvenire.»² La scena è presumibilmente ispirata al racconto di Pirandello *Il treno ha fischiato*, sebbene reinterpretato in chiave religiosa. Infatti il treno si connota più avanti come un veicolo per la salvezza,³ sovrapponendosi all'immagine – che dà il titolo al libro – delle «narcisate»: le gite tradizionalmente organizzate per raccogliere i narcisi, simbolo di purezza e rigenerazione. Il modello pirandelliano risuona anche in un racconto di Buzzati, in cui una madre povera e malata si ritrova a immaginare una vita diversa, evocata dal fischio del treno:

E se quel giorno ti avessi ascoltato? Se mi fossi lasciata portare? [...] Sarei una signora, forse, e me ne andrei la città in portantina riverita dai cavalieri. [...] Ma io ho avuto paura, gli ho detto di no, gli ho detto, e lui da quel giorno non si è più fermato. Pensavo un'altra volta se mai. [...] Vuol dire che partirai tu, figlio. [...] Oh, le mamme non si sbagliano. Magari una volta sola ma il treno si fermerà ancora a prendere su quelli che hanno bisogno. Io sarò vecchia allora, troppo tardi per me, ma tu sì, tesoro. [...] E alla sera sarò sempre qui, seduta al buio, per vederlo passare; e gli farò segno, che ti porti un saluto.⁴

Il treno viene così a rappresentare quella che in Buzzati è la principale forma della speranza, l'Occasione. Il suo solo fischio trasporta per un attimo al di là della mediocrità e dello squallore presenti, lasciando trapelare le infinite potenzialità del mondo.⁵ Tuttavia, come spesso avviene nei racconti buzzatiani, è ormai «troppo tardi»: l'occasione è perduta, per quanto venga idealmente passata alla generazione successiva. Nella *Storia del casellante* lo stesso motivo è declinato in chiave eroica: il casellante è l'uomo fedele al proprio compito, che per tutta la vita attende un treno che non passa mai, così come Drogo attende i tartari alla fortezza. Si tratta dunque di una vita apparentemente spreca che corrisponde tuttavia a un percorso di ascesi, non privo di grandezza benché compiuto nel piccolo.⁶

Allo stesso modo la prima opera sereniana è spesso attraversata dal fischio dei treni, simbolo ancora una volta del destino che avanza. I treni cioè rappresentano l'irrompere dell'ignoto nella quiete familiare del paesaggio, un evento che è insieme minaccioso e promettente.⁷ Da un lato segnalano l'avanzare della storia, in particolare degli eventi bellici, destinato a spezzare l'idillio;⁸ dall'altro esprimono l'aspirazione a superare il confine ristretto della propria esistenza per cercare qualcosa di nuovo.⁹ Inoltre il treno, come la frontiera stessa, richiama il confine tra la vita e la morte, meta ultima del viaggio umano; e la morte stessa è vista in modo ambivalente, come un'ipotesi temibile ma anche come un «varco» verso l'oltretempo, un superamento dell'immanenza. Perciò, osserva Quiriconi, «nel rumore dei treni che corrono verso la frontiera, [così come] nell'immagine dei battelli che

² L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 505.

³ «Sperai per un attimo che quel convoglio, [...] ci potesse caricare tutti, metterci in salvo.» Ivi, p. 647.

⁴ D. BUZZATI, *Il treno*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 140-1.

⁵ Anche in un poemetto buzzatiano il «fischio del treno / lontanissimo» porta con sé il ricordo del mondo esterno, nelle sue molteplici potenzialità («odori di fiori e di fieno») e «vaghe immaginazioni» di gloria («cavalli alla carica, un grido, bagliori / nel sole»). D. BUZZATI, *Il capitano Pic*, in *Opere scelte*, p. 1315.

⁶ La *Storia del casellante* è presente sia in *Notti difficili*, cit., p. 266, sia in *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano 2003, p. 171.

⁷ Sulla presenza dei treni in Sereni cfr. A. CECCHETTO, *La parola ritrovata. Cammini di ricerca poetica nell'opera di Mario Luzi e Vittorio Sereni*, Fondazione Mario Luzi editore, Roma 2016, p. 41; F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 19; R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 64.

⁸ Emblematico il *Concerto in giardino*: «A ritmi di gocce / il mio tempo s'accorda. // Ma fischiano treni d'arrivi. // S'è strozzato nel caldo / il concerto della vita che svara / in estreme girandole d'acqua.» V. SERENI, *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 8.

⁹ Cfr. M. DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 24.

turbano la staticità del lago, è implicito [sia] il senso di un'ansia, [sia] il trasalimento di una speranza».¹⁰

Del resto anche nell'opera buzzatiana il treno è un elemento intrinsecamente ambiguo: la sua corsa inarrestabile può certo rappresentare l'Occasione che avanza, ma si presta altrettanto bene a simboleggiare il divenire rapinoso e forse insensato, come in *Direttissimo*,¹¹ o la corsa inconsapevole verso la catastrofe.¹² O ancora può farsi immagine della morte, l'ultima e ineludibile stazione. A riprova di quest'ambivalenza si possono citare due racconti dall'andamento quasi esattamente speculare. Il primo, *Passeggeri d'assalto*, si impenna sull'immagine non proprio di un treno ma di un tram, che ospita centinaia di persone in attesa della partenza; non si sa però se e quando il tram potrà partire, dal momento che le rotaie sono coperte di ghiaccio. Qui dunque il veicolo rappresenta la possibilità di una salvezza (anche religiosa), su cui non si può fare affidamento ma nella quale si può almeno sperare:

Un vecchio dall'aria arguta scosse il capo: «Mah» mormorò «purché ce la faremo mai! [...] Ne ho viste già troppe, signore mio. I ladri scavano sotto il ghiaccio e portano via le rotaie senza che nessuno se ne accorga. Solo a primavera si fa poi la bella scoperta.»

Non mi seppi trattenere: «E allora, scusi, perché lei è salito?».

Il vecchio sorrise: «Vede? Pare che ogni tanto, in via eccezionale, ci siano stati dei casi favorevoli. I ladri non sono venuti, le rotaie non sono state rubate. Casi estremamente rari, si intende, tuttavia qualche volta capita... Eh, bisogna pur avere un po' di fede in Dio!»

La speranza! Per grazia sua, dunque, tutti quegli uomini non si sentivano, come si sarebbe detto, pecore, lombrichi, polvere. Inginocchiate dinanzi ai sedili come ai banchi di una chiesa, le donne si erano messe gioiosamente a pregare. Dal fondo, un gruppo di giovani intonò un inno pieno di solennità e mestizia, di bocca in bocca la melodia si allargò; anche mia mamma cantava.¹³

Viceversa in *Partire?* i personaggi non salgono volontariamente su un treno, ma si accorgono all'improvviso che tutte le case e le strade sono state attaccate a una gigantesca locomotiva, con il macchinista già al posto di manovra. Disperati, tutti lo supplicano di non partire, di lasciarli vivere tranquilli; finché un personaggio «bene informato» non li ammonisce: «Inutile strillare tanto, ragazzi. Per quanto voi urliate, lui non vi può sentire, non vedete come è lontano? [...] Figlioli miei, speranza è l'unico rimedio.»¹⁴ In questo caso il treno è chiaramente una metafora della morte che attende tutti: una «partenza» verso una meta sconosciuta, sotto la guida di un Dio lontano. La conclusione comunque è la stessa dei *Passeggeri*: dal momento che partire si deve, l'unico rimedio è sperare nel macchinista che, «immobile, fissa dinanzi a sé il binario che si perde all'orizzonte. Chissà che cosa sta pensando.»¹⁵

¹⁰ G. QUIRICONI, *Vittorio Sereni*, cit. ivi, p. 27.

¹¹ D. BUZZATI, *Direttissimo*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 951.

¹² Nella *Casellante*, in particolare, troviamo un esempio di «eroismo della fragilità» speculare a quello della *Storia del casellante*: la protagonista viene a sapere che i binari sono istruiti da una frana e, sebbene malata, riesce ad avvisare il macchinista del treno in arrivo, evitando una catastrofe. D. BUZZATI, *La casellante*, in *I miracoli di Val Morel*, Garzanti, Milano 1971, pp. 62-3.

¹³ D. BUZZATI, *Passeggeri d'assalto*, in *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*, Mondadori, Milano 1990, p. 195.

¹⁴ D. BUZZATI, *Partire?*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 328.

¹⁵ *Ibidem*.

Più in generale l'associazione fra i treni e la morte appare ben radicata, anche al di fuori della narrativa buzzatiana.¹⁶ In *Ad portam inferi*, per esempio, Caproni raffigura la morte della madre come l'attesa di un treno, in una spettrale stazione;¹⁷ allo stesso modo nel buzzatiano *Poema a fumetti* le anime partono per l'aldilà via treno, perciò l'ultimo incontro tra Orfi ed Eura si svolge in una gigantesca stazione ferroviaria.¹⁸ Tuttavia se in Buzzati la dipartita finale oscilla tra timore e speranza, per Caproni la morte è un evento tragico, senza visibile riscatto. D'altra parte il treno, grazie alla sua polivalenza di fondo, conserva una connessione con la speranza anche per Caproni. In particolare il treno a lunga percorrenza detto «valigia delle Indie» si impone fin dall'infanzia dell'autore come simbolo per eccellenza dell'avventura e dell'ignoto.¹⁹ Il macchinista in particolare rappresenta «l'intelligenza del treno», colui che sa controllarne la forza; perciò Caproni ha ammesso di essere stato affascinato da questa professione durante l'infanzia.²⁰ Il motivo emerge anche nel racconto *Il treno traviato*, in cui si narra di un treno merci con grandi ambizioni, che vorrebbe frequentare la scuola così da diventare lui stesso una «valigia delle indie».²¹ In questo caso dunque il treno appare come un correlativo dell'uomo stesso, con la sua speranza (benché frustrata) di riscatto e di realizzazione.

Uomo e treno sono accomunati anche nel coponimento betocchiano *Vagoni-manovra*.²² In particolare la partenza «indecisa» dei vagoni rappresenta l'incertezza interiore di fronte a «una vita / di sacrifici e di pazienza», mentre il «cigolio» delle ruote e la «calura» in cui si muovono i vagoni alludono alla sofferenza, al tedio e alla fatica del vivere. Tuttavia «la speranza intrisa / di quel rotto movimento / di ferraglia che la conduce / tace, aspetta il suo momento», finché si «spalanca la meta favolosa, / si spacca azzurrino un passaggio», in altre parole si compie il destino salvifico. Il testo trova anche un parallelo nella prosa *Per un'avventura nuova*.²³ Qui l'io narrante osserva la gente in attesa alla stazione, che sembra aspettare un «messaggio» dall'azzurro del cielo; più tardi poi, rientrando a casa, intravede all'orizzonte la linea del mare, e le due immagini si sovrappongono rivelando un unico significato: «un assoluto desiderato» tanto da «quelli della stazione» quanto dal poeta stesso, che ora si sente come «uno che parte per un'avventura nuova.» Quest'avventura è, al contempo, quella della vita e quella della poesia, intesa anzitutto come la capacità di ricomprendere ogni cosa (la stazione, il cielo, il mare) in un tutto unitario e dotato di senso.²⁴

¹⁶ Curiosa a questo proposito un'osservazione di Buzzati, secondo cui «tra i ferrovieri i medium [sono] abbastanza frequenti». D. BUZZATI, *I misteri d'Italia*, Mondadori, Milano 1978, p. 25.

¹⁷ La stessa immagine era già stata utilizzata nel saggio *Una lira di poesia*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 139. Anche *Le campane di Alte* ripropone l'associazione fra i treni e il mondo dei morti: «È la voce delle anime, che quel trenino, munito di fiocche lampadine a carbone dietro i vetri appannati, fa transitare ogni giorno a migliaia in quel dolce erebo?» Ivi, p. 184.

¹⁸ Il viaggio per l'inferno avviene in treno anche nel racconto *Un secolo di terrore* in *Un diavolo per capitolo. Un diavolo per capitolo. Dove ci han messo la coda scrittori e umoristi di mezzo mondo*, a cura di A. Ferruzza e C. Perfetto, Rusconi, Milano 1976, pp. 29-59. La connessione è indirettamente mantenuta anche in un'altra «discesa agli inferi», ossia *Viaggio agli inferni del secolo* (dalla raccolta *Il Colombre*), giacché l'ingresso per l'inferno viene individuato in una stazione della metropolitana. Per inciso, facendo una deviazione nella cultura pop, è curioso notare come questa stessa immagine abbia acquisito di recente una visibilità mondiale grazie all'ultimo romanzo di *Harry Potter*. In un momento tipico della saga, infatti, il protagonista attraversa un'esperienza di pre-morte ambientata precisamente in una stazione; qui gli viene chiesto di scegliere se tornare alla vita oppure prendere un treno per andare «avanti».

¹⁹ G. CAPRONI, *Il macchinista*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., pp. 135-138.

²⁰ Il fatto è riportato nella *Cronologia* premessa a G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. XLVII.

²¹ Cit. in M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Bulzoni, Roma 2009, p. 246.

²² C. BETOCCHI, *Vagoni-manovra*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 119.

²³ C. BETOCCHI, *Per un'avventura nuova*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 53.

²⁴ Cfr. in merito D. VALLI, *Prose di Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 28.

Alla produzione prosastica di Betocchi appartiene anche un altro testo significativo, *Il tranvai della speranza*. L'io narrante, in attesa sul marciapiede, tiene d'occhio il filo del tram nella speranza di vederlo fremere, annunciando l'arrivo del mezzo. Ne trae una riflessione: «La speranza, [...] anche [in una] piccola cosa, tu puoi gustarla sempre; così ora che sei solo ad aspettare il tranvai lungo il filo vuoto lungo la curva, essa è pregevole e delicata, e sia pure di questi soli dieci minuti che attendi».²⁵ Segue poi l'incontro con un vecchio, che incarna una diversa percezione del tempo: non più il divenire proteso alla speranza ma piuttosto il tempo come durata; tanto che il narratore lo paragona a una di quelle ville toscane «di trecent'anni fa, che [...] narrano [...] una prospettiva di vita inimmaginabile oggi, e da me in quel momento più remota che mai. Che stavo coi piedi sulla rotaia del tranvai, collegato alle migliaia di quotidiani travagli, di andate e ritorno sempre le stesse e più o meno squallide». La narrazione è affine sia al racconto buzzatiano *Passeggeri d'assalto*, che abbiamo citato prima, sia a quello caproniano *Il biglietto*.²⁶ In tutti questi casi infatti troviamo un tram e un vecchio saggio, che nel racconto di Caproni è addirittura Dio; ed è proprio la presenza di questo vecchio che apre una nuova prospettiva, collegando la dimensione quotidiana del tram a quella metafisica. Tuttavia, se il racconto di Buzzati si chiude in modo trionfale, in quello caproniano domina invece la disillusione: Dio incontra solo l'ottusa rigidità del controllore che insiste per fargli pagare il biglietto. In Betocchi infine l'incontro col vecchio si conclude com'era cominciato, in una sostanziale ambiguità: la speranza è forse illusoria ma «quel po' d'illusione è qualcosa». «E mentre m'allontanavo pigiato tra la gente, guardavo il vecchio che restava indietro, e il filo che m'inseguiva: andavo avanti come s'usa oggi, nelle strette, con la speranza che ci corre dietro.»²⁷ Similmente in un componimento dell'*Estate di san Martino* il viaggio ferroviario diviene occasione per una riflessione sul significato dell'esistere, trasfigurando il paesaggio oltre il finestrino:

Nell'alta luna è un'ombra la vallata
il treno va la vita è distanziata

a gobbe d'orizzonte e leva un erto
capo di dromedario nel deserto [...]

come in fondo nel cuore della vita
anche l'anima è tutta illuminata.²⁸

Come riassume Volponi, insomma, «attraverso il vetro dallo scompartimento del treno questo o quel particolare fuggente del paesaggio diventano punti di fuga e d'incontro, la riprova che “la vita è distanziata”, ma da ognuno di quei punti nasce la proposta di altra vita e di altra speranza.»²⁹ Allo stesso modo nella poesia luziana il viaggio via treno porta con sé minuscole “epifanie” che ravvivano la speranza: la bocca aperta di un uomo addormentato appare «celeste / e tesa in alto / [...] a un'oscura eucarestia», mentre il paesaggio esterno rivela l'unione inestricabile di morte e vita.³⁰ Peraltro non è

²⁵ C. BETOCCHI, *Il tranvai della speranza*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 194.

²⁶ G. CAPRONI, *Il biglietto*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 209-14.

²⁷ C. BETOCCHI, *Il tranvai della speranza*, cit., in *La pagina illustrata*, cit., p. 196.

²⁸ C. BETOCCHI, *Treno notturno tra i monti toscani*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 228.

²⁹ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, La nuova Italia, Firenze 1971, p. 74.

³⁰ M. LUZI, *Celeste la bocca del dormiente*, in *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 455. Luzi stesso commenta questo testo nell'intervista *A Bellariva*, riportata nell'apparato critico dell'*Opera poetica*: «Il nero della bocca diventa celeste a pensare a cosa c'è nel sonno di un uomo». Ivi, p. 1270.

un caso che il motivo del treno si intrecci ad un altro che abbiamo già incontrato, quello del sonno, giacché entrambi trasmettono l'idea di un abbandono fiducioso al flusso provvidenziale della vita.³¹ Per inciso anche nella prosa di Sereni l'osservazione del paesaggio dal finestrino del treno può assumere il valore di una rivelazione: «Quante volte [...] in treno nell'eccitazione che la corsa gli mette addosso [...] gli si rivela il senso vero dei paesaggi, nel loro quasi simultaneo apparire e sparire, mentre da fermo non sarebbe altro che la fredda noia dell'estraneità.»³² Una simile dinamica affiora poi nella calviniana *Avventura di un viaggiatore*: anche qui infatti il viaggio in treno, vissuto con una trepidante eccitazione, apre un tempo diverso, in cui il vissuto appare più intenso e autentico. In particolare il protagonista passa una notte in viaggio, diretto verso la sua amata; e in quella notte di pura attesa il suo amore raggiunge una pienezza che è normalmente offuscata dalla meschinità del quotidiano.³³ In tutte queste narrazioni, dunque, il treno rende concretamente percepibile il flusso della vita inteso come avventura, apertura al nuovo e alla potenzialità, e come viaggio verso una meta, dotato di significato. In altre parole è la trasposizione materiale della speranza, intesa sia come tensione al futuro sia come ricerca di senso; per questo l'esistenza appare, a bordo del treno, positivamente trasfigurata: «Subito si ricordava del perché era in viaggio, e si risentiva preso da quel ritmo naturale, come di mare o di vento, quell'impeto festoso e leggero; bastava cercarlo dentro di sé, [...] e quell'impressione di squallore era sconfitta, c'era lui solo di fronte all'avventura del suo viaggio.»³⁴

La duplice connotazione del viaggio come movimento verso l'ignoto e come tensione a una meta significativa trova forse il suo esempio più eclatante nella *Tregua* di Levi. Certo il treno entra nell'opera leviana come un simbolo pesantemente negativo, in quanto protagonista del viaggio verso Auschwitz; il che lo caratterizza ancora, in modo lugubramente letterale, come mezzo di trasporto per l'aldilà.³⁵ D'altra parte il treno non è del tutto privo di connotazioni positive neppure in *Se questo è un uomo*. Parlando con Pikolo, ad esempio, Levi ha una fitta di nostalgia per «le mie montagne, che comparivano nel bruno della sera quando tornavo in treno da Milano a Torino».³⁶ Inoltre un giorno vede passare vicino al campo un treno che, tra i vagoni tedeschi e russi, ne conta anche uno italiano; immagina allora di «salirvi dentro, in un angolo, [...] e stare fermo e zitto, al buio, ad ascoltare senza fine il ritmo delle rotaie, più forte della fame e della stanchezza; finché, a un certo momento, il treno si fermerebbe, e sentirei l'aria tiepida e odore di fieno, e potrei uscire fuori, nel sole: allora mi coricherei a terra, a baciare la terra, come si legge nei libri».³⁷ Nella *Tregua*, poi, il treno assume un valore decisamente positivo. «Partì alla metà del giugno 1945 quel treno carico di speranza» si legge infatti, in riferimento al mezzo costituito per riportare gli italiani in patria.³⁸ E in effetti questo treno

³¹ «Proprio come in treno chi dorme / e si sente fasciato da un paese ben saputo - proprio così / lei lo guarda, pensa ad altro». M. LUZI, *Brani di un morale duetto*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 410.

³² V. SERENI, *Davvero quell'odore di pesce*, in *La tentazione della prosa*, cit., 281.

³³ I. CALVINO, *L'avventura di un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1111.

³⁴ Ivi, p. 1113.

³⁵ Cfr. M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 158. Da qui anche l'inquietante interrogativo metafisico sollevato dal passaggio di un treno nel romanzo *Se non ora quando?*: «Ti sembrerà stupido» commenta Mendel «[...] ma a me è venuta in mente la benedizione che diceva mio nonno quando sentiva il tuono, “la tua forza e la tua potenza riempiono l'universo”. Eh, sono cose incomprensibili, perché i treni corazzati li hanno fatti i tedeschi, ma i tedeschi li ha fatti Dio; e perché li ha fatti?» *Opere complete*, cit., vol. II, p. 423.

³⁶ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 228. Il fatto che i viaggi in treno abbiano un posto importante tra i ricordi di Levi è sottolineato anche dalla presenza di diversi biglietti ferroviari tra gli oggetti prodotti dallo *Psicofante*, da *Vizio di forma*, ivi, vol. II, p. 793.

³⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 167.

³⁸ P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 389.

compendia molteplici aspetti della speranza: l'eccitazione dell'ignoto e il conforto del ritorno, l'incertezza del percorso e la fiducia nella meta, la percezione della propria libertà e l'appartenenza a un flusso direzionato (un «destino», appunto). Un episodio in particolare sembra quasi una rappresentazione allegorica della speranza, perfettamente paragonabile ai *Passeggeri d'assalto* buzzatiani se non fosse che, in questo caso, si tratta di un fatto vero:

Quel nostro viaggio, che secondo ogni apparenza faceva bene sperare di essere l'ultimo, [...] sembrava non essere stato organizzato affatto, bensì deciso da chissà chi, chissà dove, con un semplice tratto di penna. [...] Che si viaggiasse verso sud, era indubbio, ma con una lentezza e irregolarità esasperanti, con deviazioni e fermate incomprensibili, percorrendo talora solo qualche decina di chilometri nelle ventiquattr'ore. Andavamo spesso a interrogare il macchinista [...] ma [questi], che emergeva come un dio infero dal suo abitacolo arroventato, apriva le braccia, si stringeva nelle spalle, spazzava con la mano un semicerchio da est a ovest, e rispondeva ogni volta: – Dove andiamo domani? Non lo so, carissimi, non lo so. Andiamo dalla parte dove troviamo binari.³⁹

Verso la fine del romanzo poi la speranza si concentra con particolare intensità in uno dei vagoni, aggiunto nottetempo al treno da un gruppo di sionisti molto giovani, provenienti dall'Europa orientale. Il gruppo è animato da un intenso desiderio di ricostruzione, diretto a una meta molto chiara: Israele. Perciò in loro la speranza assume una connotazione pressoché tangibile: «Si sentivano immensamente liberi e forti, padroni del mondo e del loro destino.»⁴⁰ E Levi ne resta così colpito da fondare su questo episodio, molti anni dopo, il romanzo *Se non ora quando?*.

3.1.2. Il telefono

Anche il telefono può costituire un simbolo di speranza, come avviene in particolare nella narrativa buzzatiana. Abbiamo già accennato per esempio al racconto *Chi la chiamava?*, in cui la speranza risorge all'ultimo momento grazie a una telefonata inaspettata. Altrettanto emblematico è *Lo sciopero dei telefoni*, in cui una presenza misteriosa si impossessa della rete telefonica:

Fu una curiosa festa, di gente col microfono all'orecchio, sparsa in case lontanissime dei più opposti quartieri, chi in piedi in anticamera, chi seduto, chi sdraiato sul letto, legati l'uno all'altro da esilissimi chilometri di filo. [...] Una quindicina di persone che non si erano viste mai e probabilmente non si sarebbero nemmeno mai vedute per l'eternità dei secoli, si sentivano fratelli [...]; e, in mezzo, quel meraviglioso direttore d'orchestra che li faceva volare in alto sopra i tetti neri della città, portati via da un fanciullesco incanto. Chi era? Un angelo? Un veggente? Mefistofele? O lo spirito eterno dell'avventura? L'incarnazione dell'ignoto che ci aspetta all'angolo? O semplicemente la speranza? L'antica, indomita speranza la quale si va annidando nei posti più assurdi e improbabili, perfino nei labirinti del telefono quando c'è lo sciopero, per riscattare la meschinità dell'uomo?⁴¹

Una situazione simile, benché più ambigua, si trova sia in un racconto di Levi, *A fin di bene*, sia in uno di Calvino, *Prima che tu dica pronto*. Nel primo caso è la Rete stessa che, diventata senziente, cerca di mettere in contatto le persone orchestrando chiamate non desiderate;⁴² nel secondo invece è

³⁹ Ivi, pp. 450-1.

⁴⁰ Ivi, p. 468.

⁴¹ D. BUZZATI, *Sciopero dei telefoni*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 969.

⁴² P. LEVI, *A fin di bene*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., pp. 740-1.

un singolo individuo che coglie la speranza insita nell'atto di telefonare e immagina di portarla all'estremo:

È un pigolio universale, che nasce dal bisogno d'ogni individuo di manifestare a qualcun altro la propria esistenza, e dalla paura di comprendere alla fine che solo esiste la rete telefonica, mentre chi chiama e chi risponde forse non esistono affatto. [...] È in questo cercarci ansioso insicuro frenetico il principio e il fine di tutto [...] Il mio grande progetto è trasformare l'intera rete mondiale in un'estensione di me stesso che propaghi ed attragga vibrazioni amorose, usare questo apparecchio come un organo della mia persona per mezzo del quale consumare un amplesso con tutto il pianeta.⁴³

In tutti e tre i racconti insomma il telefono dà origine a una piccola utopia virtuale: grazie ad esso «possiamo sperare di raggiungere quel modo di stare che viene definito di solito come stare insieme.»⁴⁴ Nel telefono si concentrano così la speranza di un contatto autentico e la responsabilità, l'imperativo morale di comunicare e «far comunicare».⁴⁵ Tuttavia la realizzazione di quest'utopia è effimera e, nel caso di Levi e Calvino, del tutto fallimentare. Del resto va detto che il telefono si caratterizza di frequente come emblema della speranza fallita; è il caso delle telefonate tra amanti che, in Calvino come in Buzzati, generano soltanto incomprensioni e litigi.⁴⁶ Un'altra immagine ricorrente è il telefono che squilla a vuoto, presente ad esempio nella produzione di Sereni⁴⁷ e di Luzi.⁴⁸ D'altro canto nella narrativa di Calvino il telefono riesce a volte a ravvivare la speranza anche senza dare origine a una conversazione. A questo proposito va citata nuovamente *L'avventura di un viaggiatore*, giacché l'amore del protagonista è goduto ed espresso non solo nella corsa del treno ma anche nell'attesa della telefonata che la concluderà: «L'indomani mattina, appena sbarcato a Roma Termini, sarebbe corso col gettone in mano verso il più vicino telefono pubblico, avrebbe fatto il numero, avrebbe detto: "Cara, sai, sono arrivato..." E stringeva il gettone come fosse un oggetto preziosissimo, l'unico esistente al mondo, l'unica prova tangibile di quel che all'arrivo l'attendeva.»⁴⁹

⁴³ I. CALVINO, *Prima che tu dica «Pronto»*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 270.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ P. LEVI, *A fin di bene*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., pp. 740. Si riconosce qui un'esasperazione della necessità etica, fortemente avvertita da Levi, di favorire la comunicazione; tanto che quest'ultima viene definita «uno "scopo di esistenza"» della rete: esattamente la stessa espressione usata da Levi in diverse interviste a proposito di se stesso.

⁴⁶ Ne sono un esempio le telefonate di Amerigo e Lia nella *Giornata di uno scrutatore*, o tra il protagonista e Claudia nella *Nuvola di smog*. Quanto a Buzzati, l'esempio per eccellenza riguarda la relazione tra Dorigo e Laide, in *Un amore*, ma la stessa dinamica ritorna nel racconto *Il filo*, nello *Strano Natale di Mister Scrooge*. Sul valore simbolico del telefono in Calvino cfr. inoltre U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., p. 129.

⁴⁷ Cfr. ad esempio V. SERENI, *Comunicazione interrotta*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 104 («Il telefono / tace da giorni e giorni») o *L'opzione*, in *La tentazione della prosa*, p. 163 («Il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei evidentemente partita [...] Io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono in un vuoto immenso e abbagliante»).

⁴⁸ «Lo squillo del telefono nella casa deserta / dà un brivido sottile, recide oscure speranze.» M. Luzi, *Le petit montagnard*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, p. 264. D'altra parte la conclusione del componimento riafferma la volontà di superare questa solitudine: «Lo sai, mi tengo pronto al tuo richiamo, / veglio, attendo, fo sì che non risuoni / lo squillo del telefono nella casa deserta.»

⁴⁹ I. CALVINO, *L'avventura di un viaggiatore* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1111. Peraltro questo racconto nasce presumibilmente da uno spunto autobiografico. Maria Corti, infatti, commentando il carteggio tra Calvino e Elsa de Giorgi, riporta un'osservazione dell'autore sul treno e il telefono, considerati per anni elementi di disturbo, ma poi desiderati ardentemente in virtù della loro connessione con la donna amata. M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 303.

Nel *Guidatore notturno*, poi, il fatto che l'innamorata non risponda al telefono è paradossalmente la prova del suo amore, che tiene viva a suo modo la tensione della speranza.⁵⁰

A proposito di telefoni muti, peraltro, è interessante osservare una consonanza di immagini tra Luzi e Buzzati: entrambi rappresentano un ricco uomo d'affari (l'uomo-simbolo del mondo contemporaneo) davanti a un telefono silenzioso. Ed è appunto questo imprevisto spazio di silenzio che rompe la facciata di autosufficienza, così che l'uomo si trova di fronte – rispettivamente – all'«angoscia»⁵¹ e a «un'indefinibile sete interna»;⁵² dunque il telefono risveglia la percezione di una mancanza, che è uno dei fondamenti della speranza. La dinamica, per la verità, è leggermente differente: il manager di Buzzati guarda i telefoni sulla sua scrivania come implorandoli di squillare, per dimostrargli che qualcuno al mondo ha bisogno di lui. Invece il boss di Luzi si trova suo malgrado ad ascoltare il silenzio all'altro capo del filo, avvertendovi come un'eco del «dolore del mondo». Quest'ultima situazione si ripropone anche in un altro racconto di Buzzati, assumendo più scoperte valenze metafisiche. L'autore ipotizza infatti che, accostando la cornetta all'orecchio senza comporre nessun numero, si possano talvolta sentire «degli impalpabili sussurri, che con buona volontà alcuni riescono a decifrare. C'è chi sostiene essere questa una specie di Sibilla, che può indicarci la via da seguire. Bisogna parlare come in una normale conversazione. [...] E dall'altra parte, da quella sorta di spelonca grigia e deserta, può darsi arrivi la risposta buona. Certo, ci vuol pazienza.»⁵³

Insomma, se è vero che la speranza insita nei telefoni pertiene prevalentemente la sfera relazionale, essa può sconfinare anche sul piano esistenziale: il telefono diventa così uno strumento di rivelazione metafisica. In Buzzati ciò avviene non soltanto nel testo appena citato, ma anche nel racconto «*Guardi che...*». Il protagonista riceve infatti, ovunque si trovi, misteriose telefonate ammonitrici, che alla fine attribuisce a quel «personaggio oscuro che insegue ciascuno di noi» e «che volta a volta viene chiamato destino, fatalità, o Morte, oppure Dio».⁵⁴ Luzi, dal canto suo, concentra in una telefonata speranza relazionale e metafisica, dal momento che Angelica rappresenta al contempo una donna reale e una via d'accesso al divino. In particolare la sua voce evoca le fonti profonde della vita, permettendo al poeta di sfuggire alla morte stessa:

Quando mi parli al telefono
e mi s'aprono

⁵⁰ Il protagonista, dopo aver litigato con la fidanzata, prende la macchina per andare da lei a scusarsi; a metà strada però lo coglie il dubbio che lei abbia lasciato la casa, perciò si ferma in una stazione di servizio e le telefona. Lei non risponde, e lui ne deduce in un soprassalto di gioia che anche lei abbia avuto la sua stessa idea: in questo momento forse la sua amata sta viaggiando in macchina verso casa sua, per scusarsi con lui. Allora torna in macchina e inverte la marcia, ma subito lo coglie il dubbio che anche lei abbia fatto lo stesso ragionamento: che abbia quindi telefonato a lui e, non trovandolo in casa, abbia deciso di tornare indietro. Pure il pensiero non lo preoccupa troppo: «Finché potremo controllare i nostri numeri telefonici e non ci sarà nessuno a rispondere continueremo [...] a scorrere avanti e indietro lungo queste linee bianche, senza luoghi di partenza o di arrivo». I. CALVINO, *Il guidatore notturno*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 343.

⁵¹ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 393. Sul telefono nella poesia luziana cfr. G. MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce*, Liviana editrice, Padova, 1982, p. 112.

⁵² D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del secolo*, in *Il colombre*, cit., p. 423.

⁵³ D. BUZZATI, *Al telefono*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, pp. 409-10.

⁵⁴ D. BUZZATI, «*Guardi che...*», in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 88. Anche lo pseudo-romanzo calviniano *In una rete di linee che s'allacciano*, contenuto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sembra inizialmente suggerire una dinamica simile. Il protagonista, infatti, quando sente il telefono squillare nelle case altrui, ha l'irrazionale convinzione che la telefonata sia diretta a lui, e che gli debba trasmettere qualche oscuro messaggio. In ultimo, tuttavia, la causa del mistero appare umana, benché bizzarra e criminosa (sempre ammesso che il tutto non sia frutto dell'immaginazione malata del protagonista).

d'incanto i paradisi
della vocalità – [...]]
è il calmo pelago
della muliebrità
che entra
festosamente ruscellando
nel mattino della stanza
e mi dilava da me,
si porta via la mia nascita,
mi cancella dalla mia morte
lasciandomi sospeso...⁵⁵

Persino Caproni fa del telefono l'emblema di una misteriosa speranza, simile a quella che risuonava nell'*Immagine tesa* di Rebora:

Aspetto da ogni trillo
di telefono (squillo
che nel sangue mi addenta)
che un uomo chicchessia,
certamente straniero,
un attimo mi sia foriero
di qualcosa che tenta
l'anima, fino a farla
dal profondo redenta.⁵⁶

3.1.3. *La tromba*

La tromba occupa un posto centrale nel romanzo di Silone *Una manciata di more*, in quanto strumento per chiamare i cafoni a raccolta.⁵⁷ Riveste quindi anzitutto un significato sociale («La tromba era la possibilità di stare assieme»), tuttavia possiede anche «una carica escatologica.»⁵⁸ Rappresenta cioè la carica utopica che caratterizza l'uomo, il sogno di un mondo «altro» rispetto al contingente, che si trasmette attraverso i secoli prendendo volta a volta forme diverse.⁵⁹ Per questo lo strumento di Lazzaro si sovrappone addirittura alla tromba del giudizio universale⁶⁰ e il romanzo si conclude con una promessa che, nel suo tono profetico, riecheggia l'annuncio della seconda venuta di Cristo: «Non disperare. Tornerà Lazzaro. Vedrai. Tornerà con la sua tromba. Avrai giustizia.»⁶¹ Benché in modo meno palese, poi, il simbolismo della tromba si ripresenta anche in altri autori, veicolando una speranza resistenziale e fedele. In Buzzati, in particolare, la tromba si associa alla forza militare e alla

⁵⁵ M. LUZI, *Quando mi parli al telefono*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 793.

⁵⁶ G. CAPRONI, *Io non so dove stia*, da *Versicoli dal "Controcroni"*, in *L'opera in versi*, cit., p. 996.

⁵⁷ L'autore ha preso spunto da un'usanza reale dei contadini abruzzesi, che avevano l'abitudine di radunarsi al suono di una tromba per discutere le questioni più importanti. Cfr. I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 551.

⁵⁸ Ivi, p. 552.

⁵⁹ Ivi, p. 555.

⁶⁰ «E infine, quando i vermi crederanno di avere partita vinta, apparirà l'angelo. Egli toglierà la tromba dal suo nascondiglio e la suonerà a pieni polmoni e sveglierà anche i morti.» I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 277.

⁶¹ Ivi, pp. 279.

giovinezza,⁶² presentandosi come emblema di quell'eroismo della fragilità tipico della sua narrativa. Ciò appare con particolare evidenza in un racconto ambientato durante la guerra. L'io narrante cammina per strada in una sera d'inverno, quando sente un incerto suono di tromba provenire da un grande edificio:

Chi suonava era un soldato, una recluta probabilmente, che voleva imparare. Come incespicando egli tentava di eseguire il ben noto segnale "Caporale di giornata porta a basso i consegnà", antico e quasi triviale motivo passato attraverso troppe generazioni per non essere sfatto. Eppure, scandito lentamente col suo breve arpeggio nell'aria immensa e triste della sera, esso aveva d'improvviso una nuova bellezza, prepotente ed amara. Entrava infatti nel cuore come una voce inverosimile [...] Perché quella non era una caserma solita bensì una scuola elementare provvisoriamente occupata per estremo rimedio, [...] mentre intorno all'edificio le altre case [...] [erano] sipari scheletrici vuoti di dentro, dove regnavano totalmente il freddo, la morte e la rovina. [...] Ed era meraviglioso che proprio adesso, mentre la desolazione finale si rovesciava sul mondo, le speranze giacevano e insomma per noi la sorte si era interamente compiuta, proprio adesso un soldatino si mettesse a imparare la tromba, quasi pretendendo lui solo in mezzo alla sterminata rovina di ricominciare completamente da capo. [...] Probabilmente non pensava, con la sua piccola tromba, di salvare ciò che nessuno poteva più salvare, né di ritentare ciò ch'era irrimediabilmente perduto. [...] Lui parlava già d'altro, con diversa voce, né dubitava di poter fare una fatica inutile imparando a suonare una tromba a cui poteva rispondere solo il deserto delle macerie. La gente, in gran maggioranza, come è naturale, passava via senza badargli, [...] eppure il suono volava attraverso la nebbia, era splendido e forte, passava quartieri e quartieri.⁶³

Anche nella poesia caproniana una voce di tromba si leva, come un'esile speranza, in mezzo al disastro. In uno dei *Lamenti* sorge infatti un incerto canto, una «vaga tromba», che sembra riuscire a distillare dal dolore delle stragi una strana «dolcezza», avvolgendo tutto in un alone di armonia.⁶⁴ Il poeta però rifiuta questa illusoria consolazione: «No, speranze più certe son troncate sulle stanche bocche dei morti».⁶⁵ Più aperta è invece la posizione espressa da Sereni in *Toronto sabato sera*. Come nel racconto di Buzzati troviamo qui una «tromba da poco», suonata però con giovanile entusiasmo. Certo il contesto è più esotico, ma in fondo Toronto non è «che una Varese più grande».⁶⁶ Tutto è dunque all'insegna del piccolo, eppure in quella tromba risuona tutta la grandezza dell'umano, tanto che il solitario suonatore non pare da meno di Luis Armstrong «disposto a suonare [...] / con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla / luna». Il motivo di questa grandezza sta nell'«abnegazione capace d'innocenza» con cui il suonatore si offre al mondo, come il giovane trombettiere di Buzzati. La tromba esprime così al contempo una ferita e una tensione: «lacerandosi puntava su un aldilà».

⁶² Nella pièce *Un caso clinico* il suono di trombe è salutato da un personaggio col commento: «Le trombe, la fanfara militare! ... La vita! La giovinezza! La battaglia!» D. BUZZATI, *Un caso clinico*, in *Teatro*, cit., p. 105.

⁶³ D. BUZZATI, *Tromba 1944*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 28-30. Tra le pagine di Caproni si trova una vicenda dai toni simili. L'autore narra infatti di una peculiare usanza polacca: nella piazza centrale di Cracovia viene suonata ogni ora, dal campanile della chiesa, una tromba che si interrompe bruscamente. Ciò avviene, scrive Caproni, per ricordare un episodio avvenuto nel Medioevo. In quel periodo la città era soggetta alle incursioni tartare e, durante una di queste, una sentinella riuscì ad avvistare i nemici in tempo per dare l'allarme; dopo pochi istanti fu trafitta alla gola da una freccia ma, grazie al suo sacrificio, la città riuscì a salvarsi. G. CAPRONI, *Frammenti di un diario (1948-9)*, Edizioni san Marco dei Giustiniani, Genova 1995, p. 121. Cfr. in proposito M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 208.

⁶⁴ «E quale vaga / tromba – quale dolcezza erra di tante / stragi segrete, e nel petto propaga / l'armonioso sfacelo?» G. CAPRONI, *Quali lacrime calde nelle stanze?*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 119.

⁶⁵ Anche il secondo tra i *Sonetti dell'anniversario* accenna al suono delle «trombe», connesse all'innocenza infantile e legate «a pochi fili / di speranza». G. CAPRONI, *Ora tu non sai più con che clamore*, da *Cronistoria*, ivi, p. 92.

⁶⁶ V. SERENI, *Toronto sabato sera*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 191. Lo stesso argomento compare anche in *La tentazione della prosa*, cit., p. 140.

Una perfetta immagine della speranza, dunque, che è un «niente» eppure «di botto può / infiammare una qualunque sera / a Varese a Toronto a...»

3.1.4. Il «luminico lontano»

Tradizionalmente la speranza si accompagna volentieri alla luce, magari una luce avvolgente come quella che domina la poesia luziana. Tuttavia, se dovessimo indicare l'immagine più esemplificativa della speranza, essa non sarebbe certamente la luce piena. In effetti quest'ultima può perfino risultare controproducente, come la luce accecante del deserto luziano⁶⁷ o quella in cui si imbatte il *Cercatore* caproniano:

Aveva posato
la sua lanterna sul prato.
Aveva allargato
le braccia. Tutto
quel sole. Tutto
quel verde scintillio d'erba
per tutto il vallone.
Era scoraggiato.
“Come
può farmi lume”
pensava. “Come
può forare la tenebra,
in tanta inondazione
di luce?”⁶⁸

In questo caso infatti la luce rappresenta la certezza in negativo: è la scettica luce della ragione che nega la possibilità di un senso e di una salvezza. La speranza invece, che vive nell'incertezza, ama i «luminici», come «il tenue bagliore [...] / laggiù» su cui si chiude il *Piccolo testamento* montaliano: quei piccoli lumi circondati dal buio, la cui forza sta precisamente nell'essere fragili, ma vivi e tenaci.⁶⁹ Infatti nella poesia caproniana la speranza (sebbene sempre minimale e problematica) si concretizza spesso nell'immagine della lanterna. In particolare nel *Muro della terra* il bisogno di una guida si traduce nel desiderio di trovare qualcuno che porti con sé una lanterna la quale, sebbene non indichi una meta certa, può indirizzare e alimentare la ricerca: «Ma io non sapevo se ombra / od uomo certo, era / lunga la figura nera / che su e giù andava – alzava / col braccio la lanterna».⁷⁰ Tale immagine richiama naturalmente la figura dantesca di Virgilio, portatore a sua volta di una simbolica

⁶⁷ Sullo statuto ambiguo della luce in *Primizie del deserto* cfr. G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 148.

⁶⁸ G. CAPRONI, *Il cercatore*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 323. La medesima immagine torna anche, nella stessa raccolta, in *Lasciando Loco*: «La lampadina a carbone / lasciata accesa nel sole / sopra il deserto.» Ivi, p. 347.

⁶⁹ Perciò appunto Caproni vede con orrore la prospettiva che l'uomo del futuro arrivi a eliminare la notte, illuminando perennemente terra a giorno: «I Lumi, sì, sono stati e continuano ad essere una gran bella cosa, e ancor più bella è la dispersione, sulla faccia del pianeta, delle tenebre dell'ignoranza. Ma anche i luminici (mi si perdoni se sembro puerile), i semplici lumi minuscoli, che punteggiano – celesti o terrestri che siano – i nostri cieli e le nostre campagne e le nostre marine e le nostre città: che incanto e che refrigerio per gli uomini che da millenni s'attardano a contemplarsi [...] dopo una giornata di faticose cogitazioni geometriche e di azioni il più possibile esatte!» G. CAPRONI, *Il giorno e la notte*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 77.

⁷⁰ G. CAPRONI, *Palo*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, p. 376. L'immagine torna in *All'alba*, ivi, p. 305: «Eran costretti, tutti, / a seguir lui, il solo / che avesse una lanterna».

lanterna: «Facesti come quei che va di notte / che porta il lume dietro, e sé non giova / ma dopo sé fa le persone dotte» (Pg. XXII, 67-9).⁷¹ Alla lanterna si può accostare anche l'ambigua immagine della «bugia», ovvero del lumino acceso sull'altar maggiore del *Pastore*,⁷² che se da un lato allude al sospetto che la fede sia una pura illusione (una bugia), dall'altro indica una residua speranza nel divino che ancora persiste, nel buio della negatività e del nichilismo.⁷³

L'immagine del «luminico» lontano è ancor più importante nella produzione di Santucci e Buzzati, che la traggono in particolare dal mondo delle fiabe. Tipicamente infatti il protagonista della fiaba «cammina, cammina» nel buio della foresta e, proprio quando sta per abbandonare ogni speranza, scorge in lontananza un «luminico», che preannuncia «la dimora del buon mago ospitale o semplicemente la finestra della materna casa smarrita».⁷⁴ Questa luce è dunque l'emblema del «lieto fine» che per Santucci è l'essenza della fiaba, in quanto racconto fondato sulla speranza e quasi trasposizione del detto evangelico *portae inferi non praevalerunt*.⁷⁵ La connotazione positiva si estende di conseguenza a tutte le piccole luci umane accese nella notte, nelle quali Santucci vede un simbolo di speranza e di grandezza nella fragilità: «In una tenue lanterna o in un solitario lampione [...] o soltanto in un lucignolo votivo la luce sale da cosa di natura a simbolo. Di che? Del nostro essere vivi fra i lumi che per noi la sera accende; più vivi e più famiglia umana [...] Più animosi anzi, e progettatori, nell'assedio di quell'informe tenebrore».⁷⁶

Anche Buzzati vede nei lumicini l'emblema delle speranze umane, ancor più preziose proprio perché fragili. Già il racconto *Le stelle*, che abbiamo già citato, ne è una dimostrazione esemplare; e ancor più esplicito è il poemetto *Tre colpi alla porta*, in cui il «luminico» fiabesco appare come la forma stessa dell'anima. Ogni persona è «polvere verme niente» ma insieme è un «mondo sterminato», dove brilla «la fiaccola accesa / che va che va e desidera e chiede / e ha bisogno, ed è sperduta / e tremola al respiro della notte», proprio come «il lumino leggendario».⁷⁷ Non sorprende quindi che tutta l'opera buzzatiana sia ricca di lumicini: dal «lontanissimo fuoco» acceso dai briganti in *Barnabo delle montagne*,⁷⁸ fino al «lumino lontano» che il vento fa «dindolare» nel *Poema a fumetti*.⁷⁹ In particolare

⁷¹ L'immagine compare anche fuggevolmente nella poesia luziana. «Uomini con lampade» compaiono infatti a rischiarare il buio della notte nel *Villaggio* (da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 192) e nella prima versione di *Come tu vuoi* (da *Onore del vero*, riportata nell'apparato critico, ivi, p. 1468). In *Incontro* inoltre la presenza di una lanterna è evocata come speranza incerta: «Non sai se veramente / c'è una lanterna anche su questa notte» (da *Onore del vero*, ivi, p. 216). In una poesia dispersa poi l'immagine si avvicina a quella del «luminico lontano» di Santucci e Buzzati: «Vedesti venire nella notte / una luce minuscola dal fondo / a cercare accoglienza nell'amore.» M. Luzi, *Lontano, più lontano della vita*, ivi, p. 163.

⁷² G. CAPRONI, *Il pastore*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 330.

⁷³ Cfr. A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 118.

⁷⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 48.

⁷⁵ *Ibidem*. Un riferimento esplicito al «luminico» delle fiabe si ha anche in *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 99. Buzzati lo cita invece in *La Marmolada e basta*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 31. A questo proposito è interessante osservare, con un'altra incursione nella cultura popolare, come questo preciso motivo sia stato fedelmente tradotto in una fiaba moderna, *Balto*, apparendovi come esplicito correlativo della speranza. La storia deriva da un fatto realmente avvenuto: un'epidemia di difterite minaccia di decimare la popolazione di una piccola cittadina dell'Alaska, ma a causa del maltempo la medicina non può arrivare né per nave né via aerea. Spetta quindi ai cani da slitta il compito di trasportare l'antitossina, lungo un percorso di 600 miglia. Il momento della loro partenza è segnato cinematograficamente dall'accensione di una lampada, destinata ad ardere «finché ci sarà speranza per i bambini». La fiamma viene in seguito abbassata proprio per segnalare l'affievolirsi delle speranze, mentre ritrova il suo pieno splendore quando i cani fanno trionfalmente ritorno.

⁷⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 23.

⁷⁷ D. BUZZATI, *Tre colpi alla porta*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1362-3.

⁷⁸ D. BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, cit., p. 103.

⁷⁹ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., p. 80.

si presenta più volte l'immagine di una finestra accesa, agli ultimi piani di un edificio buio. Un esempio emblematico si trova nel racconto *Una pallottola di carta*, in cui due amici passano a tarda ora sotto la finestra di un celebre poeta, e istintivamente guardano entrambi in alto, «sperando» in chissà cosa. «Ed ecco, [...] in alto, là dove l'ultima cornice sfumava nel cielo delle nebbie, una finestra, sola, appariva illuminata da un fioco lume. [...] Sarà logora romanticheria, ma ci consolò il sapere che mentre gli altri erano sprofondati nel tetro sonno, lassù, alla luce di una solitaria lampada, lui stesse poetando.»⁸⁰ Un altro racconto è poi dedicato esplicitamente alle *Finestre accese*; in particolare il narratore vede una luce accesa nel proprio appartamento, e questo risveglia in lui l'irragionevole speranza che qualcuno lo stia aspettando.⁸¹ In entrambi i racconti dunque la luce della finestra si fa emblema di speranza, riposta in un caso nell'arte e nell'altro nell'amore.

Addirittura, nella produzione di Santucci, le finestre accese nella notte sono in grado di trasfigurare la città terrena e di far trasparire la Città celeste. Ciò accade in particolare nel *Manoscritto da Itaca*⁸² e in *Volete andarvene anche voi?*. Gesù infatti, guardando Gerusalemme da lontano, sente un moto di tenerezza estrema verso quella città che pure sa corrotta e violenta: «Chi contempla la città da un belvedere di colle come il maestro, è tentato di protendere la mano in un'impossibile carezza. [...] E se abbuia, le sue finestre, accendendosi nella sera, narrano a gara di felicità gentili, come se in ogni casa si adunasse a mensa una famiglia allegra e riconoscente a Dio.»⁸³ Vero è che, in entrambe le narrazioni, questa visione trasfigurata della città ha una componente illusoria;⁸⁴ al contempo però anticipa i «cieli nuovi e terra nuova» promessi dalla fede (non a caso le luci della città costituiscono anche lo sfondo ideale per l'apparizione di Gesù a Emmaus⁸⁵). Inoltre soffermarsi su tale prospettiva rende possibile apprezzare quelle componenti positive che già sono presenti nella città ma che possono, nel fervore caotico delle giornate, passare in secondo piano. Ciò è sottolineato in particolare nel *Cuore dell'inverno*, dove l'autore esorta a riscoprire la città «pilotando lo sguardo» verso particolari poco appariscenti; per esempio «salendo con la vista, quando imbruna, ai piani ultimi delle case: quelle finestre prime a illuminarsi, quasi che nel montare della schiumante metropoli esse siano rimaste privilegiate e irraggiungibili e a quell'ora segnino la tregua della furiosa rissa, riproponendo l'incanto del desco familiare».⁸⁶

Tale strategia ottica non è molto dissimile da quella del Marco Polo calviniano, che coglie la Città utopica in particolari minimi delle città concrete come, appunto, «un affiorare di luci nella nebbia».⁸⁷ Tra l'altro Calvino ricorda che, da ragazzo, amava particolarmente guardare la città illuminata in lontananza, come aspettando di leggersi un messaggio: «I segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma la Città, uno spiraglio di tutte le città possibili, come il suo porto era già i porti di

⁸⁰ D. BUZZATI, *Una pallottola di carta*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1062. Del resto non è questa l'unica occasione in cui il lumicino della speranza si associa all'attività di scrittura. Così si conclude, ad esempio, il racconto *Gli scrivani*: «Sono rimasto solo nel cupo silenzio. Ho acceso la lampada. E, al piccolo lume, circondato dal buio, io scrivo, scrivo.» D. BUZZATI, *Gli scrivani*, in *Le notti difficili*, cit., p. 169.

⁸¹ D. BUZZATI, *Le finestre accese*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 12. La speranza si rivela però illusoria, dal momento che è stato lo stesso protagonista a dimenticare accesa la luce.

⁸² L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 127.

⁸³ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 405.

⁸⁴ «Per ciò appunto la città [...] è triste e fa dolore: per questa sua menzogna.» *Ibidem*. Cfr. anche *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 138.

⁸⁵ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 479.

⁸⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 95.

⁸⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 497.

tutti i continenti».⁸⁸ Perfino per Caproni l'accendersi delle luci all'imbrunire ha una capacità trasfigurante, suscitando «l'impressione d'una vetrina di gioielliere in pieno scintillamento. O, se vogliamo un'immagine meno logora, di un firmamento rovesciatosi sulla terra e sul mare.»⁸⁹ Esce così allo scoperto l'anima profonda della città, ossia quella Città ideale in cui si concentrano le speranze degli uomini; e l'anima di ciascuno svela la propria bellezza nel lume che la rappresenta: «Città / grigia di giorno e, a notte, / tutta una scintillazione / di lumi – un lume / per ogni vivo, come, / qui al cimitero, un lume / per ogni morto.»⁹⁰ In ultimo la caratterizzazione utopica dei «lumicini» affiora ripetutamente nella poesia di Sereni; pensiamo alla già citata «luce di calma» di *Inverno a Luino*, ma soprattutto alle luci cittadine che appaiono spesso in lontananza, emblema di un'attesa che è insieme ricerca di senso e desiderio di relazione. «Per chi stanno accese tutte quelle luci?» è la domanda che rimbalza da *Arie '53-55* a *Rapsodia elvetica*, fino all'epigrafe di *Addio Lugano bella*; e non si può non sentirvi un'eco leopardiana: «A che tante facelle?».⁹¹ Ancora in *A Venezia con Biasion* le luci della Serenissima palpitano «di una domanda non fatta / di una risposta non giunta»;⁹² mentre in *Un posto di vacanza* le luci assumono di nuovo il valore di misteriosi segnali:

Altre si accendono sulla riva di là
 – lampade o lampioni – anche più inaspettate,
 luci umane evocate di colpo – da che mani
 su quali terrazze? – Le suppongo segni convenuti
 non so più quando o con chi
 per nuove presenze o ritorni.
 – Facciamo che da anni t'aspettassi –
 da un codice disperso è la mia controparola.⁹³

Come nota Lenzini, questa «insistenza dello sguardo sulle luci, sulla loro effimera, variabile ma intrepida resistenza all'oscurità, in fondo è anche una scommessa».⁹⁴ Il che implica sempre un fondo di dubbio: dietro le luci potrebbe esserci solo il vuoto,⁹⁵ l'attesa potrebbe rivelarsi vana. «Non provano nulla non chiamano me / né altri quelle luci» è infatti la conclusione in *Un posto di vacanza*. Ciononostante sopravvive sempre una minima speranza in queste «stelle variabili», portatrici forse di un messaggio che spetta al poeta decifrare.

3.1.5. La porta

«La felicità è possibile, Klaus. Una porta che gira bene sul suo cardine, senti... – e seguitava ad aprire e chiudere – Che vai cercando di più?»⁹⁶ Questa è una delle molteplici esortazioni rivolte al protagonista del romanzo santucciano *Come se*, il quale appare incapace di godere del quotidiano e perciò vulnerabile alla disperazione. Stavolta, per illustrare il concetto, Mico sceglie l'esempio di una

⁸⁸ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, ivi, vol. III, pp. 7-8. Del resto già il *Sentiero dei nidi di ragno* si chiude su un paesaggio punteggiato di luci, benché l'origine sia animale e non umana.

⁸⁹ G. CAPRONI, *Genova*, cit. in P. ZOBOLI, *Toba e il gibbone: la 'calata nel limbo' e la 'città dell'anima*, in *Omaggio a Caproni*, cit., p. 252.

⁹⁰ G. CAPRONI, *Il gibbone*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 264.

⁹¹ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 118.

⁹² V. SERENI, *A Venezia con Biasion*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 207.

⁹³ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, ivi, p. 225.

⁹⁴ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 122.

⁹⁵ Cfr. G. PACCHIANO, *Le ortensie di Sereni*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, cit., p. 99.

⁹⁶ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 702.

porta; lo stesso che, curiosamente, è usato anche da Calvino per descrivere la capacità della letteratura (e in particolare di Ponge) di risvegliare l'attenzione verso le cose più piccole, rivitalizzando il rapporto tra l'uomo e il mondo che lo circonda:

Ecco che una cosa indifferente e quasi amorfa come una porta rivela una ricchezza inaspettata; siamo tutt'a un tratto felici di trovarci in un mondo pieno di porte da aprire e da chiudere. E questo, non per qualche ragione estranea al fatto in sé (come potrebbe essere una ragione simbolica, o ideologica, o estetizzante), ma solo perché ristabiliamo un rapporto con le cose come cose, con la diversità d'una cosa dall'altra, e con la diversità d'ogni cosa da noi. Improvvisamente scopriamo che esistere potrebbe essere un'esperienza molto più intensa e interessante e vera di quel distratto tran-tran in cui s'è incallita la nostra mente.⁹⁷

In entrambi i testi dunque l'immagine della porta è funzionale a descrivere una possibilità di pienezza esistenziale, cui si lega il potenziale risveglio della speranza. Apparentemente qualunque altro oggetto avrebbe potuto servire allo scopo, tuttavia c'è una ragione per questa specifica scelta: per quanto Calvino lo consideri irrilevante, la porta ha un intrinseco potenziale simbolico. Come osserva Bachelard, la porta è «un'immagine principe, l'origine stessa di una rêverie in cui si accumulano desiderio e tentazione.»⁹⁸ In un certo senso ogni porta racchiude una promessa, come argomenta don Pasqua nell'*Orfeo in paradiso*: «Perché varchi una porta? Tu dietro quelle porte vai a cercare ogni volta un bene, se no non le varcheresti. Sarà un bene piccolissimo: tornare a prendere il cappello che hai dimenticato; o uno grande, che so?: rivedere tua madre dopo un lungo viaggio...»⁹⁹ Senza contare che porte e finestre sono il simbolo per eccellenza della liminalità, perciò si prestano ottimamente a simboleggiare il passaggio tra tempi diversi dell'esistenza, o anche tra dimensione terrena e metafisica.¹⁰⁰

Più in particolare la porta può essere associata, come nel caso dell'*Orfeo*, al ritorno a casa (luogo di origine e appartenenza) o viceversa al viaggio verso l'esterno (il mondo delle potenzialità). Nel secondo significato la ritroviamo ancora in *Come se*: «Ti occupi solo dei tuoi rimorsi», dice Mico a Klaus, «dai la precedenza a loro invece che alle cose vive che respirano e aspettano [...]. Tu non apri, li lasci dietro la porta.»¹⁰¹ Dunque, come il treno e il «lumicino lontano», la porta partecipa alla speranza in un senso duplice: come ritorno alla patria e come avventura nell'ignoto, come ritrovamento di sé e come incontro con l'altro. Entrambi i significati sono presenti anche nella poesia luziana, benché il secondo abbia un rilievo maggiore. In *Invocazione* per esempio appare fuggevolmente l'immagine del ritorno a casa,¹⁰² ma il motivo della porta è associato soprattutto a una presenza salvifica esterna all'io, che deve arrivare in risposta alla sua attesa: «Tu che per lunga promessa / vieni [...] / fruga nelle adiacenze della casa, / cerca i battenti grigi della porta / [...] Vieni ed entra».¹⁰³ L'immagine è sviluppata inoltre nella prosa *Biografia a Ebe*:

⁹⁷ I. CALVINO, *Francis Ponge*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1401.

⁹⁸ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Dedalo, Bari 2015, p. 257.

⁹⁹ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 198.

¹⁰⁰ Su questo tema cfr. JEAN-PIERRE JOSSUA, *Letteratura e teologia*, in *La letteratura e l'inquietudine dell'assoluto*, cit. in G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 14.

¹⁰¹ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 754. Più tardi Klaus, pensando a Dafne, mostra di aver interiorizzato la metafora di Mico: «Un'altra che lasciava dietro la porta, un nuovo "peccato di omissione".» Ivi, p. 775.

¹⁰² «Poi il viaggio finiva, era la sosta, / dopo l'attesa il bacio sulla porta, / dopo l'assenza il passo nella stanza». M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 179.

¹⁰³ M. Luzi, *Come tu vuoi*, da *Onore del vero*, ivi, p. 222.

La porta di dietro stridette sui cardini e tendemmo l'orecchio per sentire se qualcuno entrasse. Gli anni poi si sono succeduti, nessuno è entrato allora e mai più. Forse dalla percossa silenziosa di un avvenimento rientrato poi nell'informe, dal clamore opaco di un gesto appena accennato e subito ritratto dal caso è nata in me questa oscura necessità di perseguire un destino supposto e di cercare la continuazione di un atto originariamente inadempito?¹⁰⁴

D'altro canto, proprio per la sua natura di confine, la porta può concretizzare sentimenti di paura non meno che di speranza: la paura di un evento negativo – della morte, in ultima istanza – o della non realizzazione del positivo, ossia della delusione della speranza. Entrambe queste valenze sono presenti in Santucci, nonostante il suo generale apprezzamento per le porte. Ad esempio nel romanzo *Non sparate sui narcisi* l'attacco ai giardini è preannunciato da colpi minacciosi ai cancelli, che richiamano esplicitamente l'apologo: «La paura picchiò alla porta. La fede andò ad aprire. Non c'era nessuno».¹⁰⁵ In uno dei taccuini inediti compare invece una metafora speculare, annotata in un periodo di depressione: «O mio buon genio, dove ti sei cacciato? A volte mi sembra che tu già raspi alla porta e basterebbe alzarmi e aprirti. Ma sto seduto vigliaccamente: ho paura di trovare il corridoio vuoto.»¹⁰⁶

In Buzzati, poi, paura e angoscia sono associati molto spesso alle porte. In particolare si ripete in innumerevoli varianti la stessa situazione: qualcuno bussa alla porta, e questa figura inquietantemente indefinita si rivela infine come un'immagine del destino o della morte.¹⁰⁷ La porta concretizza così la precarietà della vita umana, che inutilmente si difende contro potenze superiori, nonché la fine della vita stessa e l'ingresso in una dimensione ultraterrena.¹⁰⁸ Anche il caso opposto è ricorrente: i personaggi attendono a lungo che qualcuno bussi alla porta, ma tale speranza non si realizza mai.¹⁰⁹ Eppure, nonostante gli annunci apocalittici e le promesse non mantenute, la porta resta in Buzzati il segno di un'ineliminabile tensione a sperare: dietro la porta, «laggiù laggiù nelle profondità del botro» ci sono «le fate, il re, il miraggio, l'oro, il futuro», come si legge nel poemetto *Tre colpi alla porta*.¹¹⁰ Perciò l'*Uomo che andrà in America* attende per tutta la vita che qualcuno bussi alla sua porta per portargli «il grande annuncio»¹¹¹ e, viceversa, i pellegrini bussano di continuo alle porte della misteriosa città di Anagoor; infatti, sebbene ci sia la concreta possibilità che le porte restino chiuse per sempre, è «generale persuasione che se non si bussa nessuno mai aprirà.»¹¹² Insomma è impossibile «abolire le porte», come propone la pièce *La fine del borghese*: significherebbe rinnegare il mistero stesso della vita, illudersi di cancellare la morte e tradire così la dignità profonda dell'io

¹⁰⁴ M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, cit., p. 26.

¹⁰⁵ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 638.

¹⁰⁶ L'appunto, inedito, è riportato in G. RAVASI, *Prefazione* a L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 12.

¹⁰⁷ Alcuni esempi particolarmente significativi sono, oltre al già citato *Eppure battono alla porta* in *I sette messaggeri*, *Il busso alla porta* in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 408, e *Crescendo* in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, pp. 198-201. In quest'ultimo, in particolare, la figura che bussa alla porta si rivela alla fine come un «mostro», che incarna tra le altre cose «la maledetta speranza degli anni lontani». Dunque la speranza stessa, rovesciandosi in rimpianto, va ad alimentare l'emozione a lei opposta.

¹⁰⁸ Cfr. G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 145.

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio *L'«ibi»*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, vol. I, p. 188 o *La mamma del sommergibilista*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 83.

¹¹⁰ D. BUZZATI, *Tre colpi alla porta*, in *Opere scelte*, cit., p. 1360.

¹¹¹ Gli viene detto infatti: «Ti ho visto, sai, decine e decine di volte, ti ho visto affacciarti sulla scala perché credevi che battessero alla porta, che fosse il grande annuncio!» D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit., p. 464.

¹¹² D. BUZZATI, *Le mura di Anagoor*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 949. La frase si richiama chiaramente all'evangelico: «Bussate e vi sarà aperto» (Lc 11, 9). La stessa situazione si ripete anche in *Gli apriranno?*, in *Storie dipinte*, Mondadori, Milano 2013, pp. 64-5.

(tanto che l'eliminazione delle porte è un tutt'uno con quella della personalità).¹¹³ Infatti sono proprio i colpi alla porta, osserva Ioli, che fanno «risorgere la consapevolezza del rischio, della scelta, del salto qualitativo [...] fra individuo e società, fra uomo e formica, fra indifferenza e coscienza.»¹¹⁴

Perciò il compito dell'uomo sta piuttosto, per Buzzati, nell'imparare a convivere con le porte: il che significa attendere e accettare il destino che bussa, ma anche bussare in prima persona senza stancarsi e senza tentare di forzare la porta. Significa, insomma, rispettare il mistero. Particolarmente emblematico in merito un apologo contenuto negli *Aneddoti sul grande muro*. Protagonista è un viandante che trova ospitalità in uno splendido giardino, i cui confini sono sbarrati da un muro. Il viandante chiede al padrone del giardino cosa ci sia al di là, e il vecchio gli risponde: «C'è un possedimento ancora più grande di quello dove siamo. Io ti ho accolto nella mia dimora ripromettendomi appunto di farti entrare là. Ma non oggi, bensì a suo tempo, quando io riterrò opportuno. Perciò tu accontentati di quanto ti circonda e guardati dal varcare il limite anche se ti si aprisse un varco. Qua e là infatti nel muro ci sono delle porte di cui, ecco, consegno a te le chiavi. Questo per dimostrarti la fiducia».¹¹⁵ Naturalmente il giovane non resiste alla tentazione ma, appena varcata la porta, si ritrova prigioniero di un'arida pianura di sassi. Buzzati stesso offre la spiegazione della favola:

Il viandante è l'uomo, il giardino è la vita, il vecchio signore è Dio, il muro è la frontiera della morte oltre alla quale c'è il mistero. E la pianura di sassi può avere due differenti spiegazioni: o significa il castigo per la disobbedienza o esprime in termini ingenui un disperato scetticismo; quasi che le comuni speranze in una seconda vita siano vane. Infatti, interrogato, il vecchio non dice che di là del muro c'è un altro giardino, accenna solo a un possedimento, termine vago e ambiguo. Ma la seconda è una interpretazione pessimistica, probabilmente non giustificata. Resta infatti sospeso l'interrogativo: se l'uomo avesse tenuto fede alla promessa avrebbe trovato le nude pietre il giorno che il padrone del giardino gli avesse spontaneamente aperto il passo? O invece non sarebbe stato premiato con superiori beatitudini?¹¹⁶

La porta è un'importante metafora della morte anche nella poesia di Caproni, che tra l'altro lega i due concetti attraverso la rima: «Non dirmi che da quelle porte / qui, col tuo passo, già attendo la morte».¹¹⁷ L'associazione resta vitale fino all'ultima raccolta, dove le «cretacee porte» adombrano il mistero della «nascita» e della «morte», di fronte al quale la ragione grida la propria impotenza.¹¹⁸ Come per Buzzati, quindi, la porta assume talvolta per Caproni una connotazione tragica e inquietante: «lo scatto d'una serratura» è in pratica lo scatto di una trappola, che segna l'«ingresso nel niente» o l'incontro con un Dio-serpente ancora più temibile.¹¹⁹ In altri casi, invece, la connotazione è più positiva: la porta rappresenta un varco verso il mistero, una promessa di senso. Perciò il poeta è per eccellenza colui che bussa, che percuote il «muro della terra» nel tentativo di arrivare all'essenza della realtà. Ma, come nei racconti di Buzzati, il poeta è anche colui che sente bussare: che avverte il premere del mistero, forse di Dio stesso, «nel battito già perdutoamente dissolto

¹¹³ D. BUZZATI, *La fine del borghese*, in *Teatro*, cit., p. 635.

¹¹⁴ G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 137.

¹¹⁵ D. BUZZATI, *Aneddoti sul grande muro*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 229.

¹¹⁶ Ivi, p. 230.

¹¹⁷ Sul legame tra le porte e la morte in Caproni cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., pp. 261-4, e A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 102.

¹¹⁸ G. CAPRONI, *I cardini*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 58.

¹¹⁹ G. CAPRONI, *Il serpente*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 583.

di una porta.»¹²⁰ Da qui l'alta frequenza, nella poesia caproniana, del verbo «battere» e dei suoi derivati.¹²¹ Il culmine è raggiunto nel componimento *Batteva*, dedicato a Dino Campana, in cui però il soggetto indefinito – e indicato in ultimo dal pronome «Quello» con iniziale maiuscola – si estende fino a rappresentare il poeta in generale e, forse, Dio stesso:

[...] (ma quello ostinatamente
batteva) il senso
(il valore) nel vento ...
quello, ostinatamente,
batteva (e batteva) (come
si batte una medaglia) nel nome
vuoto che si perdeva
nel vento che, Quello, batteva.¹²²

La ricerca di Caproni, d'altro canto, non trova risposta: il varco non si apre mai, cosicché la porta finisce per diventare emblema della speranza delusa. In particolare in due componimenti la porta è un simbolo palese della speranza, al punto da essere parzialmente personificata. *All alone*, in primo luogo, si apre con l'immagine di una piccola porta verde e si chiude con la medesima porta «verde, e da poco morta»: ¹²³ un'espressione curiosa, che riassume l'ambivalenza propria della speranza caproniana. Da un lato la porta possiede un aspetto attraente: il verde è il tradizionale colore della speranza, ed è il desiderio a spingere il poeta verso la casa di piacere cui la porta appartiene; dall'altro lato, però, ciò che il poeta trova oltre la porta è la negazione di ogni speranza, un cupo presentimento di morte, tanto che la porta si trasforma in una «tomba». In *Espérance* invece troviamo una «porta condannata»: il termine è l'equivalente tecnico di «murata», ma insieme personifica l'oggetto cui si riferisce, marcando la sconfitta di quella speranza espressa nel titolo.¹²⁴

Insomma, come nota Anna Dolfi, le aperture che costellano la poesia caproniana – porte, portoni, usci, finestre – mettono in luce «l'attesa ma anche l'inermità della ricerca».¹²⁵ Inoltre, se le porte che dovrebbero aprirsi non si aprono, viceversa quelle che dovrebbero stare chiuse non si chiudono. La porta infatti può assumere anche una funzione di difesa, separando l'io dal mondo esterno (temporale o spaziale che sia), come esemplarmente in *Oh cari*.¹²⁶ Ma anche in questo caso la speranza si rivela illusoria; per citare Adele Dei, «queste porte [...] trasudano, comunicano, sono permeabili: la loro porosità lascia filtrare i fantasmi».¹²⁷ Si raggiunge così uno stato di indistinzione tra dentro e fuori: «Il varco conduce dove si è già, [...] è un finto traguardo: si attraversa come nelle favole lo specchio, e si approda ad un mondo opaco, immobile, indifferenziato, risolto spettrale del punto di

¹²⁰ G. CAPRONI, *Asparizione*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 407. Questo stesso motivo compare anche in un significativo passaggio del *Mondo scritto e non scritto* di Calvino: «Mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione.» *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1874-5.

¹²¹ Diverse sono le declinazioni del tema: dai colpi sulla porta o sul muro al battito del cuore o del tamburo, come in *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, da *Il muro della terra* o in *Il cuore*, da *Erba francese*, entrambe in *L'opera in versi*, cit., pp. 317 e 733.

¹²² G. CAPRONI, *Batteva*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 302.

¹²³ G. CAPRONI, *All alone*, da *Passaggio d'Enea*, ivi, p. 148.

¹²⁴ G. CAPRONI, *Espérance*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 380.

¹²⁵ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 102.

¹²⁶ «Chiusi la finestra. / Il cuore. / La porta. / A doppia mandata.» G. CAPRONI, *Oh cari*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 602.

¹²⁷ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 236.

partenza.»¹²⁸ A tal proposito è significativo un testo del *Conte di Kevenhüller*, intitolato proprio *La porta*. In questo caso l'oggetto rappresenta la Parola, definita «porta / morgana»¹²⁹ in quanto è una speranza evanescente: «Chiude invece di aprire, o apre su una chiusura, una impossibilità; il suo potere di limpidezza e di chiarificazione è un equivoco, o comunque un miraggio».¹³⁰

D'altra parte non si può non citare, a proposito di Caproni, un particolare curioso: la sua opera si apre e si chiude con due porte, alle quali si affacciano due donne. Prendiamo infatti i componimenti eponimi della prima e dell'ultima raccolta. Nel primo troviamo: «Come un'allegoria / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria».¹³¹ Nel secondo, risalendo a una delle prime versioni, leggiamo: «Con la sua bacchetta magica, / apparve dalla porta schiusa / la giovane kellerina / sorridente.»¹³² Tale consonanza si può interpretare in diversi modi. Caproni stesso ne dà uno scherzoso commento *All'ombra di Freud*: «Verità inconcussa. / La rima vulvare: la porta / cui, chi n'è uscito una volta, / poi in perpetuo bussa.»¹³³ La donna stessa, insomma, è paragonabile a una porta, rappresentando insieme il compimento del desiderio e il ritorno alle origini. In secondo luogo la donna si colloca per Caproni al confine tra due mondi: Rina appartiene al mondo della vita e della speranza, mentre Olga a quello della morte. Non per nulla nelle *Stanze della funicolare* è una donna, Proserpina, che vigila sulla «soglia» dell'«Erebo».¹³⁴ E non è probabilmente un caso che la rima porte-morte compaia per la prima volta in *Alba*, dove si descrive proprio l'attesa di una donna.¹³⁵ In ultimo si può avanzare una terza interpretazione, che integra le prime due. La donna, in virtù della sua vicinanza ai misteri della vita e della morte, è in qualche modo una creatura magica, che appartiene a un mondo altro rispetto al poeta. Difatti la kellerina brandisce una «bacchetta magica», che è nei fatti la chiave per aprire la porta; mentre la fanciulla dell'osteria appare «come un'allegoria», ossia come qualcosa che sfugge alla comprensione razionale. La donna dunque rappresenta un elemento di congiunzione tra visibile e invisibile, apre simbolicamente un varco verso il regno del mistero e del significato: perciò è portatrice di una speranza, almeno momentanea.

A tal proposito si può tracciare un parallelo con una poesia giovanile di Betocchi, benché in questo caso si parli di finestre e non di porte. Il simbolismo infatti è simile: una donna allunga la mano a schiudere la persiana – come la kellerina di *Res amissa* che protende la sua «manica / in trina» oltre la porta – e quel movimento ha un effetto magico: «A un filo di speranza / s'apre, allora, quel verde, e par si schiuda / ad un segno la vita che s'avanza, / e la giornata».¹³⁶ Qui dunque la speranza trova

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ G. CAPRONI, *La porta*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 610.

¹³⁰ A. DEL, *Giorgio Caproni*, cit., p. 227.

¹³¹ G. CAPRONI, *Borgoratti*, da *Come un'allegoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 17.

¹³² Le diverse stesure di *Res amissa* sono riportate nell'apparato critico, ivi, pp. 1706-10.

¹³³ G. CAPRONI, *All'ombra di Freud*, da *Res amissa*, ivi, p. 770.

¹³⁴ G. CAPRONI, *Stanze della funicolare*, da *Il passaggio d'Enea*, ivi, p. 138.

¹³⁵ L'identità della donna è incerta: Caproni la identifica con la moglie Rina, ma il contesto sembra adattarsi meglio a Olga (a conferma di quanto le due figure tendano a sovrapporsi). Cfr. L. ZULIANI, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 178.

¹³⁶ C. BETOCCHI, *La casa*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 138. Peraltro, nel caso il parallelo tra il gesto e la speranza non fosse abbastanza esplicito, disponiamo anche di un commento in prosa. Il poeta infatti, ricordando l'infatuazione a distanza per una ragazza, racconta: «Quando si aprivano le sue persiane, che erano grandi, slanciate, verde bandiera, mi parevano le ali della speranza che si aprissero al volo.» C. BETOCCHI, *Un cuore disponibile*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, p. 92. Più avanti poi nella produzione betocchiana la mano femminile si perde ma resta la persiana, che conserva ancora qualcosa di quella carica di speranza: «Questi sono i miei amori // la mia persiana verde / da cui schiusa si perde / la veduta, non l'anima, / perché l'anima vede / sempre ciò ch'essa crede / nei suoi bianchi fulgori.» *Domeniche in Albis*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 209.

esplicitamente il suo emblema in una donna che si protende attraverso una soglia. Ed è una speranza ancora nel pieno della sua freschezza giovanile, pronta a schiudersi lei stessa al mondo; esattamente come in un'altra poesia caproniana, probabilmente la più antica tra quelle pubblicate nella prima raccolta: «Ma ride il sole / bianco sui prati di marzo / a una fanciulla che apre la finestra».¹³⁷

3.1.6. Il letto

Parlare del letto come emblema di speranza può apparire bizzarro, eppure nella produzione santucciana questo rappresenta uno dei motivi più ricorrenti, assurgendo addirittura a simbolo della speranza come virtù teologale. Infatti il letto è il «mobile metafisico dove si compiono i misteri della nascita e della morte»,¹³⁸ simbolo del «grembo» (materno e cosmico) dal quale l'uomo proviene e al quale ritorna.¹³⁹ Nel sonno si sperimenta un ritorno a questa armonia originaria; perciò «proprio da quel metafisico amico» si deducono «l'immortalità, il lieto fine dell'uomo e l'insignificanza delle tribolazioni».¹⁴⁰ È insomma una forma di spiritualità accessibile anche agli atei¹⁴¹ che può sconfiggere almeno temporaneamente la paura stessa della morte.¹⁴² Inoltre, se rientrare nel letto significa risalire all'unità originaria, ciò implica anche il superamento della solitudine nella pienezza della relazione; da qui la ricorrente immagine del «lettone» in cui ritrovarsi tutti, espressione di un'utopia sociale ed escatologica insieme.

L'immagine è al centro della riflessione di Panfilo nel *Velocifero*: «Le grandi controversie tra i popoli, i consigli di guerra, i conclavi e tutte le solenni assise dell'umanità dovrebbero svolgersi fra uomini sprofondati entro soffici letti. Ben difficilmente [...] un uomo sdraiato su lana di vera pecora avrebbe dichiarato una guerra o mandato al patibolo un suo simile.»¹⁴³ La stessa utopia, leggermente variata, ricompare anche nelle fantasticherie di Renzo: «Gli piacque pensare che il suo [letto] si allargasse come una macchia viva e bianca per formare con gli altri una sola pianura di lino dove i sospiri e l'allegrezza di ciascuno si mescolassero; capì che solo nel dividere il sonno consiste l'alleanza fra gli uomini, il ritrovarsi alle sorgenti di una comune fanciullezza.»¹⁴⁴ Il romanzo si chiude poi con l'immagine di Renzo coricato in un letto, nel quale sperimenta più chiaramente che mai la comunione con tutte le persone amate.¹⁴⁵

¹³⁷ G. CAPRONI, *Marzo*, da *Come un'allegoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 7.

¹³⁸ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 559.

¹³⁹ Il letto è accostato alla figura materna in L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 13. Inoltre è il luogo dell'unione con l'amante che si fonde con la figura della madre, come Lina in *Come se* o Colette nel *Mandragolo*.

¹⁴⁰ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 749. Cfr. anche *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 25; *Brianza e altri amori*, cit., p. 222.

¹⁴¹ Significativo a questo proposito il racconto *La tregua*: il Papa celebra una surreale messa in Vietnam e ogni fedele vede l'altare con la forma dell'altare della propria parrocchia, mentre agli atei appare «come un chiaro letto d'infanzia dove riaddormentarsi nell'illusione di antiche materne preghiere.» L. SANTUCCI, *La tregua*, in *Il nido delle cicogne*, cit., p. 12.

¹⁴² Al letto è dedicato infatti il componimento *Buono tu sei*: «Buono tu sei che ogni sera / ci dai questa grazia di morire. / Così ci persuadi che la morte / che il male di vegliare e patire / conosce la tregua di una valle buona / dove non siamo dissolti ma dissolta / è la paura la falsità l'illusione crudele». Ivi, p. 104.

¹⁴³ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 442.

¹⁴⁴ Ivi, p. 540.

¹⁴⁵ Ivi, p. 758. La peculiare «utopia nel lettone» ricompare in seguito in diverse occasioni e forme, confermandosi come una delle immagini chiave del pensiero santucciano. Alcuni esempi sono il racconto *Le bogomile*, in *Il bambino della*

Curiosamente possiamo ritrovare lo stesso simbolismo anche nella narrativa calviniana. In particolare il racconto cosmicomico *Tutto in un punto* rappresenta l'unità originaria attraverso l'immagine di un solo grande letto, abitato da tutti i personaggi e soprattutto dall'amante-madre, la signora Ph(i)Nk_o, che «conteneva ed era contenuta con pari gioia, [...] accoglieva e amava e abitava tutti ugualmente».¹⁴⁶ Il letto diventa così il simbolo di un'armonia utopica, una compenetrazione insieme viziosa e casta – come spesso accade anche nelle narrazioni di Santucci – che preserva la singolarità ma al contempo elimina la solitudine propria delle esistenze individuali. In questa sovrabbondanza d'amore si origina appunto il mondo del molteplice, che tuttavia rompe l'unità in modo irrecuperabile. Specularmente, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la vicenda si chiude con un letto: Lettore e Lettrice, ora sposati, terminano le proprie letture coricati nel letto matrimoniale.¹⁴⁷ La situazione è volutamente in dissonanza con il resto del libro, come spiega Calvino stesso: il «lieto fine» deve «sigillare la cornice che abbraccia lo sconquasso generale.»¹⁴⁸ In questo modo emerge quella ricerca di senso che è propria del romanzo combinatorio: «La prima regola del gioco è 'far tornare i conti' [...] [che] può essere ben vista come un esercizio acrobatico per sfidare – e indicare – il vuoto sottostante.»¹⁴⁹

Dunque l'unità amorosa delle origini, ricordata con rimpianto in *Tutto in un punto*, diventa in *Se una notte d'inverno* la meta dei personaggi: il Lettore, che all'inizio della vicenda sembrava incapace di sperare, impara a farlo, e viceversa la Lettrice, sempre alla ricerca di qualcosa, sembra trovare pace. Si tratta, certo, di un «lieto fine» più problematico di quello santucciano, tuttavia manifesta comunque la speranza che l'unità possa essere ricostituita. Del resto il letto è protagonista anche di un'altra vicenda di speranza all'interno dell'opera calviniana: *L'avventura dei due sposi*. Siccome la moglie lavora di giorno, e il marito di notte, l'unico contatto che hanno è attraverso il letto: quando l'uno cede il posto all'altro, questi può sentire nelle lenzuola il calore dell'amato.¹⁵⁰ La vicenda può sembrare più carica di malinconia che di speranza; a ben pensarci però è una variante della già citata *Avventura di un viaggiatore*: la tensione all'unione, al superamento della solitudine, si rivela più carica d'amore di quanto l'esperienza ordinaria renderebbe possibile. Ed è appunto questo «amore in speranza», come lo chiamerebbe Péguy, che il letto viene a simboleggiare.

D'altra parte l'«utopia del lettone» non è l'unica forma del connubio tra la speranza e i letti. Un'altra possibilità è l'esplorazione del fondo del letto: attività che tutti i bambini prima o poi praticano, e che tanto Santucci quanto Buzzati invitano i loro lettori a ricordare. Curiosamente i due autori danno spiegazioni esattamente opposte del fenomeno; tuttavia per entrambi il fondo del letto innesca un moto di ricerca, nella quale è già presente *in nuce* la dinamica di tutta l'esistenza. Per Santucci, in particolare, inabissarsi in «quel buio protettore, odoroso di casalingo e di nostro» è ancora un ritorno simbolico al grembo;¹⁵¹ per Buzzati invece il fondo del letto diventa il regno dell'ignoto, nelle sue infinite potenzialità:

strega, cit., p. 108; il romanzo *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 680; la pièce teatrale *Giosafat*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 130; la poesia *Già lo sapete, cara mi è la sera*, in *Il Vangelo secondo gli amici*, Bucciarelli, s.l. 1984, p. 47.

¹⁴⁶ I. CALVINO, *Tutto in un punto*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 121.

¹⁴⁷ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 870.

¹⁴⁸ Cit. nell'apparato critico, ivi, pp. 1389-90.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ I. CALVINO, *L'avventura dei due sposi*, ivi, vol. II, p. 1165.

¹⁵¹ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 39.

Non è così futile come parrebbe la questione del fondo del letto. Vi ricordate da bambini? A quell'epoca si aveva una curiosità straordinaria. [...] Certe sere, a quei tempi, entrati che si era nel letto, con la luce ancora accesa, ci si ficcava completamente sotto le coperte e strisciando tentavamo di esplorare le negre cavità più profonde [...] Che cosa c'era laggiù in fondo? Smisurate caverne? Una porticina che immetteva nel giardino del re? Un drago addormentato? E aveva realmente un termine la cavità? (Questo era il pensiero più inquietante.) Oppure non si sarebbe mai riusciti a raggiungere la fine e, avventurandoci troppo, avremmo rischiato di non poter tornare più indietro? Appena sprofondati nel buio, tutto il rimanente, la casa, i genitori la scuola, la bicicletta diventavano estremamente lontani. Si era all'estero, senza esagerazioni. Qualche volta, per esserci spinti molto addentro nell'abisso, veniva il batticuore. In quel buio cavernoso tutto era possibile.¹⁵²

In ultimo va sottolineato che il letto è un oggetto ricorrente – sebbene quasi mai nominato – anche nella poesia luziana. Diverse volte infatti l'io poetico o i personaggi in cui il poeta si rifrange sono raffigurati mentre attraversano o costeggiano i territori del sonno; né si tratta di una scelta casuale. In primo luogo, infatti, il sonno è l'espressione per eccellenza dell'abbandono fiducioso, ossia di quella virtù della naturalezza che è per Luzi così centrale. Per questo appunto Simone Martini, nella raccolta a lui dedicata, appare in scena la prima volta immerso nel sonno: «Entra nel suo futuro / lui, dormiente. [...] / Il tempo a cui, figlio, si rende, / la durata a cui si affida, / il filo inafferrabile dell'universa vita».¹⁵³ E lo stesso motivo, ossia il dormire (in particolare mentre si è trasportati su un mezzo guidato da altri), si ripete più volte nella poesia di Luzi, sempre manifestando un fiducioso affidamento al flusso vitale.¹⁵⁴ In questo senso si può dire che il sonno sia un'espressione della speranza, come sostiene anche Péguy:

Non mi piace chi non dorme, dice Dio. [...]
Chi ha il cuore puro, dorme. E chi dorme ha il cuore puro. [...]
Chi non dorme è infedele alla Speranza.
Ed è la più grande infedeltà.
Perché è l'infedeltà alla più grande Fede.
Poveri ragazzi amministrano nella giornata i loro affari con saggezza.
Ma venuta la sera non si risolvono,
Non si rassegnano ad affidarne il governo alla mia saggezza [...]
Come se non fossi capace, forse, di occuparmene un po'.¹⁵⁵

Di conseguenza il sonno, o più precisamente il tempo incerto al confine tra il sonno e la veglia, rappresenta per Luzi anche un momento privilegiato della conoscenza, come osserva Piccini; l'assopirsi della ragione libera infatti l'intuizione semiosciente, lasciando emergere il «pensiero della specie».¹⁵⁶ In effetti il sonno anticipa, in un certo senso, la realizzazione definitiva cui l'uomo è chiamato, giacché annulla i limiti egoici calandolo completamente nell'essere, restituendolo al grembo universale: «Si perde / nella sua santa nullità».¹⁵⁷ Da qui una paradossale sapienza

¹⁵² D. BUZZATI, *In fondo al letto*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 60-61.

¹⁵³ M. LUZI, *Simone*, in *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 967.

¹⁵⁴ Cfr. ad esempio: *Brani di un morale duetto*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 410, oppure *Per mare*, in *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 359.

¹⁵⁵ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., pp. 270-1. Santucci addirittura ipotizza che il sonno sia un'anticipazione del paradiso, tanto che «tutti gli uomini addormentati sono santi.» L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 558.

¹⁵⁶ Cfr. D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 201.

¹⁵⁷ M. LUZI, *Dorme e sente nel suo sangue notturno*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 491.

nell'incoscienza: «Sa e non sa».¹⁵⁸ Del resto il sonno, e in particolare i sogni che l'accompagnano, possiede da sempre un valore di rivelazione, che ritroviamo anche ad esempio nella poesia di Sereni (pensiamo in particolare alla poesia *Un sogno*, di *Strumenti umani*). In particolare Piccini nota un probabile legame genetico tra il *Graffito dell'eterna zarina* («Ripeto / colando giù nel sonno, dal sonno / più ansioso di prima tracimando») e la sereniana *Malattia dell'olmo* («Sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando giù»)¹⁵⁹

3.2. Flora e fauna

3.2.1. Gli animali

«Pensaci, Pompeo. Tu sei la nostra unica speranza. [...] Da te la patria aspetta molto, la guerra ormai è persa, almeno tu fatti onore.»¹⁶⁰ Queste accorate parole sono rivolte a uno dei tanti animali che la letteratura ha trasformato in simboli di speranza. Pompeo anzi è uno dei più entusiasti: animale nobile e generoso, si guadagna l'ammirata riconoscenza di tutto il vicinato. Resta da aggiungere un trascurabile particolare: Pompeo è un maiale, la cui eroica impresa consiste nell'ingrassare talmente bene che le sue ossa vengono usate per mesi per fare il brodo. Del resto dopo i treni, i telefoni e le porte, non dovrebbe stupire che la speranza si manifesti anche attraverso gli animali della più grezza quotidianità: i maiali, per esempio, che compaiono come presenze benefiche anche in un romanzo di Santucci;¹⁶¹ ma si può andare anche oltre. Si pensi al gentile moscone che, in un altro testo di Buzzati, conforta una giovane paralitica, portandole notizie del mondo esterno e assicurandosi che un altro prosegua l'incarico dopo la sua morte.¹⁶² Allo stesso modo il rospo Rigoletto conforta la madre di Caproni, tenendole compagnia nella sua solitudine.¹⁶³

In effetti sembra spesso che gli animali siano gli unici esseri veramente morali, capaci di compassione e generosità. Così è, per esempio, nel terribile racconto buzzatiano *Non aspettavano altro*, in cui una giovane innocente è quasi linciata dalla folla e poi rinchiusa in una gabbia. Di fronte al comportamento bestiale degli uomini, l'unico aiuto viene forse dal mondo animale: «Nel silenzio che seguì, dal muro del fossato a cui la gabbia appoggiava [...] giunse il tremulo richiamo di un grillo. [...] Attraverso le sbarre, Anna tese adagio verso il grillo una piccola mano tremante, come chiedendo aiuto.»¹⁶⁴ Tale situazione peraltro che ricorda la leggenda, riferita da Santucci, secondo cui i grilli furono gli unici a restare vicini a Cristo nell'orto degli ulivi, cantando per consolarlo.¹⁶⁵

Di conseguenza emerge più volte l'idea che la salvezza dovrebbe essere destinata soltanto agli animali, poiché come scrive Santucci «sono tutti migliori di noi: essi osservano le leggi che Iddio ha

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Cfr. D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 249.

¹⁶⁰ D. BUZZATI, *Un suino*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 134.

¹⁶¹ Il protagonista del *Ballo della sposa*, Ugo, si ritrova suo malgrado guardiano di porci, ma col tempo comincia a familiarizzare coi maiali finché si convince che «una sorta d'indimostrabile amore scorresse tra il suo cuore d'uomo e la loro cotenna ispida di setole» L. SANTUCCI, *Il ballo della sposa*, Edizioni paoline, Milano 1985, p. 62. In ultimo riesce a riconquistare la libertà anche grazie ai maiali.

¹⁶² Dice in proposito la ragazza: «Tutti mi considerano una infelice... eppure credo che poche persone al mondo abbiano avuto intorno a sé tanta bontà.» D. BUZZATI, *Il moscone*, in *Le notti difficili*, cit. p. 271.

¹⁶³ G. CAPRONI, *Due storie sottovoce*, in *Taccuino dello svagato*, cit., p. 230.

¹⁶⁴ D. BUZZATI, *Non aspettavano altro*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, p. 969.

¹⁶⁵ L. SANTUCCI, *Chiara. Ricostruzione lirica in tre tempi*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1955, p. 34.

prescritto al loro esistere e mai gli hanno dato dispiaceri». ¹⁶⁶ E se salvezza può esserci per gli uomini, essa passa comunque attraverso la mediazione degli animali, come in *Quattro passi allo zoo*: «Si andò a un pelo dalla rivoluzione. Alla fine prevalsero il buon senso e la magnanimità da parte, mi dispiace dirlo, degli animali. Un elefante filantropo più di tre volte centenario prese la parola e proclamò che gli uomini, tra bomba atomica, l'ONU, la musica dodecafonica e Picasso eran già così sventurati che conveniva averne pietà.» ¹⁶⁷ Similmente per Luzi gli animali sono più «virtuosi» degli uomini, nel senso che seguono con naturalezza il flusso della vita. ¹⁶⁸ In loro dunque la volontà divina è obbedita in tutto e per tutto, poiché coincide con la piena realizzazione di ciascuno secondo la sua natura. Emblematico in proposito il componimento *Essere rondine*, che termina così: «È questo il loro essere rondini, / in quella irrequietudine è la loro pace», frase che echeggia il verso dantesco: «E 'n la sua volontade è nostra pace» (Par. III, v. 85). ¹⁶⁹

Questo ci porta a un'altra osservazione relativa al legame tra la speranza e gli animali; questi ultimi cioè si caratterizzano spesso come mediatori tra l'umano e il divino. Nella poesia di Luzi, in particolare, gli uccelli del resto si prestano particolarmente bene a rappresentare questa dinamica salvifica, in quanto tradizionali mediatori tra il cielo e la terra e alfieri della speranza; più in particolare le rondini, proverbiali annunciatrici della primavera, e le allodole che salutano il sorgere del sole col loro canto sono tra gli uccelli più rappresentati. Allo stesso modo Betocchi vede negli uccelli «i messi / della vita che andremo a vivere»; ¹⁷⁰ dunque l'emblema della speranza religiosa, che tende al divino con tanta più forza quanto più vicina è la notte: «Campi di stelle [...] / a un infinito su / li chiaman sempre, e sempre dalla terra / volan cantando.» ¹⁷¹ D'altra parte anche col venir meno della fede gli uccelli mantengono una funzione mediatrice: non più nei riguardi del divino, ma dell'*anima mundi* cui il poeta sente sempre più chiaramente di appartenere. Tanto che, nelle *Poesie del sabato*, il poeta stesso assume la forma di una colomba. ¹⁷² Anche per il laico Caproni il significato degli uccelli è simile, benché la speranza in loro riposta sia più fievole e ambigua. Così, per esempio, in *Alzando gli occhi* gli uccelli compaiono nella forma di «punti neri» nel cielo, che potrebbero essere «lettere

¹⁶⁶ L. SANTUCCI, *Il primo veterinario*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, introduzione di G. Tabanelli, Marietti 1820, Bologna 2018, p. 32. Altre affermazioni simili si trovano in molteplici racconti e romanzi. Ad esempio Don Agostino, protagonista del racconto eponimo dello *Zio prete*, oppresso dai peccati dei suoi parenti, esprime il desiderio che Dio lo trasformi in un calabrone, o in una chiocciola, «o una qualunque di quelle creature libere e ignorate», del tutto innocenti (*Lo zio prete*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 179). Il Bifolco, figura del Cristo, sembra deciso a salvare soltanto gli animali abbandonando gli uomini al proprio destino (*Il mandragolo*, cit., p. 312). La strega Damiana si circonda di animali che vengono sfamati direttamente da Dio con la manna, giacché «da molti secoli gli uomini non ne sono degni, [...] loro invece sì, lo sono.» (*Il ballo della sposa*, cit., p. 111). O ancora, nel racconto *Dove farlo nascere?*, Gesù è tentato di non scendere sulla terra a Natale ma la Madonna lo convince a farlo per gli animali, gli unici che poi vengono ad adorarlo (*L'incantesimo del fuoco*, cit., pp. 43-5).

¹⁶⁷ L. SANTUCCI, *Quattro passi allo zoo*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, cit., p. 64.

¹⁶⁸ La tematica è già presente nella raccolta *Onore del vero*, con *E il lupo* (in *L'opera poetica*, cit., p. 247), tuttavia gli esempi si fanno particolarmente frequenti nelle raccolte della maturità. Riportiamo qui i più significativi. Dalla raccolta *Per il battesimo*: *Pernice* (p. 639), *Trota in acqua* (p. 650), *Per lei vita soltanto?* (p. 651). Da *Frase e incisi*: *Quale lo scoglio? Quale l'insuperato arresto?* (p. 855) e *Falco* (p. 866). Da *Viaggio terrestre e celeste*: *Dinanzi eccole a un tratto* (p. 1117) e *Tutto è angustia intorno, tutto* (p. 1124). Inoltre da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*: *È prossimo* (p. 64), *È cielo, è terra* (p. 124), *Porzione grande* (p. 131), *Sornuotano i colombi* (p. 146).

¹⁶⁹ M. LUZI, *Essere rondine*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 646. Una conclusione simile si ripropone anni dopo nel componimento *Stella. Stella anticamente*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 360: «E in quella quiete è la nostra pace.»

¹⁷⁰ C. BETOCCHI, *Ode degli uccelli*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 20.

¹⁷¹ C. BETOCCHI, *I prigionieri uccelli*, in *Dal definitivo istante. Poesie scelte e inediti*, a cura di G. Tabanelli, Rizzoli, Milano 1999, p. 199.

¹⁷² C. BETOCCHI, *Rotonda terra; scena che si ripete*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 441.

stracciate» o addirittura «dispersi bradelli / (gli ultimi) di Dio». ¹⁷³ Ugualmente sfuggente è il fagiano che popola le pagine del *Muro della terra* e del *Franco cacciatore*, ¹⁷⁴ e che simboleggia forse l'io, forse Dio; ad ogni modo è qualcosa di bramato e mai raggiunto, come la multiforme Bestia che verrà cacciata nelle raccolte successive. Per Caproni insomma, come nota Favati, gli uccelli sono gli abitanti dei luoghi non giurisdizionali, ossia rappresentano il mistero inafferrabile ma anche l'occasione, il *kairos*, giacché nella generale immobilità appaiono come gli unici esseri capaci di vero movimento. ¹⁷⁵

Più curiosa è un'altra categoria di animali «mediatori»: gli asini e i cavalli. Per Silone in particolare gli asini appaiono dotati di una misteriosa sapienza: «Sembrano apatici, perché sono antichissimi, ma sanno tutto.» ¹⁷⁶ Tale sapienza profonda è in fondo la stessa dei cafoni, e trova la sua incarnazione per eccellenza in Cristo. Perciò Silone non solo non esita a includere gli asini tra i «compagni» ¹⁷⁷ ma considera del tutto naturale l'immagine paleocristiana del crocifisso con la testa d'asino, rinvenuta in una catacomba: «L'asino crocifisso, il cafone crocifisso, il Dolore del mondo. [...] I preti pretendono sia caricatura satira pagana anticristiana. Ma perché? Nessuna prova. Forse anzi, è probabile che siano autentici. Culto di cafoni.» ¹⁷⁸ Un altro asino sapiente figura poi in uno dei racconti dello *Zio prete*. Santucci infatti si sofferma sul rapporto peculiare che lega fra Gelsomino alla sua asina, la Secca: è lei, in un certo senso, a spingerlo verso la vocazione religiosa, e quando fra Gelsomino è in viaggio con lei recita le avemarie soltanto per metà, immaginando che la Secca le completi. ¹⁷⁹ I due si ritroveranno poi in paradiso. ¹⁸⁰

Spiritualmente intenso è anche il legame tra Santucci stesso e il cavallo dei carbonai, che spesso sostava vicino a casa sua durante la sua infanzia. In quelle occasioni la giornata diventava per il piccolo Santucci «una giornata assoluta e vorrei dir qui teologale». ¹⁸¹ Passava tutto il tempo accanto al cavallo, spiandone ogni movimento: «Nel mio puerile animismo ero certo che quelli fossero arcani messaggi rivolti a me solo [...] Forse fu in me durante quelle ore il nascere della religione – una religione idolatra e totemica; del senso di Dio, e Dio era un cavallo.» ¹⁸² Più in generale la narrativa santucciana tende a dipingere gli animali come portatori di un mistero, annunciatori di un destino che soltanto alcuni riescono a cogliere. ¹⁸³ Da qui il brusco consiglio dato da Mamma Coraggio al figlio Tremolino:

¹⁷³ G. CAPRONI, *Alzando gli occhi*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 773. La poesia sembra echeggiare un'immagine usata già nella prima raccolta: «Gli uccelli sono sempre i primi / pensieri del mondo». *Prima luce*, in *Come un'allegoria*, ivi, p. 13.

¹⁷⁴ Due esempi sono, rispettivamente, i componimenti *Ottone* e *Il fagiano*, ivi, pp. 378 e 525.

¹⁷⁵ C. FAVATI, *Le 'bestie' aligere e la poesia*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», cit., p. 41. Allo stesso modo all'inizio dell'*Orfeo* santucciano il ruolo di mediatore – benché in questo caso verso la dimensione infera e non celeste – è svolto da una cartellina, e il demonio stesso è indicato col nome di «signore degli uccelli».

¹⁷⁶ I. SILONE, *Incontro con uno strano prete*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 775.

¹⁷⁷ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 726.

¹⁷⁸ L'appunto, inedito, è citato in B. FALCETTO, *La scrittura, un libro interminabile*, in *Silone. La libertà*, cit., p. 45.

¹⁷⁹ L. SANTUCCI, *Le visioni di fra Gelsomino*, da *Lo zio prete*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 138.

¹⁸⁰ Ivi, p. 143. A tal proposito Santucci sostiene esplicitamente che gli animali, come l'etimologia suggerisce, possiedono un'anima, ossia «una cosa che “ama” e che non “muore”: e non muore appunto perché ama»; perciò anch'essi hanno diritto al paradiso. L. SANTUCCI, *La lode degli animali*, Messaggero, Padova 1981, p. 13.

¹⁸¹ L. SANTUCCI, *Il cavallo dei carbonai*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, cit., p. 46.

¹⁸² Ivi, p. 49.

¹⁸³ Ad esempio la partenza dei bambinelli per la crociata è preceduta da una migrazione di farfalle e di mosche, in quanto «quel che accade agli animali è insieme l'annuncio e la spiegazione di quel che sarebbe accaduto agli uomini.» L. SANTUCCI, *Il ballo della sposa*, cit., p. 13. Viceversa nell'*Ora di Abele* Mirko coglie il mistero insito negli animali ma

«Tu sei sempre un intellettuale [...] [e non vedi che] qui c'è ancora roba dei tempi felici [ossia dell'Eden] [...]. Roba che non si è lasciata invischiare nella nostra bestialità.»

«E che cosa, ad esempio, non si è lasciato invischiare nella nostra bestialità?»

«Le bestie, bestia» dice mia mamma gettando una crosta di pane a un cigno. «Impara a trovare il latte spremendo la tetta.»

Imparai dunque, come aveva detto mia mamma, a [...] rintracciare entro quel regno, al di là delle sue arcadiche parvenze, le impronte digitali di Dio [...].¹⁸⁴

Allo stesso modo nella narrativa buzzatiana tutti gli animali possono rivelarsi messaggeri del mistero.¹⁸⁵ È il caso per esempio del rospo: grazie alla sua capacità di intuire la primavera in arrivo, ancor prima delle rondini,¹⁸⁶ diviene agli occhi dell'autore un «messaggero di Dio, o, se non esiste Dio, di un mondo benevolo, fresco».¹⁸⁷ Per Buzzati tuttavia l'alfiere per eccellenza del Divino è il più fidato compagno dell'uomo: il cane. I suoi occhi trasmettono infatti un amore talmente «terribile, tenero e profondo» da trasformarsi facilmente nel «messaggio di un mondo a noi sconosciuto».¹⁸⁸ Non a caso quest'animale è protagonista di uno dei più celebri racconti buzzatiani, *Il cane che ha visto dio*.¹⁸⁹ Anche nella poesia di Caproni i cani si candidano frequentemente a messaggeri dell'aldilà; in particolare in *Ad portam inferi* gli «occhi che piangono» dei cani racchiudono il destino di Annina, «la nebbia del suo domani», mentre nei *Lamenti* gli insistenti latrati dei cani in lontananza hanno una sfumatura «struggente e inquietante».¹⁹⁰

Del resto pare che già Kierkegaard sentisse un fascino vagamente ultraterreno nell'abbaiare dei cani. Santucci infatti pone in epigrafe a *Come se* proprio una citazione del filosofo: «L'abbaiare lontano di un cane che ci riporta col pensiero ai luoghi cari e ben noti, fornisce la più bella prova dell'immortalità dell'anima.»¹⁹¹ E la stessa immagine compare anche nella poesia luziana: «Infine [la notte] è tutta nella / forza delle sue stelle, / si chiama e si risponde / dall'uno all'altro / dei suoi rari cani.»¹⁹² Tuttavia, se per Caproni il cane è un simbolo tragico di morte, per Santucci come per Kierkegaard e Luzi esso preannuncia l'eternità: è «un animale escatologico che ci solleva per bibliche sonorità in quei “cieli e terre nuovi” da cui è attesa la nostra vecchia anima».¹⁹³ Difatti in *Come se* la figura del cane ha una connotazione salvifica: il cane da montagna che soccorre Klaus nel primo capitolo, salvandolo dall'assideramento, è l'emblema per eccellenza della speranza vitale, ossia della

agisce in opposizione ad esso; infatti giustifica la propria crudeltà verso gli animali con la frase: «Mi guardano in un certo modo...» *Nell'orto dell'esistenza*, cit. p. 20.

¹⁸⁴ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 499.

¹⁸⁵ Cfr. ad esempio *La mosca*, *Lo scarafaggio* o *Talpa*, tutti contenuti in *Il «Bestiario»*, vol. II, pp. 159, 295 e 324.

¹⁸⁶ «Brutto com'è [...] il *Bufo vulgaris* pure è uno dei nunzi ufficiali della primavera. Da questo punto di vista c'è da fargli tanto di cappello. Mentre ancora la terra riposa e le rondini sono in viaggio, il rospo, con sensibilità magistrale, si è già accorto che nell'aria c'è qualcosa di nuovo.» D. BUZZATI, *Vita e amori del Cavalier rospo*, ivi, vol. II, p. 270.

¹⁸⁷ D. BUZZATI, *Il rospo*, ivi, vol. II, pp. 280-1.

¹⁸⁸ D. BUZZATI, *Il più bello del mondo*, ivi, vol. I, p. 154. Non è un caso che, in *Un secolo di terrore*, il diavolo pentito si trasformi proprio in un cane (in *Un diavolo per capitolo*, cit., p. 54).

¹⁸⁹ «Che cosa c'era nascosto dietro quei due occhi buoni e malinconici? L'immagine del Creatore con ogni probabilità vi era entrata. Lasciandovi che cosa?» D. BUZZATI, *Il cane che ha visto Dio*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 811. Tra l'altro questa vicenda ha un curioso parallelo in un racconto di Sereni: l'io narrante deve accettare suo malgrado la compagnia di un cane, che si palesa ovunque lui vada; tanto che finisce per battezzarlo Destino. V. SERENI, *Mi imbatto in lui*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 344.

¹⁹⁰ M. GALLI, *La caccia: genesi e 'variazioni sul tema' nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Omaggio a Caproni*, cit., p. 210. Sul tema cfr. anche M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 283 e L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 51.

¹⁹¹ Cit. in L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 202.

¹⁹² M. LUZI, *Non girasoli, frumento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1126.

¹⁹³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 203.

«cocciutaggine della natura» che non si arrende alla disperazione.¹⁹⁴ Più ambigua è la connotazione del cane nell'*Orfeo*, giacché pur costituendo un aiuto per il protagonista si suppone sia inviato dalla figura demoniaca di Monsieur des Oiseaux. In ogni caso rappresenta, anche in questo caso, un messaggero dell'altro mondo.¹⁹⁵

In ultimo non si può non accennare ai racconti di Primo Levi. Egli infatti ha dedicato moltissimo spazio agli animali, sia reali che di fantasia, prestando particolare attenzione a quelli più piccoli e trascurati; tuttavia la sua prospettiva si discosta da quella degli altri autori qui considerati. Anzitutto i suoi animali non sono affatto più «moralì» degli uomini ma ne riflettono, estremizzati, sia i vizi che le virtù.¹⁹⁶ Inoltre Levi è interessato anzitutto a mettere in luce le soluzioni adattative, spesso ingegnosissime, che il mondo naturale ha adottato. Possiamo dire quindi che, se la speranza è veicolata dagli animali, lo è in un modo molto particolare. Essi sono l'emblema della capacità degli organismi di affrontare le difficoltà e trovare soluzioni per rallentare la morte; di conseguenza contribuiscono a riproporre la domanda sul senso di tale battaglia, che trova nell'uomo il suo campione per eccellenza.

3.2.2. *Erbe e piante*

Non sono molte le apparizioni manifeste della speranza nell'opera di Caproni, ed è curioso che molte di queste abbiano a che vedere con il mondo vegetale, in particolare con l'erba. Nelle prime raccolte il verdeggiare dell'erba è spesso lo sfondo delle speranze giovanili,¹⁹⁷ di cui si conserva una traccia anche in seguito, sebbene il contesto generale si incupisca.¹⁹⁸ Nel *Congedo* il «verde» della Val Trebbia si fa simbolo di una speranza nascosta e indeterminata, che contrasta con lo smarrimento intellettuale: «Partivo senza capire / dove mai andassi a finire. / Avevo nel capo nebbia; / nel cuore – verde – una Trebbia.»¹⁹⁹ Similmente nel *Franco cacciatore* la voce della natura interrompe la catena del ragionamento, rimettendo in gioco la speranza:

¹⁹⁴ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 675. L'episodio peraltro è ispirato a un fatto autobiografico, come Santucci racconta nel *Cuore dell'inverno* (p. 116).

¹⁹⁵ Cfr. V. PULEO, *L'Orfeo in Paradiso di Luigi Santucci. Il superamento del mito in chiave cristiana*, «Otto/Novecento», XXXV (2011), n. 3, p. 97.

¹⁹⁶ «Negli animali si trovano tutti gli estremi. Ci sono animali enormi e minuscoli, estremamente forti ed estremamente deboli, audaci e fuggitivi, veloci e lenti, astuti e sciocchi, splendidi e orrendi [...] Proprio uscendo dall'isola umana, [lo scrittore] troverà ogni qualità umana moltiplicata per cento, una selva di iperboli prefabbricate.» P. LEVI, *Romanzi dettati dai grilli*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 852.

¹⁹⁷ Come in G. CAPRONI, *Tempo di maggio*, da *Finzioni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 76: «Ameno / mese di maggio! E come alle folate / calde dell'erba risollevi i prati / ilari di chiarore, alle briose / tue arie, sopra i volti illuminati / a nuovo, una speranza di grandiose / notti più umane scalda i delicati / occhi ed il sangue alle giovani spose.»

¹⁹⁸ In particolare in G. CAPRONI, *Le biciclette*, da *Il passaggio d'Enea*, ivi, p. 128. Qui il rimpianto per le speranze passate è espresso appunto attraverso l'immagine dell'erba illuminata dal sole: «E ah rinnovate biciclette all'alba! / Ah fughe con le ali! ah la nutrita / spinta di giovinezza nella calda / promessa, che sull'erba illimpidita / da un sole ancora tenero ricopre / nuovamente la terra!...» (p. 128). La stessa immagine ritorna anche in prosa, con lo stesso significato: in *La collisione* il protagonista riceve una frase gentile dalla donna di cui è invaghito, e in quel momento il cielo si apre e il sole colpisce l'erba: «Toccato unicamente (come l'erba da tanta luce improvvisa) dalla collisione impreveduta del suo cuore col mio, mi bastò quella chiara proposta (del resto da me declinata) perché all'istante io dimenticassi ogni spina anteriore. Anteriore! Ma dovrei dir soprattutto futura, giacché era proprio quella luce, quella letizia d'un attimo sul giorno in rovina, il segnale del mio non interrotto assedio, proprio come, per l'erba, la luce improvvisamente apparsa fra le nuvole dopo una giornata di buio, era il colore stesso dell'ultimo istante del sole, dell'imminente assedio delle ore notturne.» In *Racconti scritti per forza*, cit., p. 260.

¹⁹⁹ G. CAPRONI, *Nebbia*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 269.

Direi che tutto nel tuo ragionamento è perfetto, se non avessi davanti questo prato di trifoglio. E sarei anche d'accordo con te, se nella mente non mi bruciasse (se non mi bruciasse la mente – con dolcezza) quell'odore di tannino che viene dalla segheria sotto la pioggia: quell'odore di tronchi sbucciati (d'alba e d'alburno), e non ci fosse il fresco delle foglie bagnate come tanti lunghi occhi, e il persistente (ma sempre più sbiadito) blu della notte.²⁰⁰

Nel *Conte di Kevenhüller* l'erba acquista apertamente una sfumatura utopica, in particolare in due componimenti. Nei *Versi controversi* essa rappresenta un non-luogo di felicità e pienezza («tutta quest'erba felice / di nessun luogo»)²⁰¹ Come osserva Adele Dei, infatti, la naturalezza con cui l'erba cresce e la serenità che trasmette portano con sé il senso dell'«elementare costanza naturale»,²⁰² della speranza che germina insieme alla vita. Il poeta esorta dunque a godere di tale intuizione utopica, ossia della visione di un luogo felice posto «là in fronte / a te, anche se non lo puoi arrivare».²⁰³ Tale godimento deve però infiltrarsi, come nell'*Inserito*, negli interstizi della logica, perché costringerlo nelle maglie definitorie della ragione significa perderlo («Negalo, se lo vuoi trovare... / Inventalo... / Non lo nominare...»). *L'ombra e il canto*, poi, ripropone il legame tra mondo vegetale e speranza passando di nuovo attraverso la componente olfattiva: l'«odore dell'erba» accompagna il poeta dentro una chiesa, suscitando – scrive Dolfi – «un canto dimenticato, che pure ritorna, assieme alle ombre di lontane attese, di un passato lontano».²⁰⁴ La speranza assume così una coloritura metafisica, giacché l'odore dell'erba sembra aprire uno spiraglio di dialogo col divino.²⁰⁵

Erba e speranza appaiono legate anche nella produzione di Silone. In particolare nel *Seme sotto la neve* si afferma che «per guarire dalle stravaganze, non c'è che la fatica; e nei momenti di riposo starsene a sentire come cresce l'erba.»²⁰⁶ Il protagonista mette in pratica questo detto scendendo letteralmente a livello dell'erba, fino a diventare quasi una cosa sola con la terra; da qui la stravaganza di offrire all'amata Faustina, invece di un fiore, un filo d'erba novella.²⁰⁷ L'erba diventa così emblema della vita e della speranza che continuano a crescere inavvertite, visibili soltanto a uno sguardo attento e affettuoso. In Betocchi invece l'erba viene a rappresentare l'aspetto più umile e scabro della speranza, ossia la pazienza e la capacità di sopportazione.²⁰⁸ Il poeta infatti ama paragonarsi all'«erba secca»,²⁰⁹ che pure resiste con tenacia e «ad un filo di vento si disseta / segretamente».²¹⁰ Ai fiori è demandata, al contrario, una speranza più attiva e gioiosa, benché appunto per questo più fragile. Così i «piccoli fiori inermi» di cui l'erba si costella in *Di maggio* sono le speranze che l'anima nutre,²¹¹

²⁰⁰ G. CAPRONI, *Altro inserto*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 493.

²⁰¹ G. CAPRONI, *Versi controversi*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, pp. 621-2.

²⁰² A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 239.

²⁰³ G. CAPRONI, *Versi controversi*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 622.

²⁰⁴ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 72.

²⁰⁵ L'associazione tra felicità ed erba riemerge anche nel titolo della sezione *Erba francese*, che vede aprirsi una serie di spiragli di speranza; e arriva fino a *Res amissa* dove una festa notturna in campagna risveglia «allucinata la speranza / [che] ravviva in petto a dire non finita / dentro la notte la limpida vita.» G. CAPRONI, *La festa notturna*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 869.

²⁰⁶ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 572. La stessa immagine è usata anche nell'*Avventura di un povero cristiano*: «Una mattina [...] egli mi fece cenno di tacere; più tardi mi spiegò che quella mattina era talmente felice da sentire crescere l'erba. Altre volte mi chiamò per mostrarmi qualche gemma spuntata su un ramo di spino. Ne era estasiato, come in presenza dell'atto della creazione.» Ivi, vol. II, p. 60.

²⁰⁷ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 928.

²⁰⁸ Cfr. ad esempio C. BETOCCHI, *Dell'ombra*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 14 («Giace, e sembra che si annoi / nell'erba e nella pazienza»).

²⁰⁹ In particolare in C. BETOCCHI, *Canto dell'erba secca*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 253.

²¹⁰ C. BETOCCHI, *Stellato*, ivi, p. 532.

²¹¹ C. BETOCCHI, *Di maggio*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 305.

mentre i «begli anemoni colti» che rivivono nell'acqua si fanno immagine degli uomini, effimeri eppure sempre pervasi «da una mite speranza».²¹²

Una simbologia simile percorre anche il romanzo di Santucci *Come se*. I fiori di montagna in particolare costituiscono l'emblema di una speranza tenace, giacché sono capaci di resistere alla rigidità del clima proprio in virtù della loro piccolezza: sono figli «delle bufere, delle assiderate notti da cui si riparano facendosi minimi e ne escono carichi di colori e frigidità aromi».²¹³ Insegnano dunque «che vivere [ha] come prezzo di farsi piccoli e invisibili [...] Ma senza rinunciare alla bellezza, né alla felicità.»²¹⁴ Essi inoltre mostrano che la morte stessa può assumere un significato se trasformata in offerta, sotto il segno dell'amore. Infatti, a Klaus che la rimprovera per aver «strappato» un fiore, Dafne ribatte: «Non l'ho strappato: l'ho colto. [...] L'ho scelto per amore. E adesso lo faccio vivere qui nei miei capelli».²¹⁵ Peraltro questa tematica era già stata anticipata sia nell'*Orfeo* che *Velocifero*: apprendendo le virtù risanatrici delle erbe, Orfeo e Renzo cominciano a intuire che la morte non è pura distruzione bensì trasformazione ed offerta; in altre parole il mondo vegetale offre loro la prova che «omnia cooperantur in bonum».²¹⁶ Addirittura don Pasqua afferma di essersi convertito ascoltando il «messaggio» delle piante, mentre «finché mi hanno parlato gli uomini ho stentato a credere».²¹⁷

Fiori e piantine costituiscono dunque un simbolo di speranza insieme eroica e disarmata, che unisce la capacità di resistenza all'umile offerta di sé, e che in questo modo riesce a vincere perfino la morte; non a caso Buzzati indica appunto in una piantina novella l'emblema della «vita stessa, [...] la speranza incarnata.»²¹⁸ Gli stessi concetti sono espressi anche, nell'ultimo libro di Santucci, dal caco: «Il frutto che [...] ci ammaestra nella filosofia dell'irragionevole, dell'assurdo, infine del coraggio. Ha scelto la stagione che tutti accusano più amara per sfidarla con la sua polpa ch'è la più dolce.»²¹⁹ Simboleggia quindi la «speranza contro ogni speranza», che rinasce nel cuore della desolazione, ma anche la vita che sempre si rigenera dalla morte. Del resto la vegetazione in generale evoca spesso l'idea di immortalità, in virtù della capacità delle piante di rigenerarsi annualmente. Per questo motivo perfino il superbo *Fabbro di se stesso* di Levi, impegnato in una decisa scalata evolutiva, è colto da un dubbio: che siano in realtà le piante «il miglior modello?»²²⁰ E sempre per lo stesso motivo Sereni considera il tema della speranza strettamente legato al mondo vegetale, tanto che «ogni ripresa di discorso con l'esistenza, ritorno di vitalità o fiducia, promessa intermittente che per un attimo si fa visibile e palpabile, elegge preferibilmente un albero a proprio simbolo o metafora».²²¹ Tuttavia il poeta sottolinea anche la discrepanza tra la condizione del mondo vegetale e quella dell'uomo: «Il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia».²²² La speranza, nella sua veste

²¹² C. BETOCCHI, *Versi ad Emilia*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 205.

²¹³ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 763.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Ivi, p. 763. Peraltro Dafne, la figlia-amante di Klaus, porta a sua volta porta il nome di un fiore, a sottolineare una stretta connessione tra natura e femminile.

²¹⁶ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, ivi, vol. II, p. 683.

²¹⁷ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 211.

²¹⁸ D. BUZZATI, *Lettera noiosa*, in *Notti difficili*, cit., p. 46. C'è da dire che tale affetto nei confronti del mondo vegetale viene da una donna che, come si scopre lungo il racconto, ha da poco ucciso il marito; ma la malvagità delle sue azioni non toglie validità al paragone, anche se lo problematizza.

²¹⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 17.

²²⁰ P. LEVI, *Il fabbro di se stesso*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 818.

²²¹ V. SERENI, *Alberi*, in *La tentazione della prosa*, cit., pp. 116-8.

²²² V. SERENI, *Ancora sulla strada di Zenna*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 113.

floreale, sembra dunque un inganno o quantomeno un ideale inattuabile: l'uomo è «troppo dal verde dissimile» per godere dei benefici della primavera.²²³ D'altro canto, sebbene l'uomo non possa vivere la speranza con la stessa naturalezza delle piante, può tuttavia impegnarsi per cercarla; la poesia diventa così lo strumento per emulare la rinascita vegetale, in modo più tormentato ma non meno intenso:

Pure [...] sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò –
che in gara ora, l'ascolti?,
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.²²⁴

La vegetazione riveste inoltre un secondo significato nella poesia di Sereni, apparendo spesso in associazione al mondo dei defunti.²²⁵ È come se le piante annunciassero «l'emersione di sostanze del profondo»,²²⁶ trasmettendo un ineffabile messaggio di continuità e, implicitamente, di speranza. Similmente per Luzi la vegetazione si estende al confine tra mondi diversi; in particolare nella raccolta *Dal fondo delle campagne* il paesaggio naturale apre un varco tra il mondo dei vivi e quello dei morti, offrendo la possibilità di un dialogo tra il poeta e la madre. Emblematico in particolare il componimento *Erba*, vicino alla simbologia caproniana che abbiamo richiamato poco fa: «Nel punto in cui più gonfio il mare d'erba / si rompe contro gli steccati, [...] / oso, guardo tra lampo e lampo d'erba / la casupola che ci tenne uniti / anni e anni che sembrano uno solo.»²²⁷ Inoltre la rinascita naturale si associa anche ai temi dell'incarnazione e della resurrezione di Cristo: un'associazione implicita già nell'*Invocazione di Primizie* ma sviluppata soprattutto nelle raccolte più tarde. In particolare il componimento *E ora, dopo un calo di forze* (in cui torna ancora l'immagine dell'erba mossa dal vento²²⁸) riflette per ammissione dell'autore stesso dell'iconografia tradizionale della resurrezione.²²⁹ In una raccolta più tarda invece incontriamo nuovamente la confluenza di grandezza e piccolezza nell'immagine del fiore, che pur minuscolo e fragile si fa manifestazione dell'eternità metafisica:

Svelò, squarcio improvviso,
nel muschiato buio
del bosco abissi di felicità,
raggiò il nudo lampo
di lei Eva nascente
dalla sua
numinosa nullità. Il croco, il fiore.

²²³ V. SERENI, *Finestra*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 115.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Ad esempio sia in *Strada di Zenna* (da *Frontiera*, ivi, p. 33) sia in *Il muro* (da *Strumenti umani*, ivi, p. 179) la presenza dei morti è introdotta dallo stormire delle foglie al vento.

²²⁶ L. BARILE, *Il passato che non passa*, cit., p. 27.

²²⁷ M. LUZI, *Erba*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 283.

²²⁸ «Quei prati, quel vento che vi corre sopra / con le sue criniere d'erba» M. LUZI, *E ora, dopo un calo di forze*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 633.

²²⁹ «Forse [in] qualche immagine della Resurrezione, in particolare quella di Paolo Uccello al Chiostro Verde, [...] il Cristo che riemerge dalla morte ha un empito quasi vegetale; sono associazioni che la mente e la sensibilità fanno. [...] Nella persona del Cristo c'è questa forza dirompente: è la significazione della vita anche cosmica, io l'ho sentita così.» M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico, ivi, p. 1658.

come una finzione, non come una rappresentazione della vita, ma come la vita stessa, nella sua umile dolorosa sempre pericolante realtà.²³⁴

Questa esperienza trasforma completamente Spina, instillandogli un senso di fratellanza e compassione per tutti gli esseri viventi e convincendolo che la speranza risiede proprio in ciò che non è immediatamente visibile. Il suo pensiero si propaga poi tra gli altri personaggi, così che il seme finisce per diventare una metafora ricorrente lungo tutta la narrazione. Più in particolare possiamo identificare quattro caratteristiche proprie della speranza concretizzata in questo simbolo. In primo luogo la convivenza di potenza e piccolezza: come la potenza della vita si concentra in un minuscolo seme, così la speranza umana è racchiusa nel «seme di qualche certezza incorruttibile».²³⁵ In secondo luogo il seme si lega al tema del nascondimento: le cose più importanti maturano nel segreto, e da questa convinzione deriva appunto la necessità di non scoraggiarsi anche quando ogni speranza sembra perduta.²³⁶ Il tema è per Silone particolarmente importante perché i suoi personaggi sono spesso costretti alla clandestinità o all'eremitaggio, replicando così il modello di Cristo.²³⁷ L'immagine del seme richiama poi il tema del sacrificio: *Il seme sotto la neve* si conclude infatti, non diversamente dagli altri romanzi di Silone, con il sacrificio del protagonista, che in questo modo permette ad altri di vivere e alle proprie idee di diffondersi. Allo stesso modo «se il seme di frumento non finisce sottoterra e non muore, non porta frutto. Se muore, invece, porta molto frutto» (Gv 12, 24). In ultimo focalizzare la propria attenzione sul seme implica concentrarsi su ciò che nella vita è veramente essenziale, ossia ciò che si trova al cuore delle cose e che ne costituisce il nucleo originario: appunto perché Pietro Spina è sceso «sotto terra» e ha visto «ogni cosa dal di dentro, [...] l'apparenza non l'inganna. Le cose che il mondo venera e adora, egli vede che non valgono nulla e per ciò le disprezza; e quelle che il mondo deride e aborre, egli vede che sono le sole vere e reali.»²³⁸

Gli stessi temi ritornano anche nella produzione di Luzi e Santucci. In particolare Luzi dedica al *Seme* un intero poemetto, nel quale sottolinea la paradossale convivenza tra la «minuzia» del seme «e la sua incalcolabile potenza», ossia «la promessa del domani» che custodisce.²³⁹ Santucci dal canto suo paragona il ricordo della madre, centro della propria vita affettiva e spirituale, a «un seme di pera», che quasi si perde «in questa vita di troppe invadenti cose».²⁴⁰ Quanto al nascondimento, nel *Cuore dell'inverno* Santucci si richiama alla stessa metafora di Silone: i semi che nascostamente maturano sotto la neve. L'inverno infatti costituisce per lui «la stagione [...] della Speranza», proprio perché racchiude i semi di future fioriture.²⁴¹ Luzi poi ama particolarmente l'immagine dei semi che maturano in silenzio, occultati nel caos della storia, senza che nessuno possa sapere quali frutti porteranno; da qui l'esortazione, espressa ad esempio dai protagonisti del *Libro di Ipazia*, a non disperare mai, bensì ad attendere con fiducia e ad adoperarsi in prima persona per diffondere i semi

²³⁴ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 728-30.

²³⁵ I. SILONE, *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 875.

²³⁶ Dice ad esempio Don Severino: «Non credo che voi riuscirete mai a sradicare interamente questa orgogliosa pianta ribelle. E seppure vi riuscirete, non credo che voi potrete distruggere i nuovi semi di essa che qua e là (dove? Nessuno può saperlo, forse in posti che nessuno sospetta) già maturano sotto terra.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 706.

²³⁷ Cfr. G. ROGANTE, *Ignazio Silone: la speranza di un cristiano senza Chiesa*, in *Chierici e laici nella letteratura italiana prima e dopo il Concilio. Atti del convegno nazionale, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia, 4-5 novembre 2013*, a cura di Langella, Ladolfi, Borgomanero 2014, p. 208.

²³⁸ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 892.

²³⁹ M. LUZI, *Seme*, in *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1099.

²⁴⁰ L. SANTUCCI, *Un seme di pera*, da *Se io mi scorderò*, cit., p. 57.

²⁴¹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 225.

del bene.²⁴² Frequente è poi il legame tra il simbolo del seme e il tema della morte e del sacrificio. Nel poemetto luziano, ad esempio, caratteristica del seme è proprio «la necessità» di «morire e dar nascimento», cosicché la sua vicenda è «leggibile [...] come vita / e parimente come morte».²⁴³ Tale sacrificio è, come per Silone, associato a quello di Cristo, paradigma di tutte le sofferenze umane e insieme pegno del loro riscatto. Santucci poi ricorre più volte a questa metafora per mostrare come la morte non sia una distruzione ma una trasformazione, e per esortare dunque a fidarsi di Dio, come il seme appunto che «non ha paura di marcire».²⁴⁴

In ultimo il seme può simboleggiare, dicevamo, il nucleo originario ed essenziale della vita, cosicché tornare ad esso equivale a rinascere spiritualmente e a riallacciare il rapporto con il Divino. Nel *Mandragolo* santucciano, in particolare, il momento di piena realizzazione del personaggio si ha proprio con la sua identificazione nel seme, ossia con il ritrovamento dell'unità e potenzialità delle origini.²⁴⁵ Lo stesso accade nella poesia luziana *Attimo di universale compresenza*, la quale rappresenta appunto un momento di illuminazione, in cui ogni cosa sembra ritornare alla sua origine: l'acqua alla sorgente, il grano al seme, i bambini al grembo, «il fatto alla sua pura potenza».²⁴⁶ Tutto appare così «vivo, / integro, dentro il suo principio, / in sé». Qui dunque il seme diviene emblema non della tensione al futuro bensì del ritorno alla pienezza del passato; d'altro canto i due aspetti sono per Luzi, come abbiamo detto, intrinsecamente legati, dal momento che entrambi si identificano col Divino.

Similmente nell'opera di Betocchi il seme è più volte usato per simboleggiare il nucleo profondo e originario dell'anima. Esso è dunque la meta del percorso interiore che avviene in vecchiaia, e che consiste in un processo di riduzione all'essenziale. «Rifatta bambina / la mia anima, dentro, è come / un nocciolo di pesca, la mia vita / niente di più, senza polpa, rugosa»,²⁴⁷ si legge infatti nell'*Estate di san Martino*. In un altro componimento della stessa raccolta poi il seme è associato esplicitamente alla speranza: «Vo per le pianure aride intorno // al nido travagliandomi col seme / pesante della mia arida speme, / voi lo sapete, con cui vivo insieme».²⁴⁸ Esso viene così a rappresentare quel nocciolo duro di pazienza, di resistenza, di umile consapevolezza di sé sul quale si fonda la vita quotidiana del poeta. Ma qui sta anche il germe della resurrezione; la luna stessa si trasfigura in un seme, a simboleggiare appunto la vita terrena che è premessa di quella celeste: «Si commuove al seme / lunare il mondo, e l'ombra del mio piede / minuscolo col mio corpo si vede / mutarsi nell'eterna chiarezza».²⁴⁹

Nella prospettiva di Betocchi, infatti, raggiungere il seme dell'anima significa ritrovare in essa la presenza di Dio e dunque la speranza della resurrezione: ci si riscopre minuscoli ma, insieme, immortali. «Così come siamo, possiamo essere di una portata immensa per il futuro, purché crediamo

²⁴² «Forse l'autore della storia usa la loro forza / e la nostra debolezza, equamente, per un nuovo inizio. / Il seme ha germogliato nel giardino sotto il fogliame putrido». M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 137. Una considerazione simile compare anche, ad esempio, in *I magi*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 720: «Qua o là, seme sepolto / in terra molto arida / e molto pesticiata, / potrebbe all'improvviso / il futuro disserrarsi / in luci, sfavillare il tempo / dove? da una qualsiasi parte.»

²⁴³ M. LUZI, *Seme*, in *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1102. Il tema del sacrificio connesso all'immagine del seme ritorna anche nel dramma *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., p. 561: «Ti offri al paragone, / armato delle tue sole idee, / da esse unicamente difeso. Ecco, / è lo stesso sacrificio del seme / gettato nel solco dove marcisce / per la spiga di domani.»

²⁴⁴ Cfr. L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 200 e *Il mandragolo*, cit., p. 211.

²⁴⁵ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., pp. 326-7.

²⁴⁶ M. LUZI, *Attimo di universale compresenza*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *L'opera poetica*, cit., p. 322.

²⁴⁷ C. BETOCCHI, *Dedica a un ragazzaccio*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 265.

²⁴⁸ C. BETOCCHI, *Io, la formica*, ivi, p. 191.

²⁴⁹ *Ibidem*.

in quel poco che è nostro. E in quel poco che è nostro s'è infisso il seme della resurrezione. [...] Ha una potenza germogliante ineguagliabile, anche se resti assopito per l'intera vita. Non occorre disperare, non occorre esultare, quanto custodire il seme della resurrezione.»²⁵⁰ Non stupisce quindi che la riscoperta del «seme» della propria anima si verifichi spesso nei tempi forti della liturgia; così per esempio il poeta si rivolge a Dio, durante una *Messa solenne*: «Ho ritrovato in Te della bellezza il bandolo / originale, il seme. Ecco, fiorisce nell'umiltà / l'immortale coraggio del Tuo spirito / la segreta e indicibile Tua gloria.»²⁵¹

D'altra parte il ritorno al seme, inteso come ritorno all'origine e all'essenza, non è esclusivo di una prospettiva religiosa. Lo ritroviamo infatti nel titolo della celebre raccolta caproniana *Il seme del piangere*, dove il poeta compie – come scrive Adele Dei – un movimento «all'indietro e all'interno», verso il «nocciolo centrale e generativo (il seme, appunto), ricercato sia nella storia privata [...] sia nel suo valore metaforico di punto di concentrazione ed emanazione».²⁵² In particolare il richiamo al verso dantesco: «Pon giù il seme del piangere e ascolta» (Pg XXXI, 46), connota il percorso del poeta come «un nuovo, diverso cammino di comprensione»,²⁵³ che riflettendo sull'esperienza del dolore – individuale e collettivo – cerca di dargli un significato, elaborando in pratica una «cognizione del dolore».²⁵⁴ Infatti l'invito a deporre il seme implica un'esortazione non semplicemente ad accantonare il dolore, bensì a dargli modo di germogliare; anche in questo caso perciò il seme si collega (benché più implicitamente) al tema della speranza. Dolfi in particolare osserva che, attraverso la citazione dantesca, Caproni richiama anche «la speranza suggerita dalla Commedia»: «nella solitudine, nelle tenebre della sofferenza e anche del peccato, la tenue luce che può guidare la mente vara quella che Dante avrebbe chiamato la “navicella” dell'ingegno.»²⁵⁵

3.3. Altri elementi naturali

3.3.1. Il vento e le nuvole

Il vento è il simbolo per eccellenza del movimento, dunque del tempo. Perciò, ad esempio, per Sereni questo elemento implica insieme un pericolo e una potenzialità, in particolare nella prima raccolta: rappresenta la rottura dello *status quo*, l'irruzione della Storia nella staticità del *locus amoenus*, l'incontro col diverso.¹ È quindi un «nemico»² che «turba i golfi, li oscura» con presagi funesti,³ ma

²⁵⁰ C. BETOCCHI, *La ritirata del Friuli*, in *Cuore di primavera*, cit., p. 55.

²⁵¹ C. BETOCCHI, *Messa solenne*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 347. Un altro esempio è dato da *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 199. Qui l'anima del poeta «risente del seme», ossia si percepisce nella sua essenza di «creatura / quale la fece Iddio nata a soffrire, / ma per Lui nata»; ne deriva il desiderio di realizzare appunto la «natura» del seme, morendo per rinascere in Dio.

²⁵² A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 116. Anche Peterle osserva che, in questo caso, il seme rappresenta qualcosa «che è in origine o principio, che può far nascere o da cui può scaturire qualcos'altro». P. PETERLE, *Le stazioni del senso*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», cit., p. 75.

²⁵³ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 15.

²⁵⁴ Cfr. F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 67. Sereni esprime un concetto simile usando però la metafora della radice: «Ancora io non ho chiara a me stesso una mia pena (o una mia gioia) d'uomo; so che c'è e per ora basta. Quando avrò trovato la radice di questo mio senso oggettivo [...] io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia.» V. SERENI, Lettera a G. Vigorelli del 25 gennaio 1937, cit. nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 308.

²⁵⁵ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 19.

¹ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., pp. 61-63.

² V. SERENI, *Temporale a Salsomaggiore*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 20.

³ V. SERENI, *Strada di Creva*, ivi, p. 40.

al contempo apre nuovi scenari: «Sembra fatto apposta per rompere incanti, ridarci un'alacrità, buttarci su una strada qualunque in cerca di nuovi fatti e di nuove persone».⁴ La stessa ambivalenza si nota anche in Caproni. Talora il vento costituisce, soprattutto nelle prime raccolte, un'immagine di speranza e rigenerazione («Anche una brezza m'appassiona»⁵). Non a caso esso si associa volentieri ad altri simboli forti di speranza, come la città di Genova o la figura di Annina. La voce stessa della poesia è accostata da Caproni al vento, giacché egli afferma di aver derivato la musicalità del suo verso dal vento che abitualmente percorre le strade di Genova.⁶ D'altro canto il vento può farsi anche emblema della Storia che tutto stravolge e dissolve, in particolare in relazione al trauma della guerra;⁷ un significato che spesso si esprime nel motivo del giornale agitato dal vento, latore sempre di brutte notizie.⁸ Più in generale il vento può rappresentare la morte, tanto da diventare esso stesso una tomba.⁹ In questo senso si può accostare a un altro motivo che percorre l'opera caproniana, ossia il tremito: un'immagine che prende origine da un episodio biografico, ma è anche universale espressione di paura e fragilità.¹⁰

Anche in Buzzati il vento ha una connotazione ambivalente: già in *Bàrnabo* è uno dei simboli del tempo che passa, inavvertito eppure reale e vagamente minaccioso;¹¹ nel *Segreto del bosco vecchio* poi è addirittura personificato nella figura del vento Matteo, amabile per certi aspetti (in specie la capacità di produrre musica, che è inseparabile dal fluire del tempo), ma temibile per altri (ossia la sua capacità di distruggere e perfino uccidere). Allo stesso modo per Luzi il vento assorbe tutta l'ambivalenza del mutamento, come osserva Quiriconi: se da un lato rappresenta la «rapina» del

⁴ V. SERENI, *Giorno di S. Anna*, cit. in R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 61.

⁵ G. CAPRONI, *La strada come spera a un'apertura*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 105. Adele Dei commenta così il verso: «È il vento ad appassionare, a figurare il movimento vitale, a trascinare nella leggerezza il tempo che si consuma [...] rimuovendo la cenere e la polvere del passato». A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 39. Sul valore del vento nella prima poesia caproniana Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 9.

⁶ «I miei versi sono nati in simbiosi con il vento» afferma infatti Caproni. L'intervista è citata nella *Cronologia* di G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. L.

⁷ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 140.

⁸ Le occorrenze di questo motivo sono numerose, ad esempio: *1944, Dopo la notizia, Strascico, Scalo dei fiorentini, Lamento o boria del preticello deriso, Urlo, Lasciando loco*. Cfr. in proposito S. VERDINO, *Per un inventario di leit-motiv in Caproni*, in AA.VV., *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 183.

⁹ Significativi in merito uno dei *Sonetti dell'anniversario*: «Il vento ahi quale tenue sepoltura, / amore, alla tua voce [...] / Ecco tristezza / sollevata dall'erba in questa bara di vento» G. CAPRONI, *Il vento ahi quale tenue sepoltura*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 99. L'accostamento tra il vento e la morte è esplicito anche nella prosa: «Quando si dice al condannato: "Vieni, il plotone ti aspetta" [...] nel petto del condannato nasce come un gran vento vorticoso che squassa e non trova direzione»; «Nessuno tuttavia pareva sentire come me la morte che si andava organizzando, il grande evento, il grande vento nel petto d'una ragazza: la morte.» G. CAPRONI, *Il labirinto*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 150 e 159. Cfr. su questo tema A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 9 e A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 39.

¹⁰ Nel racconto autobiografico *Il gelo della mattina* l'io narrante accosta alle labbra di Olga morente un bicchiere d'acqua, ma lei trema tanto che il bicchiere le batte contro i denti. Tuttavia la ragazza, rifiutandosi di ammettere che la morte è vicina, sbotta: «Non sei nemmeno buono a reggere un bicchiere» (in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 81). L'episodio dovette colpire particolarmente Caproni, che nel componimento *Alba* fornisce un'indiretta replica: «Amore, io ho fermo / il polso» (da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 111). In seguito il motivo del tremito, con o senza bicchiere, rimane presente lungo tutta la produzione caproniana. Cfr. in merito L. ZULIANI, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 180. Sul legame tra questo motivo e il vento cfr. A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 23.

¹¹ «Tutto è molto tranquillo come in qualche agguato. Eppure tra le cime degli abeti si è messo a passare il vento: un rumore quieto sulla boscaglia abbandonata. Si diverta, si diverta il vento: lui, che viene da lontano non si ferma a guardare che c'è nascosto. Ha incontrato il fumo della schioppettata, l'ha trascinato con sé, lo porta in alto, lo disperde tra le ultime creste, come sempre solitarie». D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, cit., pp. 55-6. Sul vento in Buzzati cfr. C. GAIBA, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, «Intersezioni», XXI (2001), n. 2, pp. 335-6.

divenire,¹² dall'altro «allude alla possibilità stessa della vita e della gioia».¹³ In certi casi possiede quindi una connotazione positiva, come il «vento carico d'offerte»¹⁴ di *Quaderno gotico*, che nel pieno della desolazione «ravviva / negli alberi speranze ancora vane / e li sveglia a una vita ancora incerta».¹⁵ Tuttavia sono premonizioni oscure, per cui è difficile capire se vi sia più da sperare o da temere: «Un turbine chiaro porta fiori / misti a crudeli apparizioni, e ognuna / mentre ti chiedi che cos'è sparisce / rapida nella polvere e nel vento».¹⁶ Inoltre ogni mutamento, anche se foriero di rinascita, porta con sé dolore e fatica, motivo per cui è guardato con sospetto:

[...] Nella primavera scontrosa
un vento cupo chiama alla fatica
per la notte piovigginosa i semi
e le radici esauste e le ceppaie. È il tempo
che soffia nelle ceneri, ravviva
le faville sopite, dalle antiche
ferite spiccica sangue.¹⁷

Dunque il vento porta con sé un paradossale «fremiteo di morte e di speranza»¹⁸ imponendosi anche con dolorosa violenza: «Mi si avventa contro, / mi spoglia, [...] / mi ara tutte le cellule [...] / con le sue frustate d'erba».¹⁹ Tuttavia, man mano che si procede nelle raccolte, il vento tende sempre più a perdere la sua sfumatura negativa: il poeta riesce ad armonizzare la dimensione del divenire con quella dell'eternità, fino a percepirsi «al centro / di un celestiale gomito / di luce e vento».²⁰ Questo binomio (o la sua variante «aria e luce») si ripete in diverse occasioni, in particolare nella raccolta *Sotto specie umana*, legandosi spesso a un movimento ascensionale.²¹ Il vento diventa così un elemento di purificazione necessario per elevarsi al cielo, sovrapponendosi anche al soffio dello Spirito. Ad esempio nella festa pasquale «la resurrezione flagra in forma di alito / e di vento per tutto l'orizzonte»,²² mentre la vita umana appare come un «libro» le cui pagine sono voltate dal vento-destino: una forza che agisce «oltre la vista delle nostre pupille» e in cui si intravede la mano di Dio.²³ Un'immagine simile, ma opposta nel significato, al giornale caproniano mosso dal vento insensato della Storia.

¹² Ad esempio in *Villaggio* il tempo è rappresentato come un vortice di foglie secche prese dalla «rapina» del vento, mentre in *Caccia* il poeta scrive: «M'investe a fiotti in pieno viso il vento / di vita e tutt'uno di rapina / e di morte». Rispettivamente da *Primizie del deserto* e *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 192 e 276.

¹³ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 170. Anche Gianni Festa nota che il vento «è l'elemento attivo che anima i paesaggi crudi e desolati della [prima] poesia di Luzi. Esso evoca sempre un movimento e nello stesso tempo quasi una forza superiore che spinge l'esistenza lungo il suo corso e sembra quindi in contatto con l'uomo.» G. Festa, *Il discepolo e lo scriba*

¹⁴ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 133.

¹⁵ M. LUZI, *Di gennaio, di notte*, ivi, p. 153.

¹⁶ M. LUZI, *Aprile-amore*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 203.

¹⁷ M. LUZI, *Gemma*, ivi, p. 201.

¹⁸ M. LUZI, *Epifania*, da *Onore del vero*, ivi, p. 241.

¹⁹ M. LUZI, *Mi si avventa contro*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 844.

²⁰ M. LUZI, *Quella luce nella luce*, ivi, p. 880.

²¹ Alcuni esempi: *Vento e luce*; *Porzione grande*; *E ora a che inimmaginate latitudini*, tutte da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 41, 131, 238. La connotazione negativa del vento-tempo resta comunque presente fino alle ultime raccolte; cfr. ad esempio *Che vento, che tempesta* e *Toccò a lei, ultima ventata*, entrambe da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, pp. 285 e 324.

²² M. LUZI, *Aprile, festa vagabonda*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 72.

²³ M. LUZI, *A lei, Gerusalemme, sale*, ivi, p. 194.

Questo ci porta al secondo significato ricorrente del vento che, oltre a proporsi come simbolo del divenire, può costituire anche un collegamento tra sfera terrena e metafisica. Nella poesia luziana tale significato si intreccia a quello temporale sin dalle prime raccolte, sebbene sia soprattutto nelle ultime che tale accezione diventa preponderante. Così, ad esempio, in *Quaderno gotico* la presenza del Tu femminile e divino è annunciata proprio dal vento: «Un desiderio vivo spira / dall'ombra costellata, l'aria giuoca / sul prato. Quale presenza s'aggira? / Un respiro sensibile fra gli alberi / è passato [...] / Il vento / desto nel rovo sei, sei tu venuta / sull'erba in questo lucido fermento.»²⁴ In altri casi invece, come esemplarmente nella poesia di Sereni, il vento costituisce spesso un ponte tra il mondo dei vivi e quello dei morti; infatti, come osserva Lenzini, è proprio «nei varchi dischiusi dal vento [che] può introdursi una dimensione plurisensa e soprattutto aprirsi lo spazio del dialogo con i morti».²⁵

Del resto la tradizione religiosa è prodiga di connessioni tra il vento e il Trascendente: dallo Spirito di Dio che «aleggia sulle acque» e che insuffla la vita nell'uomo, alla «brezza leggera» nella quale Dio si manifesta a Mosè, fino allo Spirito che nel Vangelo penetra nei credenti come un soffio.²⁶ Non a caso Primo Levi tende ad associare il vento all'immagine di una nuova creazione: la *Tregua*, ad esempio, doveva in origine intitolarsi *Vento alto*,²⁷ e il vento è protagonista anche dei racconti di creazione come *Disfilassi* o *Quaestio de centauris*. Il legame tra il Divino e il vento compare inoltre nella poesia betocchiana. Per esempio in *Ode per una cosa effimera* il poeta individua nel vento («cavalier mattutino» che «s'impenna invisibile») il punto di contatto con il cielo, che altrimenti resterebbe muto e irraggiungibile.²⁸ Nel più tardo *Dedica*, poi, l'io poetico descrive il suo viaggio verso «i vaghi monti / dove non fa mai notte [...] / e il vento è padre di un ignudo eterno».²⁹ Un'immagine che ha le sue radici, come nota Macrì,³⁰ non solo nell'influsso biblico ma in un vero e proprio «mito» personale, che Betocchi descrive anche nella prosa *Vento del podere*:

Ero bambino e il gran vento si degnava di parlare a me. [...] Quante volte, dipoi, affacciato su un orizzonte, ho presentito da quei lontani colli levarsi una brezza, e sperato che finalmente giungesse a toccarmi la fronte, pur come allora! [...] Eppure talvolta si rileva quel vento antico, quel vento glorioso, dietro un orizzonte non di sogno, quando ti vedo pensandoti, realtà della vita; e torna ad essere quel vento grande furioso e potente che amo, che la poesia ha ritrovato, creato da Dio e da Dio misurato.³¹

Anche la prosa *Vento a Firenze* dona a questo elemento un significato simbolico che va oltre la dimensione temporale: «Non del passato, non del presente è il travaglio che scuote le ramaglie folte

²⁴ M. LUZI, *Oscillano le fronde, il cielo invoca*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 137.

²⁵ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 131. Anche Luzi utilizza talvolta il vento come mediatore tra vivi e morti. Si pensi a *Erba* e *Il duro filamento*, entrambe da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 283 e 287: in entrambi i casi il vento è il mediatore tra il mondo dei morti, dove si trova la madre, e quello dei vivi, dove abita l'io poetico.

²⁶ Gesù infatti, manifestandosi ai discepoli dopo la resurrezione, «alìò su di loro e disse: ricevete lo Spirito Santo» (Gv 20, 22). Già in precedenza, tuttavia, il parallelo tra lo Spirito e il vento è esplicito: «Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque è nato dallo Spirito» (Gv 3, 8).

²⁷ Cfr. M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 149.

²⁸ C. BETOCCHI, *Ode per una cosa effimera*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 11. Nella stessa raccolta il componimento *Trascorre il vento sulle acque* riprende chiaramente l'immagine biblica della creazione (ivi, p. 69). Va aggiunto inoltre che, in quanto collegamento tra cielo e terra, il vento svolge una funzione analoga (ma con movimento inverso) a quella del fumo, come in *Vetri* (ivi, p. 32): «Fumo che te ne vai solo, / spensierato, liberamente / dal focolare del duolo / al cielo».

²⁹ C. BETOCCHI, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 227.

³⁰ O. MACRÌ, *Studio archetipico-testuale sulle «seconde» poesie di Betocchi con un risguardo alle «prime»*, in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, p. 154.

³¹ C. BETOCCHI, *Vento nel podere*, in *Notizie di prosa e poesia*, Vallecchi, Firenze 1947, pp. 20-21.

ed ignude. Ma un avviso, a suo modo, per sempre. [...] Alzare lo sguardo e contemplare». ³² Il vento diviene così emblema dell'eternità e strumento di purificazione spirituale. ³³ Va aggiunto, d'altra parte, che anche nella poesia di Betocchi il vento mantiene un legame con il tema del divenire, come nel componimento *Sera in Bologna*: «Io sposo in me il futuro / che danza e posa in minuti abitacoli / di cretto in cretto per l'antico muro // col vento e con la polvere di strada.» ³⁴ Emblematica a tal proposito l'*Estate di san Martino*, in cui un filo di fumo mosso dal vento diviene immagine del tempo e dunque del destino, inteso sia come percorso specifico di ciascuno sia come cammino di tutta la creazione verso la salvezza:

Lì presso, intanto, un cumulo
di tali foglie brucia,

e quieto par che dica
«Ad altro m'indirizzo
col mio bel ghiribizzo

di fumo al vento; e... senti,
senti sì come odora
di ciò che fu e sarà!»

Di quante libertà
fatto è il mattino: ognuno
ha la sua propria, e tutte

ne fann'una; e niuna è sola,
e tutte sono sole:
e c'è il sole per tutti. ³⁵

Anche le nuvole presentano un significato duplice nella poesia betocchiana. Anzitutto rimandano alla dimensione celeste, sede dell'imperscrutabile «volontà d'Iddio». ³⁶ Al contempo però rappresentano il tempo «trascorrente / [...] e mutevole» della vita umana, contrapposto al «fermo azzurro dell'etere», dell'Eternità divina. ³⁷ Nelle nubi quindi il poeta proietta la multiformità e mutevolezza dell'animo umano, in cui si mischiano «coraggio» e «ombra», «dubbio e certezza, e nascere e morire». ³⁸ In ogni caso comunque le nuvole appaiono connesse, ancor più strettamente del vento, alla

³² C. BETOCCHI, *Vento a Firenze*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 162.

³³ «La tramontana di Firenze è una virtù: per questo oggi guardando il mio antico cielo, mi son sentito di parlarne non come un ricordo o una impressione, ma come un ammonimento. Altre primavere ci attendono, se crederemo a questo: e non del tempo.» *Ibidem*.

³⁴ C. BETOCCHI, *Sera in Bologna*, da *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 509.

³⁵ C. BETOCCHI, *Estate di San Martino*, dalla raccolta eponima, ivi, p. 218. Un significato simile si trova anche in *Un fumo d'inverno*, ivi, p. 173: «Il vento ha le sue strade / che gli si confondono [...] / e l'errante speranza / va per le vie battute».

³⁶ C. BETOCCHI, *Vetri*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, pp. 32-3. Particolarmente grazioso, a questo proposito, è il paragone tracciato da Betocchi tra le nuvole e il pane: esse costituirebbero le briciole del pane bianco mangiato in cielo. C. BETOCCHI, *Nuvole bianche*, ivi, p. 146.

³⁷ C. BETOCCHI, *Non solo è vero il vero, ma anche il falso*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 283.

³⁸ C. BETOCCHI, *Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa*, in *L'estate di San Martino*, ivi, p. 181.

speranza religiosa, sia ch'esse rappresentino direttamente il Divino sia che riflettano il rapporto umano con esso.

Lo stesso accade anche nelle pagine di altri autori cattolici, come Luzi e Santucci. Da un lato le nuvole rappresentano l'effimero e il mutevole,³⁹ in specie il rapido formarsi e svanire delle speranze e dei sogni.⁴⁰ Divengono dunque il riflesso della molteplicità del possibile: «Le nuvole sono piene di cose terribili e dolcissime, epiche e pacifiche, erudite e tonte. [...] Qui (molto sotto la luna dell'Ariosto) c'è la nostra pazzia.»⁴¹ Dall'altro lato, però, si esprime in loro una speranza più alta, metafisica. Nel *Simone Martini* ad esempio l'io poetico spia ansiosamente gli indizi della pioggia nelle nuvole che si addensano; così Luzi rappresenta la speranza religiosa nella «resurrezione», ossia nella salvezza che – come la pioggia sulle terra arida – riporti alla vita i morti.⁴² Quanto a Santucci, le nuvole sono addirittura le «lettere d'amore, d'approccio ma anche d'intrigo che [gli angeli] si scambiano sulle nostre teste».⁴³ Contemprarle significa dunque sfuggire alla contingenza per ritrovare una dimensione di amore, fantasia, mistero; per questo il protagonista di *Eschaton* è accolto in paradiso da una nuvola, la quale ha sempre esercitato su di lui «il richiamo della terra promessa.»⁴⁴ Non è un caso del resto che le nuvole siano spesso associate al femminile, nel quale Santucci vede la pienezza della vita terrena e insieme il preannuncio di quella futura.⁴⁵ Più in particolare la nuvola viene a sovrapporsi alla figura della madre,⁴⁶ come accade peraltro anche nella poesia betocchiana⁴⁷ e in quella luziana.⁴⁸

Le nuvole, in ultimo, svolgono un importante ruolo simbolico anche nella narrativa di Buzzati. In un racconto in particolare le nubi passano nottetempo sopra una città, e ciascuna di esse prende una forma specifica che riflette il desiderio profondo di un abitante. Arriva così per ciascuno l'Occasione a lungo attesa, ma nessuno dei cittadini la coglie («Per ciascuna miliardi di secoli di lavorazione; e non è servito a niente!»⁴⁹). Tuttavia il racconto si chiude su una nota positiva: «Tutto si deposita accuratamente nell'archivio dei cieli, non va perso un solo fiato di nebbia, un giorno lo

³⁹ «È l'effimero in ogni caso che le nubi rammentano così come l'assoluto resta associato all'implacabile nitore dell'azzurro.» M. LUZI, *Le nuvole*, in *Prose*, cit., p. 208. Cfr. in proposito anche G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 41.

⁴⁰ «Mentre guardo nella pozzanghera / l'una a caccia dell'altra le nuvole / nella luce di diamante di marzo sfaldarsi e svanire» M. LUZI, *Il pensiero flutuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 366.

⁴¹ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 41.

⁴² M. LUZI, *S'aggronda, ma non piovono*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 998. L'immagine prosegue poi nella poesia successiva: *In giorni di nubi*, p. 999.

⁴³ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 41.

⁴⁴ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 37.

⁴⁵ In *Come se* Klaus definisce le nuvole «l'essenza della femminilità, per quel loro esistere allo scopo di essere guardate, generare sogni e dissolversi, continuamente stupire e adescare.» In *Opere*, cit., vol. III, p. 676. Inoltre ne *Il pasticcio di rigaglie* Guido dice alla moglie Marta: «Per me possederti è ogni volta un andare oltre. Ritrovare un luogo da cui il mondo, con le sue volgarità e insidie, resta escluso. Allora tu sei... [...] una nuvola sospesa.» In *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 67-8.

⁴⁶ Significativo in particolare un episodio del *Mercedario*: Ramon incontra la propria madre in paradiso, sotto forma di nuvola, ed «era come se quella nuvola lo partorisce e gli restasse vicina per l'eternità.» In *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 69.

⁴⁷ Il poeta infatti, rivolgendosi all'*Acqua d'aprile*, scrive: «E speranza hai nel grembo / del femineo tuo nembo.» C. BETOCCHI, *Dell'acqua d'aprile*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 29.

⁴⁸ In particolare due componimenti di Luzi mettono a tema la nascita del fiume (il tempo) a partire dall'unione di nubi e montagne. L'unione peraltro è talmente perfetta che il confine stesso tra nubi e montagne tende a confondersi, per cui la figura materna è indifferentemente «nube o montagna». Ne consegue che la maternità partecipa in uguale misura alla sfera celeste e terrestre. Cfr. M. LUZI, *Il mai perfetto*, da *Per il battesimo*, e *Maternità*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 660 e 858.

⁴⁹ D. BUZZATI, *Le nubi*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 34.

ritroveremo.»⁵⁰ Le nuvole sono dunque portatrici di una speranza a un tempo volatile ed eterna, individuale e universale; una speranza che è superiore alle sue manifestazioni specifiche e perciò – nonostante le apparenze – non andrà sprecata.⁵¹ In ultimo va notato che tale speranza non è semplicemente una proiezione del desiderio umano, ma anche una manifestazione del destino: le nuvole hanno, per così dire, una volontà propria. Un altro racconto è ancor più esplicito in merito: il narratore è intento a spiegare nei dettagli la formazione delle nuvole, ma gli sfugge l'aspetto più importante, ossia che le nuvole lo stanno *guardando*.⁵² Il rovesciamento prospettico mette dunque in evidenza la necessità di superare un rapporto materialistico col mondo, improntato al controllo, per entrare invece in relazione affettiva e simbolica con il reale; ed è appunto da questo scatto che può nascere la speranza.

3.3.2. L'acqua

In quanto elemento essenziale alla vita, l'acqua ha un legame naturale con la speranza. Per esempio nella poesia di Sereni essa veicola spesso un senso di serenità e attesa, specialmente nella prima raccolta. La pioggia è recepita come un armonioso *Concerto in giardino*, in cui si compie un accordo – almeno temporaneo – tra il soggetto e il mondo («a ritmi di gocce / il mio tempo s'accorda»)⁵³ Inoltre i rivoli d'acqua formati dal sole sul nevaio trasmettono una speranza indefinita («un ignoto paese / mormorando mi va primavera») associata all'immagine di «donne sulla neve» che «ora cantano al sole»: emblema di un nuovo inizio, espresso anche nel titolo *Capo d'anno*.⁵⁴ Anche la *Canzone lombarda* sviluppa un accostamento tra l'acqua e il femminile, del resto tradizionalmente connessi.⁵⁵ L'acqua dunque comporta sia una componente di purificazione, che restituisce il senso dell'armonia, sia una componente femminile-materna, legata all'archetipo dell'origine.⁵⁶ Nelle raccolte successive questo simbolismo si attenua, tuttavia l'acqua è ancora evocata sporadicamente in associazione alla speranza. La prigionia in Africa vede un capodanno assai più arido di quello di *Frontiera*, in cui però «un'azzurra vena» riesce parzialmente a vivificare le «epoche morte dentro di noi.»⁵⁷ Ancora più espliciti due versi di *Stella variabile*, espressione di un raro momento di grazia: «Un'acqua corse, una speranza / da berne tutto il verde / sotto la signoria dell'estate.»⁵⁸

La presenza dell'acqua è rilevante anche nella poesia luziana. In particolare si impone la metafora del fiume come emblema della vita, che fluisce verso una meta misteriosa ma certa. L'immagine è presente già nella primissima raccolta,⁵⁹ ma si fa esplicita in particolare nei *Fondamenti invisibili*,

⁵⁰ Ivi, p. 35.

⁵¹ A tal proposito Bellaspiga commenta che, per Buzzati, le nuvole sono «sempre lì a rappresentare quel Cielo che non smette un istante di guardarci. [...] Come le nuvole, anche le stelle lanciano i loro richiami salvifici e, che li cogliamo o no, restano [...] in attesa». L. BELLASPIGA, «Dio che non esisti ti prego», cit., p. 41.

⁵² D. BUZZATI, *Le nuvole*, in *Storie dipinte*, cit., pp. 42-3.

⁵³ V. SERENI, *Concerto in giardino*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 8.

⁵⁴ V. SERENI, *Capo d'anno*, ivi, p. 13.

⁵⁵ «Nell'ampio respiro dell'acqua / ch'è sgorgata col verde delle piazze / vanno ragazze in lucenti vestiti.» V. SERENI, *Canzone lombarda*, ivi, p. 14.

⁵⁶ Cfr. M. DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni*, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 30.

⁵⁷ V. SERENI, *Lassù dove di torre*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 73.

⁵⁸ V. SERENI, *Traducevo Char*, da *Stella variabile*, ivi, p. 239. C'è da dire d'altro canto che, come il vento, anche l'acqua può avere anche una connotazione ambivalente, in particolare per quanto concerne il temporale. Cfr. G. RABONI, *Introduzione a V. SERENI, Poesie e prose*, p. 9.

⁵⁹ Basti pensare a M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 29: «Amici dalla barca si vede il mondo / e in lui una verità che precede / intrepida, un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti».

dove il componimento *Il fiume* rappresenta emblematicamente la vita nel suo scorrere, che assomma unità e molteplicità, divenire ed eternità: «“Felici voi nel movimento” dico / mentre fisso dal ponte / chi naviga con abbandono o lena / e guardo come crea / nel molteplice l’unità la vita; la vita stessa». ⁶⁰ Il motivo del fiume diventa poi un vero e proprio *leitmotif* a partire dal *Battesimo*, divenendo una delle metafore più frequenti della speranza intesa come flusso vitale. È vero che lo scorrere dell’acqua appare spesso volte ostacolato: numerosi sono i componimenti in cui il fiume gela, si dissecca o si impaluda. Tuttavia, anche in questi casi, la speranza può ripresentarsi in diverse forme: a volte è solo un vago presentimento, «un sentore di disgelo»; ⁶¹ a volte è la presenza di un gabbiano ⁶² o di un pescatore ⁶³ che sanno guardare oltre la condizione attuale; a volte è l’arrivo di una «barca pioniera» che si fa strada nonostante tutto; ⁶⁴ a volte, infine, è un raggio di sole che colpisce l’acqua e la trasfigura. ⁶⁵ Peraltro è interessante notare che il condensarsi o il gelarsi dell’acqua è avvertito come minaccioso anche nella narrativa leviana, dove però manca quell’elemento di riscatto proprio della poesia di Luzi. ⁶⁶ Più vicina a quest’ultimo è invece la prospettiva di Betocchi. Infatti anche nella sua opera il fluire dell’acqua si accompagna a «fastidio» e «dolore», anche se il tono generale della poesia è di lode; ⁶⁷ tuttavia l’autore trova conforto nell’identificarsi col fiume, ⁶⁸ ossia nell’abbandonarsi al corso delle cose senza pretendere di controllarlo: «L’acqua semplice viaggia / senza dire, / quel che l’uomo non può udire.» ⁶⁹

Come il vento e le nuvole, d’altra parte, anche l’acqua può estendere il suo simbolismo verso il piano metafisico. Nella poesia sereniana per esempio il motivo dell’acqua è spesso associato a quello dell’ombra, che è a sua volta un simbolo di morte; ⁷⁰ assume quindi una connotazione a tratti inquietante, ma insieme veicola un’istanza protettiva ⁷¹ e una speranza di refrigerio. In contrasto col calore dell’estate, infatti, l’ombra umida appare come emblema di speranza, richiamata anche dal colore verde. ⁷² Similmente per Betocchi l’acqua può rappresentare un varco verso una dimensione

⁶⁰ M. LUZI, *Il fiume*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 358. Cfr. F. MUSARRA, *I paesaggi terrestri di Mario Luzi*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», Ediciones Universidad de Salamanca, XII (2018), pp. 115-7.

⁶¹ M. LUZI, *Inferma, così*, da *Fraasi e incisi*, in *L’opera poetica*, p. 864.

⁶² M. LUZI, *Stentò*, ivi, p. 879.

⁶³ M. LUZI, *Fiume? Appena*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 87.

⁶⁴ M. LUZI, *S’infrasca il fiume*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L’opera poetica*, p. 1000.

⁶⁵ M. LUZI, *Acqua, notte di sotto i ponti*, ivi, p. 1006.

⁶⁶ Emblematici in particolare la conclusione dell’episodio di Pikolo in *Se questo è un uomo* («In fin che ’l mar fu sopra noi rinchiuso») e il racconto *Ottima è l’acqua*, da *Vizio di forma*; entrambi in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 229 e 849.

⁶⁷ «Ahi, nel fastidio / e nel dolore // e l’acqua senza requie / strepita / e nella mente // Ahi, nel fastidio // onore / allo splendore / dell’acqua iridescente, / e nella nuvola // ahi, nel dolore!» C. BETOCCHI, *In lode*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 150.

⁶⁸ «E nel gesto del fiume ti ritrovi, / e pensi col pensiero del fiume, / con l’immobile esistere fluisci.» C. BETOCCHI, *Sull’Arno, di primavera*, in *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 306.

⁶⁹ C. BETOCCHI, *Fiumi meridiani*, ivi, p. 484.

⁷⁰ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 52. L’associazione tra acqua e morte è ancora più esplicita in *La chiave a stella*, dove l’acqua viene a rappresentare quell’aspetto oscuro e misterioso della realtà di cui Faussone – alter ego di Levi – ha paura appunto perché non controllabile: «E mi veniva quasi voglia di ringraziare il Padreterno perché ha separato l’acqua dall’asciutto, come è scritto nella Bibbia. Non era neanche una paura, era un orrore, come quando uno vede un morto all’improvviso e gli si drizzano tutti i peli» P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1112.

⁷¹ È il caso, ad esempio, dell’«ombra di panca» di *Concerto in giardino*, l’«ombra dei sottopassaggi» di *Canzone lombarda*, e l’«ombra fedele dei morti» di *Paese*, tutti da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., pp. 8, 14 e 37.

⁷² Cfr. G. RABONI, *Introduzione* a V. SERENI, *Poesie e prose*, p. 9. Alcuni esempi sono l’«ombra verde ombra, verde-umida e viva», di *Giardini*, da *Strumenti umani*, e «quest’ombra / verde» di *A Parma con A.B.*, da *Stella variabile*, entrambi in *Tutte le poesie*, cit., pp. 121 e 260. L’associazione positiva tra acqua e ombra si ha anche in M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L’opera poetica*, cit., p. 179: «Dopo l’assenza il passo nella stanza, / dopo il barbaglio il buio e la cisterna.»

altra; in particolare in una prosa giovanile le diverse forme dell'acqua appaiono abitate da presenze semidivine, che ricordano i piccoli dèi degli oggetti di Calvino.⁷³ All'orecchio di Buzzati, inoltre, lo scorrere dell'acqua montana si trasforma talora in una voce umana, portando un messaggio complesso e misterioso: il senso stesso della vita, «che si era sempre a un filo dal capire e invece mai.»⁷⁴ Quest'ultimo motivo riveste un ruolo assai significativo nella poesia di Luzi, dove l'acqua diviene anche simbolo del Verbo divino che si cala nella materia e accompagna nascostamente le vicende umane. Non a caso Luzi ripropone per diverse volte l'immagine dell'acqua che stilla dalla roccia o che, viceversa, penetra nelle sue fenditure. Consideriamo ad esempio il componimento *S'aprì, acqua di roccia, nel Battesimo*:

S'aprì, acqua di roccia,
 stillò, vena indecisa [...]

ed eccola inondarli

 lei i ruscelli

del suo scoscendimento [...]

divenuta eloquio

chiaro e cupo, mutevole e eterno,

grondandone come stalattiti e muschio

denti e barba dei profeti

per età aride,

 in terre deserte

profusa a ogni battesimo.⁷⁵

Qui Luzi fonde due immagini diverse: una veterotestamentaria – i profeti, in particolare Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia – e una neotestamentaria – il battesimo. L'acqua diventa così emblema del divino che, dalle profondità nascoste, viene in soccorso all'uomo, purificandolo e vivificandolo. Inoltre essa è accostata alla parola (l'«eloquio»), che è al contempo mutevole (perché inserita nel divenire) ed eterna (perché la sua fonte è il Verbo divino). In altri casi, come dicevamo, l'acqua percorre la roccia con un movimento non di ascesa (dalla profondità alla superficie) ma di discesa (il liquido che penetra nelle fenditure). Quest'immagine rappresenta talvolta la parola umana che, penetrando nel «crepaccio del mondo» va alla ricerca della propria origine, del Verbo che abita nelle profondità: l'«ancora muto verbo, / muto ma / conclamato / già, forte, dalla sua imminenza.»⁷⁶ D'altro canto la stessa immagine si presta a rappresentare anche l'azione del Verbo stesso che si incarna nella materia, fino ad essere «ingoiato dal mondo».⁷⁷ Lo stesso movimento di discesa dalla sfera celeste a

⁷³ «Qui abita un festevole (un po' maligno) spirito dell'acque, in quell'altra pozzarella un altro; dal rubinetto scende una filiforme creatura: in cielo, veh l'arcobaleno! è un'amante; tra le felci una ridente e sommessamente bimbetta; nel fiume s'adagia la madre delle innumerevoli ninfe di tutti i suoi seni; nel mare regna la regina delle madreperle: cammina, discorre, scintilla, sussurra per tutto lei, intesa al suo grande principio in isconfinata libertà.» C. BETOCCHI, *Le acque*, in *Notizie di prosa e di poesia*, cit., pp. 90-1.

⁷⁴ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 76. Il tema emerge più esplicitamente nel racconto *Piccoli misteri*, in *Le notti difficili*, cit., p. 305: «Nel grande silenzio dei monti, la voce delle cascate, e cascatelle, se lungamente ascoltata con attenzione, può convertirsi in un discorso articolato, di solito incomprensibile, che si ripete all'infinito. In certi casi si tratta di veri e propri messaggi in chiave.»

⁷⁵ M. LUZI, *S'aprì, acqua di roccia*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 655.

⁷⁶ M. LUZI, *Dentro la lingua avita*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 961. Lo stesso tema è sviluppato anche in *Chi parla la parola, chi versa il discorso*, da *Per il battesimo*, e in *Dentro le venature*, da *Fraasi e incisi*, ivi, pp. 533 e 943.

⁷⁷ M. LUZI, *Ingoiato dal mondo? Sì, lo era*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 198.

quella terrestre è rappresentato inoltre dalla pioggia, in cui il Divino si manifesta – come nelle cascate di Buzzati – sotto forma di voce, di canto:

Ed eccola
che scende [...]
ai denti porosi
di roccia che la aspettano
per [...] frangerla in un croscio,
poi non più croscio, canto.
Porta vita lei
e la dilava,
così entra nel cuore
della storia umana
quella ininterrotta lingua.⁷⁸

3.3.3. I momenti topici della speranza: l'alba e la primavera

Parlando dei simboli naturali della speranza non si può non citare l'alba e la primavera, sebbene ciò comporti una deviazione del nostro discorso dal piano spaziale a quello temporale. Sappiamo infatti che la speranza è presente soprattutto negli inizi; non sorprende perciò che sia simboleggiata così frequentemente dai due momenti incipitari dei cicli naturali. In particolare sia l'alba che la primavera sono fortemente presenti nella poesia di Luzi e del primo Betocchi, con un duplice significato. A un primo livello simboleggiano la rinascita della speranza al termine di un periodo cupo, come emblematicamente nel testo luziano *Diana, il risveglio*:

Il vento sparso luccica tra i fumi
della pianura, il monte ride raro
illuminandosi, escono barlumi
dall'acqua, quale messaggio più caro?

È tempo di levarsi su, di vivere
puramente. Ecco vola negli specchi
un sorriso, sui vetri aperti un brivido,
torna un suono a confondere gli orecchi.⁷⁹

A un secondo livello poi alba e primavera divengono spesso emblemi della speranza religiosa, intrecciandosi anche al tema della resurrezione. Nella poesia luziana infatti la rinascita primaverile è spesso sfondo o anticipazione della Pasqua,⁸⁰ mentre per Betocchi è piuttosto l'alba, con il suo lento

⁷⁸ M. LUZI, *Quale caduta, quale discesa al piano*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 945. Lo stesso tema è affrontato anche in *La vita cerca la vita*, ivi, p. 723. Inoltre la pioggia compare, con funzione di rivelazione e purificazione, anche in altri componimenti come *Piove fitto*, *pluvia* e *Scende acquiginosa*, entrambe da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 69 e 73.

⁷⁹ M. LUZI, *Diana, il risveglio*, in *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 130.

⁸⁰ Cfr. ad esempio in M. LUZI, *Pasqua orciana*, da *Per il battesimo; Sua fine, sua resurrezione*, da *Frase e incisi; Brani di tempo e storia*, da *Viaggio terrestre e celeste*, tutti in *L'opera poetica*, cit., pp. 633, p. 917, 1122; *Aprile, festa vagabonda*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 72. Lo stesso autore ha sottolineato che non si tratta di un'analogia superficiale: così come la primavera ritorna tutti gli anni ma «nessuna primavera è uguale all'altra», allo

avviarsi alla vita, che richiama l'ora della resurrezione.⁸¹ Più in generale alba e primavera costituiscono, per entrambi i poeti, momenti spiritualmente forti, in cui si apre un varco verso la dimensione ultraterrena. Celebri sono, ad esempio, le albe affollate di angeli della poesia giovanile di Betocchi.⁸² Similmente per Luzi l'alba rappresenta l'irrompere del divino nell'umano, che ne viene profondamente trasfigurato. Nel *Battesimo* si tratta di una premonizione ancora confusa: la «candida vampata» dell'alba porta «il senso di un esodo o di un appressamento / o la sua reminiscenza / con niente conoscibile».⁸³ In *Frasi e incisi* invece l'alba si svela più chiaramente come un'esperienza ultraterrena, portando con sé la percezione di una vita oltre la vita.⁸⁴ Nel *Simone Martini* poi il simbolismo della luce assume un ruolo dominante, tanto che un'intera sezione è dedicata alle «aubades», ossia i canti dell'alba. Quest'ultima è dichiaratamente un «miracolo» che determina la «trasmutazione / in luce, in radiosità» del mondo e di Simone, in una «spiritualissima alchimia» voluta dalla grazia divina.⁸⁵

E se l'alba comporta una trasfigurazione della vita terrena in una «lucentezza ultramondana»,⁸⁶ la primavera implica invece la rinascita dell'animo e l'attesa di una presenza salvifica che riscatti il dolore dell'esistenza. In Luzi in particolare questa stagione si caratterizza fin da *Quaderno gotico* come «simbolizzazione della speranza nella sua netta opposizione alla staticità arsa del deserto», dunque «è sintomo del cambiamento possibile, la rottura della stasi e l'individuazione di spazi insondabili aperti alla vita».⁸⁷ Il motivo resta poi costante in tutte le raccolte, esprimendo sia il presentimento di sviluppi futuri («Primavera di che frumento...» si chiede Angelica con trepidazione⁸⁸) sia la percezione del continuo processo di metamorfosi e rinascita («Ci richiama a sé la vita / che non interrotta e non morta ricomincia / da sé a sé... Coinvolti noi in quella danza»⁸⁹). Betocchi dal canto suo raffigura nella primavera la condizione dell'anima in attesa del Divino, cui si offre con disarmata fiducia: «Eccomi, vengo, ignudo / verzicante di memoria di Te».⁹⁰

stesso modo la resurrezione è sì un ritorno alla vita, ma non una semplice ripetizione del già dato. Cfr. M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico di *L'opera poetica*, cit., p. 1658.

⁸¹ Cfr. C. BETOCCHI, *Sull'ore prime*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 188; *Pasqua*, in *Dal definitivo istante*, cit., p. 193.

⁸² Il componimento più emblematico è *Io un'alba guardai il cielo*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 7. Questo motivo trova corrispondenza anche nella poesia giovanile di Luzi *Alla vita* («volano creature pazze ad amare / il viso d'Iddio caldo di speranza»). Inoltre Santucci, nell'*Almanacco di Adamo*, usa un'immagine simile applicata alla primavera: ogni anno, in quella stagione, gli angeli si divertono a ricreare il mondo, suscitando negli uomini il desiderio di emularli (p. 35).

⁸³ M. LUZI, *Trovammo un'Umbria piovosa*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 624.

⁸⁴ «È l'alba che gli sciama / desideri brulicanti / e invidie nelle arterie / troppo anguste, se anche si nasconde. / Così arde ed aspetta / e incuba un'antivita / forte come la vita, / a lei pari, a lei amica.» M. LUZI, *Che tarda? – ancora non si leva*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 845.

⁸⁵ M. LUZI, *Infrapensieri nella notte*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1076.

⁸⁶ M. LUZI, *Mattino, lucentezza ultramondana*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 250.

⁸⁷ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 144. Cfr. Ad esempio M. LUZI, *Ora desta nel lucido fluire*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 138.

⁸⁸ M. LUZI, *Non s'inganna*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 761.

⁸⁹ M. LUZI, *Arriva, lo conosce*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 66.

⁹⁰ C. BETOCCHI, *Eccomi, vengo, ignudo, verzicante*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 367. Significativa a tal proposito anche una prosa: «Questo è un mese che anche la morte, nei cimiteri, folleggia con parole di fiori e colori: ma son parole come le nostre, che anche se sbagliano c'è chi l'intende meglio di noi.» C. BETOCCHI, *Conversazioni grevigiane*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 228.

Primavera e alba, d'altro canto, hanno un rilevante significato spirituale anche in autori meno religiosamente connotati, come Sereni.⁹¹ La primavera è infatti il momento in cui più si manifesta la gioia nella sua componente utopica: «Ci aspetta una città con la sua primavera. / Non sai che città, / che primavera ti preparo...».⁹² L'alba invece è il momento, come scrive Sereni in una lettera, «in cui uno misura il suo nulla», ossia è una condizione di autenticità in cui l'anima si trova disarmata.⁹³ Pensiamo al protagonista di *Memoria d'America*, solo e «abbandonato nel ranch», che sente però «nitrire / di ritorno / la cavalla che ieri ha perduto / in quell'ultimo temporale d'estate.»⁹⁴ In questo caso peraltro l'alba si connette a un altro motivo tipico di Sereni, ossia la luce che brilla dopo la tempesta, significando così un ritorno all'armonia e una rinascita della speranza. Una dinamica simile si ripresenta ancor più esplicitamente nel *Viaggio all'alba*. L'io poetico si trova di nuovo di fronte a un nulla: un paesaggio brullo, abitato dalla «folla bruna e silenziosa degli operai che nella prima luce del mattino d'inverno tornavano al luogo del lavoro.»⁹⁵ Eppure, su suggestione di un amico, nasce il presentimento di una possibile trasfigurazione, per cui quello stesso paesaggio può diventare il «volto di Dio» che si specchia «nel risveglio del mondo.»⁹⁶ Si accende così una speranza di serenità per il poeta, nonché la percezione di una bellezza ancora da esplorare («un'esile primavera cristiana rimasta sempre agli inizi»)⁹⁷. Nelle opere di Buzzati poi l'alba costituisce un'ora decisiva: il Colonnello Procolo e Drogo muoiono entrambi all'alba, e questa è pure la «grande ora» di Laide.⁹⁸ Infatti, come nota Barberi Squarotti, l'alba «è il tempo dell'assenza totale, [...] onde l'unica vita è quella futura»;⁹⁹ ed è anche il momento in cui i «segni divini» si danno a conoscere a quei pochissimi in grado di vederli.¹⁰⁰ È un momento, in altri termini, di potenzialità pura e di rivelazione del Mistero.

Anche per Caproni l'alba si associa, come per Buzzati, alla morte; tuttavia si tratta di una morte senza salvezza, dominata dalla disperazione. Ciò si deve anzitutto a motivazioni biografiche: per Caproni, che ha attraversato la guerra e la resistenza, l'alba è «l'ora bianca delle fucilazioni»,¹⁰¹ nonché il momento della morte dell'amata Olga.¹⁰² A ciò si aggiunge il fatto che, nel pallore dell'alba, le cose appaiono sbiadite, incerte nei loro confini, come sospese tra l'essere e il non essere.¹⁰³ Non a caso l'alba prende il suo nome dal latino *albus*, che a differenza di *candidus* indica non il bianco pieno e lucente ma il pallore, il vuoto; perciò il rifiuto dell'alba si lega anche alla generale diffidenza di Caproni per il colore bianco.¹⁰⁴ Del resto questa caratteristica dell'alba è descritta anche da Betocchi,

⁹¹ Esposito in particolare definisce Sereni «poeta della speranza: della primavera, quindi». E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 162.

⁹² V. SERENI, *La sonnambula*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 131.

⁹³ M. NOVELLI, *Nel sottoscala della poesia. Il piatto piange*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, cit., p. 162.

⁹⁴ V. SERENI, *Memoria d'America*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 12.

⁹⁵ L'autocommento è riportato nell'apparato critico, ivi, p. 494.

⁹⁶ V. SERENI, *Viaggio all'alba*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 107.

⁹⁷ Ivi, p. 494.

⁹⁸ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 586.

⁹⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *L'ora dell'alba e la città*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 170.

¹⁰⁰ Ivi, p. 173.

¹⁰¹ G. CAPRONI, *Il labirinto*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 150.

¹⁰² L. ZULIANI, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 178.

¹⁰³ «[È] l'ora incerta tra luce e buio, l'ora nella quale i *realia* sono nella condizione o del difetto o della perdita d'essere». C. ANNONI, *G. Caproni, poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato*, p. 326.

¹⁰⁴ Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, p. 126. A tal proposito è curioso notare un'analogia tra Caproni e Melville, accomunati non solo dal tema della «bestia» che occorre catturare, ma anche dall'orrore, appunto, per il colore bianco. «Che sia per l'indefinitezza [del bianco], che adombrando i vuoti e l'immensità spietate dell'universo, ci pugnala alle spalle col pensiero dell'annichilimento [...]? E quando consideriamo quell'altra teoria dei filosofi della natura, secondo cui tutte le altre tinte terrene – [...] le dolci sfumature dei cieli e dei boschi al tramonto, sì, e i velluti dorati delle farfalle e le gote di farfalla delle fanciulle – tutte queste non sono che scaltre menzogne, non realmente inerenti

sebbene la speranza insita nella prospettiva di fede intervenga a correggere la prima impressione.¹⁰⁵ E simile è anche la sensazione del *Cavaliere inesistente* di Calvino: «È l'ora in cui le cose [...] attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo.»¹⁰⁶ Date queste premesse non stupisce l'ammonimento frenetico dell'*Idillio* di Caproni, che identifica l'alba con l'ora della morte, l'ora che si affaccia sul Nulla: «E' L'ALBA! / NON MI CHIAMARE!!... / Cominciano a sparare».¹⁰⁷

In sintesi dunque tutti gli autori sin qui esaminati, nonostante le loro differenze, sono accomunati dalla concezione dell'alba come un'ora di azzeramento e di trasformazione, che apre un varco verso una dimensione altra. In particolare rappresenta il punto di contatto tra vita terrena e ultraterrena, includendo in questa parola sia la sfera divina che il mondo dei morti. Conseguentemente nell'alba si concentrano la speranza ma anche l'angoscia, la vita ma anche la morte. D'altro canto abbiamo visto che anche nel motivo del seme, tematicamente connesso alla primavera, è insita l'idea di sacrificio, dunque di morte: ennesima dimostrazione del fatto che paura e speranza non sono mai troppo lontane l'una dall'altra. Interessante, a tal proposito, una conversazione tra Pietro Spina e Faustina nel *Seme sotto la neve*. La ragazza appare come annunciatrice della primavera, ossia della speranza,¹⁰⁸ e coerentemente Spina le attribuisce un profumo floreale: «di nardo, di violette, di limone». Tuttavia identifica curiosamente questo profumo con «l'odore delle fanciulle cristiane dissepolti dopo secoli, e trovate intatte.» Il paragone fa naturalmente inorridire Faustina: «Un odore di morte?» «No, – le risponde lui – di risurrezione, di primavera.»¹⁰⁹ Peraltro, a ben guardare, neppure nella produzione di Luzi e Betocchi l'alba e la primavera hanno una connotazione globalmente positiva; al contrario, la speranza è inestricabilmente intrecciata al dolore, all'inquietudine, alla fatica. Betocchi, in particolare, evidenzia già nella prima raccolta la crescente vicinanza tra il motivo dell'alba e il tema del dolore:

E forse l'albe infantili mie volgono
verso quest'alba più grande e severa
d'un'altra gioventù, non piena d'angeli,
umana, e sacra ai dolori di tanti
che come me, sulla terra, hanno sera
prima che cali il giorno, o come vogliono

alle sostanze, bensì soltanto spalmate dall'esterno [...] E quando procediamo ancor più in là, e consideriamo che l'arcano cosmetico che produce ciascuna di quelle tinte, il gran principio della luce, rimane sempre in sé bianco o incolore, e se operasse sulla materia senza mediazione conferirebbe a ogni oggetto, persino ai tulipani e alle rose, la sua inespressiva tintura... quando meditiamo su tutto questo, l'universo paralizzato ci sta davanti come un lebbroso; e come il caparbio viaggiatore che in Lapponia si rifiuta di metter lenti colorate e coloranti sugli occhi, così il misero miscredente s'acceca fissando il monumentale sudario bianco che avvolge tutta la prospettiva intorno a lui. E di tutte queste cose la balena albina era il simbolo.» H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 231.

¹⁰⁵ Cfr. C. BETOCCHI, *Chi s'alza alla fatica*, da *Realtà vince il sogno*; *Sull'ore prime*, da *L'estate di San Martino*, entrambe in *Tutte le poesie*, cit., pp. 63 e 188.

¹⁰⁶ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 969.

¹⁰⁷ G. CAPRONI, *Idillio*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 479. Come osserva Adele Dei, infatti, l'autore esprime qui «il pericolo di un inghiottimento in un'altra dimensione, appunto in un aldilà». A. DEI, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in *Omaggio a Caproni*, cit., p. 70.

¹⁰⁸ Faustina dice infatti: «Presto sarà primavera», con «tanta improvvisa speranza nella sua voce.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 928.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

i Tuoi decreti, Provvidenza vera.¹¹⁰

Col passare del tempo poi tale legame tra l'alba e la sofferenza non fa che rafforzarsi: il levarsi del sole diventa immagine del sacrificio del cristiano¹¹¹ che prosegue l'«antica / vicissitudine» avviandosi verso la fatica del lavoro.¹¹² Particolarmente esemplificativa è la prosa *Il santo quotidiano*, in cui l'alba è osservata dal capezzale di un ammalato: «Intrinseco alla letizia dell'alba era dunque qui tra le mura, nell'angustia, e nei limiti e nella stessa disattenzione cruda e spiccia d'un casamento di città che si desta fra altri pensieri, lo stesso essere nostro così disgraziato e inadatto a quella oltrepassante e smisurata grandezza dell'alba».¹¹³ Quanto a Luzi, è interessante notare come la primavera in particolare sia descritta spesso con toni violenti. In *Primizie del deserto* il suo arrivo è accompagnato da sangue e sofferenza,¹¹⁴ ed è con «pena» che «un nuovo inizio turba le radici».¹¹⁵ Anche in seguito la primavera si accompagna a immagini di lacerazione,¹¹⁶ a colpi tramortenti,¹¹⁷ a «bordate di sangue».¹¹⁸ È una «verdissima tormenta»¹¹⁹ che «s'avventa sui vetri, / forza con uno schianto / i malchiusi serramenti».¹²⁰ Solo nelle ultime raccolte la sua furia sembra placarsi, lasciando il posto piuttosto al fuoco purificatore dell'estate e del meriggio.¹²¹

Non solo: entrambi i poeti raffigurano spesso la primavera e l'alba nei loro momenti iniziali, quando ancora sono circondate da un'aura di incertezza. La speranza è dunque costretta a nutrirsi di indizi minimi, che emergono a fatica dal buio e dal freddo. Possiamo citare, per Betocchi, il «grido del carrettiere, / con strepitosi sonagli» che si muove «avanti l'alba, in strade nere».¹²² Anche Luzi usa un motivo simile, sempre di natura sonora: i misteriosi passi che, nel silenzio della città addormentata, percorrono il selciato delle strade.¹²³ Più in generale la sua poesia tende a concentrarsi sull'«anteluca»¹²⁴ insistendo sui segnali, visivi o sonori, dell'arrivo dell'alba, o semplicemente sul

¹¹⁰ C. BETOCCHI, *Alla dolorosa Provvidenza*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 97. Nella stessa raccolta l'alba è definita come «un oriente che beato / eppur mesto illumina un cielo / tinge di se stesso il creato / d'un allegro, d'un triste velo.» Ivi, p. 10. Betocchi stesso sottolinea come l'alba abbia cambiato significato nel suo immaginario: «Così, mentre da bimbo era per l'alba / felice, ora lo sono, ahimé, fuggendola.» C. BETOCCHI, *Perduto il giorno*, ivi, p. 499. Sul tema cfr. anche A. PANICALI, *Betocchi e la memoria di Caporetto*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 88.

¹¹¹ «Fede, o alba del cristiano, / che crede all'immolarsi, ed alla vittima». C. BETOCCHI, *Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 181.

¹¹² C. BETOCCHI, *Sull'ore prime*, ivi, p. 188.

¹¹³ C. BETOCCHI, *Il santo quotidiano*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 168.

¹¹⁴ «Ferisciti, sanguina anche tu / soffri con noi, umiliati in un tronco». M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 178.

¹¹⁵ M. LUZI, *Est*, ivi, p. 187.

¹¹⁶ «Prima notte di primavera, gonfia / e lacera tra l'avvenire e l'essere». M. LUZI, *Prima notte di primavera*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 274.

¹¹⁷ «La primavera quando arriva / che il corpo ancora stranito / regge al colpo, ma trema / e si risente nelle sue radici». M. LUZI, *In un punto*, da *Onore del vero*, ivi, p. 223.

¹¹⁸ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 387.

¹¹⁹ M. LUZI, *La casa*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 922.

¹²⁰ M. LUZI, *Sua fine, sua resurrezione*, ivi, p. 921.

¹²¹ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Non girasoli, frumento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1126; *Siesta sotto il masso*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 81.

¹²² C. BETOCCHI, *L'ultimo carro*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 47. Un altro esempio, nella medesima raccolta, è *Silenziosa ansia*, che descrive appunto l'attesa dell'alba (ivi, p. 21).

¹²³ Così come il grido del carrettiere infatti il passo preannuncia l'alba; per di più un'alba ricca di speranza, che si annuncia «più solare d'ogni altra». M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti umani*, cit., p. 402. Lo stesso motivo è ripreso, a distanza di anni, nella raccolta *Dottrina dell'estremo principiante*: «Arrivano, erano attesi dagli insonni / e dai precocemente svegli / i primi passi / all'alba, sul selciato della via» (in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 277).

¹²⁴ M. LUZI, *Fermo nell'anteluca*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 972.

suo presentimento.¹²⁵ La condizione dell'io poetico rispecchia così quella del credente che, secondo Pascal, ha abbastanza luce per credere e abbastanza ombra per dubitare.¹²⁶ Inoltre Luzi ama rappresentare il momento di transizione tra l'inverno e la primavera: il periodo in cui «vibra l'attesa delle rondini»¹²⁷ e nell'aria ci sono già i «vapori» primaverili,¹²⁸ ossia «quell'opaca instabilità nell'aria»¹²⁹ che è «la luce d'anteprimavera».¹³⁰ Ciò comporta una duplice conseguenza: da un lato la celebrazione della speranza si mischia all'incertezza e alla dolorosa tensione dell'attesa; dall'altro lato, però, il buio e il freddo si caricano di presagi di speranza. In altri termini la speranza non è senza un pizzico di angoscia, ma l'angoscia non è priva di una sfumatura di speranza. Del resto ritroviamo la stessa contaminazione anche in Silone, per il quale l'emblema per eccellenza della speranza sono appunto i semi sotto la neve, e in Sereni, che si sofferma sulla neve che, sciogliendosi al sole, già preannuncia la primavera,¹³¹ o che turbinata, tardiva ed effimera, in una notte di marzo;¹³² e proprio in questa transizione tra l'invernale e il primaverile si manifesta il dinamismo della speranza.¹³³

¹²⁵ Basti guardare gli incipit di alcuni componimenti relativi all'alba: *Infrapensieri nella notte*, da *Viaggio terrestre e celeste* (ivi, p. 1076); *Nocte. Nero*, in *Dottrina dell'estremo principiante e Nero. Nero meno nero*, in *Lasciami, non trattenermi* (entrambi in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 291 e 539). Frequente, di conseguenza, è il tema dell'attesa dell'alba, che sembra talvolta ritardare in modo insopportabile, come in *Che tarda? – ancora non si leva*, da *Fraresi e incisi*, o *Alba, quanto faticosi a nascere!*, da *Viaggio terrestre e celeste* (entrambi in *L'opera poetica*, cit., pp. 845 e 1025).

¹²⁶ Cfr. B. PASCAL, *Pensieri*, cit., p. 148. Emblematica in merito *Attento! Da questa parte*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 347: «E io ero sospeso [...] / tra sonno e veglia / notte e albore appena sufficiente.»

¹²⁷ M. LUZI, *Interno*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 224.

¹²⁸ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 381.

¹²⁹ M. LUZI, *Lungo il fiume, sulla cima degli alberi*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 485.

¹³⁰ M. LUZI, *Memoria di che, memoria di quando?*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 599. Cfr. anche M. LUZI, *Prima di primavera, ma poco*, ivi, p. 623; *Quei fremiti, quei primi*, da *Fraresi e incisi*, ivi, p. 791; M. LUZI, *Non ancora il radioso degli alberi*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1035; *È inverno*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 185.

¹³¹ V. SERENI, *Capo d'anno*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 13.

¹³² V. SERENI, *Addio Lugano bella*, da *Stella variabile*, ivi, p. 197.

¹³³ Cfr. E. TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 53.

4. Abitare il piccolo

4.1. L'attenzione «poetica» al mondo

Il processo di valorizzazione del piccolo che abbiamo appena analizzato implica una lettura «poetica» della realtà, nell'accezione usata da Caproni: «La gente intende per poeta un uomo con la testa fra le nuvole. Niente di più falso. Il poeta è un uomo vero, l'uomo più concreto che esista sulla terra. Proprio chi dice di aver la testa sul collo è tra le nuvole: l'uomo d'affari, il politico di professione... Tra le nuvole perché è distratto, è tutto nei suoi problemi e non vede la realtà.»¹ Il poeta, in altri termini, è colui che guarda davvero il mondo, laddove gli altri tendono a darlo per scontato; più specificatamente «è quello che vede tutto, che scende nei dettagli»² mentre gli altri tendono a concentrarsi sul grande, ragionando per categorie generali, il poeta predilige il piccolo e il particolare. Un'esemplificazione di questo concetto è offerta da un aneddoto riguardante Buzzati, raccontato dall'amico Rolando Giannetti. I due stanno camminando per strada quando incrociano un anonimo individuo di mezz'età: Giannetti lo nota a malapena, mentre Buzzati riesce da un'osservazione di pochi istanti a immaginarne l'intera storia. Dunque Buzzati, apparentemente ««scisso” dalle cose e dalla quotidianità», dimostra di avere «un modo [...] tutto particolare “d'essere parte di”, “d'essere vivo con”, di ascoltare e mai giudicare. [...] “L'infinitamente piccolo” era la base della sua ricerca.»³

Anche Luzi trasmette il concetto di attenzione «poetica» alle cose, dal momento che per lui la poesia non è qualcosa da inventare, ma da riconoscere nel mondo.⁴ In particolare usa il termine «agnizione» per indicare quei momenti di grazia che, per alcuni, sono alla base della produzione poetica: momenti in cui si afferra per un attimo il valore pieno delle cose e delle parole, contrapposto all'opacità e inautenticità con cui spesso vengono vissute.⁵ Tale agnizione è potenzialmente un'esperienza accessibile a tutti gli uomini: non sempre viene tradotta in parole, ma tutti possono trarne l'«impulso a vivere più intensamente».⁶ La letteratura ha dunque lo scopo, secondo Luzi, di rappresentare e favorire questa dinamica: essa, nelle parole di Cacciari, «è ciò che ci apre e ci spalanca alla meraviglia per l'esserci dell'ente (perché le cose sono). La capacità del poeta è quella di fare [...] aprire gli occhi semplicemente. [...] Onorare la presenza della cosa».⁷ Per questo bisogna anzitutto «lasciar parlare le cose, [...] non prevenirle [...] con nessun apriori teoretico»,⁸ che è appunto l'ambizione espressa da Luzi in una lettera a Sereni. Allo stesso modo Santucci ritiene che non sia necessario scrivere per

¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 80. L'esattezza è anche ciò che distingue il poeta dall'intellettuale: «Avete mai provato a chiedere a un “intellettuale” quante gambe ha una formica, o che cosa distingue una scimmia da una proscimmia? Di rado avrete una risposta. Manca loro lo spirito d'osservazione.» Ivi, p. 411.

² G. CAPRONI, intervista cit. in A. NOZZOLI, *Sulle interviste a Giorgio Caproni*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», cit., p. 207.

³ R. GIANNETTI, *I miei incontri con Dino Buzzati*, in *La saggezza del mistero*, cit., pp. 40-42.

⁴ «Se la poesia esiste, essa è dovunque. [...] È scritta nel mondo, [...] e io devo soprattutto trovarla. Devo essere il mediatore di questo riconoscimento». M. LUZI, *Discorso naturale*, cit., p. 160.

⁵ M. LUZI, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 298.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. CACCIARI, *Simplicitas e caritas nella poesia di Mario Luzi*, in M. LUZI, *Autoritratto*, cit., p. 299.

⁸ M. LUZI, Lettera a V. Sereni del 12 maggio 1963, in M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita. Carteggio 1940-1982*, a cura di F. D'Alessandro, Torino, Aragno 2017, p. 75. L'espressione «lasciar parlare le cose» è usata anche in M. LUZI, *Naturalità del poeta*, cit., p. 162. E un concetto simile è espresso già da Sereni in una lettera a G. Vigorelli del 25 gennaio 1937: «Io in poesia sono per le “cose”: non mi piace dire “io”, preferisco dire “loro”». Cit. nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 308.

essere «tutti [...] e quotidianamente poeti»; al contrario, citando Hölderlin, il merito maggiore dell'uomo è proprio «dimorare poeticamente sulla terra».⁹ La letteratura è semplicemente un ausilio per esercitare questa capacità, anzitutto in colui che scrive. Santucci individua infatti la radice della propria vocazione letteraria proprio nella «volontà di lodare», ossia nel desiderio di guardare il mondo con meraviglia e gratitudine. In questo senso la letteratura è uno strumento «se non per salvare il mondo, per guarirlo (ci vuole altro!), però per aiutarlo, perché ricuperi una qualche stima, una qualche fiducia in se stesso; perché esca dall'autodisprezzo, dalla disperazione, e ritrovi l'amabilità. Ciascuno, per prima, l'amabilità di se stesso; e da questa poi anche quella degli altri, delle cose.»¹⁰

Tale attenzione «poetica» si applica anche e soprattutto alle cose più piccole, per cui Santucci confessa di aver sempre nutrito «una predilezione».¹¹ Una personificazione di questo ideale è data dalla figura di papa Giovanni XXIII, il quale in *Non sparate sui narcisi* suggerisce che, guardato con «l'ingrandimento e la pazienza della carità», ogni aspetto del mondo può rivelarsi meraviglioso: un semplice maggiolino, visto al microscopio, mostra una bellezza tale che è «come essere in San Pietro, come sentire il coro della cappella Sistina».¹² La realtà stessa insomma si trasfigura se guardata con attenzione caritatevole: sotto lo sguardo di papa Giovanni, scrive Santucci, «anche “le cose” sono state meglio. Un tramonto, una forma di pane, la cima di una montagna, una bambola, una finestra illuminata; un albero o una vecchia pentola, il ponte di un'autostrada o un muro calcinato di cascina hanno fatto come un salto dalla loro materialità stanca e quotidiana, dalla loro usura. Ci hanno chiesto di guardarle – di ammirarle o compatirle – in un modo insolito, rinnovato.»¹³ In altre parole una luce di grazia può estendersi potenzialmente su ogni aspetto della quotidianità, come l'autore ribadisce nel *Cuore dell'inverno*: «Ho imparato [...] in una stazioncina squallida e deserta, a non spazientirmi del ritardo del treno per decifrare le scritte incise dagli innamorati sulle panche di legno, o a trasognarmi davanti ai tabelloni della flora ambientale appesi nella biglietteria, con quei fiori bellissimi dai nomi latini».¹⁴

Anche la poesia di Betocchi nasce come espressione e strumento di un'educazione dello sguardo, come dice l'autore stesso: «Ho cercato di capire più che potessi di quanto mi stava attorno; ho cercato di mettermi nel cuore delle cose.»¹⁵ L'obiettivo, in altri termini, è anzitutto quello di arrivare a *vedere* veramente le cose, scuotendole dal grigiore dell'abitudine: «Ci avverrà di alzarci in una mattina di buon cuore e di buona volontà, e l'angolo del nostro tavolo, sul quale è una rosa posta dentro un bicchiere battuto dal sole ci sembrerà pieno di una novità fragrante ed intensa.»¹⁶ E questo è, in fondo, lo stesso obiettivo che il Palomar calviniano persegue strenuamente, come un vero e proprio imperativo morale: «Quando c'è una bella notte stellata, il signor Palomar dice: “Devo andare a guardare le stelle”. Dice proprio: “Devo”, perché odia gli sprechi e pensa che non sia giusto sprecare tutta quella quantità di stelle che gli viene messa a disposizione.»¹⁷ Più in particolare l'etica di Palomar lo spinge a prestare la massima attenzione proprio alle cose più piccole, che diventano così – scrive Piacentini – «il punto di partenza per entrare nella porosa sostanza del mondo e riscriverne i

⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 76.

¹⁰ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., pp. 260-1.

¹¹ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 557.

¹² Ivi, pp. 661-2.

¹³ L. SANTUCCI, *Cantico delle cose di papa Giovanni*, con fotografie di M. De Biasi, Mondadori, Milano 1968, p. 11.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 79-80.

¹⁵ AA.VV. *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento*, cit., p. 37.

¹⁶ C. BETOCCHI, *Poesie d'amore*, in *Confessioni minori*, cit., p. 109.

¹⁷ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 909.

contorni, ristabilendo un rapporto immediato con le cose.»¹⁸ Palomar giustifica questa predilezione con una ragione pratica: «Volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.»¹⁹ Egli dunque incarna quella tensione all'esattezza che Calvino esalta nelle *Lezioni americane* e che è propria della mentalità scientifica. Tuttavia c'è una seconda motivazione: Palomar è mosso, come nota Milanini, da una «pietà creaturale».²⁰ Ai suoi occhi ogni cosa è meritevole di attenzione, e a maggior ragione quando è piccola e trascurata, come la luna di pomeriggio.²¹ Dunque l'esattezza, ossia l'attenzione al dettaglio e al particolare, è a suo modo un'espressione d'amore, in linea con quanto scrive Betocchi: «Amare una cosa significa identificarla, restituirle la sua identità e libertà. [...] Questa libertà e identificazione delle cose è per me il fondamento della fraternità con tutte le creature che hanno ciascuna una sua finalità e non sono un magma confuso e informe.»²²

Da questo punto di vista lo sguardo dello scienziato non è molto diverso da quello del poeta: tutti e due focalizzano la loro attenzione sul piccolo, nella convinzione che nulla di quanto esiste è indegno di essere indagato. Quest'aspetto è sottolineato in particolare da Levi, quando osserva che non sempre gli studi scientifici hanno un'utilità immediata, tuttavia «un mondo in cui si studiassero solo le cose che servono sarebbe più triste, più povero, e forse anche più violento del mondo che ci è toccato in sorte.»²³ Inoltre tanto il poeta quanto lo scienziato evitano le categorie grossolane; in particolare la chimica è l'arte della distinzione, in quanto insegna a «diffidare del quasi-uguale [...], del praticamente identico».²⁴ Tale insegnamento ha ricadute etiche non trascurabili, giacché implica anche il rifiuto di giudicare gli uomini per categorie astratte, dando risalto invece alle peculiarità individuali.²⁵ In sintesi quindi è forse dalla formazione scientifica che deriva la predilezione di Levi per il piccolo e il singolare, che Gordon individua come una delle sue caratteristiche principali.²⁶

D'altra parte quest'attitudine ha anche un'altra radice: la «tendenza microscopica» di Levi assume a volte la forma «di puro divertimento infantile: maneggiare una singola tessera del mosaico, giocare maliziosamente a nascondino con il mondo.»²⁷ Ciò ricorda quanto scrive Santucci a proposito del bambino: «Non è soltanto la piccolezza della sua statura e delle sue dita che lo inducono, oltre che a stanare le piccole cose, a rimpicciolire altresì le ordinarie: c'è in lui la voluttà di minuscolizzare tutto il mondo per piazzarlo in un'orbita ridottissima di contemplazione e di analisi.»²⁸ Nell'attenzione al piccolo si incontrano dunque il bambino e l'adulto, il poeta e lo scienziato. Non solo: come sottolinea Levi stesso, questo può essere anche un punto di contatto tra credente e non credente.²⁹ E in effetti la concentrazione analitica di Palomar assume talora una sfumatura religiosa: «Lo stato d'animo di Palomar che fa la fila nella macelleria è insieme di gioia trattenuta e di timore, di desiderio e di

¹⁸ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 303.

¹⁹ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 875.

²⁰ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 188.

²¹ Cfr. I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 903.

²² AA.VV. *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento*, cit., p. 37.

²³ P. LEVI, *Il salto della pulce*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 885.

²⁴ P. LEVI, *Potassio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 905.

²⁵ Cfr. P. LEVI, *Vanadio*, ivi, p. 1020.

²⁶ R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 240.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 35.

²⁹ Cfr. P. LEVI, *Il salto della pulce*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 885.

rispetto, di preoccupazione egoistica e di compassione universale, lo stato d'animo che forse altri esprimono nella preghiera.»³⁰

4.1.1. Il «concreto spirituale» e il mondo come insieme di segni

Più in particolare l'attenzione «poetica» al mondo comporta un atteggiamento che Caproni definisce «concreto spirituale»,³¹ in quanto integra due qualità: l'apprezzamento delle cose nella loro specifica concretezza e la ricerca del significato profondo dell'esperienza. Per Caproni, in particolare, ciò implica percepire la realtà «come un'allegoria», intuendo sotto la superficie «qualcosa d'altro che ci sfugge».³² Per Luzi significa invece ricostruire la «fisica perfetta» del mondo, rileggendo cose ed eventi alla luce del «significato vissuto dalla fede».³³ Una prospettiva che Festa riassume in questo modo: «In Luzi l'osservazione del reale si fa così penetrante e disponibile che l'oggetto acquisisce naturalmente un rilievo metafisico: “naturalismo simbolico” secondo la definizione di Zagarrìo, “realismo trasfigurato” per Caranica. L'umile ed immediata realtà si accende così di un senso profondo, [...] svela la possibilità di un trascendente incardinato nell'immanente.»³⁴ Si tratta di due declinazioni, per quanto diverse, del medesimo obiettivo: «fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza»,³⁵ ovvero – per usare un termine luziano – fino a verificarne i «fondamenti invisibili». Sulla stessa linea si colloca anche la poetica di Betocchi. Il poeta, infatti, afferma che l'oggetto del suo interesse è «la realtà di tutto quello che si vede», percepita però nella sua multidimensionalità: «Certe volte mi è sembrato che avesse profondità dove disperavo, e tuttora dispero, nei miei momenti migliori, di arrivare».³⁶ Da qui il titolo della prima raccolta, *Realtà vince il sogno*, che esprime appunto la volontà di cercare un contatto autentico con il reale, includendo però in questo termine anche la realtà della fede.³⁷ Per questo non c'è contraddizione, ad esempio, tra l'alba di un giorno qualsiasi e un volo di angeli, bensì una perfetta continuità; giacché per Betocchi «tutto è reale e tutto è paradiso.»³⁸

Santucci, dal canto suo, unisce nelle proprie narrazioni elementi fantastici e realistici, non allo scopo di falsare la realtà bensì di comprenderla meglio. L'episodio del cieco nato, in *Volete andarvene anche voi?*, è significativo in proposito: quando il cieco vede per la prima volta la realtà circostante, la descrive con le parole di un poeta; le persone, ad esempio, sono per lui «alberi che camminano».³⁹ Da qui Santucci trae una riflessione generale, ossia che il mondo si vede veramente, con pieno realismo, solo quando se ne coglie il mistero profondo, oltre gli schemi costruiti dall'abitudine. In particolare per Santucci ciò significa guardare le cose alla luce della speranza teologale, «riscattate dal viaggio di Cristo nel mondo e proiettate verso una [...] gloriosa Apocalisse».⁴⁰ Ciò lo avvicina a Silone, autore – come scrive Howe – di «una forma letteraria che potrebbe essere chiamata l'allegoria

³⁰ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 939.

³¹ C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 283

³² G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 170.

³³ S. VERDINO, *Introduzione a M. LUZI, L'opera poetica*, cit., p. XIII.

³⁴ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 123.

³⁵ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 246.

³⁶ C. BETOCCHI, *Avvertenza*, in *Confessioni minori*, cit., p. 380.

³⁷ G. LANGELLA, *Betocchi poeta della croce*, in *L'utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento*, Studium, Roma 2003, p. 102.

³⁸ C. BETOCCHI, *Lo spaccasassi*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 110.

³⁹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 339-40.

⁴⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 80.

realistica», nella quale «sofferenza divina e umana» si incontrano.⁴¹ Da un lato, infatti, l'autore avanza l'ipotesi che Cristo non sia mai morto né risorto ma sia ancora in agonia su questa terra;⁴² Silone fa così propria la concezione tradizionale abruzzese secondo cui i personaggi dei Vangeli calcano ancora il terreno del nostro mondo (ad esempio la Sacra Famiglia la notte di Natale fugge di casa in casa inseguita dai carabinieri⁴³). Dall'altro lato molteplici episodi delle opere santucciane sovrappongono la narrazione di eventi concreti alla riattualizzazione di eventi evangelici; per esempio la morte di Murica in *Vino e pane* è sovrapponibile alla morte di Gesù, la rinascita di Pietro Spina nel *Seme* a una natività. In tal modo, osserva Falcetto, Silone sottolinea l'universalità umana degli eventi narrati e insieme suggerisce «che eventi e figure della storia di Cristo vivono davvero se si riesce a riconoscerne la concretezza, l'attualità.»⁴⁴

D'altra parte anche in una prospettiva laica, come quella calviniana, l'attenzione «poetica» alle cose implica uno sguardo profondo sul mondo, la «riscoperta dell'oggettualità in funzione del senso del vivere.»⁴⁵ Palomar infatti osserva le cose non solo perché sono interessanti in sé, ma anche perché attraverso di loro cerca un significato, insegue il senso stesso del vivere. Così, per esempio, un vecchio copertone che la scimmia di uno zoo si rigira tra le mani diventa il simbolo di un «senso ultimo a cui le parole non giungono.»⁴⁶ L'osservazione del mondo in quanto «concreto spirituale» è dunque fortemente intessuta di speranza, la quale ha una connotazione insieme passiva e attiva. Da un lato infatti tale ricerca implica un'attesa, come osserva Santero: la «paziente attesa di un istante in cui gli oggetti più umili [...] ritornano a parlare come prima, rivelano una vita propria al di là della materia.»⁴⁷ Le cose, insomma, devono «decidere» di mostrarsi. Per questo Santucci consiglia anzitutto di «disporsi a un puro e disinteressato ascolto delle Cose», quasi tendendo un'«imboscata» alla realtà per sorprenderla nel suo significato più riposto.⁴⁸ E questa è anche la conclusione, sebbene provvisoria, del signor Palomar: «Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa [...]. Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi»; da qui la necessità di mantenere un atteggiamento aperto, di attesa senza oggetto.⁴⁹

Dall'altro lato, però, la ricerca passa attraverso un'attività continua di decifrazione, di interpretazione del mondo. Per gli autori cristiani, in particolare, ciò significa interpretare nel mondo i segni della presenza del divino e della progressione della realtà verso la pienezza finale. Luzi sostiene infatti che «la rivelazione non si esaurisce nelle Scritture», bensì prosegue nella «molteplicità dei segni [...] con cui Dio ci significa.»⁵⁰ In ogni particolare dunque – anche un ghiro o un «minuscolo piumato» – è potenzialmente leggibile la presenza del «Dio creatore.»⁵¹ Non a caso la poesia di Luzi ripropone

⁴¹ Cit. in E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto*, cit. p. 99.

⁴² Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 780; *Ed egli si nascose*, cit., p. 39.

⁴³ Cfr. I. SILONE, *Parliamo di me*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1256.

⁴⁴ B. FALCETTO, *Introduzione*, ivi, p. XLV.

⁴⁵ A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 303. In particolare, a proposito della simbologia degli oggetti in Calvino, Barenghi osserva: «Il punto di partenza è costituito da oggetti comuni, che fanno parte della normale esperienza di ciascuno [...] [ma] il gesto abituale acquista valenze e risonanze imprevedibilmente vaste, la banalità quotidiana s'intreccia con le sorti dell'umanità o del pianeta». M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 222.

⁴⁶ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 944.

⁴⁷ D. SANTERO, *Introduzione* a C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 24.

⁴⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 76.

⁴⁹ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 969.

⁵⁰ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 97.

⁵¹ M. LUZI, *È buona*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 383.

molteplici volte la metafora della realtà come libro da decifrare.⁵² Allo stesso modo Betocchi si definisce uno di quei «tipi pei quali il mondo è sparso di segni, di sigle letterali [...] Lettori senza biblioteche [...] lettori col cuore».⁵³ Santucci, dal canto suo, sottolinea come sia possibile entrare in contatto con Dio attraverso le più piccole cose, se guardate con il «terzo occhio» della fede;⁵⁴ il dogma stesso dell'ascensione è per l'autore un invito a cercare Dio in ogni cosa:

Non guardate il cielo. In questo dì dell'Ascensione io mi eclisso dietro quella nube, ma potrei nascondermi dietro un cespuglio, nel tronco cavo di un albero, o inabissarmi in uno stagno di Galilea. Il Padre da cui vado non abita oltre il volo degli uccelli. Egli è nelle brughiere spazzate dal vento, nei fienili sconosciuti dove vi accadrà di dormire una notte, sulle cenge dei monti, sotto il letto e sui tetti della città. Dopo che sarò asceso, lui ed io saremo sciolti negli abitacoli del mondo. Allora più nulla vi sarà straniero.⁵⁵

Nella poesia sereniana l'opera di decifrazione assume invece la veste del montaliano miracolo laico, come osserva D'Alessandro: «I dati esperibili si caricano [...] del valore di 'segni', di tracce decifrabili della trascendenza», benché seguite da una sempre rinnovata delusione.⁵⁶ Ad esempio una passeggiata serale a Luino può trasformarsi in una sorta di caccia al tesoro, in cui una luce e uno sguardo diventano indizi misteriosamente collegati: «Quello sguardo reciproco era il guizzo con cui si saluta una novità? [...] Piuttosto uno sguardo d'intesa. A che cosa? A un tutto o a un nonnulla che stava oltre le rispettive persone? Finii con assimilare il piccolo fatto all'episodio della vetrina illuminata. [...] Proseguiva la mia esplorazione dentro e attorno al paese in attesa non so quanto consapevole di chissà quali rivelazioni a ogni viottolo o scorciatoia o slargo improvviso.»⁵⁷ O ancora, alcune tracce appena accennate sulla neve divengono portatrici di un misterioso messaggio, non diversamente dalla «bava di lumaca» di montaliana memoria:

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
E fosse pure uno zampettio di galline –
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
Ma già pioveva sulla neve,

⁵² Alcuni esempi a campione: *Di gennaio, di notte* da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 153; *Se mai solo vivendo* da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 275; *Interno* da *Onore del vero*, ivi, p. 224; *Il poema, l'amore, il fatto d'armi* da *Per il battesimo*, ivi, p. 546; *Auctor* da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 711, *Pietre, aria, il chiaro rudimento* da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1061; *Pareva fosse dato* da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 33.

⁵³ C. BETOCCHI, *Al sole di Firenze*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 211. L'immagine del libro come portatore di una rivelazione, forse del senso stesso dell'esistenza, è al centro anche delle vicende del racconto sereniano *L'opzione*.

⁵⁴ «Quante volte, in piena calura estiva, il rintocco solitario d'una campana o l'incontro con un albero scavato dal fulmine, lo scrutare nuotando il fondo marino dove si muovono granchi e minuscoli pesci; o ancora l'attesa del tram sotto un acquazzone di primavera hanno fatto scoccare in me, per inesprimibili traslati, lo stupefatto brivido che ci descrive Giacomo [nella notte di Natale].» L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 13.

⁵⁵ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 486-7. Un'analogia riflessione sull'Ascensione è presente già nei saggi dell'*Imperfetta letizia*, ivi, vol. I, p. 330.

⁵⁶ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 7. Sereni stesso scrive: «Ci piace pensare al poeta come a un credente che aspetti i segni della grazia». V. SERENI, *Esperienza della poesia*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 28.

⁵⁷ V. SERENI, *Dovuto a Montale*, ivi, p. 144.

duro si rifaceva il caro enigma.⁵⁸

L'interpretazione dei segni resta una dinamica importante anche nella prospettiva più strettamente laica di Calvino; in questo caso però l'obiettivo non è scoprire una dimensione ulteriore, bensì trovare un ordine e un senso nella realtà terrena, realizzarne il potenziale, svelarne gli aspetti ancora nascosti o inconsci. Per esempio il *Segno nello spazio* tracciato da Qfwq, in cui tutta la sua speranza si concentra, non rimanda a concetti metafisici: costituisce semplicemente un tentativo di orientarsi nel caos, trasformandolo in una realtà significativa. In seguito, essendosi smarrito il segno primigenio, tale speranza viene proiettata su ogni elemento della realtà, dando inizio a un'infinita opera di decifrazione:

Una concrezione calcarea sul basalto, una cresta sollevata dal vento sulla sabbia rappresa del deserto, la disposizione degli occhi nelle piume del pavone (pian piano il vivere tra i segni aveva portato a vedere come segni le innumerevoli cose che prima stavano lì senza segnare altro che la propria presenza, le aveva trasformate nel segno di se stesse e sommate alla serie dei segni fatti apposta da chi voleva fare un segno). [...] Ogni tanto, un soprassalto: È quello! E per un secondo ero sicuro d'aver ritrovato il mio segno [...].⁵⁹

In effetti l'interpretazione dei segni costituisce uno dei motivi principali della narrativa calviniana: già nel *Sentiero Kim* definisce la guerra come «una lotta di simboli»,⁶⁰ mentre romanzi come *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati* sono costruiti appunto come tentativi di combinare cose ed eventi per coglierne il senso, per renderli significativi. Lo stesso si può dire di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, all'interno del quale uno degli pseudoromanzi sottolinea esplicitamente l'importanza del tema: «Ci sono giorni in cui ogni cosa che vedo mi sembra carica di significati: messaggi che mi sarebbe difficile comunicare ad altri, definire, tradurre in parole, ma che appunto perciò mi si presentano come decisivi. Sono annunci o presagi che riguardano me e il mondo insieme: e di me non gli avvenimenti esteriori dell'esistenza ma ciò che accade dentro, nel fondo; e del mondo non qualche fatto particolare ma il modo d'essere generale di tutto.»⁶¹ Palomar conclude idealmente questa riflessione osservando che «il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli» è necessario in quanto «via d'uscita dallo sgomento di vivere».⁶²

Il bisogno di interpretazione è talmente forte per i personaggi calviniani che può assumere anche un carattere ipercompensatorio, come esemplarmente nel racconto giovanile *Angoscia in caserma*. Infatti il tradimento degli ideali della Resistenza provoca nel protagonista una nevrosi che si esprime nella sovra-interpretazione della realtà: «Il male cominciò a nascergli così: vedere il cavallo di frisia per la scala, carico di filo spinato, e pensare che contenesse un significato minaccioso e allusivo sul suo avvenire. [...] Poi c'era il mistero di quella branda vuota e chiusa [...] dove stava certo nascosta

⁵⁸ V. SERENI, *Nella neve*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 109. Altri esempi sono i «presagi» di *La repubblica*, nella stessa raccolta, p. 106, oppure le luci di *Un posto di vacanza* («segni convenuti / non so più quando o con chi / per nuove presenze o ritorni»), da *Stella variabile*, ivi, p. 230. Persino i segni sui vetri possono trasformarsi in «enigmi» da decifrare, come nei versi cassati di *Il tempo provvisorio*, da *Strumenti umani* («segni vai decifrando, / enigmi sui vetri stupefatti») o di *Lavori in corso*, da *Stella variabile* («in lotta con gli enigmi dei vetri»). Le varianti sono riportati nell'apparato critico, in *Poesie*, pp. 490 e 685.

⁵⁹ I. CALVINO, *Un segno nello spazio*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 117.

⁶⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, ivi, vol. I, p. 105.

⁶¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 662.

⁶² I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 943.

qualcosa sperata o temuta, la pace, la morte, ma ancor più qualcosa di segreto e ostile, che non si poteva comprendere.»⁶³ Se portata all'estremo, dunque, la lettura dei segni può essere un segno di sofferenza psichica: l'angoscia, sempre a un passo dalla speranza, prende il sopravvento. Peraltro anche Levi cita tra le caratteristiche del mondo concentrazionario proprio «una incorreggibile tendenza a vedere in ogni cosa un simbolo e un segno»⁶⁴ e «a cogliere ed a cercare di interpretare tutti i segni offerti dagli uomini, dalla terra e dal cielo».⁶⁵

Il racconto calviniano suggerisce, come rimedio a questa condizione, l'agire; la guarigione dell'ex partigiano avviene infatti quando egli riprende in mano la propria vita, tornando a combattere come un tempo.⁶⁶ Tuttavia l'azione stessa è uno strumento di interpretazione, cosa di cui Calvino sembra diventare sempre più consapevole con gli anni. Il concetto è espresso ad esempio nelle parole del vecchio Montezuma: «Ogni nostro gesto era una domanda che aspettava una risposta. E perché ogni risposta avesse una controprova sicura io dovevo formulare le mie domande in due maniere: una in un senso e l'altra in senso contrario. Domandavo con la guerra e domandavo con la pace.»⁶⁷ L'intera esistenza dell'uomo è dunque una «caccia al tesoro»,⁶⁸ o più generalmente una caccia, come Calvino afferma nelle *Lezioni americane*: «Penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo.»⁶⁹ Allo stesso modo per Levi l'uomo è per sua natura un cacciatore⁷⁰ ossia un «ricercatore», che si muove in un «intrico di simboli» da interpretare.⁷¹

4.2. L'utopia pulviscolare o discontinua

Il concetto calviniano di «utopia pulviscolare» o «utopia discontinua» riassume molti degli aspetti che abbiamo sinora affrontato. Anzitutto individua l'essenza della speranza non in una grande visione futura, ideologicamente definita, bensì nei semi di positività che si incontrano qui e là nel presente: «pulviscoli» di bene, di bellezza, di senso, che aprono un varco verso la pienezza vitale, intesa in senso terreno o metafisico. In altri termini la possibilità di salvezza è racchiusa nel quotidiano, veicolata da cose che possono apparire del tutto trascurabili. Il termine «discontinua», d'altro canto, sottolinea l'importanza delle dissonanze rispetto alla monotona uniformità del mondo. L'utopia cioè si concretizza in oggetti, parole o atti che si distaccano dalla massa amorfa delle cose, perché in

⁶³ I. CALVINO, *Angoscia in caserma*, da *Ultimo viene il corvo*, ivi, vol. I, p. 236. Un analogo sintomo nevrotico compare nella *Nuvola di smog*: «Anche adesso il mio sguardo cercava solo dei segni; altro non ero mai stato capace di vedere. Segni di cosa? segni che si rimandavano l'un l'altro all'infinito.» Ivi, vol. I, p. 948.

⁶⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 73.

⁶⁵ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1070.

⁶⁶ La stessa soluzione è proposta nel racconto giovanile *Amore lontano da casa* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 966-7. «Bisogna che la nostra generazione riconquisti le cose [...] Io da bambino vivevo in una grande villa, [...] e ogni cosa per me era uno strano simbolo [...] Poi c'erano i grandi, che avevano il compito di trattare con le cose, con le vere cose. Io non dovevo far altro che scoprire nuovi simboli, nuovi significati. Così sono rimasto tutta la vita, mi muovo ancora in un castello di significati, non di cose, dipendo sempre dagli altri [...] Invece c'è chi fin da bambino ha lavorato a un tornio. A un arnese per fare delle cose. Che non può avere un significato diverso dalle cose che fa.»

⁶⁷ I. CALVINO, *Montezuma*, ivi, vol. III, p. 193.

⁶⁸ Calvino annota in un appunto degli anni '80: «I segni nascosti sono da cercare [...] (tracce, tesoro nascosto).» La nota è riportata nell'apparato critico, ivi, vol. III, p. 1215.

⁶⁹ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 693-4.

⁷⁰ Cfr. P. LEVI, *Nichel*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 916; G. DE RIENZO - E. GAGLIANO, *La ragione non può andare in vacanza*, ivi, vol. III, p. 57.

⁷¹ P. LEVI, *Roulette dei batteri*, ivi, vol. II, p. 1107.

qualche modo fanno la differenza: si sente che hanno un significato, che contengono una promessa. Lo scarto può essere anche minimale, tuttavia riapre la possibilità di un cambiamento, dunque una via per la speranza.

Il concetto affiora già nelle prime opere calviniane, tuttavia impiega diversi anni per giungere a maturazione.¹ Ad esempio nel saggio giovanile *Il midollo del leone* l'autore esorta a guardare il mondo con «umiltà e acume» per cogliere nei minimi eventi un guizzo di «giusto, bello, vero»: qualcosa cioè che riconosciamo istintivamente come positivo «perché lo sentiamo come nostro, come ciò che sempre finalmente ci determina.»² Parallelamente le narrazioni della Resistenza suggeriscono che l'utopia possa nutrirsi anche dei gesti più trascurabili purché compiuti con consapevolezza, in un orizzonte di speranza e di coraggio. Kim riflette infatti tra sé: «Io penso: ti amo, Adriana, e questo è storia, ha grandi conseguenze [...] La storia è fatta di piccoli gesti anonimi, forse domani morirò [...] ma tutte le cose che farò prima di morire e la mia morte stessa saranno pezzetti di storia.»³ Questa utopia in «pezzetti» affiora anche nelle immagini conclusive della *Nuvola di smog* e della *Formica argentina*, arrivando a delinarsi con maggior chiarezza nel finale della *Giornata di uno scrutatore*: «Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, [...] l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città.»⁴ Da qui alle *Città invisibili* il passo è breve:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁵

L'intera categoria delle Città nascoste è la più chiara esemplificazione di questo assunto.⁶ Si tratta infatti di città che possiedono al loro interno un seme di positività, piccolissimo eppure sufficiente a sostenere la speranza. Raissa, per esempio, è una città complessivamente infelice, tuttavia «contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere.»⁷ A Marozia poi, «quando meno t'aspetti, vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita. [...] Basta lo sguardo la risposta

¹ Su questo tema è un riferimento fondamentale il saggio di C. MILANINI, *L'utopia discontinua*.

² I. CALVINO, *Il midollo del leone*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 22. Tuttavia già la «lettera sul paradiso», che abbiamo citato in precedenza, contiene le basi di quella che poi diventerà l'utopia discontinua, come nota in particolare C. MILANINI nell'*Introduzione* a I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. XXVII.

³ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 110. A tal proposito si può ricordare anche il furto delle chiavi nell'albergo dove sono acuartierati i fascisti – gesto praticamente inutile, ma moralmente significativo – compiuto dall'io narrante in *Gli avanguardisti a Mentone*, da *L'entrata in guerra*, ivi, vol. I, p. 505.

⁴ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 78. Sul collegamento tra l'*explicit* di questo romanzo e quello delle *Città invisibili* cfr. I. CALVINO, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2791. Un altro precedente importante, risalente allo stesso anno, si trova nel capitolo *Il giardino dei gatti ostinati* di *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1163. Non solo, infatti, vi compare l'idea di una Città nella città, ma la prima è associata, come nelle *Città invisibili*, alla categoria della discontinuità: «In questa città compressa dove tutti i vuoti tendono a riempirsi e ogni blocco di cemento a compenetrarsi con altri blocchi di cemento, si apre una specie di controcittà, di città negativa, che consiste di fette vuote tra muro e muro, [...]; è una città di intercapedini, pozzi di luce, canali d'aerazione, passaggi carrabili, piazzole interne».

⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 498. A conferma della coerenza del pensiero calviniano, si può notare che la frase riecheggia un saggio di ben dieci anni precedente: «[il] vero rivoluzionario [è] l'unico “conservatore” possibile, cioè colui che nella generale catastrofe delle vicende umane abbandonate al loro impulso biologico, sa scegliere ciò che va salvato e difeso e sviluppato e fatto fruttare.» I. CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2750.

⁶ Calvino è piuttosto esplicito sul significato delle città nascoste, chiaramente spiegato ad esempio nella lettera a C. De Caprio del 29 marzo 1974, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1235.

⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 483-4.

il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento [...] la città si trasfigura». ⁸ Quasi contemporanei alle *Città invisibili* sono poi i saggi *Per Fourier*, in cui Calvino arriva a una definizione esplicita del concetto: «L'utopia [...] non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata [...] Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.» ⁹

Tale concetto prosegue il suo cammino anche nelle ultime opere narrative di Calvino, come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*. Infatti l'attenzione di *Palomar* per i dettagli più insignificanti si iscrive perfettamente, come osserva Muzzioli, nel filone dell'utopia discontinua. ¹⁰ Quanto a *Se una notte d'inverno*, è significativo in particolare un passaggio in cui l'utopia pulviscolare è applicata alla lettura: «È attraverso questi spiragli che, per lampi appena percettibili, si manifesta la verità che il libro può portare, la sua sostanza ultima. [...] Ogni volta che m'imbatto in uno di questi grumi di significato devo continuare a scavare intorno per vedere se la pepita s'estende in un filone.» ¹¹ Qui dunque la «pulviscolarità» della speranza è declinata in senso gnoseologico: la verità, cioè, è attingibile per frammenti. Un'idea simile è sostenuta anche nel saggio, di poco successivo, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*: «La realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei». ¹² In particolare in questo saggio Calvino si sofferma su un processo di pensiero che è parte essenziale dell'utopia discontinua:

La teoria della *crystallisation*, cioè la trasformazione d'un particolare negativo dell'essere amato in polo d'attrazione. Ricorderò che la metafora della cristallizzazione viene dalle miniere di Salisburgo dove si gettano dei rami senza foglie per ritirarli qualche mese dopo ricoperti di cristalli di salgemma splendenti come diamanti. Il ramo qual era resta visibile, ma ogni nodo, ogni stecco, ogni spina fa da supporto a una bellezza trasfigurata; così la mente amorosa fissa ogni particolare dell'essere amato in una trasfigurazione sublime. [...] La sua conoscenza puntiforme [...] connette il sublime con l'infimo, [...], senza escludere che la traccia più oscura possa essere il segno del destino più luminoso. ¹³

Immediato è il collegamento con le *Lezioni americane*. Anche questo testo, infatti, presuppone il concetto di utopia pulviscolare: «L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso». ¹⁴ Inoltre le *Lezioni* recuperano l'immagine stendheliana della cristallizzazione attraverso il mito di Medusa, la cui testa mozzata trasforma ramoscelli marini

⁸ Ivi, pp. 489-90. Calvino peraltro ripropone la stessa dialettica anche al di fuori delle *Città invisibili*; in particolare il racconto *La coscienza a posto* (ivi, vol. III, p. 293) descrive l'interazione tra una società di disonesti e una «controsocietà degli onesti» che ricorda molto le due città dei giusti e degli ingiusti incluse in Berenice.

⁹ I. CALVINO, *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 312-4.

¹⁰ *Palomar* si sofferma infatti su particolari che per altri sono trascurabili e viceversa mette in questione il senso comune; perciò si fa portatore di un'utopia intesa non come «cambiamento miracoloso rinviato nel futuro», ma come «indicazione, nel presente, di quei particolari a pena visibili, eppure capillarmente proliferanti, che stimolano l'immaginazione a porre in questione l'esistente.» F. MUZZIOLI, *Polvere di utopia*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 155.

¹¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 864.

¹² I. CALVINO, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 943.

¹³ Ivi, p. 946.

¹⁴ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, ivi, vol. I, pp. 687-8.

in coralli.¹⁵ Calvino non si sofferma sul significato di quest'immagine, limitandosi ad accostarla al *Piccolo testamento* di Montale, che è a sua volta un esempio di utopia riposta nel piccolo e nel discontinuo. Tuttavia il senso è chiaro: l'utopia pulviscolare non implica soltanto l'esistenza del positivo a fianco del negativo, ma anche la possibilità di trasformare, almeno parzialmente, il negativo in positivo.¹⁶

Questa peculiare idea di utopia si ritrova in molte occasioni anche al di fuori della produzione calviniana. Per esempio in Levi ha grande importanza la categoria della discontinuità, appunto perché la sua attenzione tende a concentrarsi su ciò che è singolare, magari imperfetto ma comunque distinto dalla massa.¹⁷ In particolare nel *Sistema periodico* Levi individua nelle discontinuità la fonte stessa della vita, contro l'uniformità mortifera imposta dal fascismo: «Perché la vita viva, ci vogliono le impurezze [...]. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape».¹⁸ È vero che molte volte nella narrativa leviana le discontinuità, ossia i «vizi di forma» che rompono il sistema, sono negative.¹⁹ Tuttavia possono avere anche il valore opposto, come nel caso della lettera che fortunatamente raggiunge Levi in lager: «Quel pezzo di carta [...] era una falla, una lacuna dell'universo nero che ci stringeva, e [...] attraverso ad essa poteva passare la speranza.»²⁰ La stessa presenza di Alberto, o l'aiuto di Lorenzo, aprono «un buco nel tessuto rigido del Lager»,²¹ attraverso il quale passa la speranza di «una remota possibilità di bene».²² Anche fuori dal lager poi l'utopia continua a manifestarsi in modo discontinuo, ad esempio nel lavoro quotidiano e anonimo dei tanti Faussone diffusi per il mondo.²³

Più in particolare l'utopia leviana presuppone fondamentalmente tre virtù, che sono in fondo tre declinazioni della speranza. La prima è la capacità di godere del bene ovunque si trovi, anche in una condizione in cui il male è nettamente preponderante. A tal proposito è interessante che, nel *Sistema periodico*, Levi richiami la tradizione della *berakhà*, ossia della benedizione rituale: «Un ebreo pio è tenuto a pronunziarne centinaia al giorno, e lo fa con gioia profonda, poiché intrattiene così il millenario dialogo con l'Eterno, che in ogni *berakhà* viene lodato e ringraziato per i Suoi doni.»²⁴ Infatti, benché Levi si muova in un orizzonte laico, tutta la sua opera testimonia questa medesima capacità di trarre consolazione e speranza anche dalle cose minime, per quanto dura possa essere l'esistenza nel suo complesso. Emblematico in proposito un passaggio di *Se questo è un uomo*:

È fortuna che oggi non tira vento. Strano, in qualche modo si ha sempre l'impressione di essere fortunati, che una qualche circostanza, magari infinitesima, ci trattienga sull'orlo della disperazione e

¹⁵ I. CALVINO, *Leggerezza*, ivi, p. 634.

¹⁶ Del resto la dinamicità dell'utopia discontinua è implicita già nel finale delle *Città invisibili*, che non comporta «una semplice discriminante (di qui il male, di là il pochissimo bene)», bensì «la possibilità del negativo stesso di tramutarsi nel suo opposto. E dunque la reversibilità dell'inferno medesimo (o di alcuni suoi angoli).» G. BERTONE, *Italo Calvino*, cit., p. 161.

¹⁷ Un caso emblematico sono i bizzarri scarti di lavorazione che l'autore raccoglie nel suo «museo privato»: piccoli misteri che la scienza non sa spiegare, e che in questo senso si possono definire «miracoli». P. LEVI, *Riprodurre i miracoli*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1122.

¹⁸ P. LEVI, *Zinco*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. II, p. 884.

¹⁹ Dice infatti uno dei *Procacciatori d'affari*, a giustificazione di tutti i mali del mondo: «Qualcuno da qualche parte ha sbagliato, ed i piani terrestri presentano una faglia, un vizio di forma.» Da *Vizio di forma*, ivi, vol. II, p. 716.

²⁰ P. LEVI, *Un discepolo*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 258.

²¹ P. LEVI, *Cerio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 964.

²² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, pp. 234-5.

²³ Cfr. G. DE LUNA, *Le ragioni per avere fiducia*, ivi, vol. III, p. 236.

²⁴ P. LEVI, *Argon*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 868.

ci conceda di vivere. Piove, ma non tira vento. Oppure, piove e tira vento: ma sai che stasera tocca a te il supplemento di zuppa, e allora anche oggi trovi la forza di tirar sera. O ancora, pioggia, vento, e la fame consueta, e allora pensi che [...] possiamo pur sempre andare a toccare il reticolato elettrico [...] e allora finirebbe di piovere.²⁵

Si tratta di un esempio estremo di quella virtù che Santucci, nel *Cuore dell'inverno*, chiama «la positività del positivo»: la capacità cioè di «non sopprimere e accecare, per una sofferenza o sciagura in corso, le cose belle e godibili che ai lati del negativo non cessano di sussistere».²⁶ Peraltro anche Santucci esemplifica questa filosofia citando un episodio accaduto durante la guerra, in prigionia:

[Davor] in quella prigionia si era procurato un merlo cui aveva insegnato a fischiare e in lui aveva la sua consolazione. Un giorno un compagno maligno aprì la gabbia dell'uccello e lo fece fuggire. In quelle stesse ore Davor ricevette una lettera da cui apprese che la sua casa era stata incendiata e i suoi genitori deportati. Il mattino di poi fui impensabilmente svegliato dai gorgheggi che ben conoscevo. Nella notte, spontaneamente l'uccello era tornato dal suo padrone. E io trovai il mio amico che lo teneva sulla mano, e senza staccare gli occhi colmi di gioia dal suo piccolo musico, quasi che in quei trilli ci fossero buone notizie dei suoi cari, «Il positivo, vedi...» mi diceva. «Il positivo non può essere annientato da nulla!»²⁷

Per inciso l'intera filosofia di vita di Santucci poggia appunto su questo: sulla valorizzazione delle piccole gioie come strada per la salvezza. Ciascuno deve infatti impegnarsi, secondo l'autore, per difendere la gioia, «riconoscerla o inventarla e infine conservarla e diffonderla».²⁸ un'espressione che ricorda il finale delle *Città invisibili*. La gioia poi è una cosa sola con la speranza, giacché in essa è possibile esperire la «capillare alleanza delle cose», che «concorrono tutte al bene», come Santucci ama scrivere.²⁹ Più che di utopia pulviscolare, dunque, potremmo parlare per questo autore di «utopia capillare», come emerge anche nella conclusione di *Eschaton*: «C'è una felicità sempre possibile [...] entro il battere d'ogni nostra ora. Anche se dura per un tempuscolo, puoi accorgerti di come la vita sia bella e salvarti dalle sue disillusioni e dai suoi veleni. Dipende solo da te, dal tuo imparare a vivere in quella capillarità.»³⁰ Tale concezione è presente, benché in modo meno esplicito, anche nella poesia di Betocchi. La incontriamo per esempio in una poesia delle *Ultimissime*, dedicata alle prime luci del mattino che brillano sui vetri delle finestre: emblemi di una salvezza (terrena, prima che metafisica) che passa attraverso le bellezze più minute.

«Salve, mie care ragazze!»
dico, mentre quelle s'accendono di sole;

²⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 243. Peraltro la stessa esperienza di Auschwitz contribuisce, a posteriori, a rafforzare in Levi tale capacità, facendogli apprezzare anche le piccole cose del quotidiano che normalmente si danno per scontate. Significativa in merito una lettera di Levi a Jean Samuel (il Pikolo di *Se questo è un uomo*), riportata in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 454. «È un miracolo che sia ancora in vita, sano, insieme alla mia famiglia. Ho fatto il voto di non dimenticarmelo mai, me lo ripeto tutti i giorni come una preghiera. Non ringrazio la Provvidenza, perché se ci fosse veramente, Auschwitz e Birkenau non sarebbero esistiti; ma così, posso d'ora in avanti gioire per tutte le piccole cose della vita che, di solito, passano inavvertite, e non mi lamento troppo delle grandi e piccole preoccupazioni di tutti i giorni.»

²⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 72.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 71.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 41. Anche *Il cuore dell'inverno* riafferma con decisione tale concetto. La speranza, spiega la Voce dell'angelo, risiede appunto nelle cose più piccole: «Vi aspetta dopo un buon sogno notturno, negli stupori d'una chiesa solitaria, ma anche in una fisarmonica che strimpella da una lontana osteria, nella smorfia d'un bambino che gonfia la sua bolla di sapone certo che la farà più grande della luna» (p. 222).

e mi vedo nei panni d'un vecchio garzone
 che s'affaccia alla soglia della bettola
 a gettar nel rigagnolo i risciacqui
 della sporcizia di ieri sera
 e... «Mie care regine dai broccati d'oro!»
 esclamo a quelle luci; e penso
 «Qualche chiazza di sole sul sozzo grembiale
 dirà qualcosa di me, a qualcuno che passa.»³¹

Tornando a Levi, la seconda premessa fondamentale dell'utopia discontinua è la convinzione che il male possa, almeno in una certa misura, trasformarsi in bene: un concetto che abbiamo sottolineato già nelle *Lezioni* calviniane. Nel *Sistema periodico*, ad esempio, Levi si sofferma sulla capacità della natura di trasformare la materia più ignobile in qualcosa di utile e persino di bello: «Trae la grazia della felce dalla putredine del sottobosco, e il pascolo dal letame».³² Lo stesso avviene appunto nell'esperienza umana, sia materialmente – ad esempio attraverso la chimica – sia spiritualmente.³³ Levi ha infatti sostenuto in più occasioni «che nessuna umana esperienza sia vuota di senso e indegna di analisi»,³⁴ ma che tutte possano diventare «mattoni» con cui costruire il futuro.³⁵ Da questo punto di vista l'emblema per eccellenza della speranza è l'ostrica, che riveste con la saliva i corpi estranei penetrati in lei, trasformandoli in perle.³⁶ L'utopia discontinua ha dunque per Levi, come per Calvino, un'intrinseca componente dinamica; e lo stesso del resto si può dire per Santucci.³⁷ Infine la terza caratteristica richiesta dall'utopia discontinua è una mente acuta e sottile, «un'attenzione extra alle sfumature, ai risvolti nascosti della realtà»,³⁸ che consente di distinguere il positivo dal negativo anche quando sono fittamente intrecciati, e di individuare i fili del futuro nella matassa del presente. Levi dice di aver affinato questa virtù grazie alla chimica,³⁹ ma ancora una volta si può individuare una lontana matrice ebraica. Infatti Levi dice di apprezzare particolarmente le disquisizioni dei sapienti sulla legge ebraica, per quanto spesso possano apparire inutilmente ingarbugliate:

Percepisco un gusto antico per la discussione ardita, una flessibilità intellettuale che non teme le contraddizioni, anzi le accetta come un ingrediente immancabile della vita; e la vita è regola, è ordine che prevale sul Caos, ma la regola ha pieghe, sacche inesplorate di eccezione, licenza, indulgenza e disordine. Guai a cancellarle, forse contengono il germe di tutti i nostri domani, perché la macchina dell'universo è sottile [...] È stato spesso citato il detto di Einstein: «Il Signore è sottile, ma malvagio non è»; sottili devono dunque essere, a Sua somiglianza, coloro che Lo seguono. Si nota che, tra i fisici e i cibernetici, sono molto numerosi gli ebrei originari dell'Europa orientale: che il loro *esprit de finesse* altro non sia se non un'eredità talmudica?⁴⁰

³¹ C. BETOCCHI, *Ovvero: quando i vetri squittiscono*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 360.

³² P. LEVI, *Azoto*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 896.

³³ Cfr. in proposito R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 98.

³⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 206.

³⁵ *Incontro con Primo Levi, al Leo Club di Cuneo*, ivi, vol. III, p. 74.

³⁶ Cfr. P. LEVI, *Meleagrina*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 733.

³⁷ Si pensi ad esempio al *Mandragolo*: pressoché tutti i personaggi sono moralmente questionabili, tuttavia la Grazia divina trova il modo per raggiungerli, offrendo a ciascuno una sua via di riscatto. La provvidenza non agisce dunque eliminando il male, bensì rovesciandolo in bene.

³⁸ M. GIULIANI, *Per un'etica della resistenza*, cit., p. 83.

³⁹ Cfr. P. LEVI, *Ex chimico*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 810; *Potassio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 905.

⁴⁰ P. LEVI, *Il rito e il riso*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 946.

L'importanza di questa virtù del distinguere è sottolineata in particolare in un componimento leviano, in cui l'autore ricorre alla metafora della polvere. Quest'ultima è, ad uno sguardo superficiale, una sostanza indifferenziata, ma in realtà è composta da molti elementi profondamente diversi. Se dunque Calvino parla di «utopia pulviscolare», Levi fa della polvere il simbolo stesso della vita, con le sue molte e diverse potenzialità. E sono appunto queste discontinuità interne che aprono uno spazio per la speranza, purché l'osservatore sia attento e consapevole:

Quanta è la polvere che si posa
Sul tessuto nervoso di una vita? [...]
Alberga spore vecchie di millenni
Pregne di danno a venire [...]
Ma alberga pure germi diversi,
Semi assopiti che cresceranno in idee,
Ognuno denso di un universo
Imprevisto, nuovo, bello e strano.
Perciò rispetta e temi
Questo mantello grigio e senza forma:
Contiene il male e il bene,
Il pericolo, e molte cose scritte.⁴¹

Peraltro la connessione tra speranza e polvere si ripropone diverse volte anche nella poesia di Betocchi. La polvere infatti è ancora una volta il simbolo del «possibile», ossia di tutto quello che è «realizzabile» e che «si mostra in ambigua / figura».⁴² In particolare essa è protagonista del componimento *Ma al terriccio che frana dai precordi*⁴³ dove, come nota Fontana, veicola un duplice messaggio. Da un lato la polvere-terriccio chiede di “sporcarsi le mani” con l’esperienza, di percepirsi come una cosa sola col mondo («O mia figura informe [...] / in te mi riconosco» le dice infatti il poeta). Dall’altro lato l’accezione penitenziale della polvere richiama il legame con il divino; perciò anticipa la conclusione del componimento, che introduce uno stacco tra la materia peritura e l’anima immortale: «E in questo sono / da te diverso: un atto da salvare.»⁴⁴ Col passare del tempo tuttavia la polvere perde questa seconda accezione, diventando un simbolo puramente terreno: l’emblema di «un’*Anima Mundi* puntiforme e molecolare»,⁴⁵ nella quale la morte dell’individuo si rovescia in nuova vita. Scrive infatti Betocchi a Turollo: «In me non esiste più la morte, dacché so che tornerò a farmi polvere, e non altro che polvere: ma presto, di nuovo, miracolosamente, a un nuovo destarsi di cellule, un ridestarsi d’amore.»⁴⁶

⁴¹ P. LEVI, *Polvere*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 775.

⁴² C. BETOCCHI, *Contro Plotino e per amor suo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 568.

⁴³ C. BETOCCHI, *Ma al terriccio che frana dai precordi*, da *Ultimissime*, ivi, p. 359.

⁴⁴ «Mentre accetta la vita, l’io implicitamente riconosce la necessità di proseguire lo scavo, lasciandosi alle spalle quelle – pur seducenti – scorie. [...] La parola «polvere» appare, quindi, investita di duplice valore semantico, proponendosi come una vera e propria «cerniera» lessicale del testo [...] e rilancia in avanti, oltre i confini stessi del testo, il discorso betocchiano.» G. FONTANA, «*Lo scavo che ai miei giorni migliori tento in me cercandomi...*». *Alle radici del «realismo del corpo» di Betocchi*, «Strumenti critici», XVIII (2003), n. 3, p. 386.

⁴⁵ M. DEL SERRA, «*Fare uomo l’anima*»: *il teatro della «pietas» in Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 98.

⁴⁶ C. BETOCCHI, Lettera a D. M. Turollo dell’8 marzo 1976, cit. ivi, p. 98. La stessa metafora è utilizzata da Betocchi anche in altre occasioni, come nella lettera a L. Sinisgalli del 4 luglio 1975 («Ma, perduta l’eternità, e ridottomi a pulviscolo (come del resto mi è sempre piaciuto) mi trovo benissimo») o nella lettera a F. Cialente del 2 giugno 1976 («Sono soltanto uno che crede alla carità: in questo universo, in questo cosmo di cui siamo minime particelle»), entrambe cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l’officina di Betocchi*, cit., pp. 37 e 40.

Anche per Betocchi dunque si può parlare di utopia pulviscolare, nel senso che ai suoi occhi ogni essere è un «pulviscolo» della sostanza universale (intesa in senso religioso o meno), e l'intuizione di tale unità può illuminare ogni istante della vita, passando attraverso eventi minimi e ordinari. Un esempio significativo di questa dinamica si trova nella prosa *La nuova Arcadia*: il protagonista è un ragioniere, che osservando i tasti bianchi e neri della calcolatrice intuisce improvvisamente «il principio di felicità che andava cercando»: «Io sono come quell'una cifra che si sente chiamare, bianca o nera che sia, ed è pur necessaria alla somma», dice tra sé; e in quel momento «si sentì investito da un principio universale e senza nome, che lo legava alla sua macchina, ma così legato lo trascinava verso le prigioni di tutti gli uomini, a confortarli. Così sentendo riprese a fare le sue somme: e nell'umile operazione a ritrovare, paziente, il principio della sua libertà.»⁴⁷

Il concetto di utopia discontinua poi è particolarmente consonante con la poetica luziana. Fin dalle raccolte giovanili, infatti, si impone l'idea che la speranza si annidi nelle cose più piccole, giacché il futuro matura nascostamente nel cuore stesso della quotidianità; come si legge in *Biografia a Ebe*: «Tu ti domandavi da quale parte mai sarebbe potuto scaturire il domani e intanto nella stanza lontanamente appesa nella notte avveniva come dentro un corallo.»⁴⁸ Questo si traduce anche in una caratteristica stilistica ricorrente: l'emergere improvviso di punti di luce che contrastano con il paesaggio complessivamente cupo, emblemi appunto di una speranza che si manifesta per sprazzi fuggevoli.⁴⁹ Per esempio la lucciola che nel *Quaderno gotico* «vola rapida a accendersi e sparire, / sfiora i bersò e lascia intatta la tenebra»;⁵⁰ oppure il lampo che «quasi una freccia fulmina le strade» di *Nuance*, o il «grumo di calore» e la «bolla di vita» del *Duro filamento*.⁵¹ O ancora lo scorcio quasi impressionista di *Al fuoco della controversia*: «Il nero di miniera del temporale / e poi nella schiarita in extremis / a un tratto sulla pianura monocroma / una fiammata, i papaveri – sotto / il cielo di giugno».⁵²

In particolare l'emergere discontinuo dell'utopia diviene un tema centrale a partire dalla raccolta *Primizie del deserto*, che fin dal titolo marca un'importante presa di consapevolezza da parte del poeta: pur nell'aridità e nel buio si trovano dei semi di speranza, e su questi appunto vale la pena concentrarsi. «Per segni invisibili la notte / s'è aperta verso la speranza», si legge in *Invocazione*, che elenca poi una serie di immagini minute e quotidiane del bene, preziose pur nella loro piccolezza: «Da opache marcescenze usciva il fiore, / dopo bui nubifragi era il celeste / [...] dopo l'attesa il bacio sulla porta, / dopo l'assenza il passo nella stanza, / dopo il barbaglio il buio e la cisterna».⁵³ La stessa ricerca prosegue nelle raccolte successive, attente a cogliere anche il minimo particolare in cui possa annidarsi la speranza: «Qualcuno sulla pagina del mare / traccia un segno di vita, figge un punto. / Raramente qualche gabbiano appare.»⁵⁴ Se è vero infatti che la poesia luziana, come osserva Verdino, porta le tracce «dell'opaco, dell'informe e del degradato [presente] sia nei gangli della storia sia nella coscienza umana», al contempo il poeta insegue «il filo sotterraneo della pienezza vitale e naturale

⁴⁷ C. BETOCCHI, *La nuova Arcadia*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., pp. 179-80.

⁴⁸ M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, cit., p. 12. Una metafora che ritornerà più tardi, quando il poeta si descriverà come un «subacqueo», in cerca di quegli elementi nascosti della realtà in cui risiede la promessa di una salvezza: «la foresta marina, il corallo.» *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 373.

⁴⁹ Cfr. G. MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce*, cit., p. 118.

⁵⁰ M. LUZI, *Oscillano le fronde, il cielo invoca*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 137.

⁵¹ M. LUZI, *Nuance* da *Un brindisi* e *Il duro filamento* da *Dal fondo delle campagne*, ivi, pp. 123 e 287.

⁵² M. LUZI, *Il nero di miniera del temporale*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 454.

⁵³ M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 179.

⁵⁴ M. LUZI, *La notte lava la mente*, da *Onore del vero*, ivi, p. 252.

che nella chiaroveggenza dell'istante può balenare nella bellezza, nella semplice fragranza di un minimo gesto.»⁵⁵ L'utopia assume così le forme più svariate, dal viso di una persona cara alle foglie rosse di una quercia che contrastano col bianco della neve; sembra un nulla tuttavia – come nel racconto calviniano *Il niente e il poco* – è precisamente attraverso il poco che la conoscenza umana può avere luogo:

La speranza - so poco di lei.
Se non che già ne sfolgora il suo viso
che così illuminato mi ricorda
la nube di fuoco del querceto
un po' sopra il nevaio. Senza questo,
mi dico, anche meno. Anche meno saprei.⁵⁶

Queste illuminazioni assumono sempre più chiaramente una fisionomia religiosa: come per Santucci, la realtà è per Luzi permeata dalla presenza di Dio, che può rivelarsi all'improvviso in ogni particolare, inclusi i più trascurabili. L'utopia discontinua dunque si declina nella forma di intuizioni «mistiche» in senso lato: un aspetto minuscolo della quotidianità si apre all'improvviso in un'epifania, in un anticipo di paradiso. In altri termini, come abbiamo visto parlando del *kairos*, l'attimo si apre all'eternità; così si legge per esempio nel *Simone Martini*: «Talora “è questo il paradiso” penso / nella mia traboccante gratitudine - / “o un suo irrefrenabile lampeggiamento.” / (Suo, della sua eternità o del suo attimo)».⁵⁷ O ancora, in *Sotto specie umana*: «L'essere effonde / a se stesso il suo sorriso, / oggi paradiso è qui.»⁵⁸

La questione però ha anche un risvolto gnoseologico, lo stesso che abbiamo notato in Calvino: la pulviscolarità della conoscenza. Come scrive Luzi, «viviamo e conosciamo per frammenti. Ma ciascuno di questi frammenti riflette il desiderio d'unità e d'armonia perduta, in ogni micro c'è rispecchiato il macrocosmo.»⁵⁹ Di conseguenza il compito della poesia è cercare nella realtà i frammenti di bene, di vero e di bello, e ricondurli a un disegno unitario, come il poeta sottolinea esemplarmente nei titoli delle raccolte *Per il battesimo dei nostri frammenti* e *Fraasi e incisi di un canto salutare*. Come Calvino vede nella letteratura uno strumento per creare «porzioni di ordine», così Luzi nel prologo di *Ipazia* parla di «concrezioni infinitesime di vita e senso» che la scrittura individua e sviluppa.⁶⁰ E come la narrativa calviniana va alla ricerca dei *kairoi*, dei momenti di svolta, la poesia luziana si impenna sui «coaguli», i momenti di illuminazione che spiccano su tutti gli altri.⁶¹

⁵⁵ S. VERDINO, *Introduzione*, ivi, p. XXXII.

⁵⁶ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 390.

⁵⁷ M. LUZI, *Le prode verdi, il flusso d'acqua e luce*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1049.

⁵⁸ M. LUZI, *Mattino, lucentezza ultramondana*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 250.

⁵⁹ M. LUZI, *Spazio, stelle, voce. Il colore della poesia*, a cura di D. Fasoli, Leonardo, Milano 1992, p. 97. La frammentarietà della conoscenza è dunque per Luzi inevitabile, ma non necessariamente «una dannazione. Dobbiamo imparare ad apprezzare questi episodi frammentari, questi elementi umili di conoscenza che ci sono concessi perché in essi sono in fondo presenti i valori dell'universale, i principi, i fondamenti dell'universo.» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 226.

⁶⁰ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 87.

⁶¹ Alfredo Luzi osserva a questo proposito: «Per sintetizzare si potrebbero individuare in tutta l'opera di Luzi almeno due parole-chiave: coagulo e frammento. Coagulo: come snodo del viaggio labirintico verso l'Altro, traccia esistenziale della dinamica di rigenerazione e trasformazione che segna il cammino della natura e della storia accomunate nel procedere verso l'Alfa [...]; frammento: perché nonostante il grande desiderio di ricondurre ad unità la noria degli eventi, la vita nel procedere della storia umana si disintegra e si presenta priva di significato, frammentata appunto.» A. LUZI, *Icone del*

Va ribadito inoltre che la prospettiva utopica è, per Luzi più ancora che per Calvino, profondamente dinamica: significa «assumere [...] il negativo nella sua positività latente»,⁶² nella convinzione che in ultimo tutto il negativo sia destinato a essere riassorbito nel positivo.

Per quanto riguarda Silone, poi, l'immagine del seme sotto la neve è appunto un emblema di utopia pulviscolare, giacché il germe del cambiamento si annida in qualcosa di infinitesimale e discontinuo rispetto alla superficie uniforme della neve. Tale immagine ha anche una valenza sociologica: gli eroi siloniani infatti sono elementi piccoli e discontinui rispetto alla società in cui si muovono, ma in loro risiede la premessa del futuro. D'altro canto il seme sotto la neve ha anzitutto un significato psicologico, indicando quella parte dell'anima umana – presente in tutti, anche se ignorata o negata – in cui si annida il bene. Silone infatti, come riassume Guerriero, è convinto che in ogni individuo sia presente una «parte nascosta, recondita, utopica» nella quale risiede «la speranza e la possibilità di sopravvivenza dell'uomo.»⁶³ Perciò l'utopia siloniana è necessariamente pulviscolare: non si attua dall'alto, a livello istituzionale e collettivo, bensì si sviluppa nella coscienza di ciascuno e nei rapporti personali tra gli individui.⁶⁴ Così afferma, per esempio, Pier Celestino nell'*Avventura di un povero cristiano*⁶⁵ o anche il compagno Lazzaro nell'*Uscita di sicurezza*: «“Dovunque noi ci riuniamo, Egli ha promesso di stare con noi” mi spiegò Lazzaro indicando sulla parete della baracca il Cristo col camice rosso.»⁶⁶ Da qui l'attenzione sorprendente con cui Silone usava seguire eventi all'apparenza marginali, come racconta l'amico Herling: «Era sempre in ascolto e in attesa del cambiamento, seguiva anche i minimi segnali di nostalgia per la libertà provenienti dall'Unione sovietica, fossero pure tre o quattro manifestanti sulla Piazza Rossa subito arrestati. Erano comunque il segno che si poteva sperare, che non tutto era perduto.»⁶⁷

Infine non si può non citare l'esempio di Sereni, per il quale la categoria della discontinuità ha un rilievo fondamentale. Come notano Testa e Consonni, infatti, nella poesia sereniana si delinea spesso l'«incubo dell'indistinto e dell'indifferenziato»: ⁶⁸ un «disperato murmure» in cui risuona la percezione del tempo che passa, il senso di vuoto e di inattività.⁶⁹ Ad esso si contrappone appunto la discontinuità, che la poesia ha il compito di difendere e rafforzare; in tal modo può convertire l'«enigma in possibilità, [il] brusio minaccioso di sottofondo in voce distinta, [...] [il] male in bene».⁷⁰ Ciò avviene in particolare attraverso due strade. La prima consiste nell'affermare il distinto contro

femminile nella poesia di Mario Luzi», «Quaderni del Centro Studi Mario Luzi», V (2004), p. 27. Entrambe queste immagini sono idealmente vicine, appunto, alla calviniana «utopia pulviscolare».

⁶² M. LUZI, *Spazio, stelle, voce*, cit., p. 97.

⁶³ E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto*, cit., p. 65.

⁶⁴ Falcetto osserva infatti che «Silone aspira a una comunanza fondata su rapporti diretti fra le persone, [...] che tenti insomma di realizzare in forme certo precarie, limitate, magari puntiformi, ma non meno indispensabili, l'utopia del Regno». B. FALCETTO, *Introduzione*, ivi, vol. I, p. XLV.

⁶⁵ «A me sembra che l'anima cristiana, la quale aspira intensamente al Regno di Dio, si conforma a immagine di esso e vi adegua il suo comportamento, a cominciare dalle relazioni col prossimo [...] realizza, sia pure in misura minima, il Regno.» I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 692.

⁶⁶ I. SILONE, *Polikusc'ka*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 789. La citazione evangelica qui richiamata è: «Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro» (Mt 18, 20).

⁶⁷ G. HERLING, *L'avventura di un povero cristiano e di un povero socialista*, in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. XXIII. Anche Harwell riferisce un atteggiamento analogo, spiegando che Silone si interessava molto ai nuovi movimenti sorti nella chiesa postconciliare: «Erano le prime notizie che mi dava quando tornavo in Italia. “Ma ti interessa?” chiedeva, con l'ansia di chi teme d'esser solo a vedere quello che conta veramente.» M. PIERACCI HARWELL, *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Studium, Roma 1991, p. 13.

⁶⁸ E. TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Un altro compleanno*, cit., p. 39.

⁶⁹ G. CONSONNI, *Il viandante stupefatto*, cit., p. 20.

⁷⁰ *Ibidem*.

l'amorfo, lo strappo e l'incrinatura contro l'omogeneità, il movimento contro la stasi. Troviamo così le rondini che «s'avventano [...] in volo» nell'azzurro del vielo,⁷¹ il cespuglio di mimose che emerge dopo una brusca svolta, il fischio dei treni, il raggio della torpediniera, solo per citare alcuni esempi dalla prima raccolta. Le «toppe solari» della *Spiaggia* sono un'immagine particolarmente emblematica di questa discontinuità, dal momento che rappresentano delle rotture «entro la continuità del non esistere».⁷² La seconda strada consiste invece nel mettere in luce le «infinite possibilità» contenute nell'indifferenziato,⁷³ così come fa Levi con la polvere. È il caso della «plurisensa» neve marzolina, in *Addio Lugano bella*,⁷⁴ o del mare di *Un posto di vacanza* in cui ribolle «tutto il possibile».⁷⁵ Entrambe le strade portano comunque al medesimo risultato: si riapre una possibilità di cambiamento e, dunque, la speranza acquisisce uno spazio d'azione.

Sereni stesso mette in luce la natura discontinua della speranza nel *Sabato tedesco*, quando afferma che la bellezza «non sta di casa in nessuna parte specifica [...] non è individuabile né localizzabile, salvo rintracciarla nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque.»⁷⁶ Più avanti fa un'osservazione analoga a proposito della gioia, la quale non «si manifesta in modo davvero lampante e soprattutto continuo», ma è rintracciabile in «una battuta, uno scoppio d'allegria, uno sguardo d'intesa, una stretta di mano [che] agiscono sulla casualità e la trasformano in necessità ed evidenza, aprono cunicoli, camminamenti, vie d'accesso dall'euforia alla gioia».⁷⁷ Come per Calvino, insomma, la Città ideale per Sereni non è altrove, ma *dentro* la città, in attesa del gesto o dello sguardo capace di farla emergere. Infatti il poeta afferma di cogliere talora, «in trasparenza» dietro la sua città, Luino, un'altra città ancora in formazione:

Figure che si sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria, in un battito di ciglia, in un sorriso si riconoscono abitatori di un paese segreto che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni; e in esso si parlano e agiscono con una pienezza di cui i loro atti quotidiani non sono che un indizio. C'è chi sembra essere a parte di questo segreto ed esistere in rapporto ad esso. O non è il loro volto, a ben guardarlo, a recarne l'impronta e il loro stesso silenzio o un moto involontario a darne segni o ad alludervi? [...] Se ne indicassi qualcuno nominandolo, senz'altro si banalizzerebbe si sbriciolerebbe quella che può parere [...] una mia fantasia; e che invece [...] si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera.⁷⁸

Perciò, ad esempio, nel buio di *Via Scarlatti* può aprirsi d'improvviso «uno squarcio / ove irrompono sparuti / monelli e forse il sole a primavera»:⁷⁹ emblemi chiarissimi di speranza. L'essenziale, come afferma Sereni in un'altra prosa, è saper vedere «la luce nelle pietre», ossia guardare le cose con

⁷¹ V. SERENI, *Alla giovinezza*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 28.

⁷² C. SCARPATI, *Immagini dell'oltretempo nella poesia di Vittorio Sereni*, in *Letteratura e religione in Europa. Atti del convegno internazionale Milano (27-30 marzo 1995)*, a cura di G. Barlusconi, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XVIII (1997), n. 33, p. 74.

⁷³ E. TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Un altro compleanno*, cit., p. 39.

⁷⁴ V. SERENI, *Addio Lugano bella*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 197.

⁷⁵ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, ivi, p. 227.

⁷⁶ V. SERENI, *Il sabato tedesco*, in *La tentazione della prosa*, cit., pp. 218-9.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ V. SERENI, *Dovuto a Montale*, ivi, p. 144.

⁷⁹ V. SERENI, *Via Scarlatti*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 103.

amore, nella loro bellezza nascosta.⁸⁰ Tra l'altro il tema della Città nella città non costituisce solo un punto di contatto tra Sereni e Calvino, bensì si estende anche a Buzzati e Santucci. Ricordiamo infatti la capacità di quest'ultimo di cogliere la Città ideale nel caos della città concreta, attraverso piccoli «trucchi» ottici.⁸¹ Il segreto è dirigere lo sguardo nelle direzioni solitamente trascurate: in basso, verso le fondamenta e le cantine (connesse, come la città buzzatiana, al ricordo e al mistero) o in alto, verso le finestre illuminate, i tetti, le torri (connessi ai sogni, alla felicità, al cielo). Come accade nella calviniana città di Zembrude, insomma, è lo sguardo «che dà alla città [...] la sua forma».⁸² Quanto a Buzzati, anch'egli parla di una «città personale» che si nasconde dietro la Milano che tutti conoscono e che racchiude in sé il mistero stesso della vita e della morte, della speranza e dell'angoscia (gli «angeli» e i «demoni»)⁸³ Anche nella prosa *L'altra Venezia* si delinea, dentro la città comune, una Città diversa, cui si accede sull'onda di un desiderio o di una speranza; come nell'opera calviniana, dunque, la città si delinea qui come forma del desiderio, come utopia nascosta ma sempre attingibile, pronta a rivelarsi in una subitanea trasfigurazione:

Oltre alla Venezia per dir così ufficiale, segnata sulle carte topografiche, sui registri catastali, ce n'è un'altra, segreta e probabilmente anche proibita, compenetrata nella prima. Questa seconda città è molto più grande della Venezia solita, anzi si può dire immensa, e forse, dico forse, non ha praticamente termine. Essa offre [...] una bellezza al limite dell'allucinazione (come è di certe nuvole), un lusso e una magnificenza fatti di cose poverissime: inverosimili case, palazzi, canali, canaletti, stradette, vicoli, chiese, luci, odori, gatti, suoni, aria, voci, abitanti e loro vita! [...] L'ingresso avviene per arbitrio di una ignota potestà e senza alcun preavviso. [...] Ricordo benissimo un tramonto d'ottobre sul Canal Grande: dal vaporetto vidi affacciarsi al limite dell'acqua un gruppo di palazzi che poche ore prima non c'erano: stupefacenti architetture che nello stesso tempo erano piccole e immense, solenni e fragili, e per un istante parvero alzare i pinnacoli trionfali a vertiginosa altezza (mentre sopra fluttuavano bandiere rosse e oro!). Nessuno, di quelli che erano vicini a me, si era accorto di nulla.⁸⁴

Altrove poi Buzzati associa a Venezia un'altra città all'apparenza completamente diversa, New York, nella quale tuttavia riconosce la stessa, fortissima presenza della speranza. È la speranza in effetti che ha plasmato la forma della metropoli: «Aveva sentito dire che i grattacieli erano nati dalla ristrettezza di spazio [...] [ma] da ben altro era venuta la spinta: dall'orgoglio, dalle illusioni, dai sogni dell'uomo. Non era infatti, a commuoverlo, la bellezza dei palazzi ad uno ad uno, era il definitivo e assoluto capolavoro collettivo realizzato dai milioni di vite che formicolavano là dentro.»⁸⁵ Basta dunque lo sguardo di un uomo di fede, com'è appunto il protagonista del racconto, perché il caos della città si

⁸⁰ L'affermazione fa parte di un commento alle poesie di Brogginì, dalle quali provengono le citazioni virgolettate: «Mi dico: chi non sa quant'è bello questo corso non sa fino in fondo quanto è bella Milano; chi pensa di amare Milano non l'ama davvero se non ama questo corso. Mi dico questo e nel dirlo dentro uno scroscio di pioggia in questa ora avanzata del secolo mi pare di cogliere il segno decisivo, la prova estrema d'un lungo e difficile amore. Questione di vedere, o di non vedere, con te "la luce nelle pietre", di non lasciarsi, come tu scongiuri, "sorprendere dalla gelida notte".» V. SERENI, *Brogginì di corso Garibaldi*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 57.

⁸¹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 95

⁸² I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 412.

⁸³ «Una città intera, grande, grandissima, con quartieri vecchi e nuovi, labirinti interminabili di strade, monumenti e ruderi che si perdono nelle notti dei millenni, cattedrali traforate a filigrana [...] Io stesso non ho il coraggio di esplorare quei meandri di palazzi, di case e di tuguri (dove stazionano gli angeli o i demoni?).» D. BUZZATI, *La città personale*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 959.

⁸⁴ D. BUZZATI, *L'altra Venezia*, in *Esperimento di magia*, cit., p. 48. Per inciso anche Calvino ha sottolineato la carica utopica insita in questa città: «Considerarla nel suo fascino storico-artistico è cogliere solo un aspetto, illustre ma limitato. La forza con cui Venezia agisce sulla immaginazione è quella d'un archetipo vivente che si affaccia sull'utopia.» I. CALVINO, *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2692.

⁸⁵ D. BUZZATI, *L'altare*, in *Il colombre*, cit., p. 319.

trasfiguri, lasciando apparire la sua bellezza profonda: «E il rotolio dei vapori e delle caligini nel divino botro era il contorcersi delle anime nostre nella attesa della salvezza.»⁸⁶ Peraltro questo tema è presente anche nell'opera luziana dove, osserva Verdino, la città è spesso «segnata dall'afflizione e dall'avvilimento [...] [ma] può consentire improvvisi epifanie della grazia [...] ovvero caratterizzarsi come agone tra i tragitti di morte che quotidianamente la percorrono e le spinte della vita».⁸⁷ Dunque nella città concreta può sempre balenare, anche se fuggevolmente, la Gerusalemme celeste, meta ultima del cammino umano.⁸⁸ Persino Caproni, che pure concede all'utopia poco o nessuno spazio, lascia aperta la possibilità che la città – sotto il giusto sguardo – riveli una bellezza quasi ultraterrena, sfumando da città concreta a Città dell'anima; per esempio grazie, come abbiamo visto, alle luci notturne, oppure al riverbero del mare che «fa celesti perfino le rotaie tranviarie della periferia – perfino i cumuli di carbone del porto.»⁸⁹

Per inciso, parlando dei rapporti tra paesaggio e utopia, si può notare un'ultima consonanza curiosa tra Calvino e Sereni: per entrambi l'importanza della discontinuità deriva in parte dall'introiezione del paesaggio natale. Calvino infatti sottolinea lo stretto legame tra il proprio modo di pensare e il paesaggio ligure in cui è cresciuto: «Se mi chiedono che forma ha il mondo, se chiedono al me stesso che abita all'interno di me e conserva la prima impronta delle cose, devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente si affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo».⁹⁰ Più nello specifico si può vedere in questo paesaggio una delle radici della categoria della discontinuità, come osserva in particolare Barenghi.⁹¹ Quanto a Sereni, è significativa una prosa intitolata *Case lombarde*:

Una così erta geografia del cuore [...] trova il proprio e più naturale confronto [...] in una urbanistica sempre più colma d'imprevisti. [...] Segretamente ostili al più ragionevole e urgente piano regolatore, [...] affidiamo al più tortuoso andirivieni la risposta, *l'inconfessata speranza* dello sfondo che ci fermerà: di troppe verande, di troppe terrazze sul lago, di troppi imbarcaderi si punteggia [...] la nostra storia, illusa di aprirsi un varco sull'immutabile permanendo nel tempo, di possederne e di manovrarne il segreto. [...] Sicché tutto quanto accenni a una uniformità o a una continuità [...] finisce con l'arricchire la nostra contraria disposizione basata sul difforme e scontinuo [...] pronta invece a continuare l'avventura persino a contatto col cielo, sulla distesa sterminata e tormentata dei tetti e degli abbaini. E a specchiare in quei pelaghi il proprio cuore, finché un vetro saluti da una imprecisabile distanza o un'ardesia propaghi il colore dell'estate.⁹²

Qui dunque l'irregolarità del paesaggio diventa emblema dell'«avventura» del vivere, che accumula discontinuità, svolte, imprevisi, nell'«inconfessata speranza» di aprire un «varco sull'immutabile»; di raggiungere cioè il significato delle cose, fino a toccare l'assoluto (il lago, il cielo) che è sullo «sfondo». Più in particolare la carica esistenziale del paesaggio è messa in luce dalle cose più piccole, che paiono trasmettere un enigmatico messaggio: ad esempio il vetro di una finestra o l'ardesia di un tetto. La stessa immagine è ripresa anche nel componimento *Altro compleanno*, accompagnata sempre da un'aura utopica, un'esortazione a vivere: «Passiamola questa soglia una volta di più / sol

⁸⁶ Ivi, p. 320.

⁸⁷ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 107.

⁸⁸ Cfr. ad esempio *Si estenua la lapide del cielo*, da *Sotto specie umana*, o *Siena in sé*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, entrambe in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 199 e 261.

⁸⁹ G. CAPRONI, *Genova città di gesso*, in *Prose*, cit., vol. I, p. 289.

⁹⁰ I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 89.

⁹¹ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 114.

⁹² V. SERENI, *Case lombarde*, cit. in S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, pp. 59-60. Corsivo mio.

che [...] un'ardesia propaghi il colore dell'estate.»⁹³ Un componimento che, per inciso, presenta notevoli somiglianze con una dispersa poesia luziana: «Pur che un vetro si turbi, una speranza / di fiori brilli e tepidi sui vasi. // Si è qui, come si deve, [...] / nel divenire eterno.»⁹⁴

5. Farsi piccoli

5.1. Il ritorno all'infanzia

Veniamo ora alla seconda direzione in cui la «piccola via» può inoltrarsi; se da un lato, infatti, le piccole cose possono farsi grandi, dall'altro l'animo umano può farsi piccolo, sviluppando qualità proprie dei semplici e dei bambini. Ciò comporta appunto una riscoperta della speranza, giacché quest'ultima trova il suo *habitat* ideale nell'infanzia e nella giovinezza. Buzzati è uno degli autori più enfatici in proposito: i bambini dispongono per lui di un «immenso capitale» di speranza¹ che col tempo va inesorabilmente perduto.² Anche Santucci dedica molte attenzioni al mondo dell'infanzia, a partire dalla tesi universitaria dedicata alla letteratura infantile. Non a caso afferma nel *Cuore dell'inverno* di essere particolarmente affascinato dalla storia di Peter Pan,³ e quasi tutte le sue narrazioni sono costellate di ritorni all'infanzia e perfino al grembo materno. Va detto tuttavia che il rimpianto regressivo dell'infanzia è solo un aspetto della sua poetica, proprio perché l'infanzia non è per lui solo un periodo biografico destinato ad essere prima o poi superato: «C'è un'infanzia senza età, che attraversa tutte le età. Perché l'infanzia non è una parte dell'essere ma l'essere stesso, la sua perpetua scintilla.»⁴

Dunque il ritorno all'infanzia non implica necessariamente una regressione, bensì può comportare anche una riapertura e un rinnovato dinamismo verso il futuro. Per alcuni autori, addirittura, questo secondo aspetto assume un'importanza preponderante, come nel caso di Calvino.⁵ Anche Luzi è un esempio emblematico di questa seconda prospettiva. Scrive infatti: «In ciascuno di noi c'è questo primario che era l'infanzia; e la vedo come un avvenire, non come un nido per collocare il pensiero, per blandirlo, e ripararlo dalle ferite dell'oggi. Ci penso come a una proiezione futura.»⁶ Per Luzi infatti i bambini sono l'emblema del dinamismo vitale; in loro la speranza si manifesta per così dire

⁹³ V. SERENI, *Altro compleanno*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 266.

⁹⁴ M. LUZI, *Pur che...*, in *L'opera poetica*, cit., p. 182.

¹ «Avevano concepito confusamente le speranze, possedevano cioè l'unica felicità della terra, dinanzi a sé, lontano, intravedevano città pazzesche con cupole bianche e minareti, duelli al chiaro di luna, moltitudini che portavano in trionfo, galoppate ventre a terra nella pampa, scoperte di antichi tesori, sposalizi nella reggia. Quante potentissime speranze in ciascuno. Era un immenso capitale intatto che comprendeva la felicità, la bellezza, la gloria.» D. BUZZATI, *Stupidità dei bambini*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 173-4.

² «A dieci anni l'avvenire si presenta come un mondo sconfinato, in cui possono accadere tutte le storie immaginabili, tanto è lo spazio disponibile. [...] A quaranta, lo spazio che si stende davanti all'improvviso si accorcia, si restringe. [...] E questo sentimento arido e amaro è il primo segno della vecchiaia che rapidamente si avvicina. [...] Più cammina, più il territorio dinanzi si fa vuoto e monotono.» D. BUZZATI, *Chi la chiamava?*, in *La "nera" di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 157.

³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 51.

⁴ Ivi, p. 54.

⁵ Osserva a tal proposito Barenghi, commentando la narrativa calviniana: «La figura del fanciullo (o dell'adolescente, del ragazzo) può contare soprattutto per ciò che egli è, in quanto non ancora adulto (quindi ciò che noi non siamo più, e che vorremmo tornare a essere); oppure, per ciò che egli non è ancora, per l'adulto che potrebbe diventare (il tipo di adulto che noi presumibilmente non siamo, ma a cui dovremmo sforzarci di assomigliare). È quest'ultima accezione, e solo questa, che interessa Calvino.» M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 73.

⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 265.

allo stato puro, come tensione vitale ancora priva di scopi determinati: «Una speranza senza oggetto trema / in loro che li fa infiniti».⁷ Perciò il suo ideale non è tornare bambino «tra i bambini», bensì «con loro e come loro – / pacifici / ai piedi della loro crescita, / all’ombra della loro statura prossima».⁸ In altre parole aspira a riconoscersi anima in crescita, all’interno di un universo in crescita.

Peraltro si potrebbe sostenere che la riscoperta dell’infanzia sia per certi aspetti un requisito del mestiere letterario, giacché nell’animo dello scrittore si coniugano idealmente l’esperienza e l’abilità dell’adulto con la curiosità e la fantasia del bambino. Luzi, a tal proposito, individua un’analogia tra il linguaggio poetico e quello infantile, perché entrambi sono linguaggi dell’innocenza e della spontaneità vitale.⁹ Caproni poi afferma che «il poeta – pur senza venire meno alle proprie responsabilità di adulto – dev’essere libero com’è libero, appunto, il bambino.»¹⁰ La stessa convinzione è evidentemente propria di Buzzati e Santucci; entrambi infatti manifestano una forte persistenza di caratteristiche infantili che, se da un lato li rendono più vulnerabili davanti ai dolori della vita, dall’altro donano loro fantasia, innocenza, sensibilità.¹¹ Facile è anche riconoscere in Sereni «lo sguardo di un fanciullo» che vede le cose del suo mondo «incommensurabilmente più grandi di quello che sono», in «una specie di realismo magico fatto di misteriose entità, di luoghi paurosi, abitati da chissà quali mostri.»¹² Persino Levi, che a uno sguardo superficiale potrebbe sembrare lontano dalla sensibilità infantile, trae proprio da qui molta della sua *vis* letteraria ed etica. È Gordon in particolare a sottolinearlo: «Accanto alle sue virtù più sobrie e mature, accanto alla sua razionalità e alla sua ragionevolezza, [...] resta fiorente un potente residuo infantile, che su di esse agisce come un lievito senza il quale apparirebbero fin troppo aride e piatte. L’elemento del gioco è [...] il coronamento di tutte le virtù leviane, la fonte della virtù più caratteristica e influente in tutta la sua opera, che è la predisposizione alla libertà».¹³

In breve quindi la letteratura presuppone e insieme realizza un legame con la dimensione infantile, che viene integrata con la prospettiva adulta. In altre parole crea quella condizione che Santucci definisce di «gnomità», giacché lo gnomo rappresenta un «ibrido [...] fra il vecchio e il fanciullo»,

⁷ M. LUZI, *Lo sguardo*, da *La barca*, in *L’opera poetica*, cit., p. 23. Affermazioni analoghe si incontrano anche nella produzione più tarda: «Traspira / [...] dal capo dei fanciulli, lieve / la crescita sul vento della vita», nei loro occhi «pullula la sorgente». M. LUZI, *E ora nel suo mezzo la lunga giornata ipnotica*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 571.

⁸ M. LUZI, *Non tra i bambini - con loro*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 600.

⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 32.

¹⁰ La frase, riportata da Silvia Lagorio, è citata in G. LAGORIO, *Pensare in musica*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 432-3.

¹¹ Lo stesso Buzzati ha affermato: «Di fronte alle avversità della vita io mi sento molto debole. Mi sento spaurito e mi sento bambino.» D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 110. Gli amici ricordano inoltre la sua ingenuità, nei suoi aspetti positivi e negativi: «Buzzati non concepiva il male, viveva in un mondo solo di buoni, non era nemmeno merito suo...»; «Non ha mai voluto capire nulla: era il suo modo per non pagare dazi.» Cit. in L. BELLASPIGA, «*Dio che non esisti ti prego*», cit., pp. 199 e 204. Anche la sua grafia ha mantenuto per tutta la sua vita un aspetto infantile, indizio significativo di una maturità mai pienamente raggiunta. Quanto a Santucci, Badilini lo descrive come «un uomo negato alle sfere del “pratico”, forse anche perché ancorato a una dimensione infantile che non potrà o non vorrà mai superare». G. BADILINI, *Venditore di fumo*, in L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 20. Hangeldian presenta tale caratteristica come nettamente positiva («Del bambino è riuscito a mantenere per tutta la vita i benefici e gli aspetti terapeutici»), tuttavia vi riconosce una certa vulnerabilità: «Avendo la sensibilità e l’onestà dell’infanzia, era soggetto a rare ma profondissime crisi di malinconia, che lo prostravano e lo scuotevano in ogni fibra.» G. HANGELDIAN, *Quella voce potente come Gargantua che strilla*, in *Ritratti di Luigi Santucci*, cit., pp. 77-79.

¹² S. CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 226.

¹³ R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 237.

tra la saggezza dell'età e la freschezza dell'infanzia.¹⁴ Più in particolare, scorrendo le pagine dei nostri autori, possiamo individuare tre possibili forme di ritorno all'infanzia. La più drastica è costituita dalla rinascita spirituale, che segna una svolta (una conversione in senso lato) nella vita dell'individuo. In altri casi invece la naturale progressione verso la maturità, e soprattutto la vecchiaia, costituisce al tempo stesso un cammino verso l'infanzia interiore. In ultimo la morte stessa può essere letta come una forma estrema di ritorno all'infanzia, nell'idea che la fine coincida con l'inizio.

5.1.1. La rinascita

Il romanzo di Levi *Se non ora quando?* fornisce un esempio particolarmente forte di questa prima categoria. La fine della guerra segna infatti l'inizio di una nuova vita per gli ebrei-partigiani protagonisti, che si sentono «ritornati bambini.»¹⁵ Più in particolare l'arrivo in Italia è descritto da Levi proprio come un parto: «La Russia ci ha concepiti, ci ha nutriti, ci ha fatti crescere nel suo buio, come in una matrice; poi ha avuto le doglie, si è contratta e ci ha gettati fuori, e adesso eccoci qui, nudi e nuovi, come bambini appena nati.»¹⁶ Significativamente inoltre il romanzo si chiude con la nascita di un bambino, figlio di due partigiani a loro volta considerati dagli altri quasi dei bambini a causa della loro ingenuità e vulnerabilità, e perciò chiamati «nebech».¹⁷ Il loro esempio convince dunque Mendel che una rinascita è possibile anche per lui: «A trent'anni la vita può ricominciare. [...] Ricominciare da dove? Da qui, da oggi, da quest'alba milanese che sorge dietro i vetri smerigliati: da stamattina. Questo è un buon luogo per cominciare a vivere. [...] Hanno avuto ragione loro, i due nebech.»¹⁸ Peraltro non è senza significato che Mendel sia un orologiaio, così come il protagonista del racconto di Santucci *L'ora di Abele*: per entrambi un trauma causa l'immobilizzazione del tempo, come se l'orologio della vita si fosse rotto; segue poi un'inversione, un ritorno alle origini e un nuovo «parto», ed è da questo momento che le lancette possono ricominciare a muoversi verso il futuro.¹⁹

D'altra parte nell'opera santucciana il campione indiscusso della rinascita è Nicodemo, che degli «gnomi» rappresenta una sorta di santo patrono.²⁰ Si tratta infatti d'un uomo vecchio, saggio e rispettato, che tuttavia nel colloquio con Gesù è condotto a uno sconcertante interrogativo: «Come può nascere un uomo quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere?» (Gv 3, 4). Per questo Santucci vede in lui l'emblema di una vecchiaia rinnovata, divenuta una cosa sola con l'infanzia e perciò capace di vivere la speranza nella sua pienezza. Racconta infatti il suo Nicodemo, rievocando le conseguenze di quel dialogo con Cristo: «Mi accorsi che ero entrato nella mia seconda vita: una vita in cui non c'erano più clessidre né scogli. Ho imparato

¹⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 156. Quest'ideale ha il suo perfetto corrispondente narrativo in Faustino, bambino che fa un patto col diavolo, come il suo omonimo Faust, ma con l'intento opposto: non ritornare giovane, ma diventare vecchio di colpo, saltando le età intermedie. In lui si uniscono dunque le virtù dell'infanzia e della vecchiaia, producendo una duratura speranza: «Forse proprio perché non ho vissuto sono rimasto ottimista, fiducioso nei miracoli, nei colpi di scena, in quella insomma che mia madre chiama provvidenza». L. SANTUCCI, *Io Faustino*, in *Un diavolo per capitolo*, cit., p. 164.

¹⁵ P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 639.

¹⁶ Ivi, pp. 669-70.

¹⁷ Termine che, come spiega l'autore, indica «un uomo dappoco, inerme, inutile, da commiserarsi». Ivi, p. 444.

¹⁸ Ivi, p. 670.

¹⁹ Cfr. L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 16.

²⁰ La sua presenza nell'opera di Santucci è pervasiva: Nicodemo è citato infatti in *Eschaton* (cit., p. 30) e ottiene un intero capitolo nel *Cuore dell'inverno* e in *Volete andarvene anche voi?*, oltre a dare il nome al protagonista del *Mandragolo*.

a cogliere la voce [dello Spirito]. Mi porta a volte folate di giovinezza, profumi d'infanzia, e giù giù certi effluvi in cui credo di riconoscere le salmastre fragranze di mia madre: nel cui ventre non ho più la pretesa di rientrare, perché ogni mattina è come se appena ne fossi uscito.»²¹

Da questo punto di vista Nicodemo è accostabile al Pietro Spina di Silone: anch'egli protagonista di una rinascita e anch'egli a suo modo un *puer senex*. Infatti, benché anagraficamente sia un uomo nel pieno degli anni, attraversa al tempo stesso un invecchiamento e un ringiovanimento, ed è appunto dalla somma di questi processi che scaturisce una speranza nuova e di eccezionale forza. Da un lato infatti Spina acquista la sapienza propria dei cafoni, che «sanno tutto» perché «sono antichissimi»: ²² in loro la vecchiezza è, si può dire, connaturata, in virtù della familiarità con la sofferenza e con l'infinito ripetersi dei cicli naturali. Ciò si riflette anche nell'aspetto di Spina, che dovendo nascondersi si invecchia volutamente per rendersi irriconoscibile. Dall'altro lato, tuttavia, il personaggio sperimenta una sorta di nuova infanzia, come emerge in un dialogo con la nonna. «Credi, nonna, che si possa veramente nascere una seconda volta?» chiede Spina, riecheggiando le parole del Nicodemo evangelico; e lei risponde: «Se si può? Sai bene, caro, che si deve. [...] È anzi certo che delle volte, inaspettatamente, tu mi appari come un bambino. [...] C'è spesso nel tuo sguardo, e anche nell'inflessione della tua voce, una sorpresa, una meraviglia, direi quasi uno stupore, che non è da persona adulta.»²³ Come si chiarisce in seguito, tale sguardo esprime lo stupore di «un resuscitato»,²⁴ come se Spina fosse stato generato alla vita una seconda volta; e infatti il suo nascondiglio sotterraneo può essere accostato tanto a un sepolcro quanto a un grembo.

5.1.2. *Il cammino verso l'infanzia*

Non è però indispensabile una rinascita plateale perché maturità e infanzia si incontrino. Buzzati in particolare dota i suoi eroi di una virilità spiccata unita a tratti fanciulleschi; per esempio un comandante descritto nel *Buttafuoco* possiede un volto «capace di nascondere nobilmente acute pene», ma nel quale brillano «occhi celesti singolarmente freschi e quasi stupiti, simili a quelli di un fanciullo».²⁵ Esattamente la stessa descrizione che Silone dà del suo primo eroe, Berardo di *Fontamara*: «Aveva conservato da adulto gli occhi che aveva da ragazzo. Era incomprendibile e persino ridicolo che un uomo di quella forza potesse avere gli occhi e il sorriso di un fanciullo.»²⁶ Idealmente parlando, dunque, la crescita dovrebbe comportare non tanto un abbandono delle caratteristiche infantili quanto un loro sviluppo. Santucci, a tal proposito, definisce l'educazione come un'opera di «rassodamento e valorizzazione di quelle facoltà infantili che sono il germe della più preziosa sensibilità dell'uomo di domani: la sensibilità poetica.»²⁷ Per questo appunto le Bogomile affermano che «l'infanzia comincia là dove finisce»; in altre parole è con la maturità che comincia il

²¹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 168.

²² I. SILONE, *L'uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 775.

²³ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, pp. 572-3. Anche il personaggio di Infante, nel medesimo romanzo, presenta una sovrapposizione tra età diverse: anche lui, in quanto cafone, è «antichissimo», tuttavia ha la purezza di cuore e la semplicità di mente di un bambino, pur nel corpo di un uomo adulto.

²⁴ Ivi, p. 575.

²⁵ D. BUZZATI, *Un comandante*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 10.

²⁶ I. SILONE, *Fontamara*, in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 72.

²⁷ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 23.

vero percorso verso la pienezza dell'infanzia.²⁸ Similmente Betocchi esorta a non sottovalutare la speranza, così ricca nel periodo infantile, bensì a conservarla e farla crescere:

Tutti sappiamo che una sola speranza, prendendo (secondo le creature) l'aspetto di mille speranze diverse, era il nostro pane d'allora. Erano esse legittime? illegittime? Lasciando andare tutte le considerazioni che mi suggerirebbe la fede, io penso che il fuoco che le animava era certamente legittimo e inestinguibile. Un senso della nostra vita ci avverte che la presenza doveva crescere con la pubertà, farsi più ricca e fondata con la virilità, mentre molti di noi [...] l'hanno abbandonata come un giuoco ai fanciulli. [...] Questo della speranza è ancora il meraviglioso specchio nel quale si riguarda fanciullo chi lo fa da uomo [...].²⁹

In quest'ottica dunque l'infanzia costituisce non un ricordo bensì una meta da conquistare, come dice Luzi: «L'infanzia non può non avere essa stessa un'evoluzione, e quindi la ritroveremo in altre cose. Io credo che la ritroverò; e forse, piano piano, la sto riconquistando: sempre più libera e promettente.»³⁰ Questo può avvenire, ad esempio, attraverso l'esperienza della paternità, come emerge in alcuni componimenti della prima produzione luziana. In *Villaggio* infatti una Parca dice al poeta: «Cucio il passato col presente, intesso / la tua infanzia con quella di tuo figlio / che traversa la piazza con le rondini» (simbolo, ricordiamolo, di speranza, spesso usato nella poesia luziana).³¹ Ancor più esplicito è il testo *Padre e figlio*: «Il padre ritorna a te, [...] / come in un canto immenso [...] / dove son perse le fievoli tracce / degli anni e ancora confusi si spera.»³² Si crea così un rovesciamento dei ruoli tra le generazioni: il figlio diventa padre del padre, poiché lo guida verso una riconquista della speranza insita nell'infanzia.

La medesima dinamica si coglie anche nella produzione di Caproni. Emblematico, a partire dal titolo, è il componimento *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*.³³ Qui è appunto il figlio a caratterizzarsi come una figura di riferimento: «Portami con te lontano... lontano... nel tuo futuro» gli chiede il poeta. È vero che, a differenza di quanto accade in Luzi, questo rovesciamento segnala anche una condizione di disorientamento esistenziale, per cui il padre tende ad abdicare al proprio ruolo.³⁴ Tuttavia il testo costituisce al contempo una ricerca del tempo perduto, un tentativo di unire due età della vita per ritrovare la speranza.³⁵ Del resto già nel *Passaggio d'Enea* il figlio dell'eroe protagonista, Ascanio, rappresenta l'incarnazione della speranza: pur bisognoso di protezione, è portatore del futuro in vista di cui Enea conduce il suo viaggio. Il che ricorda quanto scrive Péguy nel *Portico del mistero*: «Non sono i bambini che lavorano. / Ma non si lavora mai che per i bambini».³⁶

Anche le pagine buzzatiane presentano più di un rovesciamento generazionale. Pensiamo al *Segreto del bosco vecchio*, dove il nipote svolge una funzione di riferimento morale mentre il nonno inanella una serie di errori e colpe, riscattandosi in ultimo proprio perché mosso dalla volontà di salvare il

²⁸ L. SANTUCCI, *Le bogomile*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 106.

²⁹ C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, in *Confessioni minori*, cit., pp. 384-5.

³⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 265.

³¹ M. LUZI, *Parca-villaggio*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 9.

³² M. LUZI, *Padre e figlio*, ivi, p. 625. A tal proposito Luzi dice di aver rivissuto la propria infanzia in quella del figlio, entrando così «in una regione morbida, cioè non ancora ossificata, dell'universo». M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 114.

³³ G. CAPRONI, *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 317. Caproni stesso ha spiegato il significato del testo in G. CAPRONI, «Era così bello parlare», cit., p. 68.

³⁴ L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 99.

³⁵ Cfr. E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 134.

³⁶ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., p. 169.

bambino. Una dinamica simile è sottesa anche al racconto *Il grande convoglio*: protagonista è il vecchio brigante Planetta, ormai rassegnato a una vita fallita. Un ragazzino, però, si unisce a lui perché è convinto che lo animi ancora l'eroismo di un tempo; così Planetta, per non deluderlo, decide di tentare l'assalto al «grande convoglio»: un'impresa destinata a fallire, nella quale entrambi perdono la vita. I due comunque sono accolti nell'aldilà come degli eroi, salutati dagli spiriti di famosi briganti del passato. Nella galoppata trionfale che segue Planetta lascia il suo posto al ragazzo, riconoscendolo più meritevole. Quanto a lui si avvia più modestamente a piedi, dimostrando però di aver ritrovato lo spirito della sua giovinezza: avanza infatti con «un'andatura da festa quale hanno solo gli uomini sui vent'anni quando sono felici.»³⁷

Oltre alla paternità, inoltre, anche l'arrivo della vecchiaia può comportare un ritrovamento dell'infanzia, come se fra le due età estreme ci fosse un legame nascosto. Scrive infatti Santucci: «Mi capita da qualche tempo uno strano fenomeno. Più invecchio, più ho la sensazione di andare verso le origini, di riscoprire gl'incanti di una stagione [...] che credevo alle spalle. Come se qualcuno di notte avesse invertito a mio favore la bussola del tempo [...], per cui l'infanzia può ricominciare da un momento all'altro.»³⁸ Una trasformazione simile accade anche a Betocchi: l'avanzare dell'età si traduce in un percorso spirituale di spogliazione dell'io, percepito come un ritorno alla povertà dell'infanzia.³⁹ Più in generale poi il poeta, come nota Macrì, mette spesso in luce il legame tra vecchiaia e infanzia, riunendo entrambe sotto l'archetipo della piccolezza. Ciò si deve sia a ragioni fisiche (il corpo torna, con gli anni, piccolo e fragile com'era all'inizio) sia a ragioni spirituali. La vecchiaia può infatti ricondurre a una condizione d'animo di umile affidamento, di inconsapevole innocenza: come avviene alla *Vecchina* che si riscopre a un tratto bambina, finché le sembra di sentire il latte materno scorrerle nella gola.⁴⁰ In particolare la madre di Betocchi è descritta sempre con grande tenerezza, enfatizzando gli aspetti di piccolezza e fragilità. Nei *Due toscani a Milano* la donna appare come «un mucchietto / d'ossa», dai «passetтини arguti»;⁴¹ in *Al caffè* lei e la morte giocano «insieme, come due bambinucce»,⁴² mentre in *Elegia cattolica* la sua tomba «minuscola» richiama alla memoria i piccoli passi di lei,⁴³ e crea implicitamente un parallelo con le «minuscole membra» di Gesù nella *Messa di mezzanotte a Natale*.⁴⁴ La vecchiaia finisce dunque per assorbire un «elemento

³⁷ D. BUZZATI, *Il grande convoglio*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 618. Ciò ricorda anche una dinamica spesso presente nell'opera calviniana. Infatti in diverse narrazioni incontriamo coppie amicali formate da un bambino (o un ragazzo) e un adulto, nelle quali il primo appare più maturo e moralmente superiore al secondo: Pin e il Cugino nel Sentiero, il narratore e il dottor Tralawney nel Visconte, Cosimo e Gian de Brughi nel Barone, Rambaldo e Agilulfo nel Cavaliere. Cfr. C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. LIV.

³⁸ L. SANTUCCI, *L'avversario del tempo*, cit. in G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, Istituto propaganda libraria, Milano 1976, pp. 62-63.

³⁹ «E ritrovo [la povertà] nella mia infanzia, ma con quanta penitenza mi di devo avvicinare! [...] La povertà è bambina.» C. BETOCCHI, cit. in V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, p. 13. Emblematico un passaggio del *Diarietto invecchiando*: «Rifatta bambina / la mia anima, dentro, è come / un nocciolo di pesca». C. BETOCCHI, *Guardo, nel mezzodì, splendere il sole*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 265.

⁴⁰ C. BETOCCHI, *La vecchina*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 183.

⁴¹ C. BETOCCHI, *Due toscani a Milano*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 425-9. Caproni offre una descrizione ugualmente tenera della propria madre, nella cui vecchiezza vede la fragilità e la grazia di una fanciulla. G. CAPRONI, *Il bagno di luce*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 295-8.

⁴² C. BETOCCHI, *Al caffè*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 331.

⁴³ C. BETOCCHI, *Elegia cattolica*, ivi, p. 349.

⁴⁴ C. BETOCCHI, *Messa di mezzanotte a Natale*, ivi, p. 345.

ludico-puerile [...] e animico-celeste», che l'avvicinano – come nell'ideale santucciano – alla condizione dello «gnomo» o dell'elfo.⁴⁵

5.1.3. *L'infanzia oltre la morte*

Arriviamo infine alla terza modalità di ritorno all'infanzia, che avviene sul confine stesso della vita. Per Buzzati ad esempio la morte, in quanto Occasione per eccellenza, consente di mettere in pratica l'eroismo sognato da bambini, ritrovando l'innocenza e la radicalità di allora. Perciò la fine della vita si lega spesso al ritrovamento dell'infanzia, o quantomeno della giovinezza: è il caso di Procolo, di Planetta, del «borghese stregato», di Angustina e Drogo nel *Deserto*.⁴⁶ Anche Zapparoli, il grande alpinista morto in montagna, appare nella mente di Buzzati come «un bambino, nella immensità misteriosa del santuario.»⁴⁷ Similmente per Santucci la morte implica il ritorno al grembo divino, dunque il ritrovamento dell'«antichissima infanzia, il tesoro perduto».⁴⁸ Perciò, ad esempio, in *Come se* lo zio di Klaus assume al momento della morte un'aria di infantile godimento: «Il vecchio annuiva a caso, sempre più debolmente, nel dire amen la sua bocca prendeva la forma di un bambino che succhia un capezzolo pieno di latte».⁴⁹ Significativo è anche il racconto *l'Incantesimo del fuoco*, in cui i re Magi ottengono la grazia di ringiovanire fino a tornare neonati; la loro scomparsa non è dunque una morte, ma letteralmente una nascita al contrario.⁵⁰

Un accenno di questa dinamica si ha anche in una poesia di Betocchi. Il poeta infatti scava in se stesso risalendo mentalmente fin oltre la sua nascita, in un percorso che è equiparato al morire: «E rientro nell'atto / del nascere, mi ci smarrisco, [...] / forse lo riconosco nel morire.»⁵¹ Come commenta Fontana, ciò significa rovesciare la perdita in acquisto: l'annullamento dell'io, proprio della morte, si rivela come un ritorno al «magma della condizione prenatale, fino a un non-essere che (forse) avvicina a Dio».⁵² Culla e bara dunque si fondono in un'unica immagine, come sottolinea Albisani: «Sono il medesimo punto che salda la circonferenza, ovvero il punto di fuga per cui l'anima viene alla resurrezione».⁵³ Lo si nota esemplarmente nella prosa *L'impiegato e la sua seggiola*, in cui la sedia è definita prima come culla e poi come bara. L'io narrante, guardandola, «assiste alla morte di sé» e insieme «gli torna a un tratto ai polmoni qualcosa come un'aria pura, tenerissima, un'aria di quand'era bambino; balugina qualche prato, un fiumicello scorre fra le ombre dei pioppi [...] e una voce tenera

⁴⁵ O. MACRÌ, *Studio archetipico-testuale...*, in *La vita della parola*, cit., p. 148. Anche Ramat sottolinea quest'aspetto in S. RAMAT, «Qualcosa che sa di leggenda» - *La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi*, in *Carlo Betocchi, una presenza enigmatica nel Novecento*, cit., pp. 24-25.

⁴⁶ Poco prima di morire infatti Drogo si sente «libero e felice» «come un bambino», analogia anticipata già qualche pagina prima quando il protagonista si era soffermato a guardare un «bambino dormiente», stupendosi di «quel sonno meraviglioso, così diverso da quello degli uomini grandi, così delicato profondo». D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., pp. 219 e 215. Quanto ad Angustina, la sua morte è annunciata dal sogno di Drogo in cui egli appare appunto come un bambino (p. 79).

⁴⁷ D. BUZZATI, *Zapparoli*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. I, p. 52.

⁴⁸ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, vol. III, p. 451.

⁴⁹ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 761.

⁵⁰ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., pp. 29-30. Il tema è accennato anche in *Volete andarvene anche voi?*. Nella notte di Natale, cioè, «ognuno partorirà se stesso.» In *Opere*, cit., vol. III, p. 294.

⁵¹ C. BETOCCHI, *Leggo poco ormai; più che nei libri*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 359.

⁵² G. FONTANA, «Lo scavo che ai miei giorni migliori tento in me cercandomi»..., cit., p. 365.

⁵³ S. ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole*, cit., p. 45.

come le foglioline lo chiama, che è la sua mamma».⁵⁴ Immagine molto simile a quella che compare nella poesia *Il vecchio*: «Perdo me stesso, / ma il futuro m'afferra, e di sepolcro / in sepolcro mi trasforma in aria, in luce / di verdi clorofille, di fiumi che scorrono».⁵⁵ Tuttavia, se per Santucci la morte comporta una rinascita in quanto riconduce l'anima al suo Creatore, per il tardo Betocchi la rinascita ha una connotazione molto più terrena: l'individuo è iscritto nell'eterno ciclo della vita, perciò dalla sua morte «un'altra né mai diversa vita risorge».⁵⁶

5.2. Le piccole virtù

5.2.1. *Curiosità, meraviglia e dinamismo*

«Farsi piccoli» significa, dicevamo, mettere in pratica alcune virtù che si possono definire «piccole» in un duplice senso. Anzitutto tendono a essere scarsamente notate, giacché appartengono alla sfera del privato e del quotidiano. Inoltre sono tradizionalmente attribuite ai bambini, o più in generale agli animi umili e semplici, sebbene necessitino di essere raffinate alla luce di uno sguardo «adulto»; si tratta insomma, santuccianamente, di virtù «gnomiche». La prima di queste è appunto l'apertura al mondo, propria dell'animo infantile: un'attitudine che consente di godere più intensamente delle cose e favorisce la curiosità e la meraviglia. In questo senso i bambini sono l'incarnazione della speranza intesa come impulso vitale, come gioia di vivere e di scoprire: una qualità che negli adulti tende a offuscarsi, sotto il peso delle preoccupazioni e abitudini quotidiane. Emblematico a tal proposito il componimento luziano *Di notte, un paese*, in cui si contrappongono nettamente la visione infantile e quella adulta:

Il più lieto del crocchio, quel bambino
che se ne stacca ad ali tese e stride,
ebbro, torno torno alla piazza del borgo...
Saranno sì e no quattro persone che s'avvedono della sua letizia.
Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite.
Seguono sotto la lanterna un lungo ragionamento che non fa una grinza.¹

In *Quanta vita*, nella stessa raccolta, il dibattito si fa poi interno al poeta stesso;² e anche nelle raccolte successive prosegue il dialogo con tra la parte bambina e quella adulta dell'io. Così, ad esempio, la speranza rinasce nel *Corpo oscuro della metamorfosi* grazie alla riscoperta di «uno sguardo un po' bambino» che «ride / cacciandoti dal chiuso / dell'infermità dell'anima, chiamandoti al futuro / di un universo in crescita».³ Viceversa nel *Gorgo di salute e malattia* l'io adulto deve consolare «la parte bambina dell'anima, la parte cucciola» che teme l'ignoto e il diverso; «e sarebbe incantevole pensarla / che sbatte le palpebre / magari un po' abbagliata dai miei lampi di lucciola / lì nel grembo d'oscurità che ci fascia.»⁴

⁵⁴ C. BETOCCHI, *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 163

⁵⁵ C. BETOCCHI, *Altri passò di qui, per questo folto*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 372.

⁵⁶ C. BETOCCHI, *Avrò la mia tomba; sarai tu che verrai*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 445.

¹ M. LUZI, *Di notte, un paese*, in *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 306.

² «“Quanta / vita” ripete quella voce di nove anni / alla coscienza troppo adulta». M. LUZI, *Quanta vita*, ivi, p. 309.

³ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 385.

⁴ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, ivi, pp. 403-4. Il colloquio richiama peraltro un passaggio del Purgatorio dantesco: «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, // l'anima semplicetta che sa nulla, / salvo che, mossa da lieto fattore, / volentier torna a ciò che la trastulla.» Pg. XVI, vv. 85-90.

Calvino, dal canto suo, nel romanzo d'esordio adotta lo sguardo di un bambino proprio allo scopo di sfuggire alla tentazione del pessimismo e promuovere «un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo.»⁵ Solo Pin infatti (e parzialmente il Cugino, che ha mantenuto uno sguardo infantile) è in grado di vedere nell'inferno della guerra ciò che non è inferno, anche se non ha ancora la maturità necessaria per distinguerlo e difenderlo appieno. È vero che col tempo i bambini tendono progressivamente a scomparire dalle pagine calviniane; tuttavia la prospettiva promossa dall'autore rimane, in fondo, quella di Pin: uno sguardo capace di incuriosirsi e meravigliarsi, perché dà la precedenza alle cose piuttosto che ai propri schemi mentali. Uno sguardo dunque «vigile, disponibile» come quello di Palomar, che è in fondo «un bambino adulto»⁶ e perciò sempre in crescita: «Si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato.»⁷

Un simile dinamismo si respira anche nell'opera leviana, a dimostrazione del fatto che, come afferma Gordon, l'autore è riuscito a conservare negli anni alcuni aspetti della sensibilità infantile. Lui stesso definisce la curiosità uno dei suoi tratti principali, nonché uno dei fattori della sua sopravvivenza;⁸ inoltre afferma che la «facoltà di meravigliarsi» è «indispensabile per sentirsi vivi.»⁹ Ciò si traduce in un'inesausta voglia di imparare e nella capacità di assorbire informazioni in modo eclettico, come provano i disparati argomenti di cui si è occupato negli anni.¹⁰ L'atteggiamento tipico di Levi, infatti, è di umile ricettività: non pretende di avere un'idea predefinita per ogni cosa, ma preferisce porsi nella posizione del discente, come l'«estremo principiante» luziano.¹¹ Per lui ogni lettura è potenzialmente uno strumento per aggiungere «una provincia al [proprio] territorio, meravigliosa per definizione, perché ogni terra inesplorata è meravigliosa.»¹² Inoltre è significativo che, ormai in pensione, decida di iscriversi per puro piacere a un corso di tedesco. Oltretutto la maggioranza della classe è molto più giovane di lui, ma appunto per questo l'intera vicenda assume per Levi il sapore di un gioco: «Giocando a tornare a scuola si ritrova un sapore d'infanzia, delicato e dimenticato. [...] È come ricevere, gratis o quasi, un oggetto raro e bello.»¹³

Un atteggiamento simile è vissuto e promosso anche da Santucci, che individua l'essenza della propria vita in «questa gran meraviglia / questo puntiglio di restar bambini».¹⁴ Ed è proprio attraverso tale atteggiamento che, secondo Santucci, è possibile accedere alla santità;¹⁵ non ha dunque del tutto torto l'Odisseo del *Manoscritto da Itaca*: «Perché non avrebbe dovuto identificare il regno di Dio in

Nonostante l'atteggiamento di tenerezza del poeta, comunque, qui Luzi mette in evidenza come l'io bambino debba essere sì ascoltato ma non preso necessariamente a guida delle proprie azioni. Esso infatti è infantile anche nel senso negativo del termine, di conseguenza ha bisogno di essere compensato dall'io adulto. Dunque l'ideale luziano è, come nello «gnomo» di Santucci, un recupero dell'infanzia ma insieme il superamento dei suoi aspetti più puerili e immaturi.

⁵ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 41.

⁶ F. PIERANGELI, *Italo Calvino*, cit., p. 81.

⁷ La frase è contenuta in una presentazione inedita di *Palomar*, cit. nell'apparato critico di I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1402.

⁸ Cfr. A. GOZZI, *Lo specchio del cielo* e I. THOMSON, *Conversazione con Primo Levi*, entrambi in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, pp. 523 e 715.

⁹ P. LEVI, *La luna e noi*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 817.

¹⁰ Osserva Levi a questo proposito: «Si impara meglio e più in fretta se si seguono le vie tradizionali, ma le vie spontanee sono più allegre e più ricche di sorprese.» P. LEVI, *Le parole fossili*, ivi, vol. II, p. 964.

¹¹ Cfr. M. BELPOLITI, *L'uomo dai molti mestieri*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. XXI.

¹² P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 9.

¹³ P. LEVI, *Tornare a scuola*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 824.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Parlando agli amici morti*, in *Il Vangelo secondo gli amici*, cit., p. 49.

¹⁵ «Quando [...] ci beiamo delle meraviglie del visibile e dell'invisibile [...] anch'io, certo, sono un santo.» L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 110.

quel suo incessante meravigliarsi? Ricordava il passo d'uno scrittore sacro: «Colui che si meraviglierà avrà il regno [...]».¹⁶ Anche per questo la festa religiosa per eccellenza, agli occhi di Santucci, è il Natale. Si tratta infatti della festa della Nascita, nella quale ciascuno è invitato a tornare bambino e a riscoprire le gioie dell'esserci.¹⁷

5.2.2. Fantasia

Dato il ruolo essenziale che l'immaginazione riveste nelle dinamiche della speranza – come abbiamo notato nella prima parte della tesi – non stupisce che la fantasia, ossia l'aspetto più estroso ed aereo dell'immaginazione, sia una delle virtù infantili più apprezzate. Buzzati in particolare si propone come fervente paladino della fantasia, che vede gravemente minacciata dalla mentalità contemporanea. Più nello specifico sono due i pericoli principali, come nota Giannetto: la meschinità di cuore e il razionalismo. In primo luogo infatti la capacità di immaginare e sperare può inaridirsi negli anni a causa dell'abitudine, della fatica quotidiana, della mediocrità dell'esistenza. Significativo in proposito il racconto *Quando l'ombra scende*, in cui avviene un dialogo tra il ragionier Tarra e il suo io bambino: il primo è tutto concentrato in preoccupazioni mediocri («il posto all'ufficio, i ruoli, gli stipendi, la società anonima Troll»), mentre il secondo è ricco di sogni eroici, tutto proiettato verso la Grande Occasione.¹⁸ Allo stesso modo *Il borghese stregato*, vedendo giocare un gruppo di bambini, si rende conto di quanto la sua vita sia arida e sente il fascino della fantasia per tanti anni trascurata.¹⁹ Dimenticando il proprio status si getta dunque anima e corpo nell'avventura creata dall'immaginazione dei bambini, tanto da trasformarla in realtà.

Per inciso un simile contrasto tra infanzia e maturità emerge anche nella narrativa siloniana. In *Vino e pane*, ad esempio, Pietro Spina si distingue dagli altri personaggi proprio per la radicalità con cui è rimasto fedele alla speranza della fanciullezza, ossia al desiderio di pienezza assoluta che all'epoca identificava con l'«essere santo».²⁰ I suoi coetanei invece hanno seguito il percorso tracciato per loro dalla società, diventando così uomini «banali» e in fondo infelici.²¹ Paradossalmente dunque proprio

¹⁶ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 140.

¹⁷ «A Natale Cristo ci seduce all'utopia del vivere. [...] Ha voluto che, a sfida del patibolo che lo aspetta, il giorno della sua nascita sia festa e speranza; egli viene in mezzo a noi come interprete dell'umana contraddizione, mediatore fra nostro impaurito sforzo di vivere nella materia e l'utopistica allegria che – nonostante – ci dà l'essere nati.» L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., pp. 23-5.

¹⁸ D. BUZZATI, *Quando l'ombra scende*, in *I sette messaggeri*, cit., pp. 199-209.

¹⁹ «Il valloncetto non presentava speciale bellezza. Tuttavia gli aveva ridestato una quantità di sentimenti fortissimi, quali da molti anni non provava; come se quelle ripe crollanti, quella abbandonata fossa che si perdeva chissà verso quali segreti, le piccole frane bisbiglianti giù dalle arse prode, egli le riconoscesse. Tanti anni fa le aveva intraviste, e quante volte, e che ore stupende erano state; propriamente così erano le magiche terre dei sogni e delle avventure, vagheggiate nel tempo in cui tutto si poteva sperare.» D. BUZZATI, *Il borghese stregato*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 742.

²⁰ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 227.

²¹ Il contrasto tra gli ideali giovanili e la mediocrità della vita adulta emerge già in apertura del romanzo, quando don Benedetto ricorda a un gruppo di ex allievi ciò che scrissero nel tema «Dite che cosa vorreste diventare e quale senso vorreste dare alla vostra vita», commentando tristemente il contrasto con quanto è avvenuto nella realtà. E aggiunge: «A me sembrava che ci fosse qualche cosa di essenziale in parecchi di voi, qualche cosa [...] che non era affatto banale.» Ivi, pp. 220-1. L'argomento riemerge poi nel dialogo tra Pietro Spina e Nunzio, un tempo amici; mentre il primo è rimasto fedele al se stesso bambino, il secondo si è adeguato alle richieste della società, giustificandosi col fatto che le condizioni della vita sono «prefabbricate», che nessuna scelta è veramente possibile. Ivi, p. 240 (la stessa scena è ripetuta con leggere varianti in I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 45). Un'altra coppia di amici che hanno preso strade diverse si trova poi in *Una manciata di more*, Rocco e Nicola i quali «dai compagni erano chiamati 'gli assolutisti'» per l'entusiasmo quasi fanatico che nutrivano «per le poche cose che non li lasciavano indifferenti». La rottura avviene un giorno, a messa,

l'anima del bambino può, nella sua piccolezza, concepire i sogni più grandi: diventare «santo», come Spina, oppure generale, esploratore, ministro, come il piccolo Tarra. Viceversa l'adulto si accontenta delle mezze misure e dei compromessi, sfilacciando la Speranza in tante speranze mediocri e senza importanza.²² Il secondo nemico della fantasia, dicevamo, consiste invece nell'eccessiva fiducia nella ragione e nella scienza, che porta a un rifiuto pregiudiziale di tutto ciò che esorbita dai limiti del conosciuto.²³ Questo rifiuto è spesso rappresentato da Buzzati attraverso l'uccisione di un animale favoloso, emblema appunto della fantasia e della poesia; ad esempio il Babau, che si rivela «molto più delicato e tenero di quanto si credesse», giacché è «fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione: anche se vero.»²⁴ La speranza infatti è per Buzzati molto più fragile delle argomentazioni razionali, che sono in grado di distruggerla con facilità; tuttavia «la poesia, [i] sogni, le speranze, le illusioni» sono «indispensabili alla vita»,²⁵ perciò eliminarli significa in ultima analisi uccidere se stessi, come accade ai protagonisti dell'*Uccisione del drago*.²⁶

Santucci attribuisce alla fantasia un'importanza altrettanto forte, anche se la sua prospettiva appare più sfumata rispetto a quella di Buzzati. Egli infatti considera ragione e fantasia come elementi da integrare più che da contrapporre; inoltre non vede opposizione, in linea di principio, tra la Grande Speranza e la quotidianità «banale». Al contrario proprio la fantasia permette di legare le due dimensioni, trasformando l'ordinario in straordinario e viceversa, anche in un'ottica religiosa (ogni evento diventa occasione di incontro con il Divino, mentre il Divino viene avvicinato alla quotidianità concreta²⁷). Più in particolare Santucci mette a punto diverse strategie di «fantasia applicata», allo scopo di tenere questa facoltà in esercizio e favorire così un'esistenza più ricca di gioia e di speranza. Una delle più semplici è quella che potremmo chiamare la tecnica dell'«imperfetta letizia», esposta nell'omonimo saggio: essa consiste nell'aumentare la durata e l'intensità della gioia unendo il piacere presente al ricordo del passato e all'anticipazione del futuro.²⁸ La fantasia quindi fa sì che la speranza entri a far parte dell'esperienza presente e si alimenti a sua volta attraverso le gioie vissute.

Una seconda strategia è poi la «microcontemplazione», applicazione di quella «teologia degli oggetti» di cui abbiamo già parlato: l'attitudine cioè a guardare le cose nella loro «anima», ossia nella loro bellezza profonda e dunque nel loro rapporto con l'eterno.²⁹ Tale strategia si declina talora nella tecnica del «terzo occhio natalizio»,³⁰ grazie alla quale Santucci riesce a vedere ogni cosa alla luce della salvezza portata da Cristo: «Per me [è stato] Natale proprio nei luoghi meno associabili alla

quando Rocco esterna il proprio disgusto per i rispettabili ma «banali» e «tiepidi» fedeli, tra i quali invece Nicola sceglie di rimanere. Ivi, p. 71.

²² «Niente in fondo gli era mancato ma ogni cosa sempre inferiore al desiderio, una via di mezzo che spegneva il bisogno, mai gli aveva dato piena gioia.» D. BUZZATI, *Il borghese stregato*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 741.

²³ Cfr. N. GIANNETTO, *Il coraggio della fantasia*, cit., p. 27.

²⁴ D. BUZZATI, *Fine del Babau*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. I, p. 34.

²⁵ D. BUZZATI, *L'everest*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. I, p. 146.

²⁶ D. BUZZATI, *L'uccisione del drago*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 665 e ss. In *Bonifica di Natale* in particolare Buzzati sostiene che eliminare le fantasie dell'infanzia vorrebbe dire fare dei bambini «degli uomini piatti e squallidi, desolati come un menu vegetariano, in perfetta regola con la ragione e con la scienza e perciò orribilmente malinconici. [...] Come può essere sopportabile una vita che non sia piena di illusioni e di paure?» D. BUZZATI, *Il panettone non bastò*, cit., p. 40.

²⁷ Uno degli esempi più graziosi di umanizzazione del divino è riportato in L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 243. Siccome durante la gravidanza di Maria tutti gli animali della casa moltiplicano la produzione di latte, l'arcangelo Gabriele in persona scende nella stalla per aiutare nella mungitura.

²⁸ Ivi, p. 345.

²⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 80.

³⁰ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 13.

fragrante amabilità di quella data: un albero cavo invaso da muffe, certe sale d'aspetto di stazione scrostate e semideserte, squallidi corridoi di caserme [...]. Quando scoccherà anche quest'anno la Gran Mezzanotte – mi dicevo – [...] il Natale si poserà anche qui, calerà a redimere anche questi luoghi orfani e derelitti.»³¹ Ancora, una terza strategia fondamentale è quella che Santucci definisce delle «statue poetiche», e che consiste nel “falsare” in senso positivo l'immagine mentale che si ha delle altre persone. Ciò significa attaccarsi tenacemente agli aspetti apprezzabili di ciascun individuo – anche se minimi – e “scalpellare” via tutto il resto, come faceva Michelangelo coi blocchi di marmo «per cavarne alla luce il latente capolavoro.»³² La stessa operazione che, a detta di Santucci, Dio mette in atto nei confronti delle anime che arrivano in paradiso.³³ Tutte queste tecniche poi si possono ricondurre a una macro-strategia, il «come se», cui è dedicato l'omonimo romanzo. Questa la spiegazione della formula:

Il *così* è il regno di Dio, la sua paterna prepotenza, il *come se* è il regno dell'uomo, la sua risorsa, la sua furbizia napoletana. Bisogna che lo freghiamo scombinando le sue regole; è la Sacra Scrittura a insegnarcelo: «Quelli che hanno moglie come se non l'avessero, quelli che piangono come se non piangessero, quelli che possiedono come se non possedessero». [...] Cos'è il *come se*? La fantasia, Klaus, ricordare, profetare, capovolgere, scappar di trappola. È questa la redenzione.³⁴

In altre parole, sebbene sulla terra non sia dato sperimentare la pienezza, si può tuttavia anticiparla con la fantasia; e questa, sottolinea Impellizzeri, «non è una scelta di finzione [...] né di rassegnazione, ma è scelta di lotta per non ridurre la vita alla sua più drammatica ferita e per restare aperti, feriti e aperti, piagati e in piedi, in modo verticale.»³⁵ Vivere «come se» non è una scelta adatta, come potrebbe sembrare a un primo sguardo, ad avere una vita comoda; al contrario è il presupposto per una vita ricca di speranza e perciò necessariamente dinamica, tesa verso il «così è» che prima o poi potrebbe arrivare. La fantasia è insomma il presupposto di quell'atteggiamento fondamentale che nella prima parte di questa tesi abbiamo definito «aspettare l'inaspettato». Ciò risalta in particolare nel confronto con un altro testo buzzatiano, che fin dal titolo appare curiosamente vicino alle teorie santucciane: *Vivono come se*.

Mettiamo uno che viene invitato a pranzo. C'è la casa convenzionale e piatta dove tutto procede stanco e prevedibile fin nei più piccoli particolari. Ma c'è anche, rarissima, la casa dove apparentemente ogni cosa è normale e risaputa, e invece tutto acquista un senso, una risonanza, un certo che di appassionato.

³¹ L. SANTUCCI, *Utopia del Natale*, cit., pp. 15-17. Connessa alla «microcontemplazione» è anche l'«invernitudine». Santucci ama infatti l'inverno proprio perché è una stagione spoglia, che permette e richiede un sovrappiù di fantasia. Praticare l'invernitudine significa dunque in primo luogo esaltare le gioie della casa contrapponendole al freddo e al buio esterno; secondariamente implica immaginare in quel buio le premesse di future fioriture. Per far ciò occorre una «capacità trasfigurante, alchemica, onirica»; la stessa che, dice Santucci, mettevano in atto i contadini quando si raccontavano favole davanti al camino. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 20.

³² Ivi, pp. 65-7. Questa tecnica delle «statue poetiche» è spiegata diffusamente in L. SANTUCCI, *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 43-44: «Di ciascuno, anche del più maligno o insignificante, a noi è dato scolpire una segreta effigie di pura amabilità e innocenza. Giacché [...] grazie alla [fantasia] in ogni essere umano è possibile cogliere virtù seducenti, aspetti compassionevoli o invece comici, convergenze di gusti e di memorie. Così, a lui erano sempre bastati brevi barlumi d'intimità – una battuta gaia o una confidenza triste fatta in poche sillabe e l'altro era collocato per sempre fra gli eletti alla destra di Dio.» Che questo atteggiamento fosse effettivamente praticato da Santucci emerge in una testimonianza di M. CAVAZZUTI, *Professore a Gorizia*, in *Ritratti di Luigi Santucci*, cit., p. 37: «Lillo, dopo aver letto un libro o aver conosciuto una persona, ne capiva immediatamente l'essenza fondamentale, e subito dopo ci aggiungeva un'interpretazione, una luce speciale, una specie di nuovo mantello».

³³ Cfr. L. SANTUCCI, *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 54. e *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 67.

³⁴ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 704.

³⁵ V. IMPELLIZZERI, «*Gran piaga verticale*», in *Mi metto la mano sulla bocca*, cit., p. 96.

Ciò è semplicemente dovuto a una o più persone che, pur conducendo una esistenza comune, vivono come se. Come se ci fosse una guerra, per esempio, che non c'è. Come se dovesse arrivare una grande notizia che però nessuno sa. Come se fuori stesse imperversando la bufera, che tuttavia nessuno nomina. Come se uno dei presenti dovesse, poniamo, partire il giorno dopo per la luna, ma l'argomento è tabù e non viene sfiorato neppure. Come se ci fosse l'amore. Intendo dire che in certe persone, in certe famiglie, in certi ritrovi, in certi angoli delle società, fortunati, esiste una segreta e inconsapevole tensione, un clima elettrizzato, un patos, per cui gli atti e le parole più banali acquistano una forza e un gusto straordinari. È, a ben pensarci, proprio quello che avveniva anche a noi nei periodi più intensi e sentiti della giovinezza. Quando, pur immersi nel monotono tran tran della scuola o del lavoro, ci pungolava, senza che noi sapessimo, un presentimento di cose grandi che stessero compendosi di là dei domestici muri o che fossero in procinto di arrivare.³⁶

5.2.3. Leggerezza

Connessa alla fantasia è la leggerezza, o per meglio dire la «leggerezza della pensosità», come la definisce Calvino per distinguerla dalla frivolezza. La definizione di questa qualità è aerea come il suo nome, e già la lezione calviniana a essa dedicata ne conta diverse declinazioni. Si tratta di una virtù applicabile tanto alla vita quanto alla letteratura, che consente di guardare la realtà «con un'altra ottica, un'altra logica».³⁷ È dunque al contempo una modalità di conoscenza e una «reazione al peso di vivere»,³⁸ ossia uno strumento emotivo per preservare la speranza, affrontando anche il negativo senza lasciarsene sopraffare. A livello letterario può concretizzarsi nella scelta di immagini aeree e lievi e nell'espressione di concetti per sfumature e allusioni. Ma il termine può significare anche, ad esempio, l'adozione di una prospettiva straniante (ironica, fiabesca, simbolica...) che consenta di mantenere una certa distanza dall'oggetto.³⁹ Può implicare anche la ricerca di misura ed essenzialità⁴⁰ (il che si traduce in un linguaggio alleggerito ed «esatto»), o ancora la fluidità di pensiero, che permette di adattare la propria mente alla realtà multiforme e metamorfica. Infine la leggerezza può associarsi al tema del «rovescio», comportando una ricerca delle potenzialità latenti oltre la realtà concreta, dell'ignoto oltre il noto, dello spirito oltre la materia.⁴¹ Per questo la leggerezza implica anche la valorizzazione di ciò che non c'è, o non c'è ancora; è connessa dunque al concetto di mancanza, che a sua volta è una componente essenziale della speranza.⁴²

Questa multiforme categoria si adatta bene, come ha sottolineato Sipione, anche alla narrativa buzzatiana.⁴³ Vi abbondano infatti immagini aeree e conclusioni sfumate, che lasciano ampio spazio

³⁶ D. BUZZATI, *Vivono come se*, da *In quel preciso momento*, cit., p. 276.

³⁷ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 635.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Perciò la leggerezza è connessa all'ascesi, alla visione dall'alto, al volo o alla scalata: Perseo, da questo punto di vista, è il diretto discendente del *Barone rampante* che «vuole guardare bene la terra» e perciò «deve tenersi alla distanza necessaria». *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 698. Invece la visione indiretta, attraverso lo specchio, lo lega piuttosto a Pin, attraverso il quale la Resistenza è osservata da una prospettiva straniante.

⁴⁰ In quest'accezione la leggerezza si lega anche all'ambito produttivo. Afferma infatti l'Henry Ford calviniano: «Ho sempre cercato la leggerezza, la riduzione degli sprechi di materiale, di fatiche...» I. CALVINO, *Henry Ford*, ivi, vol. III, p. 215.

⁴¹ Centofanti in particolare nota la continuità tra il tema della leggerezza e quella del mondo capovolto, che confluiscono nella figura dell'appeso. Cfr. F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 44.

⁴² Ricordiamo ancora la figura del Cavaliere del secchio citata nelle *Lezioni americane*.

⁴³ Cfr. M. SIPIONE, *La leggerezza nella pensosità. Buzzati e Calvino*, «Studi buzzatiani», Fabrizio Serra editore, XV (2010), p. 106.

all'incertezza. Più in particolare è interessante notare come la leggerezza caratterizzi spesso le epifanie metafisiche (divine o diaboliche), che pure appartengono alle tematiche "gravi": si pensi all'*Ombra del sud*, o alla voce dello *Sciopero dei telefoni*. Dunque la leggerezza segna l'ingresso in una dimensione superiore, proponendosi come modalità alternativa di conoscenza; al contempo permette di affrontare l'angoscia intrinseca a queste apparizioni, sfumando i contorni tra paura e speranza. Similmente nella poesia sereniana le epifanie sono spesso veicolate da elementi evanescenti: una tenue luce, una folata di vento, fino all'inafferrabile «colore del vuoto». Del resto, se il tema centrale in Buzzati è l'attesa, in Sereni è la mancanza: due temi confinanti, che oscillano entrambi tra un polo negativo (la percezione dell'assenza) e un polo positivo (l'intuizione o il desiderio della presenza).⁴⁴

La leggerezza accompagna poi tutta la produzione di Luzi e Betocchi, evolvendosi nel corso degli anni. Inizialmente la levità delle immagini riflette la stretta relazione tra concreto e spirituale, proprio della «fisica perfetta» di Luzi e del realismo angelico di Betocchi.⁴⁵ Nelle raccolte luziane del periodo bellico, tuttavia, la leggerezza assume un valore resistenziale: essa impedisce la pietrificazione nel lutto e al contempo esprime una mancanza sempre più acutamente avvertita, una «poesia dell'assenza».⁴⁶ Più tardi l'enfaticarsi della prospettiva mistica si riflette in immagini sempre più aeree, come gli uccelli⁴⁷ e soprattutto la luce, che trasfigura la realtà fino a renderla quasi senza peso.⁴⁸ Si può citare, tra i tanti esempi, quello degli evanescenti angeli di *Fraasi e incisi*, simili ai beati del primo cielo dantesco: «Lo chiamano / alla festa mattutina / dell'acqua / e della trasparenza / [...] lo assolvono / da ogni opacità / e lo vogliono consimile / in quella loro leggerezza».⁴⁹ Dunque la leggerezza diventa per Luzi la virtù propria del cristiano, la cui anima deve essere aperta a tutto ciò che avviene ma non invischiata nell'opacità del mondo; deve cioè lasciarsi trasformare dalla grazia divina che «ci disfa, ci riforma / leggeri / nel suo arioso grembo».⁵⁰ Anche in quest'accezione peraltro la leggerezza resta legata al concetto di assenza, che però ha perso quasi interamente la sfumatura dolorosa delle raccolte belliche. Si tratta infatti non di un'assenza subita ma ricercata: uno

⁴⁴ A tal proposito si può individuare una piccola, curiosa concordanza tra *Un posto di vacanza* e le *Lezioni americane*. Calvino cita come esempio di leggerezza Cavalcanti, in particolare per come appare in una novella del *Decamerone*: capace di librarsi simbolicamente e materialmente al di sopra dei propri avversari, sfuggendo alla loro presa. Similmente nella conclusione del poemetto sereniano l'amico Vittorini è descritto come un'aerea figura che «salta fossi fora siepi scavalca muri». Vittorini appare infatti a Sereni come un uomo capace di osservare la realtà con occhio limpido, senza lasciarsene invischiare e senza perdersi nelle elucubrazioni e perplessità che, invece, così spesso impegnano il poeta. La sua dunque è una leggerezza che Sereni guarda, per così dire, da sotto in su, come un modello a cui tendere benché difficile da raggiungere.

⁴⁵ Cfr. G. MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce*, cit., p. 10 e L. TASSONI, *Il "deserto" e la "voce" nella poesia betocchiana*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 192.

⁴⁶ G. MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce*, cit., p. 10.

⁴⁷ A. PRETE, *Luzi o il respiro del visibile*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 24.

⁴⁸ Riguardo il carattere mistico della leggerezza e della luce nella poesia luziana è significativa l'ipotesi avanzata da Luzi sulla natura del paradiso: «Sono convinto che la nostra gravità si scaricherà e purgherà e saremo leggerezza e levità che permetteranno l'ingresso nel regno della luce». M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 85.

⁴⁹ M. LUZI, *E ora chi sono questi che lo chiamano*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 894.

⁵⁰ M. LUZI, *Ci apre*, da *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, ivi, p. 992. Dice Sinesio a tal proposito: «Sentirsi leggeri è già una grazia, non pensi? / Sostengo che questa è la pienezza cristiana del destino: / essere pronti all'evento, lasciare che la sua forza ci traversi / finché possa riplasmarci e rifonderci...» M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 151.

svuotamento dell'io per far posto al Divino.⁵¹ La leggerezza è dunque il segno di un'avvenuta liberazione dalla «croce di esistenza»⁵², dal peso dell'ego.

Quanto a Betocchi, la leggerezza è molto evidente nella sua prima poesia. Non solo infatti è particolarmente frequente l'immagine del volo, emblema del «destino mistico» dell'anima,⁵³ ma anche la realtà più concreta è «fissata in una sua diafana e derealizzata stilizzazione che smaterializza gli oggetti».⁵⁴ Esempio in proposito il componimento dei tardi anni '30 *Forse felicità*, il cui tema centrale è appunto la necessità di superare l'attaccamento alle cose terrene per innalzarsi verso il cielo:

Quando nel legno duro dell'aratro
una voce dirà: ho seminato
per tempo; e l'albatro

volteggerà sul mare, incerto
se rechi morte o vita al vento
che spinge un ineffabile lacerto

di felicità, laggiù dall'isole
che senza forma stan nelle pupille
di chi guarda, azzurreggiante limite

in un denso raccogliersi di sogni;
sul campo, nella pace che tu agogni,
guarda che è morto il legno, ed ogni

voce non basterà, più, a ridestarlo;
del tuo limite allor fatto più scaltro
balza via uomo, e perditi con l'albatro.⁵⁵

D'altra parte la leggerezza è altrettanto e forse più presente nelle raccolte tarde, sebbene in modo diverso. L'io poetico infatti subisce un progressivo alleggerimento, sciogliendosi idealmente nel flusso vitale e reagendo così alla pesantezza del dolore che sempre più aumenta.⁵⁶ Betocchi stesso, nella raccolta *Poesie del sabato*, afferma che proprio grazie alla leggerezza la sua poesia è riuscita a mantenere quell'aura di «allegrezza» che la contraddistingue, nonostante le sofferenze dell'esistenza.⁵⁷ Anche altre prose dello stesso periodo evidenziano il potere della leggerezza di trasfigurare ogni aspetto della realtà, da una passeggiata in primavera alla fatica del lavoro,⁵⁸ fino alla

⁵¹ Come osserva Tassoni, la poesia di Luzi approda all'«ipotesi di una leggerezza conquistata nell'abbandono, nel dissolvimento [...] che porta oltre la misura minima della storia personale, è il superamento del sé parziale verso l'assoluto». L. TASSONI, *Lasciami, non trattenermi*, in *Nel mondo di Mario Luzi*, cit., p. 177.

⁵² M. LUZI, *Lasciami non trattenermi*, dalla raccolta omonima, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 581.

⁵³ P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 23.

⁵⁴ G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 232.

⁵⁵ C. BETOCCHI, *Forse felicità*, in *Dal definitivo istante*, cit., p. 205.

⁵⁶ Cfr. G. ROGANTE, *La frontiera della parola*, cit., pp. 89-93.

⁵⁷ C. BETOCCHI, *Diario della poesia e della rima*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 471.

⁵⁸ «Siamo ora di questo ora di quel paese, io e l'aprile: vuol dire, forse, che abbiamo appena quello che basta di leggerezza.» C. BETOCCHI, *Allegrìa senza ricordi*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 146.

morte stessa. Nel *Don Giovanni in campagna*, infatti, una farfalla è elevata a emblema dell'anima, e in particolare del desiderio umano che si appunta su «forme ingannatrici», «povere cose»; finché proprio nella morte la farfalla raggiunge la purezza del suo volo.⁵⁹ Anche in poesia la morte si ammanta di immagini aeree, come il volo dell'anima verso la «luna / candida e tra le stelle», nel *Madrigale della buona morte*.⁶⁰ O come il lento avvento della sera in *Rotonda terra*, che accompagna la trasformazione dell'anima in leggiadra colomba.⁶¹

Anche in Caproni la leggerezza tende a variare il proprio significato nel corso degli anni, prendendo tuttavia una direzione diversa. La prima raccolta è ricca di immagini idilliche e leggere, come la *Prima luce* che nasce sulle colline come «balbettanti parole ancora / infantili», o il *Vento di prima estate* che sembra «un fiato di bocche accaldate / di bimbi, dopo sfrenate / rincorse». ⁶² Già a partire da *Cronistoria*, però, si crea una crescente tensione tra peso e leggerezza: la responsabilità e il dolore sempre più pressanti convivono con l'attrazione per le «cose leggere e vaganti», che rimandano alla giovinezza e sembrano talora offrire la possibilità di un nuovo inizio, come osserva Adele Dei.⁶³ Infatti le immagini di speranza che balenano nella poesia di Caproni sono quasi sempre caratterizzate dalla leggerezza: *Le biciclette del Passaggio d'Enea* o, nella stessa raccolta, il bambino che corre o vola accanto ai vetri della *Funicolare*, nonché le fanciulle (in particolare Annina) che passano accompagnate dal vento, tanto da essere spesso associate a «bandiere» o «vele». O ancora la città di Genova («bianca e a vela / speranza, tenda, tela», come recita la *Litania*⁶⁴), che offre a Caproni un modello di leggerezza e insieme di fermezza:

Le case così salde nei colori
A fresco in piena aria,
è dalle case tue che invano impara,
sospese nella brezza
salina, una fermezza
la vita mia precaria.

Genova mia di sasso. Iride. Aria.⁶⁵

Col passare del tempo si ha poi un alleggerimento crescente non solo delle immagini (gli evanescenti «territori non giurisdizionali», le «asparizioni»...), ma anche del linguaggio, che si rarefa fin quasi a

«Una di queste mattine [...] seguivo per la via che mi porta al lavoro stormi di nuvole che il vento spinge dall'appennino al mare: io sono così leggero!» C. BETOCCHI, *La cava di Rimbaud*, in *Confessioni minori*, cit., p. 289.

⁵⁹ «Apparve lei, che gli correva incontro leggera. Volava volava, farfalla, nell'eterna domenica». C. BETOCCHI, *Don Giovanni in campagna*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 177.

⁶⁰ C. BETOCCHI, *Madrigale della buona morte*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 413.

⁶¹ C. BETOCCHI, *Rotonda terra; scena che si ripete*, ivi, p. 441.

⁶² G. CAPRONI, *Prima luce e Vento di prima estate*, da *Come un'allegoria*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 13 e 11.

⁶³ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 28.

⁶⁴ G. CAPRONI, *Litania*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 177.

⁶⁵ G. CAPRONI, *Stornello*, ivi, p. 171. Certamente questa Genova non sfuggirebbe tra le *Città invisibili*; in particolare richiama l'aerea Artemisia, la cui mappa corrisponde al «disegno che tracciano gli aquiloni nell'aria». E, come Genova, anche Artemisia trasmette una lezione di leggerezza, benché assai difficile da praticare. Infatti non si tratta solo di far volare gli aquiloni, ma di volare con loro, accedendo così al «rovescio» della realtà: «Bisogna annullare il peso del corpo e abitare quella leggera cometa con una discrezione di cui nessuno, vivendo sulla terra, è capace. Ma [...] una volta sospesi lassù, si può raggiungere la condizione in cui si sente l'aquilone come il solo punto immobile, [...] il centro del mondo roteante, con città e vulcani che avanzano e indietreggiano, rovesciati sulla volta terrestre.» I. CALVINO, *Altre città*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 388.

scompare nel bianco della pagina. Ciò segnala certamente un senso sempre più forte di vuoto e di assurdo, che tende a destrutturare il mondo e il linguaggio.⁶⁶ D'altro canto sarebbe un errore vedere nella leggerezza caproniana un puro sintomo di dissolvimento. Essa costituisce anche uno strumento per affrontare l'angoscia della perdita con *pietas*⁶⁷ e persino con allegria: quella che Caproni definisce l'«allegria propria dello stoico» che rifiuta le illusioni ma non si fa abbattere dalla preponderanza del negativo.⁶⁸ Dunque la leggerezza consente, almeno a livello implicito, un recupero della speranza che esplicitamente viene rifiutata.⁶⁹ In particolare è significativa la forte presenza della musica, la più leggera tra le arti, che penetra nella struttura e nel lessico di moltissimi componimenti (a partire dai titoli: *Andantino*, *Aria del tenore*, *Quasi una cabaletta*, e così via). Essa infatti è espressione di una «resistenza minima, un po' allucinata» alla disperazione,⁷⁰ come appare evidente da alcuni casi emblematici: il motivetto canticchiato «per non disperare» in *Espérance*, la figura «flautoclarinescente» di Rina (la più resistente incarnazione della speranza nella poesia di Caproni), e il «flauto uccello / di fuoco» che si leva nel *Conte di Kevenhüller*.⁷¹ Un esempio, quest'ultimo, di come «la vittoria insopprimibile della leggerezza» si attui «proprio a partire dal buio, da note cupe e prolungate».⁷²

In ultimo occorre accennare a una particolare declinazione della leggerezza, ossia l'ironia e l'umorismo: una qualità particolarmente confacente agli «gnomi», per citare Santucci, dal momento che richiede sia l'inclinazione infantile al gioco, allo scherzo e al riso, sia la finezza e il distacco dell'adulto. Un ottimo esempio di questo connubio si trova in Primo Levi,⁷³ per il quale l'umorismo riveste due funzioni fondamentali: le stesse che abbiamo visto appartenere alla leggerezza nel suo complesso. Anzitutto il riso ha per Levi un'importante funzione resistenziale, tanto che nella *Ricerca delle radici* costituisce una delle quattro linee di resistenza contro la disperazione.⁷⁴ Inoltre è uno strumento di conoscenza, volto ad affinare la comprensione della realtà nelle sue molteplici

⁶⁶ «L'evoluzione dei suoi versi sembra seguire un movimento progressivo in direzione del vuoto, coerentemente sostenuta da una sorta di tensione lineare che approda alla pagina bianca, lungo un itinerario esistenziale che è anche cammino della parola verso l'«ultimo borgo» e i «luoghi non giurisdizionali».» D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, Pacini Editore, Pisa 2002, p. 9.

⁶⁷ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 95.

⁶⁸ «Non vedo poi perché la «tragicità» dovrebbe escludere, per principio, la levità. Sulla mia «straziata allegria» in fondo, del resto credo d'esser stato esplicito nel primo *Inserito* del *Franco cacciatore*: è l'«allegria» propria dello stoico che, almeno in parte, è riuscito a liberarsi dei tranelli dell'illusione e della speranza. Senza contare, inoltre, la mia vecchia convinzione di musico fallito, che anche le cose più gravi si possono esprimere con brio, o comunque alternando all'Adagio o al Solenne l'Allegro o l'Allegretto, se non addirittura lo Scherzo. E questo a scanso, quando si toccano certi temi, di quell'enfasi sempre in agguato». G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 400.

⁶⁹ «Un effetto di levità, di speranza, a tratti di allegria, vorremmo dire di umanesimo, tempera continuamente lo strazio dell'oggettività, del negativo, dell'imponderabile privazione che tarla ogni fibra dell'esistenza e della storia.» V. OSTUNI, *Postfazione a Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di S. Verdino, Manni, S. Cesario di Lecce 2017, p. 123.

⁷⁰ C. ANNONI, *Giorgio Caproni, poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 336.

⁷¹ Rispettivamente: G. CAPRONI, *Espérance*, da *Il muro della terra*; *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, da *Res amissa*; *Strumenti dell'orchestra*, da *Il conte di Kevenhüller*, tutti in *L'opera in versi*, cit., pp. 380, 759 e 593.

⁷² A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 233.

⁷³ Infatti Belpoliti definisce l'umorismo leviano come «la capacità di sorprendersi di ogni cosa (il «meraviglioso» è una qualità di molte sue pagine) senza con questo rinunciare alla facoltà del giudizio («responsabilità» è una parola chiave in Levi)». M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 571.

⁷⁴ Cfr. P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete*, vol. II, p. 11. Cfr. anche C. TOSCANI, *Incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 46: «Il mio lavoro quotidiano [...] spesso comporta invece una lotta faticosa contro problemi confusi. Sovente mi viene spontaneo capovolgere questi problemi, ridurli a una irrazionalità totale, per poterne ridere: magari con un riso amaro.»

sfumature.⁷⁵ In particolare l'umorismo leviano presuppone, scrive Belpoliti, una «profonda comprensione dell'animo umano» e la «capacità di partecipare all'infelicità degli altri».⁷⁶ Da questo punto di vista si avvicina all'umorismo siloniano, che riflette una partecipazione empatica ed eticamente attenta alle vicende umane.⁷⁷ D'altro canto Silone usa l'ironia anche come strumento di lotta attiva: essa infatti mette in luce le contraddizioni insite nelle argomentazioni degli avversari, non allo scopo di umiliarli bensì di spronarli a pensare con libertà, senza pietrificarsi nell'ideologia.⁷⁸ Calvino, infine, sottolinea soprattutto la componente gnoseologica dell'umorismo e dell'ironia, che alimentano il dinamismo del pensiero permettendo «d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio».⁷⁹ In particolare consentono di tener presenti al tempo stesso il negativo e il positivo, la mancanza e la potenzialità: «Rispetto alla lacerazione, l'ironia è l'annuncio di un'armonia possibile; e rispetto all'armonia è la coscienza della lacerazione reale. L'ironia avverte sempre del rovescio della medaglia.»⁸⁰

5.2.4. *Innocenza*

Nel descrivere la sua strategia delle «statue poetiche», Santucci consiglia in particolare un esercizio: immaginare gli altri come i bambini che erano un tempo, così che i loro difetti risultino attenuati.⁸¹ Per l'autore infatti ogni bambino è per definizione amabile e innocente; perciò questo trucco mentale favorisce il perdono e riapre le vie della speranza (tanto che, a quanto pare, persino Dio ne fa uso⁸²). Peraltro questa dinamica è accennata anche, in modo meno sistematico, da Buzzati⁸³ e persino da

⁷⁵ Cfr. R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 223.

⁷⁶ M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 571.

⁷⁷ «È un umorismo fanciullesco e cristiano, affine a quello giudaico, che nasce dalla sensazione della fondamentale uguaglianza tra le persone». R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 61.

⁷⁸ Silone cominciò a fare uso dell'ironia in questo senso piuttosto precocemente, a giudicare da un episodio raccontato in *Uscita di sicurezza*. Da bambino assiste infatti a una rappresentazione di marionette, durante la quale a un certo punto il diavolo insegue un'altra marionetta e, non trovandola, chiede ai bambini di indicargli la strada. I bambini di comune accordo gli mentono e questo suscita, a posteriori, i rimproveri del parroco. Silone gli tiene testa, sostenendo che la bugia era in quel contesto giustificata; il parroco lo mette allora in punizione e alla fine gli domanda: «Sei pentito?» Al che Silone risponde: «Certo, se il diavolo mi chiede il vostro indirizzo, glielo darò senz'altro.» *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 806-808.

⁷⁹ I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 197-8.

⁸⁰ I. CALVINO, *Situazione 1978*, ivi, vol. II, pp. 2833-4. Conseguentemente l'ironia si può considerare alleata della speranza in quanto, chiosa Piacentini, «tiene accesa la quète, [...] scatena la molla del desiderio, quella forza che modella la civiltà.» A. PIACENTINI, *Tra il cristallo e la fiamma*, cit., p. 547.

⁸¹ Il concetto è espresso in diverse occasioni, in particolare: L. SANTUCCI, *Il prossimo tuo*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 817; *Il velocifero*, ivi, vol. II, p. 744; *Non sparate sui narcisi*, ivi, vol. III, p. 662; *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 32; *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 264. Connessa a questa strategia è anche la passione di Santucci per i diminutivi, espressa in *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 139 e *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 212. A tal proposito è significativa anche una citazione di Orazio riportata nell'antologia *Il libro dell'amicizia*, cit., p. 617: «Se riuscissimo a dare ai difetti degli amici un nomettino buono e grazioso! Fare come il padre col figlio: è strabicone? E lui lo chiama sorridendo loschettino. È basso, con le gambette da nano? Carezzandolo, lo chiama pulcinetto di papà. Se ha le gambe storte, pendolino; se ha i piedi larghi, palmipeduccio, e lo bacia...»

⁸² «Guai per gli uomini se io non vedessi sotto le loro barbe le piccole facce lentiginose [...] Se io verrò all'ultimo loro respiro e dirò 'amen' sarà perché avrò dimenticato tutto ciò ch'essi hanno fatto dopo questa vostra stagione di trottole e aquiloni.» L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 399.

⁸³ Le anime dannate, lungo il viaggio per l'inferno, ricordano: «Anche noi eravamo bambini. I nostri capelli erano sottili e biondi. Che caro, diceva la gente sorridendo...» D. BUZZATI, *Un secolo di terrore*, in *Un diavolo per capello*, cit., p. 52. Inoltre il racconto *Povero bambino!* offre la rappresentazione intenerita di un bimbo, rivelando solo in ultimo che si tratta di Adolf Hitler (in *Il colombre*, cit., pp. 104-6). In entrambi i casi dunque la rievocazione dell'infanzia permette di vedere anche le anime più cupe in una luce di tenerezza e compassione.

Silone.⁸⁴ Il concetto sotteso è che, come dice Renzo nel *Velocifero*, vivere è «tradire»,⁸⁵ cioè comporta un inevitabile declino rispetto allo stato di innocenza originaria, identificabile con l'infanzia e ancor più a fondo con l'Eden. Tuttavia una parte di tale innocenza si mantiene e può essere recuperata con l'aiuto della grazia divina. Questo stesso tema ha un forte rilievo anche in Betocchi:

Io ebbi l'innocenza, e la guastai,
ma tornò a verzure; e ancora
la guastai, la perdetti; ma si rifece viva.
Che l'innocenza, al pari della
colpa, può sorprenderci sempre,
sostituirsi al nostr'essere inane.⁸⁶

Da ciò consegue il legame tra il tema dell'infanzia e quello della colpa, in una duplice accezione: la colpa dell'individuo nei confronti di se stesso bambino – causata dal tradimento delle speranze di un tempo – e la colpa degli adulti nei confronti dei bambini – data dal fatto che il peccato dei primi opprime e minaccia l'innocenza dei secondi. Quest'ultimo tema compare esplicitamente sia in Betocchi⁸⁷ sia in Sereni⁸⁸ e Caproni.⁸⁹ Emerge così la fragilità propria dell'infanzia, che proprio perché innocente è indifesa, perciò particolarmente vulnerabile in un periodo di violenza diffusa come il Novecento.

D'altro canto questa stessa fragilità può trasformarsi paradossalmente in un punto di forza. La narrativa calviniana, ad esempio, mette in luce come lo sguardo dei bambini e dei semplici sappia trasfigurare anche gli oggetti che gli adulti hanno destinato a scopi malvagi: così le pistole diventano «giocattoli strani e incantati»⁹⁰ e una mina fa piovere un'insperata abbondanza di pesce sui poveri del

⁸⁴ In particolare in *La volpe e le camelie* l'amore di Silvia per il giovane fascista passa attraverso la compassione, destata dall'apparenza puerile del ragazzo. Ospitato in casa dopo un incidente automobilistico, il giovane parla alla ragazza con voce «impaurita supplichevole tenera», raccontandole per tutta la notte aneddoti sulla sua infanzia. Questo crea tra i due un legame profondo, come spiega Silvia: «Al mattino mi pareva d'averlo conosciuto da sempre e avevo la convinzione profonda che ognuno di noi due avesse bisogno dell'altro.» I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 498.

⁸⁵ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, vol. II, p. 678.

⁸⁶ C. BETOCCHI, *Il vecchio: stravaganze, sventura, destino*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 369. Tarsi commenta questo testo sottolineando come per Buzzati sia tipica «l'equazione innocenza-bambino opposta a quella colpa-vecchio, con l'inevitabile ascrizione della condizione attuale del poeta alla sfera del peccato, della perdita cioè dell'innocenza, e la tensione a ritornare “bambino” (innocente).» M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lecture paoline*, cit., p. 216. A tal proposito è significativa anche una prosa betocchiana: «L'uomo, che ha perduto l'innocenza, e vive nell'angoscioso ricordo e desiderio di essa, non può sentirsi mai in pace [...] senza che questa solleci l'estiva solarità della coscienza e del cuore, delle opere e dell'amore.» *Gennaio*, in *Prose liguri*, cit., p. 167.

⁸⁷ «Ivi sembrava l'uomo / come una cosa troppo oscura, / di cui i bambini hanno paura, / belli gli chiedono perdono.» C. BETOCCHI, *Piazza dei fanciulli la sera*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 51.

⁸⁸ «Esistono soltanto peccati contro l'amore. / E questi no, [i bambini] non li perdoneranno.» V. SERENI, *Quei bambini che giocano*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 135: Il tema della colpa verso i bambini, applicato al rapporto del poeta con la figlia, ritorna anche in una prima versione di *Crescita*, della raccolta *Stella variabile*, riportato nell'apparato critico, ivi, p. 700: «A volte si arrivava in ritardo, per mia colpa. / La porta della scuola stava chiudendosi / ti ci infilavi a fatica, già sconvolta di pianto / Avrei voluto prenderlo su me quel pianto / e anche in questo ero colpevole: / non avevo parole per confortarti, / ma caso mai per rimproverare me stesso.»

⁸⁹ «Quello che trovammo la sera a Loco (la sera del 25 ottobre 1944), come potranno mai, mio Dio, dimenticare e perdonare i miei bambini? [...] Anch'io volendo vedere prima che il buio fosse calato del tutto, senza più pensare ai bambini ch'erano con me e mi seguivano mi feci avanti e penetrai sul cemento dell'obitorio. [...] Sentii (chissà perché anche sulle mie spalle) un'immensa colpa di fronte ai bambini». G. CAPRONI, *Sangue in Val Trebbia*, in *Racconti scritti per forza*, pp. 119-120.

⁹⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 90. Lo stesso tema riemerge anche nel racconto *Un bel gioco dura poco* in cui i bambini protagonisti amano (come Pin) giocare alla guerra, ma di fronte a quella vera si ritraggono disgustati e decidono di dedicarsi ai castelli di sabbia. Da *Gli idilli difficili*, ivi, vol. II, pp. 1001-7.

villaggio.⁹¹ In questi casi l'innocenza offre a livello psicologico una certa protezione dal trauma, mentre a livello etico fa emergere la possibilità di un rapporto più giusto con le cose. A tal proposito è significativo l'ultimo e forse più amaro racconto di *Marcovaldo: I figli di Babbo Natale*. I bambini del protagonista infatti sono gli unici a relazionarsi in modo corretto con gli oggetti: sono capaci di goderne (a differenza del bambino-adulto che abita nella ricca villa) ma anche di farne dono senza secondi fini (mentre il mondo adulto sembra funzionare esclusivamente su meccanismi commerciali). Questa loro innocenza si proietta, nel finale, nella figura di un leprotto, che confondendosi con la neve – tipico emblema di purezza – riesce a sfuggire al lupo.⁹² Un finale che Calvino stesso spiega così: «La verità è che viviamo in un mondo di lupi e di leprotti e che (questo è il più importante!) non sempre i leprotti si lasciano mangiare.»⁹³

Buzzati, dal canto suo, mette più volte in scena il riscatto dei piccoli e degli umili, che possono manifestare all'improvviso un'inaspettata potenza. Talvolta ciò avviene semplicemente perché gli innocenti, con la loro purezza e generosità, vincono l'animo degli avversari; ad esempio nel *Segreto di Bosco vecchio* Benvenuto conquista senza neppure accorgersene il cuore del vecchio Procolo, che partito dall'idea di uccidere il nipote finisce per sacrificare la propria vita nel tentativo di salvarlo. Talvolta invece una potenza magica o divina interviene a rovesciare i rapporti di forza, così che l'innocenza offesa dei bambini ottenga giustizia: *L'uovo nel Colombre* e *Cenerentola* nelle *Notti difficili* sono due casi esemplari.⁹⁴ Oltre ad avere una sua forza intrinseca, infatti, l'innocenza crea un canale privilegiato con il Mistero, così che l'umiliazione sociale si rovescia in esaltazione spirituale.

5.2.5. La sapienza dell'umiltà

Più in particolare la narrativa buzzatiana traccia una duplice connessione tra il Mistero metafisico e il mondo dei «piccoli». Anzitutto questi ultimi rappresentano i messaggeri ideali del Mistero, come nota Bellaspiga: «Coloro che 'sanno', resi saggi da sapienza spontanea, [...], sono sempre gli umili, i poveri, anche i brutti e deformati. Eppure proprio per questo prescelti.»⁹⁵ Viceversa avvicinarsi al Mistero implica diventare piccoli, ossia accettare la propria vulnerabilità e insieme riscoprire le risorse di purezza, amore, coraggio e immaginazione che si sono conservate nella parte bambina dell'anima. È quanto avviene appunto nel caso di Drogo, del brigante Planetta, del Borghese stregato; perfino Laide, nella sua ora topica – coincidente in questo caso non con la morte, ma con lo svelamento della maternità – ridiventa innocente come una bambina, e per questo acquista un immenso valore. Buzzati stesso ha evidenziato questa peculiare sovrapposizione tra grandezza e piccolezza, mettendola a tema del suo racconto *Grandezza dell'uomo*. Qui l'autore passa in rassegna diversi uomini «grandi» (un ricco, un sapiente, un condottiero) per concludere poi che il più grande tra tutti è un umile eremita, che ha passato la vita «contemplando la natura e adorando Dio; e

⁹¹ I. CALVINO, *Chi ha messo la mina nel mare?*, da *Ultimo viene il corvo*, ivi, vol. I, pp. 359 e ss.

⁹² I. CALVINO, *Marcovaldo*, ivi, vol. I, p. 1182.

⁹³ I. CALVINO, Lettera ai ragazzi della scuola media "Copernico" del 26 febbraio 1974, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1232.

⁹⁴ Più ambiguo il racconto *Il memoriale*, in *I sette messaggeri*, cit., pp. 114-131. Qui la speranza si «incarta» (in tutti i sensi) in una lettera che Pietro, figlio infermo di una famiglia contadina, rivolge al Conte che governa i dintorni. L'argomento di per sé è banale, ma la lettera diventa emblema della possibilità di riscatto sia per il bambino che per la famiglia. Il finale resta però aperto, giacché non sappiamo se la figura semidivina del Conte terrà conto della lettera oppure no.

⁹⁵ L. BELLASPIGA, *"Dio che non esisti ti prego"*, cit., p. 35.

onestamente devo ammettere che non avevo mai visto un essere umano più sereno, contento e probabilmente felice».⁹⁶

Luzi, d'altro canto, vede nei bambini e in particolare nei neonati l'incarnazione di quel «sapere inconsapevole» che è la fonte stessa della speranza. I neonati infatti si trovano al confine tra dimensione terrena e ultraterrena, perciò il legame con il Mistero è particolarmente forte. Inoltre in loro, come negli animali, il flusso vitale scorre praticamente allo stato puro, giacché la ragione non è ancora intervenuta a porre le proprie sovrastrutture, né la storia a lasciare i propri segni. Dunque i neonati sono tutta naturalezza e potenzialità, ossia tutta speranza; in loro parla direttamente quel «pensiero» o «anima» che per Luzi pervade tutto l'essere, e che tende verso la salvezza:

C'è - lo sentono, lo sanno
da sempre
per ignota scienza,
loro
i nuovi nati,
un turbine nell'azzurro nembo
della loro beatitudine,
[...] un'oasi, un punto
di sovrumana quiete - lì
nell'intimo e nel fondo
della vertigine perpetua.
Così scendono e salgono verso l'avvenire,
così avviene
l'avvenire nella loro lattea mente.
Ed ecco, si condensa
la nuvola che li oscurerà,
si lascia indovinare
l'arcobaleno che li salverà.⁹⁷

Di conseguenza osservando gli occhi di un bambino è possibile cogliere la presenza del Divino,⁹⁸ e viceversa l'avvicinamento al Mistero coincide con il ritrovamento dell'originaria sapienza, propria degli infanti. Luzi stesso indica come punto di arrivo della propria poetica questa «conquista dell'anima e della conoscenza: che la piccolezza consentita all'uomo rispetto alla grandezza impensabile della vita sia sentita misericordiosamente e accettata con umiltà. L'umiltà è forse la somma della nostra conoscenza.»⁹⁹ :

Potrebbe
un niño, un cherubino
al primo effato

⁹⁶ D. BUZZATI, *Grandezza dell'uomo*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1038 e ss.

⁹⁷ M. LUZI, *C'è - lo sentono, lo sanno*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 995. Diversi altri componimenti ruotano attorno allo stesso tema, come *Nuovi luminosi incanti*, ivi, p. 1084; *Salì, luce da luce*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 47; *Faceva ressa, voleva essere accolto*, ivi, pp. 56-7; *Dove mai erano andati*, ivi, p. 241; *Dorme, nuovo nato al mondo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 371.

⁹⁸ «Visibile, / i tuoi tranquilli / incanti, le tue oscure / meraviglie / sorpresi / nella luce / delle pupille in un infante [...] / Oh grazia delle grazie, splendi.» M. LUZI, *Visibile*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 423.

⁹⁹ Cit. in U. MOTTA, *Premessa*, in AA.VV., *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di U. Motta, Interlinea, Novara 2008, p. 7.

dirla meglio di te la tua dottrina...
oh sì, a quel punto si naviga,
a quel nido
di scienza e d'innocenza
mette capo questo cammino.¹⁰⁰

Anche in Betocchi l'avanzamento spirituale implica un ritorno alla semplicità dei bambini. In particolare la sapienza zampilla, come si legge in *Un grido*, da una condizione di «debilità»: termine che tecnicamente indica la condizione dei neonati prematuri, e denota perciò uno stato di vulnerabilità e affidamento, nel quale soltanto è possibile riscoprire il senso d'appartenenza a una realtà significativa.¹⁰¹ Come per Luzi, tale sapienza è principalmente il frutto di un'illuminazione divina: «Un lampo, / quasi una speranza inaudita, / [...] spaccava / il buio eterno dell'anima incredula, / [...] la buttava bambina a interrogarsi.»¹⁰² Di conseguenza essa si raggiunge paradossalmente, per entrambi i poeti, nel momento in cui si rinuncia a «capire» tutto: giacché il Mistero non è qualcosa da comprendere ma piuttosto in cui essere compresi. «Umiliarsi, pregare, aspettare»: questa la via che Betocchi addita per accedere alla verità.¹⁰³ Per questo la fede dei bambini, semplice e aperta, costituisce il modello di riferimento, come emerge in *Messa piana*: «Quando vado alla messa spesso non prego, / guardo. Sono come un bambino. Guardo, / e credo.»¹⁰⁴ Del resto anche Silone dà un'indicazione non molto diversa: «L'intera esistenza d'un cristiano, si può dire, ha appunto questo scopo: diventare semplice.»¹⁰⁵

Dello stesso parere è anche il Nicodemo di Santucci: «Non si trattava di *capire*, ma invece di mettermi in ascolto, di farmi docile».¹⁰⁶ Dunque il segreto della saggezza si rivela, biblicamente, non in una mente brillante ma in un «cuore docile» (1Re 3,9); come nel finale del *Mandragolo*, il cui protagonista si chiama, non a caso, Demo, diminutivo di Nicodemo. In modo simile a molte narrazioni buzzatiane, la rivelazione avviene qui nell'ora topica della morte; Demo intuisce in un lampo ciò che per tutta la vita ha faticato a capire, percependo il significato della propria esistenza e della vita in generale:

¹⁰⁰ M. LUZI, *Venivo*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 178. Anche in questo caso si avverte un'eco del paradiso dantesco: «Omai sarà più corta mia favella, / [...] che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella.» Par XXXIII, 106-108.

¹⁰¹ Si apre cioè un varco verso «una scienza / che, avuta da bambino, / se invecchio l'avvicino / di nuovo». C. BETOCCHI, *Un grido*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 271. Significativo a tal proposito un passaggio di *Diario della poesia e della rima*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 471: «I poeti non sono mica degli spiriti forti. Spiriti forti sono quelli che discutono, oggi, l'inconciliabilità delle due culture, umanistica e scientifica, e che essendo sicuri e bastanti a se stessi, non hanno da compiere atti d'adorazione, e quindi sono sempre lì, intorno al bindolo a tirar su l'acqua dal pozzo della loro sapienza, che poi, corri corri, finisce per tornare nel pozzo. Il mio spirito, invece, è certo che non basta a se stesso.»

¹⁰² C. BETOCCHI, *L'irrompere del cielo, acre di azzurri*, da *Ultimissime*, ivi, p. 374.

¹⁰³ C. BETOCCHI, *Incontrai la sapienza, le chiesi*, ivi, p. 365. Significativa in merito anche la prosa *Lo spirito di Cortona*: «Ciascuna cosa è collocata nel suo tempo, inamovibilmente e la giustizia dell'eterno noi non possiamo saperla, soltanto crederle. [...] In qualunque punto della vita ti troverai come mi trovavo io a Cortona; a domandarti perché. E tu, se vuoi far bene, [...] ti renderai contrito e comprenderai: pentiti, se vuoi comprendere.» Da *La pagina illustrata*, cit., p. 224.

¹⁰⁴ C. BETOCCHI, *Messa piana*, da *Un passo un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 346. La stessa concezione emerge anche in una lettera scritta a Sereni il 26 maggio 1953: «Ma, vedi, anche stamattina alla messa invidiavo i bambini che si comunicavano, con le mani giunte, e quel candore! quelli, e li vedevo, che eran fervidi, e stavan tutti lì col loro Dio. Io, travagliato, comprendo il dovere d'andarci, alla messa, era come se non ci fossi.» C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 61.

¹⁰⁵ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 633.

¹⁰⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 168. Il tema del non capire emerge anche in una poesia dedicata a Mario Apollonio, che ricorda il suo insegnamento anticonformista: «“Cosa / significa capire?” / [...] La parola deve / farci piuttosto nascere e morire / mille volte. La vita è troppo breve / se non v'aprite a questa pentecoste / plurilingue che scardina ed abbaglia / Nati non foste / a viver come bambole di paglia.» In *Il vangelo secondo gli amici*, cit., pp. 24-5.

«Demo riceveva una virtù che sua madre non aveva avuto il tempo di fabbricargli e che doveva chiamarsi sapienza [...] E come quei dodici a Gerusalemme, Demo sentiva infine di poter piangere e ridere in tutte le lingue.»¹⁰⁷ Ancora una volta poi tale rivelazione è un tutt'uno col ritrovamento dell'infanzia. Demo infatti si fa anche fisicamente piccolo, rientrando nel grembo materno e cosmico:

Cercò in cima alla catasta la posizione più antica dell'uomo, a virgola [...] e andò felicemente a sbattere contro la rimembranza delle rimembranze, il ricordo primissimo [...] «È possibile all'uomo quando è vecchio rinascere se non rientra nel ventre di sua madre? aveva chiesto in Galilea il suo omonimo a uno che la sapeva lunga. Ecco che ciò era possibile, infatti non aveva più freddo e il merito non pareva del fuoco ma di un liquore tiepido che lo avvolgeva, sentiva [...] un agitarsi della placenta proprio come quarant'anni prima [...].»¹⁰⁸

D'altra parte l'idea che per raggiungere la sapienza occorra farsi piccoli non è esclusiva della prospettiva religiosa. Per Primo Levi, ad esempio, l'umiltà è la premessa essenziale della conoscenza, e non solo dal punto di vista intellettuale ma più genericamente spirituale. In un certo senso, infatti, è vera anche per Levi la massima di matrice agostiniana secondo cui si conosce solo ciò che si ama: la conoscenza passa attraverso un cuore sufficientemente «piccolo» per meravigliarsi e affezionarsi al proprio oggetto di studio. Come il cuore del «diligente osservatore arabo» descritto in *Una stella tranquilla*: «Armato soltanto di buoni occhi, di pazienza, di umiltà, e dell'amore di conoscere le opere del suo Dio, si era accorto che questa stella, a cui si era affezionato, non era immutabile.»¹⁰⁹

5.2.6. La forza della mitezza

Come la grandezza raggiunge il suo culmine nella piccolezza, così la forza si rivela particolarmente nella mitezza. Infatti «forte e mite» è un sintagma che Levi usa frequentemente per definire i propri eroi, a partire da Alberto¹¹⁰ e passando attraverso molti altri personaggi sia reali che di fantasia.¹¹¹ Levi stesso, come narra l'amico Charles Conreau, rientra in questa tipologia, essendo «un uomo talmente modesto, quasi scialbo, e che tuttavia ha saputo dar prova di autentica autorità», salvando la vita propria e dei compagni in condizioni proibitive, «e tutto questo nella massima calma, con la sua voce dolce e pacata».¹¹² Il connubio tra forza e mitezza è proprio anche di molti personaggi siloniani, tra i quali il più emblematico è forse Luca: la sua forza quasi sovrumana, che gli viene da un «amore assurdo», si combina con una mansuetudine altrettanto spiazzante.¹¹³ Rispetto al protagonista Andrea, pur eroico a suo modo, Luca è «più forte, più mite [...] più sicuro. Lo si poteva detestare, non ci si

¹⁰⁷ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., pp. 331-2.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 225-7.

¹⁰⁹ P. LEVI, *Una stella tranquilla*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 303.

¹¹⁰ «Ha capito prima di tutti che questa vita è guerra; non si è concesso indulgenze, non ha perso tempo a recriminare e a commiserare sé e gli altri, ma fin dal primo giorno è sceso in campo. [...] Eppure (e per questa sua virtù oggi ancora la sua memoria mi è cara e vicina) non è diventato un tristo. Ho sempre visto, e ancora vedo in lui, la rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui si spuntano le armi della notte.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 180.

¹¹¹ Alcuni tra gli esempi più espliciti: Jean il Pikolo («era scaltro e fisicamente robusto, e insieme mite e amichevole»), Henek («era di piccola statura e di aspetto mite, ma aveva una muscolatura da atleta») e Edek («un uomo mite che ha imparato a combattere»), rispettivamente da *Se questo è un uomo*, *La tregua* e *Se non ora quando?*, ivi, vol. I, pp. 224 e 319, e vol. II, p. 600.

¹¹² La testimonianza è riportata in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 364.

¹¹³ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 392.

poteva litigare.»¹¹⁴ Tale caratteristica lo rende in pratica una controfigura di Cristo stesso,¹¹⁵ così come Franz, nella *Volpe e le camelie*: detto Agnusdei perché appare candido e mite come un bambino, si rivela in realtà un uomo coraggioso e forte.¹¹⁶ Del resto tutti i romanzi siloniani possiedono almeno un rappresentante di questa categoria,¹¹⁷ fino all'incompiuto *Suor Severina* che fa del forte-ma-mite il protagonista pressoché unico della vicenda.

Levi e Silone sembrano dunque anticipare quello che Bobbio esporrà in maniera sistematica nel suo *Elogio della mitezza*, negli anni '90. Bobbio osserva infatti che la mitezza è classificabile tra le virtù «deboli», insieme a innocenza, semplicità, umiltà e altre doti che «sono proprie dell'uomo privato, dell'insignificante, dell'inappariscente».¹¹⁸ Al contempo, tuttavia, «la mitezza è l'unica suprema potenza».¹¹⁹ Più in particolare potremmo identificare il cuore di questa «potenza» nel legame tra la mitezza e la speranza, in una duplice accezione. Da un lato, come emerge in particolare nelle opere leviane, la forza del mite consiste nel non lasciarsi trasformare dal negativo che lo circonda, affrontandolo invece con «capacità di sopportazione» e «pazienza»,¹²⁰ che costituiscono appunto il volto resistenziale della speranza; il mite rappresenta perciò una testimonianza vivente del bene che, nonostante tutto, continua a esistere.¹²¹ Dall'altro lato la mitezza implica cercare e coltivare il bene, in particolare all'interno della relazione interpersonale. A tal proposito Bobbio definisce la mitezza come un «essere verso l'altro»,¹²² un «lasciar essere l'altro quello che è»,¹²³ senza imporre i propri giudizi o bisogni; dunque se «la semplicità è il presupposto necessario o quasi necessario della mitezza», quest'ultima a sua volta «è un presupposto possibile della compassione.»¹²⁴ Per entrambe queste ragioni la mitezza è strettamente connessa, appunto, all'utopia:

La mitezza [...] è una forma di [...] «laetitia», intesa proprio come il passaggio da una minore a una maggiore perfezione. Il mite è ilare perché è intimamente convinto che il suo mondo è migliore di quello degli altri, e lo prefigura nella sua azione quotidiana, esercitando appunto la virtù della mitezza, anche se sa che questo mondo non esiste qui e ora, e forse non esisterà mai. [...] Il mite può essere configurato come l'anticipatore di un mondo migliore [...].¹²⁵

Una valenza simile assumono anche i concetti di dolcezza, tenerezza e gentilezza che percorrono tutta la produzione di Sereni. Come sottolinea Rollo, infatti, «dentro l'esercizio e l'esperienza di quella gentilezza va letta la sfida a mantenersi all'interno di una esistente o invocata o possibile

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Dopo il processo, infatti, Luca chiede perdono a Dio con parole molto simili a quelle di Cristo. Ivi, p. 407.

¹¹⁶ I. SILONE, *La volpe e le camelie*, ivi, vol. II, p. 466.

¹¹⁷ Si tratta solitamente di religiosi, come don Benedetto (*Il seme sotto la neve*), don Nicola (*Una manciata di more*), fra Celestino (*L'avventura di un povero cristiano*), oppure di cafoni, come Bernardo (*Fontamara*) o Lazzaro (*Una manciata di more*). Peraltro è significativo che sia Lazzaro sia Luca siano accostati a oggetti pensati per uno scopo «mite», non violento – un carro di grano, un coltello per il pane – che tuttavia suscitano onde anche minacciose di energia attorno a loro. Cfr. *Una manciata di more e Il segreto di Luca*, entrambi in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 269 e 408.

¹¹⁸ N. BOBBIO, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, Linea d'ombra, Milano 1994, p. 21.

¹¹⁹ Ivi, p. 20.

¹²⁰ P. LEVI, *La tregua*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 348.

¹²¹ Esemplare in merito quanto Levi scrive di Lorenzo: «Io credo che proprio a Lorenzo debbo di essere vivo [...] per avermi costantemente rammentato [...] che ancora esisteva un mondo giusto al di fuori del nostro, [...] una remota possibilità di bene». P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 235.

¹²² N. BOBBIO, *Elogio della mitezza*, cit., p. 24.

¹²³ Ivi, p. 21.

¹²⁴ Ivi, p. 29.

¹²⁵ Ivi, p. 27.

communitas», preoccupazione che è al centro della poetica sereniana.¹²⁶ D'altra parte la dolcezza è propria anche dei rapporti che l'io poetico intrattiene con se stesso, o meglio con quella parte profonda dell'anima che sconfinava nel metafisico. «Vienmi vicino, parlami, tenerezza» è l'invocazione del poeta alla vita nella *Malattia dell'olmo*;¹²⁷ mentre in *Paura seconda* una misteriosa voce lo chiama dalla strada «con dolcezza».¹²⁸ In breve quindi la dolcezza è la chiave del rapporto di Sereni con se stesso, gli altri e la realtà, cosa che gli permette di guardare il mondo in una luce di speranza, come osserva Esposito:

Questa dolcezza rappresenta la vera fede di Sereni, l'elemento che in ogni azione non deve mancare perché il risultato abbia davvero un senso e una durata. [...] È capacità di affrontare la vita con il rispetto che le è dovuto, con l'umiltà di chi accetta di conoscerla solo in parte e non vuole sostituirla comodi schemi; è risoluzione ma non durezza, è fermezza ma non violenza, è la capacità di operare con «abnegazione e innocenza», capacità che risulta da una più profonda comprensione e accettazione della vita [...].¹²⁹

In ultimo si può accostare alla forza della mitezza anche il buzzatiano eroismo della fragilità. I suoi eroi sono infatti generalmente persone semplici e miti, che accettano il proprio destino di sconfitti: sanno che nessuno li ammirerà per il loro coraggio, eppure restano comunque fedeli al proprio compito. Per questo appunto il loro valore è grande agli occhi dell'autore, e forse anche a quelli di Dio; sentenza infatti Buzzati: «Un sacrificio non arriverà mai ai piedi di Dio onnipotente se non sarà stato consumato in segreto».¹³⁰ E il concetto è ribadito nell'intervista a Panafieu: «Probabilmente gli eroi non si vengono a sapere, perché sono quelli della vita normale, della piccola vita quotidiana. [...] Se domani, per modo di dire, uno è condannato all'ergastolo e, chiuso in una cella, riesce a scrivere un poema, è una forma di eroismo...»¹³¹

Moltissimi sono gli esempi di questo eroismo dei piccoli: dai protagonisti dei romanzi più noti – Bärnabo, Procolo, Drogo – agli uomini e donne comuni che abitano le pagine della cronaca.¹³² Per

¹²⁶ A. ROLLO, *Anche i nostri, fra quelli, di una volta?*, in Vittorio Sereni. *Un altro compleanno*, cit., p. 292.

¹²⁷ V. SERENI, *La malattia dell'olmo*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 254.

¹²⁸ V. SERENI, *Paura seconda*, ivi, p. 252.

¹²⁹ E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 186.

¹³⁰ D. BUZZATI, *La corazzata Tod*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1101.

¹³¹ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 113.

¹³² Così è descritta ad esempio la liberazione del 25 aprile: «La partita [...] anche qui a Milano, nell'eterno anno e mezza di attesa, lentamente è stata decisa per opera del popolo stesso, [...] attraverso l'ancora oscuro travaglio e sacrificio di molte migliaia di cittadini che a rischio di carcere, di deportazione, di supplizi e di morte non si sono stancati di spandere la semente.» D. BUZZATI, *Cronache terrestri*, cit., p. 70. Diverso nelle manifestazioni, ma uguale nella sostanza, è poi l'eroismo degli astronauti dell'Apollo 14, alla cui partenza il mondo assiste senza troppo entusiasmo: «Come tutti sanno, l'eroismo a suon di trombe ed applausi è cosa facile. Mentre è duro rischiare la vita quando pochi o nessuno ci guardano. Duro, ed estremamente elegante rischiare la vita per una cosa che, almeno per il momento, non può dare il minimo beneficio a nessuno. E consiste unicamente nella pura, benedetta, umana follia.» Ivi, p. 266.

non parlare dei racconti: da quelli giovanili, come *I sette messaggeri*¹³³ o *Il sacrilegio*,¹³⁴ a quelli più tardi, in cui sempre più scopertamente Buzzati si identifica con il protagonista. *Stefano Caberlot*, per esempio, è uno scrittore che, dopo aver rappresentato l'attesa della morte in innumerevoli forme, riceve dal medico la notizia della malattia che gli risulterà fatale, espressa quasi con le stesse parole da lui usate nei suoi racconti. La sua conoscenza del tema tuttavia non impedisce che lui, «uomo come tanti altri», senta fortissima la tentazione di «piangere, tremare, invocare la mamma che non c'è più.»¹³⁵ Tuttavia un senso di dignità e responsabilità interviene a impedirglielo: «Lui, che mi prenda un canchero, deve dare l'esempio.» Il suo eroismo si esprime quindi in una forma estremamente semplice: proseguire nelle attività quotidiane come se nulla fosse, godendo del tempo che gli rimane.

«Vittorina!» chiama. «Mi fai un piacere? Guarda sul giornale se danno qualche bel film.»

«Ma non è meglio», risponde lei dall'altra stanza, «che tu te ne stia a casa tranquillo? [...] Perché non ci andiamo domani?»

«Va', magari domani non mi sento.»

«Be', come vuoi caro.»¹³⁶

Alle volte la grandezza di questi atti ottiene un suo riconoscimento, nella vita terrena o nell'altra; in questi casi la mitezza si rivela un'arma di inaspettata potenza, capace di vincere proprio là dove apparentemente sembra perdere. Così avviene nel *Trionfo* post mortem di «un povero uomo... che non invidiò abbastanza per riuscire: e perciò gradito a Dio».¹³⁷ Anche *I mendicanti* del racconto omonimo costituiscono una presenza inquietante per i loro concittadini proprio a causa del loro silenzio: «Potrebbe essere un sacco, una macchia della muraglia... Ma potrebbe anche essere una creatura umana: diseredata, sola e afflitta. A quella distanza non è più grande di un chicco di grano. Eppure trafigge. [...] [E] se proprio non ce ne fosse più uno... in certi cantoni rimarrebbero pur sempre le loro tracce... Cancellarle non sarebbe facile e neppure dimenticarle.»¹³⁸ La forza della mitezza assume dunque anche una colorazione sociologica. C'è poi un'ultima, curiosa declinazione di questo tema: lo sport è visto da Buzzati come una traduzione non cruenta dell'eroismo dei cavalieri antichi, doppiamente ammirevole per le virtù che permette ai giocatori di dispiegare e per l'effetto che esercitano sul pubblico:

¹³³ In questo caso l'eroismo risiede nella discreta ma fedele opera dei messaggeri, riconosciuta dal principe stesso: «Da quasi sette anni non lo rivedevo. Per tutto questo periodo lunghissimo egli non aveva fatto che correre, attraverso praterie, boschi e deserti, cambiando chissà quante volte cavalcatura, per portarmi quel pacco di buste che finora non ho avuto voglia di aprire. Egli è già andato a dormire e ripartirà domani stesso all'alba.» D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 600. La stessa dedizione è rimarcata anche in una cronaca di guerra, *40.000 e più miglia di rischi e avventure di una torpediniera*, in cui la nave in questione è paragonata appunto a un messo, inviato senza riposo da una parte all'altra. Cfr. D. BUZZATI, *Il buttafuoco*, cit., p. 194.

¹³⁴ Sia il bambino protagonista, sia la prostituta e il servo Pasquale che intercedono a suo favore, sono infatti anime semplici e miti, che hanno peccato anche gravemente ma pure riescono a piegare le stesse sentenze di Dio. Cfr. D. BUZZATI, *Il sacrilegio*, in *I sette messaggeri*, cit., pp. 256-9.

¹³⁵ D. BUZZATI, *Stefano Caberlot scrittore*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., p. 38.

¹³⁶ Ivi, p. 40.

¹³⁷ D. BUZZATI, *Trionfo*, in *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 239. Analoga la vicenda dell'*Uomo che si dava delle arie* in *I sette messaggeri*, cit., p. 113: «Simile a un pezzente [...] egli se n'andava solo, tra le ragnatele delle acacie spinose, [...] pure un alone di genii benigni lo seguiva, [...] sussurrandogli parole gentili ed attributi onorifici come: "Per di qua, a destra, prego, Eccellenza! Attento a quella buca! Molto agile davvero, Eccellenza!"».

¹³⁸ D. BUZZATI, *I mendicanti*, da *In quel preciso momento*, cit., pp. 112-3. Una simile protesta silenziosa è propria dei malati in *Crisi all'ospedale*, della stessa raccolta. Con l'arrivo della bella stagione infatti i malati «pretendono di guarire»: «non si lamentano non protestano né supplicano; fissano soltanto.» Ivi, p. 205.

Serve dunque una faccenda stramba e assurda come il Giro d'Italia in bicicletta? Certo che serve: è una delle ultime cittadelle della fantasia, un caposaldo del romanticismo, assediato dalle squallide forze del progresso e che rifiuta di arrendersi. Guardateli mentre pedalano, pedalano tra campi, colline e selve. Essi sono pellegrini in cammino verso una città lontanissima che non raggiungeranno mai: simboleggiano in carne ed ossa, come in un quadro di pittore antico, la incomprensibile avventura della vita. E questo è romanticismo puro. Sono dei cavalieri erranti che partono a una guerra senza terre da conquistare: e i giganti loro nemici assomigliano ai famosi mulini a vento di don Chisciotte [...].¹³⁹

6. Speranza ed emozioni fondamentali

6.1. Il dolore

Appartenendo il dolore alle emozioni negative e la speranza a quelle positive, sembra logico che i due si pongano in diretto contrasto, e spesso accade effettivamente così. In primo luogo, infatti, la speranza può concretizzarsi nell'impegno per eliminare le cause concrete di sofferenza; in questo senso essa si caratterizza come non accettazione della realtà negativa, che appare possibile e doveroso mutare. Primo Levi, per esempio, afferma energicamente che «l'unico dovere che ha l'uomo al mondo [...] è di evitare la sofferenza agli altri»;¹ mentre Silone individua la radice delle proprie scelte nella volontà di ribellarsi con tutti i mezzi all'ingiustizia e alla sofferenza.² Inoltre la speranza si contrappone a quella che Santucci chiama «infelicità inutile», causata non primariamente da cause materiali bensì da un atteggiamento psicologico «d'incuria, di abitudine»,³ oppure di indulgenza verso la malinconia e la paura (la stessa definita da Betocchi, con terminologia più antica, «tristizia d'accidia»⁴). Quest'ultima costituisce appunto il principale avversario di Mamma Coraggio in *Non sparate sui narcisi*,⁵ nonché il male che affligge Guido nel *Pasticcio di rigaglie*.⁶ La stessa battaglia è combattuta anche dai personaggi leviani di *Verso occidente*, per quanto gli strumenti scelti siano diversi. Se infatti Santucci sceglie di combattere le emozioni negative rafforzando quelle positive,⁷ la speranza leviana si appoggia piuttosto alle conquiste della scienza e alla stoica lotta interiore contro il dolore e la disperazione. Anche Calvino, prendendo ad emblema le figure di San Gerolamo e San Giorgio, mette in luce questo doppio volto della sofferenza. L'aspetto comune ai due santi è infatti il rapporto con un animale feroce, drago o leone, che nell'interpretazione di Calvino viene a

¹³⁹ D. BUZZATI, *Non tramonterà mai la fiaba della bicicletta*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 322. Lo stesso discorso vale anche per «i grandi calciatori»: «Nella mediocre vita delle grandi città essi portano ogni domenica un soffio di fantasia e di nuova vita; senza sangue né ira ridestano negli uomini stanchi qualcosa di eroico; proprio così, la parola non è troppo esagerata.» *L'ultima veglia di Torino ai trentun caduti di Superga*, in *Opere scelte*, cit., p. 1400.

¹ D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 862. Cfr. anche *Contro il dolore*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 838.

² «Il rifiuto di accettare la miseria, l'ignoranza e l'ingiustizia come fatti naturali è stato il motivo del mio non conformismo.» I. SILONE, *Alcuni fatti della mia vita*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1383.

³ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 348.

⁴ C. BETOCCHI, *Ah, lungi dal mio racconto, e da questa*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 314.

⁵ «Il suo grande nemico era l'infelicità da cui gli uomini si lasciano sopraffare. [...] Ella considerava tutti noi come un Esercito della Salvezza da lanciare contro il male, le storture e 'le fisime' (così le chiamava) dei milanesi.» L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 504.

⁶ Guido infatti è talmente ossessionato dalla possibilità che l'amatissima moglie muoia prima di lui da decidere di lasciarla; il suo male è dunque «il rifiuto della felicità». L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 94.

⁷ «Il male del mondo non si debella con lo stoicismo, ma con la fanatica ostinazione del tripudio». L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 294.

simboleggiare il negativo: quello «che incontriamo tanto fuori quanto dentro di noi, in pubblico e in privato».⁸

D'altra parte questo stesso testo calviniano fa emergere un altro aspetto della questione: come l'animale feroce deve essere insieme combattuto e addomesticato, così il dolore si caratterizza non soltanto come avversario della speranza ma anche come suo paradossale alleato. Il dolore va cioè accettato e compreso, per trasformarlo da elemento di inciampo in strumento di conoscenza e, dunque, in alimento della speranza, come insegna anche Marco Polo: «Solo se conoscerai il residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire, potrai computare l'esatto numero di carati cui il diamante finale deve tendere, e non sballerai i calcoli del tuo progetto dall'inizio.»⁹ Simile è anche la prospettiva di Levi, improntata a un rigoroso pragmatismo: il dolore «non ha senso» ma può avere una sua utilità.¹⁰ Il racconto *Versamina* è emblematico: un nuovo farmaco riesce a trasformare il dolore in piacere, ma ciò produce soltanto pazzia e morte. Da qui la riflessione del narratore: «Il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano»;¹¹ segnala cioè una situazione di pericolo e permette così di limitare i danni. A un livello superiore inoltre il dolore può, se le circostanze lo permettono, portare a un incremento di conoscenza e dunque, sul lungo periodo, a un affinamento spirituale: «La saggezza di Salomone era stata acquistata con dolore» sentenza Levi nel *Trattamento di quiescenza*.¹² Per entrambe queste ragioni un racconto di *Lilith* rovescia il detto cartesiano in: «Soffro, dunque sono».¹³

Buzzati arriva perfino a vedere nel dolore una peculiare bellezza. Definisce ad esempio il primo Natale dopo la morte della madre come il più bello che abbia mai vissuto, giacché «bello non significa soltanto bello ma può significare anche terribile e profondo. Anzi. Le più grandi bellezze, in questo mondo, forse stanno proprio qui.»¹⁴ Perciò per Buzzati il dolore rende paradossalmente preziosa la vita,¹⁵ ed è anche una componente importante dell'ispirazione letteraria.¹⁶ D'altro canto l'estetizzazione del dolore può contenere un pericolo, come sottolinea Sereni: può rendere cioè la sofferenza insincera, privandola così del suo valore conoscitivo. Questo è appunto uno degli aspetti del «male del reticolato»: la sofferenza è «intimamente sopravvalutata, esaltata» così da dare l'«illusione di una consistenza, di una pienezza interiore».¹⁷ A ciò si contrappone la sofferenza dell'«ignoto che tornerà a casa senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria.»¹⁸ Qualcuno cioè che, come il poeta, saprà far decantare il dolore nel proprio cuore, fino a trasformarlo in alimento per la conoscenza e la speranza: così come fa la meleagrina di Levi, creando la perla dal granello di sabbia. Lo stesso vale anche per gli eroi siloniani, la cui crescita

⁸ I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 601.

⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 406.

¹⁰ D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. III, p. 862.

¹¹ P. LEVI, *Versamina*, da *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 564.

¹² P. LEVI, *Trattamento di quiescenza*, ivi, vol. I, p. 651.

¹³ «Dio ti guardi dal diventare insensibile al dolore. [...] Chi pensa non è sicuro di pensare, il suo pensiero ondeggia fra l'accorgersi e il sognare, gli sfugge di tra le mani, rifiuta di lasciarsi afferrare e configgere sulla carta in forma di parole. Ma invece chi soffre sì, chi soffre non ha dubbi mai, chi soffre è ahimè sicuro sempre, sicuro di soffrire ed ergo di esistere.» P. LEVI, *Un testamento*, da *Lilith*, ivi, vol. II, p. 362.

¹⁴ D. BUZZATI, *Mio fratello aprì un pacchetto...* in *Il panettone non bastò*, cit., p. 106.

¹⁵ «Che significa la vita se non c'è il male, e il rimorso, e il pianto?» D. BUZZATI, *Il disco si posò*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 935.

¹⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Meraviglioso mestiere* in *Cronache terrestri*, cit., pp. 1-6.

¹⁷ V. SERENI, *Il male del reticolato*, in *La tentazione della prosa*, pp. 20-21.

¹⁸ Ivi, p. 24.

consiste nel «trasformare in coscienza la propria esperienza», in primo luogo l'esperienza del dolore.¹⁹

Quanto a Luzi, il saggio *L'inferno e il limbo* mette in luce un duplice legame tra speranza e dolore. La prima, anzitutto, non può non passare attraverso il secondo, giacché l'uomo – e in specie l'uomo contemporaneo – «desidera una salvezza fondata sulla qualità del proprio dolore. Tale speranza è l'unica munita d'una forza capace di vincere la disperazione e nello stesso tempo di non tradirla: solo essa poteva avere una dignità agli occhi di Pascal o a quelli di Leopardi.»²⁰ Da qui l'ammonimento che il poeta si rivolge già in *Quaderno gotico*: «La salvezza sperata [...] / se verrà, ti verrà per altre vie / più lucide di questa, più sofferte; / quando soffrire non ti parrà vano».²¹ Viceversa poi il dolore, per essere realmente fertile, deve essere vivificato dalla speranza. Per questo Luzi prende le distanze da quella tendenza letteraria, di matrice petrarchesca, che si incentra sull'elegia ossia sulla memoria come consolazione al dolore, per rifarsi invece alla mentalità dantesca, che vuole un superamento del dolore nella speranza. Questo getta sulla sofferenza una luce completamente diversa giacché, se «separata dalla speranza, la sofferenza tende a divenire assoluta, intemporale», mentre se considerata come una fase di un percorso più ampio si fa strumento di conoscenza e trasformazione: un mezzo e non un fine.²²

Più in particolare la conoscenza maturata attraverso il dolore riguarda tre aspetti: il rapporto con se stessi, con gli altri e, eventualmente, col Divino. Riguardo il primo aspetto, abbiamo visto come per Levi la via maestra per «misurarsi», ossia per conoscersi,²³ sia appunto la sofferenza; in particolare il «collaudo negativo», ossia il fallimento, e il «mangiare la carne dell'orso», cioè l'attraversamento di pericoli e privazioni. Similmente Murica, nel dramma siloniano *Ed egli si nascose*, afferma che senza il dolore attraversato in una «crisi quasi mortale» egli non sarebbe «diventato uomo»; e Spina conferma: «Quel poco che so, anch'io l'ho imparato dal dolore.»²⁴ Caproni, dal canto suo, nota che gli uomini hanno paura del pianto, ossia del dolore nella sua espressione più pura e sincera, proprio perché connesso alla conoscenza di sé: «Piangere significa dopotutto [...] far la fatica di pensare da soli [...] e di sentire soltanto con il proprio cuore».²⁵ Per questo «gli uomini non hanno più tempo né luogo per piangere. Per disperarsi sì, fino a giungere al suicidio [...], ma non per spargere la lacrima cristallina, versata nel silenzio della propria più intima stanza».²⁶

¹⁹ I. SILONE, *Il partito socialista che vorremmo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1014.

²⁰ M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 56.

²¹ M. LUZI, *La notte viene col canto*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 151. La frase si richiama chiaramente al modello dantesco: «A te convien tenere altro viaggio» (Inf. I, 91) e «Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia, non qui, per passare» (Inf. III, 91-2). Due riferimenti che, da un lato, sottolineano la necessità di attraversare l'inferno, dall'altro promettono che tale sofferenza non sarà eterna, perché appunto sfocerà nella salvezza.

²² M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, dalla raccolta omonima, p. 57. Cfr. A. CICCARELLI, *Dal frammento all'unità*, cit., pp. 82-9.

²³ È chiaro comunque che esistono diversi tipi di dolore, alcuni dei quali sono ben lungi dal produrre un perfezionamento interiore; al contrario schiacciano e imbestiano l'uomo, come gran parte delle sofferenze fisiche e psicologiche inferte dal lager. Per questo la fine della prigionia determina non solo il recupero delle emozioni positive, ma anche in un cambiamento nella qualità della sofferenza. In lager infatti il dolore aveva raggiunto un livello tale che la sua percezione si era ottusa, appiattendosi al livello dei bisogni animaleschi. Viceversa soffrire «alla maniera degli uomini liberi» (*Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 197) significa avvertire una sofferenza «più intima, più umana» (*La tregua*, ivi, p. 418), che è connessa alla percezione della propria dignità e alla compassione verso il prossimo.

²⁴ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 86.

²⁵ G. CAPRONI, *Né tempo né luogo*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 99.

²⁶ Ivi, p. 97.

Riguardo il rapporto con gli altri, poi, Silone osserva che la sofferenza è forse «l'unica realtà veramente ecumenica della storia umana»;²⁷ è dunque il luogo privilegiato in cui riscoprire il legame con gli altri esseri e la responsabilità nei loro confronti. Tale è anche l'opinione di Betocchi, che in ogni cosa vede riflessa «la molteplice essenza del dolore, / dell'unico dolore»²⁸ e perciò sente di condividere uno stesso destino con tutti gli elementi del creato, sassi compresi.²⁹ Egli dunque trae dalla sofferenza l'intuizione di «una sostanza men fievole, un'unità / in cui spero nel mio dolore / una speranza diversa».³⁰ Lo stesso tema emerge anche in più occasioni nella produzione luziana: le sofferenze individuali gli appaiono come *Segmenti del grande patema*, ossia di un unico dolore che «traversa le epoche [...] / all'interno delle cose, / più profondo degli avvenimenti».³¹ In altre parole tutte le lacrime versate sono in realtà «trasmutazione di una sola universale sostanza».³² Prendere consapevolezza di quest'universalità è la condizione necessaria per comprendere il vero senso del proprio dolore e renderlo utile per sé e per gli altri;³³ in tal modo la sofferenza individuale diviene accesso a una sapienza profonda e universale, come osserva Noferi: «Non una conoscenza lucida, [...] verbalizzabile, ma un sapere per passività-passione [...]; non una scienza, ma un'esperienza».³⁴ Una concezione che, anche in questo caso, risente dell'influsso di Teilhard de Chardin, il quale considera la sofferenza come parte essenziale del percorso salvifico dell'universo.³⁵

In ultimo la sofferenza può costituire un legame tra il piano terreno e quello divino, come espresso esemplarmente da Betocchi: «Come per cruna d'ago / passa il dolore e va, / di volta in volta, fil di verità, / a cucire la vita con l'eterno.»³⁶ Quest'unione raggiunge il suo culmine nella crocifissione di Cristo: attraverso di essa infatti Dio partecipa alle sofferenze degli uomini e, viceversa, tutti i dolori sono sussunti e riscattati nella sofferenza divina. Perciò per Luzi tutti gli uomini sono membra del corpo sanguinante di Cristo: «quel corpo disseminato, / profuso, ricomposto / in compagine-unità / dalla sola sofferenza».³⁷ Per Betocchi poi le singole croci sono un riflesso della croce di Gesù, cosicché in questo simbolo si riuniscono dolore e speranza, individuo e collettività, umano e divino:

Giorgio, quante croci sui monti, quante,
fatte d'un po' di tutto, di filagne
che inclinate si spaccano, di scarti,

²⁷ I. SILONE, *Sulla dignità dell'intelligenza e l'indegnità degli intellettuali*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 1124-5.

²⁸ C. BETOCCHI, *Dai tetti*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 184.

²⁹ «Quante volte vedendo un sasso ruzzolare per la scarpata, nelle mie strade, ho sentito il peso e il dolore della forza di gravità che ne dominava il destino.» C. BETOCCHI, *Prefazione* a F. SCATOGLINI, *So' rimasto la spina*, in *Lettere a Franco Scataglini. 1976-1984*, a cura di M. Raffaelli, L'obliquo, Brescia 1991, p. 71.

³⁰ C. BETOCCHI, *E so quanto la vita sia discorde*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 289.

³¹ M. LUZI, *Detto? Non taciuto appena*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 452. Il componimento è contenuto appunto nella sezione *Segmenti del grande patema*.

³² M. LUZI, *Lacrime*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 862.

³³ Un esempio e contrario di questa dinamica si ha nel componimento *Bureau*, in cui il personaggio protagonista rimane chiuso in un dolore egoistico e perciò sterile: «Penso al nodo / di quella sofferenza rimasto fermo / e serrato in un punto della sua vita, senza riscatto / [...] Ma non è uomo da venirmi incontro / su questo punto che dovrebbe unirici / come compagni esperti del dolore del mondo. / Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i denti». M. LUZI, *Nel magma*, ivi, p. 334. Cfr. A. CICCARELLI, *Dal frammento all'unità*, cit., pp. 84-5.

³⁴ Cit. nell'apparato critico, ivi, p. 1605.

³⁵ M. MENICACCI, *Luzi e Teilhard de Chardin*, in «Il portolano», XX (2014), 76-77, p. 13.

³⁶ C. BETOCCHI, *Questa verruca che sul fianco oscura*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 280.

³⁷ M. LUZI, *Pietre, aria, il chiaro rudimento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1061.

ma croci che respirano nell'aria,
in vetta alle colline, dove i poveri
hanno anch'essi un colore d'azzurro,

la simile cred'io l'ebbe Gesù,
non già di prima scelta, rimediata
tra' rimasugli d'un antro artigiano,

commessa con cavicchi raccattati,
eppure estrosa, ed alta, ed indomabile
e tentennante com'è la miseria [...].³⁸

Più in particolare in un'ottica religiosa il dolore svolge una duplice azione: rivela e trasforma. Da un lato cioè veicola la manifestazione del Divino, dall'altro costituisce una «prova», uno strumento di riscatto e purificazione grazie al quale l'anima si avvicina a Dio. Santucci sottolinea in particolare il primo aspetto in un passaggio dell'*Orfeo in paradiso*: il protagonista assiste al pianto di un ferito di guerra, e questo stranamente gli evoca l'immagine di «fanfare d'un esercito che si ritira indenne verso altre vallate, fuori dall'umana storia.» In quel momento don Pasqua si intromette, come leggendogli nel pensiero: «Vedi che esiste? [...] Se un uomo piange vuol dire che esiste Dio, chiaro? Ci tirerà fuori da tutto questo schifo, un giorno o l'altro.»³⁹ Il secondo aspetto emerge invece nel *Mandragolo*, attraverso le parole di un defunto: «Io ero spretato, avevo perso fede e felicità. E nelle ultime settimane [...] ho ritrovato tutto, dal fondo del mio letto ho visto il Paradiso com'è. Santo mi son fatto.»⁴⁰ Ciò si ricollega a un concetto chiave della narrativa santucciana: «tutto concorre al bene», perciò anche il dolore non è inutile, bensì è parte e strumento del cammino umano verso la salvezza. Allo stesso modo per Luzi il dolore è destinato a «trasformarsi in bene»,⁴¹ sia per la persona che lo vive sia per il mondo nel suo complesso, giacché la sofferenza individuale è ricompresa all'interno della vita universale e del suo percorso salvifico. Perciò, ad esempio, in *Sotto specie umana* un coro di rondini consola così un albero deforme:

Non piangere,
albero, non gemere
 [...] C'è
un'armonia più estesa
e misericordiosa
che abbraccia anche il tuo sgorbio,
lo modula, lo lima,
 lo commisura
al suo perenne ritmo...⁴²

Nella produzione teatrale poi è esemplificativo, fin dal titolo, *Il fiore del dolore*, che riflette proprio sul senso della sofferenza e del sacrificio. La morte di Puglisi infatti provoca nel suo assassino un

³⁸ C. BETOCCHI, *Per Pasqua: auguri a un poeta*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 200.

³⁹ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 237.

⁴⁰ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 216.

⁴¹ M. LUZI, *La notte viene col canto*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 151-2.

⁴² M. LUZI, *Aveva, albero*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 118.

rimorso atroce che lo trasforma irreparabilmente: «Rinascero in quel dolore», profetizza lui stesso.⁴³ La medesima convinzione affiora anche sulle labbra di Rosales, nel dramma omonimo: «È mia questa croce. / Mia perché non rifiuto di portarla, / la assumo, la prendo su di me / come tramite per uscire dalla mia buccia. / [...] Solo così avviene [...] la vera nascita. / La nascita profonda, come la chiamano.»⁴⁴ Il dolore, in altre parole, diviene strumento di trasformazione proprio perché consapevolmente assunto, così come la passione di Cristo è premessa per la sua resurrezione e per la salvezza di tutti. Similmente per Betocchi il dolore acquista sempre più chiaramente un valore redentivo, caratterizzandosi come prova e purificazione.⁴⁵ La sofferenza infatti appare al poeta come la naturale conseguenza dello stato di difetto e finitudine proprio dell'uomo dopo il peccato originale; perciò accettarla cristianamente è la via per espiare la colpa e accedere al paradiso. Dunque «la prospettiva escatologica si radica nella teologia della caduta, per diventare, finalmente, storia personale di salvezza»,⁴⁶ come appare esemplarmente in un componimento di *Un passo, un altro passo*:

L'esperienza che consuma
 anche ripara i mali, anche s'addice
 a far del nostro vivere una prova,
 anzi un mistero necessario: e restino
 in noi lottanti l'esperienze avverse
 se poi, [...]
 esiste un premio di cui è parte il male
 sofferto, e il suo dolore, così come
 la croce al divino incarnarsi.⁴⁷

Certo la prospettiva di Betocchi è più tormentata rispetto a quella di Luzi, che evolve gradualmente ma sicuramente verso la conciliazione di positivo e negativo. Il fatto stesso che Betocchi sottolinei molto la tematica della colpa pone a lungo termine un problema: quando le sofferenze si inaspriscono oltre il sopportabile, il poeta comincia a considerarle sproporzionate rispetto a qualunque colpa gli si possa imputare, e dalla posizione di imputato passa a quella di giudice. Dio si connota dunque sempre più come una potenza ingiusta, per essere infine respinto nella sua definizione dogmatica.⁴⁸ Il dolore perciò non trova più riscatto nella resurrezione dell'anima, ma soltanto nella comunione delle creature e nel flusso vitale che prosegue al di là dei destini individuali. Ciò si può accostare alla prospettiva semi-religiosa di Silone, per il quale Cristo è comunque una figura centrale, ma ferma «alla pagina del Venerdì santo»⁴⁹: egli non è mai morto né risorto, ma è tuttora in agonia sulla terra. Ciò significa che il dolore prosegue nei secoli senza mai approdare a una morte risolutiva né a una finale resurrezione. Tuttavia proprio questa situazione apparentemente insolubile offre una speranza, quella di poter infine sconfiggere la sofferenza: «Finché egli non è del tutto morto, non dobbiamo disperare.»⁵⁰

⁴³ M. LUZI, *Il fiore del dolore*, in *Teatro*, cit., p. 674.

⁴⁴ M. LUZI, *Rosales*, ivi, pp. 255-6.

⁴⁵ Cfr. G. LANGELLA, *Betocchi tra frontespiziani ed ermetici*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 147.

⁴⁶ Ivi, p. 168.

⁴⁷ C. BETOCCHI, *In me sempre latente, viva, irreparabile*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 290-1.

⁴⁸ Cfr. S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 253.

⁴⁹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 39.

⁵⁰ Ivi, p. 66.

6.2. Felicità e gioia

Abbiamo detto che la speranza si definisce come un continuo tendere verso la felicità, ossia la pienezza vitale, eventualmente la salvezza in senso religioso; al contempo, però, abbiamo sottolineato che la speranza è esaltata dalla capacità di gioire del piccolo. Emerge così una tensione tra grandezza (la felicità piena) e piccolezza (le gioie del quotidiano), che ricorda altre antinomie già evidenziate: quella tra futuro e presente, attività e passività, storia e oltre-storia. Anche in questo caso entrambi gli aspetti sono e devono essere compresenti, tuttavia il loro è un equilibrio delicato. Se l'ago della bilancia si sposta in direzione di una futura felicità assoluta, c'è il rischio di vivere tutta la vita in attesa di nulla, svalutando ciò che già si ha. Tale rischio appunto è sotteso a molte narrazioni buzzatiane ed è esplicitamente affrontato nella «lettera sul paradiso» di Calvino, che esorta a cercare la «patria umana» «nel cuore delle proprie opere e dei propri giorni».¹

D'altro canto anche l'eccesso opposto può avere effetti negativi sulla capacità di sperare. Ad esempio l'attaccamento alle piccole cose può degenerare in senso conservativo-regressivo, come spesso accade ai personaggi santucciani. Palomar è invece l'emblema di un'altra difficoltà: l'ansia di non riuscire a godere delle cose nel modo «giusto». Per esempio, mentre si trova in coda per fare la spesa, pensa inizialmente che lui solo sia in grado di apprezzare realmente la «gloria pantagruelica che si dispiega lungo le vetrine e sui banchi», mentre gli altri avventori sono mossi da «un'avidità senza gioia né gioventù». Subito dopo, però, lo coglie un dubbio: forse l'apprezzamento viscerale degli altri è più «vero» delle sue intellettualizzazioni; «forse, per quanto sinceramente egli ami le galantine, le galantine non lo amano.»² Silone infine mette in luce un terzo rischio: la banalizzazione della felicità, che viene fatta coincidere col benessere. Ciò comporta una visione rivendicativa, come se la felicità fosse un «diritto» garantito dallo Stato,³ o viceversa tiepida, come se il «quieto vivere» fosse il supremo obiettivo della vita.⁴

In condizioni ideali, al contrario, la speranza si nutre appunto dell'armoniosa integrazione delle due dimensioni. In particolare ciò significa apprezzare le gioie presenti sia per il loro piacere intrinseco sia per il loro contenuto utopico. Santucci è particolarmente deciso a tal proposito: per lui l'uomo proviene dalla felicità e ad essa ritorna, perciò ogni gioia terrena include il ricordo dell'Eden e la promessa del paradiso.⁵ Conseguentemente il dovere dell'uomo è vivere ogni gioia in rapporto

¹ I. CALVINO, Lettera a M. Motta del luglio 1950, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 279.

² I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 931.

³ «[Coloro che] si lagnano di non essere felici [...] ne hanno ogni diritto, salvo quello di pretendere la felicità dal benessere. La cosiddetta felicità è un fatto individuale, quasi sempre di breve durata, o addirittura momentaneo, che nessun ordinamento sociale potrà mai elargire e garantire. [...] Giustamente Thomas Jefferson fece includere, tra i diritti dei cittadini, la "ricerca della felicità". Non la felicità, ma la possibilità della sua ricerca.» I. SILONE, *L'uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 977.

⁴ Questa è appunto la prospettiva di don Marco: «Si potrebbe vivere così in pace, con un po' di riguardo reciproco, un po' di rispetto per le autorità, un po' di timore di Dio...» Al che don Severino ribatte: «Quello che ti piacerebbe, don Marco, somiglia troppo a una ricetta da libro di cucina. Un po' d'olio, un po' di cipolla, un po' di prezzemolo, un po' di pomodoro, e infine servire tiepido a tavola.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 660. La prospettiva di don Marco è da questo punto di vista piuttosto simile a quella di donna Vincenza: «A me sembra [...] che si potrebbe vivere così bene in pace, non sempre lieti ma almeno sereni, se i figli rimanessero a casa loro, assieme alle madri, o non molto lontani da casa.» Ivi, p. 650.

⁵ «Dall'alfa di questa prima ebbrezza all'omega della beatitudine celeste, la sua vita sarà d'ora in ora un accanito e inconscio combattere sotto le bandiere della gioia, o un paziente e innamorato fabbricare paradisi terrestri a pallida somiglianza di quella del progenitore felice.» L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 344-5.

all'eterno, e la santità coincide appunto con la perfetta applicazione di questa virtù.⁶ Perciò la meta cui idealmente tendono tutti i personaggi santucciani è l'integrazione di grande e piccolo, benché ci arrivino per strade diverse. Ad esempio Renzo, nel *Velocifero*, deve imparare a non idolatrare le gioie del quotidiano, vedendole invece come una promessa; viceversa Klaus in *Come se* difetta della capacità di apprezzare il piccolo, proiettato com'è verso una felicità sempre sfuggente, una «musica perfetta» impossibile da comporre.

Anche la poesia luziana manifesta una progressiva armonizzazione tra felicità futura e gioia presente. Nei *Fondamenti invisibili* la felicità appare ancora come un «pensiero fluttuante», indefinito e impossibile da soddisfare («c'è giustizia ma non felicità nella storia»⁷) e perciò potenzialmente ingannevole,⁸ benché sia la «forza [...] che tiene acceso il mondo nel buio».⁹ D'altro canto vi sono brevi istanti in cui la felicità sembra a portata di mano, intuizioni di una pienezza assoluta che, col passare degli anni, si fanno più distinti e frequenti. Si legge ad esempio in *Dal fondo delle campagne*: «Non è data, forse, / eppure sembra lì, possiamo toccarla / a volte una felicità senz'ombre, / [...] nel punto di luce e d'altitudine / dove salire è difficile / e restare impossibile... o io non ne son degno».¹⁰ Versi che riflettono perfettamente una riflessione espressa, negli stessi anni, in una lettera privata: «Gli anni bruciano sulle loro ceneri e io comincio a ribellarmi in un desiderio smisurato di gioia. Perché c'è questa gioia, forse a portata di mano. Vorrei proprio entrare in codesto dominio, rischiarmi, fugare molte ombre. O sto delirando?»¹¹ A partire soprattutto da *Frasi e incisi* tale percezione di una «felicità perduta / e ritrovata» si chiarifica: l'esperienza terrena apre varchi verso una felicità superiore, che è al contempo «cima» (ossia culmine, pienezza dell'io) e «proscioglimento dall'umano» (superamento dell'io nella mistica unione col divino).¹² Infine, nelle ultime raccolte, gioia contingente e felicità assoluta appaiono pienamente integrate. Così, ad esempio, lo spettacolo dell'alba desta una «pura ilarità», ossia una gioia che è al contempo pieno godimento dell'istante e tensione alla felicità paradisiaca.¹³

D'altro canto non è indispensabile considerare la gioia in una prospettiva religiosa per apprezzarne il valore utopico; basti pensare alla poesia sereniana, in particolare al componimento *Appuntamento a ora insolita*.¹⁴ Qui la gioia si rivela come un potente strumento d'azione («Potrei / con questa uccidere, con la sola gioia...») e come la promessa della «rivoluzione», ossia della futura creazione di una società nuova e giusta. Nella gioia insomma è anticipata la «liberazione dell'uomo, pienezza di vita individuale e collettiva».¹⁵ Più in generale nella produzione sereniana il connubio tra gioia e felicità si concretizza nell'immagine ricorrente della festa: in essa la gioia non è «per nulla mistica ma calata nel vissuto, nel denso e comune terreno dell'esperienza»,¹⁶ tuttavia resta fortemente utopica, in quanto

⁶ Cfr. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 172.

⁷ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 370.

⁸ «← A meno non sia parte dell'inganno – / insinua e si rifiuta di pensarlo / la mente tra sonno e veglia vacillando ebbra.» Ivi, p. 365.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. LUZI, *Per una festa*, in *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 495.

¹¹ M. LUZI, Lettera a M. Dalmati cit. nella *Cronologia*, ivi, p. XCIV.

¹² M. LUZI, *Nel sogno, nell'essere*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 893.

¹³ «Esulta / nel tripudio / mattutino, [...] / non ha pace / oppure non ha stanza / per la sua letizia». M. LUZI, *È pura ilarità*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 114.

¹⁴ V. SERENI, *Appuntamento ad ora insolita*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., pp. 140-1.

¹⁵ G. C. FERRETTI, *L'ultima spiaggia di Sereni*, in *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 186.

¹⁶ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 109.

evoca una modalità armonica e piena di relazione comunitaria.¹⁷ Similmente per Calvino la gioia può possedere una sfumatura utopica, quando attraverso di essa – come accade nel finale della *Giornata di uno scrutatore* – balena la Città, la meta ideale cui si rivolgono tutte le attese umane.

Viceversa poi la percezione della vita come flusso significativo, diretto a un fine positivo, enfatizza la percezione della gioia; e ciò non soltanto in prospettiva religiosa. L'attività lavorativa per esempio può costituire una forma "laica" di integrazione tra gioia e felicità. Abbiamo visto infatti che sia Calvino sia Levi indicano nel lavoro, se condotto con passione, la via maestra della felicità.¹⁸ Ora, il lavoro non è composto soltanto da momenti di gioia, ma anche di fatica, di noia, di frustrazione, e così via; pure, se è vissuto nel suo complesso come un'attività significativa, ciò si riflette talvolta in una sensazione di gioia non giustificata da piaceri specifici. Calvino per esempio, durante il viaggio di lavoro in America, sperimenta un inusuale stato di gioia e speranza,¹⁹ di cui lui stesso individua la radice: la sensazione di «partecipare a qualcosa d'extraindividuale, non essere degli spostati, non girare a vuoto, non sprecare la vita.»²⁰ Significativo a tal proposito è anche un passaggio di *Una manciata di more*, in cui Stella dice al protagonista: «Finché eri nella lotta, mi sembravi felice. Ripenso qualche volta all'ultimo sciopero dei muratori. Eri infaticabile, dalla mattina alla sera eri in giro, per strada, tra la gente. Non t'ho mai più visto così lieto. [...] Eri un pesce nell'acqua.»²¹

In conclusione dunque tra gioia e dolore esiste un legame più stretto di quanto potrebbe apparire a prima vista. In primo luogo l'uomo può accedere soltanto a un'«imperfetta letizia»²², come scrive Santucci, o a una «felicità imperfetta», come scrive Levi,²³ vale a dire quantitativamente e qualitativamente limitata. Perciò le gioie portano in sé il presentimento della loro fine,²⁴ la tensione alla pienezza implica la percezione di una mancanza mai veramente colmabile. Viceversa il dolore può avere in sé una componente di gioia²⁵ e può rappresentare una tappa importante nel percorso verso la felicità: abbiamo visto infatti che la costruzione di una vita piena e significativa passa anche

¹⁷ Cit. S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, p. 199. Sul rapporto tra Sereni e la gioia è interessante ricordare una poesia dedicatagli da Parronchi, nel quale descriveva così gli occhi dell'amico: «dietro un apparente / velo di tristezza [...] era la gioia». Cfr. V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 221. Parronchi ha dunque colto come caratteristica chiave di Sereni la gioia «in quanto azzardo vitale e anticipo della pienezza futura», come nota P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 33.

¹⁸ «L'amare il proprio lavoro [...] costituisce la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra». P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. II, Ivi, p. 1097. «La vita è degli uomini che amano il proprio mestiere; degli uomini che nel proprio mestiere sanno realizzarsi completamente.» I. CALVINO, *Sherwood Anderson, scrittore artigiano*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1283.

¹⁹ «Qui uno è sempre felice, si sveglia al mattino ed è felice, va a dormire ed è felice, e viene da domandarsi ma sarò diventato cretino che sono sempre così felice? Eppure è così, in fondo uno pensa che tutti i problemi si potranno risolvere pian piano». I. CALVINO, Lettera a F. Fortini del 24 dicembre 1959, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 626.

²⁰ I. CALVINO, *Cartoline dall'America*, in *Saggi 1945-1985*, cit. vol. II, p. 2589.

²¹ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 132.

²² L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 337.

²³ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 144.

²⁴ Particolarmente esemplificativo è un racconto di Buzzati, *Un caso stupefacente*: protagonista è una donna che, dopo mille difficoltà, trova finalmente un lavoro ben pagato; tuttavia pensa che «tanta gioia dovrà essere scontata (se no il conto non tornerebbe più)», perciò corre a casa disperata convinta di trovare i figli malati, feriti o morti. Li trova però tranquillamente addormentati: ecco il «caso stupefacente» del titolo. D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, cit., p. 291. La natura ambigua della gioia emerge anche in diverse occasioni nella produzione di Levi, ad esempio: «Come sta scritto, la gioia dell'ebreo è con un briciolo di spavento» (*Il servo*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 826); «Non è dato all'uomo di godere gioie incontaminate» (*La tregua*, ivi, vol. I, p. 445).

²⁵ Emblematica ancora una volta una frase leviana, riferita all'incontro con un ragazzo poco dopo l'ingresso ad Auschwitz: «Mi si avvicina e mi abbraccia timidamente. L'avventura è finita, e mi sento pieno di una tristezza serena che è quasi gioia.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 157.

attraverso esperienze dolorose. Ad esempio nel *Seme sotto la neve* Spina conduce una vita di sacrifici e sofferenze, trovando però proprio in questo modo una felicità mai sperimentata prima.²⁶ Ciò riflette, osserva Luce d'Eramo, una convinzione chiave in Silone, derivata anche dalla sua esperienza personale: «Per lui il pericolo maggiore degli uomini era quello di dimenticare il fine nella troppa cura dei mezzi per conseguirlo. [...] Ma se uno riusciva a non perdere la ragione di vivere, al fondo della spogliazione gli sbocciava infine anche la gioia.»²⁷ Insomma gioia e dolore si contengono reciprocamente, come molte «città nascoste» di Calvino, e la speranza vive appunto nella dialettica tra i due poli. Significativa a questo proposito è la conclusione dell'*Invocazione* luziana: «La notte / s'è aperta verso la speranza come / sotto un avido cielo nero enfiato / vibrano il rosa, l'arancio, il turchino / o se un altro colore iride perde / che ferisce nel cuore i rincasanti / al trotto dei cavalli intrisi d'acqua, / la luna in fondo al calice bevuto.»²⁸ Come osserva Festa, tale immagine presuppone che la speranza e la gioia si trovino al fondo del calice di dolore che evangelicamente occorre bere; e questa è forse già la risposta all'invocazione stessa, diretta appunto alla divinità «portatrice di colori».²⁹ Peraltro ciò richiama alla mente anche l'immagine sereniana del «bagliore che verrà / con dentro, a catena, tutti i colori della vita», il quale emergerà proprio dal fondo del «girotondo di prigionieri».³⁰

Particolarmente esemplificativa infine è la produzione di Betocchi, in cui l'intreccio tra gioia e dolore è sempre molto stretto. Già nella prima raccolta il sole sorge «beato / eppur mesto»,³¹ e ancora trent'anni dopo Betocchi definisce la vita «allegra e dolorosa»;³² ciò che cambia è semmai la proporzione tra i due aspetti. Nelle prime raccolte la gioia aspira a essere la protagonista: infatti la poesia di Betocchi nasce, come la narrativa di Santucci, dall'esigenza di lodare,³³ perciò esalta le bellezze della vita con un rapimento che Pasolini definisce al contempo sensuale e mistico.³⁴ Tuttavia nella gioia c'è una sfumatura di malinconia poiché, come osserva Langella, essa «è più pregustata che già compiutamente provata, [...] si nutre soprattutto di attese e di speranze».³⁵ Col passare degli anni poi è il dolore a prendere il primo posto; è però un dolore che ha in sé le premesse della felicità, in quanto accompagna l'individuo lungo il cammino della salvezza e crea un ponte di solidarietà tra gli esseri viventi.³⁶ La speranza, insomma, è il filo che lega gioia e dolore. Per gran parte della vita di Betocchi tale speranza è fondata nella fede; infatti è in Dio che avviene la perfetta sintesi dei contrari, in Lui si incontrano il dolore della Passione e la gioia della Resurrezione:

²⁶ «Io sento ora una vita più chiara più semplice più serena, una vita che può, senza sacrificio, rinunciare alla felicità, essendo già una specie di felicità.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit. vol. I, p. 923.

²⁷ L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 526.

²⁸ M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, p. 181.

²⁹ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., pp. 105-6.

³⁰ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 182.

³¹ C. BETOCCHI, *Sulla natura dei sogni*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 10.

³² C. BETOCCHI, *La via più popolare*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 187. Betocchi stesso sottolinea questa peculiarità della sua poesia, intrisa di un'«allegrezza» dolorosa. Cfr. C. BETOCCHI, *Diario della poesia e della rima*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 471.

³³ «La poesia, ribadisco che è un inno di lode alla vita». C. BETOCCHI in *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento*, cit., p. 36. Cfr. in proposito anche *Ritratti su misura di scrittori italiani*, cit., p. 72 e V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5.

³⁴ Pasolini parla infatti della «gioia tutta profana» di Betocchi che «coincide, ripetiamolo, con quella sacra che è in Betocchi l'ininterrotto sentimento del divino. E ogni suo rapimento sensuale e perfino, indirettamente, impuro trae significato e si sdoppia in un rapimento di forma mistica.» P. P. PASOLINI, *Le estasi di Betocchi*, da *Antologia della critica* in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 592.

³⁵ G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, cit., p. 80.

³⁶ Cfr. C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, in *Confessioni minori*, cit., pp. 384-5.

C'è soltanto della pura gioia, nello stridio
delle rondini, o anche un fitto
dolore? Ma quali confini assegnare

al dolore e alla gioia, se è come quando
la terra di primavera è colma
di canti d'uccelli, e non v'è più scampo

al delirio, che verzica per ogni dove,
tanto al dolore la gioia consente
lassù crocifissa, nel petto al Creatore,

dove sempre vivono accanto le due integrazioni
potenti, vertiginose unità
che dall'uno all'altro ci travagliano,

ebberi nel dolore e nella gioia?
Lode sia dunque all'Unico, al sacro
fonte dell'esistere, e stridano

le rondini, stamani, inconsapevoli.³⁷

Nell'ultima parte della sua vita, d'altra parte, Betocchi trova nella natura una nuova base per l'accordo tra gioia e dolore. Infatti le vicissitudini dell'individuo si inscrivono nella vita universale, cosicché la realtà è comunque percepita come unitaria e significativa; perciò la sofferenza può distillarsi in una sorta di malinconica felicità. È quello che accade, per esempio, al ragioniere della *Nuova Arcadia* che, proprio al fondo dell'infelicità, trova inaspettatamente il suo contrario: «La sua tristezza si impossessava dell'aspetto vivo delle cose, e vi ritrovava un'infinità di immagini dimenticate, nelle quali certamente risiedeva in parte il principio di felicità che andava cercando.»³⁸

³⁷ C. BETOCCHI, *C'è soltanto della pura gioia*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 325.

³⁸ C. BETOCCHI, *La nuova Arcadia*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 179.

PARTE QUINTA

LA SPERANZA NELLA RELAZIONE

1. Introduzione

Come abbiamo accennato nella prima parte, la relazione avrebbe già potuto comparire tra le «condizioni di esistenza» della speranza, non fosse stato per la vastità dell'argomento. Infatti, sia che la relazione costituisca l'oggetto diretto della speranza, sia che costituisca il bacino entro cui la speranza si sviluppa, in ogni caso ne è una componente essenziale; come osserva Scalabrella, «l'uomo assoluto non conosce il concetto di speranza; esso non può appartenere che all'uomo in relazione.»¹ Perciò, se nelle scorse parti ci siamo soffermati sulle declinazioni della speranza nell'esistenza individuale, occorre ora analizzarne le dinamiche all'interno del contesto relazionale. Il primo capitolo affronterà il tema per linee generali, a partire dalla crisi relazionale propria dell'epoca contemporanea, causata soprattutto dai fenomeni dell'individualismo e della massificazione. La letteratura riflette tale crisi ma insieme esprime il desiderio di contatto, riaffermando la necessità di sperare nella relazione e attraverso di essa. Il *focus* si allarga poi dalle contingenze storiche alle strutture antropologiche, analizzando un paradosso fondamentale delle dinamiche relazionali: da un lato la formazione dell'io può avvenire solo nel rapporto con un tu, dall'altro ogni individuo è caratterizzato da una solitudine mai completamente superabile. Anche per questo i rapporti interpersonali richiedono un continuo processo di perfezionamento e maturazione: l'amore è un «lavoro» che dura tutta la vita. In particolare due sono le direzioni additate dalla letteratura: da un lato imparare a “sprecarsi” per l'altro, antepoendo quindi la speranza al timore; dall'altro mantenere una prospettiva dinamica, approfondendo gli affetti e ampliandone i confini.

I tre capitoli successivi si concentrano poi su alcune tipologie fondamentali di relazione: l'amicizia, l'amore di coppia e l'amore universale, che rifacendoci sempre alla terminologia greca chiameremo *philia*, *eros* e *agape*. Analizzando il tema dell'amicizia noteremo in particolare due dinamiche ricorrenti. Anzitutto il rapporto duale contribuisce alla formazione dell'io, giacché l'amico tende a costituire uno specchio e un modello di riferimento; l'amicizia di gruppo invece può costituire idealmente il nucleo di una società nuova e migliore. Più in generale poi l'amicizia appare strettamente intrecciata alla speranza da molteplici punti di vista, come vedremo attraverso l'esempio dei quattro poeti qui considerati. Riguardo poi i rapporti tra speranza ed *eros*, li analizzeremo da tre punti di vista. Anzitutto vedremo come l'amore di coppia, direttamente vissuto o osservato in altri, possa farsi alimento della speranza. Considereremo poi il rapporto d'amore in quanto oggetto diretto della speranza, osservando come proprio questa forza costituisca il motore primario del dinamismo vitale. Infine accenneremo all'*eros* come strumento di rivelazione del Mistero, veicolo dunque di una speranza che oltrepassa la sfera materiale. In ultimo, per quanto riguarda i rapporti tra *agape* e speranza, li analizzeremo da due punti di vista: da un lato ci soffermeremo sulla carità come fondamento della speranza, dall'altro vedremo come lo scopo finale della speranza stessa sia la ricostituzione dell'unità, l'armonia del molteplice; un concetto che richiama quelli di comunione dei santi e di *anima mundi*.

Segue un capitolo particolarmente importante, poiché riprende e sistematizza diversi concetti che abbiamo incontrato nel corso della tesi. Se infatti consideriamo le dinamiche viste finora con uno sguardo il più possibile sintetico, possiamo cogliere all'opera due moti primari che regolano la psiche

¹ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 128. Anche Borgna osserva a tal proposito: «Chiunque abbia a sperare non dice solo “io spero” ma dice anche di sperare “in te” e “per noi”; e questo perché sperare è sempre confidare in una realtà personale: in un essere che si può chiamare “tu”.» E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 192.

umana e si riflettono nella produzione letteraria: un moto di concentrazione e uno, opposto e complementare, di espansione. Il primo corrisponde alla ricerca di sicurezza, all'introversione, alla tensione verso l'origine e l'unità, che può talvolta assumere la forma simbolica del ritorno al grembo materno. Il secondo invece comporta l'apertura verso l'esterno, l'accettazione dell'ignoto, del dinamico e del molteplice. Tali moti, nella vita come nella letteratura, si trasfondono l'uno nell'altro continuamente, arrivando perfino a sovrapporsi.

L'ultimo capitolo infine approfondirà il ruolo del femminile visto attraverso gli occhi dei nostri autori, con particolare attenzione alla figura della madre e della moglie. La donna infatti appare come l'«altro» per eccellenza ed è spesso depositaria di una conoscenza superiore, o quantomeno differente, rispetto alle controparti maschili. Ciò si deve a due fattori principali: da un lato la donna appare strettamente connessa alla natura, cosa che le consente di vivere con una spontaneità e un'intensità maggiori; dall'altro lato intrattiene un rapporto privilegiato con la sfera metafisica, divina e/o infera. Questo fa sì che la figura femminile generi sentimenti ambivalenti, in cui paura e speranza si intrecciano. In particolare, soffermandoci sul rapporto tra la donna e la speranza, possiamo notare un triplice legame: talvolta la donna appare così ricca di speranza da diventarne quasi una personificazione, in altri casi è lei a costituirne l'oggetto; in ultimo la donna può offrire indirettamente alimento alla speranza, dando conforto e incoraggiamento all'uomo durante il suo percorso di vita.

2. La speranza e la relazione

2.1. Oltre la crisi relazionale

Connessa alla crisi della persona cui accennavamo nella terza parte è anche la crisi della relazione, e questo nonostante il mondo contemporaneo sia sempre più fittamente interconnesso. La paradossalità della situazione è ben espressa nella narrativa calviniana, in particolare nel racconto *Il guidatore notturno*. Qui i protagonisti dispongono di ben due strumenti per raggiungersi, ossia le automobili e il telefono; proprio questo, tuttavia, rende la loro comunicazione impossibile; ciascuno porta in sé «un suo significato che resta nascosto e indecifrabile perché [...] non c'è più nessuno capace di riceverci e d'intenderci.»² Incomunicabilità e solitudine sono del resto caratteristiche estremamente diffuse tra i personaggi calviniani: da Pin, che non comprende gran parte delle dinamiche sociali in atto, fino a Palomar, che «soffre molto della sua difficoltà di rapporti col prossimo» ma è incapace di risolverla.³ Due figure nelle quali, peraltro, Calvino stesso si rispecchia.⁴ I rapporti amorosi sono, in

² I. CALVINO, *Il guidatore notturno*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 339. Simile anche la conclusione del dramma *Un re in ascolto*: «Non c'è più nessuno che ascolti nessuno. Solo la notte ascolta se stessa.» Ivi, vol. III, p. 171.

³ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 971.

⁴ Se la componente autobiografica di Palomar è palese, quella di Pin può non risultare così ovvia; è però lo stesso Calvino a metterla in evidenza nella prefazione del 1964 al romanzo. Egli infatti confessa di aver trasfuso in Pin la propria sensazione di inadeguatezza («il maturare impetuoso dei tempi non aveva fatto che accentuare la mia immaturità»). Cfr. *Apparato critico*, ivi, vol. I, p. 1200. Si potrebbero poi fare molti altri esempi di questo tema. Milanini anzitutto sottolinea come anche nei racconti di *Ultimo viene il corvo* «i dialoghi non danno luogo a veri scambi d'opinione, ogni personaggio rimane prigioniero della propria natura irrimediabilmente egocentrica, chiuso nel bozzolo del proprio io.» C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XLV. Non migliore è la situazione dei *Nostri antenati*: il Visconte, costretto a rapporti bipolarari e sempre inefficaci, il Barone, che cerca il proprio posto nella società isolandosi sugli alberi, e infine il Cavaliere, che «avrebbe voluto far qualcosa per entrare in un rapporto qualsiasi col prossimo, [...] invece mormorava qualche parola di saluto malintelligibile, con una timidezza mascherata da superbia, o una superbia

questo scenario, particolarmente complicati, giacché gli amanti non sono pressoché mai sulla stessa lunghezza d'onda.⁵

Eppure, nonostante tutto, il bisogno di intrecciare rapporti umani rimane fortissimo. Si può dire anzi che la speranza calviniana tenda a concentrarsi proprio sui rari spiragli che consentono la formazione di un legame. Per esempio il racconto cosmomico *La forma dello spazio* rappresenta la condizione umana nella forma di una caduta nel vuoto, che si compie in linee rigorosamente parallele; ciò rende impossibile qualsiasi forma di contatto, amichevole o ostile che sia. Eppure Qfwfq non si arrende a quest'evidenza: «Restava sempre la possibilità che, continuando le nostre due parallele all'infinito, venisse il momento in cui si sarebbero toccate. Quest'eventualità bastava a darmi qualche speranza, anzi: [...] un incontro delle nostre parallele io l'avevo tanto sognato, in tutti i suoi particolari, che esso faceva ormai parte della mia esperienza come se l'avessi già vissuto.»⁶ In breve c'è, nella narrativa calviniana, una tensione continua tra il desiderio di stabilire un contatto e il timore o l'incapacità di farlo; una caratteristica che Cases ha sintetizzato nella formula «pathos della distanza».⁷ In effetti per Calvino la scrittura stessa costituisce anzitutto un tentativo di superare la difficoltà di relazione, rovesciandola in esperienza utile per gli altri.⁸

Una tensione simile è espressa inoltre dalla poesia caproniana. Anche qui domina, infatti, una condizione di isolamento e incomunicabilità,⁹ percorsa però da un inesausto tentativo di instaurare un contatto, con gli altri uomini e anche con Dio.¹⁰ Il dialogo dunque, osserva Teodori, «si rivela disperante [...] ma mai definitivamente disperato e, dunque, rifiutato.»¹¹ Al contrario la speranza caproniana si affida proprio alla possibilità, per quanto esile, di un rapporto, unica medicina contro il nulla.¹² Il tema viene allo scoperto in particolare nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, che a partire dal titolo mette in evidenza la dialettica tra il desiderio di congedarsi dal mondo e quello di

corretta da timidezza, e passava avanti.» Ivi, vol. I, p. 962. Disorientamento e solitudine proseguono poi nelle opere successive, raggiungendo il culmine nel mutismo che affligge gli abitanti del *Castello* e della *Taverna dei destini incrociati*.

⁵ Emblematico in merito un passaggio nella *Nuvola di smog*: «Dall'altro capo del filo la voce appassionata di Claudia mi tendeva le mani e io cercavo di correrle incontro con la mia balbuzie ma ogni volta che stavamo per gettare un ponte tra noi dopo un momento andava in briciole e l'urto delle cose stritolava e smentiva ad una ad una tutte le parole d'amore.» Ivi, vol. I, p. 915. Significativo anche il racconto *L'ultimo canale*, in cui la dissintonia tra il protagonista e la moglie è descritta come un errore di programmazione, quello che Levi avrebbe chiamato un «vizio di forma»: «Eppure la mia convinzione che Volumnia e io fossimo fatti l'uno per l'altra non veniva mai meno: forse su un altro canale una coppia identica alla nostra ma che il destino aveva dotata di doni solo leggermente diversi s'accingeva a vivere una vita cento volte più attraente...» Ivi, vol. II, p. 310.

⁶ I. CALVINO, *La forma dello spazio*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 183. La compresenza di impossibilità e desiderio emerge anche esplicitamente in *Prima che tu dica «Pronto»*: «Il risultato di tutto questo è un pigolio universale, che nasce dal bisogno d'ogni individuo di manifestare a qualcun altro la propria esistenza, e dalla paura di comprendere alla fine che [...] chi chiama e chi risponde forse non esistono affatto. [...] È in questo cercarci ansioso insicuro frenetico il principio e il fine di tutto». Ivi, vol. III, p. 270.

⁷ Cit. in C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 54.

⁸ «Io, epigono d'una generazione d'individualisti, accetto questa mia condizione d'individualismo estremo e cerco d'essere un ponte verso altri che vengono o verranno, per cui tanta mia problematica non vale». I. CALVINO, Lettera a E. Scalfari del 3 gennaio 1947, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 171.

⁹ Emblematico il componimento *Sassate*: «Ho provato a parlare. / Forse, ignoro la lingua. / Tutte frasi sbagliate. / Le risposte: sassate.» Da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 366.

¹⁰ Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit. p. 153.

¹¹ I. TEODORI, *Io*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 108

¹² V. COLETTI, *L'avventura triste della conoscenza*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 44.

mantenere un legame attraverso la parola.¹³ In quest'ottica il discorso del viaggiatore è l'emblema di tutta la poesia caproniana, in quanto sintomo di difficoltà relazionale e insieme strumento per «restaurare (rilanciare) una tensione dialogica dai tratti paradossali», che possa «trasformare il vuoto, l'assenza di senso, in una fragile e paradossale tensione dialogica e interrogativa.»¹⁴ Non a caso nell'opera di Caproni occupano un posto così importante i luoghi di ritrovo, come le osterie: più la meta della vita appare nebulosa, più acquistano importanza i luoghi di sosta, in cui è possibile se non altro stringere rapporti con i compagni di viaggio.¹⁵ Tale tensione relazionale persiste anche nelle opere più tarde, benché i personaggi caproniani si facciano sempre più evanescenti. Emblematica a questo proposito una poesia dispersa, appuntata (forse non a caso) nello stesso foglio di *Espérance*: «Amico, dovrei avere un braccio / lungo cinquantatré secoli / per stringerti la mano incallita».¹⁶ Vero è che il confine tra l'io e l'altro tende sempre più a sbiadirsi, cosicché ogni dialogo può essere interpretato anche come un monologo. Tuttavia, nota sempre Teodori, «il fatto che l'io confonda se stesso e "lui" [...] smussa ma non inficia l'oggettività dell'altro»; al contrario, proprio il fatto che l'altro appaia così simile a sé «fa riemergere quella "naturale socievolezza" che porta [il poeta] a muoversi per scalfire gli argini di un io-monade [...] che lo imprigiona».¹⁷

Le «asparizioni» di Caproni trovano un equivalente negli «incontri mancati» di Sereni.¹⁸ La sua poesia infatti è piena di attese che non si realizzano: o perché la persona desiderata non arriva, o perché scompare troppo presto, o perché in qualche modo l'incontro si rivela delusivo. Del resto, come un giovane Sereni confessa per lettera, è proprio negli incontri veramente importanti che l'essenziale finisce per non essere espresso.¹⁹ Come per Caproni, tuttavia, dal fallimento rinasce continuamente la tensione al colloquio.²⁰ Questa dinamica si attua perfino nel più cupo tra i libri sereniani, *Diario d'Algeria*, in cui al senso di esilio si contrappone la vicinanza almeno desiderata di figure umane quali *La ragazza di Atene*, *Dimitrios*, le sentinelle di *Belgrado*. Proprio gli incontri offrono infatti la possibilità di resistere all'abbruttimento della guerra e di sperare in un domani migliore: «Ove l'allarme che solcò le notti / torni mutato in eco / di pietà di speranza di timore».²¹ Il desiderio di contatto raggiunge poi il culmine negli *Strumenti umani*, affermandosi come la principale

¹³ Le stesse scuse ossequiose di cui è intessuto il discorso del viaggiatore implicano una certa sollecitudine verso l'altro e il desiderio di essere ben accetti, ma al contempo «tradiscono anche la percezione della inviolabilità delle distanze che intercorrono fra gli individui (e insomma un senso del convivere o coesistere in un medesimo spazio come un reciproco darsi ingombro, procurarsi fastidio, un mettere a repentaglio appunto l'integrità della propria sfera intima)». S. GHIDINELLI, *Dove non si può (non) tornare*, ivi, p. 212.

¹⁴ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., pp. 189 e 159.

¹⁵ Cfr. D. SANTERO, *Introduzione* a C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 11.

¹⁶ Cit. in I. TEODORI, *Io*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 112. Lo stesso gesto si ripete anche in un'altra poesia dispersa, citata sempre da Teodori: «Vedi, già avevo allungato / il braccio, quasi posato... / (tu camminavi dritto, avanti / verso il tuo quarzo) la mano / sulla tua spalla, e il vento, / subito, come porta via / una foglia, il mio gesto / timido e disperato / ha disperso, e solo / sono rimasto ancora.»

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., pp. 89.

¹⁹ Scrive infatti Sereni a Bertolucci nel 1941, riferendosi ai rari incontri con l'amico: «In questi casi si cerca di dar fondo a tutto, anche se quello che importa si dice solo in parte, o non si dice.» E ancora, nel 1946: «È un destino che il mio affetto sia sempre a fuoco soltanto nella lontananza.» A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994, pp. 31 e 113.

²⁰ Moliterni parla di una «difficile ricerca di un appaesamento», della «possibilità residua di una presenza (di una comunicazione).» F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., pp. 89.

²¹ V. SERENI, *La ragazza d'Atene*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 65. Cfr. a tal proposito E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 42.

espressione di speranza.²² Così, per esempio, in *Via Scarlatti* l'oscurità della casa («Adesso dentro lei par sempre sera») è contrastata dalla tensione a recuperare il rapporto con la famiglia («E qui t'aspetto»),²³ mentre nella *Spiaggia* la morte stessa non elimina l'attesa di un colloquio («Parleranno»).²⁴ Insomma, come osserva Carifi, «Sereni converte la “pars destruens” del suo discorso in una specie di continuo rinvio all'altro»,²⁵ proprio come Caproni. Tuttavia quest'ultimo esprime la tensione dialogica dando la parola a diversi personaggi, che in parte sono anche proiezioni autobiografiche, mentre Sereni si affida piuttosto all'attesa della parola altrui, «al riscontro di un tu [...] che potrebbe anche non rispondere, senza rinunciare a cercarlo, a rivolgere a lui la parola, ad attendere da lui una parola».²⁶

La poesia stessa costituisce anzitutto uno strumento di comunicazione e relazione, come spiega Sereni: «Tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo.»²⁷ In questo senso il trombetta di Toronto è anche una rappresentazione del poeta, che eleva il proprio canto in un gesto di suprema dedizione.²⁸ Similmente Luzi, rifacendosi a due categorie paoline, identifica la lingua poetica con la profezia e la lingua quotidiana con la glossolalia. Quest'ultima, infatti, si caratterizza spesso come un discorso autoreferenziale, mentre la poesia è tesa sempre a comunicare, a suscitare un cambiamento nell'interlocutore.²⁹ La poesia in altri termini è un «dire *pro*: presupponendo un ascolto, una risposta».³⁰ È proprio sulla base di questa convinzione che la poesia di Luzi tende a farsi con gli anni sempre più comunicativa, prendendo le distanze dagli inizi ermetici. Mentre infatti le raccolte del periodo bellico tendono a riflettere la cupezza dei tempi nell'oscurità e autoreferenzialità del testo, gradualmente la speranza rinasce proprio nell'apertura a un «tu», il cui volto si fa sempre più definito e concreto. Un esempio emblematico di questa dinamica si trova in un testo di *Un brindisi*, in cui il poeta passa dal dubbio e dall'incomunicabilità iniziali alla riscoperta della speranza, nell'apertura all'altro che è insieme il ritrovamento di se stesso:

Dove l'ombra procede e le strade ristanno
tra i fiori, ricordarmi le parole
e le grida dell'uomo è forse un inganno.
Ma sempre sotto il cielo consueto
ritrovo le mie tracce, il mio sole
e gli alberi remoti dal tempo
fissi dietro le svolte. E sempre [...]

²² Esposito in particolare definisce questa raccolta una «testimonianza del desiderio di uscire da ogni immobilismo e di superare ogni paura, e segno di una presa di coscienza dell'uomo, della sua volontà di vivere nella storia e di viverci non da solo.» Ivi, p. 147.

²³ V. SERENI, *Via Scarlatti*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 103.

²⁴ V. SERENI, *La spiaggia*, da *Stella variabile*, ivi, p. 184.

²⁵ R. CARIFI, *Omaggio a Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, cit., p. 53.

²⁶ Ivi, p. 54. Sul confronto tra Sereni e Caproni, in relazione a questa tematica, cfr. F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., pp. 198-200.

²⁷ V. SERENI, *Esperienza della poesia*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 28. Un concetto analogo è ripetuto anche dieci anni più tardi, in *Da Apollinaire*: «Lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario». Ivi, p. 55.

²⁸ V. SERENI, *Toronto sabato sera*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 191.

²⁹ Cfr. M. LUZI, *Glossolalia e profezia*, da *Naturalità del poeta*, cit., p. 117.

³⁰ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 44.

m'indugio ad aspettare che sporga
un viso inenarrabile dal sole.³¹

Anche per Levi la scrittura ha in primo luogo una funzione comunicativa: «[Ho] l'impressione di scrivere a qualcuno, non per qualcuno», afferma infatti in un'intervista.³² Del resto la relazione e la comunicazione costituiscono i cardini di tutta l'opera leviana, caratterizzandosi anche come essenziali strumenti di resistenza. Proprio i rapporti umani, infatti, sono identificati da Levi come uno dei fattori più importanti della sua sopravvivenza ad Auschwitz. Anzitutto la sua curiosità verso gli altri ha contribuito a tenere desta in lui la «vita dello spirito», che il lager mirava ad annichilire.³³ In alcuni casi inoltre rapporti di amicizia particolarmente intensi – in specie quelli con Alberto e Lorenzo – hanno offerto alla speranza un sostegno di straordinaria forza, testimoniando l'esistenza di «un mondo giusto al di fuori del nostro, qualcosa e qualcuno di ancora puro e intero, di non corrotto e non selvaggio, estraneo all'odio e alla paura; qualcosa di assai mal definibile, una remota possibilità di bene, per cui tuttavia metteva conto di conservarsi.»³⁴ Tra i due poli della curiosità e dell'amicizia si collocano poi innumerevoli incontri, effimeri ma significativi, che vanno a costituire una sorta di costellazione della speranza nel buio del lager.³⁵

Quanto alla comunicazione, nel contesto del lager essa si rivela come un bene prezioso e raro, non solo perché le energie e il tempo sono scarsi, ma anche perché la compresenza di lingue diverse trasforma l'ambiente in una sorta di Babele.³⁶ La necessità di comunicare si impone perciò con la violenza di un impulso primario, sia durante la prigionia sia nel periodo immediatamente successivo.³⁷ Emblematico a tal proposito un episodio raccontato nella *Tregua*: in una delle soste del viaggio verso l'Italia Levi avvicina un prete all'unico scopo di chiedere dove si trovi la mensa per i poveri, ma è tale il piacere di poter dialogare con qualcuno che la conversazione si prolunga; eppure

³¹ M. LUZI, *Dove l'ombra*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 109. Il senso stesso della raccolta, espresso nel poemetto eponimo, è proprio la speranza – l'augurio, ossia il brindisi – che una presenza salvifica intervenga a instaurare un dialogo con l'io poetico: «Forse in un giorno estremo un'improvvisa / malinconia vi renderà la voce, grata si evocherà qualche figura / mobile più mobile del mio spirito che il mio spirito possa perseguire.» Ivi, p. 99.

³² G. MARTELLINI, *Io sono un centauro*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 453. L'intero saggio *Dello scrivere oscuro* ruota attorno a questa convinzione: «Sta allo scrittore farsi capire da chi desidera capirlo: è il suo mestiere, scrivere è un servizio pubblico, e il lettore volenteroso non deve andare deluso.» Da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 840. È interessante peraltro scoprire, attraverso un'altra intervista, che molti lettori coglievano effettivamente la natura dialogica della scrittura leviana, rispondendo con un coinvolgimento personale alla lettura. Questo il commento di Levi: «Mi fa un gran piacere che i miei libri aiutino qualcuno. Mi serve. Mi piacerebbe che aiutassero me stesso altrettanto». R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, ivi, vol. III, p. 684.

³³ «Se si intende la vita dello spirito, anch'io la possiedo e debbo dire che mi ha aiutato nelle vicissitudini, attraverso la mia curiosità, il mio interesse, meglio la mia simpatia per gli esseri umani; in generale io entravo volentieri in contatto con il mio prossimo, tanto più quanto era lontano, diverso. E perciò, in qualche modo paradossale, quell'esperienza che era veramente infernale andava accoppiata con un'altra esperienza positiva che era quella del vedere, del parlare, del conoscere gli altri uomini. Ricordo colloqui avvenuti in condizioni incredibili, rotolando carichi sul ghiaccio, o sotto una pioggia torrenziale: oppure ci sono stati degli scambi che mi ricordo ancora adesso, scambi con compagni di lavoro occasionali.» E. OLIVERO, *Dialogando con... Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 202.

³⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 233.

³⁵ Alcuni tra gli esempi più significativi: Schlome (ivi, p. 157), Jean il Pikolo (ivi, p. 224), Kraus (ivi, p. 245), Tischler (*Lilit*, vol. II, p. 251), Bandi (ivi, p. 258), Ezra (ivi, p. 270).

³⁶ «La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 163.

³⁷ «Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari». P. LEVI, *Prefazione a Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 137. Cfr. anche *Cromo*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 971.

l'unica lingua comune è il latino, che Levi conosce solo attraverso l'istruzione liceale.³⁸ Levi dunque ritorna dalla prigionia con la ferma convinzione che comunicare sia necessario e, soprattutto, sempre possibile: «Secondo una teoria in voga [...] l'“incomunicabilità” sarebbe un ingrediente immancabile, una condanna a vita inserita nella condizione umana, ed in specie nel modo di vivere della società industriale [...] Mi pare che questa lamentazione proceda da pigrizia mentale e [...] la incoraggi, in un pericoloso circolo vizioso. Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve».³⁹

Un altro entusiastico paladino della relazione, infine, è Silone. Nelle sue opere infatti la difficoltà di stringere legami autentici è indicata come uno dei fattori chiave della crisi contemporanea,⁴⁰ cui si contrappone l'utopia incarnata dai protagonisti. Tale utopia consiste, semplicemente, in «un nuovo modo di stare assieme, senza aver paura. [...] Un modo di aiutarci l'un l'altro e di volerci bene, qualunque cosa accada.»⁴¹ È appunto in questa modalità relazionale che risiede la vera possibilità di speranza, capace di illuminare anche le situazioni più terribili:

Il bisogno di viva e calda comunità nell'uomo è tuttavia così forte che perfino nell'orribile e inumana promiscuità bellica si formano spesso in segreto piccoli e forti nuclei di amici. Nelle trincee, nei campi di concentramento, nei carceri, nei gruppi politici clandestini, nei distaccamenti partigiani, si creano, tra uomini fino a ieri sconosciuti ma che un'intima affinità d'anima attira e fa subito riconoscere, legami autentici di forte amicizia. [...] Nel cadaverico ammasso quelle sono le sole cellule viventi. Esse testimoniano l'immortalità dell'umano nell'uomo.⁴²

È curioso notare, d'altra parte, come proprio i personaggi cui è affidata l'utopia dello «stare insieme» siano anche i più goffi nei rapporti interpersonali. Una condizione che, confessa Silone stesso, riflette quella del loro autore: «I rapporti con gli altri non hanno il carattere semplice, naturale e diretto che amerei. Quest'insoddisfazione mi spinge talvolta verso la solitudine e il mutismo. Non è misantropia, ma il suo contrario, un amore degli uomini che resta insoddisfatto, un bisogno di amicizia che non arriva a trovare il suo oggetto.»⁴³ Allo stesso modo è noto il carattere riservato e timido di Levi, da lui spesso vissuto con disagio in particolare durante gli anni giovanili.⁴⁴ Sembra dunque che proprio la difficoltà personale nello stringere legami aumenti la loro importanza percepita.

³⁸ Levi commenta così l'incontro: «Avevo del tutto dimenticato la fame e il freddo, tanto è vero che il bisogno di contatti umani è da annoverarsi fra i bisogni primordiali.» P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 339.

³⁹ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1199. La stessa convinzione («Non si può non comunicare») è ribadita anche nell'intervista I. THOMSON, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 719.

⁴⁰ Dice in particolare don Severino nel *Seme sotto la neve*: «Questa è la vera rivoluzione della nostra epoca, ... la scomparsa dell'amicizia. È la più tremenda di tutte le rivoluzioni. Al posto dell'amicizia adesso vi sono le cosiddette relazioni, che durano finché fanno comodo.» I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 646. Grimoldi ricollega questa crisi al nichilismo diffuso denunciato da Silone, intendendolo come prevalere dell'interesse sull'ideale: «Nell'età della tecnica i valori tramontano e la comunità etico-simbolica cede il passo alla mera funzionalità: si sta insieme per produrre e consumare, non per dare senso alla vita.» L. GRIMOLDI, *Storia e utopia*, cit. p. 90.

⁴¹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 96.

⁴² I. SILONE, *Promiscuità e comunità*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1310.

⁴³ I. SILONE, Lettera a B. von Brentano del 14 maggio 1936, cit. in L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 566.

⁴⁴ Tesio ricorda a tal proposito un'affermazione di Levi: «lo vivo con sospetto questa mia inibizione, di cui ti ho parlato, quella che mi ha avvelenato gli anni della giovinezza, e che prosegue ancora ora, mi blocca certi rapporti umani». G. TESIO, *Primo Levi. Ancora qualcosa da dire*, cit., p. 42. Un riflesso di questa condizione si può vedere ad esempio nel racconto *I sintetici*: «Era vero, quello era uno dei suoi pensieri dominanti, a cui sfuggiva solo considerando e ripetendosi che nessuno è fatto come gli altri. Ma lui si sentiva “più diverso”, magari migliore, e spesso ne soffriva.» P. LEVI, *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 683.

2.2. Il paradosso relazionale

In sintesi la letteratura del secondo Novecento registra una crisi della relazione ma insieme reagisce riaffermandone l'importanza. Tuttavia la dialettica tra speranza e crisi è intrinseca alla relazione stessa (anche se indubbiamente alcune caratteristiche della società contemporanea contribuiscono a inasprirla). Da un lato infatti l'amore (in senso lato) costituisce il principale se non l'unico vero oggetto della speranza; come si esprime Luzi, l'uomo tende naturalmente «alla ricongiunzione, all'unità», ossia è mosso da un fondamentale desiderio: «Non essere solo.»¹ L'identità stessa dell'individuo e la qualità della sua esistenza dipendono dunque dal rapporto che egli instaura con gli altri, come riassume Caproni: «L'uomo davvero vive soltanto quando riesce a trasferirsi nel prossimo».² Dall'altro lato, però, ciascun individuo è per definizione separato dagli altri, perciò in ognuno c'è un fondo di solitudine mai veramente superabile. Perfino in un momento di massima vicinanza, come può essere il rapporto sessuale, la solitudine dell'individuo non scompare; così infatti Calvino ammonisce Lettore e Lettrice di *Se una notte d'inverno*: «Insomma, quello che fate è molto bello ma grammaticalmente non cambia nulla. Nel momento in cui più apparite come un voi unitario, siete due tu separati e conchiusi più di prima.»³ Ancora una volta, dunque, l'oggetto della speranza si rivela al tempo stesso concreto – giacché si incarna in “tu” specifici – e volatile – poiché l'unione totale cui tende non può essere raggiunta.⁴ L'esistenza stessa dell'«io» cammina su una linea sottile: una perfetta fusione tra «io» e «tu» significherebbe la perdita di entrambi, tuttavia l'individuo può definirsi soltanto trascendendo se stesso nella relazione.⁵

2.2.1. La formazione dell'io attraverso il tu

Silone sottolinea con particolare decisione il fatto che la vita di un individuo è plasmata dagli incontri,⁶ citando come esempio il proprio rapporto con i contadini abruzzesi: «Fu quella una conoscenza, forse precoce, di molte asprezze e angosce dell'esistenza, ma anche delle sue imprevedibili risorse. E se l'incontro ebbe conseguenze tanto durevoli, dovettero essere perché tra quei contadini trovai me stesso.»⁷ Tale esperienza si riflette nelle vicende di Pietro Spina, il quale riscopre

¹ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 198. A tal proposito Borgna scrive: «La speranza, come apertura nel tempo [...] non è in fondo se non la promessa dell'essere-insieme [...] nella solidarietà e nella comunione». E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 92.

² G. CAPRONI, *Sotto il Gianicolo*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 293.

³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 762.

⁴ Per questo Levinas accosta la relazione con l'altro alla relazione con il futuro: entrambi sono infatti assolutamente sorprendenti, impossibili da possedere. Cfr. E. LÉVINAS, *Il tempo e l'altro*, trad. di F. P. Ciglia Il Melangolo, Genova 1987, p. 46.

⁵ Osserva Bloch a tal proposito: «Per conoscere se stesso il semplice io deve andare da altri. [...] Ma nell'altro [...] esso facilmente va via da sé perdendosi nell'estraneità.» E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1225. Un ottimo esempio di ambivalenza nel rapporto io-tu si trova nella prosa di Betocchi *Un amore turbato*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, pp. 153-4. Il narratore, preso dall'innamoramento, dice a se stesso: «Sono felice: lo debbo a lei. [...] Certamente non sarei felice se lei non mi riamasse. Ciò che significa [...] che io non sono capace di conseguire la felicità da me stesso.» Ma questo pensiero suscita un moto di ripulsa, giacché comporta l'idea che la propria felicità sia legata a qualcuno di «estraneo», di esterno a sé. Da qui la conclusione, pronunciata in tono cupo: «Son felice, ma per essere felice ho bisogno di lei».

⁶ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 883.

⁷ I. SILONE, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, ivi, vol. II, p. 1375.

la propria natura nell'incontro con i cafoni della Marsica.⁸ A loro volta poi le persone con cui Spina entra in contatto riscoprono grazie a lui parti di sé che credevano scomparse.⁹ In breve la relazione racchiude per Silone «la verità sacra dell'uomo», ciò che lo costituisce; viceversa l'assenza di legami umani autentici provoca la morte dell'anima, rendendo impossibile lo sviluppo del potenziale individuale.¹⁰ Grimoldi ha ben evidenziato quest'aspetto del pensiero siloniano:

Solo una relazione così intesa è in grado di far emergere la vera, autentica natura umana; l'individuo non vi preesiste, semmai da essa emerge poiché l'uomo, più che essere, è un «aver da essere», in una inesauribile ricerca del senso del suo permanere nel mondo. [...] Ogni individuo, ha scritto Carlo Sini, è «tutto l'umano. Ognuno però è parziale. Il che significa che l'umano sta e diviene nella relazione differenziale tra le parti, non fuori di tale relazione». [...] La concezione liberale, dunque, secondo cui prima c'è l'individuo e poi la società, per Silone non regge. Egli sa benissimo che l'individuo non è mai una premessa, un punto di partenza, ma sempre un risultato, un approdo: la natura dell'individualità affonda le radici in uno schema relazionale [...].¹¹

La connessione tra identità individuale e relazione risulta altrettanto forte nella narrativa di Levi. Già le opere concentrazionarie fanno emergere con drammatica evidenza come il senso della propria dignità sia strettamente connesso alla sfera relazionale: più i prigionieri sprofondano nella degradazione più i rapporti tra loro regrediscono alla mera competizione darwiniana;¹² viceversa la liberazione porta con sé a un tempo la riscoperta di se stessi e del rapporto con l'altro.¹³ Significativo è anche il fatto che uno degli incubi ricorrenti dei prigionieri consista nell'impossibilità di comunicare la propria esperienza, a causa dell'indifferenza o dell'incredulità degli uditori.¹⁴ Infatti il dialogo,

⁸ Particolarmente significativo in merito un passaggio di *Pane e vino*, riportata nell'apparato critico, ivi, vol. I, p. 1515. «Adesso mi sembra che durante quindici anni io abbia vissuto solo per metà, [...] Quando sono tornato dalla Marsica mi sono accorto però, che quel mio tentativo di automutilazione non era pienamente riuscito [...] [...] Questa riabilitazione di una parte di me stesso [...] mi dà una forza e un coraggio di cui non mi credevo capace.»

⁹ Emblematica la frase detta da Nunzio a Spina: «Tu sei la parte migliore di noi stessi.» I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 242.

¹⁰ Dice infatti Spina ai cafoni Donato e Matteo: «Posso dirvi questo: il poco che io so non l'ho imparato all'università, ma in compagnia di uomini come voi. E se la mia vita ha un senso, io l'ho acquistato stando con uomini come voi. Per il mio spirito e la mia anima questo è ora indispensabile come l'aria per i polmoni. Sono però anche convinto che questo modo libero e volontario di stare assieme nel pericolo sia necessario e urgente anche per voi. [...] Perché la fraternità è la verità sacra dell'uomo, [...] per non morire bisogna cominciare col restaurare in noi la fraternità. [...] è necessario, è urgente stare assieme, creare in questo paese cellule viventi di uomini interi cioè fraterni, difenderci dal contagio della morte.» I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 126.

¹¹ L. GRIMOLDI, *Storia e utopia*, cit. p. 40.

¹² «Tutti ci sono nemici o rivali» scrive infatti Levi in *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 167.

¹³ Dice a tal proposito Levi in un'intervista: «Abbiamo avuto proprio l'impressione di riacquistare la dignità umana. Aiutando gli altri. E anche gli altri l'hanno sentito.» R. SODI, *Un'intervista con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 704. In particolare sono significativi due passaggi della *Storia di dieci giorni* contenuta in *Se questo è un uomo*. Il primo episodio significativo avviene quando Levi e due compagni francesi riescono a procurare riscaldamento e cibo per tutta la baracca e per riconoscenza i compagni cedono loro una parte della propria razione. Così commenta Levi: «Soltanto un giorno prima un simile avvenimento non sarebbe stato concepibile. La legge del Lager diceva: "mangia il tuo pane, e, se puoi, quello del tuo vicino", e non lasciava posto per la gratitudine. Voleva ben dire che il Lager era morto. Fu quello il primo gesto umano che avvenne fra noi. Credo che si potrebbe fissare a quel momento l'inizio del processo per cui, noi che non siamo morti, da Häftlinge siamo lentamente ridiventati uomini.» Ivi, vol. I, p. 266. Più tardi poi il recupero della relazione passa attraverso la parola: «A sera, intorno alla stufa, ancora una volta Charles, Arthur ed io ci sentimmo ridiventare uomini. Potevamo parlare di tutto. Mi appassionava il discorso di Arthur sul modo come si passano le domeniche a Provençhères nei Vosgi, e Charles piangeva quasi quando io gli raccontai dell'armistizio in Italia, dell'inizio torbido e disperato della resistenza partigiana, dell'uomo che ci aveva traditi e della nostra cattura sulle montagne. Nel buio, dietro e sopra di noi, gli otto malati non perdevano una sillaba, anche quelli che non capivano il francese.» Ivi, p. 276.

¹⁴ Ivi, p. 182. Una situazione simile è immaginata da Calvino al termine del dramma *Marco Polo*: il protagonista torna in patria, ma non viene né ascoltato né capito da nessuno. *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 586.

come la relazione in generale, comporta un riconoscimento reciproco, dunque implicitamente afferma l'esistenza e il valore umano degli interlocutori. Ne troviamo un positivo esempio nel romanzo *La chiave a stella*, sviluppato interamente sotto forma di dialogo tra Faussone e Levi. Quest'ultimo cioè consente al primo «di riconoscersi in quanto narratore e, per la prima volta, di mettere ordine tra i fatti della sua vita. [...] È lo stesso Levi a spiegare il senso della sua vita a Faussone»; viceversa, «attraverso Faussone, Levi comprende di esistere come individuo singolare e irripetibile.»¹⁵ Al contrario il rifiuto dell'interazione comporta la negazione dell'«io», la sua «morte» come essere umano. Scrive infatti Levi in *Se questo è un uomo*: «Parte del nostro esistere ha sede nelle anime di chi ci accosta: ecco perché è non-umana l'esperienza di chi ha vissuto giorni in cui l'uomo è stato una cosa agli occhi dell'uomo.»¹⁶

Tale concetto emerge anche in un peculiare racconto buzzatiano intitolato *Utilità dell'attesa*: un cavaliere prosegue nel suo cammino finché sa che a casa c'è qualcuno ad aspettarlo, mentre muore istantaneamente quando l'attesa termina.¹⁷ È dunque il legame con il «tu» che letteralmente assicura l'esistenza dell'«io»; per la precisione l'io vive nella misura in cui è oggetto di una speranza.¹⁸ A tal proposito è interessante ricordare un passaggio di Marcel: «Amare un essere significa attendere da lui qualcosa d'indefinibile, d'imprevedibile; significa nel contempo dargli in qualche modo la possibilità di rispondere a questa attesa. [...] Altrettanto vero è il contrario: non attendere più significa contribuire a rendere sterile l'essere dal quale non si attende più niente; significa dunque [...] togliergli [...] una certa possibilità di inventare e di creare.»¹⁹ Dunque sperare è una componente essenziale dell'amare, e a sua volta rafforza la speranza in colui che è oggetto d'amore. Anche Frankl inoltre individua tra le caratteristiche dell'amore la capacità di scorgere ciò che non c'è ancora: «L'amore schiude specificatamente un "poter essere", [...] scorge e schiude cioè le possibilità di valore nel tu amato.»²⁰

Un esempio di questa «veggenza» dell'amore si trova nel dramma luziano *Rosales*: quando il rivoluzionario Markoff viene ucciso l'unica a piangerlo è la suora che lo ha curato, poiché l'affetto la rende capace di vedere oltre la sua facciata di violenza e cinismo.²¹ Un altro dramma dello stesso autore, *Opus florentinum*, ci presenta lo stesso concetto traslato a livello collettivo: proprio perché i

¹⁵ R. CICCARELLI, *Primo Levi. Del pensiero narrativo*, in F. MOLITERNI - R. CICCARELLI - A. LATTANZIO, *Primo Levi*, cit., pp. 79-80.

¹⁶ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 276. Emblematico a questo proposito è lo sguardo scambiato tra Levi e il tedesco incaricato di esaminare le sue competenze chimiche: «Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l'essenza della grande follia della terza Germania.» Ivi, p. 222.

¹⁷ D. BUZZATI, *Utilità dell'attesa*, da *Siamo spiacenti di...*, cit, pp. 187-188;

¹⁸ Una condizione analoga, ma in questo caso tristemente reale, è quella dei dispersi in Russia che le famiglie continuano ad aspettare per anni: «Proprio quella loro lunghissima speranza è l'ultima forza che tiene agganciati a noi i soldati sperduti nelle Russie, che li chiama e li tira in qua. È una forza misteriosa e potentissima che scavalca migliaia e migliaia di chilometri e li raggiunge giornalmente, i condannati al grande esilio. Guai se la speranza dei genitori si spegnesse. Allora anche l'estremo legame finirebbe. Se le mamme e i padri non sperassero, i nostri prigionieri superstiti laggiù probabilmente sarebbero perduti.» D. BUZZATI, [Senza titolo], in *Il panettone non bastò*, cit., p. 38. La situazione è riflessa anche nel dramma *Il mantello*, nelle parole della madre: «Tutto sta nel non perdere la speranza... Il giorno che non ti avessi aspettato più, avevo l'impressione che saresti morto davvero». *Teatro*, cit., p. 390.

¹⁹ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 60.

²⁰ Cit. in E. FIZZOTTI - A. GISMONDI, *Il suicidio*, cit., p. 200.

²¹ Dice infatti: «Piango la sua timida dolcezza non espressa, / come si piange nei bambini / la loro acerbità così disarmata». M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 351.

fiorentini amano la propria chiesa prima ancora che sia costruita essa può sorgere.²² Anche Caproni, dal canto suo, sottolinea l'importanza di non dare mai nessuno per disperso, bensì di guardare tutti «con la speranza (dico con la *Speranza*)» che possano riscattarsi.²³ Infine l'epistolario di Sereni offre diversi esempi di questa tematica. Nel 1948 l'amico Parronchi invia a Sereni un suo ritratto in versi, e il poeta ringraziandolo commenta: «[Nelle tue parole] mi sono *visto* come poche volte in vita mia m'è accaduto. E per un momento ho pensato che ancora valeva la pena di sperare, se un altro poteva guardarmi con quegli occhi e vedermi con quel viso».²⁴ Sereni stesso poi in un momento difficile della sua vita scrive a un altro caro amico, Betocchi: «Vorrei che tu continuassi a sperare qualcosa da me, una qualunque cosa, non importa quale.»²⁵ Del resto la necessità di riconfermare il senso dell'io attraverso lo sguardo dell'altro è una costante nella poesia sereniana, come sottolinea Mengaldo: «Il dialogo, prima che strumento di verifica di idee e sentimenti, è [...] verifica del proprio stesso esistere.»²⁶ Significativa a tal proposito una coppia di versi tratta da *Viaggio all'alba*: «Ma dimmi una sola parola / e serena sarà l'anima mia.»²⁷ Sereni cioè, facendo un gioco di parole col proprio nome, suggerisce che egli può essere veramente se stesso solo grazie alla parola di un «tu».²⁸

In breve dunque la relazione svela l'«io» a se stesso, ma al contempo lo plasma, imprimendovi una traccia più o meno marcata. È quanto suggerisce una peculiare espressione del *Congedo* caproniano: «Era così bello parlare / insieme, seduti di fronte: / così bello confondere / i volti».²⁹ Un passaggio che Ghidinelli commenta così: «Qui la parola vale in quanto *traccia*, che l'io lascia e porta nell'altro, e che l'altro lascia e porta nell'io: [...] con-fondendo (almeno parzialmente, precariamente) due alterità, implicandole in un coinvolgimento reciproco.»³⁰ Tale dinamica emerge anche in una poesia di Levi, dedicata *Agli amici* in senso lato (tutti coloro cioè con i quali, anche per un attimo, si sia formato un legame autentico):

Moglie, sorella, sodali, parenti,
 Compagne e compagni di scuola,
 Persone viste una volta sola
 O praticate per tutta la vita: [...]
 Di noi ciascuno reca l'impronta
 Dell'amico incontrato per via;
 In ognuno la traccia di ognuno.
 Per il bene od il male
 In saggezza o in follia
 Ognuno stampato da ognuno.³¹

2.2.2. *La solitudine costitutiva dell'uomo*

²² M. LUZI, *Opus florentinum*, ivi, p. 592.

²³ G. CAPRONI, *Il delitto e il castigo*, in *Prose critiche*, cit., vol. III, p. 1374.

²⁴ A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 222.

²⁵ C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 89.

²⁶ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 138.

²⁷ V. SERENI, *Viaggio all'alba*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 107.

²⁸ Cfr. R. CARIFI, *Omaggio a Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 53.

²⁹ G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 245.

³⁰ S. GHIDINELLI, *Dove non si può (non) tornare*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 212.

³¹ P. LEVI, *Agli amici*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 791.

Come dicevamo tuttavia il bisogno di relazione si scontra con la solitudine costitutiva dell'individualità. Ciò implica, anzitutto, l'impossibilità di comprendere totalmente l'altro, cosa di cui si rende tristemente conto ad esempio il fotografo calviniano: nella foga di cogliere l'interezza dell'amata Bice – le sue molte immagini possibili e la sua essenza invisibile – finisce per allontanarla.³² Viceversa poi è impossibile essere pienamente e totalmente compresi dall'altro, come riflette Drogo nel *Deserto dei tartari*: «Si accorse come gli uomini, per quanto possano volersi bene, rimangano sempre lontani; che se uno soffre, il dolore è completamente suo, nessun altro può prenderne su di sé una minima parte; che se uno soffre, gli altri per questo non sentono male, anche se l'amore è grande, e questo provoca la solitudine della vita.»³³ Tale sensazione è particolarmente forte in Rosales. In vecchiaia infatti il personaggio (ricalcato sul don Giovanni) si rende conto che le brame amorose che l'avevano dominato per tutta la vita esprimevano soltanto il «desiderio di stabilire un rapporto, di dare, di profondersi in altri, di diffondersi in altre vite, per vincere il proprio circoscritto egotismo.»³⁴ Tentativo che, però, si è rivelato velleitario: «Entrare nel cuore degli altri, / dimorarvi profondamente / eppure non potervi stare / perché anche questa prigionia è impossibile / e la voce chiama altrove e dice più avanti... / Su tutto stava la mia divorante solitudine.»³⁵ Del resto anche l'unione più idilliaca, afferma sempre Luzi, «ha un limite, non riesce a essere una congiunzione perfetta»;³⁶ perciò, come si legge nel *Simone Martini*, «il cuore resta colmo / della sua mancanza.»³⁷

Ritroviamo la stessa consapevolezza nelle meste parole di Caproni: «Vogliti bene, Giorgio, / vogliti tutto il bene / che nessuno che ti vuol bene / ti vuole.»³⁸ Questa frase che, osserva Coletti, non implica che l'affetto ricevuto sia insufficiente per cattiva volontà del prossimo, «ma perché non c'è bene che possa ripianare [...] la mancanza costitutiva in cui nascono e vivono l'io e gli altri».³⁹ Sulla relazione, anche la più felice, cade dunque l'ombra della colpa, perché l'amore non è mai all'altezza del bisogno: né quello degli altri, né quello dell'io. Il tema è particolarmente pronunciato nell'opera leviana, dove si lega al senso di colpa tipico dei sopravvissuti.⁴⁰ Ad esempio si esprime nella poesia *Le pratiche inevase*: «Dovevo dire qualcosa a qualcuno, / ma non so più che cosa e a chi: l'ho scordato. / Dovevo anche dare qualcosa, / una parola saggia, un dono, un bacio; / ho rimandato da un giorno all'altro.»⁴¹ Può darsi però anche il caso opposto, come accade alla *Vecchina* di Betocchi; ella avverte di avere ancora molto amore da dare ma nessuno sembra disposto a riceverlo: «Voleva rendere bene per bene, ma non sapeva più a chi, né come farsi intendere dalla terra sommersa o dai figlioli già adulti.»⁴²

³² I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1103-7. La dinamica è del resto già chiara all'altezza del *Barone rampante*: Cosimo, innamorato di Viola, prova «gelosia e rancore» verso di lei, «perché vedeva Viola dominare un mondo più vasto del suo e capiva che non avrebbe mai potuto averla solo per sé, chiuderla nei confini del suo regno». Ivi, vol. I, p. 720.

³³ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 185.

³⁴ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 210.

³⁵ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 181.

³⁶ M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1279.

³⁷ M. LUZI, *Simone e Giovanna*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 993. Anche Betocchi esprime un concetto simile in una delle *Poesie del sabato*: «Siamo sempre soli / con noi, e a noi soli fedeli». *L'amata*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 415.

³⁸ G. CAPRONI, *Vogliti bene, Giorgio*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 851.

³⁹ V. COLETTI, *L'avventura triste della conoscenza*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 34.

⁴⁰ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1192.

⁴¹ P. LEVI, *Le pratiche inevase*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 721. Levi stesso commenta questa poesia in A. GOZZI, *Lo specchio del cielo*, ivi, vol. III, p. 527: «Credo che questa poesia sia valida per tutti, penso che [...] solo un uomo estremamente superbo possa arrivare al termine della sua vita tranquillo, sapendo di avere evaso tutte le sue pratiche. Forse qualche santo ha ragione, forse Don Bosco o il Beato Cottolengo».

⁴² C. BETOCCHI, *La vecchina*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 183.

A causa di tale solitudine di fondo, dunque, l'incertezza si impone come caratteristica ineliminabile della relazione, che appunto per questo è sostanziata di speranza. Mettersi in relazione cioè significa sperare nell'altro, affidarsi a lui a rischio di restare delusi; in un certo senso è sempre un rischio, una scommessa. La tematica emerge ad esempio nel racconto leviano *Protezione*, ambientato in un fantascientifico futuro in cui tutti gli abitanti della terra indossano una corazza. Ciò impedisce loro di entrare direttamente in contatto con ciò che li circonda, proteggendoli – come dice una di loro – «contro tutto. Contro gli uomini, il vento, il sole e la pioggia. [...] Contro il destino e contro tutte le cose che non si vedono e non si prevedono. [...] Contro l'avvenire e contro me stessa.»⁴³ Tale condizione, sicura ma infelice, si incrina però a causa di un inaspettato contatto: «Roberto si sfilò il guanto ferrato per stringere la mano nuda di Marta, e Marta provò un piacere intenso e breve che la riempì di una tristezza grigia, luminosa, non dolorosa: questa tristezza le rimase addosso a lungo, le tenne compagnia dentro la sua corazza, e l'aiutò a vivere per parecchi giorni.»⁴⁴

La poesia di Sereni mette particolarmente in evidenza questa componente di rischio insita nell'amore, che è sempre suscettibile di essere deluso, come tutte le speranze della giovinezza cui s'accompagna.⁴⁵ Come l'autore stesso sottolinea in un'intervista, infatti, ogni incontro si configura nelle sue pagine come «la novità di un fatto, che ti capita davanti all'improvviso, che ti investe e del quale tu ti investi, e che a un certo punto si svuota, perde il proprio significato, ti tradisce, ti delude. [...] Ci sono tutti e due gli aspetti: ma, in fondo, tutti e due sono vissuti con passione, sia nell'aderire sia nell'esserne delusi».⁴⁶ Da qui l'ambigua frase contenuta in *Un posto di vacanza*: «amare non sempre è conoscere», presentata come sinonimo di «non sempre / giovinezza è verità».⁴⁷ Una conclusione che, come sempre in Sereni, resta aperta: se «non sempre» l'amore è veritiero, ciò non esclude che qualche volta lo sia. Similmente in Calvino l'amore si muove continuamente tra speranza e delusione, tanto da suggerire che l'amore più felice sia forse quello che non si concretizza mai, rimanendo pura attesa, come l'amore «inesistente» del cavaliere Agilulfo.⁴⁸ D'altra parte anche nell'attesa la speranza è sempre intrecciata a emozioni di segno opposto, come spiega Qfwfq: «Questo goloso geloso dolore è uno stato di tale pienezza da far credere che l'innamoramento consista tutto solamente nel dolore, cioè che la golosa impazienza non sia altro che gelosa disperazione, e il moto dell'impazienza non sia altro che il moto della disperazione che s'avvita dentro se stessa facendosi sempre più disperata».⁴⁹

⁴³ P. LEVI, *Protezione*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 664.

⁴⁴ Ivi, p. 665. L'intreccio di sentimenti contrari è sottolineato anche nella descrizione del primo incontro fatto da Levi dopo l'arrivo in lager: «Ora si alza, mi si avvicina e mi abbraccia timidamente. L'avventura è finita, e mi sento pieno di una tristezza serena che è quasi gioia.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 157.

⁴⁵ Cfr. in particolare due componimenti di *Strumenti umani*: «Fu il lento barlume che a volte / vedemmo lambire il confine dei visi / e, nato appena, in povertà sfiorire» (*L'equivoco*, in *Poesie*, cit., p. 112); «Ma nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù» (*Mille miglia*, ivi, p. 117). La natura ingannevole dell'amore inoltre è denunciata apertamente in *Ancora sulla strada di Creva*: «Ti conosco, – diceva – mascherina, / così brava a nasconderti tra incantevoli fumi» (ivi, p. 162).

⁴⁶ V. SERENI, Intervista cit. nell'apparato critico, ivi, p. 809.

⁴⁷ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, p. 233.

⁴⁸ La notte d'amore tra Agilulfo e la nobile Priscilla si gioca infatti su un'attesa continuamente prolungata. Cfr. I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., vol. I, pp. 1030-5. Allo stesso modo la vera notte d'amore tra il viaggiatore e l'amata Cinzia si compie sul treno, mentre lui sta viaggiando verso di lei, mentre appena arrivato alla meta lo riassalgono preoccupazioni e distrazioni. *L'avventura di un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 1125.

⁴⁹ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, pp. 284-5. Già nel *Barone rampante*, del resto, il dolore è descritto come parte integrante dell'amore (cfr. ivi, vol. I, p. 718).

Oltre al pericolo della delusione, poi, la relazione ha continuamente a che fare con un altro rischio: l'aspirazione all'unione con il «tu», mai pienamente soddisfatta, può degenerare in desiderio di assimilare l'altro, in possesso egoistico.⁵⁰ Ciò emerge in modo particolarmente chiaro nella narrativa calviniana, dove spesso il desiderio di contatto si scontra con il timore di essere spossessati di se stessi, «inglobati» dall'altro. Nel *Barone rampante*, ad esempio, l'amore per Viola è avvertito da Cosimo come una minaccia, giacché lo spinge a sacrificare la fedeltà a se stesso pur di piacere all'amata.⁵¹ La tematica può assumere perfino tinte cannibaliche, come avviene nel racconto *Sapore sapere*.⁵² A tal proposito è interessante ricordare la distinzione freudiana tra due tipologie d'amore, che pur appartenendo a stadi diversi dello sviluppo risultano spesso compresenti. Il primo è lo stadio orale, in cui la tendenza dominante è quella di «mangiare» l'oggetto d'amore; il secondo è lo stadio genitale, in cui trova posto l'amore propriamente detto. Entrambi si scontrano con un limite intrinseco, come spiega Bonaparte:

l'amore negli stadi pregenitali può ben assimilare l'oggetto amato [...] ma a prezzo della distruzione di questo oggetto. L'amore allo stadio genitale preserva l'oggetto amato, ma questo implica l'impossibilità di assimilarlo. Allora l'amore genitale, urtando contro il muro della altrui individualità, l'amore deluso, regredisce alla fase pregenitale e vorrebbe distruggere, sia per assimilare sia semplicemente per mettere fine al dolore di una aspirazione vana. Ma esso si trova a quel punto di fronte al possibile dolore provocato dalla scomparsa dell'oggetto e soffre allora per un dolore di tipo diverso. [...] Il principio di individuazione resta la maledizione dell'universo.⁵³

Tale tendenza a impossessarsi dell'amato fino a «inglobarlo» affiora diverse volte anche nella produzione di Buzzati; uno degli esempi più chiari è *Il grande ritratto*, in cui lo scienziato protagonista prende letteralmente possesso dell'anima dell'amata intrappolandola in un computer.⁵⁴

⁵⁰ Osserva a tal proposito Lévinas: «Se si potesse possedere, afferrare e conoscere l'altro, esso non sarebbe l'altro. Possedere, conoscere, afferrare sono sinonimi di potere. [...] Ciò che viene presentato come lo scacco della comunicazione nell'amore costituisce proprio la positività della relazione; questa assenza dell'altro è proprio la sua presenza come altro.» E. LÉVINAS, *Il tempo e l'altro*, cit., pp. 59-62.

⁵¹ Significativo soprattutto un dialogo tra i due amanti: «È lei: "Tu non credi che l'amore sia dedizione assoluta, rinuncia di sé..." [...] [Cosimo] disse: "Non ci può essere amore se non si è se stessi con tutte le proprie forze." Viola [...] disse: "Sii te stesso da solo, allora." "Ma allora esser me stesso non ha senso..."», ecco quello che voleva dire Cosimo.» Ivi, vol. I, p. 732. È curioso notare come un'argomentazione simile sia usata anche da Odisseo nel santucciano *Manoscritto da Itaca*. Egli infatti si sottrae alla compagnia della famiglia, sostenendo di farlo proprio per amore loro: «Certo, io debbo [amore] a quelle creature. Ma dev'essere... [...] il mio amore. E il mio amore li può davvero nutrire solo [...] se rimango me stesso.» L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 119. E ancora la stessa argomentazione ritorna nel *Bambino della strega*: «Per seguitare ad amarli non li dovrò mai incontrare. [...] Soltanto da qui, cercate di capire, li potrò aiutare: finché sono felice.» Ivi, p. 84. Anche in questo caso, dunque, l'amore si colloca sull'ambiguo confine tra fedeltà a se stessi (che condanna però alla solitudine) e desiderio di contatto (che si unisce però al timore dello spossessamento e della disillusione).

⁵² Questa infatti la conclusione del racconto: «[Un] cannibalismo universale [...] impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, [...] *le enchiladas*...» I. CALVINO, *Sapore sapere*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 148. Il legame tra cibo ed eros del resto è sottolineato già in Palomar: il protagonista, in coda in un negozio di alimentari, immagina di veder affiorare una donna dal grasso d'oca. Ivi, vol. II, p. 930. Anche la saggistica contiene accenni al tema, in particolare il saggio *Le età dell'uomo*: «L'istinto di sopraffazione dell'altro in qualche misura è sempre presente nell'amore: ma sarebbe bene che s'instaurasse almeno un ritmo d'alternanza nella sopraffazione dell'altro, un piacere di comportarsi a parità di forza anche nello sbranarsi a vicenda.» *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2869.

⁵³ M. BONAPARTE, *Eros, Thanatos, Chronos*, trad. di M. S. Mazzi, Guaraldi, Rimini 1973, p. 39.

⁵⁴ Significativo è in particolare un dialogo tra lo scienziato, Endriade, e la moglie del suo collega, Elisa, venuta a conoscenza della sua folle impresa. Endriade infatti mette in evidenza quanto sia stretto il rapporto tra speranza e paura: «In certi momenti mi pare di aver ricominciato a vivere. Ma c'è quella perenne inquietudine. E poi ho paura, paura...» Quando poi Elisa gli chiede se la macchina capisca i loro discorsi, lo scienziato risponde: «Spero di sì. Ho paura di sì». D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., pp. 105-8.

In toni meno visionari anche Santucci dedica largo spazio al pericolo dell'egoismo insito in ogni relazione: molti dei suoi protagonisti – da Renzo e Orfeo nei romanzi fino a Odisseo e Guido nei racconti – sono dominati da un amore assoluto per la propria famiglia, che tuttavia tende appunto a degenerare in desiderio di possesso, in quella che Monsieur des Oiseaux chiama «volontà concupiscente».⁵⁵ L'ultima occorrenza di rilievo si ha nell'autobiografico *Eschaton*, in cui il narratore è accusato da Funditus (personificazione della coscienza morale e/o dell'inconscio) di aver amato i propri cari nel modo sbagliato.⁵⁶ Anche la saggistica insiste su quest'aspetto: «La difficoltà di amare il proprio parente [...] è [...] quella di rispettarne la libertà inviolabile e profonda, di considerarne l'essenza segreta che è in continua evoluzione; di non abituarsi mai alla sua presenza, sia nel senso d'annoiarsi o esasperarsi di lui, sia in quell'altro – dolcissimo ma non meno pericoloso – di vedere i parenti che ci vivono in casa come fisse statuine d'un nostro personale presepio, che guai a chi ce le tocca o ce le sposta.»⁵⁷ L'amore possiede dunque per Santucci una componente pressoché ineliminabile di ambiguità, come del resto emerge anche in una poesia di Betocchi:

Chi è sicuro dei propri giudizi?
 Chi ne è degno? Ed insieme di chi,
 e di quale amore può dirsi se abbia
 o non abbia una vena di stolta fierezza,
 o sia pure d'amore di sé? Di quale
 può dirsi se è un'ape o una vespa?⁵⁸

Anche Luzi si rivolge più volte rimproveri simili a quelli santucciani, soprattutto nella raccolta *Nel magma* che fa emergere a un tempo la necessità e la difficoltà di amare nel modo giusto. «Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso» lo esorta ad esempio *Il giudice*.⁵⁹ Allo stesso modo un'amica lo accusa di essere «chiuso all'intelligenza del diverso, / negato all'amore: del mondo, intendo, di Dio dunque».⁶⁰ A questo difetto si deve appunto l'indebolirsi della speranza, come

⁵⁵ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 101. Nel *Manoscritto da Itaca* infatti Odisseo agisce in modo chiaramente egoistico, rifiutando di farsi riconoscere dai famigliari. Di questo lo accusa appunto padre Gelasio: «Ma tu ne hai almeno pietà? Lo sai che loro non sono felici? [...] Credi di esserti fatto ultimo secondo il Vangelo, ma forse ti sei messo al primo posto: così rattoppato sei invece un Cesare, e il quartiere i tuoi circenses» (in *Il bambino della strega*, cit., p. 139). Guido poi, ossessionato dalla paura che la moglie muoia prima di lui, arriva al punto da proporle di suicidarsi insieme. Già a monte, tuttavia, il suo timore di viaggiare e il suo culto ossessivo della casa erano un segno di «possessività» ed «egoismo», come lui stesso confessa infine alla moglie: «Tu invece eri fatta per gli altri viaggi, quelli veri e aperti. Isole, mari, città dove non avevi come me la paura di mettere a rischio il nostro amore ma l'avresti anzi moltiplicato, rifatto ogni volta più giovane». In *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 92.

⁵⁶ «Non ti preoccupavi di cogliere, oltre l'involucro dei corpi e il riserbo dei silenzi, quanto ora per ora accadeva nell'intimo di quelle creature. Paure, vergogne di sé, amare mortificazioni. [...] Ti limitati a occuparti di loro con scontate filosofie e qualche frettolosa orazione serale. Per non soffrire, sempre li hai vagheggiati come felici e immortali. Li hai scritturati attori del tuo artificioso ottimismo e delle loro sconfitte facevi non più che la palestra della tua retorica di consolatore. Ben oltre dovevi spingere quel tuo casalingo cuore». L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 29.

⁵⁷ L. SANTUCCI, *Prossimo tuo*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 778.

⁵⁸ C. BETOCCHI, *O avevo troppo confidato? E preclusa*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 380.

⁵⁹ M. LUZI, *Il giudice*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 325.

⁶⁰ M. LUZI, *L'India*, ivi, p. 346. Altro testo significativo, sempre della stessa raccolta, è *Bureau*, in cui il poeta è così apostrofato: «Conosco i tipi come te. Sacrificano / se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione di arte. / Nemmeno ti passa per la testa quello che si perde, alle volte.» Ivi, p. 334. Anche il componimento *Nel caffè* mette in luce i limiti del poeta che, di fronte a un amico gravemente malato, resta «senza parole», chiedendosi se da questo incontro «si può cavarne un senso che non sia di rimorso e basta». Ivi, p. 323.

ammonisce la voce di Cristo nei *Fondamenti invisibili*.⁶¹ Tali rimproveri si applicano al rapporto col mondo in generale ma anche, più nello specifico, al rapporto del poeta con la moglie. Il loro amore infatti si delinea sin dal *Magma* come un affetto travagliato e incline alla tentazione del possesso; perciò il poeta accusa la moglie di provare un «amore snaturato, [...] infedele al suo principio», giacché «non è più crescita / né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene, / ma limite possessivo e basta».⁶² Una situazione non diversa da quella di Jone nel *Libro di Ipazia*, il cui amore diventa per Sinesio «un cappio».⁶³ D'altro canto anche il poeta confessa, con «paura» e «vergogna», di non riuscire ad apprezzare l'amore della moglie,⁶⁴ così come il vecchio Sinesio si rende conto di aver rifiutato molto di ciò che la vita gli offriva, a causa di un amore «difettivo».⁶⁵ Il rimorso emerge soprattutto nella poesia tarda *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, dove il poeta si accusa di amore insufficiente sia nei riguardi della moglie⁶⁶ sia dell'umanità in generale: anche la sensibilità di Luzi capta dunque, come quella di Levi, innumerevoli «pratiche inevase».⁶⁷

2.3. Il «lavoro» dell'amore

Proprio per i limiti di cui abbiamo appena parlato la relazione si caratterizza come speranza e responsabilità, giacché la capacità d'amare necessita di essere affinata nel tempo. L'amore insomma, per citare Betocchi, «è un lavoro [...]»; ed ha le chiarezze, le difficoltà, e richiede anche il tirocinio di

⁶¹ «O non sei tu, invece, / che manchi di metterci amore / quasi uno, avverso, / te ne avesse ritirato la grazia?» M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti umani*, ivi, p. 402. Auto-ammonimenti analoghi ricorrono anche in diversi altri componimenti, come *Deserto – quale deserto?*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 603, oppure *Poetry*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 473. Anche nell'opera teatrale *Ceneri e ardori* Charlotte chiede al marito: «Non pensi che sia tu in difetto / di misericordia e di speranza?» *Teatro*, cit., p. 543.

⁶² M. LUZI, *In due*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 331. Nella stessa raccolta compaiono diversi esempi di difficoltà coniugali, sia vissute direttamente dal poeta, come in *Prima di sera* (p. 341), sia da lui osservate in altri, come *L'uno e l'altro* (p. 328) o *Terrazza* (p. 344). E il problema di fondo è sempre lo stesso: «È l'amore, l'amore che manca» (p. 328).

⁶³ «JONE: Ti amo. / Il nodo è qui, lo sai bene, a che vale parlare d'altro? / SINESIO: Il nodo infatti... Talora diventa un cappio che ci stringiamo addosso / con i nostri movimenti di annegati. / JONE: Mi rimproveri il mio amore? Ti fa paura? / SINESIO: Non dico questo. Dico: non tramutarlo in una rete / dove guizziamo in cattività come pesci moribondi.» M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 103.

⁶⁴ «Anche questo è amore, quando avrai imparato a ravvisarlo / in questa specie dimessa». M. LUZI, *In due*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 331. A tal proposito Piccini sottolinea che l'io poetico non si pone nettamente né dalla parte della ragione né da quella del torto, lasciando la questione aperta: «Il poeta è colui che desidera, tradisce, si difende, ma riconosce la sua auto-difesa, svolta in nome di un'idea dell'amore generativa e fertile, come parziale, forse menzognera». D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 194.

⁶⁵ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 147. La citazione è tratta stavolta da un dialogo tra Sinesio e un'altra vecchia fiamma: «IRENE: È vero, il muro che hai alzato fra di noi, / non ne comprendo né il fine né la causa. [...] Perché mettere veleno dove non c'è? / Perché deviare dal suo corso amore cioè infinita devozione... [...] / SINESIO: Non lo nego, [...] mi sono negato a molte trepide richieste, / ho umiliato doni, ricusato offerte, / rimosso da me vasi colmi di promesse, / troncato fiori sul nascere. [...] / IRENE: [...] Non sono il passato io. Sono la vita io, sono il presente che hai respinto / allora come adesso... [...] / SINESIO: Credo tu colpisca nel segno. La fitta al cuore, / Irene, è insostenibile, ma non ti dico di smettere. / C'è un grumo di oscurità che la più alta ragione non rischiera, / una parte difettiva / in ogni amore che poi sanguina da quella ferita insanabile.»

⁶⁶ «C'era in me ambiguità, in lei piuttosto / sacrificio come sempre, / con enfasi però e con orgoglio. / Ne aveva, lo so, ogni ragione. [...] / A lungo di lei che fu tua amata / non sapesti più niente, oltre l'apparenza, / né volevi davvero di lei sapere altro.» M. LUZI, *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, ivi, p. 462.

⁶⁷ «Per aiutarci a meritare il cielo, / dice Madre Teresa di Calcutta, / il Cristo ci ha posto sotto esame / riguardo la nostra carità / pratica, attiva verso i deboli, / i diseredati, i poveri. Che hai fatto, / tu? / Qualunque beneficio vanti / si annulla, abolisce ogni tuo merito / l'inoperosità in cui marcisce / la tua malacoscienza / per un male anche da te causato.» Ivi, p. 467.

ogni altro lavoro.»¹ Tale «lavoro» presenta in particolare due declinazioni ricorrenti: la necessità di «sprecarsi» e di «crescere».

2.3.1. *L'amore come «spreco»*

Se diamo una scorsa alla letteratura calviniana notiamo subito che molti personaggi sono, come l'autore stesso, individui solitari e cerebrali, i quali cercano con risultati alterni di imparare l'arte della relazione. Già il *Barone rampante* costituisce un esempio emblematico, giacché il percorso di formazione di Cosimo consiste proprio nell'accettare e superare la propria solitudine. Da un lato infatti si impone di vivere isolato, in cima agli alberi, dall'altro proprio attraverso questa condizione cerca di partecipare attivamente al proprio ambiente sociale² e di intrecciare una relazione con Viola, integrando l'intelligenza razionale che gli è propria con l'intelligenza emotiva, a lui più ostica.³ *La giornata di uno scrutatore* prosegue questo processo, con esiti leggermente migliori. Il protagonista cioè, posto di fronte ai limiti del pensiero razionale, riscopre nell'amore una diversa modalità di esistenza. L'illuminazione arriva in particolare osservando il rapporto tra un vecchio contadino e il figlio disabile: «Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo.»⁴

Dunque, proprio laddove il limite umano appare in tutta la sua forza, l'amore apre una possibilità di riscatto: in questa relazione padre-figlio c'è già un guizzo della Città ideale che emergerà nel finale del romanzo. Tale intuizione poi si riflette anche nel rapporto tra Amerigo e la fidanzata, che si presenta subito come problematico. Entrambi infatti sono persone «egoiste e libere», in cui la difficoltà di comunicare si confonde con il «non voler comunicare», per non mettere a rischio la propria indipendenza. L'esempio del contadino suggerisce ad Amerigo la possibilità di un superamento dell'*impasse*, nella riscoperta del nucleo più profondo della relazione che è il desiderio di «sprecarsi», di darsi senza riserve.⁵ In altre parole, scrive Centofanti, «la coscienza dell'amore come perdita di sé o di una parte di sé nell'altro, [...] fa sì che il punto di rottura in cui era naufragato

¹ C. BETOCCHI, *Diario a Emilia*, in *Cuore di primavera*, cit., p. 119.

² Cosimo è descritto infatti come «un solitario che non sfuggiva la gente» e che anzi persegue «il piacere di rendersi utile, di svolgere un servizio indispensabile per gli altri.» I. CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 614 e 654.

³ Scrive in proposito Centofanti che il contrasto tra Cosimo e Viola sembra «superi l'orizzonte circoscritto dei personaggi concreti e assurga a simbolo del contrasto tra la mente e il cuore, che rifiutano di collaborare, di fondersi, di entrare in sintonia.» F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 53.

⁴ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 69.

⁵ Nella prima stesura del romanzo Calvino inserisce dopo questo episodio una riflessione più approfondita sul tema dell'amore. In particolare Amerigo si chiede come possano «stare insieme» il suo amore per Lia «e la muta visita domenicale al "Cottolengo" del contadino al figlio. Ogni amore palese racchiude un amore segreto come un uovo il tuorlo, -pensò Amerigo- cioè è amore vero quello che sotto un legame che si modella sui canoni della società ne cova un altro, segreto, che ti dà il torcibudella. Quel padre aveva il doveroso sentimento d'un padre per il figlio, e poi, sotto, la vergogna per esser stato buono a generare solo un figlio fatto a quel modo, e infine sotto ancora, l'amore segreto proprio per quel figlio lì. E Amerigo aveva con Lia il rapporto che può correre in questa epoca e società tra due persone giovani ed egoiste e libere, e poi sotto la rabbia a non comunicare, (anzi a non voler comunicare) e non modificare l'uno la storia dell'altro, ossia sprecarsi tutti e due; e sotto ancora l'amore segreto per questo spreco di sé nello spreco di lei». Il passaggio, poi cassato, è riportato nell'apparato critico, ivi, vol. II, p. 1317.

l'amore tra Cosimo e Viola – la diversità di carattere e di strutture psicologiche – si trasformi in un varco che misteriosamente unisce l'uomo alla sua donna.»⁶

Ciò che Cosimo non era riuscito a fare, e di fronte a cui Amerigo tituba ancora, si realizza poi in *Se una notte d'inverno*, in cui il protagonista passa appunto da una condizione di indipendenza difensiva – espressa nell'attività prettamente solitaria della lettura – alla scelta di scommettere sulla relazione, nonostante i rischi e le fatiche ad essa connesse.⁷ In sintesi, dunque, per Calvino il principale «lavoro» che la relazione richiede è quello di superare una visione strettamente razionale, caratterizzata da stabilità e indipendenza, per apprezzare invece la dimensione dello «spreco»: la possibilità cioè di spendersi per l'altro senza temere di perdere se stessi, accettando l'imprevedibile dinamismo dei rapporti umani. In altre parole si tratta, ancora, di temperare l'imperturbabilità del cristallo con la mobilità della fiamma. Un esempio emblematico è la leggenda dei novantanove alberi riportata nella *Collezione di sabbia*:

Un imperatore [era] innamorato d'una dama bellissima e altera [...]. Per metterlo alla prova la dama disse che egli doveva venire cento volte a dichiararle il suo amore, e solo alla centesima lei avrebbe acconsentito. L'imperatore tornava da lei ogni giorno, [...], e ogni giorno piantava un albero davanti alla casa della bella sdegnosa. Arrivò così a piantare novantanove alberi. Ancora una visita, e la bella sarebbe stata sua...A quel punto, dimostrata la costanza dei suoi sentimenti, certo ormai della vittoria a portata di mano, l'imperatore decise di ritirarsi, di rinunciare, e non si fece più vedere. Gli alberi crebbero in un bosco, il Bosco dei Novantanove Alberi, come è chiamato ancor oggi. [...] E ancora le radici piantate in un terreno d'investimenti a fondo perduto alimentano i rami che contemplanano un mondo di bilanci tutti in attivo, d'operazioni che non si possono chiudere in perdita.⁸

Proprio questo concetto costituisce un punto di contatto tra le prospettive di Calvino e Silone. Anche quest'ultimo, infatti, afferma la necessità di «sprecarsi», di perdersi per potersi salvare. Tale è ad esempio l'esortazione rivolta da Pietro Spina a Cristina: «Non bisogna essere ossessionati dall'idea di sicurezza, neppure della sicurezza delle proprie virtù. Vita spirituale e vita sicura non stanno

⁶ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 55. Anche Milanini sottolinea quest'aspetto del romanzo, leggendovi «un'ansia di stabilità affettiva che suona come il preannuncio di un addio al celibato» (Calvino si sposerà infatti l'anno successivo alla pubblicazione). C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 95.

⁷ Anche qui l'illuminazione arriva improvvisa, apponendo il sigillo a un lungo percorso di ricerca: «Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla.» I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 869.

⁸ I. CALVINO, *Il novantesimo albero*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1940-1985*, cit., vol. I, p. 596. Un significato affine, sempre legato al simbolo della vegetazione, si concretizza nell'albero del Tule di cui abbiamo già parlato: «Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada?» *La forma dell'albero*, ivi, p. 602. Il tema inoltre compare, più o meno esplicitamente, in diversi passaggi della produzione di Calvino, ad esempio nella descrizione di Bersabea: «Non sa che i suoi soli momenti d'abbandono generoso sono quelli dello staccare da sé, lasciar cadere, spandere.» *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 454. O ancora, nella *Storia dell'indeciso*, Calvino legge la carta XVII dei tarocchi in questo modo: «Una dea nuda prende due caraffe [...] (tutt'in giro sono le dune gialle d'un deserto assolato), e le rovescia a inaffiare la riva di ghiaia: e in quell'istante una vegetazione di sassifraghe spunta in mezzo al deserto, e tra le grasse fronde canta un merlo, la vita è spreco di materiale che va a ramengo, il calderone del mare non fa che ripetere quello che succede dentro costellazioni che continuano da miliardi d'anni a pestare gli atomi nei mortai delle loro esplosioni». *La taverna dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 556. Il racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*, inoltre, mette in evidenza come il tema si leghi alle radici famigliari di Calvino: «Che la vita fosse anche spreco, questo mia madre non l'ammetteva: cioè che fosse anche passione. [...] Senza incertezze, ordinata, trasformava le passioni in doveri e ne viveva. Ma ciò che muoveva mio padre ogni mattina su per la strada di San Giovanni – e me giù per la mia via – [...] era passione feroce, [...] spreco di sé opposto allo spreco generale del mondo.» Ivi, vol. III, p. 15.

assieme. Per salvarsi bisogna rischiare.»⁹ *Il segreto di Luca*, scritto quasi vent'anni dopo, ripresenta lo stesso ideale benché in una declinazione diversa. L'amore di Luca è infatti qualcosa di «assurdo»,¹⁰ che apparentemente causa solo perdite: lui passa quasi tutta la vita in prigione, Ortensia si chiude in monastero. Entrambi cioè «sprecano» la propria vita, eppure proprio questa scelta li «salva»,¹¹ così come salva indirettamente altri personaggi (Andrea e don Serafino *in primis*). Nel corso degli anni, dunque, Silone elabora visioni diverse dell'amore come «spreco» – quello che Spina propone a Cristina si identifica con l'impegno socio-politico, quello di Luca riguarda invece la sfera individuale – ma l'ideale di fondo rimane il medesimo: ascoltare la vocazione insita nell'amore e seguirla fino in fondo, fino al dono di sé. Infatti, come già afferma Cristina, «si ha solo quello che si dona.»¹²

Un accenno di questa dinamica si può rintracciare anche nella narrativa buzzatiana, in particolare in *Un amore*. Il romanzo, di matrice autobiografica, racconta il tormentato amore di Dorigo per la giovanissima Laide: un sentimento per molti aspetti meschino e degradante, dominato da una forte ansia di possesso nei confronti dell'amata e, più nascostamente, della realtà intera. Come nota Barberi Squarotti, infatti, Dorigo «pretende di raggiungere la conoscenza delle cose come sono, nella loro verità; ed è una pretesa suprema, quella che, in qualche modo, lo assimila alla figura di un dio, perché il risultato conclusivo sarebbe il possesso dell'anima di un'altra persona.»¹³ Di fronte a questa pretesa Laide non può che sfuggire, come ben argomenta Caratozzolo: «La Verità non può, interrogata, braccata, esprimersi attraverso un racconto, se non velandosi e ammantandosi di menzogna, di finzione. Laide è la Verità, ma se la si vuol obbligare a dire la Verità, se ne otterrà solo una serie infinita di menzogne. [...] La risoluzione dei conflitti si consegue attraverso l'accettazione della Verità [...] al di là delle parole».¹⁴ Il finale sembra appunto suggerire questa possibilità; quando infatti Dorigo rinuncia momentaneamente a «possedere» Laide, lei gli appare nella sua verità profonda: «Un tenero e bianco granellino, sospeso pulviscolo di carne, o di anima forse, con dentro un adorato e impossibile sogno.»¹⁵ Il concetto è ulteriormente esplicitato da un brano più tardo, che si collega anche lessicalmente al finale di *Un amore*:

Che cosa sei, creatura mia? Un grazioso granellino di polvere sperduto nell'universo. [...] Dolce è trattenermi. Ma, per quanto io stringa, tu non entri in me. Uno strato infinitesimo d'aria ci divide sempre, mai e poi mai potremo superarlo. Fuori di me rimarrai dunque, con tutti i tuoi curiosi misteri. Sorrisi, abbracci, cari sguardi, quante inutili fatiche. Mai ci raggiungeremo. Isole solitarie siamo, seminate nell'oceano, e immenso spazio le separa. Baci, giuramenti, lacrime; sono come piccoli ponticelli, ridicoli stecchi che noi tendiamo dalla riva per valicare gli abissi. E ogni giorno si ripete questa assurda storia. L'unica è forse lasciare la propria isoletta, abbandonare la bella casa tra le palme, i libri e le rose, musica e sogni, gettarsi a nuoto, verso una delle altre isole lontane, che ci sembrano stranamente prossime e invece quanto spazio di mezzo; almeno a una di esse. Temo però che anche questo non

⁹ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 499. Cristina farà tesoro di queste osservazioni di Spina, offrendosi infine nel modo più drammatico: spintasi fuori dalla città nel tentativo di salvare l'amato, perderà la vita sbranata dai lupi.

¹⁰ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 391.

¹¹ «L'amore lo salvò» dice infatti Andrea parlando di Luca; quanto a Ortensia, lei stessa afferma: «Non credere che io mi senta infelice a causa del sacrificio che sto per fare. Al contrario, finalmente ho trovato qualcuno in cui credere.» Ivi, pp. 406 e 397.

¹² I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 499.

¹³ G. BARBERI SQUAROTTI, *L'ora dell'alba e la città*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 155.

¹⁴ V. CARATOZZOLO, *L'"inverecundia categorica" di Un amore, tra prostituzione testuale e necessità*, da *La saggezza del mistero*, cit., pp. 135-6.

¹⁵ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 593.

servirà a niente. A nuoto, così da soli, sul mare immenso? Mai e poi mai arriveremo all'isoletta straniera, fosse pure tra le meno lontane; e ci troveremo stanchi, gelati e tristi nel gregge infinito delle onde, non avremo neanche più forze per ritornare. Tutto inutile dunque? Tentiamo, tentiamo. Laggiù all'orizzonte sulle acque amare, deserte, naviga certe sere Dio con una sua barchetta, invisibile passerà accanto a te che nuoti disperato (può darsi benissimo) e ti toccherà con la sua mano.¹⁶

Insomma la relazione con l'altro si presenta, agli occhi di Buzzati, come una scommessa, quasi certamente votata al fallimento; eppure, scegliendo di «sprecarsi» per quest'amore, è possibile forse una redenzione, l'intervento della Grazia che riscatti la limitatezza umana. La questione assume una connotazione ancor più spiccatamente religiosa nelle opere di Betocchi e Santucci. Questa è infatti la richiesta che, nella rielaborazione santucciana, Gesù rivolge al giovane ricco: abbandonare non solo i beni materiali, ma anche «l'altro tesoro», costituito da affetti, amori, abitudini; quelli che «crediamo siano legittimi possessi dell'anima e invece sono ancora cose».¹⁷ In altre parole seguire Cristo significa appunto abbandonare l'amore in quanto possesso e controllo, darsi totalmente ottenendo in cambio «il centuplo»: se nulla è mio, riflette il giovane ricco, «allora tutto è mio». In tal modo si rende possibile appunto superare la solitudine propria della natura umana. Ciò avviene ad esempio durante la crocifissione, quando Gesù affida sua madre a Giovanni e viceversa:

Il figlio vero era un altro, un'altra la madre... Altri capelli, altri ricordi. Potremo ahimè solo recitare questa commedia di orfani adottati, chiamarla mamma vincendo ogni volta un soprassalto della natura. Ma ciò vale per noi che restiamo chiusi nel geloso guscio del nostro corpo; che diciamo "amico" ma non siamo capaci di essere lui, di confondere nostra madre con la sua, con suo figlio il nostro figlio. Cristo fa l'ultima lezione contro l'eresia del sangue. Identificarsi con l'amico, con ciascuno di noi. Reincarnarsi subito nell'altro, senza troppi strazi. In Giovanni che prende il suo posto, lui è già un poco risuscitato. La sua parola è perentoria. Non dice: «Amalo come un figlio, tienila come una madre»; dice: «Ecco tuo figlio, ecco tua madre».¹⁸

Tutto il percorso umano e artistico di Santucci si può leggere proprio come approfondimento di questa tematica, ossia come sforzo per uscire dall'«egoismo infantile»¹⁹ e approdare a un amore il più possibile puro. Un amore che supera la categoria di possesso e dunque anche quella di perdita, giacché come dice don Pasqua «si perde [...] solo quello che non è nostro», e nostro è «ciò che resta fuori dall'egoismo, quello che possediamo solo nell'amore.»²⁰ Similmente un ancor giovane Betocchi scrive: «Non siamo fatti per niente che fosse facile, e forse nemmeno per niente che sia troppo nostro.»²¹ Tale concetto è poi approfondito nel corso di tutta la sua produzione, in cui il poeta afferma sempre più decisamente l'esigenza di superare i confini dell'ego.²² Si legge ad esempio in *Un passo, un altro passo*:

La tua mente illusoria rifiutala
se non ha altri argomenti che te:

¹⁶ D. BUZZATI, *Che cosa sei, creatura?*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 33.

¹⁷ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 389.

¹⁸ Ivi, pp. 462-3.

¹⁹ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 16.

²⁰ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 209-10.

²¹ C. BETOCCHI, Lettera a P. Bargellini del 1938, in P. BARGELLINI - C. BETOCCHI, *Lettere (1920 - 1979)*, a cura di M. C. Tarsi, Interlinea, Novara 2005, p. 138.

²² Il poeta ha dichiarato a tal proposito in un'intervista: «Non posso sopportare l'io prepotente, l'io avanti tutto; l'io non esiste per me, se non nell'accensione di riconoscenza, d'amore, in cui dico: Io non sarei se Tu non fossi.» F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 69.

e il tuo cuore, se non ha che i tuoi
lamenti. Non avviliti
compassionandoti. Sii non schiavo di te,
ma il cuore di ciascun altro: annullati
per tornar vivo dove non sei
più te, ma l'altro che di te si nutra.²³

Ancora una volta dunque il singolo deve idealmente imparare a “sprecarsi”, superando il timore di essere spossessato di sé fino ad accettare di essere “mangiato” dall'altro. «La Salvezza è nell'universale – afferma Betocchi in una tarda intervista – [...] Spezzare il pane come spezzare te stesso e dare parte di te stesso a chiunque ti circonda.»²⁴ L'immagine riprende chiaramente la liturgia eucaristica, emblema dell'amore al suo stato più puro, che si offre al mondo lasciandosene assimilare.²⁵ Il senso, tuttavia, è rovesciato: non è il Divino ad offrirsi all'uomo, ma l'uomo che si lascia «mangiare» dal Tutto – inteso all'inizio in senso trascendente, poi terreno – inscrivendosi così, in modo realmente viscerale e organico, nella Vita universale. Albisani sottolinea con particolare chiarezza questo rovesciamento:

Amare non è se non comprendere, nella duplice accezione di capire e accogliere in sé; né a questa legge fisica si sottrae l'amore del divino: l'uomo vuole *mangiare* Dio, nei lacerti sanguinosi della preda dilaniata dalle menadi o *sub specie Eucharistiae*, perché solo comprendendolo può amarlo, e in egual misura la sua volontà d'amore è volontà di capire, e il suo voler capire è voler amare. [...] [Ma] il cacciatore anelante dietro le orme di Dio finisce preda della propria preda. E la caccia si conclude nell'offerta di sé. Dio [...] ci contiene, ci comprende, come la balena accoglie Giona: né è dato comprendere ciò che ci comprende. [...] Se la fame eccede, per un di più di carità, per un voler capire il divino che è anche la condizione per poterlo amare, il cacciatore diventa preda, l'anima affamata non può che offrire se stessa come cibo.²⁶

Allo stesso modo nella poesia di Luzi il termine *agape* è recuperato nel suo significato originario di «mensa»: le esistenze individuali sono chiamate a offrirsi come cibo per il flusso vitale collettivo, lasciandosi assimilare dalla Vita universale e dunque dal Divino che in essa agisce.²⁷ Del resto anche la narrativa siloniana addita come ideale supremo quello di «farsi pane» per l'umanità; in particolare la cerimonia commemorativa in onore di Murica costituisce una vera e propria eucarestia laica, giacché il giovane – sacrificatosi per la speranza del Regno a venire – è equiparato al vino e al pane consumati dagli invitati.²⁸ Dunque Betocchi, Luzi e Silone recuperano come Calvino il legame tra

²³ C. BETOCCHI, *La tua mente illusoria rifiutata*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 327.

²⁴ C. BETOCCHI, Intervista rilasciata a Tabanelli, cit. M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lecture paoline*, cit., p. 220.

²⁵ La stessa immagine viene usata anche, ad esempio, nella prosa *La ritirata del Friuli*, in *Cuore di primavera*, cit., p. 23. Il maggiore Carbone è infatti descritto come una figura paterna, dalle sfumature cristologiche: «Quest'uomo che ci è capitato stanotte non pensa a nient'altro che a noi ed alla autorità che ha sopra di noi, la quale forse sta per diventare il solo pane che ci deve nutrire. Se non avessimo di quel pane, che cosa faremmo in tanti che ci urtiamo gomito contro gomito e abbiamo già fame di qualche certezza nella notte che ci ha disossati tutti? E lui si fa pane: anche così muto e semplice davanti a noi».

²⁶ S. ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole*, cit., pp. 56-7.

²⁷ Questa è ad esempio la riflessione di Giovanna, moglie di Simone, che pensando alla propria morte oscilla tra il timore e la speranza: «Sangue il suo / che un poco si raggela, / un po' si placa [...] / a quella aperta agape, / cibo costante la trasformazione / del tutto in unica sostanza». M. LUZI, *Stelle – periscono*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 996. Su questo tema cfr. anche il saggio *Verso Ragusa*, in *Naturalità del poeta*, pp. 304-8.

²⁸ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 503. In *Una manciata di more*, inoltre, Rocco è paragonato a «un carro pieno di sacchi di grano in un villaggio di affamati». Ivi, vol. II, p. 269. Anche Luca è accostato all'immagine

l'amare e il mangiare, cambiandone tuttavia il significato: da assimilazione anche violenta dell'altro a mite offerta di sé, da espressione di una solitudine insuperabile a ricerca della piena armonia con il Tutto. In breve, da «possesso» a «spreco». D'altro canto va precisato che lo «spreco» di sé non significa affatto dispersione; al contrario imparare ad amare comporta anche la capacità di vivere l'amore con consapevolezza, in modo da non sperperarlo. Tale concetto è l'essenza dell'«arte del vivere» predicata da Santucci²⁹ ed emerge in modo particolarmente chiaro in una prosa di Betocchi:

Non si fa abbastanza attenzione a questo: siamo come un bricco nel quale bolle il latte: è bene che bolla, è male che trabocchi. [...] Più cresce l'amore, più la persona deve crescere. L'ascetica ha le sue ragioni, al di là di quel che si crede consistere in una purga dei sensi: è l'ingegneria dell'amore. [...] La vita [...] ci cresce in amore nell'anima, come il latte all'amorosa bollitura che ne fa la massaia ai suoi figlioli: sostanza da Dio, amore da Dio, non ci chiedono che di prepararci a contenere ciò che non deve andare disperso. I santi, perciò, danno una impressione d'unità, di suprema calma che domina ciò che fanno e ciò che sono tutti i giorni. Contengono ciò che gli altri, i più, lasciano andare disperso.³⁰

2.3.2. Crescere nell'amore

Quest'ultima citazione mette in luce anche la seconda accezione del «lavoro» esercitato sull'affettività: la necessità di «crescere» nell'amore, che può essere intesa in diverse accezioni. Per quanto riguarda i legami più stretti di affetto, come quelli tra amici o in famiglia, vivere l'amore come crescita significa viverlo in modo dinamico, senza darlo mai per scontato. Scrive Santucci a tal proposito: «Si ama non solo col cuore o coi sensi, ma si ama con queste facoltà (l'entusiasmo, l'immaginazione, la fantasia, la memoria, il sogno, accidenti!), mobilitate tutte e tutti i giorni per quel miracolo che è la conservazione e la crescita dell'amore. Guai a pensare che l'amore della coppia sia una proprietà acquisita una volta per tutte, e da tenere in cassaforte.»³¹ Anche Betocchi insiste su questo concetto nel diario dedicato all'amata Emilia:

Amarci è un punto di partenza, [...] è una forza che sta là in fondo, alle origini: [...] fu un disegno d'infiniti significati, [...] nel quale potevamo leggere, entrambi, tutte le spiegazioni personali alle quali avevamo aspirato da sempre, e senza mai poterle afferrare. [...] Ma si evolve la nostra natura e quindi il bisogno di nuove intime spiegazioni, e che possiamo fare dunque noi se non continuare con nuovi segni segreti il segreto disegno? In realtà ogni lieve ritocco cambia tutte le spiegazioni, e ci offre anzi un disegno completamente nuovo; noi dobbiamo aspirare proprio a questo. Sarà una costruzione sempre futura, e tutta d'intelligenza, ciò che non può mai diventare un passato. Amare l'amore, rifarci a questa illusione, sarebbe poco e sarebbe un errore che ci ricondurrebbe in breve nella palude. Si tratta di costruire una vita [...].³²

In secondo luogo crescere nell'amore significa estenderlo a quanti più oggetti possibile. E anche a questo proposito, afferma Santucci, viene in aiuto la fantasia: è lei che consente di cogliere il positivo in ognuno e di mantenersi aperti nei riguardi di chiunque si incontri.³³ In altre parole trasforma tutto

del pane, sebbene più indirettamente (è paragonato infatti a «un coltello per tagliare il pane»). *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 408. È tuttavia nel *Seme sotto la neve* che il simbolismo del pane è più evidente, in particolare nella spiegazione della parola «compagni». Ivi, vol. I, p. 726.

²⁹ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., p. 346.

³⁰ C. BETOCCHI, *Curriculum vitae*, in *Confessioni minori*, cit., p. 298.

³¹ L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 264.

³² C. BETOCCHI, *Diario a Emilia*, in *Cuore di primavera*, cit., pp. 112-3.

³³ Pensiamo alla teoria delle «statue poetiche» o all'apertura nei confronti degli sconosciuti consigliata in *Prossimo tuo*.

ciò che tocca e lo rende amabile: «Ho imparato [...] ad apprezzare tediose code a uno sportello, con venti persone davanti a me, chiosando nel mio pensare quei profili, quelle nuche, quegli scatti di impazienza o rassegnazione con spirito di caricaturalità e di tenerezza».³⁴ Similmente Luzi afferma con decisione la necessità di crescere nell'amore per poterlo apprezzare anche nei posti meno ovvi. Così, ad esempio, il poeta guarda il viso disfatto di un compagno di viaggio e pensa «ad un amore più grande del mio / che vince questa ripugnanza / e insieme a una saggezza più perfetta che prende il buono / e per il buono chiude un occhio sul corrotto e il guasto. [...] / “Devi crescere: crescere in amore / e in saggezza” m'intima quel viso».³⁵

In effetti, se si considera la produzione luziana nel suo complesso, si coglie chiaramente come negli anni vi sia stata una progressiva evoluzione del rapporto con l'Altro. Inizialmente, come riconosce lui stesso, la prospettiva del poeta è agostinianamente centrata sull'«io»,³⁶ un «io» che nelle raccolte del periodo fascista appare alienato dal mondo.³⁷ Tuttavia in *Avvento notturno* inizia a svilupparsi il dialogo con un «tu» salvifico, benché ancora lontano e indeterminato;³⁸ finché *Invocazione* trasforma (fin dal titolo) la poesia in appello.³⁹ Questa raccolta inoltre allarga l'orizzonte dal rapporto io-tu al mondo nel suo complesso: il poeta infatti chiede al «tu» di calarsi nella storia, condividendo il destino collettivo. Questa tendenza si rafforza poi in *Onore del vero* e *Nel magma*, in cui il poeta entra continuamente in dialogo con figure diverse.⁴⁰ A partire dal *Battesimo* e da *Fraasi e incisi*, infine, la prospettiva collettiva diventa preponderante, finché l'io si concepisce come parte integrante del tutto, partecipe di un percorso universale.⁴¹

Santucci, dal canto suo, manifesta fin dal *Velocifero* lo sforzo di estendere i legami di fratellanza al di là dei limiti ristretti della famiglia. Al simbolo, suggestivo ma egoistico, dell'arca di Noè si oppone dunque un'«arca più grande», ossia la «comunione dei santi».⁴² Significativo a tal proposito un racconto solo recentemente pubblicato, *Gli scampati*. Qui il narratore identifica l'arca di Noè con l'automobile di famiglia, fantasticando di dover fuggire tutti insieme da un grande pericolo.⁴³ Con la mente passa dunque in rassegna le persone da ammettere sull'auto, costituendo così una comunità di «pochi eletti» alla quale è affidata la rifondazione del mondo.⁴⁴ Tuttavia la rosa degli eletti si allarga sempre più: da famiglia e amici si estende ai conoscenti, poi a figure anonime, fino a comprendere l'umanità intera. In breve, dunque, crescere nell'amore significa per Santucci alleggerire i confini tra l'amico e l'estraneo, come argomentato già in *Prossimo tuo*: da un lato l'amico non dovrebbe essere

³⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 79.

³⁵ M. LUZI, *Tra notte e giorno*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 326. Allo stesso modo Ipazia, come abbiamo visto, deve imparare ad amare i propri nemici e ricomprendere anche il diverso nel proprio cuore. M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 112.

³⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 107.

³⁷ Cfr. A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 49.

³⁸ In particolare Quiriconi sottolinea «le componenti di assenza e di indifferenza» del «tu», che finisce per caratterizzarsi come una dimensione altra dall'esistenza, una fuga dalla realtà. G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., pp. 36-7. L'io resta perciò ancora al centro dell'attenzione, sebbene visto «attraverso il diaframma fittizio del tu». Ivi, p. 107.

³⁹ Cfr. A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 119.

⁴⁰ Cfr. G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 211.

⁴¹ Questo cambiamento di prospettiva è sottolineato da Luzi stesso in molteplici occasioni. Cfr. M. LUZI, *Il silenzio, la voce*, cit., p. 6; *Conversazione*, cit., p. 107; *Colloquio*, cit., p. 32. Anche il suo alter ego, il poeta-étudiant del *Simone Martini*, guarda con soddisfazione al percorso compiuto, che l'ha portato a guardare la realtà con un amore sempre più inclusivo. Cfr. M. LUZI, *Riappare – e non è passato*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1109.

⁴² L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 747.

⁴³ L. SANTUCCI, *Gli scampati*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, cit., pp. 37-38.

⁴⁴ Ivi, p. 40.

dato per scontato, bensì mantenere un aspetto di novità e di mistero; dall'altro l'estraneo dovrebbe essere fatto oggetto di amore tanto quanto l'amico.⁴⁵

Anche i personaggi di Silone devono affrontare un duplice percorso, per certi aspetti simile. Anzitutto devono superare la morale del «curare il proprio orto» per riscoprire invece l'amore verso il prossimo, ossia il «senso di responsabilità che l'individuo superiore – cioè giunto al livello di coscienza – sente verso gli altri» e che «Cristo seppe portare [...] al sublime paradosso di amare il nemico».⁴⁶ Per raggiungere quest'obiettivo, osserva Scalabrella, serve una «rivoluzione permanente del modo di essere nel mondo [...] un nascere di nuovo».⁴⁷ È quanto accade a Pietro Spina, che attraverso una serie di morti e rinascite affina la propria capacità d'amore fin quasi a trasformarsi in una figura cristologica. Egli inoltre tenta di innescare lo stesso processo anche in chi lo circonda, come emerge ad esempio nel dialogo con il riluttante servitore Venanzio: «Capisco anch'io Venanzio, che per le galline il pollaio è il centro del mondo, [...] e forse anche, ai loro piccoli occhi rotondi, l'unico locale onesto, per così dire, il rifugio dei buoni costumi [...]. Ma io voglio almeno sapere se, oltre a ciò, tu sia capace d'immaginare (dico solo immaginare) una bontà libera da ogni calcolo, [...] atti generosi interamente gratuiti».⁴⁸ Più nello specifico Silone indica nella «compassione» l'atteggiamento ideale, intendendola però non come una paternalistica pietà ma come fiducia nell'uomo e volontà di intrecciare relazioni autentiche.⁴⁹ La difesa degli oppressi, tema tipico delle opere siloniane, è un semplice «corollario» di questo atteggiamento fondamentale.

D'altro canto crescere nell'amore non implica soltanto opporsi alla morale piccolo-borghese, caratterizzata dall'indifferenza per chiunque non appartenga alla famiglia;⁵⁰ significa anche riscoprire il valore dei legami personali nella collettività anonima dei partiti. Tale processo è vissuto da Silone sulla propria pelle, in un periodo particolarmente doloroso della sua vita di cui possiamo cogliere un'eco nelle tribolazioni di Pietro Spina, in *Vino e pane*. Lewis riassume così il punto di svolta: «Nel 1930 e 1931 Silone si trovò impegnato in un arduo processo di trasformazione, dalla politica all'amore, il quale poté essere mandato ad effetto soltanto per mezzo del conseguente trapasso dalla politica all'arte. Questa fu la strada della salvezza per Silone.»⁵¹ Tale trasformazione però non si compie una volta per tutte, ma prosegue lungo tutto l'arco della vita e della produzione siloniana. Già un confronto tra le due redazioni di *Vino e pane* (rispettivamente del 1936 e del 1955) mette in luce lo slittamento dal piano politico a quello relazionale. La versione originale recita infatti, riferendosi al protagonista: «Di nuovo egli si sente spinto da un istinto a lui connaturale, l'istinto dell'uomo di massa, dell'uomo rivoluzionario. Fuori della massa [...] il rivoluzionario gli è sempre apparso come

⁴⁵ «Il problema e l'impegno [...] sono di portare l'amico a quel sacro e filantropico livello dove sta il prossimo; e per contro di trattare il comune prossimo, quanto più ne saremo capaci, come se fosse un vecchio amico.» L. SANTUCCI, *Prossimo tuo*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 773.

⁴⁶ I. SILONE, *Credere senza obbedire*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1286.

⁴⁷ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 142.

⁴⁸ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 716.

⁴⁹ Silone individua infatti le fondamenta del suo mondo morale nella fiducia verso gli uomini, «una fiducia che si regge sopra qualcosa di più stabile, di più universale della semplice compassione [...]. Essa si regge in fin dei conti sulla certezza intima che noi uomini siamo esseri liberi e responsabili; si regge sulla certezza che l'uomo ha un assoluto bisogno di apertura alla realtà degli altri; si regge sulla certezza della comunicatività delle anime.» I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 893.

⁵⁰ «Badare ai fatti propri, era la condizione fondamentale del vivere onesto e tranquillo, che ci veniva ribadita in ogni occasione. [...] Le virtù raccomandate concernevano esclusivamente la vita intima e familiare.» I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, ivi, p. 805.

⁵¹ R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 51.

un essere fuori del suo elemento vitale, un pesce fuor d'acqua». Nella nuova redazione si legge invece: «Di nuovo egli era spinto da un istinto a lui connaturale, l'istinto dell'uomo di compagnia. Nella solitudine egli era stato un essere fuori del suo elemento vitale, un pesce fuor d'acqua.»⁵² Se poi mettiamo a confronto quest'opera con quelle più tarde, come *Il segreto di Luca* o *La volpe e le camelie*, è evidente come i legami personali prendano sempre più decisamente il sopravvento sull'appartenenza politica.

In ultimo va aggiunto che la necessità di crescere nell'amore può essere intesa non soltanto a livello individuale, ma anche come compito collettivo. Per Luzi, in particolare, le diverse forme di affetto non sono che sfumature di un unico amore, di matrice divina;⁵³ e quest'amore è destinato a passare «di padre in figlio fino a che sia limpido».⁵⁴ Ogni generazione cioè dà il proprio contributo, sviluppando e perfezionando l'amore che così si avvicina sempre più alla purezza della *charitas*. Ritroviamo tale concezione in Betocchi, in particolare nel componimento *L'opera comune*:

[Non c'è] un lascito più scaltro
di quel che scrisse il reciproco amore
del fare insieme, senza chieder conto
di nulla che a quell'opera maggiore
ch'era, non si sa come, amore insieme
operante, che gode del suo vivere
e noi siam nulla, l'abolito seme
È l'opera comune che ha valore [...].⁵⁵

Anche Sereni, pur senza condividere la religiosità di Luzi e Betocchi, allude a uno sviluppo dell'amore lungo le generazioni. Questa infatti la conclusione di *Volendam*: «L'amore è di dopo, è dei figli / ed è più grande. Impara.»⁵⁶ Il testo chiude il trittico *Dall'Olanda*, in cui Sereni ricorda gli orrori del nazismo; dunque contrappone al peso del passato una speranza posta nei «figli», cui è affidato l'«inveramento del senso manchevole della propria esistenza», come nota Mengaldo.⁵⁷ Inoltre un accenno di questa tematica si trova nel racconto buzzatiano *L'ultima battaglia*, in cui l'umanità appare come un'unica «immensa moltitudine che si perdeva all'orizzonte e nell'interno di

⁵² Le due edizioni sono confrontate in B. FALCETTO, *Notizie sui testi*, in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1519. I corsivi sono miei. Una traccia significativa del cambiamento in atto nell'autore si ha anche nel passaggio del *Seme sotto la neve* che descrive il primo incontro tra Spina e Infante. Inizialmente infatti Spina si lancia in un impegnato discorso politico, salvo scoprire alla fine che, essendo Infante sordomuto, non una sola parola è giunta a destinazione. Tuttavia proprio la sordità di Infante determina, come nota Lewis, «un rapido trapasso dall'artificiosità d'un rapporto politico al raggiungimento d'un rapporto sostanzialmente umano», che getta le basi per tutte le vicende a venire. R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 75.

⁵³ Da qui la citazione di Dionigi Aeropagita posta in epigrafe a *Frasi e incisi*: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti.»

⁵⁴ M. LUZI, *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 237.

⁵⁵ C. BETOCCHI, *L'opera comune*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 167.

⁵⁶ V. SERENI, *Volendam*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 173.

⁵⁷ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 142. Il componimento segna dunque il passaggio, scrive Alfredo Luzi, «dall'idea di vita come bene individuale da tutelare con l'amore di sé all'idea di procreazione come fecondità dell'amore per l'intera umanità, valore inestinguibile da trasmettere alle generazioni future.» A. LUZI, *Anna Frank e l'"inflexibile memoria"*, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 184.

ciascuno una specie di fiamma, di scrupolo, di fedeltà, un amore così fatto che avanzasse, fra i trionfi o tra le lacrime, sempre nella stessa direzione.»⁵⁸

3. *Philia*

3.1. Il doppio e il «sé ideale»

L'amicizia non è certamente il rapporto affettivo più celebrato, soprattutto in tempi moderni, tuttavia è uno dei più influenti in termini di formazione dell'io; non solo perché tende a durare a lungo, ma anche perché nell'amico si cercano solitamente caratteristiche simili alle proprie, perciò conoscere l'altro significa al contempo conoscere se stessi. A tal proposito Cavaglione nota il ricorrere, nella narrativa leviana, di coppie di amici talmente simili da essere quasi intercambiabili, a partire da quella costituita da Alberto e dal narratore.¹ Gli amici perciò costituiscono in una certa misura lo specchio di Levi, tuttavia appaiono dotati di abilità superiori alle sue, motivo per cui la loro compagnia svolge anche una funzione di completamento e di ispirazione.² Rappresentano dunque non un semplice doppio bensì un'immagine del Sé ideale, «rispecchiando ciò che si è, ma soprattutto ciò che si vorrebbe essere».³ In particolare due sono le qualità che Levi apprezza nei propri compagni, entrambe strettamente connesse alla speranza. La prima è la «mitezza», che come abbiamo visto implica per Levi una sintesi di bontà, pazienza e forza; è dunque una lezione di speranza resistenziale che Levi apprende da amici come Sandro,⁴ Alberto⁵ o Leonardo.⁶ La seconda caratteristica è l'ingegnosità, ossia la capacità di cavare il meglio dalla situazione grazie a una speranza pragmatica e intraprendente: caratteristica che si personifica in particolare in Cesare, campione dell'italiana «arte di arrangiarsi».⁷

⁵⁸ D. BUZZATI, *L'ultima battaglia*, da *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 127.

¹ Non a caso sono spesso presentati con la formula «[nome dell'amico] ed io» come se costituissero un'unica entità. A. CAVAGLIONE, Commento a P. LEVI, *Se questo è un uomo*, La Grande Letteratura Italiana Einaudi, Mondadori Informatica-Einaudi, Segrate-Torino 2000, p. 171, nota 5. In particolare Alberto è così descritto: «Era il mio indivisibile: noi eravamo "i due italiani" e per lo più i compagni stranieri confondevano i nostri nomi.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 262.

² La complementarità tra gli amici è sottolineata da Levi stesso, attraverso le metafore del «legame fra catione e anione» e del rapporto simbiotico tra animali di specie diverse. P. LEVI, *Ferro e Cerio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, pp. 890 e 965.

³ A. CAVAGLIONE, Commento a P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 171, nota 5.

⁴ Con lui Levi amava camminare in montagna, compiendo imprese anche spericolate; questo gli ha permesso di misurarsi con la fatica, il dolore e il pericolo, costituendo un allenamento per il futuro. Cfr. P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 896; *La carne dell'orso*, ivi, vol. II, p. 1321. Tale amicizia ha segnato a tal punto Levi da confluire, molti anni più tardi, nel personaggio di Faussone, che l'autore ricalca parzialmente e inconsapevolmente su Sandro. Cfr. C. PETITJEAN, *Primo Levi: tra scrittura e traduzione*, ivi, vol. III, p. 908.

⁵ «Alberto mi redarguì. Per lui la rinuncia, il pessimismo, lo sconforto, erano abominevoli e colpevoli». P. LEVI, *Cerio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 964.

⁶ «Possedeva [...] una illimitata capacità di sopportazione, un coraggio silenzioso» P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 348. «La sua figura gentile e indomabile, la sua contagiosa capacità di speranza, ed il suo zelo di medico senza medicine sono stati preziosi non solo a noi pochissimi reduci da Auschwitz, ma ad un migliaio di altri italiani, uomini e donne, sulla dubbia via di ritorno dall'esilio.» *Ricordo di un uomo buono*, ivi, vol. II, p. 1546.

⁷ «Assistere alle imprese di Cesare, anche alle più modeste e triviali, costituiva una esperienza unica, uno spettacolo vivo e corroborante, che mi riconciliava col mondo, e riaccendeva in me la gioia di vivere che Auschwitz aveva spenta.» P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 363.

Anche per Santucci l'amicizia si caratterizza come essenziale strumento per la conoscenza di sé.⁸ Non a caso le sue opere pullulano di coppie amicali, strette da un'affinità talmente forte da trasformarsi spesso in un rapporto di fratellanza o, in alcuni casi, in innamoramento.⁹ Più in particolare le coppie di amici tendono a caratterizzarsi come doppi le cui strade divergono sempre più, cosicché finiscono per rappresentare poli opposti di una medesima personalità: buono o malvagio, allegro o malinconico, e così via. In questo senso sono accostabili al sosia dell'*Indeciso* nella *Taverna dei destini incrociati*: una figura identica al protagonista, ma plasmata da scelte esattamente speculari.¹⁰ Una dinamica simile si trova anche nel romanzo siloniano *Una manciata di more*, in cui Rocco e Nicola costituiscono in pratica due versioni alternative dello stesso individuo: entrambi sono caratterizzati da una forte tensione ideale verso l'assoluto, che trova attuazione per l'uno nella politica, per l'altro nella religione.¹¹ Tuttavia, dal momento che la politica si rivela uno strumento fallace, Rocco appare come un personaggio tormentato, forse fuori strada rispetto alla propria vocazione; al contrario don Nicola sembra più sereno, anche se meno «grande» dell'amico.¹² La situazione dunque è paragonabile a quella del romanzo santucciano *Come se*, i cui protagonisti costituiscono un'entità quasi indivisibile: sono «due ma anche uno. Ciascuno è se stesso solo se c'è l'altro.»¹³ Mico però è dotato di una spumeggiante gioia di vivere, mentre Klaus è destinato come Rocco a un'esistenza più complessa e sofferta, anche se forse propria degli «eletti».¹⁴ Entrambi peraltro sono parzialmente, per ammissione dello stesso Santucci, proiezioni dell'autore: Klaus lo rappresenta per come è, Mico per come vorrebbe essere.¹⁵

⁸ «L'amicizia è scoperta instancabile dell'altro e di se stessi» scrive infatti Santucci nell'antologia da lui dedicata all'amicizia, ossia A. MERLIN – L. SANTUCCI, *Il libro dell'amicizia*, cit., p. 322. La sua argomentazione è sostenuta da citazioni come: «Certi sciocchi moralisti dicono che amare è dimenticarsi: opinione troppo semplicista; è vero il contrario: più usciamo da noi stessi e più diventiamo nei stessi: meglio ci sentiamo vivere.» ALAIN, *Propos*, cit. ivi, p. 699.

⁹ Nel *Velocifero* troviamo la coppia Renzo-Gianni, che si imparenta poi indirettamente per via di matrimonio; in *Come se* poi Klaus, rimasto orfano, viene adottato dalla famiglia di Mico, mentre nell'*Ora di Abele* è Mirko ad essere adottato dalla famiglia di Abele. Esempi di coppie amicali che si trasformano in coppie di amanti sono invece Ugo e Agnes nel *Ballo della sposa* e Abele e Mirella nell'*Ora di Abele*.

¹⁰ Così si presenta infatti il sosia: «Sono l'uomo che doveva sposare la ragazza che tu non avresti scelto, che doveva prendere l'altra strada del bivio, dissetarsi all'altro pozzo.» I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 559. Una simile specularità di destini, dettata però dal caso e non da scelte consapevoli, si trova anche nell'opera leviana: «Alberto aveva la mia età, la mia statura, il mio carattere e il mio mestiere, e dormivamo nella stessa cuccetta. Ci somigliavamo perfino un poco; i compagni stranieri e il Kapo ritenevano superfluo distinguere fra noi [...]. Eravamo dunque per così dire intercambiabili, e chiunque avrebbe pronosticato per noi due lo stesso destino: entrambi sommersi o entrambi salvati. Ma proprio a questo punto entrò in funzione l'ago dello scambio, la piccola causa dagli effetti determinanti. Alberto aveva avuto la scarlattina da bambino, ed era immune; io invece no.» Conseguentemente, benché entrambi siano stati esposti al virus della scarlattina, solo Levi si ammala, pochi giorni prima dell'evacuazione di Auschwitz; scampa così alla marcia della morte in cui Alberto perde la vita. P. LEVI, *Pipetta da guerra*, da *L'ultimo natale di guerra*, in *Opere complete*, vol. II, p. 1048.

¹¹ Nel romanzo si dice infatti che Rocco e Nicola erano da giovani inseparabili e accomunati da una stessa sensibilità, tanto da essere designati con un nome collettivo («dai compagni erano chiamati 'gli assolutisti'»). I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 71. Sembra dunque del tutto ragionevole pensare, come fa Guerriero, che don Nicola rappresenti il doppio speculare di Rocco, «ciò che egli avrebbe potuto diventare». E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto*, cit., p. 137.

¹² Nicola resta infatti convinto che Rocco fosse nato con la sua stessa vocazione per il sacerdozio. I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 79.

¹³ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 723. L'intercambiabilità dei personaggi è tale che entrambi convivono per qualche tempo con la stessa donna, e quando lei partorisce una bambina la considerano figlia di entrambi. Ivi, p. 735.

¹⁴ Ivi, p. 706.

¹⁵ «Mi sento un Klaus che di giorno in giorno si sforza, con alterni esiti, di diventare un buon alunno di Mico.» Cit. in G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 103.

Più in generale le due dinamiche qui raffigurate – la semi-identità con l'amico e l'identificazione in lui di un modello ideale – riflettono caratteristiche autobiografiche: figlio unico, Santucci ha sempre visto negli amici dei fratelli sostitutivi.¹⁶ Inoltre gli amici hanno costituito per lui degli importanti maestri di ottimismo;¹⁷ Mico, per esempio, è una trasposizione dell'amico Franco Sala, caratterizzato da una gioia di vivere che è insieme «veggenza».¹⁸ Un altro esempio più volte citato è quello di Amilcare, al quale Santucci si rivolge frequentemente per attingere speranza, quasi fosse una sorta di Teseo capace di decapitare la Medusa del pessimismo.¹⁹ L'Amico per eccellenza, tuttavia, è per Santucci l'angelo custode, a un tempo specchio dell'io e sua meta ideale. In lui si concretizza «il bisogno d'un amico più capillare, che sappia tutto di noi, specie quello che non abbiamo mai svelato a nessuno», il che a sua volta implica il desiderio di «capire in modo aperto e non fallace qualche cosa di [noi] [...]: tutto, possibilmente.»²⁰ È esattamente la stessa speranza che, nella poesia sereniana, prende la forma di «un grande amico che sorga alto su me / e tutto porti me nella sua luce, / che largo rida ove io sorrida appena / e forte ami ove io accenni a invaghirmi».²¹ Questa figura rappresenta infatti per il poeta, afflitto da un persistente senso di colpa e di mancanza, la possibilità di raggiungere la piena realizzazione dell'«io»: l'amico, osserva Macrì, è un «un *alter* che potenzia l'*idem* [...], [un] ideale umano da raggiungere».²²

Interessante la consonanza con il primo romanzo di Calvino, in cui Pin si muove appunto alla ricerca di «un vero amico, che capisca e che si possa capire».²³ Qualcuno cioè in grado di comprendere i suoi segreti più riposti, ma insieme capace di fargli da guida nel mondo, prendendolo letteralmente per mano.²⁴ Il Cugino incarna appunto questo «Grande Amico» (in tutti i sensi del termine, trattandosi di un adulto anche fisicamente imponente), e il romanzo si conclude con i due personaggi avviati verso un avvenire che, nonostante tutto, si presenta ricco di speranza. Peraltro è curioso notare come il medesimo schema si ripresenti più volte nella prima produzione calviniana; se infatti Levi e Santucci tendono a rappresentare coppie di amici pressoché coetanei, Calvino fa dell'amicizia un riflesso del legame padre-figlio. Il narratore e il dottor Tralawney nel *Visconte*, Cosimo e Gian de Brughi nel *Barone*, Rambaldo e Agilulfo nel *Cavaliere*: tutte queste coppie sono costituite da un ragazzo e un adulto, le cui caratteristiche risultano tuttavia curiosamente invertite; infatti l'amico più giovane

¹⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 119-120.

¹⁷ Cfr. cap. Le due schiere, in L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 56-62. Sull'importanza dell'amicizia nel percorso di Santucci, in specie in relazione alla speranza, cfr. anche L. SANTUCCI, *Amici, maestri e ... una zia. Saggi e racconti per il ragguaglio librario (1954-1995)*, a cura di E. Paccagnini, Feeria, Panzano in Chianti (FI) 2015.

¹⁸ G. CRISTINI, *Intervista con lo scrittore sul suo romanzo "Come se"*, «Il ragguaglio librario», XLI (1973), n. 12, pp. 406-7. Lo stesso amico è probabilmente l'oggetto anche della poesia: «E quante, quante volte / i miei demoni hai fatto / fuggir lontano / con quel tuo piglio tra farsesco e arcando, / con quella tua ottimista / caparbieta di matto / [...] La tua gaia scienza / il tuo gran talismano / fu quella irrefrenabile risata / contagiosa e sfacciata / che sfidava la doglia / e parve contenere ogni veggenza.» L. SANTUCCI, *Il Vangelo secondo gli amici*, cit., p. 20.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 58. A lui è dedicata anche la poesia: «Io dagli amici voglio mercanzia. / Così da te per anni ho saccheggiato, / Amilcare. Da te, / quel che tu avevi e sempre mi è mancato, / la fiducia e il coraggio / quell'ottimismo tuo ruspante e saggio. / Non pago, ti succhiai la profezia / Quando, sconvolto per un mio malato [...] / o per un disperato / mio casalingo dramma / "Che accadrà" ti chiedevo "su, rispondi..." / [...] E tu [...] / d'un qualche lieto fine / sapevi farti oracolo.» L. SANTUCCI, *Il Vangelo secondo gli amici*, cit., p. 15.

²⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 8-9.

²¹ V. SERENI, *Il grande amico*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 132.

²² O. MACRÌ, *L'umanità di Sereni nelle poesie del '45 («Strumenti umani» e «Stella variabile»)*, in *La vita della parola*, cit., p. 623. Cfr. in proposito anche L. PERI, «Le fonti dietro te». Il 'rumore' e altri domini lessicali, da *In questo mezzo sonno*, cit., p. 85. In particolare Peri sottolinea come Sereni veda nell'Altro l'immagine di «una maggiore compiutezza nella vita» e dunque un «modello esistenziale».

²³ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 23.

²⁴ Ivi, pp. 54 e 147.

risulta per certi versi più maturo, mentre l'amico più grande mantiene alcuni tratti infantili e una certa componente di vulnerabilità.²⁵ In queste condizioni il «grande amico» può rappresentare solo temporaneamente il «sé ideale», essendo destinato a svelare prima o poi i suoi limiti; tuttavia svolge comunque una funzione di specchio, permettendo al protagonista di scoprire una parte di se stesso.

Il desiderio di un «grande amico» da poter seguire è presente anche nella poesia caproniana, sebbene non venga mai pienamente soddisfatto. Nel territorio sconosciuto e inquietante dell'esistenza si impone il «bisogno di [una] guida»,²⁶ di un Virgilio che possa indicare la strada.²⁷ Quantomeno si sente la necessità di qualcuno che, pur non sapendo condurre verso il futuro, guidi verso una presa di consapevolezza del passato e del presente, offrendo un minimale *ubi consistam*: la possibilità cioè di ritrovare una traccia di sé nell'altro, con il quale si è condiviso un tratto di strada. Così accade per esempio in *Prudenza della guida*: «Abbiamo camminato, / siamo lieti, quel tanto / da poter ora sedere. / Alziamo perciò il bicchiere, / amici, e brindiamo».²⁸

La stessa speranza è espressa anche, con maggiore vigore, nella narrativa siloniana. Diversi sono infatti i personaggi che si possono paragonare al «grande amico» di Sereni, per esempio Pietro Spina (in *Vino e pane* e ancor più nel *Seme*), Lazzaro (in *Una manciata di more*) o Luca (nel *Segreto*). Tutti costoro procedono sicuri sulla propria strada, senza compromessi o ripensamenti, quasi conoscessero già la via della salvezza che gli altri personaggi devono faticosamente cercare. Inoltre, con la radicalità che li contraddistingue, mettono in luce gli ideali e i desideri che tutti nel profondo del cuore condividono, ma che sono spesso offuscati dall'abitudine, dal timore o dalla pigrizia. Sono dunque, per usare il lessico sereniano, coloro che «forte amano» laddove gli altri «accennano a invaghirsi»; rappresentano insomma l'uomo completo, un vero e proprio ideale di «santità laica».²⁹ Attraverso di loro, perciò, anche gli altri personaggi possono progredire sulla propria strada, sia perché, come nel caso di Nunzio, riconoscono nell'amico «la parte migliore» di sé,³⁰ sia perché lo sguardo dell'amico riesce a cogliere in loro virtù e potenzialità di cui loro stessi sono in gran parte inconsapevoli. Spina in particolare esercita nei confronti degli altri personaggi un'azione maieutica, come emerge emblematicamente in un dialogo con Bianchina. Si tratta di una ragazza «perduta» che ripone tutta la propria autostima nella sessualità, non sapendo concepire altra forma di rapporto con gli uomini. Spina tuttavia (ancora nelle vesti di don Paolo) mette in crisi questa concezione limitante:

«Posso fare qualche cosa per te?» [chiese Bianchina]. Poi aggiunse: «Non vorrei ricadere nel vuoto in cui ho vissuto finora. [...]»

«Sì, ho bisogno di te» disse don Paolo.

«Veramente?» disse Bianchina balzando in piedi. «[...] Non hai paura dello scandalo? Bada, in così piccola località si viene a risapere tutto.»

«Non ti chiedo quello che ora tu immagini.»

²⁵ Cfr. C. MILANINI, *Introduzione*, ivi, vol. I, p. LIV.

²⁶ Questo il titolo di un componimento di *Il muro della terra*, in G. CAPRONI, *L'opera poetica*, cit., p. 322: «M'ero sperso. Annaspavo. / Cercavo uno sfogo. / Chiesi a uno. "Non sono," / mi rispose, "del luogo.»»

²⁷ «Io non sapevo se ombra od uomo certo, era / lunga la figura nera / che su e giù andava — alzava / col braccio la lanterna / cieca, e scuoteva / dal cappotto il nevischio / e il fumo, mentre un fischio / la tenebra trapassava.» G. CAPRONI, *Palo*, ivi, p. 376.

²⁸ G. CAPRONI, *Prudenza della guida*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 247.

²⁹ Cfr. R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 111: «Nella figura di Luca, che segue da vicino quella di Lazzaro e al pari di essa, mi pare, reca nel nome echi biblici, Silone ha riaffermato la convinzione enunciata in *Vino e pane* che "un nuovo tipo di uomo" deve nascere.»

³⁰ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 242.

«Purtroppo non ho altro» disse Bianchina.

«Hai molte altre cose» disse don Paolo. [...] «Ho bisogno di mandare qualcuno a Roma da un mio amico, con un incarico personale piuttosto delicato. Solo tu puoi farmi questo favore.»

«Perché solo io?»

«Solo in te ho fiducia.»

«Non mi prendi in giro? Scusami, non intendo mettere in dubbio le tue parole; ma, ecco, nessuno mi ha mai parlato così. Non mi sono mai aspettata che qualcuno avesse fiducia in me.»

«Io invece ho fiducia in te.»³¹

Atzeni in particolare ha sottolineato l'importanza di quest'episodio: con le sue parole Spina contribuisce significativamente a liberare Bianchina «dall'evidente complesso di inferiorità psicologica di cui è vittima, soprattutto per scarsa conoscenza delle sue intrinseche possibilità. [Egli] sa che mai nessuno fino ad allora aveva sollecitato Bianchina ad esercitare uno sforzo di chiarezza al proprio interno così da evidenziare, razionalizzandole, le immancabili, seppure assopite, sue virtualità.»³² D'altro canto anche il «grande amico» riceve a sua volta qualcosa dai legami affettivi. Luce D'Eramo nota per esempio che, nel *Segreto di Luca*, l'amicizia tra i due protagonisti esercita un duplice influsso: non solo Luca costituisce un modello per Andrea, ma quest'ultimo, «con la sua amicizia, quasi costringe [Luca] [...] a mantenersi all'altezza del suo destino. Sono l'interessamento ossessivo di Andrea e la sua compagnia [...] a darci il valore della sua dolorosa esistenza consumata in cella [...], cosicché egli, insieme con la consapevolezza del suo destino, ne acquista anche la statura.»³³

3.2. La rifondazione della società

Allargando lo sguardo dai rapporti duali a quelli di gruppo si può notare anche una seconda funzione essenziale dell'amicizia: non solo plasma e rafforza l'io, ma pone le premesse per la creazione di una società nuova.¹ Tale aspetto emerge, ad esempio, nel romanzo leviano *Se non ora quando?*, in cui un gruppo di slavi di origine ebraica si riunisce con l'intento di combattere le forze naziste e spostarsi poi nel nascente stato d'Israele. Qui infatti l'amicizia crea una comunità sostitutiva per chi ha perso famiglia e patria, riempiendo così il «vuoto» delle esistenze singole e dando loro nuovamente un valore e una direzione.² Inoltre contribuisce alla creazione di una nuova società, Israele, potenzialmente più giusta;³ è dunque un'amicizia intessuta di speranza più ancora che di memoria, che conduce verso una patria ancora da costruire.⁴ La nascita finale del bambino, idealmente figlio di tutto il gruppo, mostra emblematicamente la componente di speranza e fertilità insita in

³¹ Ivi, pp. 197-8.

³² F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 112.

³³ L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 282.

¹ Anche Bloch sottolinea come l'amicizia abbia due valenze principali: può porsi in opposizione alla società, offrendo un rifugio, oppure può fungere da premessa per l'utopia sociale. E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, pp. 1116-8.

² Così riflette Mendel: «[Era] solo, oramai; senza donne, senza meta, senza paese. Senza amici? No, questo non lo poteva dire; i compagni rimanevano, sarebbero rimasti: riempivano il suo vuoto.» P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 647.

³ «Una patria diversa, in cui vivere come tutti gli altri popoli, senza sentirci intrusi e senza essere segnati a dito come stranieri». Ivi, p. 596.

⁴ Dicono infatti i partigiani: «Una patria [...] ce la costruiremo. È davanti a noi, non dietro.» Ivi, p. 656.

quest'amicizia.⁵ Significativo a tal proposito è anche un dialogo tra i combattenti ebrei e Piotr, l'unico russo ortodosso del gruppo. Alla domanda sul perché voglia seguirli fino in Palestina, Piotr dà una risposta curiosa:

«Prima di tutto io sono un credente» disse Piotr con il sollievo di chi ha trovato un argomento. [...]

Tutti scoppiarono a ridere, e Piotr si guardò intorno impermalito.

«[...] Non vorrai farci credere che vuoi stare con noi perché credi in Cristo. Sei un partigiano e un comunista, e in Cristo non hai l'aria di crederci tanto; e poi, in Cristo non ci crediamo noi; e neppure tutti crediamo in Dio»

Piotr il credente bestemmiò fervidamente in russo, e proseguì: «Voi siete bravi a complicare le cose. Bene, io non ve lo so spiegare, ma è proprio così. Voglio stare con voi perché credo in Cristo, e andate tutti a farvi impiccare con le vostre distinzioni.»⁶

In questo passaggio l'amicizia assume perfino una sfumatura religiosa, quasi una concretizzazione del Regno predicato da Cristo. Tale concezione, qui appena accennata, è il perno attorno a cui si muove tutta la narrativa di Silone; egli infatti concretizza nell'amicizia un ideale utopico, in cui si fondono istanze politico-sociali (la creazione di una società giusta) e istanze religiose (la realizzazione del Regno di Dio). Del resto i due aspetti sono per Silone fundamentalmente equivalenti: la speranza del Regno implica l'«attesa della carità che sostituisca la legge»,⁷ ossia il desiderio di autentiche e profonde relazioni affettive che leghino tra loro tutti gli uomini; in pratica è la trasformazione della società in comunità.⁸ L'amicizia ne rappresenta il punto di partenza ideale, costituendo l'anticipazione e il fondamento dell'*agape*. Questa concezione determina una peculiare caratteristica: mentre gli altri autori tendono a rappresentare, come abbiamo visto, amicizie diadiche, nelle opere siloniane troviamo soprattutto triadi (Pietro Spina, Simone-la-faina e Infante nel *Seme sotto la neve*, Lazzaro, Martino e Rocco in *Una manciata di more*, Luca, Andrea e Don Serafino nel *Segreto di Luca*, Daniele, Agostino e Franz nella *Volpe e le camelie*). Da un lato infatti la triade richiama la trinità, dall'altro si caratterizza già in senso comunitario; mentre la coppia, cioè, tende a costituirsi come mondo autosufficiente, la triade sposta l'attenzione dal rapporto io-tu al noi, ed è perciò più aperta a potenziali espansioni.⁹

Il *Seme sotto la neve* è il romanzo più rappresentativo di questa tematica, tanto che Silone stesso lo definisce «romanzo dell'amicizia assoluta, "totalitaria", contro la morte totalitaria»¹⁰. L'amicizia infatti è qui presentata come un valore fondante, forse l'unico in grado di resistere nell'epoca contemporanea;¹¹ in essa risiede la «vera patria» dell'uomo¹² e l'unica possibilità di realizzazione dell'utopia.¹³ È tuttavia nel romanzo successivo, *Una manciata di more*, che l'utopia siloniana mostra

⁵ Significativa a tal proposito una frase di Mendel: «È primavera, [...] e tutte le strade sono aperte. Andiamo a cercare un posto nel mondo dove lui possa nascere in pace. [...] Il bambino. Nostro figlio, il figlio dei due innocenti.» Ivi, p. 639.

⁶ Ivi, p. 583.

⁷ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 823.

⁸ Cfr. I. SILONE, *Promiscuità e comunità*, ivi, vol. I, p. 1310.

⁹ In particolare nel *Seme sotto la neve* i personaggi della triade si impegnano ad allargare sempre più la propria rete, riallacciando i rapporti con vecchi amici e intrecciandone di nuovi. Cfr. Ivi, vol. I, pp. 961-3.

¹⁰ Cit. in B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. LVII.

¹¹ Dice infatti uno dei personaggi: «In mancanza d'altre certezze, credo nell'amicizia.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 814.

¹² Ivi, p. 921.

¹³ Dice Pietro Spina a un amico: «Concedimi ch'io abbia vissuto qui con te giornate d'utopia.» Ivi, p. 1009.

di essere giunta a maturazione, calandosi nella concreta realtà di tutti i giorni.¹⁴ Si chiarifica perciò anche il duplice valore, religioso e politico, dell'amicizia. In particolare don Nicola professa l'unione indissolubile tra rapporti amicali e salvezza religiosa («Un paradiso senza gli amici che razza di paradiso sarebbe?»¹⁵). Anticipa così la conclusione di Pier Celestino, che nell'*Avventura di un povero cristiano* individuerà proprio nelle «relazioni col prossimo» lo strumento per «realizzare, sia pure in misura minima, il Regno».¹⁶ Quanto alla politica, è significativo soprattutto il dialogo tra Rocco e un compagno, mandato dal partito per interrogarlo. Infatti all'ammonimento: «Il motore della rivoluzione non è l'amicizia», Rocco risponde deciso: «Ma forse dal prossimo cataclisma si salveranno solo quelli che avranno degli amici».¹⁷ Per Silone insomma l'amicizia si caratterizza come la vera «rivoluzione», contrapposta tanto all'individualismo borghese¹⁸ quanto all'ideologia politica e religiosa.¹⁹ È il «lievito» necessario per la nascita di una società nuova, la quale può sorgere solo per libera scelta degli individui e non per imposizione istituzionale.²⁰

Anche nelle opere più tarde di Santucci, infine, l'amicizia tende a essere concepita in termini comunitari, come base di partenza per l'*agape*.²¹ Il concetto emerge in particolare in un passaggio di *Come se*: la risata condivisa tra Mico e Klaus assume il valore di una profezia, estendendosi idealmente fino a coinvolgere tutta l'umanità, «come se tutti bevessero insieme da un enorme boccia».²² Peralto, se Silone sottolinea il legame etimologico tra la «compagnia» e il pane,²³ similmente Santucci vede simboleggiata l'amicizia nella condivisione del latte: gli amici gli appaiono cioè come «fratelli di latte», «imparentati attraverso un alimento succhiato insieme da una stessa mammella».²⁴ Costituiscono dunque un'anticipazione di quella comunità, potenzialmente universale, che si nutre del «latte» dei santi e dei poeti, vale a dire della speranza.²⁵

¹⁴ Cfr. L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 257: «Come in *Il seme sotto la neve* anche in *Una manciata di more* un gruppetto d'amici viene raggranellato dagli scarti d'una società guasta. Ma, mentre lì le circostanze sono straordinarie e l'utopia viene attuata ai limiti della realtà, qui le circostanze sono normali e si tratta di verificare nella pratica di tutti i giorni la possibilità di vivere l'utopia, senza perire per essa.»

¹⁵ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 159.

¹⁶ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 692.

¹⁷ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 109.

¹⁸ *Il seme sotto la neve* è particolarmente netto nella sua critica alla mentalità borghese, che non lascia spazio per l'amicizia. Don Severino, ad esempio, giustifica ironicamente il comportamento evasivo di don Luca nei suoi confronti: «Potrebbe forse dire che viene a vedermi per amicizia; forse i vecchi, le vecchie della parrocchia lo capirebbero; ma i ragazzi le fanciulle [...] si domanderebbero: L'amicizia? Che cos'è? E ne riceverebbero scandalo.» In *Romanzi e saggi*, cit., p. 657. Più avanti poi racconta l'aneddoto di una veggente, la quale ottenne il successo ripetendo a ciascuno la medesima frase: «Diffida del tuo migliore amico, egli ti tradisce»; nessuno, infatti, «aveva avuto difficoltà a crederla.» Ivi, p. 698. Anche Bloch, del resto, attribuisce alla moderna società capitalista la responsabilità del declino dell'amicizia: «Lì dove gli uomini entrano in rapporto per lo più attraverso compra e vendita [...] l'amicizia [...] diventa un'anomalia.» E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1119.

¹⁹ Spina ad esempio osserva che «Nel partito l'amicizia è addirittura malvista, direi quasi sospetta; [...] i più la disprezzano come nostalgia di vita privata, piccolo-borghese.» Ivi, p. 817. Quanto all'ideologia religiosa, se ne fa portavoce Adele, sorella di don Nicola, che disapprova il suo rapporto con Rocco in quanto lo considera ormai «perduto». I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 159.

²⁰ Questo l'insegnamento che Silone trasmette attraverso le parole di una vecchia donna: «Il governo vi ha dato la farina, ma il lievito ognuno deve mettercelo da sé. [...] Senza un po' di cuore non si fa nulla di buono. In quello che l'uomo fa, il cuore è come il lievito del pane, lo fa ricrescere...» I. SILONE, *Il lievito del cuore*, ivi, vol. II, p. 1499.

²¹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 120.

²² L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 712.

²³ Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 726.

²⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 120.

²⁵ Ivi, p. 223.

3.3. Amicizia, poesia e senso della vita

«L'amicizia – scrive Luzi – è un dono grandissimo, [che] aiuta a vivere e a sperare».¹ Una frase che trova la più perfetta conferma proprio nell'esperienza dei poeti che qui consideriamo: Sereni, Caproni, Luzi e Betocchi sono legati da decennali rapporti di amicizia, cui si aggiungono anche i legami con amici comuni quali Bertolucci e Parronchi.² I loro epistolari ci offrono perciò una luminosa dimostrazione della portata esistenziale dell'amicizia, nonché una variegata casistica dei rapporti tra quest'ultima e la speranza. In primo luogo il sostegno degli amici si rivela fondamentale nei momenti di difficoltà e sofferenza, come dimostrano in particolare le lettere ricevute e spedite da Sereni in periodo di guerra. Nel '43, per esempio, Sereni comunica a Betocchi la sua prossima partenza per il fronte e l'amico gli risponde a giro di posta con una lettera di caldo incoraggiamento; soprattutto lo esorta a non considerare perso il tempo passato sotto le armi, poiché la sofferenza non potrà che rafforzare la sua ricchezza di uomo e di poeta.³ Sereni ha appena il tempo di ricevere la lettera prima che la situazione precipiti: il suo reparto, destinato al fronte africano, cade prigioniero degli americani, e trascorre i due anni restanti nei campi di concentramento dell'Africa settentrionale. Per tutto questo tempo Sereni porta con sé le parole dell'amico, come lui stesso scrive a Betocchi nel '47: «Quando ero abbruttito, la tua lettera era con me a dirmi che non avrei maledetto quelle ore, che un bene ne sarebbe un giorno o l'altro uscito.»⁴ Un importante supporto viene anche dall'amicizia con Mario Luzi. A lui Sereni indirizza, nel '44, una delle cartoline concesse saltuariamente agli internati; per ragioni di spazio il messaggio è ridotto all'osso, tuttavia riesce comunque a evidenziare l'importanza del rapporto amicale, giacché proprio il ricordo dell'amico incoraggia Sereni a guardare al futuro con speranza.⁵ Luzi risponde ribadendo, come già aveva fatto Betocchi, il valore del tempo che a Sereni sembra passare inutilmente: «Questi anni non saranno perduti per te, per la tua voce di poeta.»⁶ Peraltro lo stesso messaggio arriva, nei medesimi anni, anche da Parronchi⁷, che dà inoltre una splendida descrizione della forza resistenziale insita nell'amicizia:

Ma, mi sbaglio, o quel poco che ti arriva di “nostro” ti ridà animo e forza di sperare o almeno di desiderare, o al minimo ti fa trovare gli elementi su cui ricominciare a sviluppare un attrito che è forse la cosa che più desideri di fare? [...] Mille abissi, da ogni parte protesi, sembrerebbero inghiottire, oltre il nostro anelito, le ragioni stesse che ci tengon vivi. Ma ecco questo miracolo della vita, che pure a ogni lettera che arriva dà il senso di un incontro disperato, che, contro l'assurdo della nostra situazione, vuole che le nostre parole restino parole naturali, parole di amici che si scrivono, che si vedono raramente, e che seguitano a volersi bene.⁸

¹ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 318.

² L'affinità sorprendentemente forte e duratura tra questi poeti è sottolineata in particolare da P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 9 e da G. RABONI, *Prefazione* a A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., p. 13.

³ «I tuoi versi sono più belli, da quando subisci più duri affronti, e tu sarai poeta migliore di quelli che non si sono trovati con te.» C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 24.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ «Sto bene, spero esserti compagno lavoro futuro». M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., p. 9.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ «Immagino come ti dorrà del tuo tempo, perduto così tristemente. Ma non veramente perduto!» A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 26.

⁸ Ivi, p. 40. Analogamente il contenuto di una lettera di Anceschi a Sereni, del 1942: «Ho una certezza che mi dà speranza e fiducia: ed è che tutti abbiamo ancora molto da fare e quindi ci ritroveremo una buona volta per un lavoro che non sarà

Altri scambi emblematici avvengono poi in corrispondenza della malattia e morte di persone care. Betocchi per esempio, prostrato dalla malattia della moglie, conclude così una lettera a Sereni: «In Italia, che è la pacchia per i signori, non c'è bene per i poveri, e per l'amore onesto. Questo è il consuntivo della vita del tuo gratissimo Carlo».⁹ Sereni tuttavia contesta decisamente quest'affermazione: «Il consuntivo – come tu dici – della tua vita non è solo questo. Lo sa bene, pensandoti con grande affetto, il tuo Vittorio.»¹⁰ E lo stesso messaggio arriva anche, negli stessi anni, da Caproni: «L'aver scavato la propria anima e l'averla tratta tutta alla luce – e a dispetto d'ogni avversa fortuna – questo sì che *deve* render pago un uomo [...]: questo senti, di non aver mai *buttato via* “un brincello di tempo”».¹¹ Un altro esempio significativo è dato dal conforto che Caproni e Luzi si offrono l'un l'altro, avendo subito la perdita della madre nel medesimo periodo. Il primo a scrivere è Caproni, premettendo: «So che in questi casi le parole non valgono nulla: ma un gesto, un segno di presenza, forse, sì.»¹² Riferisce quindi di aver letto in classe la poesia di Luzi *Alla madre*, poiché desiderava che tutti i suoi alunni la conoscessero. L'amico ricambia comunicandogli le sue impressioni sul *Seme del piangere*: «Componimenti come *Ad portam inferi* che traducono il dolore in quella grazia meravigliosa son veramente un esempio di sublimazione: e si capisce allora che il male entra nella storia [...] a generare umile vita e riscatto da se medesimo, trasparenza, luce. È quello che a me occorreva sapere.»¹³

Anche in assenza di sofferenze particolari, d'altro canto, l'amicizia si caratterizza come un punto di riferimento per il quotidiano. In particolare Betocchi, essendo il più vecchio del gruppo, costituisce un modello naturale dal punto di vista sia umano che poetico. Caproni per esempio vede in lui l'emblema di una religiosità solida, capace forse di aprire un passaggio verso «il paradiso».¹⁴ Tanto che, quando l'amico perde la fede, Caproni si lascia sfuggire una frase solo parzialmente ironica: «Sono triste perché Betocchi mi ha confessato che non crede più. Io avevo delegato lui a credere. Ora come faccio?»¹⁵ Oltre a ciò Betocchi appare a Caproni come il portatore di un'«allegria [...] chiara e luminosa anche nei momenti di più tetro dolore. Un'allegria, vorrei dire, donatrice di luce e quindi di coraggio, senza la quale, forse, io mi sarei perso cammin facendo.»¹⁶ Perciò in un'occasione gli scrive: «Carissimo Carlo, stavo per chiamarti mio fiammifero. Non vuol forse dire portatore di fiamma? Sempre, quando mi capita d'avere un po' di tempo a disposizione per sentire la mia malinconia, mi giunge una tua lettera che accende in me un lumicino di gioia.»¹⁷ Simile è anche l'opinione di Luzi, che scrive a Betocchi: «È più facile prendere coraggio quando ci si incontra con te»,¹⁸ e in una lettera successiva: «Spesse volte [...] vengo da Vallecchi solo per vederti più da vicino

per nulla diverso – a parte ogni suo naturale e organico sviluppo – da quello che abbiamo fatto finora.» V. SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1983*, a cura di B. Carletti, Feltrinelli, Milano 2013, p. 149.

⁹ C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 204.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 275.

¹² G. CAPRONI - M. LUZI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario*, cit., p. 39.

¹³ *Ivi* p. 42.

¹⁴ «È così, forse, che si inventa, in sempre più sottili fumi [...] il paradiso, dove dunque si può andare.» C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 196. Ricordiamo anche la poesia scritta da Caproni per commentare la plaquette betocchiana *Un ponte nella pianura*: «la bianchissima pianura / dove tu poni un ponte, io la paura!». G. CAPRONI, *O mio Carlo toscano, o mio italiano da Poesie disperse*, in *L'opera in versi*, cit., p. 999.

¹⁵ La frase è riportata in D. BELLEZZA, *I rapporti tra Betocchi e Pasolini*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 202.

¹⁶ G. CAPRONI, *La mia amicizia con Betocchi*, *ivi*, p. 97.

¹⁷ C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 210.

¹⁸ C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, a cura di A. Panicali, Società editrice fiorentina, Firenze 2008, p. 26.

vivere e per acquistare fede e certezza dalla tua naturale, cristianissima serenità».¹⁹ Sereni, infine, vede concretizzato in Betocchi «un tempo che sembra tramontato e che è invece la fonte segreta di ogni nostra speranza.»²⁰

Un segno significativo dello stretto legame tra amicizia e speranza è dato anche dagli scambi epistolari tra Sereni e Bertolucci. Nel 1951 Sereni trova nella *Capanna indiana* una fonte di «conforto, voglia di fare, senso che c'è ancora qualcosa da fare», e dunque «un aiuto [...] in qualche modo alla mia speranza.»²¹ Anni dopo poi Sereni ritrae l'amico nella poesia *A parma con A. B.*, mettendogli in bocca un'esortazione ad accettare il male con pazienza e ad attendere il bene futuro.²² Specularmente Bertolucci, commentando la raccolta di Sereni *Stella variabile*, dice di aver tratto nuova forza dal «coraggio» dell'amico, in un momento di personale crisi.²³ Questi scambi non solo umani ma anche culturali ci rivelano un ulteriore aspetto dell'amicizia: essa non offre semplicemente un appoggio e una rassicurazione ma anche uno sprone, una fonte di speranza creativa. Anche Luzi mette in evidenza questo aspetto, nel corso di un'intervista: «Ho conosciuto il potere creativo della vera amicizia: non solo il conforto, ma anche l'incremento di forze e di prospettive che viene dal condividere [...] una certa speranza.»²⁴ Non a caso la più nota tra le sue poesie giovanili, *Alla vita*, si apre proprio con un'esortazione agli amici, chiamati a salpare insieme a bordo della poesia.²⁵

La semplice presenza degli amici, dunque, costituisce un incoraggiamento a vivere e a poetare: ognuno individua nell'altro un compagno di viaggio, «un uomo fratello»²⁶, dal cui esempio trarre speranza e coraggio. Luzi ad esempio confessa a Sereni nel '46: «Quando ti conobbi, sentii subito che c'era qualcuno e, lasciami dire, qualcosa di più nella mia vita, qualcosa che toccava direttamente le fonti e mi conduceva lì. Per questo io ho sempre tenuto la testa rivolta verso di te».²⁷ Negli stessi anni Parronchi esprime la propria ammirazione per Sereni con toni simili: «So che, tra dolori e mutamenti, hai serbato intatta la nostra immagine prima, e sapessi che bisogno ce n'è per ricominciare una volta il nostro lavoro. Intanto questa è per me una certezza tra tanti dubbi, una forza per vincere l'assuefazione, un tesoro che il tempo nasconde ma non porta via.»²⁸

Soprattutto per Sereni la compagnia degli amici appare essenziale, in quanto gli consente di far fronte ai momenti di aridità e crisi creativa in lui così frequenti.²⁹ Betocchi, per esempio, lo incoraggia

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 209.

²¹ A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., pp. 182-3.

²² V. SERENI, *A parma con A. B.*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 260.

²³ «E allora il divino egoista in crisi può avere trovato un motivo di speranza anche nelle “paure” e negli “angeli sterminatori” e i “requiem”». A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., p. 263.

²⁴ M. LUZI, *Spazio stelle voce*, cit., p. 76.

²⁵ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29. In Betocchi troviamo una consapevolezza simile: «Ci confidiamo l'un l'altro così come siamo, nella bontà di Dio che ci accoglie nell'ombra sua paterna verso la quale corriamo, direi, con fiducia. [...] Vivi, partecipanti o – come forse sarebbe meglio dire – complici di una partecipazione che chiama anche noi ad essere presenti, ma che muove da oltre di noi». C. BETOCCHI - E. CAVALLERO, *Carteggio 1962-1969*, a cura di S. Lombardi, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003, p. 113.

²⁶ C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 33.

²⁷ M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., p. 11.

²⁸ A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 34.

²⁹ Già nel '41 scrive a Parronchi: «Devi credermi se ti dico che basterebbe un po' di tempo con te e con Luzi per guarirmi dai molti mali ormai cronici. Con voi ho risentito quella febbrità che ha accompagnato sempre i miei momenti di ripresa, quando la parte sensibile di sé stessi si è come sottratta all'usura che su essa hanno operato l'abitudine e le concessioni agli altri e a sé stessi. [...] Ho parlato con troppa fiducia del valore di un rapporto umano? Ma io ne avevo bisogno e mi ha fatto bene vedervi.» A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 22.

diverse volte a proseguire il suo lavoro poetico,³⁰ suscitando grate risposte come: «Nelle tue parole si riscattano questi neri giorni, non sai come. Posso ancora promettere qualcosa a me stesso, sperare. Ti sembra poco?»³¹ Anche Luzi fa del suo meglio per incoraggiarlo,³² tanto che Sereni gli scrive: «Mi aggrappo col conforto delle tue parole alla speranza di riuscire a qualche cosa e che tu possa compiacerne.»³³ Ancor più esplicita è una lettera a Fortini: «Quello che io posso dare agli altri [...] è appeso a questa possibilità [alla poesia]. E a volte sembra cosa infinitamente piccola e improbabile. Ieri tu mi hai fatto credere per un momento che è invece qualcosa che ha un significato, una possibilità di resistere.»³⁴ Insomma l'amicizia sembra costituire per Sereni l'unica stella fissa nel suo variabile firmamento,³⁵ come emerge chiaramente in una delle sue poesie:

Che tempi – mormori – sempre più confusi
che trambusto di scafi e di motori
che assortita fauna sul mare.
Non lasciatemi qui solo
– stai
per gridare – ritornate...
Ma ecco da dietro uno scoglio
sempre forte sui remi
spuntare in soccorso il Giancarlo.

E ti sembra un miracolo.³⁶

Tale componimento si muove, come spiega Sereni stesso, tra due poli: da un lato un senso di «smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione», dall'altro «il senso che l'amicizia ancora riesce a dare, come rimedio, l'ordine che a suo modo riesce ancora a mettere nella confusione e nell'incomunicabilità, lo strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose che essa riesce ancora a proporre.»³⁷ Peraltro il testo presenta una forte somiglianza con un episodio delle *Arie del '53-'54*: anche qui Sereni vaga disorientato nel disordine, gridando «“Dove vi siete cacciati” [...] infuriato contro gli amici che non trova»; all'improvviso però gli amici ricompaiono, e l'irritazione svanisce di colpo: «Già li prendi a pacche sulla schiena, respiri di sollievo.»³⁸ E ritroviamo ancora lo stesso schema in un altro componimento di *Strumenti umani*, significativamente intitolato *La speranza*. Il poeta si trova in un paesaggio straniero, inquietantemente enigmatico, che richiama anche la frontiera tra vivi e morti. «Ma già, primi indizi, ci venivano incontro / sagome e targhe familiari / e facce [...] / tenere buffe

³⁰ C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., pp. 81 e 98.

³¹ Ivi, p. 21.

³² «Come puoi disperare? Questi anni un po' avari non possono farti dimenticare le tue stagioni di grazia; da esse avrai del resto imparato come tutto è rimesso all'imprevedibile. Tutto, fuorché la fiducia. Non perderla, Vittorio.» M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., p. 35. E ancora: «Eppure voglio ancora dirti: abbi fiducia, verrà la tua stagione.» Ivi, p. 45. Anche da Parronchi vengono incoraggiamenti simili, come in A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 66.

³³ C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., p. 24.

³⁴ Cit. nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 595.

³⁵ Lui stesso lo scrive a Bertolucci nel '41: «Penso a te come a uno dei pochi punti validi e immutati di questi anni» e ancora nel '77: «Spero che ci rivedremo presto [...] Il ricordo della tua amicizia è per me uno dei pochissimi punti fermi nell'ossessionante insicurezza» A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., pp. 39 e 252.

³⁶ V. SERENI, *Gli amici*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 139.

³⁷ V. SERENI, *Sul rovescio d'un foglio*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 60.

³⁸ V. SERENI, *Arie del '53-54*, ivi, p. 41.

zitte nel po' di luce che restava / finché furono palesi / un Carlo qualche Piero alcuni Sergi / e altri che non nomino per ragioni di misura». ³⁹

In breve l'amicizia si connota, per citare Luzi, come uno strumento essenziale per «capire la vita». ⁴⁰ Offre cioè un orientamento all'interno di un'esistenza per molti aspetti confusa e problematica, favorendo quel senso di significatività e coerenza complessiva che è appunto la meta ultima della speranza. Da qui l'aspetto letteralmente miracoloso che gli amici assumono nella sensibilità sereniana, e che ricorda la magica apparizione del Cugino al termine del *Sentiero* calviniano: «Pin cammina piangendo per i beudi. [...] Non c'è nessuno che gli venga incontro, ora. Nessuno? Una grande ombra umana si profila a una svolta del beudo. “Cugino!” “Pin!” Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. [...] E anche il Cugino è un grande mago». ⁴¹ Proprio al culmine della solitudine, insomma, l'amico si presenta come un salvatore quasi sovranaturale; è meravigliosamente familiare ma al contempo incongruo, inaspettato eppure atteso da sempre, come emerge anche in una prosa di Betocchi:

Uomo profondamente conosciuto, per venire incontro a me ti vestisti come un incognito: io duravo fatica a vederti, tra quanti ti cercavo ansiosamente. Parlando con gli altri avevo una voglia profonda di te; ero come la terra che in seno matura d'inverno i grani. Tu mi sei maturato nell'anima, e qui nel cuore mi sei fiorito; finché un giorno ti riconobbi, che eri vivente, e magro, e affettuoso. Eri magro come le cose che hanno stentato a venire; oh! la prima gemma che nasce tra i geli dell'inverno, qual sottigliezza! ⁴²

All'amicizia dunque si associa spesso una sensazione di grato stupore, quasi di incredulità: «Per me gli amici [...] son sempre creature che mi appaiono davanti come sbocciate da un incantesimo», scrive sempre Betocchi. ⁴³ Tale caratteristica si nota anche negli epistolari. Luzi per esempio ringrazia Betocchi e Sereni per il solo fatto di esserci, e di essere come sono. ⁴⁴ Ancor più enfatico è Caproni, scrivendo a Betocchi: «Ti direi che sei “grande”, se servisse a qualcosa. L'importante, davanti al Cielo e agli altri, è che tu sia Carlo, e che Carlo – per il cielo e gli altri – abbia saputo esser qualcosa: qualcosa ch'è un dono fatto, a chi ne ha bisogno.» ⁴⁵

3.4. Una necessaria presbiopia

Va detto che, proprio perché la speranza insita nell'amicizia è tanto forte, altrettanto può esserlo la disillusione. Indicativo a questo proposito è il finale del *Sentiero dei nidi di ragno*. Anzitutto l'intesa tra Pin e il Cugino si incrina quando quest'ultimo chiede al bambino di condurlo da sua sorella, che è una prostituta. Il rapporto tra i due amici è infatti basato soprattutto sulla condivisione di un orizzonte infantile, giocoso ed estraneo all'*eros*; la richiesta del Cugino lo pone su un altro piano,

³⁹ V. SERENI, *La speranza*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 177.

⁴⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 93 e *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 306.

⁴¹ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 144-5.

⁴² C. BETOCCHI, *L'amicizia*, in *Notizie di prosa e poesia*, cit., pp. 13-15.

⁴³ C. BETOCCHI, *Mentre passano i giorni*, in *Confessioni minori*, cit., p. 350. In un'altra prosa della stessa raccolta l'autore insiste sul carattere solo parzialmente terreno dell'amicizia: «La piena effusione di una gioia che è bene di questo mondo, perché viva dentro un cuore vivo, ma che ha già il presentimento quasi ansioso di quelle ineffabili unioni che saranno il nostro premio (per il quale combattiamo vivendo) dopo la morte.» C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, ivi, p. 382.

⁴⁴ Cfr. C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., p. 37; M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., p. 61.

⁴⁵ C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 275.

privandolo così della sua eccezionalità («Cugino è come tutti gli altri grandi, non c'è niente da fare»¹). In seguito il ritorno inaspettatamente rapido del Cugino rinsalda la fiducia di Pin, ma suggerisce anche al lettore la possibilità che il partigiano abbia in realtà giustiziato la ragazza, in quanto spia fascista. L'amicizia svela dunque un volto fortemente ambivalente; tuttavia la conclusione stessa del romanzo apre una via per superare questa difficoltà:

«C'è pieno di lucciole» dice il Cugino.

«A vederle da vicino, le lucciole, - dice Pin, - sono bestie schifose anche loro, rossicce.»

«Sì, - dice il Cugino, - ma viste così sono belle.»

E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano.²

L'amicizia, in altre parole, ha bisogno di uno sguardo un po' presbite: bisogna godere della sua luce senza soffermarsi a guardare troppo da vicino. Ciò significa anche saper mantenere una positiva ingenuità infantile; non a caso queste battute sono immediatamente seguite dalla rievocazione della figura materna. Tale strategia è piuttosto simile alla tattica delle «statue poetiche» promossa da Santucci: concentrarsi sulla bellezza complessiva dell'amicizia anziché sui difetti dell'amico, eventualmente «sfuocando» la situazione contingente per proiettarsi nel passato (l'infanzia) o nel futuro (la morte). Come Calvino, infatti, Santucci si mostra ben consapevole delle ambiguità e fragilità insite nei legami amicali. Già in *Prossimo tuo* osserva: «Non c'è forse amicizia [...] che non debba sostenere quotidianamente, nei ripostigli del cuore, il suo combattimento con l'invidia».³ E più volte cita un aforisma di La Rochefoucauld: «Nella disgrazia degli amici più cari troviamo sempre qualche cosa che non ci dispiace.»⁴ Tale ambivalenza trapela anche in diverse opere narrative: se è vero che le coppie amicali di Santucci sono strette da un legame fraterno, è anche vero che tale legame tende a modellarsi su quello di Caino e Abele. In particolare Gianni nel *Velocifero* e Mirko nell'*Ora di Abele* tradiscono ripetutamente l'amicizia del protagonista, raggiungendo punte di cattiveria tali da far sospettare che siano stati abbandonati dal proprio angelo custode o posseduti da una presenza maligna.⁵ Il rapporto amicale si colora così di una luce fortemente ambigua, mescolando l'amore all'odio e sfumando i confini tra giusto e sbagliato.⁶

Da qui la necessità appunto di «sfuocare» il proprio sguardo sull'amico, dimenticando cioè i suoi difetti per considerarlo nel suo complesso, con amore compassionevole. È quanto tenta di fare, con successo solo temporaneo, il protagonista dell'*Ora di Abele*, che riaccogliendo in casa l'amico traditore rievoca con lui i giorni lontani dell'infanzia. Così ogni risentimento viene meno, «perché quel giovane non era più il fosco fantasma che aveva percorso chissà quale mondo passando da un

¹ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 146.

² Ivi, p. 147.

³ L. SANTUCCI, *Prossimo tuo*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 770.

⁴ Ivi, p. 769; A. MERLIN - L. SANTUCCI, *Il libro dell'amicizia*, cit., p. 587.

⁵ Cfr. L. SANTUCCI, *L'ora di Abele* in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 25; *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 728.

⁶ Il mito di Caino è anche esplicitamente richiamato nella pièce *L'angelo di Caino*, dedicata a quella che per Santucci è la forma suprema di amicizia: il rapporto con l'angelo custode. Quest'ultimo è posto di fronte a un bivio impossibile: mantenere la propria abituale condotta significa condannare Caino bambino a morire nel fiume; ma salvarlo, con un intervento invasivo che va contro la stessa legge divina, significa consentirgli alla lunga di diventare un assassino. Anche l'amico per eccellenza, insomma, finisce per fare del male a colui che vorrebbe aiutare, mentre il suo sacrificio è ricambiato con un atto di irrazionale malvagità.

crimine a una prigione. Era il bambino che per sette anni lo aveva reso felice».⁷ Il processo si completa più avanti, quando l'incidente determina il ritorno di Mirko a una condizione di inconsapevolezza e vulnerabilità, in cui Abele può amarlo con tenerezza pari o superiore a quella di un tempo. Similmente Gianni, ferito a morte durante la guerra, ritrova un'infantile innocenza tra le braccia di Renzo, il quale a sua volta si rende conto «che aveva sempre oscuramente desiderato di avere Gianni così: reggerlo fra le braccia mite e innocente come un agnello. Adesso poteva soltanto amarlo, senza più doverlo ammirare o temere.»⁸

Oltre al rischio di essere delusi, poi, fa parte dell'amicizia anche il timore di deludere. Nella produzione sereniana, in particolare, alla possibilità di essere abbandonato⁹ si associa il senso di colpa dello «scolaro attardato» che sa appena stare nell'«ombra» dell'amico, senza riuscire a essergli pari.¹⁰ Tale sentimento si trova frequentemente anche nell'epistolario: spesso Sereni esprime rammarico per una risposta mancata o troppo ritardata, per le difficoltà avvertite nel comunicare il proprio affetto o per il tono troppo malinconico delle proprie lettere.¹¹ Tutte espressioni di una paura che talvolta emerge anche in modo esplicito: quella di non essere all'altezza delle aspettative altrui.¹² La stessa problematica del resto è presente anche in Betocchi, che la esprime simbolicamente in termini economici:

Osservo a questo punto che c'è qualcosa di impreciso negli amici che per la loro bontà, e fidando nella mia onestà – perché io sono e desidero essere del tutto onesto – mi prestano denaro senza cambiali. Essi mi commuovono e m'infondono in cuore una gioia che ha due aspetti, uno che non descrivo, che spicca il volo e non mi torna più, e un altro che oserei chiamare turpe, perché io non merito la gioia che godo mentre essi fanno un cattivo affare. Quanta tristezza in queste considerazioni! Sono di solito i migliori amici, ai quali ini sento legato da veri, stabili affetti. Ma anche da un debito eterno.¹³

Pure la bellezza dell'amicizia riesce a imporsi nonostante tutto, come Sereni scrive a Parronchi: «Penso a Mario [Luzi] a te, a Betocchi come ai veri e ai pochi: gente di cui sempre più si va perdendo la stirpe. So da sempre che i miei amici sicuri debbo cercarli tra voi, così diversi da me, nonostante i silenzi, le assenze e le diversità (che vi fanno cari ai miei occhi).»¹⁴

⁷ L. SANTUCCI, *L'ora di Abele* in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 33. Una simile accortezza è narrata anche in una prosa betocchiana: «Quella era l'alba della nostra amicizia; ascolta, che parla nella lontananza con la sua voce leggera. Io l'ascolto, talora, non che sia stanco di questo fiume solenne che ora ci rapisce insieme; - ma talvolta per bere a quella fonte fresca. E qui riposando, e pensando di esserci solo alzo gli occhi e ti vedo che mi sorridi; e ti dico: - anche tu qui venisti? Mi rispondi: - Nel medesimo tempo che te anch'io ci pensavo, e ripensandoci ti amavo sempre di più; ed ero sicuro di trovarti qui.» C. BETOCCHI, *L'amicizia*, in *Notizie di prosa e poesia*, cit., pp. 13-15.

⁸ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 728.

⁹ Ad esempio le ombre degli amici svaniscono in *Troppo il tempo ha tardato* (da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 82), e la voce del poeta è incapace di raggiungerli in *Ecco le voci cadono* (da *Frontiera*, ivi, p. 53). La stessa poesia *Gli amici* si avvia su una nota d'inquietudine: la sensazione – poi fortunatamente smentita – di essere stato abbandonato da tutti.

¹⁰ V. SERENI, *Il grande amico*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 132.

¹¹ Scrive ad esempio a Bertolucci, riferendosi a uno dei loro rari incontri: «In questi casi si cerca di dar fondo a tutto, anche se quello che importa si dice solo in parte, o non si dice.» E più avanti: «È un destino che il mio affetto sia sempre a fuoco soltanto nella lontananza.» A. BERTOLUCCI - V. SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., pp. 31 e 113.

¹² «Solo, [provo] un senso di rimorso [...] per quello che ho dato a sperare di me (come amico e come uomo) e che non mi pare di aver confermato.» A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 225.

¹³ C. BETOCCHI, *L'uomo dei debiti e il signor Pazienza*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 197.

¹⁴ A. PARRONCHI - V. SERENI, *Un tacito mistero*, op. cit., p. 296.

4. *Eros*

4.1. La speranza attraverso l'amore

Che speranza ed *eros* siano fittamente interconnessi suona come una constatazione ovvia: non solo l'amore di coppia costituisce uno degli oggetti di desiderio più frequentemente e intensamente perseguiti, ma alimenta anche la speranza con una forza che trova pochi concorrenti. Più in particolare possiamo individuare tre sfumature della speranza che dall'amore si origina. La prima è una speranza conoscitivo-esistenziale, giacché l'amore può provocare in chi lo vive un incremento di conoscenza di sé e del mondo, fino a illuminare il significato stesso dell'esistenza. Inoltre l'amore può costituirsi come una via di riscatto, spezzando l'immobilità di un futuro già scritto per aprirlo a una nuova speranza. Più indirettamente, infine, le figure degli amanti si fanno emblema della vita che continuamente si rinnova e procede con fiducia verso l'avvenire, rafforzando così la speranza in chi li circonda.

Il primo aspetto è particolarmente evidente nella narrativa calviniana, dove l'amore costituisce forse l'unica «possibilità del superamento del negativo» e la «premessa indispensabile all'elaborazione dell'utopia».¹ Anzitutto esso orienta il vissuto, dandogli senso e direzione, come osserva Calvino stesso: «L'amore è una grande spiegazione della vita, ti dà l'illusione (e perché illusione, poi?) di essere vicino a comprendere lo scopo della tua esistenza in seno all'universo.»² Inoltre l'esperienza amorosa completa l'io, portandolo alla pienezza e sottraendolo al dimidiamento e alla frantumazione.³ È l'amore infatti che riunisce le due metà del *Visconte* e consente al *Barone* di conoscersi in profondità: «Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così.»⁴ Nel *Cavaliere*, ancora, l'amore si delinea come «ricerca d'una certezza d'esserci»⁵ attraverso la ricerca di «quel che sicuramente c'è», ossia la donna.⁶ Tale concezione si approfondisce nelle *Cosmicomiche*, dove l'amore arriva a porsi come garanzia dell'esistenza e del valore dell'io:

Tutto quel che possiamo dire è che in certi punti e momenti quell'intervallo di vuoto che è la nostra presenza individuale viene sfiorata dall'onda che continua a rinnovare le combinazioni di molecole e a complicarle o cancellarle, e questo basta a darci la certezza che qualcuno è «io» e qualcuno è «Priscilla» nella distribuzione spaziale e temporale delle cellule viventi, e che qualcosa avviene e o è avvenuto o avverrà che ci coinvolge direttamente e – oserei dire – felicemente e totalmente.⁷

¹ C. FERRUCCI, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, cit., p. 30.

² I. CALVINO, Lettera a E. Scalfari del 4 aprile 1943, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 128.

³ Cfr. G. DE BIAGGI, *Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino. Il tema dell'amore difficile*, Tesi di dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, con supervisore G. Baldassarri, Università degli Studi di Padova, Padova 2013, p. 6.

⁴ I. CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 713. Si può dire che il tema dell'amore come strumento di conoscenza reciproca sia una costante del pensiero calviniano, visto che è ancora presente nel racconto *Sapore sapere*, di trent'anni più tardi: «Come accade nei momenti migliori della vita d'una coppia, avevo istantaneamente ricostruito il percorso dei pensieri d'Olivia, senza che ci fosse bisogno di dire di più: e questo perché la stessa catena d'associazioni s'era srotolata anche nella mia mente, se pure in modo più torbido e nebbioso, tale che senza di lei non avrei potuto acquistarne coscienza.» Ivi, vol. III, p. 128.

⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, vol. I, p. 1003.

⁶ I. CALVINO, *Postfazione a I Nostri Antenati*, ivi, vol. I, p. 1217.

⁷ I. CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 298. Anche nella pièce *Un re in ascolto* nell'amore risiede la speranza (poi disillusa) di recuperare la propria «vera voce», dunque il proprio io più autentico e profondo. Ivi, vol. III, p. 164.

Peraltro, come nota Hume, tutto il mondo delle *Cosmicomiche* è stranamente «sessualizzato»: ⁸ Qfwfq, sebbene indefinibile sotto ogni altro punto di vista, è chiaramente di genere maschile, e l'interazione con le sue controparti femminili genera continue dinamiche di attrazione (verso l'amata) e repulsione (verso i rivali). ⁹ Sono proprio queste forze a dare significato alla vita degli individui, nonostante l'immensità dell'universo in cui sono inseriti; e sono sempre queste forze ad alimentare la speranza nei suoi aspetti più dinamici, come l'intuizione e la creatività: «Taluni personaggi dei miti calviniani arrivano a visioni d'infinito che incutono timore e a visioni d'armonia olistiche ed estatiche; inoltre, essi hanno la capacità di creare cose che non esistevano precedentemente nell'universo: nuovi atomi, segni, pasta, galassie, occhi.» ¹⁰ L'*eros* si delinea dunque come il principale modello di riferimento per l'interazione con il mondo: «Calvino propone che il giusto approccio col mondo fenomenico sia quello di far l'amore con esso. Si dovrebbe interagire sensualmente e personalmente con l'universo, non limitarsi ad osservarlo col freddo distacco dello scienziato.» ¹¹ Lo stesso concetto è alla base di *Se una notte d'inverno*, giacché all'ideale di stabilità e distacco ricercato dal Lettore si oppone il dinamismo della speranza, introdotto dalla Lettrice:

Ma qualcosa è cambiato, da ieri. La tua lettura non è più solitaria: pensi alla Lettrice che in questo stesso momento sta aprendo anche lei il libro, ed ecco che al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere, il seguito della tua storia con lei, o meglio: l'inizio d'una possibile storia. Ecco come sei già cambiato da ieri, tu che sostenevi di preferire un libro, cosa solida, che sta lì, ben definita, fruibile senza rischi, in confronto dell'esperienza vissuta, sempre sfuggente, discontinua, controversa. ¹²

Quanto al potere redentivo dell'amore, invece, un esempio emblematico si trova nel racconto buzzatiano *Un secolo di terrore*, in cui un diavolo è inviato sulla terra per dannare l'anima di una giovane innocente. Riesce nel suo intento, ma nel frattempo si innamora perdutamente di lei; pur di salvarla dunque accetta di trasformarsi in un cane e si lancia sotto le ruote del treno che la sta portando all'inferno. Il gesto, paradossalmente, guadagna a entrambi l'ingresso in paradiso. ¹³ Del resto anche l'opera santucciana abbonda di simili amori eterodossi: *Orfeo in paradiso*, *Il mandragolo* e *Come se* mettono infatti in scena storie d'amore anche bizzarre e moralmente discutibili, ¹⁴ mostrando così che la sola capacità d'amare può essere sufficiente per ottenere la salvezza, poiché «nessun amore nasce fuori di Cristo.» ¹⁵ Dunque Santucci, e parzialmente Buzzati, sembrano condividere l'opinione luziana

⁸ K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 98.

⁹ Ivi, p. 90.

¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹ Ivi, p. 99.

¹² I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, p. 641. Nel Lettore si manifesta insomma la stessa dinamica descritta da Betocchi: «Stanchi dei nostri / pensieri solitari, / stanchi dei nostri amari / sogni, stanchi d'esser soltanto nostri,» cominciamo a cercarci «come gioconde / allodole cui vuole / Iddio sceglier nel sole / la sua compagna a ognuna, e le nasconde». C. BETOCCHI, *L'alba*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 83. Significativa, nella stessa raccolta, anche *Ella, prima dell'alba, attende* (p. 30), nella quale Betocchi descrive una fanciulla in attesa lungo una «via solitaria». Un rumore di passi risveglia in lei una speranza: «Sarò viva per alcuno», anche se subito dopo la paura prevale, facendola fuggire.

¹³ D. BUZZATI, *Un secolo di terrore*, in *Un diavolo per capitolo*, cit., pp. 29-59.

¹⁴ Alcuni esempi sono gli amori «a tre» che compaiono sia in *Come se* sia nell'*Orfeo in paradiso*, nonché l'amore carnale con un morto che si consuma nel *Mandragolo*. A ciò si aggiunge la figura della santa prostituta, presente sia nell'*Orfeo* che nel *Mandragolo*.

¹⁵ L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., p. 61.

secondo cui gli unici veri peccati sono quelli contro l'amore,¹⁶ il quale invece mantiene una certa virtù salvifica comunque venga espresso.

Ancor più estrema è l'opera di Silone: qui l'amore si caratterizza come una forza «assurda», che esula dalle categorie razionali e dalle convenzioni sociali ma appunto per questo è capace di liberare e di salvare. Alla base di tale concezione c'è il modello di Cristo, esempio per eccellenza dell'amore assurdo.¹⁷ Tuttavia l'esempio più emblematico è offerto da un amore di coppia, quello al centro del *Segreto di Luca*. In questo caso l'amore è talmente enorme da non trovare neppure un nome adeguato a esprimerlo,¹⁸ ma proprio per la sua abnormità apre una via di salvezza tanto per Luca quanto per Ortensia: dà loro «qualcuno in cui credere» e insieme li purifica dalle loro componenti più frivole e meschine.¹⁹ Similmente, nel romanzo *La volpe e le camelie*, l'amore è la forza che redime sia il personaggio intrinsecamente negativo del fascista sia quello ambivalente del partigiano fanatico. Scopo del romanzo dunque è dimostrare che, pascalianamente, le istanze del cuore devono prevalere su quelle della ragione.²⁰ Non perché il bisogno di giustizia debba essere offuscato dall'affettività privata: al contrario, è proprio nell'amore che si rivela la verità più profonda dell'umano. L'amore infatti, osserva Scalabrella, «è l'elemento che porta verità e prassi a sfiorarsi [...] Al non senso della parola ideologica, esso oppone la ricerca di un più profondo valore: l'obbedienza – cioè l'essere in ascolto – al ritmo eterno della vita in ogni sua manifestazione.»²¹ L'amore, in altri termini, costituisce la porta d'accesso al flusso vitale, dunque alla speranza nella sua accezione più profonda. Perciò, come dice fra' Celestino in *Ed egli si nascose*, «chi ama non può disperare», o se anche lo fa «è una disperazione [...] che si nutre di speranza.»²²

In ultimo, come si diceva, il fatto stesso che l'amore esista costituisce un incoraggiamento a sperare, anche quando non è vissuto in prima persona. Racconta ad esempio don Severino nel *Seme sotto la neve*: «Poco fa ho osservato [...] un ragazzo e una ragazza che conversavano sotto un albero, [...] [e] si ripetevano le parole che da quando esiste la terra gli uomini e le donne si sono scambiate, milioni e milioni di volte [...]: “Ti voglio bene; mi vuoi bene?” La nostra sorte in questo paese non è allegra, su questo, credo, siamo d'accordo; ma finché un uomo e una donna si diranno: “Ti voglio bene; mi vuoi bene?” forse c'è da sperare.»²³ Anche Buzzati ripropone la stessa immagine, inscrivendola nel cupo contesto del dopoguerra. Una sera il protagonista di uno dei suoi racconti vede una coppia passeggiare per strada, e sente la donna dire: «Ti voglio bene.» Una frase del tutto normale, che

¹⁶ «Quello che tu fai per amore, anche se può fare soffrire non la considero una colpa di cui chiedere espiazione. Non pretendo sia un catechismo nuovo. Io considero colpe o difetti, solo quelle di spregio del sentimento amoroso.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 58. Questa convinzione è condivisa anche da Sereni: «D'amore non esistono peccati, / s'infuriava un poeta ai tardi anni, / esistono soltanto peccati contro l'amore.» V. SERENI, *Quei bambini che giocano*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 135.

¹⁷ «Il cristianesimo [...] esige l'amore della carità, l'amore dei nemici. [...] Che cosa Cristo ci ha portato in più? Appunto alcune apparenti assurdità.» I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 725.

¹⁸ «Non parlava con nessuno del proprio amore. Non se ne arrogava il diritto. E, d'altronde, parlare d'amore è banale: chi non ne parla? Egli non dava un nome al proprio sentimento. Non riguardando gli altri, a che doveva servire il nome?» I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 391.

¹⁹ Dice a infatti don Serafino, a proposito di Ortensia: «La persona che avevo davanti non era più la donnetta bellina incoerente e superficiale che già conoscevo. [...] Ella cominciava ad assomigliare al suo destino. Hai mai visto l'anima di una creatura?» Ivi, p. 397.

²⁰ A. PAGANINI, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, cit., p. 158.

²¹ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 114.

²² I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 79.

²³ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 947.

tuttavia «in quel posto e in quella sera [...] aveva qualcosa di incredibile», come il suono della tromba che si alza in mezzo alle rovine.²⁴

Allo stesso modo nella poesia sereniana l'immagine degli amanti (l'«intravisto romanzo d'amore» delle sentinelle di *Belgrado*) apre uno spiraglio di speranza nell'oscurità della guerra. Per citare Lenzini, «schiude per un attimo un tempo altro, una dimensione con altre leggi rispetto a quelle ordinarie dell'esistenza, ma orientato sul futuro.»²⁵ In ultimo Santucci incarna più volte la speranza in coppie di innamorati, come quella descritta in *Non sparate sui narcisi*: «Non dicevano parola, ma il tacere dell'uno sembrava ripensare a una meravigliosa parola pronunciata dianzi dall'altro e aspettarne una ancora più bella. I loro passi sembravano guidati da una musica impercettibile che li avvolgesse.»²⁶ Curiosamente, però, per Santucci la speranza si manifesta con ancora maggior forza nelle coppie anziane. La radice di questo motivo è autobiografica: i suoceri di Santucci, arrivati a tarda età ancora innamoratissimi, hanno costituito per l'autore non solo un modello di vita ma anche una garanzia di speranza, come racconta lui stesso.

Ecco Giobbe, Lucrezio, Swift, Leopardi, Schopenhauer, Nietzsche e tutti i grandi mannari del pessimismo universale smentiti e alquanto ridicolizzati da quei due serafici compari. Immaginati la Vi apparire in mezzo alle loro geremiadi, col suo ventaglio a rose, dapprima un po' scandalizzata, e dirgli: «Ragazzi, ma siete matti a pensarla così? Qui, alla mia finestra: guardate quel battellino che scivola sul lago al tramonto col lume acceso, sentite quella campana che dà la buonanotte dal gesiolino sulla costa... E poi, avete mai avuto dei bambini?». [...] In barba a guerre, terrorismi e inquinamenti planetari il Cam e la Vi tenevano duro nella loro scommessa col Bene. [...] Erano sempre lì, uguali e rincuoranti, come due cornucopie pronte a riversarsi sulla mia indigenza [...].²⁷

Tali figure si riflettono con particolare chiarezza nel *Pasticcio di rigaglie*, in cui la coppia formata da Guido e Marta rappresenta per il giovane Tom, incline all'isolamento e al pessimismo, ciò che i suoceri hanno rappresentato per Santucci: «Lo spettacolo del nostro amarci alquanto "grottesco" mette in crisi le sue proclamate certezze che gli fanno paura e alle quali cerca inconsciamente una smentita.»²⁸ Qui dunque troviamo all'opera quella che Bloch definisce «l'utopia del matrimonio», connessa ma non sovrapponibile all'utopia dell'innamoramento: l'utopia cioè di una «quieta unità in una sottile, ardente alterità»,²⁹ che tradizionalmente si esprime nelle coppie di dei mitici o di figure semidivine come Filemone e Bauci, spesso citate da Santucci.³⁰

4.2. La speranza nell'amore e l'ubiquità dell'amato

²⁴ D. BUZZATI, *Il panettone non bastò*, nella raccolta omonima, cit., p. 44.

²⁵ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 123.

²⁶ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, da *Opere*, cit., vol. III, p. 599. Anche nella pièce *Giosafat* troviamo una coppia di innamorati, che tra tutti i personaggi sono i più rapidi nel cogliere l'accenno alla Terra promessa in cui Gesù può condurli. L'amore porta infatti a consapevolezza la Terra promessa che «ognuno [ha] nel cuore». L. SANTUCCI, *Giosafat*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 120.

²⁷ L. SANTUCCI, *Brianza e altri amori*, cit., p. 27.

²⁸ L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 64.

²⁹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 382.

³⁰ Cfr. L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 62; *Brianza e altri amori*, cit., p. 27; *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 180.

L'interconnessione tra speranza e amore è talmente stretta che i due possono talora assumere un rapporto sinonimico. Il Luca di Silone, ad esempio, identifica nell'*eros* l'unico aspetto veramente importante della vita, cosicché esso finisce per identificarsi con la speranza *in toto*.¹ Questa stessa idea emerge anche in diverse occasioni all'interno della produzione buzzatiana, soprattutto a partire da *Un amore*. Emblematico in particolare un passaggio del romanzo, in cui Dorigo – lanciato a tutta velocità in autostrada per raggiungere Laide – ha un'improvvisa intuizione:

Di colpo egli capì [...] il significato del mondo visibile allorché esso ci fa restare stupefatti e diciamo «che bello» e qualcosa di grande entra nell'animo nostro. Tutta la vita era vissuto senza sospettarne la causa. Tante volte era rimasto in ammirazione dinanzi a un paesaggio, a un monumento, a una piazza, a uno scorcio di strada, a un giardino, a un interno di chiesa, a una rupe, a un viottolo, a un deserto. Solo adesso, finalmente, si rendeva conto del segreto. Un segreto molto semplice: l'amore. [...] Tutte queste cose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore. [...] Che interesse avrebbe una scogliera, una foresta, un rudere se non vi fosse implicata una attesa? E attesa di che se non di lei, della creatura che ci potrebbe fare felici?²

Per Buzzati dunque la speranza, la ricerca stessa di felicità e di senso, si riassume nel desiderio dell'anima gemella; una convinzione ribadita anche nel colloquio con Panafieu.³ Da questo punto di vista il simbolo per eccellenza dell'esistenza umana è il «serpente di mare spaiato» protagonista dell'omonimo racconto: un animale che potrebbe vivere in tutta tranquillità se soltanto fosse «spenta in lui la speranza di non essere solo. Ciò fa della sua vita una perenne attesa. Qualcosa [...] gli fa ancora credere che in qualche parte del mondo acqueo esista un essere come lui [...] una creatura uguale ed amica. L'idea della solitudine perenne non può consistere neppure in quell'embrionale cervello e, se vi penetrasse, provocherebbe probabilmente la morte dell'imponente organismo. È la potentissima vitalità dell'istinto, che privazioni e abitudini non potranno mai soffocare.»⁴ Tale tensione vitale costituisce appunto l'anima di tutte le attività e i desideri umani: dalla ricerca del successo, della ricchezza o della conoscenza,⁵ fino a una semplice scalata in montagna.⁶ Anche l'attesa della gloria raffigurata nel *Deserto dei tartari* è, commenta l'autore stesso, una forma traslata dell'attesa amorosa.⁷ La figura dell'amato, di conseguenza, possiede per Buzzati una «meravigliosa

¹ Emblematico un dialogo tra don Serafino e Luca: «“Mi chiedo però” aggiunse il prete “se l'amore per una donna possa giustificare tante sofferenze.” “Ma non c'è altro” rispose Luca con convinzione. “Scusami, che altro c'è?”» I. SILONE, *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 409. Va detto tuttavia che tale convinzione non riflette del tutto la prospettiva dell'autore, come lui stesso sottolinea: «A dir vero, neanch'io sono d'accordo con Luca quando afferma che non esiste altro all'infuori della donna; ma che farci? Lui era così.» Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, cit., p. 51.

² D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 442.

³ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 143.

⁴ D. BUZZATI, *Il serpente di mare spaiato*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 317.

⁵ Sempre nel dialogo con Panafieu Buzzati afferma che «dietro a ogni circostanza mondana c'è la donna. [...] Sarà lo stesso per chi aspetta la ricchezza, o anche la sapienza...» D. BUZZATI, *Autoritratto*, cit., p. 144. Lo stesso concetto emerge anche nel racconto *E se?*, in *Il colombre*, cit., pp. 68-9. Un uomo di successo infatti si rende conto che forse, sotto l'ansia di celebrità e di potenza, ciò che veramente lo spingeva era l'amore.

⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Un amore*, p. 445. Lo stesso tema è accennato anche nell'articolo *Sua Maestà il Cervino rivela i suoi segreti*: Buzzati ricorda di quando, da ragazzo, pregustava le scalate attraverso le descrizioni dei libri, «in questa attesa, in questo desiderio, in questa cocente nostalgia, forse annidandosi il presentimento puro dell'amore.» In *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 86.

⁷ «Questa aspettazione della gloria in fondo, se si va a vedere, nasconde il desiderio della donna». D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 144.

ubiquità»: ⁸ dapprima essa è nascostamente presente in tutti gli amori e le speranze; poi, quando acquisisce un nome e un volto, ogni cosa sembra diventare il suo specchio. «Dovunque guardassi c'era lei», afferma il protagonista di un racconto, aggiungendo subito: «Però era soprattutto laggiù, ad aspettarmi, al posto del convegno.» ⁹

In sintesi per Buzzati la vita è una cosa sola con l'amore, che è nella sua essenza attesa: tensione verso una realizzazione finale che appare insieme vicinissima e irraggiungibile. Ogni essere quindi è mosso, in ogni istante, dalla tensione verso il pieno ricongiungimento con l'Altro; in questo sta il motore dell'esistenza, e in particolare la forza che spinge l'uomo ad avanzare continuamente, trovando sempre nuovi modi per superare i propri limiti. Ad esempio, nel racconto appena citato, l'uomo si dirige dapprima verso l'amata «arrancando furiosamente sulle stampelle», poi queste si trasformano in mezzi di trasporto via via più efficaci: una bici, una moto, un'automobile. Infine l'arrivo si trasforma in un corteo trionfale, accompagnato da quaranta cannonate a salve. ¹⁰ Questa rappresentazione è volutamente esagerata, proprio a sottolineare come nell'incontro finale con l'amato si riassume il senso dell'intera vita, come si legge altrove: «Era per me così importante il luogo dove l'avrei incontrata che in quel punto convergevano tutte le strade conosciute in vita e molte altre ancora che non avevo mai sentito nominare.» ¹¹ Volendo dare una forma icastica a tale concezione, potremmo richiamarci a una celebre opera di Klimt, *L'albero della vita*. L'opera comprende due figure, tra le quali si dispiegano i rami circonvoluti dell'albero: da un lato una fanciulla solitaria, dall'altro una coppia che si abbraccia con abbandono. La prima è associata a figure triangolari, che suggeriscono la tensione dell'attesa, la seconda invece a forme circolari, simbolo di perfezione e pienezza. Per Klimt come per Buzzati, dunque, tutta l'esistenza appare compresa tra questi due poli: l'attesa e l'abbraccio, la speranza e il compimento.

Una prospettiva simile affiora anche occasionalmente nella narrativa leviana. In particolare una poesia dedicata alla moglie sembra echeggiare le parole di Buzzati: «Cercavo te nelle stelle / quando le interrogavo bambino. / Ho chiesto te alle montagne, / ma non mi diedero che poche volte / solitudine e breve pace.» ¹² Anche in questo caso insomma ogni bellezza che si incontra nel paesaggio è preannuncio dell'amato, e viceversa l'incontro con l'amato riassume in sé tutte le esperienze fatte in precedenza. Più che sull'ubiquità dell'amato, tuttavia, Levi si concentra soprattutto sull'universalità dell'amare; mette cioè in evidenza come la tensione erotica sia condivisa da tutti gli esseri viventi in qualsiasi momento e luogo, costituendo perciò l'onnipresente forza che regge e alimenta la vita. Il racconto *Disfilassi* per esempio si sofferma sul «fantastico universo di semi, di germi e di fermenti in cui l'uomo vive senza accorgersene» e in particolare sul vento «saturato di fecondità innumerevoli, di germi invisibili ed infiniti, ed in ogni germe era scritto un messaggio pieno di destino, scagliato nella vacuità del cielo e del mare alla ricerca del suo consorte, latore del secondo misterioso messaggio che avrebbe dato senso al primo.» ¹³ Di nuovo quindi la vita appare come un'unica, fremente attesa del compimento di sé nell'amore di un altro. Lo stesso concetto è espresso anche nell'*Altrui mestiere*, giacché l'osservazione al microscopio di alcuni organismi acquatici porta Levi a riflettere sull'onnipresenza dell'impulso amoroso, che muove tanto gli uomini quanto i

⁸ D. BUZZATI, *17 maggio 1961*, da *In quel preciso momento*, cit., p. 284.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 285.

¹¹ D. BUZZATI, *Il vento*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. I, p. 188.

¹² P. LEVI, *11 febbraio 1946*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 692.

¹³ P. LEVI, *Disfilassi*, da *Lilit*, *ivi*, vol. II, p. 317.

microrganismi.¹⁴ È nell'*eros* inoltre che risiede la premessa di ogni nuova creazione, che si tratti della generazione propriamente detta – come quella rappresentata nella *Quaestio de centauris*¹⁵ – o della produzione di un'opera. Faussone infatti fornisce un ottimo esempio di sublimazione dell'*eros* quando afferma: «Per me ogni lavoro che incammino è come il primo amore».¹⁶ E ancor più chiaro in proposito è un racconto di *Lilit*, che ha per protagonista un pittore errante:

Si era innamorato, quando era già sulla quarantina, di una giovane molto bella: se n'era innamorato senza mai parlarle, né toccarla, né pure vederla da vicino, ma solo guardandola affacciata alla finestra. [...] Lei, dalla finestra, l'aveva costantemente rifiutato. Aveva passato l'intera vita a rifiutarlo, prima da ragazza, arrossendo e ridendo, poi da sposa, infine da vedova, e lui aveva trascorso la sua vita a ripeterle il suo invito senza speranza. Quando Guerrino passava per quella borgata, si fermava sotto la finestra e gridava: – Madamina, son sempre qui –; lei, senza mai andare in collera, gli rispondeva: – Andate, Guerrino, fate la vostra strada, – e lui andava, taciturno e solo. Molti pensano che solo per quella donna, e per quel suo amore perenne, testardo e scontroso, Guerrino sia diventato Guerrino. Questa donna, la sua donna vera, Guerrino non l'ha dipinta mai.¹⁷

Similmente, nella produzione di Calvino, il tema della speranza intesa come flusso vitale è inscindibilmente legato a quello dell'amore. Quest'ultimo infatti è rappresentato principalmente come attesa, tensione che induce movimento. Come osserva Calvino stesso, i suoi amori letterari sono spesso «storie di come una coppia non s'incontra» e, se è vero che ciò mette in luce la solitudine propria dell'uomo moderno, pure nel loro non incontrarsi c'è «non solo una ragione di disperazione ma [anche] un elemento fondamentale – se non addirittura l'essenza stessa – del rapporto amoroso».¹⁸ Di conseguenza, come in *Un amore* di Buzzati, la tensione verso l'oggetto amato si confonde con la speranza che regge la vita nel suo complesso, assumendo volta a volta forme diverse tra cui, per esempio, la ricerca intellettuale. Questa è infatti la situazione del *Barone rampante*: «In tutta quella smania c'era un'insoddisfazione più profonda, una mancanza, in quel cercare gente che l'ascoltasse c'era una ricerca diversa. Cosimo non conosceva ancora l'amore, e ogni esperienza, senza quella, che è?»¹⁹ Nel *Cavaliere inesistente* poi Torrismondo confessa a Sofronia: «Sto cercando qualcosa che sempre mi è mancata e solo ora che vi vedo so cos'è.»²⁰ Anche Bradamante realizza all'improvviso che la speranza che l'ha sostenuta nella scrittura è un tutt'uno con l'attesa di Rambaldo.²¹ Quest'ultimo, dal canto suo, aveva già fatto una scoperta simile: «La guerra la combatti bene soltanto dove tra le punte delle lance intravedi una bocca di donna, e tutto, le ferite il polverone l'odore dei cavalli, non ha sapore che di quel sorriso.»²²

¹⁴ «Era proprio una bestia come noi, che si spostava, reagiva, mossa dalla fame, dalla paura o dalla noia. O dall'amore? [...] Sembravano in caccia di luce e d'aria, solitari ed affaccendati: ma ne vidi due frenare la corsa come se l'uno si fosse accorto dell'altro, come se si fossero piaciuti; avvicinarsi, aderire stretti, e proseguire il viaggio insieme con passo più lento. Come se in questo coniugarsi cieco si scambiassero qualcosa, e ne traessero un misterioso infinitesimo piacere.» P. LEVI, *Il mondo invisibile*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 950.

¹⁵ Cfr. P. LEVI, *Quaestio de centauris*, da *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 596.

¹⁶ P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. II, p. 1066.

¹⁷ P. LEVI, *La valle di Guerrino*, da *Lilit*, ivi, vol. II, pp. 385-6.

¹⁸ I. CALVINO, *Nota introduttiva a Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1289.

¹⁹ I. CALVINO, *Il barone rampante*, ivi, vol. I, p. 676.

²⁰ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, vol. I, p. 1053.

²¹ Ivi, p. 1063.

²² Ivi, p. 1020. Allo stesso modo, nel romanzo di Santucci *Come se*, il protagonista è impegnato in una ricerca artistico-metafisica che tuttavia ha sempre l'amore in filigrana; lui stesso intuisce «che quel nodo di verità doveva avere un volto umano, a nulla serviva la spiegazione del mondo se non si faceva carne.» *Opere*, cit., vol. III, p. 773.

L'immagine dell'eros come motore primario della vita è particolarmente pronunciata nel racconto cosmicomico *Priscilla*: la diffusione della vita infatti è descritta proprio nella forma di un «innamoramento», una «lancinante passione per il fuori di me», che spinge l'organismo unicellulare Qfwfq a «rotolarsi nel tempo e nello spazio», dando origine alla mitosi.²³ È insomma un «moto di desiderio» erotico, sebbene ancora privo di un oggetto definito, che mette tutto in movimento.²⁴ In seguito, con l'evoluzione della vita, questo desiderio si precisa, concentrandosi in Priscilla. Lo stesso processo è rappresentato anche nel racconto *La spirale*, benché il punto di vista sia in questo caso quello di un mollusco. Quest'ultimo avverte dapprima nell'acqua le vibrazioni emesse da altri molluschi, che lui attribuisce senza esitazione al mondo femminile (benché si tratti di organismi asessuati, per sua stessa ammissione). In particolare riconosce una vibrazione specifica, della quale appunto si «innamora». Da qui il desiderio «di rispondere a quella vibrazione con una vibrazione corrispondente», che lo porta infine alla decisione di costruire una conchiglia: «Così io facevo la conchiglia [...] per esprimermi. E in questo esprimermi ci mettevo tutti i pensieri che avevo per quella là, [...] la volontà di essere per lei, [...] e l'amore per me stesso che mettevo nell'amore per lei, tutte le cose che potevano essere dette soltanto in quel guscio di conchiglia avvitato a spirale.»²⁵

Da notare che in entrambi i racconti l'amata è connotata al tempo stesso in modo estremamente specifico («con nome cognome indirizzo soprabito rosso stivaletti neri frangetta lentiggini»²⁶) e ubiquitario. Tanto che a un certo punto la coppia Qfwfq-Priscilla si tramuta con tutta naturalezza in una coppia di cammelli,²⁷ e la conclusione del racconto accenna perfino a un futuro lontano in cui entrambi si trasformeranno in «istruzioni elettroniche».²⁸ Allo stesso modo il narratore della *Spirale* confessa: «Mi guardo intorno e chi cerco? è sempre lei che io cerco innamorato da cinquecento milioni di anni.»²⁹ La ricerca dell'amata procede dunque attraverso i secoli, incarnandosi di volta in volta in forme diverse. Eppure l'oggetto del desiderio è in qualche modo sempre lo stesso: «Di ognuna di queste posso dirmi innamorato e nello stesso tempo sicuro d'essere innamorato sempre di lei sola.»³⁰

Tale ubiquità dell'amore si può intendere in entrambe le accezioni che abbiamo visto sinora. A livello collettivo Calvino implica che l'eros è presente ovunque ci sia vita, in quanto è il motore stesso del flusso vitale; perciò ogni essere vivente è mosso a conti fatti dalla medesima speranza. A livello individuale, poi, ogni bellezza che si incontra costituisce un riflesso e un presentimento dell'amato, ossia di quell'unica persona che come scrive Buzzati «può farci felici».³¹ Entrambe queste sfumature sono espresse in un altro importante racconto cosmicomico, *Tutto in un punto*. Anche in questo caso la vita si origina grazie all'amore, giacché è lo slancio materno-erotico della signora Ph(i)Nk_o a dare origine all'universo; e poiché in tale processo la donna si dissolve in energia, sparpagliandosi per

²³ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 278.

²⁴ Ivi, p. 281.

²⁵ I. CALVINO, *La spirale*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 213.

²⁶ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 286.

²⁷ I. CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, ivi, p. 298.

²⁸ I. CALVINO, *Priscilla. Morte*, ivi, p. 303.

²⁹ I. CALVINO, *La spirale*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 216.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Emblematica a tal proposito un'affermazione di Calvino rivolta all'amata Elsa De Giorgi: «Devo frugare finché non trovo una scintilla, un'apparizione legata a un'immagine di bellezza amorosa, di limpidezza dei sensi, di dolore di distacco. Là sei tu, sarai tu sempre; ora so il modo di non perderti mai.» M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 303.

l'universo, l'amore per lei acquista caratteri di universalità e onnipresenza.³² Lo stesso accade, in un certo senso, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Da un lato è Ludmilla a creare, seppure indirettamente, i molti mondi letterari incontrati dal Lettore³³ e quello scritto da Silas Flannery.³⁴ Dall'altro lato Ludmilla è inseguita dal lettore in mille luoghi e forme diverse, benché inizialmente lui stesso – come già il *Barone rampante* – non ne sia del tutto consapevole.³⁵

L'universalità dell'*eros* e l'ubiquità del suo oggetto sono tematiche presenti anche nella produzione luziana, in particolare nel periodo compreso tra *Quaderno gotico* e *Su fondamenti invisibili*. Luzi stesso infatti definisce *Quaderno gotico* «un inno all'evento dell'amore», che porta con sé «l'esaltazione dell'essere»,³⁶ la percezione di un mondo che «si fabbrica continuamente, in una specie di fervore.»³⁷ L'amore, in altri termini, incrina l'immobilità del tempo e rimette in moto il dinamismo della speranza, reintroducendo così l'io nel flusso vitale.³⁸ Esso si caratterizza perciò, prima ancora che come tensione verso un oggetto esterno, come forza interiore che alimenta la vita dell'anima, come affiora in particolare nell'ultimo componimento delle *Primizie*: «L'amore aiuta a vivere, a durare, / l'amore annulla e dà principio. E quando / chi soffre o langue spera, se anche spera, / che un soccorso s'annunci di lontano, / è in lui, un soffio basta a suscitarlo.»³⁹ Come osserva Festa, insomma, «sperimentare il rapporto affettuoso con l'alterità consente un sentimento più profondo di sé stesso, [...] un'acutizzazione della coscienza di esistere che riavvia anche la percezione del mistero ulteriore, del trascendente, ora avvertito come attrattiva, energia motrice e sollecitazione dell'esistenza [...] L'amore è quindi strumento di demistificazione, fa vedere e permette di conoscere».⁴⁰ Ciò tuttavia non elimina ansie e ambivalenza insite nel sentimento amoroso, tanto che paradossalmente, in *Quaderno gotico*, il rapporto con la donna appare massimamente godibile nell'assenza di lei: «Dove non eri quanta pace».⁴¹

Diversa la strada percorsa dalle raccolte più tarde, che alla sublimazione dell'*eros* preferiscono uno sguardo diretto sul vissuto. Ciò è particolarmente vero per *Nel magma*, nel quale Luzi rafforza ulteriormente l'identificazione tra *eros*, speranza e vita, ma al contempo ne mette spietatamente in luce limiti e debolezze. Ad esempio insiste nel descrivere una coppia in cui «l'amore [...] manca», paragonandola a una «cellula morta»; ad essa si contrappone una «coda di opossum», simbolo del

³² «Quando essa si dissolve in energia-calore-luce universali, i suoi ammiratori patiscono la perdita del paradiso; ma l'amore che le hanno portato fa sì che essi amino ora l'universo, giacché il dispiegarsi del suo splendore è una prova di questo amore, che un tempo era rivolto verso una persona mentre ora si è trasformato in un rapporto con tutto il creato.» K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 92.

³³ «Come potrai tenerle dietro, a questa donna che legge sempre un altro libro, in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci?» I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 680.

³⁴ Scrive Flannery nel suo diario: «Forse la donna che osservo col cannocchiale *sa* quello che dovrei scrivere; ossia *non lo sa*, perché appunto aspetta da me che io scriva quel che *non sa*; ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel vuoto che le mie parole dovrebbero riempire.» Ivi, p. 779.

³⁵ «L'inseguimento del libro interrotto, che ti comunicava un'eccitazione speciale in quanto lo compivi insieme alla Lettrice, ti si rivela la stessa cosa dell'inseguire lei che ti sfugge in un moltiplicarsi di misteri, d'inganni, di travestimenti...» Ivi, p. 759.

³⁶ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 70.

³⁷ «L'amore è un evento, un evento così impetuoso, grande, universale, che comunica una febbrità, una esaltazione proprio, [...] È un amore che non ti lascia dormire, che ti proietta proprio dove sembra che il mondo si fabbrichi continuamente, in una specie di fervore.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 42.

³⁸ Cfr. A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 106.

³⁹ M. LUZI, *Aprile-amore*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 203.

⁴⁰ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 76.

⁴¹ M. LUZI, *Dove non eri quanta pace: il cielo*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 147.

«mistero biologico», ossia del flusso vitale.⁴² Infine nei *Fondamenti invisibili* il dialogo con la figura femminile si fa serrato: l'*eros* appare come strumento di una maturazione reciproca di sentimenti e intelligenza, caratterizzandosi come una «reciproca partecipazione alle cose, [un] comunicarsi la meraviglia».⁴³ È appunto grazie alla relazione con la donna se l'«anima non anima» del poeta si trasforma, nel *Pensiero fluttuante della felicità*, in «anima fatta anima».⁴⁴ In altri termini, per citare Festa, «la strada per giungere ad una soddisfatta acquisizione del senso della vita o, più semplicemente ancora, per giungere alla felicità, viene riconosciuta in un amore totale tra uomo e donna, tra esseri, in un amore non solo di anime ma anche di corpi».⁴⁵ In seguito la tematica strettamente erotica avrà un ruolo sempre meno importante nella poetica luziana,⁴⁶ benché ancora nel *Viaggio terrestre* le figure di Simone e Giovanna ripropongano «l'incontro-scontro o l'impossibile connubio pieno di maschile e femminile, come se Simone e Giovanna valessero da Adamo ed Eva», tesi verso un ricongiungimento edenico mai pienamente raggiungibile.⁴⁷ Resta comunque costante, in tutte le raccolte, l'idea che la vita sia percorsa da una tensione amorosa, la quale può essere letta come moto dal molteplice all'uno e viceversa. Da un lato cioè il desiderio fondamentale di ogni uomo è quello di «non essere solo»,⁴⁸ ossia di ricongiungersi all'Altro fino a risalire all'Unità originaria. Tale è in effetti la speranza di tutti gli esseri viventi, sebbene spesso rimanga a livello inconsapevole: «Il desiderio / umano e non umano / dei palmizi e delle dune, / dei cieli e delle rocce».⁴⁹ Dall'altro lato il molteplice trae origine – come nel racconto calviniano *Tutto in un punto* – proprio dall'amore, dato che tutte le forme di vita che si trovano nella creazione non sono che declinazioni diverse dell'unico Amore divino.

In sintesi quindi la vita si fonda anche per Luzi su una forza ubiquitaria e universale, non erotica in senso stretto ma più generalmente amorosa. È questa forza appunto, che con Quiriconi potremmo ricondurre all'«ardore», ad alimentare la speranza: «L'ardore – in definitiva – funziona come *primum*; rappresenta, oltre che una petizione di amore, l'impulso a continuare, a non cedere davanti ai fallimenti inevitabili; è insomma la molla non sempre razionalizzabile che innesca i meccanismi della ricerca; è la molla anche che per vie inconoscibili tiene ancorata l'indagine alle cose e ai fatti della vita, perché in tal ambito intende far luce.»⁵⁰ In quest'ottica l'*eros*, inteso come rapporto di coppia, può costituire un aiuto, nella misura in cui consente di prendere consapevolezza dell'amore universale e di parteciparvi; ma può anche costituire un impedimento, se il rapporto viene inquinato dalla possessività. Da qui l'esigenza più volte espressa di superare l'*eros* per arrivare all'*agape*, acquisendo la capacità di amare in modo più diffuso e puro; tale è ad esempio il percorso che Sinesio addita a

⁴² M. LUZI, *L'uno e l'altro*, da *Nel magma*, ivi, p. 328. Sul significato dell'espressione finale cfr. M. LUZI, *A Bellariva*, ivi, p. 1259.

⁴³ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 224. Emblematico un passaggio del *Pensiero fluttuante della felicità*, che descrive l'incrocio di sguardi tra due amanti: «L'intelligenza tra due / quando tramutata in grazia si guardano / e si scambiano come offerta / [...] il senso preciso delle cose spiccato alla loro alba». Da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 374.

⁴⁴ Cfr. P. BAIONI, *Su fondamenti invisibili*, da *Nel mondo di Mario Luzi*, cit., p. 122.

⁴⁵ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 195.

⁴⁶ Già a partire da *Frase e incisi*, osserva Festa, l'unione amorosa tra gli individui non appare più luogo di pienezza e felicità compiuta, alla quale si giunge semmai nel dopo-vita. Ivi, p. 244.

⁴⁷ D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 240.

⁴⁸ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 198.

⁴⁹ M. LUZI, *Pittura, mi mancavi*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1081.

⁵⁰ G. QUIRICONI, *Il fuoco della metamorfosi*, cit., p. 226.

aleggia in viso / a Dio, quel Dio che vive e in cui crediamo». ⁵⁹ Come nella poesia luziana, dunque, l'*eros* veicola la percezione dell'amore universale, terreno e divino insieme, che costituisce la trama stessa della vita. Emblematico a tal proposito un brano dell'*Estate di san Martino*, in cui un tubare di colombi fuori dalla finestra diventa per il poeta il suono stesso della vita, alimentata dall'universale amore:

Appena di mattina era un glu-glu
tra certo e incerto, dentro, fra le crepe
dei muri, che saliva, era d'amore
un canto, un bisbiglio, un sottomesso
murmure, quello che la vita vuole [...]
un amor di colombi era,
nell'alba, a un mio destarmi,
tutt' una cosa, e un amoroso
ripetersela... ⁶⁰

E se l'*eros* apre all'*agape*, viceversa l'*agape* può assumere il linguaggio dell'*eros*. Così per esempio nell'*Estate di san Martino* Betocchi raffigura il proprio amore per la realtà in termini quasi erotici: «E con l'occhio strapazzo / (tal quale un giovinastro / le fuggiasche ragazze), / l'aria fresca, pungente, / le frasche d'un giardino, / il mio caro spazzino.» ⁶¹ Tuttavia la suite *Nel giardino di Susanna*, in *Un passo un altro passo*, riporta alla ribalta l'*eros* nell'accezione più stretta del termine: il poeta avverte in sé il persistere di un'attrazione inadatta alla sua età, la cui forza lo sgomenta. Esattamente come in *Un amore* di Buzzati, dunque, tale sentimento è avvertito come una degradazione e un pericolo, ma al contempo si fa espressione di una speranza inesausta che, rifiutando la pace e la pazienza proprie della vecchiaia, chiede invece felicità e pienezza. ⁶² Per questo la suite si chiude non con l'abbandono puro e semplice dell'*eros* ma, ancora una volta, con la sua purificazione. Come nella luziana *Lasciami, non trattenermi*, il poeta afferma la necessità di liberarsi tanto da un «io» avvertito come limitante («Sono sazio di me») quanto da un amore troppo possessivo e ristretto:

E tu, creatura [...] fuggi la mia lussuria:
risplendi come e dove sei, muliebre
bellezza, per altre gioie che non le mie
insensate: e sorga il mio spirito, come talvolta
vedonsi la luna ed Espero prossimi, liberi entrambi
e puri, chiamarsi in amore; e il cipresso
toscano a quel vento serale si curvi e levi
su di me, dondolando misericordiosamente. ⁶³

4.3. La speranza oltre l'amore: la manifestazione del Mistero

⁵⁹ C. BETOCCHI, *L'alba*, ivi, p. 83.

⁶⁰ C. BETOCCHI, *Appena di mattina*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 212.

⁶¹ C. BETOCCHI, *Estate di san Martino*, dalla raccolta omonima, in *Tutte le poesie*, p. 218.

⁶² «Ma tu t'annidi nei precordi / e vuoi felicità. / Vuoi l'impossibile, o idiota / smania della vita.» C. BETOCCHI, *Lasciami in pace, torbido*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 552.

⁶³ C. BETOCCHI, *Ah, lungi dal mio racconto, e da questa*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 314.

Santucci, nel *Mandragolo*, definisce l'amore come una realtà «eteronoma», in quanto non è una «cosa di questo mondo, come gli spaghetti o il mal di denti», ma è «sottoposta ad altre leggi, d'altra natura».¹ Tale concetto è comune a svariati autori, pur nella diversità di orientamenti e contesti. Nel *Segreto di Luca* ad esempio la rivelazione dell'amore di Ortensia provoca nel protagonista un rapimento quasi mistico: «In quell'istante sentii inondarmi di una gioia immensa, sconosciuta. Era una specie di estasi. [...] D'un tratto il mondo intero ha un altro aspetto. Se avessi visto dei cavalli volare, ciò non mi avrebbe minimamente sorpreso. [...] Non riconoscevo più la creazione. Sentivo il cielo nel cuore. [...] La felicità era penetrata nel mio essere e vi aveva suscitato una luce che ignoravo.»² L'innamoramento assume un simile valore anche nelle parole di Betocchi: «Io mi ritrovavo a vivere [...] in un mondo conclusivo e concludente, il cui fondamento era una gran gioia che mi assisteva fino dalla mattina. [...] Emergevo [dalla notte] con una cosa certa, dentro di me, tanto certa e concreta che mi accorgevo, ogni mattina, di averla raggiunta solamente in parte».³ Persino per Levi l'amore può aprire a una dimensione «altra» dell'esistenza, come nel racconto *Erano fatti per stare insieme*: «E in quel magico istante, ma solo in un lampo subito svanito, balenò in entrambi l'intuizione di un mondo diverso, infinitamente più ricco e complesso, in cui la prigione dell'orizzonte era spezzata, [...] e in cui i loro corpi, ombre senza spessore, fiorivano invece nuovi, solidi e pieni. Ma la visione superava il loro intendimento, e non durò che un attimo.»⁴

In Calvino il tema emerge emblematicamente nel racconto *L'origine degli uccelli*: l'amore per la regina Or apre a Qfwfq una visione unitaria del mondo, in cui reale e ideale si fondono e tutto sembra avere un senso.⁵ In *Priscilla*, d'altra parte, l'innamoramento fa emergere una «memoria profetica», per usare la definizione santucciana: il ricordo cioè di una condizione di pienezza e unità, che è al contempo intuizione di una meta futura. Dice infatti Qfwfq: «Vidi il mio mortale innamoramento tornare alla ricerca della saldatura originaria o finale [...]. Quel che importa è il momento in cui strappandosi a se stesso si sente in un barbaglio l'unione di passato e di futuro, così come io [...] vidi quello che doveva accadere [...] in un oggi forse del futuro forse del passato ma anche certamente contemporaneo di quell'ultimo istante unicellulare e contenuto in esso».⁶ Del resto già nel *Barone rampante* l'amore fonde piani temporali diversi; infatti l'attesa di Viola implica anche l'attesa della Bellezza che in Viola si concretizza, la quale è al tempo stesso un ricordo e una profezia.⁷

¹ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 140.

² L. SANTUCCI, *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 416-17. Il tema è anticipato già nel *Seme sotto la neve*, in cui Faustina dice all'amato Spina: «Penso che tutto il dolore della vita era una preparazione alla gioia di oggi. Vorrei che Dio, il quale ora ci vede e ci ascolta, diventasse per un momento visibile, per potermi mettermi in ginocchio e baciargli i santi piedi.» Ivi, vol. I, p. 928.

³ C. BETOCCHI, *Un cuore disponibile*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 94.

⁴ P. LEVI, *Erano fatti per stare insieme*, in *Opere complete*, vol. II, p. 1008.

⁵ I. CALVINO, *L'origine degli uccelli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 246.

⁶ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, ivi, p. 286.

⁷ «A Cosimo cominció a battere il cuore e lo prese la speranza che quell'amazzone si sarebbe avvicinata fino a poterla veder bene in viso, e che quel viso si sarebbe rivelato bellissimo. Ma oltre a quest'attesa del suo avvicinarsi e della sua bellezza c'era una terza attesa, un terzo ramo di speranza che s'intrecciava agli altri due ed era il desiderio che questa sempre più luminosa bellezza rispondesse a un bisogno di riconoscere un'impressione nota e quasi dimenticata, un ricordo di cui è rimasta solo una linea, un colore e si vorrebbe far riemergere tutto il resto o meglio ritrovarlo in qualcosa di presente.» I. CALVINO, *Il barone rampante*, ivi, vol. I, p. 705. A un livello letterale questa sovrapposizione tra attesa e ricordo si deve al fatto che Cosimo ha già incontrato Viola, quando erano entrambi bambini. Più in profondità però il passaggio suggerisce, quasi platonicamente, che nell'amore conoscere significhi ricordare: la novità verso cui ci si muove è al contempo il ritrovamento di un'originaria bellezza perduta.

L'amore appare come una realtà «eteronoma» anche a Buzzati, che gli attribuisce la repentinità e l'eccezionalità di un miracolo.⁸ L'istante dell'innamoramento apre dunque l'accesso a una dimensione profonda e misteriosa della realtà, non priva di una sfumatura metafisica. Così si legge infatti in *Un amore*: «In quel preciso momento» – espressione che, come si è detto, segnala tipicamente in Buzzati l'irrompere del *kairos* – «ci fu nelle profondità di lui uno scatto, una specie di misterioso rintocco, come quando in una grande solitaria campagna si sente una voce lontanissima che chiama.»⁹ Il finale del romanzo esplicita ulteriormente questo concetto, giacché librandosi per i cieli di Milano la donna si svela come una creatura non interamente di questo mondo.¹⁰ Dunque, se è vero che Buzzati riconduce tutte le speranze e le gioie della vita all'*eros*, quest'ultimo può essere ricondotto a sua volta a una «caccia metafisica», dal momento che costituisce un tentativo di raggiungere il significato profondo della realtà, la piena realizzazione di sé nell'armoniosa unione con l'altro.¹¹

Sono però soprattutto Luzi e Santucci a enfatizzare la connotazione metafisica dell'*eros*. Essi infatti, rileggendo tale esperienza alla luce della fede, la considerano «un'appendice della Rivelazione, e quindi un tramite verso le certezze dell'Eternità».¹² Tale concezione emerge con particolare evidenza in due romanzi santucciani, *Come se* e *Il mandragolo*: qui l'autore espone l'«apocrifa teologia» appresa da un amico, «gagliardo credente e gagliardo femminiere», secondo il quale la rivelazione massima di Dio sulla terra accade appunto nell'attimo culminante dell'amplesso.¹³ Mico è lo zelante alfiere di questa dottrina: «Hai mai dubitato di Dio quando godi in una donna? Fermati lì: quella è la misura della verità, la Rivelazione che continua. E sai perché? Perché ti rendi conto che una festa simile non può averla inventata uno di noi. Siamo tutta bontà in quell'attimo. [...] Sai di cosa mi sono convinto? Che ogni orgasmo che avviene sulla terra, libera un'anima del Purgatorio.»¹⁴ La stessa conclusione è raggiunta anche da Demo:

Egli capiva lucidamente che tutto il corso della storia, le piramidi e la scoperta delle Indie, lo sterminato cozzare degli eserciti e il pendolo di Galileo, le logoranti attese degli assedi e dei malati in fondo a un letto, ogni cosa insomma andava verso Supremo Brivido in una calcolata eroica pazienza, e quando quel Brivido scoccava ognuno gettava via dottrine e pessimismi, rancori e paure, comprendeva perché tanto aveva faticato e sopportato e la sua lingua diceva: vita, per favore, a qualunque prezzo, pur di riassaggiare questa manna...¹⁵

⁸ Riflette infatti Dorigo: «Era una cosa un po' stupida disinteressata e pazza che chissà come scaturiva da uno schifoso borghese come me era uno squillo lungo di tromba era un'antenna di luce». D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 500.

⁹ Ivi, p. 350. L'immagine del «rintocco» è usata anche in riferimento al mistero che si manifesta attraverso le montagne, ad esempio negli articoli *L'amico Schiara* e *Massimo simbolo della suprema quiete*, entrambi in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, pp. 14 e 113.

¹⁰ Cfr. V. CARATTOZZOLO, *L'“inverecondia categorica” di Un amore, tra prostituzione testuale e necessità*, in *La saggezza del mistero*, cit., pp. 135-6.

¹¹ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 54. *Un amore* è perciò la rappresentazione del «mistero che Buzzati dagli inizi sta inseguendo [e che] prende ora la concretezza e il volto di una donna.» Ivi, p. 41.

¹² L. SANTUCCI, Intervista riportata in appendice a L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana*, cit., p. 336. A conferma della natura «eteronoma» dell'amore, Santucci lo definisce nel *Pasticcio di rigaglie* come «un miracolo», a sua volta capace di produrre miracoli veri e propri (*Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 62). Altrove lo connota invece come un paradiso a misura d'uomo, una «larva di paradiso» che Dio concede per sostenere e guidare la vita. In ogni caso si tratta di una realtà non puramente umana. Cfr. *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 462.

¹³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 128.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 708.

¹⁵ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 92.

Ancor più chiaramente nel *Pasticcio di rigaglie* l'amore di coppia è descritto come canale di rivelazione del Divino, sia per coloro che direttamente lo sperimentano sia per chi lo osserva dall'esterno. Dice infatti Guido alla moglie: «Nel tuo corpo io cerco e colgo emozioni che non vengono dalla carne. Cose che dalla carne sembrano quanto mai diverse, lontane, essa ne è solo la mediatrice». ¹⁶ Più tardi poi l'amore per Marta conduce Guido fino a Lourdes, facendogli ritrovare una fede forse perduta o forse mai compresa a fondo. Viceversa l'amore di Marta per il marito è sufficiente a provocare un miracolo vero e proprio, di fronte al quale Tom, amico di famiglia di comprovato ateismo, si sorprende a pensare: «Ho il sospetto che ci sia qualcuno che scombina e ricombina le cose. Che bara al gioco. Che ciurla nel manico. Qualcuno che si occupa di storie d'amore. Forse, chissà, perché è innamorato anche lui.» ¹⁷

Quanto a Luzi, la «conoscenza per ardore» cui abbiamo già accennato altro non è che «una conoscenza d'amore». ¹⁸ L'amore si caratterizza cioè come uno strumento gnoseologico superiore alla ragione, svelando l'unità e il senso del reale e arrivando fino al cuore del mistero metafisico. ¹⁹ Se tuttavia per Santucci la rivelazione passa primariamente attraverso il rapporto carnale, Luzi predilige un mezzo più tradizionale: lo sguardo. Il motivo si impone soprattutto nella raccolta *Nel magma*, ²⁰ assumendo poi un'importanza crescente. In particolare il poeta coglie nello sguardo della donna l'invito a scorgere l'eternità oltre la dimensione temporale, giacché appunto nelle sue «pupille» si riflette l'identità di mutevole e durevole. ²¹ Gli occhi della donna svolgono così una funzione purificatrice e rivelativa: «Sguardano / alti e mutano, ecco, / in chiarezza / la pece delle nubi / e più quelle del cuore». ²² A volte invece la rivelazione passa attraverso la reciprocità degli sguardi, giacché è nel loro scambio che si ricompone l'unità del tutto e si svela «il senso preciso delle cose». ²³

Peraltro questo motivo costituisce un importante punto di contatto tra la poetica di Luzi e quella di Sereni, il quale evidenzia esplicitamente la propria fascinazione per gli sguardi. ²⁴ Anche per Sereni infatti lo sguardo costituisce, scrive Perryman, un'«epifania condivisa, una comunicazione telepatica

¹⁶ L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 67.

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 119.

¹⁹ Luzi parla in particolare del «riassumersi [di tutto] in un amore che tutti li sublima in questa compenetrazione di pensieri che raggia luce sufficiente a rischiare i due versanti opposti della sofferenza e della gioia, della morte e della vita, non sacrificando il mistero perché essa stessa mistero.» M. LUZI, Taccuini inediti cit. in D. PICCINI, *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 15.

²⁰ Ad esempio: M. LUZI, *Il giudice; Ménage; Terrazza*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 325, 329, 344.

²¹ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, pp. 391 e 396. Altri esempi della medesima tematica sono: *Detto? Non taciuto appena*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 452; *Lei che avvanpa da sotto un'antica cenere*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 664; *Memoria della memoria*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 803; *No, no che non lo era*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 399; *L'aquila, la sua alta richiesta*, ivi, p. 512; *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., p. 540.

²² M. LUZI, *Guarda*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 148.

²³ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 374. Due componimenti di argomento affine si trovano anche nell'ultima raccolta: M. LUZI, *Oh voi segni incrociati* e *Si piacciono? sì, almeno un poco*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, pp. 260 e 268. Tra l'altro è curioso notare l'affinità tra l'espressione caproniana «Confondere / i volti», su cui ci siamo soffermati in precedenza, e il motivo dei «due visi che nell'oscurità / si cercano» e «ricongiunti / [...] conoscono» M. LUZI, *Il ciuffo d'alberi notturno*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 897.

²⁴ «Ho il feticismo dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di ritorno.» La frase è riportata nell'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 505. Non a caso *Uno sguardo di rimando* è il titolo di un'intera sezione degli *Strumenti umani*.

in cui i pensieri si trovano sulla stessa lunghezza d'onda, i sensi sono in accordo, in armonia, e qualcosa di normalmente opaco diventa trasparente.»²⁵ In altre parole gli occhi, in particolare gli occhi della donna, si fanno anche in questo caso strumento di rivelazione, lasciando intravedere uno strato più profondo della realtà. Per esempio lo «sguardo d'intesa» scambiato con una ragazza a Luino rimanda «a un tutto o a un nonnulla che sta oltre le rispettive persone» e incoraggia il poeta a proseguire la sua «esplorazione dentro e attorno al paese in attesa [...] di chissà quali rivelazioni».²⁶ Anche lo sguardo della *Ragazza di Atene* è significativamente paragonato al lume acceso davanti a un'icona;²⁷ in esso brilla infatti il desiderio di andare oltre la contingenza della guerra per cercare un'armonia perduta, una patria di felicità cui veramente appartenere.²⁸ Perciò, come si legge in *Infatuazioni*, il volto della donna è per Sereni «preannuncio, portatore, segnacolo».²⁹

5. Agape

L'*agape* costituisce un amore al tempo stesso più ampio e più intimo delle due forme prima analizzate; è rivolto infatti alla totalità degli uomini – o più in generale dei viventi, indipendentemente dal loro grado di amabilità¹ – ed è meno suscettibile alla tentazione del possesso, dal momento che il suo fondamento è la gratuità più che la reciprocità. A maggior ragione dunque l'*agape* si lega strettamente alla speranza; come scrive Riva, «la carità [...] porta con sé, ad esaurimento, la speranza e si pone in certo modo come ciò verso cui tende la speranza stessa.»²

5.1. La carità alimento della speranza

La carità costituisce uno dei temi chiave della letteratura santucciana, sebbene raramente vi compaia in modo esplicito. L'autore preferisce soffermarsi sui suoi aspetti più «spiccioli e quotidiani»: ad esempio la generosità, che egli definisce «la ruffiana della gioia» in quanto è accompagnata dalla felicità già nel momento in cui viene messa in atto.³ Oppure la simpatia, vale a dire la capacità di

²⁵ M. PERRYMAN, *Lo sguardo di Vittorio Sereni*, in *Un altro compleanno*, cit., p. 182. Cfr. anche A. CECCHETTO, *La parola ritrovata*, pp. 105-162 e P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 139.

²⁶ V. SERENI, *Dovuto a Montale*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 147.

²⁷ «E come un guizzo illumina gli opachi / vetri volgenti in fuga / è il tuo volto che sprizza laggiù / dal cerchio del lume che accendi / all'icona serale.» V. SERENI, *La ragazza di Atene*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 65.

²⁸ «Io voglio una contrada ove sia canto» / lieve dagli anni verdi / l'inno che m'opprimeva». *Ibidem*.

²⁹ «Come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio. O almeno mi pare.» V. SERENI, *Infatuazioni*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

¹ Moltmann in particolare definisce l'*agape* come l'amore per ciò che è diverso, perduto, transitorio o senza valore, mentre la *philia* è l'amore per ciò che c'è e che ci è simile; si tratta dunque di un amore che «non distoglie lo sguardo dal non-essere per dire che non è nulla, ma diventa esso stesso la forza magica che lo chiama all'essere.» J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 25.

² F. RIVA, *Introduzione* a V. MELCHIORRE - C. VIGNA, *La politica e la speranza*, cit., p. XIV. Un'osservazione simile è fatta anche da Marcel, il quale si riferisce all'*agape* come a «una comunione insieme più intima e più ampia di cui la speranza può essere considerata tanto il presentimento come l'emanazione.» G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 72.

³ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 265. L'esaltazione della generosità è propria già degli scritti giovanili, in particolare è emblematico il racconto *Una scarpa*, contenuto nello *Zio prete*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 200. Il protagonista è un prete talmente generoso da non tenere quasi nulla per sé; un giorno incontra un povero con una gamba sola e senza scarpe, perciò gliene regala una dell'unico paio che possiede. Allora tutti gli abitanti del paese, venuti a conoscenza di questo gesto, vanno di soppiatto sul tetto del prete e attraverso il camino fanno piovere in casa una cascata di scarpe.

«scovare e colorare l'amabilità del prossimo col quale ci è d'uopo convivere o con lo sconosciuto che il caso ci pone sul cammino».⁴ Per esempio «quella ottuagenaria analfabeta incontrata sul treno e con la quale – tra confidenze aneddoti e scambi di garbatezze – vissi un piccolo indimenticabile “viaggio di nozze”», oppure «quel grintoso burocrate dietro lo sportello con cui, per avergli detto “salute” a un suo sternuto, si finì col pranzare in trattoria, scoprendo fra noi sorprendenti “affinità elettive”.»⁵ A questa virtù se ne lega un'altra, «la pietà: la sorella minore della carità ch'è dei santi.»⁶ Un atteggiamento che coinvolge, anche in questo caso, i più piccoli aspetti del quotidiano: «L'ometto con la valigia che insegue il tram e se lo vede sfuggire, la vecchina stordita che ha smarrito le chiavi di casa e non sa come rientrare, l'ambulante negro che offre i suoi accendini scacciato dal passante con una mala parola».⁷ Insomma la carità per Santucci è anzitutto un'«indiscriminata tenerezza per ogni creatura che Dio ha chiamato alla vita»,⁸ e questa è appunto la via per la felicità indicata da tutti i santi che compaiono nelle pagine santucciane: san Giovanni evangelista,⁹ sant'Agostino,¹⁰ padre Beretta¹¹ o papa Giovanni XXIII.¹² Solo la carità, infatti, è in grado per Santucci di condurre veramente al «lieto fine»; una carità esercitata verso tutto e tutti, come mostra la sua peculiare rilettura della parabola del buon samaritano.¹³

Il tema è ugualmente centrale nella produzione luziana, come sottolineato dal poeta stesso.¹⁴ Già nella *Barca* la speranza si fonda sull'esperienza di un «amore senza contropartita, senza limiti, amore che dilata l'orizzonte dell'uomo e quindi il mondo».¹⁵ Il tema, offuscato momentaneamente negli anni bellici, torna poi alla ribalta con le *Primizie del deserto*. Come sottolinea Verdino, infatti, questa raccolta avvia un itinerario «dall'angoscia alla pietà»,¹⁶ in cui l'oscurità della sofferenza e della paura è contrastata appunto dalla «pietà che penetra, che vede».¹⁷ È lo sguardo della carità, in altri termini, che coglie i segni della primavera incipiente: essa costituisce «una intelligenza più dilatata»,¹⁸ il fondamento di quella che più tardi prenderà il nome di «conoscenza per ardore».¹⁹ Da questo

⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 140.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 141.

⁷ Ivi, p. 142.

⁸ Ivi, p. 172.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Nel dramma *Agostino d'Ippona* il santo esorta la sua interlocutrice ad amare tutti, anche i malvagi, concludendo il discorso con la sua celebre massima: «Ama... e poi fa' quello che vuoi». L. SANTUCCI, *Teatro*, cit., p. 96.

¹¹ Santucci ricorda che padre Beretta usava chiamare tutti quanti «povera anima», come se per lui gli uomini potessero essere «visti non altrimenti che così, dentro quel sostantivo metafisico e quell'aggettivo pietoso». L. SANTUCCI, *Brianza e altri amori*, cit., p. 172.

¹² Papa Giovanni esorta a guardare le anime con «la pazienza della carità» per cogliere di ciascuno la bellezza nascosta, in L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 661-2.

¹³ Il samaritano di Santucci non si limita a guardare con compassione la vittima dei ladroni, ma estende tale sguardo anche al levita e al sacerdote, comprendendo le loro motivazioni e correggendoli benevolmente. Cfr. L. SANTUCCI, *Il buon samaritano*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 9.

¹⁴ «La presenza della carità è fondamentale: è come se facessi mancare olio a una lampada quando manca la carità che rende desiderabili le cose» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 42.

¹⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 31. La *Barca* è permeata infatti, spiega sempre Luzi, da un «senso di fragilità [...] che trova uno sfocio nell'amore, negli affetti, nella carità. C'è questa pietà multiforme, che però non è pietistica.» Ivi, pp. 12-3.

¹⁶ «*Primizie del deserto* costituisce la prima tappa dell'itinerario nella vita, secondo quanto promesso dalla fine del *Brindisi*; si tende a superare l'angoscia per incontrare la pietà. [...] E dove esiste la pietà, c'è anche consolazione rispetto alla solitudine dell'uomo e all'angoscia della storia.» M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 1248-50.

¹⁷ M. LUZI, *Né il tempo*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 172.

¹⁸ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 118.

¹⁹ M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1251.

momento il percorso di Luzi proseguirà sempre in una medesima direzione: l'acquisizione di uno sguardo di misericordia nei confronti del mondo, da estendersi anche alle figure meno amabili. «Lotto / pur di non giudicare a cuore duro» si legge già nel *Fondo delle campagne*,²⁰ ma è soprattutto nel *Magma* che questa lotta raggiunge il culmine.²¹

Inizialmente infatti l'ideale agapico appare contrastato, quasi impossibile da raggiungere. Ad esempio il componimento *Nel caffè* evidenzia la visione ancora limitata del poeta, contrapponendola a quella di un amico che, grazie alla sofferenza, ha affinato la propria capacità di amare. Perciò, là dove il poeta vede solo superficialità e indifferenza, l'amico coglie invece il fluire vitale, nella sua inconsapevole carica di speranza; e se il poeta si ferma al livello delle divisioni ideologiche, l'amico lo oltrepassa per raggiungere la comune umanità.²² Col tempo, d'altra parte, l'*agape* sembra diventare un atteggiamento sempre più naturale per Luzi, la cui visione del mondo assume un'impronta marcatamente comunitaria: l'io è percepito come parte del più ampio flusso vitale, che ha appunto nell'amore il suo «cuore».²³ Ciò comporta, da un lato, lo sviluppo di un compassionevole affetto per ogni essere vivente: «Amare, / questo sì ti parifica al mondo, / [...] ti convoglia nello stellato fiume».²⁴ Dall'altro lato implica la capacità di accogliere l'«amorosa / tracotanza» del mondo,²⁵ ossia di accettare gli aspetti di dolore e fatica ricomprendendoli all'interno di un'interazione amorosa con la realtà. In questo modo ogni incontro diventa l'occasione per la manifestazione della Grazia, giacché è proprio nell'*agape* che la fede acquista sostanza: «La fede non servirebbe a niente se non fosse allo stesso tempo amore. L'amore forse è la sua origine, il suo grembo: certamente è il suo tramite, il suo volto, il suo ultimo fine. Capisco solo oggi tutto il senso riposto in un verso scritto quasi cinquant'anni fa: "la fede è in te, la fede è una persona"».²⁶ Emblematico a tal proposito un componimento della *Dottrina*, che sottolinea come Dio si faccia presente proprio negli incontri umani, per quanto insignificanti possano sembrare all'inizio:

Allora si posò
su noi una pietà plenaria,
una misericordia
senza origine né fondo
ci avvolse, ci appropriò
al respiro del creato
ed al suo verso. Oh grazia
che puoi se vuoi promanare da ogni bricia.²⁷

La carità è al cuore anche della visione betocchiana del mondo, come il poeta stesso spiega a Camon: «Io risolvo ogni problema con la carità. [...] La mia dottrina è tutta qui, non ne ho altra».²⁸ In altre parole «esister qui ed amare»²⁹ è il comandamento fondamentale, inteso anzitutto nei confronti degli

²⁰ M. LUZI, *Qualche luogo*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 299.

²¹ *Presso il Bisenzio* ripropone la stessa espressione di *Qualche luogo*: «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro». Da *Nel magma*, ivi, p. 319. Altri esempi significativi sono *Tra notte e giorno* (p. 326) e *Bureau* (p. 334).

²² M. LUZI, *Nel caffè*, ivi, p. 323.

²³ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 221.

²⁴ M. LUZI, *Madre e figlio*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 554.

²⁵ M. LUZI, *Faceva rossa, voleva essere accolto*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 56.

²⁶ M. LUZI, *Fede e poesia*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 248.

²⁷ M. LUZI, *No, no che non lo era*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, p. 399.

²⁸ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 69.

²⁹ C. BETOCCHI, *O vaga notte*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 213-4.

altri esseri umani (come il *Fratello erbivendolo*³⁰ o il «caro spazzino» dell'*Estate di san Martino*³¹) ma più in generale verso tutto il creato, animato e inanimato («Io giungo a riconoscermi nel sasso / che sospira all'eterno, in alto, in basso»³²). Seguire tale comandamento, superando i limiti angusti dell'ego, è l'unica strada per vivere un'esistenza piena e continuamente rinnovata, immersa nel flusso vitale e tesa all'eterno:

Era l'amore, ed è, non già tenerezza,
ma l'essere colmo dell'altro,
esistere e agire, vegliando l'amore
trapassato ed eterno: era l'amore,
ed è, trasformante me stesso nell'atto
pieno della mia identità
vivente come già trapassata,
oltre il mio, nel destino comune.³³

Dunque l'*agape* costituisce anche per Betocchi la strada per la felicità, nonché la fonte primaria della poesia.³⁴ Soprattutto però si lega alla speranza nella sua accezione resistenziale, la pazienza. Da un lato infatti inscrivere le sofferenze individuali in un flusso collettivo permette di dividerle e trascenderle;³⁵ dall'altro l'amore protegge dalla corrosione del divenire, giacché nutre l'anima e ne mantiene vivo il dinamismo. In termini metaforici l'amore costituisce il «terreno», il fondamento dell'anima e della vita, che rimane anche quando le stagioni dei fiori e dei frutti sono passate:

C'è quell'amore nascosto, in me,
quanto più miserevole pudico
quel sentore di terra, che resiste,
come nei campi spogli: una ricchezza
creata, non mia, inestinguibile.
Nemmeno più coltivabile, forse, ma vera
esistenza; [...]
Non guardatemi, che son vecchio,
ma nel mio mutismo pietroso ascoltate
come gorgheggia, com'è fiero l'amore.³⁶

Certo questa concezione, benché nella sua essenza resti costante per tutta la vita di Betocchi, modifica col tempo le proprie forme. Inizialmente la carità è strettamente legata alla speranza religiosa, perciò

³⁰ Ivi, p. 182.

³¹ Ivi, p. 218.

³² C. BETOCCHI, *Un passo, un altro passo*, dalla raccolta omonima, ivi, p. 186.

³³ C. BETOCCHI, *L'amore*, in *Dal definitivo istante*, cit., p. 220.

³⁴ «Ché il resto che già dissi, / e dico, non è da me, ma da un amore / colto dove son nato, da chi son nato / e perché son nato. Certo che il meglio / di ciò che dico è di là, più suo che mio. / E ne sien grazie a chi me lo fa dire.» C. BETOCCHI, *La mia schietta natura è alla giornata*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 357. La frase richiama alla mente la celebre definizione dantesca: «I'mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando» (Pg. XXIV, 52-54). Significativa anche l'immagine usata in *Passa il tempo ecco una nuvola*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 402: «O amore che mi piovi in mente / la tua freschezza che s'umilia / se tu vuoi faremo miglia // e miglia, soli, silenziosamente.»

³⁵ «Questo mondo è casalingo, / e ogni distanza è breve / è come una sorella / al dolor che riceve». C. BETOCCHI, *Nell'orto*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 221.

³⁶ C. BETOCCHI, *Non ho più che lo stento d'una vita*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 288.

il senso di fratellanza con tutte le creature è ricondotto da Betocchi alla comune origine in Dio.³⁷ In ultimo però, sebbene Cristo rimanga un importante punto di riferimento etico,³⁸ la fede nella sua divinità viene meno. Di conseguenza la compassione universale appare basata unicamente sulla condivisione del destino di sofferenza e fatica, all'interno non di un percorso diretto a una meta trascendente bensì dell'eterno ciclo vitale. Se dunque all'inizio la carità poggia sulla speranza religiosa, negli ultimi anni si sostituisce ad essa, in quanto unica virtù teologale ancora valida per il poeta.³⁹ Eppure proprio su questa carità può sorgere nuovamente un «lacerto di speranza», benché priva di un nome preciso.⁴⁰

Similmente nella poesia di Caproni la carità è l'unico valore che sopravvive alla caduta della fede e della speranza, assumendo perciò un valore parzialmente compensativo. «Dio non c'è... per questo... dobbiamo più che mai amarci» dice il *Pastore infido*.⁴¹ In altre parole, proprio perché povera di speranza, l'epoca novecentesca «chiama alla “comunione”, [...] sotto la spinta d'un sentimento di solidarietà (di una necessità di amore) e di responsabilità morale verso se stessi e verso gli altri – tutti»,⁴² inclusi i nemici.⁴³ Tale convinzione emerge già all'altezza di *Cronistoria*, quando Caproni scrive: «Bontà / bontà sola ci resta».⁴⁴ Un'espressione che riecheggia anche nella poesia sereniana, dapprima nelle «parole di bontà» scambiate tra prigionieri nel *Diario d'Algeria*⁴⁵ e poi nell'«ultima bontà» che brilla «in cresta di collina», illuminando il panorama malinconico di *Stella variabile*.⁴⁶ Come per Caproni, infatti, anche per Sereni la carità rappresenta un essenziale strumento di reazione alla negatività del mondo.⁴⁷

³⁷ «Tale familiarità, in cui mi riconosco una particella della creazione, è tuttavia singola e identificatissima pur con un destino mortale che trova ovunque la sua identità, stabilisce e assicura il primo principio della mia libertà, e quello della mia fraternità con ogni altra creatura, in Dio, creatore comune.» V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 9.

³⁸ Betocchi vede infatti in Gesù un «esempio di ciò che si deve fare tutti i giorni per poter dire di credere che il nostro amore è amore: non di sé, e non per propria consolazione.» C. BETOCCHI, Lettera a L. Santucci del 22 settembre 1976, cit. in M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, cit., p. 220. Del resto già il componimento *Per Pasqua*, dedicato a Caproni, metteva in luce la strettissima correlazione tra carità e fede: «È un poveraccio, questi [Cristo] che vuole / ciò che il mondo non vuole, solo amore.» Da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 200.

³⁹ «Da quando ho perduto la speranza di Dio, e mi sono confuso con chi non ha speranza, si è raddoppiata la carità.» C. BETOCCHI, Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 56.

⁴⁰ C. BETOCCHI, *Domanda*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 463-4. A tal proposito è interessante ricordare i due componimenti luziani dedicati all'«abiura» di Betocchi, in cui la carità è identificata non solo come il principale elemento di continuità tra il Betocchi credente e il non credente, ma come una vera e propria forma alternativa di fede (e dunque di speranza). Cfr. *Abiura io?* e *Io, lei, altri da lei e da me*, entrambi da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 523 e 691.

⁴¹ G. CAPRONI, *Il pastore infido*, da *Versicoli del controcaproni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 715.

⁴² G. CAPRONI, Recensione a *Onore del vero*, in G. CAPRONI - M. LUZI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario*, cit., p. 90.

⁴³ Alcuni esempi particolarmente significativi, dato il contrasto con il contesto bellico in cui sono inseriti, sono la scelta del maestro – immagine di Caproni stesso – di aiutarsi ai partigiani senza però unirsi direttamente alla lotta, in quanto «non ha saputo uccidere in sé un'ultima pietà.» O ancora la decisione del capo dei partigiani di mandare i fascisti feriti all'ospedale, invece di ucciderli, suscitando la «gratitudine e [l']ammirazione» del maresciallo locale. G. CAPRONI, *Tana da' urpe* e *Bandiera bianca*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 112 e 171.

⁴⁴ G. CAPRONI, *Così lontano l'azzurro*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 87.

⁴⁵ V. SERENI, *Non sanno d'essere morti*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, p. 78.

⁴⁶ V. SERENI, *Esterno rivisto in sogno*, da *Stella variabile*, ivi, p. 216. Sulla consonanza tra i due componimenti cfr. in particolare L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 85.

⁴⁷ «Sereni converte la “pars destruens” del suo discorso in una specie di continuo rinvio all'altro, secondo una dinamica in cui la pietà e l'amore, e persino la carità, intesa nel senso forte dell'offerta umile, tanto più difficile da sostenere quanto più rivolta a ciò che dell'altro si rende invisibile, appaiono accenti decisivi». R. CARIFI, *Omaggio a Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 53. Anche Cecchetto sottolinea lo stretto legame che, tanto in Luzi quanto in Sereni, intercorre tra speranza e carità. Cfr. A. CECCHETTO, *La parola ritrovata*, cit., p. 198.

Una convinzione simile domina anche nelle pagine leviane, sebbene l'ideale agapico si declini qui in senso strettamente laico. Levi infatti intende «l'amore per il prossimo»⁴⁸ come atteggiamento aperto e disponibile nei confronti degli altri, improntato alla volontà di «comunicazione e di comprensione»⁴⁹ e al desiderio di ridurre il più possibile la sofferenza.⁵⁰ Ciò non implica «amare i propri nemici», se con questo si intende guardare le colpe altrui con indulgenza⁵¹ o nutrire verso gli uomini una fiducia acritica.⁵² Significa però cogliere il meglio da ogni incontro, senza fermarsi a reazioni superficiali di antipatia o condanna. Il concetto emerge implicitamente in diversi luoghi dell'opera leviana: basti pensare al suo rapporto con Muller, l'ex SA,⁵³ o alla sua analisi della figura di Rumkowski, *Il re dei giudei*,⁵⁴ o ancora all'attenzione che riserva a un ragazzino autore di scritte razziste sui muri.⁵⁵ In tutti questi casi Levi non si limita a deprecare l'operato della persona bensì cerca di risalire alle sue motivazioni ed eventualmente di compatire la sua fragilità. Lui stesso individua in questo atteggiamento la chiave della sua scrittura: «Il mio è un impegno umano, [...] mi interessa confermare che in ogni essere umano vedo il mio prossimo, magari è un nemico, ma è un mio prossimo, è una persona da conoscere.»⁵⁶

Allo stesso modo Buzzati, nel riferire episodi di cronaca nera, estende uno sguardo di pietà sui criminali oltre che sulle vittime.⁵⁷ Ed è appunto questa caratteristica che, come sottolinea Gianfranceschi, rende la poetica di Buzzati così ricca di speranza: «[Dall]'inestinguibile curiosità-commozione dell'autore per i moti anche impercettibili che si svolgono nell'animo dell'uomo, [...] da questa compartecipazione sincera, che è carità, nasce la speranza di una salvezza e di una luce

⁴⁸ L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 765.

⁴⁹ G. MARTELLINI, *Io sono un centauro*, ivi, vol. III, p. 453. In particolare alla domanda: «Se nel nostro mondo è ancora lecita la speranza, a quale idea la sente ancorata?», Levi risponde: «Proviamo a parlare di comunicazione e di comprensione.»

⁵⁰ «L'unico dovere che ha l'uomo al mondo, secondo me, laico, è di evitare la sofferenza agli altri e a se stessi.» D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, p. 862. Un'osservazione simile è riportata anche in P. LEVI, *Contro il dolore*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 838: «È difficile compito di ogni uomo diminuire per quanto può la tremenda mole di questa «sostanza» che inquina ogni vita, il dolore in tutte le sue forme; ed è strano, ma bello, che a questo imperativo si giunga anche a partire da presupposti radicalmente diversi.»

⁵¹ «Non vorrei tuttavia che questo mio astenermi dal giudizio esplicito fosse confuso con un perdono indiscriminato. No, non ho perdonato nessuno dei colpevoli, né sono disposto ora o in avvenire a perdonarne alcuno, a meno che non abbia dimostrato (coi fatti: non con le parole, e non troppo tardi) di essere diventato consapevole delle colpe e degli errori del fascismo nostrano e straniero e deciso a condannarli, a sradicarli dalla sua coscienza e da quella degli altri.» P. LEVI, Appendice all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 283.

⁵² «Non ho mai avuto fiducia nell'istinto morale dell'umanità, nell'uomo buono "naturaliter".» P. LEVI, *La questione ebraica*, ivi, vol. III, p. 5

⁵³ Il fatto che Levi accettò di intrattenere una corrispondenza con quest'uomo è una chiara dimostrazione della sua apertura e disponibilità verso gli altri, atteggiamento però che lui stesso differenzia dall'«amore per i nemici» predicato in ambito cristiano: «Mi faceva un onore non meritato attribuendomi la virtù di amare i nemici: [...] non lo amavo, e non desideravo vederlo, eppure provavo una certa misura di rispetto per lui». P. LEVI, *Vanadio*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1024.

⁵⁴ Cfr. P. LEVI, *Il re dei giudei*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 292.

⁵⁵ P. LEVI, *Decodificazione*, ivi, p. 400.

⁵⁶ A. AUDINO, «Io un poeta? Scrivo soltanto per gioco», ivi, vol. III, p. 475. Levi dichiara anche, in un'altra intervista: «Io cerco di trasmettere e infondere fiducia, è un modo per costruire il bene, sapere di essere ascoltato è già un premio.» L. DI RICCO, *Un uomo chiamato Faussone*, ivi, vol. III, p. 167.

⁵⁷ Il tema emerge esplicitamente nell'articolo *Doppia pietà*, che esorta ad avere compassione dell'assassino perché «di fronte all'immensità del male avvenuto, anche lui, il mostro, non è altro che un povero diavolo miserando, che, anche rinchiuso in un ergastolo, porterebbe con sé fino al giorno della morte la sua miseria come una peste inguaribile.» *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 374. Più spesso però pietà e speranza trapelano in modo implicito dall'esposizione di Buzzati, come in *La belva ha avuto un bambino* (p. 109), *Ma come ha fatto a resistere tanto?* (p. 203), *Fantasma al bar* (p. 228) o *Una tragedia della città* (p. 235).

possibile. [...] Il grande veicolo della speranza è l'amore.»⁵⁸ Non a caso molti dei suoi personaggi, a partire da Bàrnabo e Procolo nei romanzi giovanili, si riscattano proprio attraverso un atto di pietà.⁵⁹ E ancora la carità sostiene la speranza degli eroi anonimi spesso descritti nelle pagine buzzatiane, come il medico di campagna che quotidianamente combatte per il bene dei propri pazienti: uno «sconosciuto dottore di provincia, che gira le campagne con le scarpe infangate, e senza accorgersi fa un poco di più del suo dovere, e se la prende, e poi maledice il proprio zelo e giura che sarà l'ultima volta. Ma – che Dio lo benedica – all'indomani ricomincerà da capo.»⁶⁰ Proprio come la speranza di Péguy, che continuamente spinge a ripercorrere la stessa strada e, benché all'apparenza inganni sempre, non inganna mai.⁶¹

Persino Dio, di fronte a un atto di carità sincera, rinuncia a punire i peccati delle anime incriminate, per quanto gravi siano. Già abbiamo visto infatti che un atto d'amore è sufficiente a riscattare persino un diavolo; ma questo non è certo l'unico caso in cui tale dinamica si presenta nel corso della produzione buzzatiana. Anche racconti come *Il sacrilegio* o pseudo-cronache come *All'alba* indicano nell'amore una forza sufficiente a redimere anche un peccato considerato tradizionalmente tra i più gravi, il suicidio.⁶² Ma il racconto forse più emblematico in proposito è quello dell'eremita Floriano, nelle *Notti difficili*. L'eremita, nonostante la sua santa vita, teme sempre di non mortificarsi a sufficienza per guadagnare l'ingresso in paradiso; presta dunque orecchio al consiglio di un «frate sapientissimo» che, sfortunatamente per lui, è in realtà il Diavolo sotto mentite spoglie. Questi gli consiglia di mortificare non il proprio corpo, penitenza tutto sommato facile, bensì l'anima, commettendo i più immondi peccati. Così facendo l'eremita finisce per acquistare uno sguardo profondamente compassionevole su tutti i peccatori, i quali magari sono «persone buonissime, [...] galantuomini sopraffatti da tentazioni più forti di loro, e per questo infelici. Commiserarli, non perseguitarli si dovrebbe.»⁶³ Così, quando in ultimo viene decapitato per i suoi misfatti, sulla sua testa recisa compare con sorpresa di tutti un'aureola di santità. Insomma il falso frate «era riuscito nell'impresa mai compiuta prima nella storia del mondo, nell'impresa, per un diavolo, la più disonorevole e assurda fra tutte: quella di portare un uomo alla gloria di Dio a forza di immondi peccati. “Accidenti” impreca “è proprio vero: infinite sono le vie del Signore.”»

Anche per Silone la carità costituisce l'unico valore veramente essenziale: in un'ottica cristiana essa rappresenta il cuore della fede, mentre in un'ottica laica ne è di fatto la sostituta. Infatti, a detta dell'autore, ciò che rimane dopo il crollo dei miti è «il Pater Noster», ossia un sentimento di fratellanza e compassione verso tutti gli uomini, al di là delle divisioni politiche o sociali.⁶⁴ In effetti, come osserva Lewis, l'eccezionale resistenza della speranza siloniana si deve proprio al fatto che la

⁵⁸ F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., pp. 119-120.

⁵⁹ Nella vicenda di Bàrnabo, in particolare, la pietà emerge dapprima nel combattimento tra il protagonista e Molo, in cui Bàrnabo perde di proposito per non umiliare l'avversario, e poi nella decisione di non sparare ai briganti così lungamente attesi. Gianfranceschi commenta così questa decisione: «Ha estinto nella pietà, che è pietà anche per se stesso, il desiderio di vendetta, conquistando la pace interiore in armonia con il ritmo della natura». Ivi, p. 28.

⁶⁰ D. BUZZATI, *Favola 1954*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. II, p. 72.

⁶¹ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., pp. 263-4.

⁶² Nel *Sacrilegio*, infatti, il bambino protagonista è salvato dalla dannazione ad opera di due peccatori – un suicida e una prostituta – che possiedono tuttavia un'enorme capacità d'amore. Cfr. *I sette messaggeri*, pp. 216-59. In *All'alba*, invece, il suicidio di Marilyn Monroe è raccontato nella forma di un duplice atto di carità: lei, nonostante desideri la morte, è tentata di rimandarla per compassione di un buon genio che si è innamorato di lei, e quest'ultimo a sua volta non si intromette per pietà della sua sofferenza. Cfr. *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 209.

⁶³ D. BUZZATI, *L'eremita*, in *Le notti difficili*, cit., p. 147.

⁶⁴ Ivi, p. 565.

carità ne costituisce il fondamento: «Si può dire [...] che Silone sopravvisse al terremoto dell'esperienza politica proprio perché vi si dedicò per amore piuttosto che per odio. E siccome era un amore inseparabile dal semplice fatto dell'esistenza umana, esso era anche, nel suo nocciolo, invulnerabile alla delusione.»⁶⁵ Come nel caso di Luzi, peraltro, sembra che quest'attitudine si rafforzi sempre più col passare degli anni, trasformando i giudizi netti dell'età giovanile in un'atteggiamento di diffusa compassione. Silone stesso afferma in una tarda intervista: «Già per mia natura io non odiai mai nessuno [...] ma ora, con l'età avanzata, vado sempre più avvicinandomi a una comprensione per tutti, e forse è già un approccio all'amore e alla morte. Ecco: l'indulgenza è già un traguardo intermedio. Si acquista con gli anni e col dolore. Meditandovi su, naturalmente; poiché non basta sommare anni e dolori.»⁶⁶ Una sensazione assai simile è espressa anche da Santucci nel *Cuore dell'inverno*: la vecchiaia porta con sé una «struggente e indiscriminata tenerezza per ogni creatura», che è la traduzione in termini quotidiani della carità.⁶⁷ Se dunque l'*eros*, passionale e dinamico, è spesso associato al periodo giovanile, l'*agape* sembra invece trovare il proprio culmine nella vecchiaia, donandole una speranza quieta e profonda (o perfino, come scrive Santucci, una certa capacità di «veggenza»⁶⁸).

Benché più discreta, infine, la carità non manca neppure nella produzione calviniana. Già nel *Sentiero* lo sguardo di Kim è caratterizzato da un'universale compassione, capace di cogliere in ciascuno una possibilità di riscatto.⁶⁹ Il tema conquista poi un posto centrale nella *Giornata di uno scrutatore*: è l'amore ad aprire uno spiraglio anche nella situazione più disperata, facendo balenare infine una Città ideale, una possibilità di comunione autentica e profonda. La riflessione prosegue nelle *Città invisibili*, nate come un «poema d'amore alle città»,⁷⁰ ossia alla possibilità di costruire una positiva rete di relazioni. E ancora in Palomar la compassione e l'interesse per il prossimo costituiscono un ideale fondamentale, benché difficile da mettere in pratica.⁷¹ Né tale ideale, come abbiamo visto, si limita all'universo antropomorfo; al contrario la possibilità per l'uomo di adempiere il proprio destino è legata alla capacità di instaurare legami di affinità con il mondo circostante.

5.1.1. La carità come ideale sociopolitico

In conclusione dunque possiamo dire che la carità, nel suo stretto rapporto con la speranza, costituisce un minimo comun denominatore tra tutti gli autori qui considerati, a prescindere dall'orientamento religioso e politico. Del resto essa costituisce anche il punto di contatto tra i due modelli ideologici dominanti nel Novecento, ossia quello cristiano e quello marxista, offrendosi perciò come una possibilità di sintesi e superamento di tali modelli. A questo tema Moravia ha dedicato il suo

⁶⁵ R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 30.

⁶⁶ I. SILONE, *Credere senza obbedire*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1290.

⁶⁷ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 172.

⁶⁸ Ivi, p. 171.

⁶⁹ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 107-8.

⁷⁰ L'espressione, tratta dal discorso di Calvino alla Columbia University, è riportata nell'apparato critico, ivi, vol. II, p. 1362.

⁷¹ Simpativo a tal proposito un episodio in cui Palomar compra per sbaglio due pantofole di misure diverse, e il suo pensiero va immediatamente al cliente cui saranno andati le due pantofole corrispondenti alle sue. Perciò «decide di continuare a portare queste pantofole spaiate per solidarietà col suo compagno di sventura ignoto, per tener viva questa complementarità così rara, questo specchiarsi di passi zoppicanti da un continente all'altro.» I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 958.

pamphlet, con l'intento di dimostrare che la speranza comunista è «erede e continuatrice di quella cristiana».⁷² Tra i nostri autori Silone è il più vicino a questa prospettiva, giacché considera cristianesimo e marxismo come estrinsecazioni diverse di un'unica tensione utopica; i rivoluzionari dunque stanno al mondo moderno come i monaci stavano all'antico, in un'equazione pressoché perfetta.⁷³ Il marxismo non è perciò da concepirsi in opposizione netta al cristianesimo, ma piuttosto offre l'occasione di ritrovare quella componente di positiva «assurdità» dell'amore che le istituzioni ecclesiali hanno edulcorato.⁷⁴ L'ideale sarebbe appoggiarsi a entrambe le ideologie per raggiungere un'utopia sovra-ideologica, usando il cristianesimo per correggere il socialismo e viceversa;⁷⁵ un ideale incarnato, ad esempio, nel personaggio di Franz, che «ha messo d'accordo Carlo Marx e Gesù Cristo».⁷⁶

Simile, anche se meno estrema, è l'opinione di Luzi: anch'egli infatti ipotizza che il marxismo abbia riportato alla luce la portata rivoluzionaria del cristianesimo, una sorta di «grande miccia» che il tempo ha sepolto sotto la sabbia ma che sarebbe «capace di far esplodere il mondo».⁷⁷ In quest'ottica il marxismo sarebbe addirittura «uno strumento inconscio del cristianesimo che si libera dalla sua crosta di sabbia».⁷⁸ Anche Buzzati, pur senza condividere esplicitamente questa posizione, tenta a modo suo una sintesi tra i due mondi. Si dichiara infatti estraneo alle idee marxiste,⁷⁹ eppure nei suoi racconti ricorrono motivi di stampo rivoluzionario: l'immagine di una giustizia vendicatrice, che riscatta gli umili e punisce i prevaricatori;⁸⁰ e il rovesciamento delle categorie ricchezza-povertà, per cui la prima viene aborrita e la seconda invidiata.⁸¹ In alcuni racconti, come *Era proibito*, la rivoluzione politica appare perfino come evento positivo.⁸² Allo stesso modo Buzzati si è sempre professato agnostico, tuttavia la compassione tipica della sua sensibilità si radica nella tradizione cristiana, così come l'immaginario cristologico ed escatologico che affiora spesso nei suoi racconti.⁸³ Un altro esempio di sintesi si ha poi nella poesia sereniana, dove spiritualità e politica sono spesso intrecciate. In particolare in *Appuntamento a ora insolita* la figura centrale si presenta con un «sembiante / d'angelo» ma ricorda al poeta il sogno della «città socialista».⁸⁴ Essa rappresenta l'utopia che assorbe in sé istanze religiose e politiche, senza però identificarsi con un modello

⁷² A. MORAVIA, *La speranza*, cit., p. 38.

⁷³ Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 643; *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 557.

⁷⁴ «Il cristianesimo [...] è qualche cosa di più della beneficenza. Esso esige l'amore della carità, l'amore dei nemici. [...] Se però il cristianesimo viene spogliato delle sue cosiddette assurdità per renderlo gradito al mondo [...], cosa ne rimane? Voi sapete che la ragionevolezza, il buonsenso, le virtù naturali esistevano già prima di Cristo, e si trovano anche ora presso molti non cristiani. Che cosa Cristo ci ha portato in più? Appunto alcune apparenti assurdità.» I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 725.

⁷⁵ F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 138.

⁷⁶ I. SILONE, *La volpe e le camelie*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 466.

⁷⁷ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 125.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Definisce infatti il marxismo «una morale basata sull'odio.» D. BUZZATI, *Album Buzzati*, cit., p. 91.

⁸⁰ Si pensi a *Il delitto del cavaliere Imbriani* e *Processo per idolatria*, in *Il crollo della Baliverna*, *L'uccisione del drago* in *Sessanta racconti*, *L'uovo* in *Il colombre*, *Cenerentola* in *Le notti difficili*.

⁸¹ Ad esempio *Opera di misericordia* e *Poveri topolini*, in *In quel preciso momento* o *Un popolo felice*, in *Siamo spiacenti di...*

⁸² D. BUZZATI, *Era proibito*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1009.

⁸³ Anche Porzio sottolinea come caratteristica propria di Buzzati la «pietà e compassione verso il prossimo e verso ogni creatura vivente, quella pietà che, intrisa di una inscindibile valenza metafisica, ci dispone a una conoscenza spirituale con tutto ciò che ci circonda». D. PORZIO, *L'interrogazione religiosa*, in AA. VV., *Dino Buzzati*, cit., p. 73.

⁸⁴ V. SERENI, *Appuntamento a ora insolita*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., pp. 140-1.

definito: semplicemente è la «gioia», universale emozione umana, capace di risplendere ovunque e in qualunque forma.

Un altro punto di contatto tra marxismo e cristianesimo è dato poi dall'enfasi sulla prassi: l'*agape* si esprime anzitutto attraverso le opere, nell'azione concreta e quotidiana del singolo. Abbiamo visto infatti come l'enfasi sull'azione sia comune a molti degli autori qui considerati, i quali la fanno risalire ora all'influsso marxista,⁸⁵ ora a quello cristiano.⁸⁶ Comunismo e cristianesimo concordano inoltre sulla connotazione «agonica» dell'*agape*; entrambi infatti implicano «visioni drammatiche e dualistiche della vita»,⁸⁷ in cui il bene emerge all'interno di una dialettica costante con il male. Di conseguenza l'amore per il prossimo non è una scelta scontata, ma chiede di essere costantemente riaffermata e difesa; come scrive Santucci, quanto più la vita appare «crudele, cinica e arida» tanto più occorre praticare «la violenza e la testardaggine della dolcezza.»⁸⁸

5.2. La carità come meta della speranza: la «comunione dei santi»

La carità non è soltanto il fondamento della speranza ma anche, in un certo senso, il suo punto d'arrivo. Secondo la definizione di Marcel infatti la speranza ha come scopo primario la riunificazione e la conciliazione: la sua meta ultima cioè è uno stato di comunione tra gli uomini, tra l'uomo e il mondo e tra l'uomo e Dio.¹ In Santucci tale «utopia conviviale» è un tema particolarmente presente, espresso già nel *Velocifero* per mezzo di tre simboli principali: l'arca di Noè, la mensa e il letto. La prima, che coincide con il velocifero del titolo, è il rifugio sicuro per eccellenza, capace di salvare tutte le persone care dalla corrosione del tempo. La seconda è invece l'emblema della condivisione familiare, rappresentata soprattutto dal pranzo natalizio che nonno Camillo prepara tutti gli anni come una liturgia.² Infine il letto costituisce, nella visione di Panfilo, l'accesso a una società ideale,³ mentre Renzo lo interpreta come il luogo d'incontro di famigliari e amici nella beatitudine del sonno, che li riporta «alle sorgenti di una comune fanciullezza».⁴ Nessuno di questi simboli, tuttavia, riesce pienamente a concretizzare quell'ideale di comunione cui tendono i personaggi. L'unica cosa che può rispondere a tale desiderio, come spiega a Silvia la madre superiora, è la «comunione dei santi»: l'«arca più grande» che sola si rivela capace di salvare, sconfiggendo tanto il peccato quanto la morte.⁵ In ultimo anche Renzo arriva a questa conclusione: nel delirio sente una suora recitare le litanie dei santi e mentalmente aggiunge alla lista, con tutta naturalezza, gli uomini e gli animali con cui ha

⁸⁵ Silone in particolare individua nel marxismo l'origine della «diffidenza verso le astrazioni, della ricerca appassionata della realtà e della continua verifica di essa, dell'importanza della prassi sociale» che emergono nei suoi scritti. I. SILONE, *Alcune domande a un francotiratore del socialismo*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1283.

⁸⁶ Luzi soprattutto riconduce all'eredità cristiana, in particolare al dogma dell'incarnazione, la necessità sempre più avvertita di calare la speranza nella storia, nella concretezza della materia. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 299.

⁸⁷ B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. XL.

⁸⁸ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 263.

¹ «Se il tempo è per sua essenza separazione e quasi perpetua disgiunzione, la speranza mira invece alla riunificazione, alla riconciliazione». G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 64. Di quest'opinione è anche Borgna: «La speranza, come apertura nel tempo [...] non è in fondo se non la promessa dell'essere-insieme [...] nella solidarietà e nella comunione» E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, cit., p. 92.

² L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 526. Sul simbolismo della mensa cfr. G. CRISTINI, *Invito alla lettura di Luigi Santucci*, Mursia, Milano 1976, p. 98.

³ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 442.

⁴ Ivi, p. 540.

⁵ Ivi, p. 747.

condiviso la propria vita. Tutti infatti meritano di partecipare a quella comunione per il semplice fatto di «essere nati, essersi incontrati nel gioco meraviglioso della vita».⁶

Più in particolare la «comunione dei santi» si può leggere su un duplice livello. Anzitutto rappresenta la meta escatologica, il realizzarsi del Regno, come emerge ad esempio nella pièce *I Romei*. Qui infatti il Regno è definito come il momento della comunione massima, «quando tutti avremo avuto pietà di tutti. Quando gli assassini e le madri avranno pregato insieme.»⁷ Al contempo, però, si tratta di una realtà presente, che agisce nella vita di ciascuno. Quest'ultimo concetto diventa per Santucci ancor più fondamentale dopo la morte della madre, in quanto apre la possibilità di un'interazione costante tra il mondo dei vivi e quello dei morti.⁸ Ciò avviene in particolare attraverso la preghiera, intesa come possibilità di comunicare a distanza con chi non c'è più o con chi, semplicemente, si è allontanato.⁹ Inoltre la preghiera può essere una forma di azione a vantaggio dell'altro: i vivi possono intercedere per i morti e viceversa, come sottolineato soprattutto nella pièce *L'angelo di Caino*.¹⁰ Questo può innescare anche un circolo virtuoso: i vivi chiedono ai morti di agire per consolare altri vivi che loro non possono raggiungere. In *Come se* per esempio Mico, descrivendo la sua esperienza al fronte, racconta: «Qui c'è da aiutarne molti con questa Croce Rossa invisibile che sono le orazioni: quando uno urla, o è in agonia o è già morto, chi non è medico né prete si rende conto che non può dare a quel poveretto il bene che vorrebbe. Allora io guardo in su e dico: Voi spiriti, se avete delle vicinanze maggiori delle nostre, se la vostra bocca è più vicina alla sua, giù, bacciate per noi.»¹¹ La stessa opera, d'altra parte, ci presenta un secondo mezzo per creare un ponte tra i due mondi: la risata. In questo Santucci sembra richiamare un proverbio ebraico: «La tristezza chiude le porte del paradiso, la preghiera le apre, la gioia le abbatte.» È infatti la gioia a costituire il collante per eccellenza, unendo le anime in quella che è simpaticamente definita «comunione dei matti».¹²

Tale idea non può non richiamare la poesia sereniana. Anche in questo caso, infatti, la meta utopica dell'esistenza è costituita dalla comunione piena tra gli uomini, intesa anche in senso metafisico. Già in *Frontiera* infatti il poeta esprime «l'augurio» di «camminare, / [...] all'ombra fedele dei morti»:¹³ espressione che, nota D'Alessandro, implica «una dilatazione dello spazio familiare e quotidiano al di là dei propri limiti fisici, che genera una forma ancora indeterminata e pudica di speranza», la speranza cioè che «i vincoli d'affetto che ci legano gli uni gli altri perdurino anche oltre il confine della morte, di un augurio che non venga per sempre troncata la comunione delle esistenze e delle anime».¹⁴ Nelle raccolte successive, poi, si affaccia diverse volte il tema del ricongiungimento con

⁶ Ivi, p. 758.

⁷ L. SANTUCCI, *I romei*, in *Manoscritto da Itaca*, Piemme, Casale Monferrato 1991, p. 183.

⁸ «La desolazione per la scomparsa della madre lo ha spinto ad approfondire il senso del dogma, e il dogma ha vivificato il rapporto spirituale tra madre e figlio dandogli infrangibile nuova consistenza.» M. DE ROSA, *Madre e «Communio sanctorum» nei romanzi di Luigi Santucci*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 26 (1983), p. 193.

⁹ Nel *Velocifero* ad esempio la preghiera è per Renzo un momento di comunione con la madre e il fratello lontani. Cfr. L. SANTUCCI, *Opere*, cit., vol. II, pp. 723 e 740.

¹⁰ Il coro della pièce è costituito infatti dalle anime del purgatorio, che non si limitano, osserva Cristini, ad assistere ai fatti, ma agiscono su di essi attraverso la preghiera, intesa come una forma di «lavoro». G. CRISTINI, *Invito alla lettura di Luigi Santucci*, p. 50. Viceversa poi le anime chiedono preghiere ai vivi, giacché «molti di [loro] sono stati liberati per un piccolo requiem detto da una donna che mondava il riso o attendeva che la pentola bollisse.» L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., p. 86.

¹¹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 747.

¹² L. SANTUCCI, ivi, p. 702.

¹³ V. SERENI, *Paese*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., 37.

¹⁴ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 198.

gli amici dopo la morte, in un «ideale convito» molto simile a quello immaginato da Santucci.¹⁵ Tuttavia l'utopia della comunione appartiene per Sereni a un orizzonte umano più che metafisico: essa corrisponde a «una realtà accomunante»¹⁶ identificabile in parte con la «città socialista» di cui parla *Appuntamento a ora insolita*,¹⁷ ma sostanzialmente sovra-ideologica.

Lo scopo primario della letteratura è appunto contribuire a tale comunione, cercando di demolire quel muro di opacità che separa gli individui pur nella consapevolezza che sia impossibile abbatterlo del tutto. Nel racconto *Ventisei*, in particolare, Sereni riflette: «Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi [...]?»¹⁸ Osserva quindi che la scrittura costituisce insieme un sintomo di tale opacità (perché se gli uomini fossero trasparenti non avrebbero bisogno di scrivere per comunicare) e un tentativo di vincerla: «Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo [...] la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro». Insomma la ricerca di comunione si caratterizza come il motore primario del percorso del poeta e, più in generale, della vita umana, come emerge anche in un dialogo di *Ventisei*: «Che cosa cerchi? Le rispondo col mio silenzio che sto seguendo un'ipotesi. Quale ipotesi? Non mi è chiaro. Pròvati. Un consorzio (umano). Perché questo lo era? No, poteva diventarlo. Ho capito: un idillio, un episodio vivo di vita propria».¹⁹

Al contempo l'utopia appartiene già al presente: può essere intravista in particolari momenti di grazia capaci di creare una connessione tra le anime, vive o morte. Non a caso la poesia di Sereni è ricca di incontri, ossia di tentativi – bene o mal riusciti – di intessere un legame, di convergere «in un noi largo, ospitale, possibile».²⁰ La verità stessa di qualunque «fede» è per lui verificabile non primariamente attraverso argomentazioni intellettuali, bensì in base alla sua capacità di creare una comunione autentica, come emerge dalla sfida che il poeta lancia al suo interlocutore in *Pantomima terrestre*: «Tu così avanti sulla scala del giudizio / e del valore, dillo ai tuoi discepoli e seguaci / ai tuoi consoci, vengano a questi bicchieri / di delizia a questi apparati di fresco / ma in comunione ma tutti ma in una volta sola.»²¹ In particolare, se per Santucci la comunione si esprime nella risata, per Sereni si concretizza appunto nella festa.²² Questo motivo è presente, ad esempio, nel concerto infinito delle *Arie del '53-54*, o nella più improvvisata esibizione degli *Angeli musicanti*,²³ nonché nel finale di *A Parma con A. B.*, in cui l'amico trasmette l'«invito a una festa che ci si prepara / vaga come una nuvola».²⁴ Ma è soprattutto nel *Sabato tedesco* che la festa si caratterizza esplicitamente come luogo dell'utopia e dell'illuminazione:

¹⁵ «Tutti allora siete presenti, amici miei, nell'imitazione di quell'ideale convito che non riusciremo mai a combinare da vivi. Perché è chiaro che solo nella morte ci riuniremo, che anzi è esso stesso una delle pallide immaginazioni della morte che ci facciamo.» V. SERENI, *Discorso di Capo d'Anno*, in *Poesie*, pp. 376-7. Il convito di amici nell'aldilà è protagonista anche di una poesia santucciana, nel *Vangelo secondo gli amici*, cit., p. 47.

¹⁶ «La tensione verso l'incontro [...] ha come esito lo scenario tutto politico, civile, della costruzione di una realtà "accomunante".» R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 149.

¹⁷ V. SERENI, *Appuntamento a ora insolita*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 141.

¹⁸ V. Sereni, *Ventisei*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 202.

¹⁹ Ivi, p. 193.

²⁰ A. ROLLO, *Anche i nostri, fra quelli, di una volta?*, in *Altro compleanno*, cit., p. 297.

²¹ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 181.

²² S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 199.

²³ V. SERENI, *Angeli musicanti*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 26.

²⁴ V. SERENI, *A Parma con A. B.*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 260.

Una battuta, uno scoppio d'allegria, uno sguardo d'intesa, una stretta di mano [...] aprono cunicoli, camminamenti, vie d'accesso dall'euforia alla gioia [...] Momenti, indizi di uno stato cui si vorrebbe dare un nome, se tutti i nomi disponibili – convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione non ne dicessero l'improbabilità col loro suono di abuso. Non rimane che questo: la festa. Perché, anche se non coglie nel segno, all'istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine.²⁵

La festa appare dunque, come sottolinea Lenzini, «una forma integralmente laica di “religione” in stretto rapporto con l'esperienza e portatrice di un'istanza di emancipazione che non riduce mai la ragione a strumento di dominio, anzi ne rivendica lo spessore euristico, l'apertura, il rischiaramento, la collaborazione di conscio e inconscio.»²⁶ È insomma una forma di conoscenza parzialmente accostabile alla «conoscenza per ardore» luziana, giacché comporta il «superamento [...] di sé in una dimensione che, sola, può donare senso all'esistenza individuale».²⁷ Certo la festa, come sottolinea Sereni stesso, è effimera; del resto l'utopia è per sua natura sfuggente e difficilmente definibile.²⁸ Non per questo tuttavia la festa perde la sua connotazione positiva, in quanto indizio di un altro ordine possibile che imprevedibilmente e fulmineamente può tornare in ogni istante a manifestarsi. A ciò va aggiunto inoltre un secondo simbolo ricorrente: così come Santucci usa sia l'immagine della mensa che quella del letto, allo stesso modo per Sereni la congiunzione tra le anime può avvenire grazie alla festa o anche durante il sonno. Più in particolare la comunione può essere mediata dal sogno, come in *Sicilia '43*,²⁹ o manifestarsi nella forma di un richiamo confusamente percepito nel dormiveglia, come in *Arie del '53-54*.³⁰ In entrambi i casi, comunque, la notte porta un'imprevista congiunzione tra anime che neppure si conoscono, in quel «lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose».³¹ È «un moto di scioglimento-riappaesamento», come lo definisce Lenzini, forse illusorio ma comunque portatore di una «gratuita e necessaria [...] promessa di felicità».³²

La «comunione dei santi» trova una sua trasposizione laica anche nell'opera di Silone, che preferisce parlare di «comunicatività delle anime»³³ o «parentela tra le anime».³⁴ Un concetto che, di nuovo, si applica tanto al presente quanto al futuro. Da un lato, infatti, queste espressioni indicano quei

²⁵ V. SERENI, *Sabato tedesco*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 220.

²⁶ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 109.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «Assenza, dispersione, negazione di futuro, distacco e lontananza» sono, scrive Lenzini, «il rovescio della festa», mentre l'assenza di un progetto politico definito suscita le critiche di Fortini, cui l'utopia sereniana sembra «esile» e generica. Ivi, pp. 107 e 155.

²⁹ «Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi...» V. SERENI, *Sicilia '43*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 15.

³⁰ «E poi nella notte tra il venerdì e il sabato santo, mi pare di sentire distintamente il mio nome pronunziato in tono normale nella strada di sotto. Accendo la luce piccola che tentenna e quasi si spegne, pareti e mobili oscillano... non è durato molto ed è stato dolcissimo, certo la scossa ha coinvolto due o tre circondari, le altre orchestre in arrivo nella notte, me e te. Dico te e non so di chi parlo e con chi parlo, certo parlo per approssimazione, solo perché la terra si è commossa e abbiamo avuto in comune quei pochi attimi di dormiveglia tremante.» V. SERENI, *Arie del '53-54*, ivi, p. 42.

³¹ *Ibidem*.

³² L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 68.

³³ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, da *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 893.

³⁴ L'espressione è usata per la prima volta da Pietro Spina, a proposito del suo legame con la giovane contadina Margherita. I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 253. In seguito il concetto compare diverse volte nella narrativa siloniana, ad esempio per indicare il rapporto tra Andrea e Luca, nel *Segreto di Luca* (ivi, vol. II, p. 318) oppure tra Severina e l'amica Teodolinda in *Severina* (ivi, vol. II, p. 1476).

momenti di comunione piena che sono la «prova irrefutabile della fraternità degli uomini».³⁵ Dall'altro lato tali momenti anticipano quella comunione piena e universale che per Silone costituisce la meta ideale dell'esistenza umana, e che lui indica indifferentemente con il termine «Regno» o «rivoluzione». Si tratta, più nello specifico, della formazione di una comunità equa e libera, priva di leggi in quanto non c'è bisogno di regolamentare ciò che l'amore produce spontaneamente.³⁶ Da notare peraltro che, come la comunione dei santi, anche la comunicatività delle anime è in grado di superare ogni barriera spaziale e temporale, agendo per il bene degli altri anche a distanza. In questo senso l'amore è intrinsecamente una forma d'azione, anche quando all'apparenza non provoca nessun cambiamento. Il concetto emerge in particolare nel dramma *Ed egli si nasconde*:

ANNINA: Frate, a che serve amare qualcuno se infine non lo si può aiutare proprio mentre è in lotta con la morte?

FRA CELESTINO: Io credo, Annina, che tu lo stai aiutando. [...] Io sono convinto, Annina, che se la sua anima resiste ancora alla morte, è solo perché tu lo aiuti.

ANNINA: Ma come puoi affermare una cosa simile, frate, se io nemmeno so dove ora lui si nasconda e lui dove io mi trovi?

FRA' CELESTINO: Non puoi ammettere che egli ti voglia molto bene? E non mi hai detto tu stessa che due persone le quali veramente si amano, ognuna finisce col portare l'altra in sé ed esserne inseparabile? E come puoi supporre che l'altra parte di te ch'è in lui, resti inerte e indifferente proprio mentre lui è in lotta con la morte?³⁷

Non solo: per Silone come per Santucci e Sereni la comunione si proietta – almeno come speranza – anche al di là del confine tra vivi e morti. Su questo si basa appunto l'astuto piano di Maria Vincenza per aiutare il nipote, Pietro Spina, il quale lo apprende dalle labbra di don Severino:

Ella spera [...] di essere accolta in Cielo [...] [dove] è sicura di ritrovare tua madre, ch'era una buona cristiana (spera di ritrovarvi anche tuo padre, ma gli uomini, per quello che lei ha in mente, non servono) ed è anche certa di ritrovare l'altra tua nonna che non hai conosciuta. Donna Maria Vincenza m'assicurò che se il Padre Eterno non ti prende direttamente sotto la sua protezione loro tre eleveranno tali proteste che il Paradiso si trasformerà in un vero e proprio inferno, e non la smetteranno finché non otterranno quello che vogliono.³⁸

Anche l'opera di Primo Levi non manca di una sua versione della «comunione dei santi», intesa ancora come realtà presente e futura nello stesso tempo. Anzitutto, come espresso nella poesia *Agli amici*, un rapporto di comunione spirituale può costituirsi pressoché con chiunque e in qualunque momento, purché tra due esistenze sia tracciato «un segmento», un legame anche brevissimo ma autentico, tanto da lasciare in ciascuno una traccia dell'altro.³⁹ Inoltre ogni persona può, volendo, entrare a far parte della comunità ideale costituita da tutti gli «uomini di buona volontà», come scrive Cases: «una città ideale fatta di tanti Faussonne, di tanti chimici e tecnici ancora immersi nella lotta

³⁵ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 893.

³⁶ Cfr. a tal proposito il dialogo tra Pietro Spina e i cafoni in I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 353-4.

³⁷ I. SILONE, *Ed egli si nasconde*, cit., p. 80. Anche nell'*Avventura di un povero cristiano* la fede nella comunicatività delle anime è l'unica cosa che permette di sopportare la solitudine. I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 714.

³⁸ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 988.

³⁹ P. LEVI, *Agli amici*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 791. Tra l'altro Gordon sottolinea il ricorrere, in questo testo, del termine «compagni», centrale per Levi non meno che per Silone giacché nel contesto del lager «il pane, barattato, scambiato e in rare occasioni condiviso, determina sia la sopravvivenza del fisico sia la sopravvivenza della dignità umana» R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 200.

eroica e artigianale contro la Hyle». ⁴⁰ Levi stesso afferma a tal proposito in un'intervista: «Faussonne [...] è stato in Urss e ha visto che i ponti e le gru si fanno allo stesso modo che da noi. I suoi colleghi montatori ne ripetono i gesti, le abitudini, le speranze; i montatori di tutto il mondo sono già uniti.» ⁴¹ Peraltro tale comunità si estende nel tempo oltre che nello spazio, giacché l'opera di ciascuno continua a vivere in coloro che ne godono i risultati e che la proseguono. ⁴²

Quanto alla comunione intesa come meta ideale dell'esistenza umana, Levi afferma più volte la necessità di dirigere gli sforzi umani verso la creazione di una società «se non felice, per lo meno in pace», ⁴³ in cui tutte le guerre siano terminate e la sofferenza sia il più possibile ridotta. ⁴⁴ In particolare ai suoi occhi la via d'accesso all'utopia non è costituita primariamente né dalla religione né dalla politica, bensì dal progresso scientifico. Del resto già Santucci, in *Non sparate sui narcisi*, descrive la fiducia nel progresso come una sorta di trasposizione laica della comunione dei santi. Tremolino cioè cerca di reagire all'angoscia esistenziale attraverso un duplice pensiero: dapprima «tende l'orecchio» alla preghiera delle «anime sante – dal paradiso e dal purgatorio, dai conventi e dalle più umili case –» volta a impetrare la salvezza di tutti e di ciascuno. ⁴⁵ Poi si concentra sull'equivalente laico di questa speranza, ossia il pensiero degli uomini che in tutto il mondo lavorano per il bene dell'umanità: «Quanti ecologi stavano in quell'ora risolvendo il problema dell'inquinamento atmosferico o della pressione demografica, quanti biologi sfioravano forse d'un capello la vittoria sul cancro [...] Mi pareva di sentire, nel silenzio notturno, il crepitio dei loro cervelli sulla crosta del mondo ammalato». ⁴⁶

La forma più estrema di comunione delle anime, infine, consiste nell'idea di un'anima collettiva, presente sia in Betocchi che in Luzi. Nella produzione betocchiana, per la verità, il concetto affiora soltanto nelle *Poesie del sabato*, come ultima evoluzione del senso di fratellanza universale tipico del poeta sin dagli inizi. Betocchi arriva infatti a considerare inaccettabile l'idea di un'anima individuale, la quale presuppone una salvezza raggiungibile soltanto dagli uomini, e neppure da tutti. Al contrario egli «non vuole la propria salvezza da solo», perciò piuttosto che rivendicare una condizione privilegiata preferisce abbandonare la fede e condividere la sorte di tutti. ⁴⁷ Di conseguenza l'unico concetto di anima che ammette è, appunto, quella collettiva, come esprime esemplarmente *A mani giunte*:

L'anima è forse un concetto? Poiché se troppo

⁴⁰ C. CASES, *L'ordine delle cose e l'ordine della parole*, in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, cit., p. 29.

⁴¹ G. DE LUNA, *Le ragioni per avere fiducia*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 236.

⁴² Cfr. P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. II, p. 1075.

⁴³ D. LUCE, *Il suono e la mente*, ivi, vol. III, p. 313. La stessa speranza è espressa anche in un'altra intervista degli stessi anni: «Spero di lasciar[e ai miei figli] un mondo che viva in pace, di lasciar loro la pace». A. GOZZI, *Lo specchio del cielo*, ivi, vol. III, p. 523.

⁴⁴ «Noi uomini [...] attraverso una storia cento volte millenaria, e piena di errori e di dolori, stiamo conducendo a compimento una grande opera, che è quella della pacifica conquista della natura e della vittoria contro la fame, la sofferenza, il bisogno e la paura. Non possiamo condurla a termine disuniti: ogni guerra, [...] ogni discordia, ci allontana dalla mèta e ci fa perdere terreno faticosamente conquistato: l'umanità sarà una, o non sarà.» P. LEVI, *Più d'ogni altro paese Israele dovrà vivere*, ivi, vol. II, pp. 1352-3.

⁴⁵ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 546.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ C. BETOCCHI, *Non io*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 464. Lo stesso tema emerge anche in diverse lettere di Santucci, come quella a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 56, oppure quella a G. Bonaviri del 6 giugno 1976, cit. in L. MALATESTI, *Il fondo Carlo Beto e una corrispondenza esemplare*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 213.

credi ed apprezzi di averla, e la godi per te,
tu la svuoti; ma se per pietà d'altrui,
o delle cose, mentre pensi di non averla
in te la rivendica la tua pietà d'esser
pari al bisogno, tu darai forma a quella
che, faticosamente, sarà l'anima di tutti
uomini e sassi, ed animali e piante.⁴⁸

Tale concezione gode di uno sviluppo maggiore nel pensiero di Luzi. Moltissimi sono infatti i componimenti che citano l'«anima del mondo» o concetti equivalenti: «un pensiero» che «pensa per tutti»,⁴⁹ una «mente [...] / orante in ogni dove»,⁵⁰ un canto o una voce che «dovunque si nasconde / e dovunque si manifesta». ⁵¹ Il poeta stesso sottolinea la centralità di questo tema, nel quale si fondono il concetto neoplatonico di *pneuma*,⁵² quello cristiano di Spirito Santo, il dogma della comunione dei santi⁵³ e suggestioni provenienti dalle religioni orientali.⁵⁴ Da notare inoltre la natura intrinsecamente dinamica di questa *anima mundi*, messa in luce dal poeta stesso: si tratta di un «principio vitale e forse salvifico che trascina dietro tutta la nostra umanità e il nostro destino», nel quale agiscono la memoria e la speranza «di un assoluto che vuole essere ritrovato». ⁵⁵ Ciò significa che il raggiungimento dell'unità si delinea anzitutto come la meta di un cammino, a livello individuale e a livello collettivo.

Per quanto riguarda l'esistenza individuale, anzitutto, ciascuno è chiamato a immergersi con sempre maggiore consapevolezza nel flusso vitale, cercando di cogliere l'unità del cosmo oltre le apparenze molteplici. Come sintetizza Quiriconi, «è in profondo che la sonda deve puntare, alla ricerca dei nessi, delle convergenze, [...] [che] conducono se non all'affermazione di una superiore volontà almeno all'esaltazione della forza intrinseca all'esistenza; e per questa via rendono possibile il cammino alla speranza». ⁵⁶ A livello collettivo, inoltre, tutto il mondo è per Luzi incamminato verso la propria perfezione, ossia verso la conciliazione degli opposti e la confluenza del molteplice in unità. L'anima del mondo è dunque mancante, «ferita», «offesa»,⁵⁷ ma tesa verso un futuro utopico in cui tornerà intatta: l'unità del tutto è al contempo una realtà presente da intuire e una realtà futura da realizzare. Per questo sofferenza e speranza sono parti integranti dell'amore agapico: «L'amore mio [...] / era impaziente, / trepidava in quel frastuono / verso l'indivisa sorte, / foce o fonte». ⁵⁸ La poesia è al contempo un sintomo e un contributo a tale processo giacché, secondo le parole di Luzi, al cuore della

⁴⁸ C. BETOCCHI, *A mani giunte*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 459-61.

⁴⁹ M. LUZI, *Pernice*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 638.

⁵⁰ M. LUZI, *Tutto è angustia intorno, tutto*, in *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1124.

⁵¹ M. LUZI, *Voce ancora umana che mi parli non so da dove*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 612.

⁵² M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 47.

⁵³ Quest'ultimo riferimento è esplicito, ad esempio, nell'*Opus florentinum*, dove un gruppo di suore parla dell'unità della Chiesa: «Tutti i nostri dissidi e le nostre differenze / si cancellano qui, si dissolvono / i dubbi e le incertezze / della nostra solitudine.» *Teatro*, cit., p. 614.

⁵⁴ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 162.

⁵⁵ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 47.

⁵⁶ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 137. Anche Mazzanti sottolinea quest'aspetto: «L'uomo deve pervenire alla totalità: alla capacità di integrare in sé tutto ciò che esiste come disperso e di integrare il sé e l'esistente col tutto.» G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 100.

⁵⁷ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Sua fine, sua resurrezione*, da *Fraasi e incisi o Durissimo silenzio*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 921 e 1051.

⁵⁸ M. LUZI, *Che vento, che tempesta*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 286.

poesia c'è «la profonda memoria di un'armonia perduta, la ferita di un'amarissima separazione dall'unità e il desiderio invece di reintegrazione in questa unità, in quel tutto, in quell'ordine supremo.»⁵⁹

Anche tali considerazioni, come già abbiamo osservato a proposito del tema del tempo, sono almeno parzialmente influenzate da Teilhard. Quest'ultimo infatti ha teorizzato l'esistenza di una coscienza collettiva denominata «noosfera», che è in progressivo sviluppo: essa cioè si estende sempre più con l'evoluzione e armonizzazione delle singole coscienze umane, fino a che sarà raggiunta l'unità completa, il «punto omega».⁶⁰ Sembra probabile che tale teoria abbia influenzato, sebbene più indirettamente, anche il pensiero di Betocchi.⁶¹ Inoltre essa si combina, nel caso di Luzi, con la filosofia di Aurobindo, secondo cui l'evoluzione ha appunto come scopo «ritrovare in basso qll totalità dell'alto, scoprire sulla terra, in mezzo ai dualismi e alle contraddizioni più acerrime, l'Unità suprema, l'Infinito supremo, la Gioia suprema».⁶² Per di più egli condivide con Luzi il concetto di una «supermente» collettiva cui ogni singola mente è connessa, nonché l'idea che la poesia si collochi sulla linea di confine tra mentale e sovramentale; il poeta cioè non trascende del tutto la propria individualità tuttavia può intuire per lampi l'unità globale.⁶³

D'altra parte anche la narrativa calviniana presuppone – in modo simile alla poesia luziana – il concetto di anima collettiva. Tale «sostanza unitaria del tutto» che accomuna uomini, animali, e oggetti inanimati,⁶⁴ è definita esplicitamente nelle *Lezioni* «anima del mondo».⁶⁵ Anche in questo caso si tratta di un'anima profondamente dinamica, giacché non solo si modifica continuamente nelle sue manifestazioni, ma attraversa un perpetuo processo di conoscenza-autotrasformazione. È dunque possibile che, in un futuro lontano e post-umano, la molteplicità disordinata dell'universo si ricomponga in armonica unità, quasi costituendo un enorme «cristallo vivente».⁶⁶ In questa luce ogni cosa acquisterà significato, come appunto spera il signor Palomar:

Vi sono momenti in cui il signor Palomar crede di riconoscere nelle orme che l'uomo lascia sulla terra non una astratta violenza ma un'aggiunta necessaria a completare e svelare la forma di ciò che esiste. [...] Non è escluso, pensa il sempre fiducioso signor Palomar, che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie. Ma forse non saranno occhi umani ad apprezzarla e goderla. Forse un gigantesco insetto sta guardandoci da lontano affascinato. La nostra bruttezza rifrangendosi nelle sfaccettature d'un enorme occhio d'insetto si ricompono in un disegno d'assoluta perfezione.⁶⁷

⁵⁹ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 196. Cfr. anche M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 62.

⁶⁰ Cfr. M. MENICACCI, *Luzi e Teilhard de Chardin*, cit., p. 14.

⁶¹ Cfr. D. SANTERO, *Il «limite sconosciuto»*, cit., p. 130.

⁶² L. RIZZOLI - G. C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 134.

⁶³ Cfr. Ivi, p. 148.

⁶⁴ I. CALVINO, *Introduzione alle Fiabe italiane*, cit., p. 13. Anche in *Collezione di sabbia* Calvino allude alla «sostanza sabbiosa di tutte le cose, [...] la struttura silicea dell'esistenza». *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 415.

⁶⁵ I. CALVINO, *Visibilità*, da *Lezioni americane*, ivi, vol. I, p. 706. Cfr. M. BARENGHI, *Introduzione*, ivi, pp. XLIV-XLV.

⁶⁶ Già nel racconto *I cristalli* Calvino fa balenare l'utopia di un gigantesco «diamante» che coincida con la terra intera. Da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 254. L'immagine ritorna poi nei dialoghi tra il Gran Khan e Marco Polo, in *Le città invisibili*, ivi, vol. II, pp. 405-6. Infine ricompare in un passaggio, poi espunto, di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, riportata nell'apparato critico, ivi, vol. II, p. 1401. In particolare Marana sostiene che dal mondo «apocrifo» in cui tutti viviamo «dovrà distaccarsi un mondo trasparente e preciso e ben sfaccettato come un cristallo, un cristallo vivente.»

⁶⁷ I. CALVINO, *Palomar e Michelangelo*, ivi, vol. III, pp. 1992-3.

In effetti tutta la produzione calviniana è impregnata, come l'autore stesso mette in luce, della nostalgia per questa totalità forse irrecuperabile, ma ardentemente desiderata.⁶⁸ Già nel primissimo romanzo, *I giovani del Po*, il protagonista è lacerato dalla necessità di scegliere quando invece vorrebbe godere di ogni cosa e del suo contrario; una problematica che, decenni dopo, riaffiora nella *Storia dell'indeciso*.⁶⁹ Nel *Sentiero* la tematica della lacerazione prende la forma di una «ferita segreta» che tutti portano dentro,⁷⁰ la quale diventa poi nel *Visconte dimezzato* una vera e propria scissione, solo parzialmente rimediabile.⁷¹ Nel *Barone*, ancora, la ricerca del protagonista si caratterizza esplicitamente come la tensione verso un principio unitario, «qualcosa che abbracciasse tutto».⁷² Tale ricerca si esprime in particolare in tre modi, gli stessi che poi si ripropongono in diverse forme lungo tutta la produzione calviniana. Il primo di questi è la relazione erotica, che nelle *Cosmicomiche* si rivela essere un tentativo di tornare a una «medesimezza perduta»,⁷³ in quanto esperienza – per quanto breve – di una «saldatura» tra esseri distinti.⁷⁴ Il secondo strumento è l'impegno socio-politico, volto alla costruzione di una società ideale: lo stesso obiettivo incarnato, nel romanzo successivo, dai Curvaldi, e poi confluito nell'utopia della «città discontinua».⁷⁵ Il terzo strumento infine è la ragione, la ricerca cioè di un «modello» onnicomprensivo che raggiunge il suo culmine in Palomar: «Che sollievo se riuscisse ad annullare il suo io parziale e dubbioso nella certezza d'un principio da cui tutto deriva! Un principio unico e assoluto da cui prendono origine gli atti e le forme?»⁷⁶ Amore erotico, utopia politica e ricerca intellettuale sono dunque, da questo punto di vista, equivalenti: tutti rappresentano una possibile via d'accesso verso l'unità, l'armonia, la totalità.⁷⁷

Certo per Calvino l'unità si configura anzitutto come un ideale terreno, e non evoca se non indirettamente il movimento verso una Totalità metafisica. Anche per questo la sua ricerca appare più tormentata di quella di Luzi e Betocchi, giacché l'unità appare desiderata più che effettivamente esperita. Inoltre la tensione all'unità convive con l'esigenza di preservare il molteplice, causando una certa ambivalenza di fondo che si nota, per esempio, nel già citato racconto *Tutto in un punto*. Da un

⁶⁸ «La lacerazione c'è [...] forse in tutto ciò che ho scritto. E la coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia.» I. CALVINO, *Situazione 1978*, ivi, vol. II, p. 2830.

⁶⁹ Dice infatti il protagonista di *Giovani del Po*: «Io non riesco a avere una vita che non sia fatta a pezzi: al paese mi mancava la classe operaia, qui mi manca il mare e il bosco; con la ragazza mi mancano quei rapporti ragionati, esatti che ho coi compagni; coi compagni mi manca quel restare ogni tanto a bocca aperta come con la ragazza.» Ivi, vol. I, p. 1118. L'indeciso esprime, appunto, un problema simile: «Come spiegare che per la sete che ha in corpo non gli basta questo pozzo né quello? È la cisterna dove le acque di tutti i pozzi e tutti i fiumi sfociano e si confondono che lui vuole, il mare.» *La taverna dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 556.

⁷⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, ivi, vol. I, p. 109.

⁷¹ Il Visconte stesso mette in luce il significato simbolico: «Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo. Se verrai con me, Pamela, imparerai a soffrire dei mali di ciascuno e a curare i tuoi curando i loro.» I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, ivi, vol. I, p. 422. Infine la scissione del Visconte è risolta, «ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo.» Ivi, p. 443.

⁷² I. CALVINO, *Il barone rampante*, ivi, vol. I, p. 773.

⁷³ I. CALVINO, *La forma dello spazio*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 183.

⁷⁴ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 286.

⁷⁵ Alle strutture sociali viene dunque affidato il compito di ricostruire l'uomo nella sua pienezza, come osserva dubbiosamente Amerigo: «vorrà dire che il comunismo ridarà le gambe agli zoppi, la vista ai ciechi?». I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. I, p. 50. Più avanti Amerigo si sofferma ancora sulla sua idea di società comunista, in cui ciascuno potrà vivere «per uno scopo universale», ossia «esprimere se stesso [...] nel proprio rapporto con il bene comune.» Ivi, p. 68.

⁷⁶ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 885.

⁷⁷ Come del resto suggerisce esplicitamente Qfwfq: «In me l'idea d'un mondo assolutamente regolare, simmetrico, metodico, s'associa [...] alla tensione amorosa, a quello che voi dite l'eros». I. CALVINO, *I cristalli*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 250.

lato infatti è positivo che l'impeto d'amore della signora Ph(i)Nk_o rompa l'unità statica, dando origine alle molte meraviglie dell'universo; dall'altro ciò comporta la perdita dell'armonia originaria, da allora sempre desiderata. D'altra parte la compresenza di unità e molteplicità, sebbene maggiormente armonizzata, è propria anche della visione luziana. Anzitutto, se è vero che per Luzi ogni «io» è chiamato a trascendersi e a ricongiungersi con il tutto,⁷⁸ ciò non comporta la scomparsa totale della singolarità, come il poeta stesso ribadisce: «Non è un annullamento, un azzeramento: perché nulla è stato per caso, nulla di ciò che è avvenuto è lo stesso che se non fosse avvenuto. E questa è una cosa forse un po' sottile a esprimersi ma in fondo molto sostanziale.»⁷⁹ Inoltre l'unità si colloca alla fine, non all'inizio del percorso: «L'unità sarà anche possibile ma è da ricercare attraverso la molteplicità, non dettata a priori dall'autorità».⁸⁰ In altre parole, scrive Quiriconi l'unità «scaturisce dall'incontrarsi e scontrarsi, dal convergere e divergere dei moti che danno forma e sostanza alla vita».⁸¹ Qualunque tentativo di arrivare all'unità troppo semplicisticamente, sottraendo anziché sommando, è inevitabilmente ideologico.

Similmente per Calvino, come osserva Barenghi, la totalità «non è mai un “dato” presente: viene sempre collocata lontano, come meta di un processo che non si può concludere, ovvero colta o intuita di sbieco, come inesausta virtù formatrice, spiraglio di un inaccessibile ordine di grandezza. [...] Ogni pretesa di identificazione con il tutto, ovvero di facile superamento della particolarità individuale, è mistificante».⁸² Solo le ideologie, in altre parole, tentano di riassorbire completamente il molteplice nell'unità, ottenendo una totalità illusoria e mortifera; la “vera” unità non può che passare *attraverso* il molteplice, creando relazioni tra i diversi elementi della realtà e caratterizzandosi come una tensione mai pienamente risolta.⁸³ Un esempio significativo di questa dinamica si trova nella terza sezione del racconto *Priscilla*, intitolata *Morte*. Qui gli uomini sono definiti «discontinui» perché ciascuno di loro

⁷⁸ Ad esempio il percorso di Simone Martini culmina nel «sacramento della luce», che lo porta ad un'«accecante identità» con il tutto, con la luce stessa. M. LUZI, *In anno domini*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 973. Un'espressione che Luzi commenta così: «L'individualità, la soggettività scompaiono [...] e invece c'è presenza, “un diluvio di presenza”: l'essere non limitato dal nulla, ma l'essere totale. L'identità totale coincide con la gloria, con la divinità. Simone compie un'esperienza di tipo mistico.» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 295. Significative a tal proposito anche le preghiere che si levano nell'ultima produzione, quali «Schiodami, ti prego, dalla croce / della mia identità» (da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 435) o «Lasciami, non trattenermi», che dà il titolo all'ultima raccolta (ivi, p. 581).

⁷⁹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 290. Il concetto è sottolineato anche da Mazzanti: «Nella poesia di Luzi questo Tutto non fagocita il tutto: lascia spazio, anche se nel suo seno, al diverso da sé. Il poeta sa della fragile inconsistenza dell'umano e della sua opera; ma non per questo li stempera in un generico assoluto storico. [...] Per quanto l'umano sia appena un'ombra, di fatto questa esiste e si stacca-distingue dal tutto. E nello stesso tempo il tutto vive di ogni fragile cosa. [...] Il Tutto luziano mantiene il 'distinto'; esso vive della tensione del molteplice senza annullarlo. A sua volta il molteplice non sgretola il Tutto, non lo manda in frantumi; anzi, in certo senso, lo autentica, lo avvera, lo testimonia e lo proclama.» G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 45. Dunque, per quanto riguarda più specificatamente l'identità individuale, il percorso dell'individuo verso il superamento dell'ego non comporta l'annullamento totale dell'io, al contrario gli permette di accedere a parti di sé prima inesplorate: «Talora lo intravedo / un me altro da me, / un me ben altro: / non ha nulla di mio / eppure ha il volto / d'un universo io / di cui son parte.» M. LUZI, *Talora lo intravedo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 319.

⁸⁰ M. LUZI, *Colloquio*..., cit., p. 122.

⁸¹ G. QUIRICONI, *Introduzione* a M. LUZI, *Naturalità del poeta*, cit., p. 17.

⁸² M. BARENGHI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. XLIV-XLV.

⁸³ Diverse volte infatti Calvino sottolinea la necessità di prestare attenzione al contempo al disegno generale e al particolare concreto. Marco Polo, ad esempio, sottolinea il fatto che un arco «non è sostenuto da questa o quella pietra, ma dalla linea dell'arco che esse formano», tuttavia si sofferma sulla descrizione delle singole pietre perché «senza pietre non c'è arco». I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 428. Allo stesso modo sia Palomar sia il protagonista dello pseudo-romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* cercano di osservare al tempo stesso ogni singolo filo d'erba o foglia e l'insieme che essi costituiscono. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore e Palomar*, ivi, vol. II, pp. 808-9 e 900.

è un segmento compreso tra la nascita e la morte, distinto da tutti gli altri; al contrario per gli organismi unicellulari, che si riproducono per mitosi, il confine io-altro è più fluido e la morte, in un certo senso, non esiste. Il che è come dire che gli uomini, a differenza dei microrganismi, sono costituzionalmente soli. Tuttavia questa loro «discontinuità» è superata dalla capacità di creare, attraverso il linguaggio, «un tessuto connettivo» che li unisce.⁸⁴ E ancora una volta la letteratura appare come uno degli strumenti essenziali di tale opera, giacché tende all'unità ma insieme valorizza il molteplice: «Forse i romanzi sono le sole enciclopedie che compongono davvero un quadro della totalità partendo dalla singolarità delle esistenze umane [...] sempre parziali, sempre contraddittorie [...]; ciò che cercano gli scrittori di romanzi è di tessere una rete che leghi l'esperienza custodita nei libri durante i secoli a quel pulviscolo d'esperienza che attraversiamo giorno per giorno nelle nostre vite e che ci risulta sempre più inafferrabile e indefinibile.»⁸⁵

6. La dinamica della speranza tra espansione e concentrazione

Analizzando i rapporti tra relazione e speranza sono due le dinamiche principali che si delineano. Da un lato le relazioni costituiscono un punto d'appoggio e un rifugio, offrendo conforto, conferma, protezione. «Dunque ti prego non voltarti amore / e tu resta e difendici amicizia» prega ad esempio Sereni, avvertendo il rombo minaccioso del temporale.¹ Dall'altro lato le relazioni favoriscono l'apertura e il dinamismo vitale; costituiscono cioè un incentivo ad avanzare nella vita, esplorando il mondo nello spazio e nel tempo. Questa doppia valenza è stata approfondita per esempio, in ambito psicologico, dalla teoria dell'attaccamento di Bowlby, secondo cui il legame tra il bambino e la figura genitoriale è positivo quando costituisce una «base sicura» a partire dalla quale esplorare il mondo circostante.² Il già citato racconto di Buzzati *Utilità dell'attesa*, così come il più celebre *I sette messaggeri*, comunica precisamente questo: è possibile avanzare solo finché si ha una casa a cui tornare.

La compresenza di esigenze opposte, tuttavia, non è propria soltanto della sfera relazionale. Come la vita biologica richiede l'alternanza di movimenti complementari – sistole e diastole, inspirazione ed espirazione – così la vita psichica si compone di due moti opposti: centripeto e centrifugo, concentrazione ed espansione. Il primo è focalizzato sull'interiorità e sul principio materno (ossia l'origine, l'unità, la sicurezza), l'altro è teso verso il mondo esterno e ancora sconosciuto (il compimento futuro, il molteplice, la novità).³ De Carolis parla a tal proposito di «paradosso antropologico», intendendo con ciò la compresenza tra «l'istanza di protezione, che spinge a ritagliare

⁸⁴ I. CALVINO, *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 301.

⁸⁵ I. CALVINO, *Il libro, i libri*, da *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1859. Un concetto analogo è espresso già, quasi trent'anni prima, nel saggio *Natura e storia del romanzo*, in cui quest'ultimo è descritto come uno strumento per descrivere «la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta delle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte.» Da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 30.

¹ V. SERENI, *Anni dopo*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 118.

² Cfr. J. BOWLBY, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, trad. di M. Magnino, Milano, Cortina 2015.

³ Max Pulver ha osservato che questa polarità si riflette anche nell'atto della scrittura, in particolare nella gestione dello spazio. Poiché infatti la scrittura procede da sinistra a destra, collochiamo idealmente a sinistra il passato (dunque l'io e il materno), a destra il futuro (l'altro, il paterno). A seconda di come la scrittura si sviluppa è dunque possibile cogliere la prevalenza dell'uno o dell'altro aspetto o eventualmente il loro equilibrio. Cfr. M. PULVER, *La simbologia della scrittura*, trad. di B. Sagittario, Boringhieri, Torino 1983.

un mondo nel mondo, a perimetrare una nicchia» e «l'istanza di apertura, che spinge a esplorare e sperimentare ogni possibile dimensione mondana».⁴ La speranza, di conseguenza, ha una duplice veste, come osserva Santucci: «È una tana in cui vi rifugiate per ripararvi dalle vostre paure, e poi un coraggio che vi fa uscire a sfidare i draghi dei più minacciosi destini. [...] Vi riporta nei limbi dell'infanzia ma insieme vi apre le veggenze di prossime salvezze e fortune.»⁵

Questi moti fondamentali possono esprimersi in molteplici forme. A livello intellettuale per esempio alimentano le due modalità di pensiero che abbiamo definito con i simboli del cristallo e della fiamma: la concentrazione corrisponde alla ricerca di un modello ordinato, stabile, onnicomprensivo e astratto, l'espansione invece ad una conoscenza fluida, dinamica, multiforme e concreta.⁶ O ancora, la prima è associata a una prospettiva introversa, centrata cioè sui propri processi mentali, la seconda a una prospettiva estroversa, orientata ai fatti. Nell'esperienza della temporalità, poi, la concentrazione si associa alla ricerca di continuità e durata, l'espansione invece implica l'affidamento al divenire, nelle sue metamorfosi e discontinuità. A livello pratico inoltre questo contrasto si traduce nell'opposizione tra vita contemplativa e attiva, o tra solitudine e ricerca di contatti, o tra l'ideale di sicurezza-appartenenza e quello di libertà-autonomia: antinomie che trovano la loro rappresentazione ideale nei simboli della casa e del viaggio. Tutto ciò peraltro vale non soltanto a livello individuale, ma anche collettivo. Una celebre teoria di Zygmunt Bauman definisce infatti la storia come un pendolo, che oscilla tra le due esigenze opposte di sicurezza e libertà, privilegiando l'una o l'altra a seconda dei momenti.⁷ Né le due istanze si limitano ad alternarsi, bensì si intrecciano continuamente e si trasfondono l'una nell'altra; per questo appunto De Carolis usa il termine «paradosso»:

Le due istanze, per quanto antitetico, si alimentano e si riproducono a vicenda. La costruzione di un ordine simbolico, vale a dire la sua separazione dalla potenzialità indistinta, è in realtà un atto creativo che ha bisogno di attingere proprio a quella potenzialità cui oppone resistenza e che è tenuto a includere la contingenza illimitata, il negativo e il caos all'interno dell'ordine chiamato a contrastarli, per evitare che quest'ordine collassi. E, d'altro canto, non c'è modo di appropriarsi della contingenza esterna se non rivestendola, per l'appunto, delle categorie e dei simboli di cui essa segna il limite e la negazione assoluta.⁸

Anche Bachelard fa un'osservazione simile, affermando che nell'uomo «i movimenti di chiusura e di apertura sono così numerosi, così spesso invertiti, così carichi anche di esitazioni, che potremmo concludere con questa formula: l'uomo è un essere socchiuso.»⁹ È precisamente in quest'equilibrio che vive la speranza. Infatti, come osserva sempre De Carolis, il paradosso umano non può e non deve essere risolto; al contrario la contraddizione deve essere assorbita all'interno della propria visione del mondo, se si vuole mantenere un rapporto equilibrato con la realtà.¹⁰ Viceversa, se una

⁴ M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, 2018, p. 45.

⁵ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 222.

⁶ Per usare le parole di De Carolis, troviamo da una parte la necessità «di esporsi all'infinita contingenza cui dà accesso la nostra costituzione biologica, per sfruttarne le straordinarie potenzialità creative; e, viceversa, quella di proteggersi dall'incertezza e dal pericolo connessi a questa contingenza illimitata, ritagliando una sfera circoscritta di norme e valori simbolici, una specie di nicchia culturale, nettamente distinta dal resto del mondo e contrapposta alla moltiplicazione indefinita delle possibilità.» M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico*, cit., p. 30.

⁷ Cfr. Z. BAUMAN - G. DESSAL, *Il ritorno del pendolo. Psicoanalisi e futuro del mondo liquido*, trad. di R. Mazzeo, Erikson, Trento 2015.

⁸ M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico*, cit., p. 31.

⁹ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 257.

¹⁰ «È bene ricordare che qualunque risposta al paradosso, per quanto stabile ed efficace, resta comunque parziale e precaria visto che, per assunto, la paradossalità della condizione umana è destinata comunque a perpetuarsi. Contraddizioni e

delle due istanze è eccessivamente privilegiata rispetto all'altra, si creano squilibri potenzialmente nocivi, come quelli che abbiamo visto nella seconda parte: l'immobilità pietrificante o il caos dispersivo.¹¹

La letteratura costituisce appunto un tentativo di conciliare le due esigenze, in quanto come tutte le attività creative implica «la perimetrazione di una nicchia» che tuttavia «non è funzionale al diniego della realtà, ma al suo padroneggiamento. [...] Il perimetro rassicurante delle regole infatti, seleziona e fa da schermo all'assoluta contingenza della realtà esterna; ma il fatto che su questo schermo siano proiettati, per l'appunto, proprio gli aspetti più inquietanti del reale, genera un'apertura, una possibilità di contatto che può ampliarsi».¹² Non a caso Santucci indica nella letteratura uno strumento per evitare sia la tragedia del divenire che quella dell'immobilità; essa cioè ha la funzione di «conservare» ciò che è caro all'autore, ma insieme di aiutarlo a distaccarsene: «Con quel museo alle spalle, dove rientrare gli sarà sempre possibile, ciascuno deve accettare senza capricci e infantilismi il progresso, magari la rivoluzione.»¹³ Calvino, dal canto suo, definisce la letteratura come uno strumento di educazione «per chi miri alla costruzione d'un ordine mentale così solido e complesso da contenere in sé il disordine del mondo, per chi tenda a stabilire un metodo così sottile e duttile da essere l'equivalente dell'assenza d'ogni metodo.»¹⁴

6.1. Concentrazione

Nella sua tesi sulla letteratura infantile Santucci nota un elemento ricorrente della psicologia del bambino: la tendenza alla concentrazione, al rimpicciolimento. Ciò comporta, come si diceva nella scorsa parte, l'abitudine di privilegiare le cose piccole e rimpicciolire quelle ordinarie, in una «voluttà di minuscolizzare tutto il mondo».¹ Inoltre il bambino tende a rimpicciolire se stesso: «Abitare con l'immaginazione in una conchiglia, in un guscio di chiocciola oppure in un fungo; rattrappirsi, magari scomodi, in uno spazio che ci faccia da nido».² Si tratta dunque di una concentrazione al tempo stesso mentale e fisica, che risponde anzitutto a un'esigenza di protezione; come osserva Bachelard, «la miniatura [...] mi distacca dal mondo circostante, mi aiuta a resistere alla dissoluzione dell'ambiente.»³ Non si tratta però di una dinamica puramente difensiva, in quanto consente anche di scoprire il valore del piccolo, la bellezza di ciò che usualmente verrebbe trascurato: «Nella miniatura

fratture in un modello culturale non sempre, quindi, ne indicano il limite: a volte, anzi, possono determinarne la forza.» M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico*, cit., p. 31.

¹¹ «È logico infatti aspettarsi che ogni bilanciamento delle due istanze sia intrinsecamente precario ed esposto a una duplice minaccia: che l'apertura a una contingenza illimitata porti al collasso di ogni aspettativa e di ogni istituzione duratura; o, viceversa, che il bisogno di protezione imponga al mondo l'ottusa ripetitività di un finto ambiente, eretto a scopo difensivo contro il mondo.» Ivi, p. 46.

¹² Ivi, p. 94. De Carolis si riferisce per la verità al gioco, descritto tuttavia come il paradigma fondamentale di ogni attività creativa.

¹³ L. SANTUCCI, *Prefazione a Lo zio prete*, cit. in G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 6. Perfino la letteratura più pessimista, infatti, offre un atteggiamento di «interiore dominio» sull'esistenza e dunque costituisce «una nicchia [...] di incolumità in cui riconquistare la vita». L. SANTUCCI, *Folgore da San Gimignano*, cit., p. 7.

¹⁴ I. CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 359.

¹ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 35.

² Ivi, p. 39.

³ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 94.

i valori si condensano e si arricchiscono. [...] La dimensione minuscola, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. [...] La miniatura è una delle abitazioni della grandezza.»⁴

Questa dinamica di rimpicciolimento-concentrazione diventa poi il cardine di tutta la narrativa santucciana, caratterizzandosi non solo come una qualità dell'infanzia, ma come una tendenza più generalmente antropologica. Uno degli esempi più chiari è offerto da Guido, nel *Pasticcio di rigaglie*, il quale non solo esalta la confortevole piccolezza della casa ma la vorrebbe ancor più pronunciata: «Sai che cosa sogno qualche volta? Che essa si rimpicciolisse come una capannuccia di fiaba. E a furia di ridursi con me e te dentro, tutto si stringesse, si concentrasse. Tu, io, la vetrina, gli alari, le lettere, fino a [...] dissolversi».⁵ Solo nella piccolezza infatti è possibile sottrarsi «alle intemperie del mondo»,⁶ a somiglianza dei fiori montani di *Come se* che si fanno piccoli per resistere al gelo.⁷ Allo stesso modo, nell'*Incantesimo del fuoco*, i tre magi ricevono la grazia di rimpicciolirsi sempre più, retrocedendo nell'infanzia fino a scomparire e sfuggendo in questo modo alla violenza di Erode e all'inevitabilità della morte.⁸

Connessa a questa dinamica è anche la frequenza con cui compare, nelle opere santucciane, l'immagine della casa. Essa assurge a protagonista già nel *Velocifero*, giacché la casa di famiglia (e in particolare la casa-nella-casa costituita dalla vecchia carrozza) finisce per identificarsi totalmente agli occhi di Renzo con moralità e felicità. Per lui infatti l'unico modo di essere buoni e resistere alla dissoluzione del tempo è far «corpo [...] con certi cantucci della casa»,⁹ la quale si trasforma perciò in un'arca di Noè.¹⁰ Similmente nell'*Orfeo in paradiso* il coraggio e l'onore si radicano nei ricordi della casa,¹¹ mentre il *Manoscritto da Itaca* arriva ad affermare che Dio è incontrabile solo là «dove siamo stati felici e dove ci è possibile esserlo ancora» (vale a dire, appunto, a casa).¹² È vero che le posizioni di Renzo e Ulisse non sono totalmente condivise dal loro autore, che infatti le «corregge» per bocca delle autorità religiose (la madre superiora nel *Velocifero*, padre Gelasio nel *Manoscritto da Itaca*). Questo perché entrambi i personaggi cadono in un'idolatria della casa, interpretando come fine ultimo ciò che è invece soltanto un simbolo. Ulisse stesso lo comprende, durante la notte di Natale: «Allora capì che Itaca altro non era che quello: non un'isola o una casa, ma semplicemente il fermarsi di tutto per merito di qualche eroe disceso dalle stelle.»¹³ Ciononostante esiste indubitatamente per Santucci un legame profondo tra la casa, la fede e la speranza.¹⁴ La casa infatti, dice Santucci attraverso Shakespeare, è fatta «di quella materia di cui sono fatti i sogni»;¹⁵ per citare Bachelard, è «il paese dell'Infanzia immobile»,¹⁶ in cui si concretizza il nucleo dell'io e della vita in generale. Essa «ci richiama a una coscienza di centralità», alla nostra individualità specifica, e insieme

⁴ Ivi, pp. 183 e 188.

⁵ L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, da *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 61-2.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 763.

⁸ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 31.

⁹ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 678.

¹⁰ L'accostamento resterà costante fino a *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 99.

¹¹ Cfr. L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 236.

¹² L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 149.

¹³ Ivi, p. 152.

¹⁴ Non a caso l'autore attribuisce alla propria casa una connotazione sacrale, paragonandola a quella della Sacra Famiglia miracolosamente traslata a Loreto. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 98. Tra l'altro la casa di Loreto era già protagonista di uno dei capitoli dell'*Imperfetta letizia* (in *Opere*, cit., vol. I, p. 230).

¹⁵ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 101.

¹⁶ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 45.

ci riporta alla «pienezza originaria dell'essere».¹⁷ Per questo il Divino è per Santucci incontrabile anzitutto tra le mura domestiche, dove l'anima ritrova la sua essenza più autentica e con essa la «memoria profetica» dell'unità e della pienezza. Addirittura i confini stessi tra la casa e colui che la abita possono farsi confusi; Santucci si paragona infatti a una «tartaruga», giacché «davvero ormai io non so dove finiscano la mia pelle, il mio respirare, i miei sogni e dove cominci la casa in cui abito».¹⁸

Curiosamente anche Levi fa un'affermazione simile: «Abito a casa mia come abito all'interno della mia pelle: so di pelli più belle, più ampie, più resistenti, più pittoresche, ma mi sembrerebbe innaturale cambiarle con la mia.»¹⁹ E se Santucci si paragona a una tartaruga,²⁰ Levi si apparenta a quei «molluschi, ad esempio le patelle, che dopo un breve stadio larvale in cui nuotano liberamente, si fissano ad uno scoglio, secernono un guscio e non si muovono più per tutta la vita.»²¹ In effetti la casa svolge nella narrativa di Levi un ruolo quasi altrettanto importante di quello che riveste per Santucci.²² Già *Se questo è un uomo* sviluppa una riflessione sorprendente su questo tema, che anticipa le conclusioni di De Carolis («L'uomo, almeno l'uomo del presente, è essenzialmente formatore di nicchie»²³):

La facoltà umana di scavarsi una nicchia, di secernere un guscio, di erigersi intorno una tenue barriera di difesa, anche in circostanze apparentemente disperate, è stupefacente, e meriterebbe uno studio approfondito. Si tratta di un prezioso lavoro di adattamento, in parte passivo e inconscio, e in parte attivo: di piantare un chiodo sopra la cuccetta per appendervi le scarpe di notte; di stipulare taciti patti di non aggressione coi vicini; di intuire e accettare le consuetudini e le leggi del singolo Kommando e del singolo Block. In virtù di questo lavoro, dopo qualche settimana si riesce a raggiungere un certo equilibrio, un certo grado di sicurezza di fronte agli imprevisti; ci si è fatto un nido, il trauma del travasamento è superato.²⁴

Il motivo della casa si ripresenta poi diverse volte nelle opere concentrazionarie di Levi, soprattutto nella forma della nostalgia,²⁵ associata regolarmente a quei rari momenti in cui la lotta per la sopravvivenza si sospende e l'umanità riaffiora. Il che conferma, ancora una volta, come tornare alla casa sia idealmente equivalente a tornare in se stessi, alla propria natura profonda.²⁶ Il tema si ripresenta anche in *Se non ora quando?*, in cui l'obiettivo ultimo dei partigiani è appunto trovare «una

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 101.

¹⁹ P. LEVI, *La mia casa*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 803.

²⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 101.

²¹ P. LEVI, *La mia casa*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 803. Un'altra proiezione dell'autore è la chiocciola che, in una poesia, domanda: «Perché correre, e correre avventure, / quando basta rinchiudersi per aver pace?» P. LEVI, *La chiocciola*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 734.

²² Sul tema cfr. R. S. C. GORDON, *How much home does a person need?. Primo Levi and the Ethics of Home*, «Annali d'italianistica», XIX (2001), pp. 215-34.

²³ M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico*, cit., p. 58.

²⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 179.

²⁵ Concetto che Levi indica anche col nome tedesco *heimweh*, «dolore della casa»: un'espressione che ricorda il santucciano «mal di guscio». Cfr. P. Levi, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 197 e L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 101.

²⁶ «E poiché siamo tutti, almeno per qualche ora, sazi, [...] siamo capaci di pensare alle nostre madri e alle nostre mogli, il che di solito non accade. Per qualche ora, possiamo essere infelici alla maniera degli uomini liberi.» P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 179. «Furono mesi d'ozio e di relativo benessere, e perciò pieni di nostalgia penetrante. La nostalgia è una sofferenza fragile e gentile, essenzialmente diversa, più intima, più umana delle altre pene che avevamo sostenuto fino a quel tempo». *La tregua*, ivi, vol. I, p. 418.

casa, un letto, una donna, una vita che abbia un senso, una famiglia, un paese che sia il tuo paese.»²⁷ La casa risponde dunque a un'istanza protettiva e insieme costruttiva, caratterizzandosi come elemento essenziale per la realizzazione dell'individuo. Peraltro la costruzione di «nicchie» è fondamentale, nell'opera leviana, anche in un senso meno letterale. Sul piano intellettuale infatti essa corrisponde alla ricerca di ordine ed essenzialità che caratterizza la scrittura di Levi, nonché alla testimonianza che ne è lo scopo primario. L'autore cioè contrappone alle forze centrifughe dell'esteriorità la concentrazione sulla memoria e la precisione del pensiero, in modo simile al processo chimico della distillazione che estrae l'essenza dalla materia grezza.²⁸

Tornando all'immagine della casa, essa è presentissima anche nella narrativa di Buzzati, con diverse sfumature di significato. In primo luogo la casa è un «rifugio, [...] una fortezza domestica, entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori»,²⁹ e in questo senso è associata come in Santucci alla tematica dell'infanzia e della vita familiare. Particolarmente esemplificativo in merito un episodio del *Bosco vecchio*, in cui il vento Matteo è inviato da Procolo a uccidere Benvenuto. Quest'ultimo cerca rifugio in una capanna fragile e vecchia, che tuttavia è talmente decisa a proteggerlo da riuscire infine a sconfiggere il potente vento.³⁰ Anche in *Eppure bussano alla porta* la casa possiede una funzione eminentemente protettiva, benché in questo caso risulti infine impotente contro la forza degli elementi esterni. In secondo luogo la casa può rappresentare la concentrazione in un altro senso: non in quanto ritrazione difensiva bensì in quanto attesa (attenzione concentrata su un solo punto, nel quale si individua la possibilità di autorealizzazione). In questo senso la concentrazione è uno stato tipico degli eroi buzzatiani: «Tutta la sua vita sentimentale era concentrata in quella speranza», si legge ad esempio di Drogo.³¹ E in diverse occasioni tale attesa prende appunto la forma di un edificio: la Casa (sempre indicata con la maiuscola) in *Barnabo*, la fortezza nel *Deserto*, nonché la casa follemente amata di *Un torbido amore* o la casa-macchina-donna del *Grande ritratto*.

In ultimo, come Santucci e Levi, Buzzati vede nella casa un prolungamento dell'animo umano, e in particolare l'emblema delle sue profondità nascoste o inconsce. Da un lato, infatti, la casa conserva traccia di chi l'ha abitata, perciò finisce per diventare una sorta di inconscio collettivo, in cui si sommano le esperienze di generazioni diverse.³² Dall'altro lato la casa riflette il mistero dell'anima individuale, che nessuno (neppure l'interessato) può dire di conoscere fino in fondo: «Nessuno riesce mai a conoscere le altre case; soltanto la propria e in genere male anche questa perché restano molti angoli bui... E la verità si trova soltanto nelle case e non fuori. [...] L'uomo passa distratto in mezzo

²⁷ P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. I, p. 444. Più tardi Mendel stesso si interroga: «Dov'è la mia casa? È in nessun luogo. È nello zaino che mi porto dietro, è nel Heinkel abbattuto, è a Novoselki, è nel campo di Turov e in quello di Edek, è di là dal mare, nel paese delle fiabe, dove scorre il latte e il miele. Uno entra in una casa e appende gli abiti e i ricordi; dove appendi i tuoi ricordi, Mendel figlio di Nachman?» Ivi, p. 612.

²⁸ P. LEVI, *Potassio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 789.

²⁹ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 11.

³⁰ D. BUZZATI, *Il segreto di Bosco Vecchio*, cit., pp. 59-60. Curiosamente una scena pressoché identica compare nel romanzo di Henri Bosco, *Malicroix*, di dieci anni più tardo, cit. in G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, p. 72.

³¹ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 180.

³² Buzzati usa spesso l'immagine dei muri che si imbevono dell'animo di chi abita la casa; cfr. ad esempio D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 12; *Barnabo delle montagne*, cit., p. 26; *I ricordi*, in *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*, cit., pp. 304-6. Anche Santucci accenna al «partecipe imbibirsi», da parte della casa, «delle tenerezze, degli sgomenti e delle speranze di noi che l'abitiamo.» L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 102. Levi infine comunica qualcosa di simile nel saggio *La mia casa*, quando accenna ai ricordi personali e di famiglia incarnati negli oggetti domestici. P. LEVI, *La mia casa*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 804.

a questi infiniti misteri». ³³ Di conseguenza il ritorno alla propria casa, o la riscoperta dei suoi aspetti più nascosti, equivale a tornare in se stessi, ritrovando la propria infanzia e dunque la propria identità autentica. Così in *Quando l'ombra scende* l'incontro con il proprio sé bambino avviene nella soffitta, che per Buzzati è per eccellenza il luogo del mistero domestico. ³⁴ Ancor più esplicita è una *Novelletta* del '49:

Ieri ho fatto un sogno. In piazza del Duomo, a Milano, d'improvviso c'era il mare. [...] Tante voci bisbigliavano: rifugiamoci nelle casette, presto, finché siamo in tempo! Erano casette poco distanti, poco più che buchi, anguste trincee semisepolte nella sabbia. Io, in sogno, mi rifiutai di andarci. Mi sembrava un atto da vile. Camminai verso il rumore del mare, che non vedevo ancora. Mi sentivo alto, bello, coraggioso. Dopo giorni e giorni mi trovai in una casa molto grande, che assomigliava a tutte le mie case, passate e future. In una stanza molto vasta, proprio in fondo, mi aspettava, ormai adulto, mio figlio. [...] Un figlio che ero io. Mi aiuti, signore. Mi aiuti a capire il sogno. Mi aiuti a essere me stesso. ³⁵

Anche nella produzione caproniana poi la speranza può prendere la forma di una casa. Un esempio eccellente è la *Tana da' urpe*, nome con cui i partigiani chiamano la casa del maestro della città. Essa infatti diventa per loro un essenziale rifugio, ispirandogli «un sentimento ch'era come un vino tiepido [...] una fiducia in chissà che». ³⁶ L'attaccamento alla casa può estendersi anche più in generale alla città o alla valle di appartenenza. Così, per esempio, può delinarsi come catalizzatore di speranze la Val Trebbia, in cui il poeta si trasferisce per lavoro e che suscita nel suo cuore un attaccamento profondo. In contrasto con la dispersione del viaggio nella nebbia, il ricordo di quel luogo è sufficiente a ridare un centro all'individuo, alimentando una speranza quasi inconsapevole: «Avevo nel capo nebbia; / nel cuore – verde – una Trebbia.» ³⁷ Tale sensazione prende ancor più vigore dopo l'incontro con Rina, che idealmente diviene una cosa sola col paesaggio della Val Trebbia e offre al poeta la possibilità di un *ubi consistam*, un punto preciso al quale ancorare la propria identità. Ciò emerge in particolare in una lettera scritta a un amico:

A me urgeva ormai raggiungere quel punto della Val Trebbia che ti ho detto, e l'indomani mattina, subito, scavalcando tutti i ponti rotti, io lo raggiunsi quel punto, alfine: un punto che io taccio anche a te, Libero, perché so che non riuscirei mai, in nessun modo, a fartene sentire la dolcezza, tanto esso è cosa intrinseca del mio cuore, cosa che d'altronde io soltanto posso sentire come patria mia. [...] E da quel punto, Libero, ti saluto alfine. ³⁸

Similmente, come approfondiremo poi, l'*Ultimo della Moglia* o i transfughi della *Piccola cordigliera* trovano una possibilità di consistenza e di senso radicandosi in un luogo preciso, in una patria difficile

³³ D. BUZZATI, *La solitudine*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 147. Lo stesso tema emerge anche in *La casa dell'abate Bic*, ivi, pp. 95-6: «Il più importante è là dietro, nel fondo delle case dove ristagna l'odore dei corpi nudi. Di là escono le grandi scoperte, i vizi, i figli, le idee che fanno andare avanti il mondo, la morte. Misteriosi nascondigli dell'uomo: sono pure la grande meraviglia della vita, ciò che rende la gente sopportabile. Come si potrebbe continuare, sia pure per un giorno, se si sapesse tutto di loro?»

³⁴ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 11. Il viaggio del protagonista si conclude con un ritorno alla casa dell'infanzia anche nel racconto *Ottavio Sebastian, vecchia fornace*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., pp. 61-71.

³⁵ D. BUZZATI, *Novelletta*, cit. in AA.VV., *L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati*, a cura di M. Germani, L'arcoliaio, Forlì 2012, p. 122.

³⁶ G. CAPRONI, *Tana da' urpe*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 110.

³⁷ G. CAPRONI, *Nebbia*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 269.

³⁸ G. CAPRONI, *Lettera da Genova*, in *Prose critiche*, vol. I, p. 151.

ma solida.³⁹ Più spesso d'altro canto Caproni identifica come punto di riferimento la sua città natale, Genova. Una città fortemente «concentrata», non solo perché sviluppata su uno spazio ridotto e perciò costretta a svilupparsi «in salita»,⁴⁰ ma anche perché «vive di una tensione, di un continuo sforzo verso la solidità, la terraferma, in opposizione e difesa contro la continua tentazione di dissolvimento presente [nella] luce estatica» emanata dal mare.⁴¹ Nella labilità generale dell'esistenza, perciò, Genova appare come l'unica cosa che veramente «c'è», della cui realtà non si può dubitare.⁴² Da qui la carica di sostegno e protezione insita nella città: «Mia Genova difesa e proprietaria / [...] è dalle tue case che invano impara / [...] una fermezza / la mia vita precaria».⁴³

Inoltre, come Itaca per l'Odisseo santucciano, Genova è per Caproni una concretizzazione della giovinezza e dell'infanzia:⁴⁴ una dimensione per molti aspetti irrecuperabile che tuttavia rimane radicata nelle profondità della persona («Nelle ossa ho un'altra città / che mi strugge»⁴⁵). Mantenere un legame con essa, almeno attraverso il ricordo e la poesia, significa dunque restare ancorati alla propria natura profonda e autentica. In effetti Dolfi ipotizza addirittura che la «res amissa» caproniana, l'oggetto ultimo della ricerca, altro non sia che l'infanzia,⁴⁶ simboleggiata anche dall'«infagottato tesoro» del *Becolino* e dal fagottino di cenci che la madre del poeta porta con sé in *Ad portam inferi*.⁴⁷ A questi simboli si potrebbe aggiungere anche la valigia del *Viaggiatore cerimonioso* e il «bagaglietto» che il poeta afferma di dover preparare in vista del viaggio nell'aldilà.⁴⁸ Tutte cose piccole, concentrate, nelle quali si concretizza appunto la possibilità di un *ubi consistam* opposta alla dispersione del viaggio. La ricerca dell'autenticità e dell'infanzia poi è ancora più esplicita nella poesia betocchiana, e anche in questo caso si associa all'immagine della casa.⁴⁹ Quest'ultima infatti costituisce per Betocchi, come per Santucci, «il punto di convergenza dove gli affetti e la memoria e la stessa radice della fede hanno avuto il loro inizio e dove ritrovano il modo di

³⁹ Cfr. G. CAPRONI, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, da *Il muro della terra*, e *La piccola cordigliera o: i transfughi*, da *Il conte di Kevenhüller*, entrambi in *L'opera in versi*, cit., pp. 350 e 665.

⁴⁰ «La mia città dagli amori in salita, / Genova mia di mare tutta scale». G. CAPRONI, *Sirena*, da *Il passaggio d'Enea*, ivi, p. 143.

⁴¹ A. DEL, *Giorgio Caproni*, cit., p. 95. L'autrice si riferisce in particolare alla prosa caproniana *Un paesaggio non dipingibile*, secondo cui il carattere ligure è conteso tra due estremi, «fra la tentazione di cedere ai rapimenti – e alle rapine – della mediterranea salina voracità, e la volontà di opporsi – con l'amore per le cose ferme – alle dissoluzioni marine.» In altre parole, tra espansione e concentrazione.

⁴² «[È l']ultimo appiglio (quasi miraggio) [...], mentre il reale si disfa e sprofonda rapidamente in direzione dell'irrealtà.» A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 80.

⁴³ G. CAPRONI, *Stornello*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 171. In altre parole, come commenta La Rosa, la città «acquista, con la sua concreta consistenza di figure e di oggetti, con il suo fervere di vita, [il] valore [...] di opposizione e di “fermezza” (nel suo significato di resistenza) al male della dittatura, allo strazio della guerra [...] alla stessa pena di vivere». F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, cit., p. 66.

⁴⁴ «La mia nostalgia per il periodo genovese non è altro che la nostalgia per la mia gioventù, per la mia “vita”. [...] Rimpiango, della “mia” Genova, il me stesso di allora». G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 76.

⁴⁵ G. CAPRONI, *Il gibbone*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 264.

⁴⁶ Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 16.

⁴⁷ Ivi, p. 23.

⁴⁸ «Non ho ancora preparato il mio bagaglietto (il mio fagottino) per andarmene all'aldilà. Sono imprudente o troppo ottimista. È tempo che ci pensi, perché l'ora corre, corre più veloce del treno in arrivo che già fa squillare il campanello sotto la pensilina e sul quale, ormai da un momento all'altro, dovrò salire». G. CAPRONI, *Il fagottino*, cit. in M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 254.

⁴⁹ «Dov'è la mia casa?» si chiede ad esempio il poeta nell'*Estate di san Martino*, rispondendosi subito: «Forse, invecchiando, finalmente [mi ci] incammino». C. BETOCCHI, *Canto dell'erba secca*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 254. Anche in una poesia dispersa, *A pochi passi da casa*, il poeta si rappresenta attraverso la figura di un vecchio che «va / rammentandosi [...] che da qui a casa sua / c'è ormai poco, pel suo stanco passo serale.» Ivi, p. 556.

rinascere.»⁵⁰ È insomma la patria interiore, Itaca;⁵¹ dunque il luogo ideale di quel processo di concentrazione in se stesso che affiora in particolare in *Un passo, un altro passo*:

Il più difficile, ora, è trovarmi un cantuccio,
anche in casa, dove poter dire: siamo
noi due soli; io con me. E quivi
ascoltare il mio a solo che dice:
- La tua vita vale così poco, che non merita
parole. Nasce così, dalla polvere
di quel niente che sono, dall'alito
che ancora emetto, quel grazie silenzioso
che s'illumina di non so che sorriso
sul mio volto sorpreso, intimidito.⁵²

Si attua insomma un moto di “rincantucciamento” in sé, inteso non come chiusura egoistica bensì come presa di consapevolezza, ricerca del nucleo profondo dell'io: un movimento che, nota Fantini, si rispecchia anche nelle scelte formali e lessicali.⁵³ Tale processo è caratteristico anche dei personaggi siloniani. In particolare la reclusione di Pietro Spina nel rifugio sotterraneo costituisce un momento di «rimpicciolimento» (nel duplice senso che Spina ritorna bambino e che acquisisce una rinnovata attenzione a ciò che è piccolo) e di estrema concentrazione, poiché azzerava quasi completamente gli stimoli superficiali e dona al personaggio la capacità di andare al cuore delle cose, cogliendo ciò che è veramente essenziale e autentico nel mondo, negli altri e in se stesso.⁵⁴ «Vi sono dolori – spiega lui stesso – che concentrano intorno a sé tutte le forze riposte dell'essere, tutte le energie vitali, e restano confitti e articolati in noi come la spina dorsale sul corpo».⁵⁵ Passando appunto attraverso tali dolori Spina riesce ad attingere a quella ricchezza profonda dell'umano che solitamente resta al di sotto della consapevolezza, e che affonda le sue radici nel rapporto ancestrale con la terra; diventa in pratica come i cafoni, paragonati ai «casolari di aspetto dimesso che hanno delle grandi cantine»⁵⁶ (e la cantina è, scrive Bachelard, il luogo per eccellenza dell'inconscio⁵⁷). Questo migliora anche la sua capacità di concentrazione nel senso più usuale del termine, ossia gli consente di canalizzare più efficacemente le energie, vivendo con consapevolezza e impegno. Tale caratterizzazione del personaggio si riflette anche nel «seme sotto la neve» che dà il titolo al romanzo:

⁵⁰ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 69. Del Serra inoltre collega la raffigurazione betocchiana della casa alla figura materna, cosicché l'ambiente domestico appare come un «nodo di vita e di speranza silenziosa». M. DEL SERRA, *Betocchi: lo sperdimento nel limite*, in AA.VV., *La poesia in Toscana dagli anni quaranta agli anni settanta*, a cura di L. Marcucci e F. Manescalchi, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1981, p. 264.

⁵¹ Significativa in proposito *La mia casa da ragazzo*, in *Poesie del sabato*, in cui l'edificio appare come un corrispettivo dell'anima: «E con questi occhi allineavo / la mia gronda con la mia anima, / come Ulisse dormiva in Itaca / quando il suo cane abbaiva.» C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 389.

⁵² C. BETOCCHI, *Il più difficile, ora, è trovarmi un cantuccio*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 314.

⁵³ «Lo spostamento di asse dal canto della meraviglia cristiana alle registrazioni esistenziali, [...] consentono una slabbratura del codice poetico classicistico che non asseconda più istanze oggettive e comunitarie ma consuona con posizioni private: la lingua diventa funzionale ad un percorso individuato che ricade sotto il segno dell'asprezza emotiva e della concitazione riflessiva». E. FANTINI, *La parabola di Betocchi*, cit., p. 461. Da qui anche un progressivo ridursi dei verbi percettivi, segno che «il sentire diviene il prodotto di una speculazione introflessa e di autoanalisi.» Ivi, p. 470.

⁵⁴ «Egli è stato sotto terra e di lì ha visto il mondo dal di dentro, questa maniera di vedere gli è rimasta.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 892.

⁵⁵ Ivi, p. 643.

⁵⁶ I. SILONE, *Le idee che sostengo*, ivi, vol. I, p. 1388.

⁵⁷ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, p. 46.

simbolo appunto di concentrazione, giacché come abbiamo visto esprime la potenza del piccolo e la ricerca del nucleo essenziale dell'esistenza e della coscienza; inoltre concretizza la concentrazione nel senso di attesa, nell'accezione quindi che abbiamo già incontrato nell'opera buzzatiana.

Più in generale gli eroi siloniani si caratterizzano appunto per una fortissima capacità di concentrazione, e in questo sta la loro forza. Come afferma esplicitamente l'autore, «la fiacchezza della maggior parte degli uomini viene dall'elettismo e dalla dissipazione»,⁵⁸ mentre «solo da una concentrazione estrema di tutte le forze dello spirito, sorretto da un amore puro e assoluto del bene comune, possono scaturire i piani dell'ordine nuovo».⁵⁹ Ciò non significa soltanto convogliare le energie dell'animo verso pochi oggetti specifici.⁶⁰ Essere «concentrati» significa, soprattutto, aver trovato il proprio centro, essere in rapporto con la parte più profonda di sé, che Silone identifica con la coscienza.⁶¹ Tale è appunto l'atteggiamento più virtuoso secondo l'autore: far sì che le energie dello spirito confluiscono il più possibile in questo nucleo primario, senza perdersi negli stimoli centrifughi della società. Come si esprime Scalabrella, la meta additata da Silone consiste nel «restituire all'uomo un proprio centro coscienziale, ricostitutivo d'una qualche unità intellettuale, morale, spirituale».⁶² È da qui che deriva anche il senso di unità con gli altri uomini e con il mondo nel suo complesso: «La coscienza dell'unità [...] prima di essere formulata razionalmente è già dato esperienziale: è intuita dall'interiorità e prende forma dall'interno. [...] L'interiorità, allora, può essere presentata come una trascendenza dal basso, che promuove [...] la visione unitaria del mondo.»⁶³

In ultimo l'esigenza di concentrazione è chiaramente individuabile anche in Calvino. A un primo livello, anzitutto, emerge ripetutamente il bisogno di concentrare la propria attenzione per combattere la molteplicità entropica della realtà. Esempio in proposito la strategia di Agilulfo che, quando si sente sopraffatto dall'aspetto sfuggente delle cose e dal «marasma» delle proprie inquietudini, si mette a contare e impilare ordinatamente le foglie o le pietre.⁶⁴ Una tattica simile è messa in atto da Kublai Khan che, nel tentativo di comprendere il proprio impero, lo iscrive nello schema della scacchiera fino a concentrare tutto il mondo in un unico tassello. E ciò riflette a sua volta il *modus operandi* di Calvino, che reagisce all'inesauribilità del mondo cercando «di limitare il campo di quel che deve dire, poi [di] dividerlo in campi ancor più limitati, poi [di] suddividerli ancora, e così via.»⁶⁵ Esattamente il processo che De Carolis descrive come la delimitazione di una «nicchia».

⁵⁸ I. SILONE, Lettera a D. Hyde cit. in F. PELOSO, *Don Orione, lo "strano prete" ...*, in *Per Ignazio Silone*, cit., p. 129.

⁵⁹ I. SILONE, *Ad occhi aperti*, ivi, p. 162.

⁶⁰ Atteggiamento ben rappresentato nella descrizione di Rocco e don Nicola in *Una manciata di more*: «Dai compagni erano chiamati 'gli assolutisti'. Di fatto, per le poche cose che non li lasciavano indifferenti, essi erano fanatici.» In *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 71. Emblematica anche la risposta data da Luca a don Serafino: «Scusami, che altro c'è?» *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 409.

⁶¹ Come sottolinea in particolare Atzeni, la produzione siloniana veicola una visione del «soggetto come persona, della persona come coscienza, della coscienza come anima, sostanza spirituale e sede dinamica di ogni prodotto di pensiero, di eticità e di azione vivificante la sua umanità.» F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 272.

⁶² S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 54.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ «Alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi. Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi. L'applicarsi a queste esatte occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali.» I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 969.

⁶⁵ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 686-7.

Affine a questo processo di concentrazione intellettuale è poi, come nei romanzi di Silone, la concentrazione morale sull'io. Calvino stesso riassume la propria opera nell'«avventura e solitudine d'un individuo sperduto nella vastità del mondo, verso una iniziazione e autocostruzione interiore».⁶⁶ In altre parole il tema chiave è la ricerca di una *self consistency* che compensi la variabilità e la molteplicità del mondo esterno.⁶⁷ Il *Barone rampante* è già un ottimo esempio di tale dinamica;⁶⁸ tuttavia essa si intensifica con il passare degli anni, in quanto l'istanza di chiusura-concentrazione tende a prevalere su quella di apertura-espansione.⁶⁹ Così, per esempio, nel *Conte di Montecristo* Dantes azzarda l'ipotesi che l'unica via per la liberazione consista nel muoversi verso l'interno, non l'esterno della fortezza: osservazione che Ossola interpreta come esempio emblematico dell'ideale di *self consistency*.⁷⁰ Tuttavia la concentrazione in sé ha anche un aspetto negativo, espresso in modo emblematico nel dramma *Un re in ascolto*. Qui il sovrano, chiuso nel proprio castello con l'orecchio continuamente teso ai rumori di una possibile sommossa, è «costretto a una concentrazione disumana per evitare che l'architettura di un potere edificato e custodito in anni di sacrifici e di angosce, si sbricioli in un solo momento».⁷¹ Infine tale concentrazione estrema si rovescerà nel suo contrario: l'esplosione, il caos della città in rivolta.

È comunque nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero* che la tendenza alla concentrazione emerge con particolare evidenza, trovando nell'ambito astronomico due simboli emblematici. Il primo è il movimento verso il nucleo del pianeta, presente in diversi racconti come *Cielo di pietra*, *Sul far del giorno* o *Senza colori*. In particolare la dialettica tra personaggio maschile e femminile si riflette nel contrasto tra il mondo esterno, colorato e rumoroso, e il mondo sotterraneo, buio e quieto. Il primo è più piacevole per la sua varietà, ma è il secondo a racchiudere l'essenza e il significato del vivere: è «il regno [...] degli dei che abitano lo spessore delle cose».⁷² Più tardi peraltro questa tensione verso il centro della terra si incarna nella figura del signor Mohole, personaggio speculare a Palomar: infatti, se il secondo prende il nome da un telescopio, il primo lo prende invece da una trivella. L'altro e più estremo simbolo di concentrazione è poi l'implosione, promossa con fervore da Qfwfq:

Io implodo, come se il precipitare centripeto mi salvasse per sempre da dubbi e da errori, dal tempo dei mutamenti effimeri, dalla scivolosa discesa del prima e del poi, per farmi accedere a un tempo stabile, fermo, levigato e raggiungere la sola condizione definitiva, compatta, omogenea. [...] Sia lode alle stelle che implodono. Una nuova libertà s'apre in loro: elise dallo spazio, esonerate dal tempo

⁶⁶ I. CALVINO, *Intervista di Maria Corti*, ivi, vol. II, p. 2921.

⁶⁷ Ricordiamo che proprio alla *Consistency*, o coerenza, doveva essere dedicata l'ultima delle *Lezioni americane*.

⁶⁸ Calvino definisce infatti questo romanzo come «una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale». I. CALVINO, *Postfazione a I nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1219.

⁶⁹ Scrive in proposito Centofanti: «Per avere un'idea del cambiamento sostanziale avvenuto nel mondo interiore di Calvino basta mettere a confronto il finale del *Cavaliere inesistente* con la conclusione delle *Città invisibili*; se il primo è aperto fiduciosamente sul futuro in uno slancio che sembra irresistibile e indomabile, la seconda suggerisce l'immagine di una lotta strenua contro un avversario infido ed opprimente». F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 31. Nella prima fase prevale dunque una speranza più attiva, espansiva, nel secondo caso invece una speranza resistenziale, concentrata nei pochi semi positivi dell'«utopia discontinua».

⁷⁰ Cfr. C. OSSOLA, *Italo Calvino*, cit., p. 81. Il passaggio cui ci si riferisce è il seguente: «Se la prigione è circondata dal mio fuori, quel fuori mi riporterebbe dentro ogni volta che riuscissi a raggiungerlo: il fuori non è altro che il passato, è inutile tentare di fuggire. [...] Se fuori c'è il passato, forse il futuro si concentra nel punto più interno dell'isola d'If, cioè la via d'uscita è una via verso il dentro.» I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 351.

⁷¹ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 95.

⁷² I. CALVINO, *L'altra Euridice*, variante di *Il cielo di pietra*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1185.

esistono per sé, finalmente, non più in funzione di tutto il resto forse solo loro possono essere sicure d'esserci veramente. [...] Solo a queste condizioni ci si salva dal dissolversi nell'espansività traboccante, [...] solo così si penetra in uno spazio-tempo in cui l'implicito, l'inespresso non perdono la propria forza, in cui la pregnanza di significati non si diluisce, in cui il riserbo, la presa di distanza moltiplicano l'efficacia d'ogni atto.⁷³

Come il rimpicciolimento santucciano, insomma, l'implosione è per Calvino un processo ambivalente. Da un lato implica la dissoluzione, dall'altro offre una salvezza contro la dispersione entropica: è «crollo all'interno, collasso centripeto, ma anche concentrazione massima delle proprie facoltà, contrazione come assorbimento di forza, focalizzazione e immedesimazione e compattezza interiore».⁷⁴ Peraltro l'implosione è, metaforicamente parlando, il processo prevalente anche nel percorso di Palomar. Il personaggio infatti si caratterizza per una forte concentrazione, in molteplici accezioni: ama fissare la propria attenzione sui dettagli, fino a cercare di scomporre il tempo negli attimi-atomi che lo compongono; inoltre è centrato sulla propria interiorità, ossia focalizzato sui propri processi mentali e fortemente compresso nei suoi tentativi di relazione con gli altri. Da questo punto di vista assomiglia alle tartarughe da lui ammirate, «chiuse nel loro astuccio insensibile» e perciò spinte «a una vita mentale concentrata, intensa, [che] le porta a una conoscenza interiore cristallina».⁷⁵

Ricordiamo infine che per Calvino la concentrazione non è limitata alla sfera individuale ma si applica a tutto l'universo, nella misura in cui quest'ultimo è incamminato verso la sua «cristallizzazione»; un processo che può essere parziale (le «zone d'ordine» di cui si parla nelle *Lezioni americane*⁷⁶) o totale (l'universale «cristallo vivente» cui abbiamo più volte accennato). La stessa prospettiva è espressa, con maggior decisione, nella poesia luziana. In particolare la mandorla, di cui abbiamo parlato nella seconda parte, è il simbolo per eccellenza del processo di concentrazione in atto sia nell'anima dell'individuo – che impara ad abitare il tempo con misericordia e consapevolezza⁷⁷ – sia nel mondo in generale – che procede verso la riduzione del molteplice in unità. Peraltro è curioso ritrovare, ritroviamo anche fuggevolmente, nella produzione luziana, una metafora di sapore calviniano. Abbiamo visto infatti come per Qfwfq l'estrema concentrazione dei buchi neri li connota in un certo senso come l'unica cosa veramente «piena», reale; la stessa convinzione condivisa più tardi da Palomar: «Di fronte al labile grado dell'esistenza di ogni altro oggetto, la nana bianca può essere

⁷³ I. CALVINO, *L'implosione*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 1268. Il racconto è anticipato dall'articolo *I buchi neri*, riportato nell'apparato critico, ivi, vol. II, p. 1474. In questo caso il fenomeno dell'implosione è visto attraverso gli occhi di Palomar, che individua nelle stelle compresse in nane bianche la pienezza dell'essere: «Di fronte al labile grado dell'esistenza di ogni altro oggetto, la nana bianca può essere definita come una cosa che c'è, senza timore di una rapida smentita.» Allo stesso tema è dedicato anche un dialogo tra Palomar e Mohole, in cui l'implosione è vista come «crisi centripeta, introversione focalizzata, immedesimazione in un me stesso immutabile», ma anche come la sola possibilità di reazione all'entropia. Cfr. *Il signor Mohole*, ivi, vol. III, p. 1173. Interessante a tal proposito il confronto con un articolo di Magris, *Negli interstizi del tempo*. Anche il critico si richiama infatti all'immagine dei buchi neri, nei quali il tempo rallenta enormemente fin quasi a fermarsi. Tuttavia già «prima della scoperta o dell'ipotesi dei buchi neri, le favole avevano più volte insegnato che il tempo della nostra vita fugge tanto più veloce quanto meno forte e denso è il nostro centro di gravità spirituale e che esso invece fluisce più lento e meno rapace quanto più la nostra vita gli oppone una forza centripeta, un nucleo centrale di valori, un significato intorno al quale la nostra esistenza possa raccogliersi e avvolgersi, come un filo intorno a un fuso.» Ritroviamo dunque l'accostamento, tipicamente calviniano, tra l'implosione e la *self consistency*, che consente di sperimentare il tempo come durata e il mondo come unità. C. MAGRIS, *Utopia e disincanto*, cit., p. 101.

⁷⁴ I. CALVINO, *I buchi neri*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1474.

⁷⁵ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 889.

⁷⁶ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 687-8.

⁷⁷ Cfr. M. LUZI, *Non girasoli, frumento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1126.

definita come una cosa che c'è, senza timore di una rapida smentita». ⁷⁸ Allo stesso modo Luzi, nel *Prologo di Ipazia*, si richiama all'immagine delle stelle implose per indicare una densità esistenziale estrema, caratteristica di alcuni nodi della psiche umana:

*Piuttosto
ci sono, lo affermano,
rattrate in sé, perdute in buchi neri dello spazio,
stelle minime, pigne
di materia e di tempo, ultragremite, a cui penso
a un risucchio avvertendone di uguali in noi, di perse
nel nostro ambiguo firmamento interno, masse
dio sa quando rapprese, concrezioni
infinitesime di vita e senso, suppongo,
cieche, cariche di vibrazione latente [...].* ⁷⁹

D'altra parte, se per Calvino la concentrazione resta un processo terreno, interno alla psiche umana, per Luzi esso sconfinava necessariamente nel metafisico, giacché è proprio nel nucleo profondo dell'esistenza e dell'anima singolare che avviene l'incontro tra umano e Divino. Dunque il culmine della concentrazione è dato dall'esperienza mistica dell'«universale compresenza»: quando il tempo intero si riassume nella gemma-mandorla dell'attimo, e ogni cosa rientra nel suo principio, nel seme. ⁸⁰

6.1.1. Il ritorno al grembo

Simbolo per eccellenza della concentrazione è, oltre alla casa, il grembo materno. In esso l'istanza regressiva di protezione si associa al desiderio di tornare all'unità originaria, a uno stato cioè di pienezza vitale e potenzialità incorrotta che è tradizionalmente identificato con l'Eden. Tale concetto affiora con straordinaria frequenza nell'opera di Santucci, a partire dal *Velocifero* dove il letto è un'implicita rappresentazione del grembo materno. ⁸¹ La sua connotazione perciò è ambivalente: da un lato rigenerarsi nel grembo-letto equivale a riscoprire il rapporto di fratellanza con gli altri uomini, dall'altro il rattrappirsi in esso porta a un'esistenza egoistica, vuota e passiva. Tale è appunto la scelta di Panfilo, che esorta Renzo a cercare di amare il meno possibile, aspettando semplicemente che la vita passi. ⁸² Allo stesso modo per Orfeo la felicità appare inizialmente «possibile [solo] in uno stato di passività»: ⁸³ da qui il desiderio di rifugiarsi in una «nicchia» fuori dal tempo, dedicata esclusivamente al culto della madre. In effetti l'intero romanzo costituisce un *reditum ad uterum*,

⁷⁸ I. CALVINO, *I buchi neri*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1474.

⁷⁹ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 87. Il corsivo è di Luzi.

⁸⁰ Cfr. M. LUZI, *Attimo di universale compresenza*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 322. Un'espressione simile è presente già in *Nell'imminenza dei quarant'anni*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 237: «L'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte». È però soprattutto nelle raccolte tarde che l'«universale compresenza» diventa un concetto ricorrente. Alcuni esempi: *Un attimo*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1088; *L'essere, il sentirci*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 396; *Opus florentinum*, in *Teatro*, cit., p. 607.

⁸¹ Secondo Santucci infatti «tutto ciò che ci abbraccia e ci riscalda può diventare allegoria del “materno”» e il letto è il rifugio comodo e caldo per eccellenza. L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 39. Letto e figura materna sono accostate esplicitamente anche in *Eschaton*, cit., p. 13.

⁸² L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 712-3. In questo suo attaccamento al letto-grembo Panfilo è esattamente speculare alla figura della moglie, Betta, che è levatrice.

⁸³ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 139.

giacché Orfeo retrocede a un tempo anteriore la propria infanzia. Tuttavia, come avviene anche nel *Velocifero*, la tensione al grembo cambia gradualmente significato: dalla ricerca di un rifugio per sfuggire alla vita si trasforma nel riconoscimento della Provvidenza come principio materno, e dunque nell'accettazione del destino.⁸⁴

La tematica si fa ancor più evidente in *Non sparate sui narcisi*: Tremolino si considera un «marsupiale sfrattato» e la sua massima ambizione è tornare nel grembo da cui è uscito.⁸⁵ D'altra parte tale desiderio non ha soltanto una sfumatura regressiva; implica anche l'aspirazione a uno stato di potenzialità pura, in cui l'individuo sia libero di esprimersi perché non ancora limitato dalle necessità e dalle distrazioni del mondo esterno. Tremolino sostiene infatti che «i feti sono ottimisti ed estremamente alacri. Essi suonano, scrivono liriche.»⁸⁶ Allo stesso modo i Giardini in cui la vicenda è ambientata (ossia ciò che resta dell'Eden) costituiscono un rifugio dai pericoli del mondo ma offrono anche la possibilità di una rigenerazione, un ritorno ai primi giorni della Creazione. Il *Mandragolo* riprende con variazioni lo stesso tema: Demo, come Tremolino, pensa di essere uscito dal grembo materno troppo presto, risultando per questo deforme e incompleto. Il suo desiderio di rientrare per altre strade nel grembo femminile è però ostacolato dalla sua bruttezza e, più tardi, dalla sua impotenza, che gli impediscono di intrecciare una soddisfacente relazione sessuale.⁸⁷ Solo nella conclusione del romanzo Demo comprenderà – come il suo omonimo evangelico Nicodemo – che la via corretta è un'altra: rinascere spiritualmente, rientrando nel «grembo» dello Spirito.⁸⁸ In questa prospettiva dunque prospettiva le teorie freudiane, alle quali Santucci si richiama esplicitamente, sembrano trovare nella fede cristiana il loro ideale coronamento.⁸⁹

Nelle ultime opere, infine, il ritorno al grembo appare chiaramente come una strada che procede in due direzioni: «verso il non essere / o [...] verso Dio».⁹⁰ Da un lato cioè esso rappresenta la tentazione di annichilirsi, di sciogliersi nel Nulla, così da evitare tanto le gioie quanto i dolori del tempo.⁹¹

⁸⁴ Cfr. L. MARTELLINI, *Il mistero, il dubbio, l'angoscia*, in Luigi Santucci. *La libertà e la fede*, cit., p. 98.

⁸⁵ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 516 e 642. Il canguro come emblema del ritorno al grembo è usato anche nel racconto *Quattro passi allo zoo*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, cit., p. 70.

⁸⁶ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 500.

⁸⁷ L'accostamento tra l'atto sessuale e il ritorno nel grembo materno è fatto dall'autore stesso; cfr. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 81. L'ostetrico Giraltoni poi propone un'altra via, non meno errata, per rinascere, ossia la pseudo-mummificazione degli «edeniti» (ivi, p. 88).

⁸⁸ «È possibile all'uomo quando è vecchio rinascere se non rientra nel ventre di sua madre? aveva chiesto in Galilea il suo omonimo a uno che la sapeva lunga. Ecco che ciò era possibile, infatti non aveva più freddo e il merito non pareva del fuoco ma di un liquore tiepido che lo avvolgeva, sentiva [...] un agitarsi della placenta proprio come quarant'anni prima, [...] si trattava allora di starsene così rattrappito e di aver pazienza, [...] aspettare di nascere. Ma adesso Demo non aveva più quella impaziente smania di mondo che lo aveva fatto romper fuori con tanto anticipo.» Ivi, pp. 325-6. L'immagine ritorna anche in *L'almanacco di Adamo*, in cui Santucci paragona la nebbia al liquido amniotico, commentando: «Siamo tutti embrioni» (p. 109).

⁸⁹ Nel dialogo con Nicodemo, ad esempio, il narratore cita la «nostalgia inconscia» dell'utero materno, che è insieme l'«utopia d'una seconda nascita»; un desiderio che trova in Cristo la sua piena risposta. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, pp. 166-8. Interessante anche un'altra osservazione: «Ci sono infine delle ragioni freudiane per cui il Natale è tanto importante per noi. Come memoria della nascita esso ci riporta [...] alla nostra entrata nel mondo [...] La capanna, la greppia, il soffio umidificante e protettivo dei due animali non sono forse figure del materno utero?» *L'utopia del Natale*, cit., p. 18.

⁹⁰ L. SANTUCCI, *Più buio*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 90. In questa poesia Santucci esprime appunto il desiderio di farsi «embrione» tornando nel grembo della madre, pur essendo lei ormai morta.

⁹¹ Emblematico a tal proposito il racconto *Il bambino della strega*, il cui protagonista rifiuta la vita *in toto*. La stessa tentazione emerge anche nella *Discesa agli inferi*, e ancora in *Eschaton*, dove il Nulla si impone come pensiero quasi rassicurante a paragone della terribilità dei rimorsi. Cfr. L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 30.

Dall'altro lato, però, il grembo rappresenta la «perfetta patria» dell'uomo, il paradiso dell'origine⁹² e dunque l'eternità divina nella quale l'uomo può, con l'aiuto della Grazia, fare ritorno.⁹³ La prima è una prospettiva statica, che nega la speranza; la seconda invece vede il grembo come un simbolo dinamico: la possibilità di una rigenerazione quotidiana, come quella sperimentata da Nicodemo.⁹⁴ Non sempre tuttavia i due aspetti appaiono nettamente distinti; più spesso tensione all'annullamento e desiderio di pienezza vitale confluiscono in un'unica, ambigua simbologia. Del resto la morte dell'io è in una certa misura necessaria per accedere alla Vita dello Spirito; di conseguenza la morte stessa può essere letta come una figura materna, in quanto capace di generare a nuova vita. L'associazione è particolarmente esplicita in alcune poesie di *Se io mi scorderò*, in cui il ventre materno è equiparato più volte alla tomba.⁹⁵ Un'immagine che, ancora una volta, può essere letta da due punti di vista: nei momenti di incredulità e disperazione Santucci vede nella morte un totale annullamento, motivo per cui desidera lui stesso scomparire nel Nulla che ha inghiottito la madre; nei momenti in cui fede e speranza riprendono il sopravvento, invece, l'identificazione tra la madre e la morte implica la necessità di «morire» a se stesso, superando la prospettiva terrena per accedere alla sfera celeste. Non a caso la figura materna costituisce la principale mediatrice tra mondo terreno e paradiso in diverse opere, come il racconto *Il mercedario* o la narrazione semiautobiografica *Eschaton*.⁹⁶

La sovrapposizione tra la morte e la figura materna è presente anche nella poesia di Betocchi. Emblematico in proposito un componimento delle *Ultimissime* che abbiamo già citato, in cui il poeta descrive il proprio percorso come un ritorno allo stato prenatale: «Rientrare / addietro assai da me, nell'innocenza / prima del punto del nascere, del punto / del decidere, non mio, ch'io fossi.»⁹⁷ Ciò corrisponde appunto a una «morte» dell'io, ma insieme alla rigenerazione nella vita universale. Già nelle prime raccolte tuttavia la madre – che è anche la figura archetipica della Madre Terra – era apparsa come datrice sia di vita che di morte, in quanto la morte non è che la premessa per entrare in una Vita nuova.⁹⁸ Similmente nella poesia luziana annullamento e salvezza sono ricompresi nel simbolo del grembo, implicito già nella prima raccolta,⁹⁹ ma particolarmente evidente a partire da *Fraasi e incisi*. Tale simbolo rappresenta l'«Origine, [...] quell'Arché primordiale avanti a tutti i

⁹² L. SANTUCCI, *Il bambino della strega*, cit., p. 84.

⁹³ «Solo lo Spirito può rifarti bambino, spalancarti una seconda vita. [...] Forse quello Spirito, in grazia del quale avrei potuto rinascere e riscattarmi con una non più colpevole esistenza era null'altro che [...] l'amore». L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 31.

⁹⁴ «Nel ventre [di mia madre] non ho più la pretesa di rientrare, perché ogni mattina è come se appena ne fossi uscito.» L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 168.

⁹⁵ Due esempi per tutti: *Ora sei tu* («Mamma morte ciao / ora sei tu la mia mamma») e *Tregua* («il morto che sarò / oggi in me culli / nel tepor già lo gesti del sepolcro»), entrambi in *Se io mi scorderò*, cit., pp. 31 e 70. Cfr. M. CORRADINI, *Santucci poeta, Santucci e i poeti*, in *Luigi Santucci. Educatore, scrittore, testimone*, a cura di E. Elli e E. Rondena, «Humanitas», Morcelliana, LXXIV (2019), n. 5, p. 974.

⁹⁶ «Era come se quella nuvola lo partorisce e gli restasse vicina per l'eternità.» L. SANTUCCI, *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, cit. p. 69. Il protagonista di *Eschaton* viene invece accolto in paradiso da una Signora che unisce la figura della madre e della Madonna. Cfr. L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 40.

⁹⁷ C. BETOCCHI, *Leggo poco ormai; più che nei libri*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 359.

⁹⁸ La sovrapposizione tra la figura materna e la morte si può notare ad esempio in *Canto*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 73: «Lei non si scioglie / dall'abbracciata sua terrena sorte, / madre a felicità, mamma alla morte / e allatta il canto che in sé la raccoglie.» O ancora nel componimento, di diversi anni più tardi, *E ne dondola il ramo*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 195.

⁹⁹ Il finale di *Alla vita*, ad esempio, esprime un desiderio di ritorno al materno, in cui si fondono la voce femminile e il «silenzio della terra». M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29. Significativi anche i versi di *Serenata in piazza d'Azeglio*: «Una vela umida di destino / chiede a noi un porto profondo». Ivi, p. 13.

tempi»¹⁰⁰ che è anche la meta del cammino universale.¹⁰¹ Il rientro nel grembo implica perciò il superamento delle singole individualità e il ricongiungimento di ogni cosa nel Tutto: a suo modo insomma è una «morte», sebbene non costituisca un totale azzeramento dell'individuo.¹⁰²

A differenza di Santucci, tuttavia, Luzi rappresenta il grembo non solo come punto d'origine e di arrivo dell'esistenza, ma anche come suo contenitore e alimento. La vita cioè è pensata da Luzi come un grembo in cui tutti, in ogni momento, sono inseriti, anche se non se ne rendono conto. Il mondo intero insomma è impegnato in una «maternità storica-cosmica»,¹⁰³ che non ha mai fine. Ciò significa, da una parte, che la morte non è mai definitiva, giacché il flusso vitale è in continua rigenerazione: in questo «animato grembo» «nascita / e morte si affrontano / sì, ma solo per confondersi».¹⁰⁴ Perciò anche dopo le più grandi devastazioni è possibile una rinascita; per esempio tale è la condizione della *Soldatesca* di ritorno dalla Guerra del golfo: «Recedevano / verso un desiderato grembo / a un loro agognato nuovo concepimento.»¹⁰⁵ D'altra parte considerare l'universo come un unico grembo implica anche pensarlo impegnato in un perenne «travaglio»,¹⁰⁶ immagine che affonda le sue radici nelle parole paroline: «Tutta la creazione geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto» (Rm 8, 22). In altri termini il mondo è a tutt'oggi in formazione, avviato verso una piena realizzazione che tuttavia ritarda.¹⁰⁷ Tale dilazione mantiene la speranza attiva ma insieme genera un dolore a volte quasi insopportabile.¹⁰⁸ Dunque l'evoluzione della vita può essere letta come un ritorno al grembo – inteso come ricostituzione dell'unità – ma anche come una nascita – ossia il raggiungimento della pienezza.

Va aggiunto inoltre che il simbolo del grembo può presentarsi nella poesia di Luzi anche indirettamente, attraverso immagini affini come il mare o la città. Il primo, come approfondiremo, simboleggia l'unità originaria e finale,¹⁰⁹ ma costituisce anche il «grembo» in cui tutti gli uomini, come i pesci, si muovono e maturano.¹¹⁰ Quanto alla città, Mazzanti la definisce come un «simbolo

¹⁰⁰ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 120.

¹⁰¹ Un esempio emblematico è dato da *Maternità*, in cui il fiume-tempo sgorga dal grembo della «nube o montagna» e li aspira a tornare. M. LUZI, *Maternità*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 858.

¹⁰² Cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 290.

¹⁰³ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. p. 59. Emblematico un passaggio del *Graffito dell'eterna zarina* in cui Luzi si sofferma sull'immagine del bambino che, nel grembo materno, tiene «l'imprevedibile potenza» del futuro stretta nei pugni. Da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 425.

¹⁰⁴ M. LUZI, *Ceneri*, ivi, p. 919. Significativa anche *Notturna la sua anima s'allarma*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 985, dove l'anima del poeta si sente accolta dal «misterioso grembo» del tempo e dell'eternità, comprendendo la sostanziale identità tra i due aspetti.

¹⁰⁵ M. LUZI, *Soldatesca*, da *Sia detto*, ivi, p. 1230.

¹⁰⁶ Un esempio emblematico è dato da *Ceneri e ardori*: «Dobbiamo insieme avere convinzione / d'essere stati al mondo, / nel tempo vale a dire e nel travaglio, / e di essere in potenza semi spersi / d'un prossimo raccolto universale». In *Teatro*, cit., pp. 512-13. Come commenta Mazzanti, dunque, il tempo è per Luzi «in continuo travaglio; e dà alla luce, genera 'squarciandosi'. [...] L'Evento pare sempre già avvenuto eppure sempre in divenire, suscitando continuo stupore e perenne attesa.» G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 35.

¹⁰⁷ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Natura, lei e Mondo in ansia di nascere*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 948 e 965.

¹⁰⁸ Quest'ambivalenza emerge diverse volte in esclamazioni come: «Mondo, lo sento / con desiderio e pena / il molto non ancora ricongiunto.» M. LUZI, *È lungo il tempo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 348.

¹⁰⁹ Cfr. G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 44.

¹¹⁰ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Nel mare del non dormito sonno e Nel sogno, nell'essere*, entrambi da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 757 e 893.

cosmico», «un grande grembo da cui tutto è generato e entro cui tutto si muove e si accresce».¹¹¹ Ciò vale in particolare per Siena, che a partire da *Fraasi e incisi* si caratterizza come la «madre-città» cui «l'uomo adulto può ormai ritornare [...] per rinascere sempre di nuovo al suo destino-compito.»¹¹² La raccolta del *Simone Martini* si impenna precisamente su questa dinamica; e anche nelle raccolte più tarde Siena si configura come un «luogo dell'anima»,¹¹³ in cui si manifesta la sostanza unitaria dell'essere: «È lei / sostanza rara / in cui splendono insieme / esultazione e pena / e bruciano in purità celeste / sofferenza e grazia».¹¹⁴

Anche nella poesia caproniana non è assente il motivo del grembo, affrontato esplicitamente in *All'ombra di Freud*¹¹⁵ e forse implicitamente richiamato già dalle *Stanze della funicolare*, secondo un suggerimento interpretativo del poeta stesso.¹¹⁶ E anche nel suo caso il tema si associa spesso all'immagine della città. Genova infatti si caratterizza proprio come un grembo materno (Caproni stesso la definisce «mia città intera, l'unica interamente mia, come una madre»¹¹⁷). Significativa a tal proposito una prosa in cui Caproni paragona le chiese genovesi a «buie conchiglie» in cui si avverte, «come un gran sospiro, l'ansito della risacca»; esse rigenerano la città notte dopo notte, cosicché gli uomini possano «lavorare [...], l'indomani, con raddoppiata lena e speranza.»¹¹⁸ Più spesso però Genova è vista in una luce di nostalgia, immagine di un tempo-luogo ormai irrecuperabile: «quella “patria” o “condizione” diversa cui tutti, senza saper bene di che si tratti, aspiriamo.»¹¹⁹ Anche Livorno può assumere un significato affine, diventando «l'altrove favoloso e intangibile del perenne desiderio», la meta «dell'Anima in cerca del suo luogo originario».¹²⁰ Tale luogo coincide appunto col materno giacché, come la Milano santucciana si identifica con la figura della madre fino a trasformarsi in «un immenso ventre»,¹²¹ la Livorno di Caproni è una cosa sola con la madre del poeta, Annina.¹²²

Frequente del resto è l'accostamento, esplicito o implicito, della casa o della città al femminile. In una prosa di Sereni, per esempio, inoltrarsi nelle vie della città equivale a ritornare nel grembo della

¹¹¹ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 49. Un'esplicita caratterizzazione materna della città si nota per esempio in M. LUZI, *Pausa, quella, o interregno?*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 671, oppure nel *Libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit. p. 93.

¹¹² G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 49.

¹¹³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 84.

¹¹⁴ M. LUZI, *Siena in sé*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 261.

¹¹⁵ «La rima vulvare: la porta / cui, chi n'è uscito una volta, / poi in perpetuo bussa.» G. CAPRONI, *All'ombra di Freud*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 770.

¹¹⁶ «Le *Stanze* (la funicolare del Righi sbuca da una galleria) potrebbero esser lette anche in chiave freudiana» afferma infatti Caproni in un'intervista. G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 95. Un altro esempio del tema è la prosa di cui parlavamo prima, *Tana da' urpe*: la «tana» infatti, già di per sé simbolo materno, è associata alla moglie del maestro, la quale ispira nei partigiani «il rispetto amoroso che gli imponeva un giorno la mamma». G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 110.

¹¹⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 79.

¹¹⁸ G. CAPRONI, *Nelle chiese di Genova il rumore del mare*, in *Prose critiche*, cit., vol. III, pp. 1421-3. L'immagine delle conchiglie richiama la simbologia materna – non a caso in Luzi «vulva» e «ostrica» sono spesso usati come sinonimi di grembo – in linea con la «spinta generativa e vitale», la «quasi biologica speranza» che Caproni vede concretizzata in Genova. A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 79 e 72.

¹¹⁹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 84. Genova è insomma una «città-paradiso, grembo e nido» (G. LEONELLI, *L'officina delle Stanze*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 243), «un altrove che è anche un prima» (A. DEL GIORGIO, *Giorgio Caproni*, cit., p. 136).

¹²⁰ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., p. 91.

¹²¹ L. SANTUCCI, *Orfeo in Paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 99.

¹²² Cfr. P. V. MENGALDO, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 264.

donna, fino ad addormentarsi «nel cuore di lei».¹²³ Nella narrativa buzzatiana poi sono numerosi i casi di sovrapposizione tra un edificio o una città e la figura femminile,¹²⁴ nonché i moti di discesa nelle «viscere» della città, che portano alla scoperta di una dimensione segreta dell'esistere.¹²⁵ In alcuni casi poi la città appare chiaramente come una «nostalgica raffigurazione materna, come entità protettrice e dispensatrice di calore, come suggestione del ritorno alla culla».¹²⁶ E una simile connotazione si estende anche ad ambienti naturali, come il Bosco vecchio o le montagne di Bàrnabo, che come un ventre accolgono i personaggi al termine delle loro fatiche (Procolo muore nella neve, in mezzo al bosco, mentre Del Colle, il vecchio guardiano di Bàrnabo, è sepolto in una roccia). Calvino dal canto suo sottolinea esplicitamente il legame tra la città e la donna dando alle *Città invisibili* nomi esclusivamente femminili. Inoltre molte città calviniane sono connesse all'acqua, simbolo a sua volta del materno; ad esempio Isaura, il cui lago sotterraneo richiama appunto l'immagine di un ventre, e Armilla, città fatta di tubature e abitata solo da donne.¹²⁷

Più in generale il motivo del grembo ricorre in diverse occasioni nella narrativa calviniana. Già nel *Cavaliere inesistente* le avventure di Torrismondo si caratterizzano come ricerca del grembo materno, del Tutto originario.¹²⁸ Sofronia incarna la meta di questa ricerca, in quanto emblema – come spiega Calvino stesso – dell'«amore come pace, nostalgia del sonno prenatale».¹²⁹ Similmente alcuni racconti delle *Cosmicomiche*, come *Senza colori* e *Lo zio acquatico*, esprimono il desiderio di «stabilità e sicurezza [...] cioè la tentazione a regredire nel grembo materno contro l'instabilità della storia che diviene».¹³⁰ In altri racconti cosmicomici invece il grembo appare non tanto nella sua valenza protettiva quanto come luogo di infinite potenzialità, in contrasto con le limitazioni del presente.¹³¹ Basti pensare a *Tutto in un punto*, in cui l'unità originaria è espressa appunto dall'immagine del lettone, dominato da una figura dai tratti chiaramente materni; qui dunque è il letto a rappresentare, come in Santucci, lo stato prenatale. Altrove ritroviamo anche il simbolo già luziano del mare, associato alle «origini acquatiche della vita»,¹³² tanto che si può attuare una simbolica

¹²³ V. SERENI, *Davvero quell'odore di pesce*, da *La tentazione della prosa*, cit., p. 279.

¹²⁴ In *Bàrnabo delle montagne*, ad esempio, «la casa viene disegnata come una donna che attende invano il ritorno del suo uomo, non importa se il rapporto sia di “moglie-marito” o, più probabilmente (dato che Bàrnabo non è sposato) “madre-figlio”». A. R. DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati, Firenze 2018, p. 27. La stessa sovrapposizione di un edificio con la figura femminile si verifica, come abbiamo già detto, nel *Deserto* (la Fortezza) e manifestamente nel *Grande ritratto* e nel racconto *Un torbido amore*. Quanto alla città, invece, in *Un amore* Buzzati sovrappone Laide a Milano («In lei, Laide, viveva meravigliosamente la città»). D. BUZZATI, *Opere scelte*, cit., p. 480. E la stessa identificazione si ha nel racconto *Il filo*, in *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*, cit., p. 299: «Laura andandosene si portava dietro l'intera città [...] con tutto quello che avevo vissuto nella città con quello che avevo sperato aspettato goduto patito».

¹²⁵ In *Un amore*, infatti, la scoperta dell'amara verità sul conto di Laide implica una discesa nella zona più oscura della città; allo stesso modo in *Il grande ritratto* il cervello della macchina-donna è conservato nelle profondità dell'edificio. Nel *Poema a fumetti*, infine, la discesa all'inferno implica calarsi al di sotto della città, nel suo cuore. Cfr. G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 116.

¹²⁶ F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 109.

¹²⁷ Cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 84.

¹²⁸ «Era il bosco che voleva ritrovare, l'umido oscuro bosco dell'infanzia, la madre, le giornate della grotta.» I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1020.

¹²⁹ I. Calvino, *Postfazione a I nostri antenati*, ivi, vol. I, p. 1217.

¹³⁰ C. BENUSSI, *Mythos e storia*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 326.

¹³¹ Cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 87. Anche Pierangeli osserva che le *Cosmicomiche* esprimono la ricerca di «una origine perduta nel vuoto dello spazio e nell'assenza del tempo», che unisce «rimpianto del passato» ed «estensione dei possibili». F. PIERANGELI, *Italo Calvino*, cit., pp. 59-60.

¹³² I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 556.

sovrapposizione tra l'acqua e il sangue.¹³³ Peraltro il sangue come principio generativo è un simbolo ricorrente anche nella produzione santucciana. Nel *Velocifero*, quando Gianni viene colpito a morte, la perdita di sangue lo restituisce allo stato di innocenza e vulnerabilità propria di un neonato.¹³⁴ Una dinamica simile avviene in *Come se*, nella forma di una trasfusione di sangue,¹³⁵ e ancor più esplicitamente nell'*Ora di Abele*, in cui la cannula della trasfusione diventa una sorta di cordone ombelicale tra Abele e il suo figlio-fratello Mirko.¹³⁶

In ultimo possiamo trovare accenni di un ritorno al grembo anche nella produzione di Levi. Durante la prigionia, in particolare, la figura della madre finisce quasi per identificarsi con il mondo esterno.¹³⁷ Di conseguenza il ritorno in patria prende le forme, nell'immaginazione di Levi, del contatto con una donna materna e protettiva, quasi una personificazione dell'Italia stessa.¹³⁸ Inoltre, come nota Santagostino, il racconto della fine della prigionia è accompagnata dal moltiplicarsi di figure femminili e specificatamente materne.¹³⁹ Infatti il lager ha causato una regressione verso uno stato non-umano, quasi un ritorno al «caos cosmico primordiale [...], [allo] stato inorganico preesistente al tempo e alla vita».¹⁴⁰ Di conseguenza per tornare alla vita occorre passare attraverso un processo di rigenerazione, affidato appunto alla figura materna.¹⁴¹

6.2. Espansione

Sempre nella sua tesi sulla letteratura infantile Santucci individua una tendenza uguale e contraria a quella del rimpicciolire-rincantucciarsi: l'attrazione per l'avventura, «il bisogno [...] di conquistare,

¹³³ Cfr. I. CALVINO, *Il sangue e il mare*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, pp. 257 e ss.

¹³⁴ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 728.

¹³⁵ Lo zio Onkel riceve una trasfusione di sangue dal nipote, che lui stesso interpreta come uno strumento di rinascita anche spirituale. Chiede infatti a Klaus di dargli conferma dell'esistenza dell'aldilà, mostrandosi disposto a credere in dogmi che aveva sempre osteggiato. In ultimo lo zio assume, come Gianni, un aspetto di infantile innocenza. Cfr. L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 761.

¹³⁶ Questo racconto introduce anche un'immagine assai simile a quella su cui si impernia *Il sangue e il mare* di Calvino: «Che Dio all'inizio [...] avesse creato un'immensa laguna di quel liquido, e poi si fosse sbizzarrito a chiuderlo in forme viventi; che avesse prescritto all'uomo come unico impegno di fedeltà quello di non versarlo mai fuori dai canali della vita, e il primo peccato era stato allora quello di spillarne [...] dalla carne intatta e felice d'una creatura[?]» L. SANTUCCI, *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 8. Nel caso di Santucci, tuttavia, agisce una suggestione non solo biologica ma religiosa: il sangue versato da Cristo, veicolo appunto di rigenerazione. Cfr. Ivi, p. 53 e *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 419.

¹³⁷ Cfr. ad esempio il dialogo con Schlome o Jean il Pikolo, in P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 157 e 226.

¹³⁸ Questa infatti la descrizione di Levi, che fantastica di fuggire dal lager e tornare in Italia: «E passerebbe una donna, e mi chiederebbe "Chi sei?" in italiano, e io le racconterei, in italiano, e lei capirebbe, e mi darebbe da mangiare e da dormire. E non crederebbe alle cose che io dico, e io le farei vedere il numero che ho sul braccio, e allora crederebbe...» Ivi, p. 168.

¹³⁹ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 175.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 136-7.

¹⁴¹ Tra l'altro è curioso notare come la funzione materna si estenda anche al di fuori dell'universo femminile: gli stessi ex prigionieri infatti assumono talvolta qualità esplicitamente materne. Durante la *Storia dei dieci giorni* ad esempio uno dei compagni di baracca di Levi sta male durante la notte e Charles lo soccorre sollevandolo da terra «colla delicatezza di una madre». Ivi, p. 272. Nella *Tregua* troviamo invece Henek, ragazzo ungherese che passa gran parte del suo tempo insieme a Hurbinek, il bambino senza nome: «Era materno più che paterno: è assai probabile che, se quella nostra precaria convivenza si fosse protratta al di là di un mese, da Henek Hurbinek avrebbe imparato a parlare». P. LEVI, *La tregua*, ivi, vol. I, p. 318.

divorandoli, gli spazi del vasto mondo».¹ Si crea dunque un «felice chimismo di avventura e rischio da un lato, incolumità e protezione dall'altro.»² Questo equilibrio di contrari, concretizzato nella dialettica tra la casa e il viaggio, emerge già nel primissimo romanzo di Santucci, *In Australia con mio nonno*. Da un lato infatti i protagonisti sono mossi dal desiderio di esplorare un mondo ignoto, dall'altro proprio la lontananza ravviva l'amore per la casa natale.³ Il *Velocifero* rafforza ulteriormente la dicotomia, che assume le forme del «conflitto [...] fra l'utopia della staticità e la legge biblica del vivere come condizione itinerante.»⁴ Al contempo però il simbolo stesso del velocifero-arca di Noè suggerisce la possibilità di una conciliazione tra i due poli, dal momento che fonde insieme le immagini della casa e del viaggio. Similmente nel *Pasticcio di rigaglie* la contrapposizione appare inizialmente irrimediabile: l'attaccamento morboso di Guido alla propria casa nega ogni possibilità di movimento, e persino l'esistenza stessa del mondo esterno.⁵ Il racconto tuttavia svela gradualmente non solo la necessità di conciliare le due dimensioni, ma anche il legame profondo che le accomuna al di là dell'opposizione apparente. Infatti il viaggio compiuto da Guido si caratterizza a suo modo come un ritorno al grembo,⁶ preludio del suo definitivo rientro a casa. Inoltre il dialogo finale tra Guido e la moglie sottolinea che, da un lato, la vita domestica può essere percepita come un viaggio,⁷ e dall'altro proprio il viaggio restituisce alla casa il suo pieno valore.⁸

La fusione tra casa e viaggio affiora anche in un racconto autobiografico, in cui il piccolo Santucci prende l'improvvisa decisione di scappare di casa per unirsi ai carbonai: «Progetto impensabile e folle, che rovesciò il bambino ch'io ero: casalingo, niente avventuroso anzi mammone [...]. Il cavallo [...] mi trasfuse gli stimoli d'un esotismo, d'un nomadismo, d'una galoppabile "terra promessa" che mai avevo sospettato.»⁹ Si nasconde dunque in un sacco, nel quale riconosce paradossalmente «l'utero. L'utero stavolta d'ogni fantasia, d'ogni capovolta nostalgia».¹⁰ Il viaggio verso l'ignoto si salda dunque perfettamente con il ritorno alle origini. Più in particolare Santucci individua soprattutto nella fede religiosa il collante tra l'istanza di espansione e quella di concentrazione, come emerge in particolare nelle pagine dedicate all'ascensione di Cristo. In primo luogo infatti il Cristo santucciano spiega che la sua scelta di abbandonare la terra «è per dirvi che anche voi non avete qui la vostra

¹ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 35.

² Ivi, p. 57.

³ «Casa mia può sostituire il mondo, il mondo non può sostituire casa mia» è infatti la conclusione del protagonista. L. SANTUCCI, *In Australia con mio nonno*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 122.

⁴ G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 90.

⁵ «Il mondo, Marta, non esiste. [...] è solo una sgradevole, minacciosa leggenda. E guai ad andarlo a scoprire. [...] Eccolo il viaggio, la meta. È questa casa, è lei che ci ha regalato tutto. [...] È solo se non l'abbandoneremo che la casa ci può salvare. [...] L'India, l'Alaska... Tu credi che esistano? Io m'auguro di no, ti dicevo. Sono paesi che non sanno nulla di te e di me. Perciò non ci sono, non devono esserci.» L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 60-1.

⁶ Guido infatti pur essendo scettico si reca a Lourdes perché sa che sua moglie è devota alla Madonna, dunque vede in questo viaggio un mezzo per mantenere un legame indiretto con lei. Si immerge poi nella vasca miracolosa – simbolo tradizionale di rinascita – e lì riscopre sorprendentemente l'amore per la vita: «Come un tornar bambino e vedermi tutta una vita davanti». Ivi, p. 86.

⁷ «Dicesti che levavamo l'ancora per un viaggio. Ma un viaggio alla rovescia, non verso terre lontane ed estranee. [...] Il viaggio per cui progettavi di partire quel giorno era tutto a ritroso, verso un chiuso porticciolo. Il porticciolo dicesti, del nostro cuore». Ivi, p. 91.

⁸ «Tu invece eri fatta per gli altri viaggi, quelli veri e aperti. Isole, mari, città dove non avevi come me la paura di mettere a rischio il nostro amore ma l'avresti anzi moltiplicato, rifatto ogni volta più giovane [...] E oggi vorrei tanto proporti quel viaggio, un lungo viaggio. Sì, il giro del mondo. Piramidi, Fuji-Yama, cascate del Niagara... Non mi farebbero più paura.» Ivi, p. 92.

⁹ L. SANTUCCI, *Il cavallo dei carbonai*, in *Gli scampati e altri racconti inediti*, cit., p. 54.

¹⁰ *Ibidem*.

casa»;¹¹ invita dunque a vivere la permanenza sulla terra come una condizione itinerante, ossia a intendere la casa come viaggio. Al contempo, però, esorta a vivere il viaggio come casa:

Dopo che sarò asceto, [il Padre] ed io saremo sciolti negli abitacoli del mondo. Allora più nulla vi sarà straniero. Ogni terra dove sbarcherete la riconoscerete dietro una segreta memoria perché io l'avrò abitata per voi. Ogni paese che lascerete partendo saprete di non abbandonarlo del tutto perché vi lascerete me. Tutto lo spazio diventerà per voi patria e casa. Le lontananze si cancelleranno da questo istante in cui io mi libro sul monte e mi sono messo in viaggio per il mondo. Allora capirete che io ho finto di andarmene. Da questo lo capirete: che non avrete più paura.¹²

Interessante ricordare a tal proposito un'affermazione di Bachelard: «I grandi sognatori professano [...] l'intimità del mondo, ma hanno appreso tale intimità meditando sulla casa.»¹³ Quest'osservazione risulta applicabile anche al pensiero di Silone. Sebbene infatti la concentrazione esclusiva sull'intimità della casa porti in sé il rischio dell'egoismo,¹⁴ pure è proprio dalla vita domestica che l'autore trae gli ideali di solidarietà e fratellanza propri della sua visione utopica. Sul piano simbolico inoltre la concentrazione sull'io – intesa come ritorno alla coscienza – è la naturale premessa dell'espansione: appunto perché si è fedeli alla propria coscienza è possibile amare il prossimo e agire per il bene comune. Dunque l'immagine che forse descrive al meglio la prospettiva di Silone è la casa con la porta aperta, come per tradizione veniva lasciata la sera di Natale in modo da accogliere la Sacra Famiglia.¹⁵ Anche nella narrativa buzzatiana poi concentrazione ed espansione appaiono strettamente connesse: se da un lato il viaggio è possibile solo finché rimane un legame con la casa, dall'altro la casa è vivibile solo nella misura in cui rimane sullo sfondo la speranza del viaggio.¹⁶ In alcuni casi addirittura espansione e concentrazione si riuniscono nel medesimo simbolo, come nel racconto santucciano sui carbonai. In particolare nel *Deserto dei tartari* l'allontanamento di Drogo dalla città implica la separazione dalla madre e dalla vita familiare, ma al contempo la fortezza stessa è «un grembo in grado di custodire una speranza più grossa e più piena: l'attesa di qualcosa di decisivo per il destino di un uomo».¹⁷

Del resto proprio nell'incontro-scontro tra le due forze opposte sta la radice di quell'ambiguità che fa il fascino di Buzzati: poeta della concentrazione interiore, della casa e delle piccole cose della

¹¹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 485.

¹² Ivi, pp. 486-7. Lo stesso concetto è espresso già nell'*Imperfetta letizia*, ivi, vol. I, p. 329. Ricompare inoltre di sfuggita in altre opere santucciane, ad esempio la pièce *Chiara*, cit., p. 36: «“Tutto è casa” dice Francesco “tutto è casa...”». Oppure *Agostino d'Ippona*, in *Teatro*, cit., p. 96: «“Non è vero, allora, che nel tuo volo verso il cielo hai rinnegato il nido che ci è stato dato in sorte?” “In verità, il nostro nido è più alto.”»

¹³ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 93.

¹⁴ Dice infatti Spina alla nonna: «A voler essere franco, voler bene a te mi sembra come di volerlo a me stesso, è una forma d'egoismo.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 724. Del resto il pericolo insito nella concentrazione è implicito già nelle affermazioni di Maria Vincenza, pur fatte in buona fede: «A me sembra che si potrebbe vivere così bene in pace, non sempre lieti ma almeno sereni, se i figli rimanessero a casa loro, assieme alle madri, o non molto lontani da casa.» Ivi, p. 649.

¹⁵ Cfr. I. SILONE, *Parliamo di me*, ivi, vol. II, p. 1256.

¹⁶ Emblematico a tal proposito è il racconto *La libertà*. Il narratore decide di donare al proprio pesce un maggiore spazio in cui muoversi, perciò prende la boccia e la immerge in una vasca; nota però con sconcerto che il pesce preferisce restare comunque all'interno della propria boccia. Infine l'animale stesso gli spiega che solo in questo modo può godere appieno della sua libertà: restando tranquillo in casa ma sapendo di poter fare, volendo, lunghi viaggi fuori da essa. D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, cit., pp. 241-2.

¹⁷ A. R. DANIELE, *Ombre femminili*, cit., p. 57. Il *Deserto* infatti, come *Il segreto del Bosco vecchio* e *Barnabo delle montagne*, assomma in sé due temi interconnessi: da un lato l'abbandono della casa materna, dall'altro «l'attestazione di una dipendenza insopprimibile che l'attaccamento agli ambienti e ai domicili dei militari cercano di mantenere, in quanto rappresentazione dell'alveo materno». Ivi, p. 96.

quotidianità, immette al contempo nelle sue opere una fortissima volontà di avventura e di esplorazione. Alla casa si alterna dunque il simbolo equivalente e contrario del viaggio: dai *Sette messaggeri*, in cui il protagonista si spinge avanti all'infinito, sempre più lontano da casa, alle cronache di viaggio in Africa, paesaggio in cui sembrano concentrarsi tutti i sogni e le speranze più inverosimili: «Ultimo lembo di terra dove restasse qualche probabilità, sia pure minima, di diventare un giorno o l'altro stregone.»¹⁸ Esploratori, scalatori e astronauti si impongono perciò come figure eroiche, emblemi di quella tensione all'espansione che è propria dell'umano:

Senza saperlo, i piloti come Alberto Ascari non sono che le avanguardie della vita che va avanti, sempre più avanti e, se si fermasse, perirebbe. Senza saperlo essi sono i colleghi di coloro che sui più diversi fronti dell'umanità impegnano le battaglie più avanzate. Uguale è la spinta irresistibile che li proietta avanti: gli scienziati, i medici, gli artisti, i costruttori, gli esploratori, i conquistatori dell'Everest o del K2, i tecnici, gli aviatori, e anche i campioni del volante. Alcune di queste pattuglie di pionieri recano al mondo più bene di altre, si capisce: parificare le benemerienze rispettive sarebbe ingiusto e assurdo. Ma uno solo è lo slancio vitale che le incita al di là dell'ultimo confine.¹⁹

Tale tensione all'«oltre», per citare uno degli ultimi apologhi buzzatiani, «non finisce mai»: l'uomo è per definizione inquieto, tanto che potrebbe fare il giro del mondo, fino a tornare là da dove è partito, e ancora il sogno di luoghi lontani non l'abbandonerebbe.²⁰ Questa è la sua maledizione e la sua grandezza. Ancor più in profondità la forza d'espansione appare a Buzzati come una caratteristica di tutti gli esseri viventi, quasi che l'intero mondo fosse sempre «in corsa» verso qualcosa, come riflette Dorigo: «Lui correva, volava anzi in direzione dell'amore, e pure gli alberi che scivolando al limite delle praterie erano portati via da qualcosa più forte di loro. [...] Erano tanti, migliaia e migliaia. Eppure una comune forza li trascinava nel gorgo. Tutti i pioppi della smisurata campagna fuggivano esattamente come lui ruotando in due vastissime ali ricurve.»²¹ D'altro canto questa forza vitale è talmente potente da superare, paradossalmente, i confini stessi della vita. Infatti la morte è vista da Buzzati come il viaggio per eccellenza, la suprema avventura,²² spesso identificata con un luogo esotico e remotissimo: l'Oriente – come nel *Califfo ci aspetta* o nel quasi analogo *Uno ti aspetta*²³ – o viceversa l'estremo Occidente, l'America.²⁴ Perciò appunto essa suscita sensazioni ambivalenti: da un lato è temuta ma dall'altro è desiderata, come esemplarmente nel racconto *Mania dei viaggi*.²⁵

Anche nella poesia di Caproni l'opposizione tra casa e viaggio, interno ed esterno, concretizza talvolta la dialettica tra spinta centripeta e centrifuga. Un esempio particolarmente significativo è dato dal poemetto *All alone*. Qui la speranza appare inizialmente associata all'istanza di concentrazione: attraverso una piccola porta verde il poeta accede a un interno umido e buio, che richiama implicitamente l'immagine del grembo femminile (si tratta del resto di una casa di piacere) ed esplicitamente l'immagine della tomba. Emerge così quella possibilità di annullamento che è insita nella concentrazione, la quale assume un'evidenza sempre maggiore nel corso del componimento,

¹⁸ D. BUZZATI, *Dove fui giovane stregone*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 283.

¹⁹ D. BUZZATI, *Non inutilmente*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. II, p. 83.

²⁰ D. BUZZATI, *Non è mai finita*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 215.

²¹ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 445.

²² Basti considerare il titolo dell'ultima raccolta di racconti e riflessioni, pubblicata postuma, in cui la metafora della morte come partenza è dominante: *Il reggimento parte all'alba*.

²³ Entrambi in D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, pp. 45 e 61.

²⁴ Cfr. D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit.

²⁵ Il protagonista sogna per tutta la vita di partire ma, quando viene il momento, prova un'improvvisa angoscia, e non desidera altro se non restare a casa. D. BUZZATI, *Mania dei viaggi*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 96-100.

finché la speranza iniziale si rovescia in paura. Il poeta scappa allora verso l'esterno, dove lo accoglie l'animazione vitale della strada:

Che fresco odore di vita
mi punse sulla salita!
Ragazze ormai aperte e vere
in vivi abiti chiari
(ragazze come bandiere,
già estive, balneari),
[...] scendevano [...] al mare.²⁶

Più in generale, se allarghiamo lo sguardo a tutta la produzione caproniana, possiamo riconoscere l'alternanza tra concentrazione ed espansione in quelli che Raboni individua come i tre nuclei tematici principali: la città e la madre, da una parte, e il viaggio dall'altra.²⁷ Secondo Raboni tali temi sono accomunati da un comun denominatore, l'esilio:²⁸ quello stato di disorientamento ed estraneità proprio dell'uomo contemporaneo, che trova la sua incarnazione principale in Enea. La speranza, tuttavia, rappresenta un altro comun denominatore possibile, benché meno palese. Abbiamo visto infatti come la città, per quanto spesso rimpianta come luogo irraggiungibile, costituisce un importante punto di riferimento per la speranza, offrendo al poeta una possibilità di «concentrazione», di fermezza. Il viaggio, dal canto suo, rappresenta come scrive Bertone «l'ultima possibilità di trovare [...] un senso».²⁹ Enea è anzitutto colui che vaga «in cerca d'una nuova speranza da fondare»³⁰ e anche in questo riflette la condizione dell'uomo moderno, il cui «più alto assillo», per citare Caproni stesso, è «un necessario ritrovamento, o invenzione, della speranza».³¹ È vero che col passare del tempo i temi della città e della madre passano in secondo piano, mentre il viaggio è visto sempre più spesso come uno spostamento illusorio, che non produce una reale estensione della conoscenza. Tuttavia una traccia di speranza rimane, concretizzandosi sempre in due motivi complementari. Da un lato quello della ricerca, che assume le forme della caccia metafisica, dall'altro quello dei luoghi

²⁶ G. CAPRONI, *All alone*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 151. In effetti il fascino dei *Versi livornesi* si deve forse anche al fatto che, in questa raccolta, le due istanze appaiono pienamente armonizzate e quasi sovrapposte. Da un lato c'è il ritorno alla sicurezza del grembo, nel recupero della figura materna enfaticamente anche dalla città con cui si identifica; dall'altro il moto verso una donna ideale e desiderata (una «fidanzata»), associata alla leggerezza e alla libertà. Una donna che infatti è rappresentata spesso in movimento, per la strada, e associata a simboli dinamici come il vento e le onde.

²⁷ Cfr. G. RABONI, *Caproni o dell'esilio*, cit. in G. CALCAGNO, *Il deus absconditus di Caproni*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 47.

²⁸ Caproni stesso conferma e amplia questa conclusione: «Il mio "esilio" [...] è l'esilio da me stesso. Il continuo essere messo fuori di me stesso dall'incalzare del tempo e più ancora dalla nostra stessa condizione di uomini, mai sicuri di essere se stessi e in se stessi, nonché dalla nostra impossibilità o insicurezza di "esserci" in quello che comunemente viene detto il "reale"». G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 173.

²⁹ G. BERTONE, *Del paesaggio. Nota d'impegno per il saldo d'un debito (a G.C.)*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 20.

³⁰ G. CAPRONI, *Realtà vince il simbolo nella poesia di Betocchi*, da *Prose critiche*, cit., vol. II, p. 687. Anche nel *Passaggio d'Enea* l'autore sottolinea il legame tra questa figura e la speranza: «Enea un pontile / cerca che al lancinante occhio via mare / possa offrire altro suolo – possa offrire / [...] l'imbarco sperato da chiunque non vuol piegarsi». G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 1556-6. Peraltro è interessante che la figura di Enea sia evocata, nell'immaginazione del poeta, dal rumore delle automobili fuori dalla finestra, con le quali dunque il viaggio irrompe nella quotidianità della casa. Esattamente la stessa dinamica si ripete anche in una prosa, *La forza dell'automobile*, in cui il protagonista vede proiettata sul soffitto della sua camera la luce dei fari di un'auto di passaggio e, poiché è raro che passino macchine nella sua via, si chiede subito, «un poco emozionato da quel fatto»: «Cosa mai sarà?». G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 199.

³¹ G. CAPRONI, *Nella sua poesia l'assillo di ritrovare la speranza*, in *Prose critiche*, cit., vol. II, p. 1057.

di ritrovo e in particolare delle osterie (simboli affini alla casa in quanto espressione del desiderio di protezione e convivialità³²).

Tale compresenza di istanze diverse si ripresenta inoltre nella poesia di Sereni, che manifesta perciò una certa ambivalenza. Già nella prima raccolta, come s'è detto, la staticità rassicurante dell'idillio convive con la tensione di superamento della frontiera: un'antitesi che Nisticò ricollega all'opposizione tra i simboli dell'acqua e del fuoco. L'acqua – in particolare l'acqua del lago – corrisponde idealmente all'istanza di concentrazione: essa rappresenta il materno e l'interiorità, caratterizzandosi come «emblema della felicità originaria».³³ Inoltre l'acqua è associata spesso all'ombra, che costituisce «l'aspetto visibile della morte»; del resto abbiamo visto come la regressione al materno abbia in sé anche una componente di annullamento. A questi simboli si contrappongono «quelli pertinenti all'ambito paterno, erotico, marziale, tutti della “sfera del celeste”: cielo, sole, luminosità.»³⁴ Sono questi elementi a introdurre, «nella acquaticità primigenia dell'idillio (immobilità) [...] [il] gioco articolato e diacronico dell'esistenza (desiderio, dialettica)».³⁵ In un secondo momento invece l'antitesi tra concentrazione ed espansione si concretizza ancora nel contrasto, sottolineato da Lenzini, tra ambienti interni ed esterni.³⁶ L'esterno in particolare costituisce uno spazio spesso perturbante, in cui si dipana il dialogo con i vivi e i morti; proprio per questo, però, può anche aprire un varco alla speranza, lasciando spazio al dinamismo vitale.³⁷ Così paura e speranza si intrecciano ad esempio nella voce che chiama il poeta dalla strada «in un'ora di notte», quasi un invito a uscire da se stesso e, forse, dai confini stessi della vita terrena.³⁸

La dicotomia affiora anche nella narrativa di Levi; se è vero infatti che il tema della casa è centrale nella sua produzione, altrettanto importante è quello del viaggio, espressione di un desiderio costantemente represso di scoperta e avventura.³⁹ Tale antitesi è connessa a un dualismo più profondo,

³² È Caproni stesso a sottolineare la carica di speranza insita in questi luoghi, accostando le *Osterie genovesi* alle cucine domestiche: «Di tutte le stanze di casa nostra (e forse della terra intera) la cucina è per forza di cose l'unica in cui l'ottimismo – diciamo pure la fiducia nella vita – non è stato ancora scacciato del tutto dal vento della Disperazione, e dove il “problema” [...] si risolve sempre in un certo potere, provvisorio ma ritornante, di consolazione spicciola.» G. CAPRONI, *Osterie genovesi*, da *Il taccuino dello svagato*, cit., p. 195. Commenta a tal proposito Adele Dei: «Gli alberghi, i bar, emergono come isole dalla nebbia, paiono promettere allegria e momentaneo rifugio, ma anche il loro grembo è talvolta confuso, indistinto [...] Sono comunque gli unici interni, gli unici muri che possono offrire una pur temporanea e ambigua protezione, il respiro di una pausa, dove si può sperare, magari inutilmente, nel coraggio di un'occasionale compagnia. Perfino Dio, o i suoi doppi, sembrano del resto frequentare più le osterie delle cattedrali.» A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 174.

³³ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 52.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 58.

³⁶ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 131.

³⁷ Così, ad esempio, nella poesia *Le sei del mattino* «alla visione di sé “disfatto in poche ore” nell'interno fa da controcanto il risveglio (“i corsi l'uno dopo l'altro desti”) di Milano “dentro tutto quel vento”, come per una conferma delle istanze vitali dell'esterno [...] nella straordinaria messa in scena onirica di una fine che è anche un vertiginoso ricominciamento.» *Ibidem*. La poesia tra l'altro presenta un'analogia con l'*explicit* della prosa *Un venticinque aprile*, anch'esso improntato a una tematica di espansione: «E poi, dentro la cappa del sonno non soddisfatto, dentro il rimorso di qualche ora spesa male [...], trovarsi nell'ultimo tratto di quella stessa strada del Gottardo giù verso Lugano, alle sei del mattino o anche prima; e sentire il giorno scaturire da mille parti all'intorno nel fresco corroborante dell'ora, dell'essere all'aperto in quell'ora insolita [...] e quell'ansito dietro di te che t'incalza, quella folata che ti avvolge, ti elettrizza e ti porta.» V. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 46.

³⁸ V. SERENI, *Paura seconda*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 252. Tale richiamo nelle *Arie del '53-54* assume una connotazione quasi sacrale: «E poi nella notte tra il venerdì e il sabato santo, mi pare di sentire distintamente il mio nome pronunziato in tono normale nella strada di sotto.» V. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 42.

³⁹ Scrive Levi a tal proposito: «Forse debbo a questo destino statico l'amore mal soddisfatto che nutro per i viaggi, e la frequenza con cui il viaggio compare come topos in molti dei miei libri.» P. LEVI, *La mia casa*, da *L'altrui mestiere*, in

giacché se la ricerca di ordine razionale costituisce il corrispettivo mentale della costruzione di «nicchie», allo stesso modo la pulsione centrifuga del viaggio si esprime anche nell'espansione vitale che di quando in quando affiora sotto il rigore leviano. Dal punto di vista formale, anzitutto, Mengaldo sottolinea che la scrittura di Levi nasce con una duplice funzione: testimoniale (perciò esige chiarezza e precisione) ma anche liberatoria, in quanto valvola di sfogo per l'emotività ed esplorazione delle potenzialità insite nello scrivere; è dunque mossa al contempo da una forza centripeta e centrifuga.⁴⁰

Inoltre, dal punto di vista tematico, abbiamo visto come nella mentalità leviana la ricerca di purezza e stabilità si intrecci continuamente con l'elogio dell'impurità, della metamorfosi e dell'ibridazione. Il *Sistema periodico* è un testo particolarmente esemplificativo in merito, a partire dalla sua struttura: si apre con l'argon, un gas inerte, non a caso preso a simbolo della famiglia e delle sue tradizioni, e si chiude sul carbonio, atomo viaggiatore e metamorfico per eccellenza.⁴¹ Entrambi rappresentano aspetti diversi ma compresenti della personalità di Levi: il primo ne simboleggia l'identità sociale, mentre il secondo penetra letteralmente nella sua natura profonda (l'ultima frase del racconto rivela infatti che proprio l'atomo di carbonio protagonista ha prodotto l'energia necessaria a muovere la mano dell'autore). Più in generale argon e carbonio si possono prendere a emblemi delle due forze primarie che regolano la vita, entrambe essenziali dal momento che l'eccesso di ordine è altrettanto mortifero dell'eccesso di disordine.⁴² Perfino la scienza prospera solo nell'integrazione tra razionalità e fantasia, concentrazione sul dettaglio ed espansione degli orizzonti. Le spedizioni sulla luna per esempio, come osserva Levi in un saggio, sono forse una semplice declinazione dell'«impulso nato con la vita e ad essa necessario, lo stesso che spinge i semi dei pioppi ad avvolgersi di bambagia per volare lontani nel vento, e le rane dopo l'ultima metamorfosi a migrare ostinate di stagno in stagno, a rischio della vita: è la spinta a disseminarsi, a disperdersi su di un territorio vasto quanto è possibile».⁴³

Infine il contrasto tra concentrazione ed espansione si declina anche nella dialettica tra razionalità ed *eros*, che percorre più o meno sotterraneamente tutta l'opera leviana. È vero infatti che la tendenza dominante è il controllo razionale degli impulsi, che permette di circoscriverne la forza dispersivo-distruttiva; tuttavia la rigenerazione della vita e della speranza avviene grazie alla forza espansiva dell'*eros*, come esemplarmente in *Quaestio de centauris* o *Disfilassi*. In particolare l'insorgere dell'*eros* segna la fine del periodo bellico, ponendo le premesse per la rinascita della vita dopo la catastrofe.⁴⁴ Allo stesso modo in Calvino, come osserva Falchetto, troviamo una tensione costante «tra

Opere complete, cit., vol. II, p. 803. In un'intervista inoltre ammette: «La famiglia, la casa, la fabbrica, di per sé sono cose buone, ma mi hanno privato di qualcosa di cui sento ancora la mancanza: l'avventura.» P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 642.

⁴⁰ «La tendenza liberatoria oppone un moto centrifugo, a ventaglio, a quello centripeto della secchezza e castità testimoniale.» P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 231.

⁴¹ Sul rapporto tra il primo e l'ultimo racconto del *Sistema periodico* cfr. A. CAVAGLION - P. VALABREGA, «*Fioca e un po' profana*». *La voce del sacro in Primo Levi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 51-2.

⁴² Auschwitz è appunto il risultato dell'estremizzazione mortifera dell'ordine. A tal proposito Gordon sottolinea come il «buco nero di Auschwitz» abbia costituito per Levi una forza centripeta risultata, in ultimo, letale, cui l'autore ha cercato però di reagire attraverso «un impulso centrifugo verso l'«ordinario»», cosicché «forze centrifughe e centripete hanno continuato a contrapporsi in ogni fase e passaggio della sua opera.» R. S. C. GORDON, *Primo Levi*, cit., p. 39.

⁴³ P. LEVI, *La luna e noi*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 817.

⁴⁴ Particolarmente esemplificativo in merito è il romanzo *Se non ora quando?*, in cui la forza espansiva dell'*eros* – disgregante o rigenerante – svolge un ruolo essenziale. Nella *Tregua* poi un accenno di questa tematica si trova nella descrizione di Noah, «l'amante di tutte le donne. Il diluvio era finito: nel cielo nero di Auschwitz Noah vedeva splendere l'arcobaleno, e il mondo era suo, da ripopolare.» Ivi, vol. I, p. 323.

equilibrate istanze razionali e spinte istintuali ed emotive», ossia tra la logica che trattiene, incanala e controlla e il vitalismo che sospinge avanti:

Nell'uomo calviniano trova spazio una significativa, anche se non predominante, tensione vitalistica: nella duplice accezione dell'incidenza di una casualità e naturalità insondabile nel determinare l'essere e la fisionomia psicologica degli individui, e della presenza in questo nucleo biologico della psiche di una spinta istintiva che si qualifica come fonte originaria di quell'energia che muove gli uomini ad agire e affermarsi nel mondo.⁴⁵

Tale aspetto si nota già in opere come *Il sentiero* e, ancor più, il *Cavaliere inesistente*, in cui i personaggi appaiono mossi da «un'ansia attivistica, sia o no finalizzata ad un fare concretamente effettuale. Come se lo scopo fosse secondario rispetto al bisogno d'agire in quanto tale.»⁴⁶ Si tratta dunque di «una spinta quasi biologica» a muoversi per il mondo, anche a rischio di disperdere inutilmente energie o di perdere addirittura se stessi nell'indistinto (come avviene a Gurdulù). Nelle *Cosmicomiche* poi diventa evidente che la vita si origina e si evolve grazie all'impeto espansivo dell'*eros*, come abbiamo visto in *Priscilla* o nella *Spirale*. In breve, come osserva Milanini, per Calvino «esistere significa [...] proiettarsi verso qualcosa o qualcuno, anelare a un irraggiungibile “altrove altravolta altrimenti” [...] Di qui il dispiegarsi, nell'io, di un'energia tumultuosa e di una curiosità turbata, di un confuso bisogno d'agire per sapere, e di sapere per agire. [...] Di qui, insomma, quella tensione dell'esistenza di cui il trasporto amoroso può rappresentare, oltre che il sintomo più acuto, il simbolo più trasparente».⁴⁷ Tale dinamica di espansione trova la sua rappresentazione più emblematica nel racconto *Tutto in un punto*:

Bastò che a un certo momento lei dicesse: - Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle! - E in quel momento tutti pensammo allo spazio che avrebbero occupato le tonde braccia di lei muovendosi avanti e indietro con il mattarello sulla sfoglia di pasta [...]; pensammo allo spazio che avrebbero occupato la farina, e il grano per fare la farina, e i campi per coltivare il grano [...]; allo spazio che ci sarebbe voluto perché il Sole arrivasse con i suoi raggi a maturare il grano; [...] alle quantità di stelle e galassie e ammassi galattici in fuga nello spazio che ci sarebbero volute per tener sospesa ogni galassia ogni nebula ogni sole ogni pianeta, e nello stesso tempo del pensarlo questo spazio inarrestabilmente si formava [...] Lei signora Ph(i)Nko, [...] era stata capace d'uno slancio generoso, il primo, [...], un vero slancio d'amore generale, dando inizio nello stesso momento al concetto di spazio, [...] rendendo possibili miliardi di miliardi di soli, e di pianeti, e di campi di grano [...].⁴⁸

In effetti le *Cosmicomiche* rappresentano un caso esemplare nella produzione calviniana, per l'alternanza di racconti fondati sulla concentrazione (come l'*Implosione* che abbiamo ricordato in precedenza) ad altri focalizzati sull'espansione (come *Tutto in un punto* o *Inseguendo le galassie*).⁴⁹

⁴⁵ B. FALCETTO, *La tensione dell'esistenza*, in *Italo Calvino/1*, cit., pp. 33 e 35. Anche Centofanti sottolinea la compresenza dei due aspetti: «È qui che troviamo forse il rovescio del razionalismo, in questa fame d'amore, in questa voracità che in *Sotto il sole giaguaro* diventa addirittura attitudine antropofaga, seppure metaforica. Sarà questa l'energia che fa vibrare come una scossa tellurica la superficie rappresa e congelata del razionalismo calviniano.» F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 29.

⁴⁶ B. FALCETTO, *La tensione dell'esistenza*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 42.

⁴⁷ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 116.

⁴⁸ I. CALVINO, *Tutto in un punto*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 122-3. Osserva Hume a questo proposito: «In “Tutto in un punto” l'amore è la forza che porta all'esistenza l'universo. [...] Il suo è veramente l'amore che muove il sole e le altre stelle, che dà vita ai corpi celesti a causa del suo desiderio materno di nutrire coloro che confidano emotivamente in lei.» K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, in *Italo Calvino/1*, cit., pp. 92-93.

⁴⁹ La compresenza dei due movimenti nella raccolta è sottolineata in particolare da C. OSSOLA, *Italo Calvino*, cit., p. 77.

Diversi sono anche i racconti che pongono i due movimenti direttamente a contrasto. Già nel finale dell'*Implosione* Qfwfq si sdoppia: mentre egli continua a implodere un suo sosia di una lontana galassia lo apostrofa: «Sono Qfwfq, sono il te stesso che esplode mentre tu implodi: io mi spendo, m'esprimo, mi diffondo, comunico, realizzo ogni mia potenzialità, io veramente esisto, non tu, introverso, reticente, egocentrico, immedesimato in un te stesso immutabile...»⁵⁰ Anche nel racconto *Il niente e il poco* Qfwfq sperimenta dapprima il fascino dell'espansione, che accompagna l'iniziale crescita dell'universo,⁵¹ e poi il fascino della regressione al nulla, alla perfezione originaria del non essere, arrivando infine a un compromesso tra le due istanze: la valorizzazione del poco, che unisce la concentrazione sul piccolo e l'apprezzamento della sua espansione. Altri racconti che abbiamo già citato, come *Cielo di pietra*, *Sul far del giorno* e *Senza colori*, incarnano invece i due moti in personaggi antitetici.

La stessa contrapposizione comunque si ritrova, più o meno enfatizzata, in tutte le opere calviniane, sovrapponendosi anche volentieri a quella tra interno ed esterno, casa e viaggio. Abbiamo già accennato per esempio alla contrapposizione tra la prospettiva di Dantes (che si inoltra mentalmente verso l'interno della prigione) e quella dell'abate Faria (che fugge verso l'esterno). Ancora, nelle *Città invisibili*, il Gran Khan è chiuso nel suo palazzo e teso appunto a una visione concentrata dell'esistenza, mentre l'espansione è il movimento tipico di Marco Polo, tanto intellettualmente quanto fisicamente; similmente nella *Taverna dei destini incrociati* sant'Agostino, chiuso nel suo studiolo, si oppone a san Giorgio, che combatte in campo aperto.⁵² In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* infine il Lettore è un tipico costruttore di «nicchie»: la sua dimensione ideale è la casa e la sua ambizione è «chiudere» i romanzi, comprenderne il significato complessivo. Viceversa la Lettrice apre sempre nuove finestre, vivendo l'attesa e il rischio propri del viaggio.⁵³

Possiamo dire dunque che l'opera di Calvino costituisca l'esemplificazione più chiara del paradosso antropologico di De Carolis;⁵⁴ anche perché Calvino non si limita a mettere in luce la distinzione tra

⁵⁰ I. CALVINO, *L'implosione*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1271-2.

⁵¹ «Ogni nostro pensiero abbracciava il tutto, disdegnando le parti; il tutto era il nostro elemento, e comprendeva anche il tempo, tutto il tempo, in cui il futuro soverchiava il passato per quantità e pienezza. Il nostro destino era il più, il sempre più, e non sapevamo pensare al meno neanche di sfuggita: d'ora in avanti saremmo andati dal più al più ancora, dalle somme ai multipli alle potenze ai fattoriali senza mai fermarci o rallentare.» I. CALVINO, *Il niente e il poco*, ivi, p. 1261.

⁵² Il primo incarna dunque l'introspezione, lo spazio chiuso e l'ordine razionale propri della città, mentre il secondo rappresenta l'azione, lo spazio aperto e l'energia irrazionale propri della natura. Cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete*, cit., p. 114.

⁵³ Cfr. Ivi, p. 145. La dialettica tra espansione e concentrazione emerge anche in contrapposizioni meno evidenti. Ad esempio, in *Palomar*, la conoscenza del mondo offerta dalla televisione si oppone a quella simboleggiata dal gecko, propria della dimensione domestica: «La scelta tra televisione e gecko non avviene sempre senza incertezze; i due spettacoli hanno ognuno delle informazioni da dare che l'altro non dà: la televisione si muove per i continenti raccogliendo impulsi luminosi che descrivono la faccia visibile delle cose; il gecko invece rappresenta la concentrazione immobile e l'aspetto nascosto, il rovescio di ciò che si mostra alla vista.» I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 921. E ritroviamo questo contrasto anche nella saggistica. In *Collezione di sabbia*, per esempio, l'albero di Jesse e l'albero del Tule si collocano rispettivamente all'interno e all'esterno; il primo esprime un ideale di ordine, che richiede di «concentrato verso un fine», mentre il secondo concretizza un ideale di espansione, «la profusione dell'esprimere se stessi vada come vada». I. CALVINO, *La forma dell'albero*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 602. Significativo è anche il celebre articolo *Dall'opaco*, che benché si concentri sull'analisi del paesaggio esterno, tuttavia ripropone l'opposizione tra il buio – caratteristico degli interni e delle profondità – e la luce – caratteristica degli esterni e della superficie. Cfr. I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 100. L'opposizione esplorata in quest'articolo è accostata a quella delle *Cosmicomiche* in F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 108.

⁵⁴ Il collegamento tra Calvino e De Carolis è stato sottolineato in particolare in P. M. VELLO, *Confine, senza-confine, monstrum nei "Sessanta racconti" di Dino Buzzati*, in *L'attesa e l'ignoto*, cit., p. 78.

le due forze, ma ne sottolinea anche la complementarità e l'interconnessione. Le due forze infatti si nutrono a vicenda, motivo per cui ciascuna può in ogni momento rovesciarsi nell'altra. Marco Polo ad esempio è pronto a capovolgere la nudità piatta della scacchiera in una profusione di dettagli che si espande potenzialmente all'infinito;⁵⁵ e la stessa dinamica si ripropone, interiorizzata, nell'*Esattezza*.⁵⁶ Perciò il *Conte di Montecristo* definisce espansione e concentrazione come «due fasi d'uno stesso processo, forse successive forse periodiche come in una pulsazione.»⁵⁷ In altri testi poi Calvino avanza l'ipotesi che l'implosione sia la premessa di una «nuova nascita»,⁵⁸ mentre viceversa l'espansione è destinata a rovesciarsi in concentrazione.⁵⁹ Da un certo punto di vista i due processi sono persino sovrapponibili. In campo gnoseologico, in particolare, concentrazione ed espansione tendono al medesimo obiettivo: riuscire a comprendere la «molteplicità delle cose possibili».⁶⁰ Tuttavia il paradigma del cristallo si concentra sulle linee generali, cercando di ridurre il tutto a strutture regolari; viceversa il paradigma della fiamma cerca di tener presente ogni minimo aspetto della realtà, traendo dalla loro accumulazione l'immagine complessiva. La meta insomma è la stessa, è il modo di procedere che differisce.

Le due dinamiche poi sono sovrapponibili anche in negativo, nel senso che entrambe possiedono un potenziale distruttivo; allo stesso modo abbiamo visto come l'angoscia del divenire sia, da un certo punto di vista, equivalente a quella del tempo immobile. Per questo appunto è necessario che siano sempre compresenti, cosicché ciascuna impedisca all'altra di estremizzarsi: «Perché il dentro assoluto è intollerabile senza un fuori, e il fuori assoluto irrespirabile senza un dentro.»⁶¹ In altri termini, come scrive Calvino, la speranza vive nell'oscillazione continua tra «un'andata e un ritorno» del pensiero: «Un'andata riduttiva e tranquillizzante (il mondo sembra infinitamente terribile, ma rassicuriamoci: le cose pensabili e dicibili sono un numero finito) e un ritorno teso verso l'imprevisto e l'inesplorato (le costruzioni mentali e le parole sembrano ripetersi in un numero squallidamente limitato, ma non lasciamoci demoralizzare: attraverso ad esse s'aprono spiragli sulla terribilità e ricchezza inesauribili del mondo).»⁶²

⁵⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *i Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 469.

⁵⁶ «Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è [...] il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto.» I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 686-7. Un'analoga oscillazione è descritta già nel saggio *La macchina spasmodica*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 217: «Insomma, il mio atteggiamento era per metà dominato dall'agorafobia e per metà dalla claustrofobia».

⁵⁷ I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 351.

⁵⁸ I. Calvino, *I buchi neri*, ivi, vol. II, p. 1474.

⁵⁹ «Se il tempo dell'universo è cominciato a un certo momento e continua in un'esplosione di stelle e nebulose sempre più rarefatte fino al momento in cui la dispersione raggiungerà il limite estremo e stelle e nebulose riprenderanno a concentrarsi, la conseguenza che devo trarne è che il tempo ritornerà sui suoi passi». I. CALVINO, *Ti con zero*, dalla raccolta omonima, ivi, vol. II, p. 311.

⁶⁰ «In un caso o nell'altro, a ben vedere, egli tende al medesimo punto d'arrivo: il luogo della molteplicità delle cose possibili. A volte io mi rappresento questa molteplicità concentrata in una risplendente spelonca sotterranea, a volte la vedo come un'esplosione che s'irradia.» I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, ivi, p. 351.

⁶¹ J. STAROBINSKI, *Prefazione*, ivi, vol. I, p. XXVI.

⁶² I. CALVINO, *La macchina spasmodica*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 217.

Similmente concentrazione ed espansione sono entrambe presenti nella poesia luziana, associate a due motivi complementari: la mandorla-grembo e il movimento-desiderio.⁶³ Nel primo tutte le energie del poeta e dell'universo paiono concentrarsi verso l'intuizione di un istante, cosicché il mondo appare compatto come una gemma; nel secondo motivo invece prevale una speranza spumeggiante e dinamica, come quella descritta in *Memoria di Pasqua*: «Le rondini battevano profondamente quel grande cielo azzurro. Pareva che fosse giunta allora negli uomini una strana disposizione ad offrire il loro cuore; che tutta la vita si semplificasse per un bisogno di espansione. Non era una gioia, ma una levità: come un annuncio misterioso da portarsi negli occhi a vicenda.»⁶⁴ In effetti la stessa concezione del mondo luziana si basa su una fondamentale compresenza dei due moti, che a lungo andare tendono sempre più a fondersi tra loro. Da un lato per Luzi l'esistenza è fortemente dinamica: l'uomo è tenuto a mantenersi in movimento, «non c'è luogo / alcuno in cui [...] possa stare».⁶⁵ Di conseguenza, proprio come la pasta preparata dalla signora Ph(i)Nk_o, l'universo di Luzi è sempre in espansione: «è tutto da farsi, è nel suo farsi; è una questione di *esprit*, di spirito, di "lievito". Questo per me è il grande messaggio evangelico: questo "lievito" che è vivo in quanto opera e trasforma la massa.»⁶⁶ Al tempo stesso, tuttavia, l'universo sta tornando all'unità dell'origine; perciò il cammino del mondo è al tempo stesso centripeto e centrifugo: «le cose si risolvono in loro stesse» (concentrazione) «ma ad un grado più elevato» (espansione).⁶⁷

Nella sfera individuale ciò implica la necessità di conciliare due prospettive opposte: da un lato occorre sforzarsi di ricongiungere il molteplice all'unità, dall'altro bisogna saper godere della varietà del molteplice ed ampliare continuamente i propri orizzonti. La poesia stessa vive nella tensione tra questi due movimenti: «L'avvenimento concreto è sempre ricondotto a un'origine o, viceversa, questa, che possiamo anche definire "spirito", si dirama nel molteplice».⁶⁸ A livello temporale inoltre ciò comporta, come abbiamo visto nella seconda parte, l'interazione stretta tra memoria e speranza. Il fiume-tempo viaggia verso la foce (espansione) ma al contempo torna verso la sorgente (concentrazione). Perciò la memoria ancestrale è al contempo profezia del compimento, mentre i ricordi personali possono spalancare prospettive nuove se riletti nel loro potenziale ancora inespresso.⁶⁹ Simbolo per eccellenza di questa sintesi è il viaggio di Simone Martini, nel quale si uniscono il ritorno a casa e la scoperta del nuovo, la restaurazione dell'origine e il compimento finale. Da questo punto di vista la struttura di base non è dissimile da quella della *Tregua* leviana, che a sua volta è ricollegabile al modello archetipico dell'Odissea.⁷⁰ Del resto abbiamo visto che anche Calvino e Santucci amano richiamarsi alla figura di Ulisse, ideale punto di coincidenza tra viaggio in avanti e all'indietro.⁷¹

⁶³ M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1286.

⁶⁴ M. LUZI, *Memoria di Pasqua*, in *Prose*, cit., p. 300.

⁶⁵ M. LUZI, *Quale riposo? Quale pietra*, da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *L'opera poetica*, cit., p. 695.

⁶⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 122.

⁶⁷ Ivi, p. 65.

⁶⁸ S. VERDINO, *Introduzione* a M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. XLV.

⁶⁹ È in fondo lo stesso concetto attorno a cui ruota la poetica sereniana: il poeta è «custode di attimi», giacché nella concentrazione sui propri ricordi scopre l'accesso a nuovi mondi; il ritorno al grembo è insieme il ritorno del conosciuto e la scoperta del nuovo («Il grembo di una medesima vallata mi si apre nuovo e diverso»). V. SERENI, *Infatuazioni*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

⁷⁰ Cfr. G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 140.

⁷¹ Santucci, oltre a dedicare a Ulisse il racconto *Manoscritto da Itaca*, lo presenta tra i suoi punti di riferimento nel *Cuore dell'inverno* (cfr. il capitolo *L'ultima scaltrezza di Ulisse*, pp. 159-163). Ulisse è poi al centro della polemica tra Calvino

Va detto comunque che, per quanto i due moti siano per entrambi gli autori sempre compresenti, sia Luzi sia Calvino manifestano una certa preferenza per l'uno o per l'altro. È innegabile infatti che Calvino tenda a identificarsi maggiormente nel moto di concentrazione, che trova appunto il suo simbolo ideale nell'implosione e si ricollega al paradigma del cristallo.⁷² All'estremo opposto si colloca invece Luzi, che predilige un moto espansivo rappresentato dall'esplosione e dalla fiamma. La poesia luziana abbonda infatti di termini come «scoppiare» o «deflagrare» (anche nelle varianti «flagrare» e «conflagrare»), con i quali il poeta esprime diversi concetti: l'avvento di Cristo, la manifestazione del Divino, la Vita che si espande nel molteplice e brucia nella lotta e nella metamorfosi, o anche il processo individuale di conoscenza. Se infatti il processo conoscitivo è spesso descritto da Calvino come il concentrarsi della materia in una forma ordinata, Luzi preferisce raffigurarlo invece come l'accendersi improvviso di un'idea, che letteralmente «arde» e si propaga.

e Sanguineti, elevandosi a simbolo della necessità di «ricordare il futuro». I. CALVINO, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 889.

⁷² Ricordiamo che Calvino stesso si riconosce esplicitamente nel paradigma del cristallo nelle *Lezioni americane*, e attraverso il personaggio di Qfwfq abbraccia il processo di implosione, pur avvertendo il fascino del moto opposto.

7. Le donne

7.1. Creature di un altro mondo: la misteriosa sapienza femminile

Agli occhi dei nostri autori la donna appare spesso come l'abitante di un altro mondo, caratterizzata da modalità di pensiero e azione diverse da quelle maschili e perciò difficili da comprendere. Nella narrativa buzzatiana in particolare la donna suscita spesso perplessità e disagio negli interlocutori maschili.¹ Emblematica a tal proposito un'affermazione di Dorigo, in *Un amore*: «La donna [...] gli era parsa sempre una creatura straniera, [...] vagamente superiore e indecifrabile.»² Più avanti nel romanzo questa convinzione è confermata da Laide stessa, che mostra di possedere una conoscenza qualitativamente diversa da quella del ben più istruito protagonista.³ Di fatto Laide è una personificazione del «mistero [...] l'ignoto, l'avventura»,⁴ non diversa in questo dalla fortezza del *Deserto*.

Similmente le pagine di Levi fanno trapelare una certa difficoltà nei rapporti col mondo femminile.⁵ La percezione di distanza si acutizza soprattutto durante la prigionia ad Auschwitz giacché, essendo le donne detenute separatamente, i prigionieri hanno pochissime occasioni di vederle. Ciò contribuisce a fare della donna l'emblema di un mondo straniero e mai pienamente afferrabile.⁶ Oltre a ciò, come la Laide buzzatiana, alcuni personaggi femminili di Levi mostrano di possedere una conoscenza alternativa rispetto a quella prettamente razionale dei loro interlocutori. Un esempio è Giulia, nel *Sistema periodico*: «Questa Giulia era un po' strega, leggeva la mano, frequentava le indovine e aveva sogni premonitori, e qualche volta ho osato pensare che questa sua fretta di [...] procurarmi subito una modesta porzione di gioia, venisse da una sua intuizione oscura di quanto il destino mi stava preparando, e mirasse inconsapevolmente a deviarlo.»⁷

Anche le pagine santucciane sono ricche di «streghe»; in effetti, a detta dell'autore, «ogni donna è una strega perché fabbrica la vita».⁸ Per esempio la moglie di Pilato, in *Volete andarvene anche voi?*,

¹ Già *Barnabo delle montagne* dedica una scena a illustrare l'impaccio del protagonista nei confronti del genere femminile, scena ripetuta poi nel *Deserto dei tartari*. Cfr. A. R. DANIELE, *Ombre femminili*, cit., p. 31.

² D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 342.

³ «“Sai cosa sono io?” gli dice, nell'improvvisa eccitazione di un lieto ricordo, [...] quasi pronunciasse una formula magica che la riscatti dalle miserie, solennemente. “Io sono la nuvola. Io sono il fulmine. Io sono l'arcobaleno. Io sono una bambina deliziosa.” [...] Antonio la fissa in adorazione, intimidito da tanta sapienza istintiva». Ivi, p. 408.

⁴ Ivi, p. 413.

⁵ L'argomento è apertamente affrontato nel racconto *Fosforo*, del *Sistema periodico*: «La mia incapacità di avvicinare una donna era una condanna senza appello, che mi avrebbe accompagnato fino alla morte, restringendomi ad una vita avvelenata dalle invidie e dai desideri astratti, sterile e senza scopo». P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. I, p. 952. Anche nell'intervista condotta da Tesio Levi ricorda di aver sofferto molto in gioventù per questo motivo, arrivando fino a contemplare il suicidio. Cfr. *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, ivi, vol. III, p. 1036.

⁶ Ad esempio le ragazze tedesche incontrate da Levi in laboratorio gli sembrano «creature ultraterrene» (*Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 252). Un'altra delle rare figure femminili è Flora, «l'italiana delle cantine di Buna, la donna del Lager, oggetto dei sogni miei e di Alberto per più di un mese, simbolo inconsapevole della libertà perduta e non più sperata» (*La tregua*, ivi, vol. I, p. 432).

⁷ P. LEVI, *Fosforo*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 946.

⁸ L. SANTUCCI, *Il bambino della strega*, cit., p. 94.

è una «maga», capace di sogni profetici,⁹ e già Eva, la prima donna, mostra di possedere «il dono della veggenza».¹⁰ Addirittura, nella sua peculiare rilettura della creazione dell'uomo, Santucci narra che Adamo nacque come «un povero essere semibestiale», e «la donna, in collaborazione col Signore che le aveva attribuito un preciso mandato, finì di creare l'uomo».¹¹ La donna insomma si caratterizza come portatrice di un sapere superiore ed è paragonata perciò a un esotico «paese» da esplorare: «Un paese per cui lasciar tutto e smarrirvisi, prendendone la cittadinanza e i costumi, come certi esploratori o missionari, ritrovati dopo decenni, avevano assunto le usanze, la lingua e sinanco il colore della pelle delle tribù a cui s'erano amalgamati.»¹²

Allo stesso modo nella produzione di Betocchi, in particolare quella giovanile, la donna appare come un'entità misteriosa e perfino mistica. «E tu vergine gaia hai il colore / incorporeo del giorno, [...] / che sempre, che tutta ti rende inspiegabile»¹³ afferma il poeta, riconoscendo nella figura femminile una «virtude antica» di cui la donna stessa è inconsapevole ma che pure brilla in lei «come una perla».¹⁴ Ciò costituisce il fascino e l'enigma del femminile, come emerge anche in una prosa più tarda. Qui il protagonista percepisce all'improvviso la lontananza della donna, al punto da chiederle: «Dov'eri?» benché lei non si sia mai fisicamente allontanata. Sottesa alla domanda è, ancora una volta, la convinzione che la donna abbia accesso a una dimensione «altra», in cui l'uomo non può seguirla.¹⁵

Luzi poi è l'autore che forse più di tutti idealizza la figura femminile, la quale gli appare al contempo unica e molteplice; ciascuna donna cioè ha le proprie caratteristiche specifiche ma tutte partecipano a una stessa sostanza, ossia la «muliebrità», il femminile.¹⁶ La donna porta dunque in sé, anche inconsapevolmente, una profondità nascosta, una conoscenza che affonda le sue radici in un passato ancestrale; per questo costituisce per l'uomo «una rivelazione continua».¹⁷ Così come per Santucci «il meglio, l'imperituro, l'indistruttibile poesia del mondo» sono custoditi nel «grembo delle donne»,¹⁸ allo stesso modo per Luzi «se si vuol leggere qualcosa di non provvisorio e non nevrotico bisogna scrutare nel fondo della natura femminile, [...] questo deposito che la donna in fondo custodisce per tutti e che è un valore assoluto in sé.»¹⁹ Tale retaggio si tramanda di generazione in generazione e la sua continuità è immagine e anticipo dell'eternità divina:

⁹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 450.

¹⁰ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 20. Anche Marta, moglie di Guido, è definita da lui una «soave strega» nel racconto *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 71.

¹¹ L. SANTUCCI, *Donne alla mola*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 9.

¹² L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 81.

¹³ C. BETOCCHI, *Nel folto vicino*, da *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 562.

¹⁴ C. BETOCCHI, *Di quella forza sono i tuoi capelli*, ivi, p. 501.

¹⁵ «“Tu eri con me certamente”, diceva tra sé, intanto, l'altro dei due, “ma era per sapere molto di più che io non sapessi... e tu sola.” [...] La donna sorrise. “lo sola, infatti”. L'uomo disse: “Io ho bisogno di vedere, per comprendere”». C. BETOCCHI, *Dov'eri?*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 193.

¹⁶ «Ogni donna ha dietro tutto un antefatto, che non è limitato alla specie, ha una storia misteriosa. Il volto, la fisionomia, la muliebrità che assume in ciascuna delle donne è una maschera della perennità e ognuna diventa lei, se stessa, ma ognuna ha dietro di sé una genesi del femminile, che in lei si concreta nella sua momentanea identità.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 20. «Qualche volta lei la sa portare questa verità, altre volte non se ne accorge; ma ne è comunque un tramite.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 217. Emblematici a questo proposito sono i componimenti *Una, la donna, o innumerevole?*, da *Per il battesimo*, e *Troppo, da troppe fonti*, da *Fraasi e incisi*, entrambi in *L'opera poetica*, cit., pp. 667 e 808.

¹⁷ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 220.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 131.

¹⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 216.

Si levano da oscure
 profondità del tempo,
 si cercano [...]

da era a era [...]

mani di donna
 tese per il salvataggio
 da un naufragio
 nell'essere perduto
 e prodighe
 nel comunicare
 vita a vita
 attraverso l'oceano
 di tempo che le spazia.
 [...] Le pile
 di un affettuoso ponte
 della muliebrità.

 Così
 scritto nei segni
 infimi e celestiali
 di questo inconoscibile alfabeto
 trapassa da loro a loro
 negli evi, negli eoni
 la sapienza della specie,
 arriva a te che mi sei figlia
 e madre – dice con meraviglia il vir.²⁰

C'è da dire però che per Luzi il principio femminile non è presente soltanto nelle donne. Jungianamente infatti il poeta ritiene che una traccia dell'*anima* femminile sia presente nell'uomo, così come l'*animus* maschile è presente nella donna.²¹ In particolare il principio femminile costituisce la parte più profonda dell'umanità, ossia «la speculazione, il pensiero, l'emotività, la parte spirituale e profonda, forse mistica».²² Il suo significato dunque va al di là della suddivisione di genere, per rappresentare invece «una polarità che è compresente nel mondo, quella parte del vivente in cui le cose, immergendovisi, assumono il loro vero spessore, la loro sostanza, la loro naturalità profonda.»²³ Anche per questo, come nota Mazzanti, le figure femminili di Luzi non sono statiche: loro stesse devono compiere un percorso per prendere consapevolezza del proprio significato profondo, superando cioè i limiti del loro *ego* specifico per accedere alla «muliebrità» di cui sono portatrici. La donna in altri termini è chiamata a spogliarsi delle proprie immagini superficiali, del «mondo-regno che le è stato costruito attorno», attingendo così alle fonti profonde dell'essere, diventando una cosa sola col Tutto.²⁴ Tale percorso è rappresentato esemplarmente attraverso Angelica, emblema (tra le altre cose) del femminile e protagonista di *Fraasi e incisi*: «Non è più la regina del suo regno, / [...]

²⁰ M. LUZI, *Si levano da oscure*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 508.

²¹ Cfr. M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 216.

²² Ivi, p. 219.

²³ *Ibidem*. Rogante osserva che, nella poesia luziana, «la donna (fanciulla, madre, “mater dolorosa” Madonna) è la metafora dell'umanità, incarnazione simbolica di quello che gli ermetici, in termini ontologici chiamavano “coscienza” o “memoria ad ogni momento ripresa” dell'essere.» G. ROGANTE, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, in *Il canto strozzato*, cit. p. 312.

²⁴ G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., pp. 109-13.

ne fugge non diversa / dai nomadi, dai barbari», spinta dal desiderio di «con tutto ricongiungersi, / tutto definitivamente essere.»²⁵ D'altra parte il fatto che il principio femminile sia presente sia nell'uomo che nella donna, e che entrambi debbano compiere un percorso per raggiungerlo, non contraddice per Luzi la specificità dei due sessi. Per la donna infatti l'accesso a questa dimensione è più immediato e intenso, indipendentemente dal suo grado di consapevolezza. Di conseguenza le donne mostrano nella produzione luziana una modalità di pensiero peculiare, che le distingue dalle controparti maschili e in generale le dota di un «più alto grado di comprensione» della realtà.²⁶ Ciò emerge già nella prosa giovanile *Biografia a Ebe*, in cui Luzi mette proprio in evidenza la diversità tra i due stili di pensiero:

«Sto dicendo delle verità – disse – perché io ci penso. E tu invece a che pensi? A non esser disturbato mentre credi di pensare: invece non pensi più a niente, sei molto annoiato e non ti rendi conto di nulla. [...]»

«Va bene, forse; ma tu sei una donna, perciò semplifichi le cose.»

«Certe cose le sento e le mie intuizioni sono concrete [...] e non mi ingannano – perché io sono attenta, ho un'anima semplice e sta attenta alle cose.»

«Questo è vero, ma che vuol dire? Io ho un'anima complicata e non sto attento alle cose. Va bene, ma che vuol dire?»

«Vuol dire che io sono una donna e tu invece chi sa cosa sei. Io guardo come stanno le cose e agisco secondo la mia coscienza [...]»

«Io non ho una vera e propria coscienza – dissi – Sento la vita avvenire dentro di me e ne stupisco. [...] Io non capisco niente di me stesso [...]».²⁷

Diverso è anche l'atteggiamento dei due personaggi nei confronti del sentimento d'amore: lei vorrebbe «proteggerlo dalla dimenticanza e da ogni alterazione perché dia i suoi frutti e la vita si conformi con esso», mentre lui non crede «che i sentimenti si debbano proteggere», bensì che occorra «immetterli nella vita e non aver paura che li travolga».²⁸ Per ricorrere alle due categorie viste in precedenza, la donna è caratterizzata in questo caso dalla concentrazione, dalla ricerca di un nucleo saldo che dia significato all'esistenza; viceversa l'uomo appare centrato sull'azione e sulle circostanze contingenti, dunque ha una prospettiva di espansione che può, eventualmente, condurre alla dispersione.²⁹ Per questo i due personaggi hanno tanta difficoltà a intendersi. In poesia la stessa difficoltà è espressa dalla frequente condizione di assenza della donna: in quanto creatura di un altro mondo, infatti, la donna ha una forte potenzialità salvifica (specie in *Quaderno gotico*) ma risulta anche inafferrabile.³⁰ Da qui le ripetute invocazioni di *Primizie del deserto* (rivolte a un Tu femminile in cui si fondono la donna, la primavera e la divinità) affinché lei si cali nel mondo abitato dal poeta, portando la sua luce là «dove niente rimane da sperare.»³¹

²⁵ M. LUZI, *Pioggia, ora, che sente e Lei era e non era*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 773 e 782.

²⁶ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 185.

²⁷ M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, cit., p. 33.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «È la realtà femminile che ha questo deposito di verità più forte, più profonda e radicale, più naturale che non abbia l'uomo, che è troppo mescolato all'azione.» *Conversazione*, cit., p. 218.

³⁰ Osserva a questo proposito Festa: «La donna è dispensatrice di positività, detiene un sapere, un magistero superiore a quello del poeta e sembra configurarsi come una messaggera delle verità ultramondane [...] Tuttavia questa sua ricchezza non è a disposizione del poeta: egli riesce solo a presagirla. La donna lo fugge, è irraggiungibile, [...] appartiene ad un altro mondo e ad una altra realtà». G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 73.

³¹ M. LUZI, *Né il tempo*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 171.

È tuttavia a partire da *Nel magma* che la donna diventa realmente protagonista, mostrando la sapienza che le è propria. In particolare una donna senza nome compare ripetutamente nella raccolta, facendosi emblema di una spiritualità per certi aspetti superiore a quella del poeta. La sua è una di quelle «anime di pochi, affinate, elette a conoscere il principio»,³² perciò è un «fuoco inafferrabile» per gli uomini che la circondano, «spiriti di natura ancora spessa, chiusi alla rivelazione del segreto».³³ Ancora, in *Su fondamenti invisibili*, la donna si caratterizza come portatrice di «una certezza oscura più del dubbio»,³⁴ che riguarda la sfera divina e il significato della vita nel suo complesso. E come Santucci attribuisce alla sua Eva una capacità di veggenza, così gli occhi della donna luziana appaiono simili alla «sfera di cristallo / di non so che veggente mai visitata, / col segno che decifra tutti i segni all'interno».³⁵ Tale caratterizzazione prosegue anche nelle raccolte successive: non solo la donna appare più avanti del poeta nel percorso di affinamento spirituale,³⁶ ma mostra di aver accesso a una dimensione dell'esistenza che lui può cogliere solo indirettamente, attraverso lo sguardo di lei.³⁷

Diversa è la prospettiva di Sereni, che lascia poco spazio alle donne-angelo di dantesca memoria;³⁸ anche per lui, tuttavia, la figura femminile si fa portavoce di una dimensione più profonda e autentica dell'esistenza. Un esempio significativo è la donna del racconto *L'opzione*, che come nota Cipriani è una sorta di «Ur-donna [...] con i caratteri peculiari dell'«eterno femminile»».³⁹ L'autore stesso, in una lettera di commento all'*Opzione*, rivela che in questa donna si concentra il significato stesso dell'esistenza; da qui «un bisogno di possesso, quasi l'istante dell'appercezione, della conoscenza fosse un espediente dell'erotismo... Una donna oggettivamente desiderabile e bella conta molto meno, è più facilmente rinunciabile di gran lunga, di quella che porta con sé un tale segno risolutivo, di trionfante sintonia, o nodo sintomatico, di confluenza o di vertice.»⁴⁰

Per Caproni, ancora, la donna «è sempre nuova e forestiera»,⁴¹ avvolta da un'aura di mistero che sconfina nel metafisico. Abbiamo già accennato al fatto che la poesia caproniana si apre e si chiude con una figura femminile affacciata a una porta, custode dunque dell'accesso a una dimensione «altra».⁴² Più in generale la prima produzione di Caproni, osserva Adele dei, «insiste sul miracolo della presenza femminile, [...] ne riconosce un ignoto, diffuso potere»;⁴³ si pensi alle apparizioni «epifaniche» di Annina nei *Versi livornesi*. Al contrario nella seconda parte dell'opera caproniana le figure femminili si rarefanno fin quasi a scomparire; tuttavia il femminile non cessa di ammaliare e

³² M. LUZI, *D'intesa*, da *Nel magma*, ivi, p. 336.

³³ M. LUZI, *Terrazza*, ivi, p. 344. Sullo stesso argomento cfr. anche *Ménage* e *L'India*, ivi, pp. 329 e 346.

³⁴ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 375.

³⁵ M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, ivi, p. 396.

³⁶ Un esempio emblematico è *Branzi di un mortale duetto*, in cui il poeta si definisce «un verme a paragone di lei», ma con il forte desiderio «di raggiungerla in alto / nel punto dov'è ora lo zenith / del ricongiungimento possibile». Da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 410.

³⁷ Alcuni esempi: *Lei che avvampa da sotto un'antica cenere* e *Dove stava la verità? – Non stava*, da *Per il battesimo, Non s'inganna* e *Pasqua? Sì, Pasqua*, da *Frase e incisi, Giovanna accovacciata* da *Viaggio terrestre e celeste*, tutti in *L'opera poetica*, pp. 664, 665, 761, 763, 979.

³⁸ Cfr. G. LONARDI, *Di certe assenze in Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 112.

³⁹ S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 103.

⁴⁰ V. SERENI, Lettera a V. Scheiwiller del 1964, cit. nell'apparato critico di *La tentazione della prosa*, cit., p. 443.

⁴¹ G. CAPRONI, *Sotto il Gianicolo*, in *Prose critiche*, vol. I, p. 293.

⁴² G. CAPRONI, *Borgoratti*, da *Come un'allegoria*, e *Res amissa*, dalla raccolta omonima, in *L'opera in versi*, cit., pp. 17 e 777.

⁴³ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 25.

intimorire. La famosa «bestia» caproniana nasce infatti come immagine della donna,⁴⁴ e mantiene anche successivamente un carattere di «archetipica, contraddittoria femminilità, che ne accresce il mistero e il richiamo».⁴⁵ Il femminile assume così una connotazione metamorfica e sfuggente: compare nelle più diverse forme, si lascia intravedere in un guizzo e subito scompare. Del resto già nella poesia luziana il pronome «lei» è ambiguo, può esprimere diversi concetti contemporaneamente: una donna specifica (la madre del poeta, il personaggio di Angelica o altre donne reali e immaginarie) ma anche la natura, la storia, la vita, la memoria, l'anima, e così via. Ad ogni modo esprime sempre qualcosa di non completamente afferrabile, che si pone dunque come «richiamo, desiderio, assenza da colmare.»⁴⁶ Allo stesso modo nella poesia caproniana il femminile costituisce una meta agognata ma irraggiungibile, tanto che nella conclusione del *Conte di Kevenhüller* prende le forme della cerva cornuta, la mitica preda che incanta i cacciatori:

«Ha le corna!»,
qualcuno
aveva gridato.
Ed era
proprio quel baluginar di corna
(in una femmina!) quel
rutilfo nell'ombra
del bosco - a farne
(fuori dalla precisa consegna
del Conte) la sola preda degna.⁴⁷

Ugualmente la donna calviniana si caratterizza come l'abitante di una dimensione altra, desiderata ma inafferrabile. Già la Viola del *Barone rampante*, «impredibile e fiera»⁴⁸ è fonte di delizia e tormento per il protagonista, che si sente sempre qualche passo indietro rispetto a lei.⁴⁹ Nel *Cavaliere* poi la tematica si precisa ulteriormente: «Sempre corre il giovane verso la donna: ma è davvero amore per lei a spingerlo? o non è amore soprattutto di sé, ricerca d'una certezza d'esserci che solo la donna gli può dare? [...] Per lui la donna è quella che certamente c'è [...]. Lei invece sa più cose; o meno; comunque sa cose diverse».⁵⁰ Ancora una volta dunque la donna appare, almeno nell'immaginazione giovanile, come depositaria del senso dell'esistere. La raffigurazione del femminile diventa poi quasi stilnovistica nella *Giornata di uno scrutatore* e nella *Nuvola di smog*: la bellezza di Claudia e Lia è una «bellezza d'altro mondo», intoccata dalla miseria umana.⁵¹ La donna è perciò, come scrive

⁴⁴ Cfr. E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 40. Anche Galli osserva che, nella prima produzione caproniana, «la fanciulla con la sua impredibilità e fuggevolezza incarna già la preda per eccellenza». M. GALLI, *La caccia: genesi e 'variazioni sul tema' nella poesia dell'ultimo Caproni*, da *Omaggio a Caproni*, cit., p. 209. Martini poi nota un'ulteriore analogia tra donna e bestia nella capacità di entrambe di apparire e sparire in un lampo, lasciando solo il ricordo di un particolare (rispettivamente lo sguardo e il mantello nero). G. MARTINI, 'Quasi come' Caproni, in «Per amor di poesia (o di versi)», cit., p. 147.

⁴⁵ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 230.

⁴⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 220.

⁴⁷ G. CAPRONI, *Il flagello*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 586.

⁴⁸ I. CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 705.

⁴⁹ Il narratore sottolinea esplicitamente questa discrepanza: «Così cominciò l'amore, il ragazzo felice e sbalordito, lei felice e non sorpresa affatto (alle ragazze nulla accade a caso)». Ivi, p. 684.

⁵⁰ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, ivi, vol. I, p. 1003.

⁵¹ I. CALVINO, *La nuvola di smog*, ivi, vol. II, p. 929. Lo stesso tema emerge in *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 24: «Rassegnato a passare tutta la giornata tra quelle creature opache, Amerigo sentiva un bisogno struggente di

Milanini, la «messenger segretamente attesa di un mondo diverso, visitatrice misteriosa che compare e scompare riappare: angelo carnale, deciso, sicuro di sé e della propria missione, eppure uso a camminare “come se non toccasse il suolo”». ⁵² Di conseguenza la donna possiede un fondo enigmatico che i protagonisti maschili non riescono pienamente a decifrare. Così, per esempio, il protagonista dell'*Avventura di un fotografo* si sforza vanamente di «prendere» la sua Bice fotografandola: il suo aspetto gli sembra promettere «qualcosa di nascosto, così come il suo sorriso pareva nascondersi dietro lo stesso atto del sorridere.» ⁵³

Anche nelle *Cosmicomiche* le figure femminili appaiono profondamente diverse e in qualche modo più sapienti dei loro interlocutori maschili. In alcuni casi infatti la donna comprende la grandezza dell'ordine originario, che Qfwfq si trova a rimpiangere quando ormai è troppo tardi; in altri casi invece lei intuisce il potenziale dei cambiamenti in atto, mentre Qfwfq resta aggrappato al passato. ⁵⁴ Infine in *Se una notte d'inverno* la donna si caratterizza di nuovo, come nel *Cavaliere*, come colei che c'è: «Nella sua voce cerchi la conferma del tuo bisogno d'attaccarti alle cose che ci sono, di leggere quel che c'è scritto e basta, allontanando i fantasmi che sfuggono tra le mani.» ⁵⁵ Una concezione che, del resto, si ritrova anche in racconti come *Sapore sapere* ⁵⁶ o *L'avventura di uno sciatore*: «Gli pareva che là nell'informe pasticcio della vita fosse nascosta la linea segreta, l'armonia, solamente rintracciabile alla ragazza celeste-cielo, e questo fosse il miracolo di lei, di scegliere ad ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che *contasse*.» ⁵⁷ Peraltro è curioso notare come l'immagine della sciatrice sia scelta anche da Luzi per simboleggiare la leggerezza del pensiero libero da dogmi, della speranza e della Grazia, contrapposto alla pesantezza e staticità dei due interlocutori maschili in *Tra quattro mura*: «Schivo la sua occhiata / guardando fuori la montagna

bellezza, che si concentrava nel pensiero della sua amica Lia. [...] Soprattutto un punto del suo corpo [...] gli pareva si concentrasse la bellezza del mondo, lontanissima, perduta.»

⁵² C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 81.

⁵³ I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, da *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1103.

⁵⁴ F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., pp. 80-81.

⁵⁵ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 680. Perciò Calvino definisce Ludmilla «la coscienza critica [...] del lettore e dell'autore». I. CALVINO, Lettera a M. Lavagetto del 12 marzo 1981, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1445. La stessa dinamica si ripropone inoltre in *Un re in ascolto*: la voce di una donna, avvertita del re per caso, per lui «significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. [...] Ciò che *lo* attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere». Ivi, vol. III, pp. 164-5.

⁵⁶ «Olivia vedeva e sapeva cogliere e isolare e definire rapidamente molte più cose di me e perciò il mio rapporto col mondo passava essenzialmente attraverso di lei.» I. CALVINO, *Sapore sapere*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 144.

⁵⁷ I. CALVINO, *L'avventura di uno sciatore*, ivi, vol. II, p. 1180. Nelle opere di Calvino insomma si ha, come sintetizza De Biaggi, un rovesciamento di ruoli: «La donna di Calvino è indipendente, forte e libera rispetto ad un maschio che non la sa “vedere con occhi nuovi”, anzi regredisce a stadi infantili. Il nuovo soggetto storico, nelle opere di Calvino, è la donna: è lei che sa prendere l'iniziativa per smascherare la corruzione (*La formica argentina*), ad indicare la via giusta da percorrere, a voler trasformare un incontro epifanico in conoscenza e progetto (la bagnante in *Avventura di un lettore*); è lei [...] ad essere investita della forza seduttiva e vitale di un eros primigenio, non schermato da sovrastrutture culturali e mentali (*Tutti in un punto*); è lei che sa vedere la realtà per com'è, senza schermi o ipocrisia e sa tenersene saggiamente fuori [...] (la madre in *La speculazione edilizia* o la figura di Pamela in *La nuvola di smog*).» G. DE BIAGGI, *Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 9. Calvino stesso mette in evidenza tale rovesciamento: «Le figure di donne che [vediamo] aggirarsi intorno appartengono ormai al mondo degli uomini, al mondo di chi decide, sceglie, agisce», mentre «per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: aspettare d'essere amate, sposate, rese madri, tradite.» I. CALVINO, È stato così *di Natalia Ginzburg*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1085.

che avvalla / e l'ultima ragazza in giù sfrecciante / e dietro a lei uno spolverio di neve / controsole nella discesa deserta.»⁵⁸

In ultimo anche Silone descrive talvolta la donna come una «creatura d'un altro mondo».⁵⁹ Ciò vale in particolare per Ortensia, nel *Segreto di Luca*: non solo la donna è percepita in modo idealizzato dal suo amante, ma grazie al sacrificio di lui si trasfigura, diventando sublime come Luca l'aveva immaginata.⁶⁰ Più in generale la donna appare portatrice di un pensiero diverso e complementare a quello maschile; di conseguenza solo l'integrazione delle due componenti può portare a una conoscenza chiara di se stessi e del mondo. Ciò è evidente fin da *Vino e pane*, in cui Pietro Spina e Cristina sono figure equivalenti e speculari. Entrambi hanno doti simili: «La stessa infatuazione d'assoluto, lo stesso ripudio dei compromessi e delle finzioni della vita ordinaria, anche la stessa disponibilità al sacrificio».⁶¹ Tuttavia le declinano in modo diverso, rispettivamente in chiave politica e spirituale. In un certo senso incarnano, come nota Atzeni, i due punti di riferimento dell'utopia siloniana, socialismo e cristianesimo, che per essere veramente fecondi devono integrarsi.⁶² Allo stesso modo i due personaggi si arricchiscono reciprocamente: Spina esorta Cristina ad usare le sue doti per il bene del prossimo, anziché esclusivamente per la propria elevazione spirituale; viceversa «Cristina ha il merito di svegliare don Paolo ad una nuova alba foriera di rapporti umani articolati sul rispetto della persona e integrati dalla collaborazione tanto da permettere l'emergere e lo svilupparsi delle singolarità e delle diversità.»⁶³

Un ruolo simile è svolto nello stesso romanzo da Annina, fidanzata di Murica. In questo caso c'è un dislivello maggiore tra le due figure, giacché Annina incarna «un modo di vivere puro, onesto e cosciente», tanto che «era veramente più di una donna, era una fiamma e una luce».⁶⁴ Comunque, che la donna si collochi sullo stesso piano dell'uomo o ad un livello superiore, ciò che la contraddistingue è sempre un modo peculiare di vivere. Dice infatti Murica: «Ella non rappresentava per me un certo modo di pensare, anzi ella discuteva pochissimo [...]; ma un modo di esistere, un modo di vivere, un modo di darsi [...]. Quella ragazza non seguiva delle regole, ma il suo cuore. Mi pareva che ella inventasse la sua vita.»⁶⁵ Come in Calvino, insomma, l'uomo sembra caratterizzarsi per un'intelligenza razionale, che procede per categorie mutualmente esclusive; viceversa la donna rappresenta l'intelligenza emotiva e spirituale, che guarda oltre le divisioni ideologiche per cogliere l'umanità degli individui. La stessa differenza affiora anche nel componimento di Sereni *Appuntamento a ora insolita*: la figura femminile, che è anche allegoria della gioia, è caratterizzata da una visione affettivo-intuitiva della realtà, mentre il protagonista pensa in termini politici (la «città socialista») e coglie soprattutto gli aspetti negativi e manchevoli della realtà.⁶⁶ I due atteggiamenti, commenta Ferretti, entrano dapprima in attrito, ma in ultimo si risolvono «in un motivo che racchiude

⁵⁸ M. LUZI, *Tra quattro mura*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 350.

⁵⁹ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 88. L'espressione si riferisce a un episodio in cui un vecchio contadino arriva in ospedale e resta basito di fronte alle suore: «Non aveva mai visto persone con un colorito così fine e una carnagione così pulita; non era perciò abituato a distinguere l'una dall'altra, a riconoscere individualmente quelle creature d'un altro mondo.»

⁶⁰ Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 397.

⁶¹ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 304.

⁶² F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 131.

⁶³ Ivi, p. 129.

⁶⁴ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, vol. I, pp. 472-3.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. G. C. FERRETTI, *L'ultima spiaggia di Sereni*, in *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 186.

in sé privato e pubblico, immediatezza naturale e tensione ideale, sentimento individuale e nuova concezione del mondo.»⁶⁷

Nel caso di Silone tale incontro-scontro tra prospettive diverse trova il suo esempio più emblematico nel romanzo *La volpe e le camelie*, a partire dal titolo. Come nota Paganini, infatti, la volpe simboleggia «una logica di contrapposizione e di esclusione reciproca» propria dell'«universo ideologico, prevalentemente maschile»; viceversa le camelie, simbolo di bellezza e di sacrificio, rimandano al mondo «sentimentale e morale, prevalentemente femminile».⁶⁸ Le due prospettive si confrontano durante tutto l'arco del romanzo, dapprima applicate ai rapporti della famiglia con il nonno e successivamente all'amore tra Silvia e il giovane fascista.⁶⁹ In entrambi i casi il protagonista Daniele tende a tracciare un netto confine tra sé e l'avversario, mentre la figlia Silvia non percepisce neppure una discontinuità, concentrata com'è sulle potenzialità umane e sulle esigenze affettive dell'altro. In ultimo i due universi arrivano quasi al punto di rottura,⁷⁰ ma è la prospettiva femminile, interiorizzata dal protagonista maschile, a prevalere. In sintesi quindi Silone affida alle donne quello che si può considerare il messaggio centrale della sua opera: «È possibile, al di là dei giudizi precostituiti, scorgere in tutti, anche nei nemici, il senso fragile e prezioso della comune umanità.»⁷¹ Per questo è essenziale che la donna mantenga la sua natura propria, distinta da quella maschile, come anche *L'avventura di un povero cristiano* sottolinea. Pier Celestino, infatti, pur esprimendo ammirazione per la giovane Concetta aggiunge: «Peccato che quella ragazza non sia un uomo.» Ma uno dei frati più giovani ribatte: «Io trovo che quello che lei fa, lo fa benissimo, e non potrebbe farlo meglio se fosse un uomo.»⁷²

7.2. La natura

Più in particolare la “sapienza” femminile si deve a due aspetti complementari. Da un lato la donna appare saldamente radicata nella vita terrena, capace cioè di viverla con spontaneità, intensità e concretezza. In breve la donna possiede, scrive Santucci, «il dominio tutto capillare e primigenio, semplice e divino insieme, delle cose, del loro diretto contatto con il corpo, la mano, i sensi umani»; perciò è «la privilegiata mediatrice tra [gli uomini] e la natura».¹ Dall'altro lato la donna sembra possedere un legame privilegiato con il mondo metafisico, costituendosi come mediatrice ideale tra cielo e terra. Dunque la sua virtù consiste nella capacità di vivere con pienezza le due dimensioni

⁶⁷ *Ibidem*. Tale dialogo ricorda anche un passaggio del *Pensiero fluttuante della felicità*, in cui Luzi oppone alla spontanea vitalità femminile la più prudente razionalità maschile: «“La gioia – frequento questo pensiero / da troppo poco tempo, non so parlarne. [...]” / mi schermisco da lei che mi s'illumina / un attimo di fronte». M. LUZI, *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 371.

⁶⁸ A. PAGANINI, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, cit., p. 151.

⁶⁹ *Ivi*, p. 155.

⁷⁰ Infatti, quando l'innamorato di Silvia si rivela essere un fascista, la loro relazione mette in pericolo non solo il padre di lei, Daniele, ma anche tutta la rete di partigiani con cui lui è in contatto. Per questo Daniele è furibondo con la figlia, al punto da non volerla neppure vedere per timore di non riuscire a frenarsi. Mentre lui è fuori casa, tuttavia, giunge la notizia che il giovane fascista è morto. La moglie di Daniele, che ha preso con decisione le parti della figlia, esprime allora il timore che questa notizia faccia piacere al marito. «Papà non è crudele» obietta Luisa, sorella di Silvia. «È però fanatico» ribadisce la madre, e aggiunge: «Ho paura che egli si metta a ridere di soddisfazione. [...] Se dovesse dire [...] una sola parola, Dio non voglia, di compiacimento, [...] non credo che Silvia ed io resteremmo in questa casa.» I. SILONE, *La volpe e le camelie*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 532.

⁷¹ A. PAGANINI, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, cit., p. 155.

⁷² I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 713.

¹ L. SANTUCCI, *Donne alla mola*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 67.

costitutive dell'umano: la corporeità e la spiritualità. Per quanto riguarda il primo aspetto, Betocchi sostiene che le donne siano «più fedeli» degli uomini alla realtà, «più vicine [...], nonché all'ora, al minuto che passa.»² Questo stesso concetto è alla base di molte opere santucciane: mentre il protagonista maschile si perde in elucubrazioni astratte, spesso inclini alla morbosità, la donna semplicemente è, aderisce alla vita nel suo farsi. Ad esempio in *Non sparate sui narcisi* la madre incarna una sana vitalità contrapposta alle «fisime» del figlio Tremolino (e dei milanesi in generale),³ tanto che finisce quasi per identificarsi con la vita stessa.⁴ In *Come se* lo stesso ruolo è svolto da Dafne (al contempo figlia, amante e madre di Klaus) che oppone al desiderio di morte dell'uomo lo spontaneo ottimismo della natura:

Quella mano fresca sulla fronte aveva, sola fra tutte, una potenza di maternità che impone la vita. Quella potenza, con più forza di tutti i rimedi che gli venivano somministrati, contrastava occultamente con gli spiriti che gli avevano promesso la morte; a tratti apriva in lui – ciò ch'era più insidioso – l'ipotesi di una tregua, uno spiraglio d'irrazionale gioia che lo riattaccava per qualche attimo alle cose [...] come se proprio lei fosse il nodo della congiura con cui i vivi lo andavano invischiando.⁵

Assai simile è la riluttante fascinazione provata da Guido nel *Pasticcio di rigaglie*: «Devo rompere questa congiura, questa tua congiura. La tua serenità, il tuo ottimismo, il tuo cantare e raccogliere fiori e disporli nei vasi. La tua letizia, tu che con queste cose seguiti a innamorarmi di te, della vita, soave strega».⁶ Allo stesso modo Eva costituisce per Adamo una costante e positiva «tentazione»: quella di godere della vita; ella vive infatti in perfetta armonia con i cicli naturali, cosa che costituisce «il segreto stesso della felicità».⁷ Dietro a tutte queste figure si nasconde poi la moglie stessa di Santucci, che lui indica come maestra nell'arte cui ha consacrato vita e scrittura: la lode. Beatrice possiede infatti, a detta del marito, «la lode infusa», ossia la capacità di cogliere il positivo ovunque.⁸

Lo stesso ruolo è svolto, nella poesia caproniana, da Rina-Rosa, moglie del poeta ed emblema della femminilità nel suo aspetto più luminoso. Ella infatti è caratterizzata, come scrive Adele Dei, da «un rapporto aperto, di naturale adesione con i tempi e i luoghi»; in lei dunque si manifesta quel «patto con la vita» che abbiamo visto essere alla base della speranza.⁹ La realtà stessa sembra acquisire significato e consistenza proprio grazie a Rina («Se il mondo prende colore / e vita, lo devo a te, amore...»¹⁰). Del resto tutte le donne, a detta del poeta, sono in grado di «animare, con la loro sola presenza, la cosiddetta realtà [...] La donna è sempre «datrice di vita» [...]: *genetrix* non soltanto di figlioli, ma di tutto, poesia compresa».¹¹ Infatti molte delle fanciulle che compaiono nella prima produzione caproniana, e in particolare la madre Annina, trasmettono un invito a vivere; come commenta Baldacci, «se Beatrice spinge Dante a elevarsi verso la dimensione del divino, Annina

² C. BETOCCHI, *Conversazioni grevigiane*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 226.

³ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 504.

⁴ «Mia mamma era un po' nazionalista, e all'infuori della sua patria, che era la vita, ignorava tutto il resto.» *Ibidem*.

⁵ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, pp. 96 e 102.

⁶ L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 71.

⁷ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 25.

⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 82.

⁹ A. DEL, *Giorgio Caproni*, cit., p. 37.

¹⁰ G. CAPRONI, *A Rina*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 911. Di argomento analogo è, nella stessa raccolta, *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, p. 759: «Piove. I monti sono neri. C'è il sole. Restano neri se non li accendi tu, mia Rosa...». E già nel *Conte di Kevenhüller* si trova una simile poesia *A Rina* (p. 639).

¹¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 250.

invita il poeta ad abbracciare il “lucente panico” della vita umana, mostrando alla sua anima la via regia dell’umiltà.»¹²

Similmente nella produzione di Calvino la donna è caratterizzata dall’adesione alla realtà presente, pur variamente declinata: che si tratti di cogliere con semplicità e chiarezza l’essenza delle cose, o di abbandonarsi al flusso del molteplice, la donna sembra trovare il compito molto più facile delle sue controparti maschili.¹³ Il suo atteggiamento predominante è la leggerezza, in contrapposizione alla pesantezza dei valori maschili di logica, fattività, competizione.¹⁴ Come osserva Bernardini Napoletano, la donna è «la creatura naturale per eccellenza, che si identifica con la natura, di cui comprende segreti e regole; l’elemento femminile diventa portatore di un messaggio di verità».¹⁵ Anche nell’opera leviana le donne sono spesso associate a valori come apertura, fertilità, «impurezza»: quei valori appunto che danno adito ai mutamenti, cioè alla vita.¹⁶ Femminile è, non a caso, la protagonista di *Disfilassi*. È tuttavia nella poesia di Luzi che la sovrapposizione tra il femminile, la natura e la vita è maggiormente evidente. Già in *Alla vita* la voce materna è indicata come sorgente vitale,¹⁷ e più tardi in *Brindisi*, parlando della donna, Luzi dice di non conoscere niente di «più simile alla vita».¹⁸ Diverse volte poi nelle raccolte successive la donna appare come un riflesso o una personificazione della vita naturale, anche in opposizione alla storia.¹⁹ Per esempio in *Augurio* una donna «compie riti / di fecondità e di morte / versa acqua nei vasi, immerge fiori»;²⁰ mentre nel *Simone Martini* una fioraia diventa allegoria della vita che sempre si rigenera, «l’assidua / minifabbricazione della morte / che in vita si converte».²¹

¹² A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 82.

¹³ Bernardini Napoletano nota che il significato simbolico attribuito alla donna varia dalle *Cosmicomiche* a *Ti con zero*: inizialmente la donna è dalla parte dell’ordine e della conservazione, poi diventa paladina del disordine e della metamorfosi. In entrambi i casi, tuttavia, ella si caratterizza per l’adesione alla realtà, mentre l’uomo sembra privilegiare la propria immagine del reale sul reale stesso. Cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., pp. 80-84.

¹⁴ Cfr. G. DE BIAGGI, *Teoria e prassi nell’opera di Italo Calvino*, cit., p. 50. Un esempio di tale tematica è Armilla, nelle *Città invisibili*, abitata interamente da donne e che perciò vive in un perenne ozio idillico. Il tema comunque è presente sin dalla primissima opera calviniana, *I giovani del Po*: «Potevano essere più distanti e diversi? Lui, con quella testa a mola di frantoio, che macinava, macinava, lui pieno di logica e d’idee fisse, lui che voleva esser ben sicuro di tutto, non escludere nessun particolare. Lei pazza, trillante, infiocchettata, eppure saggia anche lei, alla sua maniera.» I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1103. La stessa convinzione si riflette anche nel dramma *I fratelli di Capo Nero*, ivi, vol. III, p. 483: «Delle volte, davanti a una donna, mi viene meraviglia e paura. Chi lo direbbe a vederle così, tutte matte, tutte vane? Poi, se le guardi in fondo, scopri come un senso di saggezza, misterioso, il senso stesso della vita, forse.»

¹⁵ F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 84. Calvino stesso scrive, nel racconto *Amore lontano da casa*: «Per le donne è più facile. La vita corre in loro, grande fiume, in loro, le continuatrici, c’è la natura sicura e misteriosa, in loro.» *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 964.

¹⁶ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 182.

¹⁷ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L’opera poetica*, cit., p. 29.

¹⁸ M. LUZI, *Donna di Pisa*, da *Un brindisi*, ivi, p. 93.

¹⁹ Luzi stesso, commentando il poemetto *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, contrappone la voce femminile della natura (sirena che «ti porta fuori dalla storia») alle gesta di Ulisse, «uomo d’azione» che punta dritto al proprio scopo. Né l’una né l’altra figura sono negative di per sé, ma rappresentano modi diversi di intendere l’esistenza. Cfr. M. LUZI, *A Bellariva*, in *L’opera poetica*, p. 1265.

²⁰ M. LUZI, *Augurio*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 279. Festa vede in questo componimento un emblema del mutato atteggiamento del poeta verso la femminilità, che inizialmente si manifesta (in particolare in *Quaderno gotico*) come una presenza sfuggente, di natura trascendente. Ora invece diviene una presenza «feriale»: «La donna è un essere attivo che aderisce al progredire della vita, protagonista della propria esistenza e, anzi, essa stessa creatrice nel suo generare [...] Il poeta diventa [...] ammirato spettatore di questa rinnovata immagine della femminilità, osservatore incantato del muoversi rapido e sorridente, del vivere gioioso della donna e quasi stregato dal suo canto.» G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., pp. 137-8.

²¹ M. LUZI, *S’ammassa Roma, raggruma*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L’opera poetica*, cit., p. 1040.

Lo stretto rapporto della donna con la natura è sottolineato anche dalla tendenza ad associare la figura femminile al paesaggio naturale. Già in *Quaderno gotico*, scrive Alfredo Luzi, la donna «è globalmente percepita quasi secondo la teoria della Gestalt nel suo rapporto indissolubile con la natura, in un gioco tra primo piano e sfondo all'interno del quale la figura femminile svolge la funzione di immagine cristallizzata della fusione tra paesaggio e soggetto, tra natura ed umanità.»²² Ancor più esemplificativa è però la raccolta *Primizie del deserto*, di cui basta considerare due componimenti: *Invocazione*, in cui la figura femminile si sovrappone alla primavera, e *Visitando con E. il suo paese*, in cui la protagonista della poesia, ossia Elena, la moglie di Luzi, si lega fin dal titolo al suo territorio d'origine. Allo stesso modo, nella poesia caproniana, la figura femminile è inseparabile dal paesaggio in cui si muove: paesaggio marittimo, per Annina e le altre fanciulle di Genova e Livorno, o per la *Veneziana* di *Finzioni*; montano invece per la moglie Rina, originaria della Val Trebbia. In effetti le fanciulle caproniane sono quasi dei *genii loci*: in loro la natura si personifica, con tutta la sua carica di vitalità e di speranza, e insieme assume significato grazie alla loro presenza. Un accenno di questa tematica si ha anche nella prosa sereniana *Infatuazioni*, in cui il volto femminile è «congiunto per affinità inebrianti» a uno specifico paesaggio: da un lato perciò la donna è portatrice e preannuncio del paesaggio naturale, dall'altro quest'ultimo assume caratteristiche femminili (la «vallata» diventa un «grembo»).²³ In Betocchi poi la figura della madre sembra divenire talvolta una personificazione della natura campestre entro cui si iscrive: è una figura «dall'odor di basilico», e nei «sentieri delle sue rughe» cresce «la genziana».²⁴

Il legame con la natura, inoltre, avvicina la donna anche al mondo degli animali. Nella poesia luziana in particolare la figura femminile ha in comune con i molti animali citati la capacità di procedere nel tempo con istintiva fiducia, con naturalezza. Certo la donna mette in pratica questa virtù con maggiore consapevolezza, tuttavia la forza ancestrale che la sorregge è la medesima. Quanto a Caproni, abbiamo visto come il poeta attribuisca alla «bestia» caratteristiche femminili; viceversa le fanciulle sono caratterizzate, pur nella loro grazia, da una sfumatura ferina. Più volte infatti il poeta mette in risalto, con curiosa insistenza, il loro odore: un segno appunto di vitalità, che esprime «la baldanza della *natura naturans*».²⁵ Nella narrativa buzzatiana poi la femminilità è presente spesso in forma animale, come nel caso della cornacchia di *Bàrnabo* o della gazza guardiana del *Bosco*, le quali rivestono la stessa funzione di tutela propria della figura materna. Infine il legame tra figura femminile e animalità è presente anche nell'opera calviniana, giacché la donna appartiene al mondo della carne e dell'istinto mentre l'uomo a quello della razionalità scorporata; Olivia, la donna ferina di *Sapore sapere*, è l'esempio più emblematico di tale caratterizzazione.²⁶

²² A. LUZI, *Icone del femminile nella poesia di Mario Luzi*, cit., p. 33. Sul legame tra la donna e il paesaggio cfr. anche G. MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce*, cit., p. 121.

²³ V. SERENI, *Infatuazioni*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

²⁴ C. BETOCCHI, *Alla mamma*, da *Tetti toscani*, e *Consiglio alla madre*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, pp. 155 e 396.

²⁵ C. ANNONI, *Per un commento: lettura di Odor vestimentorum*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 273. Allo stesso tema accenna anche S. VERDINO, *Per un inventario di leit-motiv in Caproni*, ivi, p. 188.

²⁶ Sempre più infatti la figura della donna si sovrappone a quella di un animale carnivoro: «Cercavo, durante il percorso tutto curve, d'intercettare lo sguardo d'Olivia che sedeva di fronte a me; ma, fossero i sobbalzi della jeep o il dislivello dei nostri sedili, m'accorsi che il mio sguardo si fermava non sui suoi occhi ma sui suoi denti (teneva le labbra dischiuse in un'espressione assorta), denti che per la prima volta m'accadeva di vedere non come il lampo luminoso del sorriso ma come gli strumenti più adatti alla propria funzione: l'affondare nella carne, lo sbranare, il recidere.» I. CALVINO, *Sapore sapere*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 138.

7.2.1. Le virtù femminili

La vicinanza della donna alla natura si traduce in alcune caratteristiche ricorrenti, la prima delle quali è l'autenticità: la donna appare meno soggetta alle finzioni, si tratti di convenzioni sociali o di autoinganni. Luzi spiega così questo fenomeno: «[La] femminilità [...] è un assoluto sempre, è indivisa non è mediata, non è pattuita l'immagine del mondo che loro ti propongono e non è pattuita la volontà di essere fedeli a questa immagine, di agire secondo questi convincimenti. Ecco, l'uomo è invece più mescolato alle condizioni, è più condizionato se si vuol dire.»²⁷ Il dramma *Hystrio* è una perfetta illustrazione di questo concetto: mentre i personaggi maschili sono saldamente aggrappati alle proprie maschere, Giulia cerca la verità, seguendo la vita nel suo «naturale respiro e mutamento».²⁸ Qui sta la radice della sua forza e insieme della sua vulnerabilità. Allo stesso modo le parole di Rina appaiono a Caproni «prive d'umane finzioni»,²⁹ perciò il poeta si rivolge a lei dicendo: «Tu sola potrai resistere / nel rogo del Carnevale. / Tu sola che senza maschere / nascondi l'arte di esistere.»³⁰ Similmente il Dorigo buzzatiano vede in Laide un'autenticità rara, quella stessa qualità che lui insegue senza mai realizzarla.³¹ Anche in Calvino la donna è descritta talvolta come «semplice, sincera», nei pensieri come nelle parole, mentre l'uomo è più complicato e incline all'artificiosità.³² Un ultimo esempio sono poi le donne siloniane, che – dall'Emilia di *Fontamara* fino a *Severina* – si distinguono per la scelta di agire come il cuore detta loro, sulla base di motivazioni intrinseche. Un caso particolarmente emblematico è quello di Faustina che, pur cercando di adattarsi il più possibile alle convenzioni sociali, non riesce mai davvero a rassegnarsi:

A volte ho l'impressione [...] di trovarmi aggrappata con le mani graffiate alla cancellata oltre la quale comincia la vita, e d'essere condannata a guardare di là, senza avere mai il permesso d'oltrepassare quella soglia. [...] Ah, mio Dio, se prima di morire mi fosse concesso uscire dalla rappresentazione, dal fittizio [...]. Altre volte mi dico, mi ripeto, che il male è solo nella mia mancanza di rassegnazione [...]. Durante migliaia d'anni i nostri antenati hanno rappresentato questa commedia e hanno avuto pazienza, e perché non dovrei averla anch'io? [...] Me lo ripeto, certo di convincermene, di autosuggerirmi; ma la mia anima protesta, a lungo non l'accetta, e sono sempre da capo.³³

Connesso a questa caratteristica è poi un atteggiamento di apertura e fiducia nei confronti del tempo, che si contrappone alle angosce caratteristiche del mondo maschile. Tale qualità è assai enfatizzata

²⁷M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 206.

²⁸M. LUZI, *Hystrio*, in *Teatro*, cit., p. 312. La ragazza afferma anche esplicitamente: «Sono stanca [...] / di questo giro chiuso/di uomini, di donne, di maschere. / [...] È altro che voglio conoscere. Altro mi aspetta, lo sento,/perché possa veramente esistere.» Una caratterizzazione analoga, sebbene indiretta, si applica anche ad Anna in *Rosales*: «Anna, eccolo un nome che non ha il nulla / dietro le sue sillabe [...] / C'è, lei. C'è, non ha conosciuto eclisse o smorta intermittenza.» Ivi, p. 224.

²⁹G. CAPRONI, *Ora il tuo viso ha spazio*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 77.

³⁰G. CAPRONI, *Il mare brucia le maschere*, ivi, p. 67.

³¹«Quella là era una creatura umana in tutta l'ampiezza del termine, era una faccenda importante.» D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit. p. 498. Sulla componente autobiografica di questa sensazione si veda una giovanile lettera di Buzzati ad A. Brambilla, in cui descrive l'amore per una ragazza che pure sa indegna di lui: «Un sentimento autentico, non vile, è entrato nella mia vita.» D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, De Agostini, Novara 1985, p. 268.

³²I. CALVINO, *I giovani del Po*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1027. Lo stesso concetto affiora per esempio nel racconto *Vento in una città*: «A me i pensieri per convertirsi in parole pronunciate devono attraversare un'intercapedine vuota e ne escono falsati» (ivi, vol. III, p. 954); viceversa sembra che i pensieri delle donne nascano «già intessuti completamente di parole» (ivi, p. 953).

³³I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 926.

nella narrativa santucciana; in particolare Eva, aderendo pienamente alla natura nel suo procedere ciclico, accetta senza tristezza il passare del tempo: «Eva era creatura di passaggi e di ritmi, di pause, riprese e inestinguibili Leitmotiv; un essere di musica o forse lei stessa la musica.»³⁴ Quest'ultima identificazione, implicita fin da quando Eva entra in scena, sottolinea appunto la capacità femminile di procedere nel tempo con grazia e spontaneità, come il fluire della musica. Il tema emerge anche nella poesia betocchiana: il poeta associa la figura femminile alle maree e alle fasi lunari, cogliendo «dovunque un ritmo somnesso, un flusso / che indica un ciclo, e un passato e un futuro, / e quasi un precorrer di sogno, ed insieme / il presente dell'essere, e l'amore e il dolore.»³⁵ Dunque proprio il rapporto privilegiato col tempo permette alla donna di trascenderlo, accedendo all'eterno presente dell'essere. Allo stesso modo nella poesia di Caproni la donna intrattiene col tempo un rapporto «del tutto sconosciuto all'uomo», il quale percepisce soltanto «un andamento meccanico e inerte, [...] non [...] [una] continuità in qualche modo significativa.»³⁶ Per questo motivo la donna sembra possedere, in una certa misura, dei «poteri acronici», che la sottraggono al divenire: ella è in grado di «attivare sospensioni nella durata, aperture inattese e vitali che sfociano in un oblio del tempo».³⁷ Inoltre si pone, in una certa misura, come catalizzatrice dei rapporti dell'uomo con il tempo, proteggendo di riflesso anche l'interlocutore maschile: «Ma se il tuo viso fine / non piega alla rapace / raffica, anch'io una pace / trovo nell'infuriare / d'aria veloce».³⁸

Anche per Luzi la donna intrattiene un rapporto particolare con la temporalità, vivendolo in maniera più consapevole e positiva: «Il femminile [...] ripropone l'offerta di un tempo pieno e compiuto che l'uomo reale non è in grado di accettare e di conservare».³⁹ Più in particolare la donna appare, da un lato, più a suo agio con il divenire, pronta a seguire la metamorfosi ovunque la conduca: «La sua andatura alterna con grazia i movimenti delle sue membra nel tempo che ci opprime, ma essa cerca la sua eternità senza un allarme e tutto intorno a lei semplicemente matura.»⁴⁰ Dall'altro lato, poi, la donna abita già la dimensione dell'Essere, ossia percepisce la continuità profonda che si nasconde al di sotto del divenire. Perciò appunto negli occhi della donna «il mutevole e il durevole» appaiono

³⁴ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, p. 25.

³⁵ C. BETOCCHI, *Ma non c'è differenza, per i sensi profondi*, da *Un passo un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 311.

³⁶ D. SANTERO, «Una fanciulla passatami a fianco»: *destini della donna in Caproni*, «Lettere Italiane», LVII (2005), 1, p. 88.

³⁷ Ivi, p. 90. Ad esempio la traccia che le fanciulle lasciano passando – l'*odor vestimentorum* dell'omonima poesia – sembra resistere all'oblio del tempo; più tardi poi la descrizione poetica della madre porta a un recupero del tempo perduto, proseguendo così l'azione di resistenza contro il tempo.

³⁸ G. CAPRONI, *Corso Oddone*, da *Finzioni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 52.

³⁹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 206.

⁴⁰ M. LUZI, *Biografia a Ebe*, in *Prose*, cit., p. 7. In questo la donna appare superiore all'uomo, come risalta particolarmente in una poesia dispersa: «A te il mutare, prendere altre forme: / [...] il tempo / per te lieve, in me desta quelle immagini / dove un guerriero provoca a battaglia / caracollando sotto mura ostili.» M. LUZI, *Tu più prossima a perderti*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1179. Il contrasto riecheggia anche nel *Libro di Ipazia*, nell'opposizione tra l'audacia della protagonista e i timori di Sinesio, il quale afferma: «Dappertutto c'è divisione: / tra ciò che si muove e ciò che sta, / tra ciò che si disgrega e corre verso la gola spalancata e buia del futuro / e ciò che si aggrappa alle macerie per resistere. / Ipazia è la coscienza di questo, / e in più la forza che accelera il moto. / Non sono con lei, non la seguo, sono troppo perplesso e tardo. / Ma non posso non ascoltarla quando argomenta.» *Teatro*, cit., p. 105. È vero che, nella prima poesia luziana, la donna appare massimamente vulnerabile alla morsa del tempo, come s'è detto; tuttavia già a quest'altezza si intuisce una dimensione ulteriore, come Piccini nota a proposito della poesia *Donne* (appartenente originariamente alla prima raccolta, da cui è in seguito espunta): «Il trascorrere, il trapassare, l'insidia del tempo sono resi evidenti a fianco di un'idea germinale del loro superamento nel segno della femminilità. Timide e spaventate dalla ciclicità e dalla ripetizione dell'esistere, che le vede ora appassire a fronte 'de' nuovi adolescenti', esse intendono tuttavia il permanere nella mutevolezza, l'essere al di sotto dell'apparenza cangiante del mondo. Nella loro memoria è un seme di rivelazione indivisa, seppure minacciata.» D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 120.

conciliati, «strettamente mischiati nella sorgente».⁴¹ Da questo punto di vista il valore simbolico della donna è accostabile, osserva Rogante, a quello del fiume, in quanto entrambi «sono investiti dal poeta del compito di simboleggiare le forme essenziali e universali dell'essere», il divenire e la durata.⁴²

Queste osservazioni ci portano alla terza caratteristica tipica della donna, ossia la capacità di conciliare gli opposti, restituendo unitarietà e armonia al mondo. Proprio perché la donna, per Luzi, gode di un accesso privilegiato alle profondità del vivente, può intuirne l'unità e può quindi assorbire e trascendere «tutte le antinomie che sono dentro l'uomo».⁴³ Infatti in diverse occasioni la donna esprime una visione unitaria e conciliata del cosmo, opposta a quella ancora troppo parziale del poeta. La donna di *Nel magma* per esempio lo invita a rinfoderare la «spada» della ragione per aprirsi «all'intelligenza del diverso»;⁴⁴ un ammonimento che si ripete anche in *Su fondamenti invisibili*: «Non distinguere, non dividere. Prendi / il tuo bene come ti viene offerto».⁴⁵ Spesso questa virtù si esprime, come abbiamo accennato, attraverso lo sguardo. Già nel programmatico *Alla vita* la Madonna, incarnazione per eccellenza del femminile, è caratterizzata da «occhi trasparenti» nei quali tutto il mondo si riflette e si riassume.⁴⁶ Similmente nella poesia caproniana la donna appare dotata della capacità di ricomprendere e di ricomporre il mondo nei propri occhi, come nel componimento *Veneziana*, in *Finzioni*, o nella dispersa *Pastorale*.⁴⁷ E anche a Betocchi la madre appare capace di ricomprendere tutto il mondo (terreno e celeste) nel «giro breve / di quel suo sguardo, che in un tempo beve / a tutte le fonti dell'amore.»⁴⁸

Un'altra immagine ricorrente è poi quella del cucito, attività tradizionalmente femminile che si presta bene a simboleggiare la «ricomposizione del mondo infranto», ossia il compito primario della donna secondo Luzi.⁴⁹ Già un *Frammento* luziano degli anni '30 raffigura le donne come custodi della memoria, che «sulle porte serene / [...] siedono / e cucendo ripetono / a quel vento i bei nomi dispersi».⁵⁰ E ancora, nel *Villaggio*, una figura femminile (ritratto della madre del poeta) appare come la custode del Tempo nella sua continuità: «Cucio il passato col presente».⁵¹ Altrove Luzi usa la metafora del filo d'Arianna, per indicare ancora la capacità della donna – e in specie della madre – di dare continuità e dunque significato all'esistenza.⁵² Infine, nel *Simone Martini*, il poeta arriva a

⁴¹ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 390.

⁴² G. ROGANTE, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, in *Il canto strozzato*, cit. p. 312.

⁴³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 81.

⁴⁴ M. LUZI, *L'India*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 346.

⁴⁵ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 383.

⁴⁶ Cfr. a tal proposito gli autocommenti di Luzi in *La porta del cielo*, cit., p. 114 e *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 29. Un esempio significativo di questo tema è anche nel dramma *Ceneri e ardori*, in cui il protagonista dice alla moglie: «è un privilegio / guardarsi declinare / in occhi così limpidi come i tuoi.» M. LUZI, *Teatro*, cit., p. 540.

⁴⁷ «Veneziana, nel fresco / d'acqua dei tuoi iridati / occhi, trovo l'arguta / ombrata grazia d'una / scena sulla laguna.» G. CAPRONI, *Veneziana*, da *Finzioni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 50; «Tante n'ho viste d'occhi / ceruli, pure nessuna, / Rina, apre la luce / grande delle tue chiare / iridi: cielo su rare / castità d'acque e piane / montane, ove [...] / già si presente / il gregge che dona lane / col candore del latte». *Pastorale*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 940.

⁴⁸ C. BETOCCHI, *Due toscani a Milano: mamma e figliolo*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 429.

⁴⁹ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 238. Lo stesso tema è accennato anche in *Conversazione*, cit., p. 218.

⁵⁰ M. LUZI, *Frammento*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 650.

⁵¹ M. LUZI, *Parca-villaggio*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 9.

⁵² «Ti seguo / dove il filo d'arianna d'una vita / fitta e umile, fitta ed amorevole / come poche, gugliata su gugliata / mi fa toccare molte soglie povere / e ad una d'esse trattenere il fiato.» M. LUZI, *Erba*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 283. Sulla figura materna come garante di continuità temporale cfr. R. VITALE, *La figura della madre nella poesia di Mario Luzi. Una presenza viva e costante*, in *Madri. Figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di L. Lombard, Sinestesie, Avellino 2014, p. 181.

percepirsi come parte della tela del tempo, tessuta dalle mani della donna.⁵³ Un esempio significativo di questa metafora si trova anche nella poesia di Sereni, in un ritratto insieme quotidiano e simbolico della moglie del poeta. La donna appare infatti come colei che ricuce gli strappi, ridonando unità al mondo scisso del poeta:

Il tuo profilo
caparbio a ricucire il giocattolo
e quella testa forte: paziente
nell'impazienza – e il tuo cipiglio
che pure non molla la presa
sulla mia vita che va per farfalle
e per baratri... Per ogni
graffio un rammendo, per ogni sbrego
una toppa.⁵⁴

Simile è anche la situazione raffigurata nel *Canto della rammendatrice* di Betocchi, che pur in un tono generale più mesto riafferma la capacità femminile di «rammendare», appunto, gli strappi della vita.⁵⁵ Inoltre l'immagine della donna che cuce compare anche nella poesia caproniana, in particolare nel componimento *La ricamatrice* dedicato alla madre. In questo caso tuttavia ciò che viene messo in risalto (coerentemente con la differenza che separa il cucire dal ricamare) non è la capacità di unificare il mondo ma piuttosto di abbellirlo, abitandolo con leggerezza e grazia («Il ricamare / abile come la spuma / trasparente del mare»⁵⁶). Annina diviene dunque simbolo della speranza nella sua componente più dinamica e lieta, mentre la moglie di Sereni incarna una speranza più pacata, fatta di pazienza e conforto; assume, scrive Testa, «i tratti della custode che protegge, come un ente sacro, il destino dell'uomo».⁵⁷ In Silone invece affiora una terza arte tipicamente femminile: la tessitura. La madre dell'autore infatti era solita lavorare al telaio, attività che accompagnava col racconto di storie e con l'insegnamento dei Vangeli.⁵⁸ La tessitura diventa perciò per Silone un modello di riferimento per l'attività di scrittore,⁵⁹ e in generale per il compito di costruzione cui tutti sono chiamati nella vita: «Si deve rifare sempre daccapo la tela che la violenza distrugge».⁶⁰

⁵³ «Mani di donna [...] / andavano / ciascuna ad una prova, / tutte al mondo, / a inteserne la trama, / a riammagliarne / i logorati fili, / io stame in quella tela». M. LUZI, *Tentavano l'aria*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1042.

⁵⁴ V. SERENI, *Taglio e cucito*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 205.

⁵⁵ «La sera, alla lampada intesa / umanamente a un lavoro / come il mio, d'accesa / quiete in breve raggio, col volto // chino sulla tela lisa / vo rammendando [...] / Ogni capo dei mali // giorni dell'uguale vita / vien sulle mie ginocchia / a medicarsi dell'antica / noia». C. BETOCCHI, *Canto d'una rammendatrice*, da *Altre poesie*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 95.

⁵⁶ G. CAPRONI, *La ricamatrice*, da *Versi livornesi*, in *L'opera in versi*, cit., p. 198. Peraltro Montani osserva che la figura materna della ricamatrice affiora anche, più indirettamente, attraverso la «manica / in trina» della misteriosa benefattrice di *Res amissa*. A. MONTANI, *Su Res Amissa*, da *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 384.

⁵⁷ E. TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 55.

⁵⁸ A tal proposito G. Herling ricorda una conversazione avvenuta con l'amico Silone: «Ha detto di aver capito che il suo modo di narrare e di scrivere era dovuto in parte alla sua fanciullezza. Da ragazzo, la madre lo portava con sé in una stanza dove c'erano donne che tessevano. Passava con loro giorni interi e ammirava il modo in cui facevano i tessuti, un filo stretto all'altro, densi e compatti. Non filavano in silenzio. Raccontavano leggende, apologhi morali, storie della vita in Abruzzo.» Cit. in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, vol. I, p. XII.

⁵⁹ «L'arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente». I. SILONE, *Fontamara*, ivi, vol. I, p. 16.

⁶⁰ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 692. Cfr. G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone. Percorsi di una coscienza inquieta*, Effatà, Cantalupa (Torino) 2011, p. 18.

Più in generale la virtù armonizzatrice del femminile è osservabile anche nella narrativa calviniana. Già nel *Visconte dimezzato*, per esempio, Pamela costituisce lo strumento primario di riunificazione tra le due metà del visconte. Nelle opere successive poi Calvino rafforza la contrapposizione tra il pensiero razionale – tipicamente maschile – che mira a distinguere e dividere, e il pensiero intuitivo-affettivo che tende invece a unificare.⁶¹ Il tema è ancor più rilevante in Santucci, che afferma esplicitamente: «La donna non è segno di scisma e di perdizione, ma di riconciliazione.»⁶² In effetti lo scopo stesso dell'esistenza della donna è per l'autore la ricostituzione dell'unità, attraverso l'amore: «Il suo grande vero e unico 'mestiere' [...] è l'amare», che è in fondo «il mestiere dei santi».⁶³ Inoltre la donna è la portatrice primaria del perdono, perciò è capace di risanare il tempo e aprire un nuovo corso per il futuro. Tale caratteristica è sottolineata in particolare in *Come se*⁶⁴ e ancor più nel dramma *L'angelo di Caino*, dove la donna diviene addirittura una personificazione del perdono.⁶⁵

D'altra parte la donna può costituire anche un modello di resistenza e lotta. Emblematica la prosa di Caproni *Anche la tua casa*, in cui Rina – con la forza che le viene dall'essere donna e madre – diventa quasi un'incarnazione della Resistenza: «Ciò che le faceva ora opachi gli occhi non era né esaltazione né abbattimento: era un pensiero denso [...] un sangue caldo che le saliva buio agli occhi con una solennità di cui lei stessa, ora, si sgomentava [...], quasi si fosse scoperta un'altra volta incinta.»⁶⁶ Anche la sua rabbia dunque è di qualità diversa rispetto a quella del marito, in quanto esprime un'«assoluta pienezza vitale», come osserva Surdich.⁶⁷ Più in generale Caproni sottolinea il ruolo fondamentale svolto dalle donne durante la Resistenza, indicando in loro un modello di speranza nella sua forma più concreta e pugnace.⁶⁸ Un'osservazione fatta anche da Calvino, il quale commenta: «I fatti storici a cui partecipano le madri acquistano la grandezza e l'invincibilità dei fenomeni

⁶¹ Cfr. G. DE BIAGGI, *Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 49. Ricordiamo l'esemplare *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, cui è posta la domanda: «Perché deserti i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente?» I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 528.

⁶² L. SANTUCCI, *Donne alla mola*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 71.

⁶³ Ivi, p. 11.

⁶⁴ Klaus, nella sua crisi di fede, rimpiange non tanto la figura del Padre, visto come «supremo ordinatore», quanto quella di una Madre: «una divinità femminile, solo garante di perdono.» L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 705.

⁶⁵ «CAINO: Il mio rimorso farà corpo con me, come un lupo che sia riuscito a saltarmi alla gola. Chi può avere tanto coraggio da comandarmi di vivere? / EVA: Io, Caino. Io te lo domando: come una grazia. / CAINO: E cos'hai da offrirmi in cambio, che mi permetta di vivere? / EVA: Il mio perdono, Caino. / CAINO: Il tuo perdono? Tu non hai diritto di perdonarmi. Io ho ucciso tuo figlio. Cos'è il tuo perdono? / EVA: Io sono il tuo perdono.» L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., pp. 78-9.

⁶⁶ G. CAPRONI, *Anche la tua casa*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 121. Tale forza trova in ultimo una «corrispondenza» nel pugno chiuso di uno dei partigiani uccisi dai tedeschi: «E a ciò che era in lei d'immenso, nelle sue reni quasi fosse incinta, infine senza una lacrima lei aveva trovato una corrispondenza: era la stessa cosa chiusa in quel pugno che nessuna forza al mondo avrebbe potuto allentare più.» Ivi, p. 126.

⁶⁷ Cit. in M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 183.

⁶⁸ «Sono le donne, con la pianta del piede incallita a sobbarcarsi la soma e i chilometri. Le medesime donne che, durante l'oppressione, avevano più facile il transito ai posti di blocco tedeschi o garibaldini, spesso nei fagotti racchiudendo un biglietto, una scatola di medicinali ch'era una manna per i partigiani di qui.» G. CAPRONI, *Lettera da Genova*, da *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 147.

naturali.»⁶⁹ Ciò riporta alla memoria le madri protagoniste di alcuni racconti buzzatiani, come *L'uovo*, le quali per difendere i figli si trasformano in inarrestabili forze della natura.

In ultimo la donna si caratterizza per la sua carnalità, ossia lo stretto legame con la sfera corporea e sessuale. Santagostino per esempio, commentando l'opera di Levi, osserva che le donne costituiscono un punto di riferimento perché «portatrici di un'etica dell'alterità tutta incarnata, tesa a riabilitare la creatura materiale e a valorizzare la corporeità, come primo e fecondo domicilio umano, degno della più profonda *pietas*.»⁷⁰ Infatti è proprio la loro forte connessione con il corpo che le rende «disposte ad accogliere la differenza, [la quale] si manifesta innanzi tutto nella realtà della nostra prima dimora corporea».⁷¹ Ed è sempre questa caratteristica che le rende capaci di prendersi cura degli ex prigionieri e di mediare il loro ritorno alla vita, come rappresentato nella *Tregua*.⁷² Abbiamo visto poi quanto Santucci sottolinei la carnalità della donna, attraverso cui appunto si esprime il suo potere salvifico. Già nell'*Imperfetta letizia* la donna è considerata superiore all'uomo perché ha potuto avere con Dio un rapporto «carnale».⁷³ In seguito i risvolti metafisici del corpo femminile assumono un ruolo di primo piano in *Come se* e nel *Mandragolo*, prefigurando addirittura la resurrezione della carne.⁷⁴ Infatti, spiega Santucci nel *Cuore dell'inverno*, le bellezze femminili sono «simboli puntati verso l'immortalità e la gloria dei cieli, [...] la prova più efficace dell'esistenza di Dio.»⁷⁵ Da qui la sovrapposizione, già evangelica, tra la figura della prostituta e quella della santa.⁷⁶ La tematica emerge anche nella produzione di Sereni, in particolare nella prosa *Lucus a non lucendo*. Qui infatti il corpo femminile si fa varco per una realtà «altra»: «Quegli spicchi di nudo [...] più che attirarmi a sé mi incoraggiavano a un altrove. [...] Ah la tua nudità sempre prossima, accogliente e lontana, unica significativa, totale. Alla quale queste di qui non sapendo rimandavano.»⁷⁷ Nel buzzatiano *Un amore* inoltre il mistero si fa presente attraverso la carnalità di Laide, espressa sia nella sessualità sia, in ultimo, nella maternità.⁷⁸

⁶⁹ I. CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, p. 2746. In particolare Calvino cita sua madre come «esempio di tenacia e di coraggio in una Resistenza intesa come giustizia naturale e virtù familiare». Sullo stesso tema cfr. *Tante storie che abbiamo dimenticato*, ivi, vol. II, p. 2913.

⁷⁰ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 163.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² «I personaggi femminili hanno un ruolo importante nel processo di metamorfosi che conduce alla riappropriazione dello spazio interiore, dello spazio corporeo. [...] Le donne, accogliendo l'ex deportato "faccia a faccia" [...] favoriscono [...] una mutazione che ribalta il suo stato: prima di reintegrare lo spazio della dimora familiare, luogo interno tipicamente femminile, egli reintegra lo spazio interiore del proprio domicilio-corpo, grazie soprattutto a gesti e sguardi di donne coraggiose e compassionevoli.» Ivi, p. 177.

⁷³ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, da *Opere*, cit., vol. I, p. 248.

⁷⁴ Cfr. L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 770.

⁷⁵ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 126.

⁷⁶ Emblematica in proposito Colette, madre di Demo: «Molti [...] la cercavano per accoccolarsi nel suo letto mercenario e solo piangere, anche certi preti smarriti per ritrovare le loro preghiere.» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 32. Significativo anche il racconto *Le donne dell'eremita*, in cui per un caso fortuito prostitute e monache si mescolano: «In quel convento si rideva e si cantava molto, e a volte Pirios udiva, alternate alle litanie, delle canzoni che parlavano di baci e di sospiri. Ma non gli riuscì mai di distinguere, fra le ventiquattro sorelle, quali fossero le consacrate e quali le altre.» In *Manoscritto da Itaca*, cit., p. 66.

⁷⁷ Cit. in S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 142. Il critico osserva peraltro che la nudità è un tradizionale attributo della verità.

⁷⁸ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 593. Già nelle prime pagine la nudità delle donne le rivela appunto come creature di un altro mondo: «Ogni volta, quando la prostituta si spogliava nuda dinanzi a lui, gli pareva un fatto quasi inverosimile, stupendo, paragonabile ad una fiaba.» Ivi, p. 343. Anche per Buzzati dunque la donna «svela agli uomini il segreto della vita contrapposta alla morte»: una rivelazione che passa appunto attraverso la sfera corporea, in particolare il sesso e la maternità. G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 109.

Per Luzi poi il ruolo salvifico della donna è strettamente legato alla sua capacità di compromettersi con la materia, con la carne della storia. In questo, nota Quiriconi, la donna luziana si differenzia dalla Clizia montaliana, sebbene vi siano delle analogie tra le due figure, in particolare in *Avvento notturno*. Nel contesto cupo degli anni di guerra, infatti, il «tu» femminile si impone come una presenza trascendente e salvifica, da cui attingere speranza; tuttavia più la poesia luziana matura, più la figura femminile si discosta da quella eterea e sfuggente di Montale. Ella rimane, sì, portatrice di salvezza, «ma solo a partire da un coinvolgimento completo nel dato esistenziale. E proprio in quanto di umano, di profondamente desunto dalla realtà può esprimere la donna, sta la garanzia e la convalida di una sua probabile funzione di salvezza.»⁷⁹ Così, per esempio, in *Un brindisi* la carezza della donna si allunga a cercare sul corpo dell'uomo «tutte le impronte / lasciate dalla terra, dove giunga / il male, come il bene tenga fronte».⁸⁰ Ella incarna cioè «una speranza che superi il negativo dell'esistenza» ma insieme resti «fedele all'esistenza stessa».⁸¹ Un'evoluzione più tarda di questo concetto si trova nel *Battesimo*, quando il poeta afferma esplicitamente che la Verità – intesa anche nella sua accezione metafisica – si rivela anche e soprattutto attraverso la carnalità della donna.⁸² Ciò suscita in lei e nel cosmo sentimenti contrastanti: felicità, ma anche indignazione e turbamento. Luzi stesso infatti spiega che nel rapporto tra i due sessi è insita anche una componente di violenza; tuttavia il turbamento è superato dalla necessità, giacché è solo attraverso la donna che il destino umano può compiersi.⁸³

Peraltro anche nella poesia di Caproni troviamo un accenno a questa dinamica, sebbene in chiave molto più cupa. Tanto in *All alone* quanto nel *Becolino*, infatti, il poeta mette in scena un'iniziazione sessuale che ha l'aspetto di una rivelazione. Nel primo caso la donna appare come la custode di una soglia, la piccola porta verde della speranza, la quale introduce al mondo dell'*eros* ma insieme a quello della morte.⁸⁴ Nel secondo la donna innesca nell'io poetico una «trasmutazione», percepita con sgomento in quanto implica una morte, la fine dell'infanzia e dell'innocenza.⁸⁵ Più positiva è invece l'azione della giovane Alessandra Vangelo, santa prostituta come le molte che si incontrano nelle pagine santucciane, alla quale si deve la «conversione» del *Preticello*.⁸⁶ In breve, dunque, anche nella poesia caproniana la carnalità della donna può assumere una funzione rivelativa, mettendo l'io poetico a diretto confronto con le due forze principali della vita, *eros* e *thanatos*: un evento traumatico e angoscioso, che tuttavia può anche innescare una positiva trasformazione.

⁷⁹ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 51.

⁸⁰ M. LUZI, *Vista*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 88.

⁸¹ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 52.

⁸² M. LUZI, *Dove stava la verità? – Non stava*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 665.

⁸³ «“Perché, uomo, mi tocchi? / perché, donna, lo consento?” / Mi colpì dritto nel volto, / colpì in me la mia infanzia / quel suo retropensiero / scritto con felicità e sgomento più che in lei nel cosmo» (*Ibidem*). L'autocommento di Luzi è riportato nell'apparato critico, ivi, p. 1668: «A un certo punto sembra anche che nel rapporto fra l'uomo e la donna, che tocca il pudore [...] [la donna] stupisca di sentire in sé l'aria di violenza che vi è legata, però sa anche di dovere assecondare questo processo. Fin dalla nostra infanzia noi riceviamo in pieno petto questa domanda, questa alternativa; ci turba, però è nell'ordine della natura, è nell'ordine dell'attuazione che accada. Anche qui si potrebbe intervenire: la nozione del peccato originale, avrebbe complicato una poesia questa; ho voluto lasciare l'esitazione, perché noi sentiamo un turbamento, ma sentiamo anche il fascino della necessità di ciò che deve accadere fra l'uomo e la donna.»

⁸⁴ G. CAPRONI, *All alone*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 149.

⁸⁵ G. CAPRONI, *Il becolino*, da *Il seme del piangere*, ivi, p. 231.

⁸⁶ «Che dirvi, se la vera autrice della mia conversione / (ma sì: non ho altra ragione da addurre) fu una meretrice? / Alessandra Vangelo è il suo nome e cognome.» G. CAPRONI, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 258.

7.3. L'oltremondo

Se da un lato, dicevamo, la donna rappresenta la pienezza della vita terrena, dall'altro costituisce un ponte verso la sfera metafisica, divina e/o infera. In *Vino e pane* questi aspetti sono incarnati da due personaggi antitetici, da cui Pietro Spina è ugualmente attratto: Bianchina rappresenta l'istinto e la carnalità, mentre Cristina è tutta dedita alla sfera spirituale.¹ Similmente nella poesia caproniana la connotazione del femminile si polarizza, personificandosi in due figure speculari: Rina, la moglie del poeta, e Olga, fidanzata morta giovanissima. La prima, nella sua naturalezza e solarità, rappresenta la vita, la seconda invece è associata alla morte e per questo si sovrappone alle figure mitiche di Euridice e Proserpina.² Di conseguenza Rina incarna il radicamento nelle gioie presenti e la speranza nei confronti del futuro, mentre Olga è connessa al passato (le speranze della giovinezza, il tempo «ancora intatto ed indiviso»³) e all'eternità, all'oltre-tempo. Ella dunque addita un mondo che esiste solo nel ricordo o che, paradossalmente, esiste in uno stato di inesistenza, come è proprio della divinità nella visione caproniana.⁴

Un chiaro esempio di questo doppio volto del femminile si trova nell'*Ascensore*. Qui Rina si caratterizza come rappresentante della vita terrena: è la figura che tiene il poeta, letteralmente, con i piedi per terra, ed è connessa alla gioia e alla generazione.⁵ A lei si contrappone la madre, che come Olga appartiene ormai al mondo dell'aldilà. Nei *Versi livornesi* poi la madre fonde in sé entrambi gli aspetti: inizialmente vitalità e leggerezza la accomunano a Rina, ma *Ad portam inferi* rivela piuttosto la sua somiglianza con Olga. In effetti, come sottolinea Mazzoni, il titolo stesso della raccolta, *Il seme del piangere*, rimanda alla figura femminile come guida nell'aldilà; Caproni infatti trae l'espressione dal canto XXXI del Purgatorio, in cui Beatrice prende definitivamente il posto di Virgilio. Allo stesso modo Annina diviene per il figlio un'inconsapevole guida: conducendolo in «un itinerario a ritroso nel tempo, [...] finisce per condurre il suo Giorgio al varco, lo costringe a seguirla fino *Ad portam inferi*».⁶ Da questo momento la donna si porrà sempre più spesso come punto di riferimento non nei rapporti dell'uomo col tempo bensì con l'oltre-tempo metafisico.⁷ Una tendenza che trova il suo culmine nella «kellerina» di *Res amissa*: l'ultima donna a farsi portavoce di un mondo altro, caratterizzandosi come figura salvifica e insieme come annunciatrice di morte.⁸

¹ Cfr. R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 80.

² Cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., pp. 267-75.

³ Cfr. P. ZOBOLI, *Verso l'Isola del Pianto*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 208. Una prosa caproniana, *Fine dell'adolescenza* lega esplicitamente le speranze giovanili alle figure femminili: «E chi avrebbe allora mai detto che, perita l'adolescenza, anche quelle due dolci figure per sempre dovessero scomparire? Altre donne ha assunto, in seguito, il nostro amore virile: ad altre figure si è volto. Ma quel tremore di continuo addio, quel dolce presentimento estatico in cui quelle sapevano recarci, mai nessuna donna in seguito, pur nella pienezza delle passioni, ha saputo farci dimenticare». Cit. in M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 116.

⁴ Il legame tra Olga e la dimensione metafisica è sottolineato ad esempio nel componimento *Ricorderò San Giorgio*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 81: «Ritroverò nella mia / chiusa tristezza, il di più / che m'hai lasciato: la pia / immagine di concordia / - la medaglietta con su / «Mi Iesu misericordia.»

⁵ «E alfine / [...] dovrò riporre / la penna, [...] / "È festa", dire a Rina / e al maschio, e alla mia bambina.» G. CAPRONI, *L'ascensore*, da *Il passaggio d'Enea*, ivi, p. 168.

⁶ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile. Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni*, numero monografico di «Sacra Doctrina», LXIV (2019), 2, p. 59.

⁷ Cfr. D. SANTERO, «Una fanciulla passatami a fianco», cit., p. 89.

⁸ La kellerina è definita «biancoflautata» e «flautoscomparsa», parole che richiamano l'ambito funebre proprio di Olga, ma anche l'aggettivo «flautoclarinescente» attribuito a Rina in *Per l'onomastico di Rina (battezzata Rosa)*. Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 264.

Non stupisce quindi che la donna sia connessa agli spazi liminali come porte e finestre, visto che si colloca a metà tra il mondo della vita e quello della morte, tra fisico e metafisico.⁹ Inoltre la natura del femminile è duplice anche in un altro senso: proprio perché connessa alla morte, la donna suscita non solo speranza ma anche paura.¹⁰ La «bestia» è l'incarnazione più chiara di quest'ambivalenza, come osserva in particolare Adele Dei: «L'anomala e ambivalente femminilità del mostro accentua la sua inquietante potenza generatrice e metamorfica, e insieme l'attrattiva, sempre in pieno accordo con i più antichi emblemi della mitologia: la ferinità minacciosa e onnipresente che irretisce e trascina è quasi sempre una lei.»¹¹ Entrambe queste antitesi (vita-morte e speranza-paura) sono insite anche nel femminile rappresentato da Primo Levi. In *Se non ora quando?*, ad esempio, la donna appare capace tanto di salvare quanto di perdere.¹² In particolare Ròkhele Bianca appare fin dal nome come una figura salvifica, capace di mantenersi pura in mezzo alle carneficine e di generare nuova vita; viceversa Line richiama la donna-demone Lilìt, capace non di concepire ma soltanto di distruggere.

Del resto anche l'opera di Levi risente di due opposti punti di riferimento autobiografici. La prima figura importante è quella della moglie Lucia, che si associa alla vita, alla speranza e alla fertilità: è lei infatti che, coerentemente con il suo nome, riporta Levi alla luce dopo il ritorno da Auschwitz, restituendolo alla vita e dandogli la possibilità – a lungo sospirata – di vivere l'amore e farsi una famiglia. Speculare a quella di Lucia è la figura di Vanda Maestro, di cui Levi era innamorato in gioventù e che morì in lager. Levi non ne ha mai parlato volentieri e infatti in *Se questo è un uomo* vi accenna solo di sfuggita: «Accanto a me, serrata come me fra corpo e corpo, era stata per tutto il viaggio una donna. Ci conoscevamo da molti anni, e la sventura ci aveva colti insieme, ma poco sapevamo l'uno dell'altra. Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, cose che non si dicono fra i vivi. Ci salutammo, e fu breve; ciascuno salutò nell'altro la vita. Non avevamo più paura.»¹³ Vanda dunque appartiene come Olga al regno della morte e anche per questo è associata a un senso di disagio e di colpa.¹⁴

Similmente in Buzzati la donna suscita sensazioni ambivalenti, in cui la paura ha un posto forse ancor più importante della speranza. Il *Poema a fumetti* in particolare evidenzia il legame tra la figura femminile e il mondo infero: non solo il protagonista si spinge nell'aldilà per salvare Eura (trasparente rimando ad Euridice), ma i demoni che vi trova hanno appunto forma femminile.¹⁵ D'altro canto la donna appare connessa anche al mondo celeste. Ad esempio Lucina, nella *Moglie con le ali*, si

⁹ M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 114.

¹⁰ Ad esempio nella prosa *Il gelo della mattina* Olga «prende quasi le sembianze di una creatura infera, aggressiva, persecutoria, che vuole portare con sé il protagonista nel regno dei morti.» A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 60.

¹¹ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 230.

¹² «Ci sono donne nate per salvare, e forse Line era una di queste. [...] O forse invece è diverso; Line non cerca un naufrago da salvare, ma al contrario, cerca un uomo umiliato per umiliarlo di più.» P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 501.

¹³ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 146.

¹⁴ Un altro accenno a Vanda si trova anche nel *Sistema periodico*, in cui è contrapposta appunto al suo «doppio» luminoso, Lucia. È grazie all'influsso di quest'ultima, infatti, che Levi sente «esorcizzato il nome e il viso della donna che era discesa agli inferi con me e non ne era tornata.» P. LEVI, *Cromo*, ivi, vol. II, p. 973. Informazioni più precise sull'argomento si trovano poi nell'intervista *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, ivi, vol. III, p. 1040: «Io questa donna l'ho corteggiata a modo mio, mettendola molto in imbarazzo, perché si rendeva conto della mia estrema timidezza e irresolutezza. Siamo stati catturati insieme [...] e io ho portato sovente un senso di colpa. [...] Io ho portato il peso di questa morte - perché poi è morta - fino a quando non ho incontrato la mia attuale moglie. [...] Forse se fossi stato meno inibito con lei, se fossimo scappati insieme, se avessimo fatto l'amore... Io di queste cose non ero capace.»

¹⁵ Né questa è l'unica occorrenza di questo motivo; Ioli, anzi, osserva che la narrativa di Buzzati presenta due immagini primarie del demonio: la tecnologia e le donne. G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 185.

trasforma letteralmente in un angelo; inoltre la preghiera appare come un'attività tipicamente femminile.¹⁶ In ogni caso, nel bene e nel male, la donna si caratterizza come un'importante figura di mediazione col metafisico: è attraverso di lei, come nota Lagomanzini, che il destino dell'uomo si realizza, sebbene non sempre si tratti di un destino positivo.¹⁷ Anche la produzione calviniana ci restituisce – fin dal primo romanzo – un femminile insieme angelico e demoniaco.¹⁸ È la donna ad offrire un varco verso la dimensione più profonda della realtà, come nell'*Origine degli uccelli*; ma può anche incarnare una continuità negativa, che “divora” l'uomo.¹⁹ Perciò già nella *Trilogia* la donna è associata a sentimenti misti di speranza e paura, appunto perché mette in crisi il mondo razionale dell'uomo per portarlo in territori a lui ignoti, che egli non può controllare e che minacciano continuamente di inghiottirlo.²⁰ La stessa Medusa, immagine per eccellenza del male, è un personaggio femminile.

Una certa ambivalenza è presente perfino nella poesia di Luzi. Nella prima produzione il fatto che le fanciulle siano spesso raffigurate alla finestra – ancora uno spazio liminale – implica da un lato la loro capacità di trascendere il contingente, dall'altro la loro condizione di vulnerabilità al tempo e alla morte. Emblematico in proposito il *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, in cui il poeta le esorta a ritornare al cielo cui appartengono: «Lasciate il vostro peso alla terra / il nome dentro il nostro cuore / e volate via, / quaggiù non è vostro l'amore.»²¹ Del resto anche Luzi, come Caproni e Levi, aveva assistito alla scomparsa prematura di una donna a lui cara, la cognata Renata; da qui il sentimento di perdita e di assenza connesso alle figure femminili e l'alone d'ombra che le circonda (le «finestre annerite» di *Alla vita*).²² Più tardi, in *Quaderno gotico*, la donna si connota ancor più chiaramente come creatura sovranaturale e ambigua, sempre oscillante tra presenza e assenza.²³ Il contrasto tra volto positivo e negativo della femminilità prosegue anche in *Nel magma*²⁴ e raggiunge infine il suo culmine nel *Simone Martini*, attraverso i personaggi delle due Giovane (la moglie e la cognata del protagonista). Queste figure infatti rappresentano, come spiegato dallo stesso Luzi, i due volti della femminilità: l'una incarna «quella forza naturale e spirituale che [...] ha il potere di trasfigurare anche l'effimero in qualcosa di durevole e di significativo, di rivelazione, e quindi di dare una ragione profonda alle cose che accadono, che si incontrano».²⁵ L'altra esprime invece il volto

¹⁶ Cfr. A. R. DANIELE, *Ombre femminili*, cit., p. 57.

¹⁷ «Per lui il destino passa attraverso la donna, ed è un destino raramente, forse mai, favorevole all'uomo.» P. LAGOMANZINI, *Appunti su Buzzati giornalista*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 441.

¹⁸ Nel *Sentiero dei nidi di ragno*, infatti, la misoginia spiccata di Pin e del Cugino si rovescia nel finale, grazie al ricordo della madre: «“Eh... – consente il Cugino. – Ma non in tutti i tempi è così: mia madre...” “Te la ricordi, tu, tua mamma?” chiede Pin. “Sì, è morta che io avevo quindici anni” dice Cugino. “Era brava?” “Sì – fa il Cugino – era brava.” “Anche la mia era brava” dice Pin.» I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 146.

¹⁹ Così avviene ad esempio nei racconti *Il naufrago Valdemaro* o *Sapore sapere*, o ancora nello pseudo-romanzo *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Cfr. *ivi*, p. 57. Anche l'esortazione rivolta a Orlando nella *Taverna* mette in luce i pericoli insiti nel femminile.

²⁰ Medardo, nel *Visconte dimezzato*, resta turbato dalla vista di Pamela, rifugiandosi nei suoi «ragionamenti con una specie di fretta impaurita» (*ivi*, vol. I, p. 404); nel *Barone rampante* Cosimo teme che l'amore per Viola finisca per spossarlo di sé, mentre nel *Cavaliere inesistente* Bradamante è una donna guerriera, ben capace di uccidere.

²¹ M. LUZI, *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 20.

²² S. VERDINO, *Introduzione*, *ivi*, p. XVI.

²³ Cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 44.

²⁴ Piccini in particolare individua in questa raccolta due tipologie contrapposte di personaggi femminili: una “Beatrice” che guida lo sguardo del poeta verso l'alto (*Menage, D'intesa, Terrazza, L'india, Accordo*), e una figura di condivisione quotidiana, con la quale l'amore è forse alla fine (*In due, Prima di sera*). Cfr. D. Piccini, Luzi, cit., p. 194.

²⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 257.

negativo di questa forza, che «fa a pezzi, mentalmente, tutta l'organizzazione di un mondo».²⁶ Peraltro la duplicità del femminile è evidenziata anche nella produzione teatrale, in particolare nel contrasto tra Jone e Ipazia e tra Ester e Alba (in *Rosales*).

In generale tuttavia la poesia luziana dipinge la donna in modo prevalentemente positivo, facendone un'essenziale figura di mediazione tra cielo e terra. Già nelle poesie giovanili la donna appare come una «misteriosa stella»,²⁷ quasi un'incarnazione della dimensione celeste: «La vostra carezza arde profonda / ed ignota, e in voi / senza limiti il cielo si riposa / della sua eternità come una foglia».²⁸ Tale connotazione si rafforza in particolare a partire dai *Fondamenti invisibili*: la donna, col suo sguardo di «lince», vede ciò che l'uomo non sa neppure di desiderare, indirizzandolo così nella giusta direzione.²⁹ Evidente in questa caratterizzazione il modello della Beatrice dantesca:

Lei [...] mi fissa
dalla spera di sole che la cela
e cerca lontano il senso di questo incontro.
E certo non le sfugge che io la interrogo
e non trovo un punto fermo da cui pensarla.
[...] Mi guarda
fratello non ancora liberato forse, forse lemure o zombo.
"Tu almeno non discendere
dalla tua altezza d'allodola" la prego io
traversato dalla punta
di quello sguardo smagliante,
dibattendomi come la nottola su quella linea di fuoco,
volendo in lei quel che non m'è possibile
o penso non lo sia; mentre forse è già questo.³⁰

Le donne si delineano dunque come modello inarrivabile e, insieme, come mediatrici in grado di condurre anche l'uomo alle altezze celesti; sono, riassume Festa, «portavoci del mondo avvenire, annunciatrici o angeli di salvezza, rivelatrici della sublime pienezza della dimensione ultraterrena.»³¹ Emblematica, a partire dal nome, è la figura di Angelica, nella quale si fondono la vita naturale (l'«anima del mondo»³²) e la tensione alla sfera divina. Ella dunque apre un varco verso il paradiso, facendosi portavoce di una verità che il tempo non può consumare perché appartiene al dominio dell'eternità.³³ Allo stesso modo per Santucci tutte le donne sono potenzialmente «staffette del Regno

²⁶ Ivi, pp. 257 e 267. È possibile che le due Giovanne siano parzialmente un riflesso della moglie di Luzi stesso, verso la quale egli sicuramente nutriva sentimenti contrastanti: tenerezza e rabbia, senso di colpa e risentimento. Cfr. M. LUZI, *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 461-8.

²⁷ M. LUZI, *Scendono primavera eteree*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 38.

²⁸ M. LUZI, *Giovinette*, da *Avvento notturno*, ivi, p. 62.

²⁹ «Viene avanti, si sfilava dal silenzio delle valli lei, la lince, / punta là dove anch'io / come altri che non lo sanno / figgevo il desiderio, alla sorgente. // Non avrei conosciuto la mia sete / se non fosse per lei che portata dal gorgo / di reciprocità l'impara e me l'apprende.» M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 376.

³⁰ Ivi, p. 371.

³¹ G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 244.

³² L'identificazione tra Angelica e l'anima del mondo è esplicita in particolare in M. LUZI, *Pioggia, ora, che sente*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 773.

³³ «Sì, quella passeggiata in paradiso / che per grazia ci fu data / qui e insieme... / Su lei cadde la scure / della temporalità impietosa, / pure non ne troncò alcuna cima, / non ne decapitò la luce. / [...] Luce / è ancora, e per questo inarrestabile.» M. LUZI, *Detto per Angelica*, ivi, p. 813.

dei Cieli»,³⁴ in quanto hanno un rapporto privilegiato col Divino e in particolare con Cristo.³⁵ Perciò – e qui Santucci pensa in particolare alla moglie Beatrice – ognuna di loro ha in custodia l’anima dell’amato «e la farà salva»: «Quando morirò sarà lei, come l’angelo del dantesco vascello, a traghettarmi sulla sperata sponda. E il mio purgatorio altro non sarà che questo: aspettare, dovermi accontentare delle sue preghiere.»³⁶

7.3.1. La madre come figura mediatrice

Il ruolo di mediazione svolto dalle donne nella poesia luziana deriva parzialmente dall’esperienza autobiografica, giacché il poeta afferma di aver trovato proprio nelle figure femminili i principali punti di riferimento del suo percorso spirituale.³⁷ La prima e la più importante tra queste è la madre: «Mi affascinava il suo trasportare tutte le cose in una interiorità, che forse la società modesta in cui si viveva allora non sentiva come bisogno primario. [...] Lei aveva i suoi momenti di preghiera, che non erano stabiliti per orario; non era solo devozione, era preghiera: io avvertivo questo scarto [...] Lei riusciva a inserire le cose in un ordine, anche doloroso.»³⁸ Il ruolo fondamentale di tale figura è sottolineato in diversi componimenti, fino a trasformarla talvolta in una figura cristica. Così accade ad esempio in *Il duro filamento* («pianse ma preparò l’ultima cena»³⁹) e soprattutto in *Erba*. Qui la madre è raffigurata come colei che dà unità e speranza alla famiglia, compito che continua a svolgere anche dopo la morte. Attraverso di lei perciò l’eterno entra nel tempo e la vita presente si fonde con «la speranza di un’altra», in una «vivente comunione / di tempo ed eternità»:

Non lasciare il governo della casa,
apri le sue finestre dall’interno,
fa’ che esali ed inali in questo vento
l’eternità che tu respiri. Dove
non è molto eravamo ancora tutti,
poni ciascuno al proprio posto, spezza
il pane, partisci il cibo eterno.⁴⁰

³⁴ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 328.

³⁵ «Miele di Cristo, le donne: [...] sono per lui la segreta vacanze, come una sorta di novella nella buona novella: un Vangelo sottovoce senza ira e senza chiodi: ed è lui che ha inventato la donna, dopo migliaia d’anni che era stata creata, inaugurando l’anima moderna del mondo.» L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 392.

³⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell’inverno*, cit., p. 137. La capacità della donna di intercedere per l’amato è sostenuta anche nel racconto *L’ora di Abele*, in *Nell’orto dell’esistenza*, p. 39. Mirella decide infatti di sposare Mirko nella convinzione che egli sia schiavo di una forza demoniaca, per vincere la quale «occorre un sacrificio totale, il sacrificio di qualcuno che [...] si possa alleare a Dio per dedicarsi alla sua salvezza... Attraverso una cosa più forte degli uomini [...]: un sacramento.» Il narratore ricorda allora «la strana teoria che certi teologi definivano “della supplenza”, secondo la quale, in forza del sacramento, non è pensabile la rovina eterna per uno degli sposi e la salvezza per l’altro.»

³⁷ «Da loro mi è arrivato il senso di una verità che si illumina di quando in quando. [...] Anche i primi amori sono di questa specie, sono a tratti un po’ mistici.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., pp. 18-19.

³⁸ Ivi, pp. 10-11.

³⁹ M. LUZI, *Il duro filamento*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L’opera poetica*, cit., p. 287.

⁴⁰ M. LUZI, *Erba*, ivi, p. 283.

La figura materna svolge il ruolo di tramite della fede anche per Betocchi,⁴¹ Silone⁴² e Caproni⁴³ – benché tutti e tre prendano poi le distanze dalla religiosità tradizionale. Di conseguenza la madre mantiene il ruolo di custode della fede e della speranza, ossia di mediatrice tra cielo e terra, come si può notare ad esempio nelle liriche betocchiane *Alla mamma*, *Squille di Lombardia* e soprattutto *Due toscani a Milano*: «E poco le manca, in quel leggerissimo / corpo, a non esser altro che un'anima, / mentre prega tra sé, che non la sento».⁴⁴ Tale componimento mette dunque in luce come la madre, in virtù della sua età avanzata e della sua spiritualità profonda, si collochi ormai a metà strada tra mondo dei vivi e dei morti, di cui percepisce le voci come «finissimi sistri».⁴⁵ Allo stesso modo la madre assume, nella poesia caproniana, caratteri di leggerezza che la legano alla dimensione celeste; inoltre la figura della madre morta si pone appunto come ponte con l'aldilà, esemplarmente nell'*Ascensore* e in *Ad portam inferi*.

Lo stesso accade anche nella produzione di Santucci, il quale in *Eschaton* è accolto in cielo appunto dalla madre, come il Caproni dell'*Ascensore*. Ma già nelle poesie di *Se io mi scorderò* la madre assorbe in sé il paradiso intero⁴⁶ e costituisce una fonte di «rivelazione»,⁴⁷ fino a identificarsi con la figura stessa di Cristo: «Sei in lui / senza più lotta con lui / solo verità e bacio / col santissimo volto.»⁴⁸ Allo stesso modo la madre costituisce per Buzzati un ponte verso il metafisico, sia per gli insegnamenti da lei ricevuti e la sua natura quasi angelica,⁴⁹ sia perché morta anni prima del figlio. La madre costituisce quindi «il suo contatto più vero con il Mistero, la persona che ha già valicato la Porta e ora gli manda i suoi messaggi».⁵⁰ Ciò è evidente in particolare nella vicenda di Ottavio Sebastian, trasparente *alter ego* di Buzzati: ormai vicino alla morte il protagonista torna alla casa natale e lì ritrova l'anima della madre, l'unica in grado di accompagnarlo nel trapasso e instillare nella

⁴¹ Il legame tra la madre e la fede è esplicitamente riconosciuto già nella prima raccolta: «Te beata che il piede [...] / piante in cuore alla fede / nell'asciutto deserto [...] // Madre santa obbedienza / dall'odor di basilico, / non ne posso far senza, / questo tra me ridico.» C. BETOCCHI, *Alla mamma*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 154. Il poeta conferma poi questo legame nel dialogo con Volpini: «La fede, la mia fede religiosa, io l'ho ricevuta in eredità, una eredità naturale, materna. [...] Una persona piena di carità, che aveva rispetto di tutto quello che appartiene alla vita, che accettava tutto e lo faceva con letizia interiore e anche con dolore; non era né una monaca né una santa, era semplicemente quello che è la povera gente, tanta povera gente santa, che vive e muore sconosciuta.» V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5.

⁴² In *Vino e pane* in particolare Spina ricorda di quando da piccolo la madre gli raccontava le storie dei Vangeli mentre lavorava al telaio, e aggiunge: «Se sono rimasto, più o meno, un cristiano, forse il merito è di quelle favole.» I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 492. Che l'episodio sia autobiografico è confermato dalla testimonianza di G. Herling, ivi, vol. I, p. XII.

⁴³ «Forse, da questo punto di vista, sono rimasto il fanciullo che continua a ripetere le preghiere che la mamma gli faceva dire, la sera.» G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 216.

⁴⁴ C. BETOCCHI, *Due toscani a Milano: mamma e figliolo*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 429.

⁴⁵ *Ibidem*. Il ruolo di ponte tra mondo dei vivi e dei defunti è affermato anche in *Consiglio alla madre* (p. 396), e si enfatizza ulteriormente con la morte della madre stessa, come in *Alla chiesa di Frosinone*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 657. Cfr. S. RAMAT, «Qualcosa che sa di leggenda» - *La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi*, in *Carlo Betocchi, una presenza enigmatica nel Novecento*, cit., pp. 19-28.

⁴⁶ «Oh fa' che solo questa mia speranza / sia immortale / a te approdare con estremo volo / [...] tu paradiso solo.» L. SANTUCCI, *Tu sei i novissimi*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 89.

⁴⁷ «Te che fosti / mia Bibbia sempre mia Rivelazione.» L. SANTUCCI, *Lamma sabactani*, ivi, p. 97.

⁴⁸ L. SANTUCCI, *Traslazione*, ivi, p. 99.

⁴⁹ «Credo proprio che sia stata una delle pochissime creature venute al mondo senza il peccato originale. Era una donna straordinaria, di forte tempra umana eppure spaventosamente ignara della malizia della gente. Aveva un sorriso bellissimo.» D. BUZZATI, Intervista cit. in G. IOLI, *Dino Buzzati*, p. 155.

⁵⁰ L. BELLASPIGA, «Dio che non esisti ti prego», cit., p. 43. Esattamente come accade a Caproni, che definisce la figura materna come «la sutura / perfetta, tra la vita / viva e l'infinita / tenebra, che tra le mura / di casa più m'impaura.» G. CAPRONI, *Era una donna a lutto*, da *Poesie disperse*, in *L'opera in versi*, cit., p. 1007.

sua paura un po' di speranza.⁵¹ Del resto, anche a prescindere dai ricordi personali, la figura materna costituisce la mediatrice per eccellenza tra la vita terrena e il mistero metafisico, in quanto è colei che genera la vita. Per questo Santucci, ad esempio, circonda la donna incinta di un'aura semidivina: ella «sa tutto», addirittura «cammina sull'acqua».⁵² Né è l'unico autore ad enfatizzare il potere quasi divino della generazione. Significativo è anche un racconto di Buzzati, ambientato in un futuro in cui tutte le fecondazioni avvengono in provetta, tanto che si è persa memoria del procedimento naturale. Una donna però rimane incinta spontaneamente e viene perciò sottoposta a interrogatorio:

«Vorresti farci credere, tu semplice assistente di tipo esecutivo, vorresti farci credere di essere così potente da saper procreare un essere umano?»

«Nessuna potenza, signore. L'ho fatto dentro di me, senza macchine né processi chimici.»

«Saresti una specie di miracolo. Saresti il più meraviglioso fenomeno dal principio della storia dell'uomo. Chi ti può credere?»⁵³

Anche Luzi si sofferma su questo tema, visto attraverso gli occhi della donna stessa:

Troppo esile,
le sembra, e leggera sulle punte
perché le rechi in grembo
il segreto della vita... Errore,
se ne avvede, in forma così lieve
l'essere confida talora il suo perché
e in lei forse lo trova
che incredula si chiede: me?⁵⁴

Più in generale in tutta la poesia luziana la figura della madre appare come portavoce per eccellenza dell'Essere, il principio da cui tutto si origina e a cui tutto ritorna (non per nulla il motivo del grembo è così centrale). Basti considerare la più celebre tra le poesie giovanili, *Alla vita*: «Nelle stanze la voce materna / senza origine, senza profondità s'alterna / col silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella.»⁵⁵ Come spiega il poeta stesso, qui la voce della madre rappresenta un «primum» universale, «un bulbo nascosto» dell'esistere,⁵⁶ ed è al contempo «caparra di un celeste destino.»⁵⁷ Similmente nella poesia betocchiana la figura materna richiama la Madre Terra,⁵⁸ che media il passaggio dalla pre-vita alla vita e da questa alla morte.⁵⁹ È la madre dunque la depositaria della

⁵¹ D. BUZZATI, *Ottavio Sebastian, vecchia fornace*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., pp. 61-71.

⁵² L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 241. Significativo anche un passaggio di *Volete andarvene anche voi?*, ivi, vol. III, p. 356: «Appena la donna ha concepito nessuno più la conosce. [...] Dove vanno le madri, con quella pianticella viva nel petto? Dio solo lo sa. [...] Ed è vano parlare di loro.»

⁵³ D. BUZZATI, *Il bambino illecito*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. II, p. 197.

⁵⁴ M. LUZI, *Sogna, nel sogno*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 738.

⁵⁵ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29.

⁵⁶ M. LUZI, *Spazio, stelle, voce*, cit., p. 96.

⁵⁷ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 116.

⁵⁸ L'accostamento è esplicito ad esempio in *Allegrezze dei poveri a Tegoledo*: «Nera è la notte, nera e piena / mamma la terra fa nera la schiena.» C. BETOCCHI, *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 17.

⁵⁹ La sovrapposizione tra la figura materna e la morte si può notare ad esempio in *Canto*, ivi, p. 73: «Lei non si scioglie / dall'abbracciata sua terrena sorte, / madre a felicità, mamma alla morte / e allatta il canto che in sé la raccoglie.» Diversi anni più tardi, nell'*Estate di san Martino*, la morte appare nuovamente come figura materna: «Mamma, / come sei bella! che di materno / latte, ombra, ci secchi» (*E ne dondola il ramo*, ivi, p. 195).

suprema conoscenza: «Una madre, al sussurro / che ne deriva per l'etere / ha steso le sue bianche bende, / alta, sospesa nell'essere / che si ignora, e non chiede più nulla.»⁶⁰

In sintesi nella figura materna si fondono ricordi personali, miti ancestrali e, in ultimo, suggestioni religiose, giacché la maternità raggiunge idealmente il suo culmine nella Madonna.⁶¹ Quest'ultima è particolarmente importante nella poesia luziana, fin dagli inizi,⁶² anche se acquista visibilità soprattutto nel *Simone Martini*.⁶³ Secondo Luzi, infatti, «la Madonna è un elemento importante per la sublimazione del femminile, richiesto dal femminile stesso per essere anche inteso nella sua accezione di fondo».⁶⁴ In lei si personificano l'istanza protettiva e generativa proprie della donna e della vita in generale, giacché «ognuno appunta su Maria l'acume del suo desiderio e sembra che lei lo accolga», facendosi così strumento di «intermediazione tra divino e umano».⁶⁵ In altri termini, osserva Alfredo Luzi, nelle sue raccolte più mature il poeta fa di Maria «il fulcro su cui poggia il [suo] tentativo ermeneutico della realtà»: la sua divina maternità offre il paradigma «strutturante la riflessione sulla genesi del mondo e sulla dialettica tra morte e vita, tra necessità e possibilità. La natura creata possiede in sé il germe creante, così come la divinità di Cristo si è incarnata nel ventre umano di Maria».⁶⁶

La Madonna è quasi altrettanto presente nella narrativa santucciana. Spesso un atto di devozione nei suoi riguardi è sufficiente a salvare l'anima, come sostenuto già nell'*Imperfetta letizia*⁶⁷ e illustrato in *Ramon il mercedario* o nel *Pasticcio di rigaglie*.⁶⁸ Anche il finale del *Mandragolo* fa coincidere la redenzione di Demo con l'apparizione della Madonna.⁶⁹ Da parte sua Maria interviene in diverse occasioni presso suo Figlio, esortandolo a compiere la sua missione anche quando, scoraggiato, è tentato di abbandonare gli uomini al proprio destino.⁷⁰ Come per Luzi, dunque, anche per Santucci la Madonna svolge una duplice funzione: prende su di sé le speranze e i bisogni umani,⁷¹ e viceversa

⁶⁰ C. BETOCCHI, *L'azzurro. In chiusura compare la figura di una madre*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 116.

⁶¹ Cfr. G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 84.

⁶² Cfr. ad esempio M. LUZI, *Primavera degli orfani*, da *La barca, o Annunciazione*, da *Avvento notturno*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 24 e 71.

⁶³ Alcuni esempi di testi in cui la vergine è direttamente o indirettamente citata: *Dormitio virginis* (ivi, p. 983); *Sale, lei, si leva* (p. 1031); *Si leva, quasi un alleluia, lei* (p. 1032); *Ma ora s'ammanta* (p. 1063); *Risveglio inquieto, angelica* (p. 1079); *Un attimo* (p. 1088); *Rimani dove sei, ti prego* (p. 1089); *Era paradiso, già?* (p. 1090). Anche nelle raccolte successive la Madonna continua ad essere citata, ad esempio in *Deducant* e *Deducant... deduxerunt*, da *Sotto specie umana*, oppure in *Frammenti da Apostolando* e *Pensieri del pittore di icone*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, tutte in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 50, 188, 339 e 369.

⁶⁴ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 19.

⁶⁵ Ivi, pp. 90-2. Cfr. anche M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1274.

⁶⁶ A. LUZI, *Icone del femminile nella poesia di Mario Luzi*, cit., p. 29.

⁶⁷ Cfr. L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 247.

⁶⁸ Ramon provoca la conversione del suo padrone, il Barbaresco, parlandogli della Vergine e donandogli infine una statua che lo raffigura. L. SANTUCCI, *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 64. Guido invece, per reagire all'autoimposta lontananza dalla moglie, decide di visitare Lourdes, e lì riceve una grazia che lo spinge poi a tornare a casa: «Un'altra creatura, quella Signora che raccontano sia apparsa in questi luoghi, mi è parsa più grande, più potente su di me di chiunque altro. Mi possedeva, mi rendeva felice e libero in una forma non mai conosciuta.» *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 81.

⁶⁹ Cfr. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 319.

⁷⁰ Due esempi eclatanti sono *Discesa all'inferno*, in *Il bambino della strega*, p. 161 e *Dove farlo nascere?*, in *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 43.

⁷¹ «Così sei diventata la mamma delle nostre paure, delle nostre rassegnazioni, la mamma dei marinai minacciati di naufragio, dei viandanti sperduti sulle montagne, dei soldati che perdono sangue, dei figli senza più madre, delle madri senza più figli, degli uomini senza più casa né pane né Dio.» L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 283.

porge agli uomini la salvezza.⁷² Silone enfatizza in particolare il primo aspetto: per lui la Madonna è anzitutto l'Addolorata, emblema di ogni madre il cui figlio è ingiustamente perseguitato.⁷³ In Buzzati invece la Madonna mantiene, a livello di speranza se non di credenza, un ruolo di rivelazione e protezione. In un racconto, per esempio, la Madonna annuncia a un bambino la sua prossima apparizione nell'«ora che stupisce», causando in paese un fermento diffuso ma effimero; solo gli infelici si ricordano della promessa, «a motivo delle loro disgrazie per cui non c'erano mai abbastanza preghiere.»⁷⁴ In ultimo, «alle ore 36, la Madonna puntuale apparve.» Qui dunque la Vergine è portatrice di una salvezza impossibile ma reale, più forte della logica che vorrebbe la giornata limitata a ventiquattr'ore. La stessa funzione è svolta, nei *Miracoli di Val Morel*, dalla figura di santa Rita, cui vengono attribuiti i miracoli più illogici e fiabeschi. Tale scelta di affermare la speranza nel momento stesso in cui la si dichiara impossibile richiama la poesia caproniana, nella quale si registra un'altra sorprendente apparizione della Madonna:

La vedevo alta sul mare
Altissima.
Bella.
All'infinito bella
più d'ogni altra stella.

[...] Ne ignoravo il nome.
Il mare
mi suggeriva Maria.
Era ormai la mia
sola stella.
Nel vago
della notte, io disperso
mi sorprendevo a pregare.
Era la stella del mare.⁷⁵

Il componimento stride singolarmente con la «disperanza» tipica di Caproni, ma non per questo deve essere considerato poco rappresentativo della personalità del poeta. Ne rivela piuttosto un aspetto nascosto, come si scopre da una testimonianza della figlia Silvana: «Mio padre aveva un libricino di preghiere, e di nascosto, quando nessuno lo vedeva, lo baciava, era tutto consumato, c'era un'immagine della Madonna della Guardia, che è la Madonna protettrice di Genova.»⁷⁶ Possiamo dunque azzardare l'ipotesi che, a somiglianza di Klaus nel romanzo *Come se*, Caproni non abbia potuto rinunciare del tutto alla figura della Madre, pur essendo dubbioso sull'esistenza del Padre.⁷⁷ Lui stesso lo suggerisce in un'intervista:

Oggi, purtroppo, la Madonna è sparita dai luoghi giurisdizionali della mia ragione. Non è mai sparita del tutto del mio cuore, e nel più segreto del mio cuore, volendo o non volendo, me la son portata a

⁷² «Vedo laggiù, da questa torre su cui m'ha issata il suo braccio potente, i vostri altari accesi, a mille a mille, come luci di barche prossime a naufragare. E l'anima mia glorifica il Signore che ha scelto me per rispondervi che siete salvi.» Ivi, p. 288.

⁷³ Due esempi emblematici sono Maria Vincenza, la nonna di Pietro Spina, e Teresa, la madre di Luca. Cfr. G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone*, cit., p. 23.

⁷⁴ D. BUZZATI, *L'apparizione*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 53.

⁷⁵ G. CAPRONI, *Frammento su un ricordo d'infanzia*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 694-5.

⁷⁶ Cit. in S. VERDINO, *Prefazione* a G. CAPRONI, *Amore, com'è ferito il secolo*, cit., p. 20.

⁷⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 705.

lungo con me. Anche al fronte. Anche nel labirinto della macchia. Anche in ospedale, unico sostegno – irragionevole e proprio per questo bellissimo e insostituibile – nei miei triboli e tremori. «Sono un grumo di sogni», scrisse – o mi par che abbia scritto – Ungaretti. Io posso soltanto dire – se può essere una giustificazione – sono un groviglio di contraddizioni. Sono un uomo, infatti.⁷⁸

7.4. La donna e la speranza

Abbiamo visto dunque come la donna sia portatrice di una speranza insieme terrena e metafisica. Più in particolare possiamo dire che il legame tra la donna e la speranza è triplice: anzitutto lei può vivere la speranza in modo tanto intenso e spontaneo da diventarne quasi la personificazione; inoltre può costituire l'oggetto della speranza, risvegliando il desiderio maschile e alimentando così il dinamismo vitale. Infine la donna può offrire nutrimento indiretto alla speranza, offrendosi come fonte di conforto, incoraggiamento e ispirazione.

7.4.1. Incarnazioni della speranza

La speranza si incarna tipicamente nelle fanciulle, che diventano così figure reali e allegoriche insieme.¹ Le ritroviamo per esempio nella poesia di Betocchi² e di Sereni,³ ma soprattutto in quella di Caproni, dove appaiono spesso associate al paesaggio marittimo. In particolare si crea una sovrapposizione tra l'immagine della fanciulla e quella della vela, emblemi della speranza nella sua componente più leggera e dinamica. Il parallelo è affermato ripetutamente in *Finzioni*⁴ e ripreso anche in raccolte successive come *Il passaggio d'Enea*⁵ e *Il seme del piangere*. Annina è la rappresentante per eccellenza di queste fanciulle «ventilate» e odorose di mare, che passano «sgonnellando» per la via con tutta la vita davanti («Livorno le si apriva / tutta, vezzeggiativa: / [...] Né ombra né sospetto

⁷⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 352.

¹ A tal proposito Santucci osserva che la donna sa, «rimanendo se stessa, tradursi in un'altra cosa: essere allegorica». L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 135. Un'osservazione che ricorda curiosamente i famosi versi caproniani: «Come un'allegoria / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria». G. CAPRONI, *Borgoratti*, da *Come un'allegoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 17.

² Cfr. ad esempio C. BETOCCHI, *Quando al tempo ecc. da Realtà vince il sogno o Salici fanciulle*, da *Poesie del sabato*, entrambe in *Tutte le poesie*, cit., pp. 24 e 395.

³ In particolare le troviamo in *Frontiera*, per esempio nei componimenti *Capo d'anno* o *Canzone lombarda*, in V. SERENI, *Poesie*, cit., pp. 13-14. Ma anche *La ragazza d'Atene*, nel *Diario d'Algeria*, ripropone l'associazione tra le fanciulle e la speranza (ivi, p. 65).

⁴ Due esempi emblematici, entrambi da *Finzioni*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*: «Sono donne che sanno / così bene di mare / che all'arietta che fanno / a te accanto al passare / senti sulla tua pelle / fresco aprirsi di vele» (p. 57); «Sei donna di marine, / donna che apre riviere. / L'aria delle mattine / bianche, è la tua aria / di sale – e sono vele / al vento, sono bandiere / spiegate a bordo l'ampie / vesti tue così chiare.» (p. 60) Significativa anche una delle poesie disperse: «Brezze e vele sul mare: dei pensieri da nulla. / Ma che spinta imparare cos'è mai una fanciulla.» Ivi, p. 161. Sul rapporto tra le fanciulle e il mare in Caproni cfr. in particolare M. ZOMPETTA, *Mare*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 136.

⁵ «Ragazze come bandiere, / già estive, balneari». G. CAPRONI, *All alone*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 151.

/ era allora nel petto»⁶). Caproni stesso la descrive come «una ragazza in tutto / eguale alla speranza»⁷ e insiste sul particolare della camicetta bianca che la associa anche visivamente alle vele.⁸ Peraltro tale associazione fanciulla-vela si ripropone anche in contesti totalmente incongrui, come quello dei monti innevati della guerra partigiana: «Pensavo davvero a una ragazza come a una speranza, ma non ci pensavo per il suo tepore, per il suo corpo [...]: avevo il sangue talmente spento e nemmeno io so perché pensavo a una ragazza. Certamente ci pensavo come a una speranza, a una vela.»⁹

Allo stesso modo Luzi tende a fare delle figure femminili vere e proprie personificazioni della speranza: le sue fanciulle «non sanno finire / d'aspettare l'avvenire», poiché sempre «il loro cuore aspetta il mattino», e «ardono le stagioni future ne' palpiti estremi / delle mamme».¹⁰ In altre parole, come osserva Panicali, le donne luziane appaiono fin dall'inizio proiettate in una temporalità altra, che va oltre la contingenza presente.¹¹ Dunque, mentre l'uomo si perde nella «vertigine silenziosa» dell'«ora / di cui è vano sperare la prossima», la donna sembra invece capace di mantenersi sempre in una prospettiva di speranza: «Questo estremo pericolo t'è ignoto / tutto che accada è lucida promessa / inesauribile apertura, transito, / acqua che ti riceve, brezza viva / forza propizia di correnti.»¹² Le donne luziane si offrono perciò al futuro con disponibilità totale, non priva di una sfumatura sacrificale. Emblematico è il caso di Ipazia, da cui «promana una luce di aurora», quasi fosse appunto una personificazione della speranza.¹³ La stessa caratteristica si ripropone, fin dal nome, in Alba, la figlia di Rosales: in lei il padre trova la possibilità di una «nuova giovinezza», una «fonte» pullulante di speranza.¹⁴ E ancora la Giulia di *Hystrio* incarna la speranza come pura potenzialità, «come spora frenetica / che esplode o stella che nasce».¹⁵

Queste eroine ricordano per inciso un'altra incarnazione della speranza, appartenente all'opera di Silone: suor Severina. Anche lei è infatti una figura totalmente disponibile verso il mondo, fino al punto di sacrificarsi, e non a caso è esplicitamente accostata alla speranza (il titolo originale del romanzo era appunto *La speranza di suor Severina*). Peraltro si tratta di una figura ispirata a persone

⁶ G. CAPRONI, *Né ombra né sospetto*, da *Versi livornesi*, ivi, p. 193.

⁷ G. CAPRONI, *Era una donna a lutto*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 1007.

⁸ L'immagine, citata anche nella *Pregliera* che apre i *Versi livornesi*, torna in diversi componimenti, come *Sulla strada di Lucca*: «Dischiusa la camicetta, / volava – in bicicletta.» Ivi, p. 196.

⁹ G. CAPRONI, *Il labirinto*, da *Racconti scritti per forza*, cit., p. 144. Adele Dei riporta che il racconto venne pubblicato originariamente proprio col titolo *La speranza*. Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 101. Più indirettamente il legame tra donna, speranza e mare è riaffermato anche nel racconto *La dimissione*, in cui l'immagine di Olga è associata ai ricordi della «città di mare e l'ariosa casa sulla collina», contrapposti al «mare pietrificato di monti e di rocce rosse» in cui il narratore si viene a trovare. *Racconti scritti per forza*, cit., p. 39. Anche in questo racconto è inoltre usata la vela come immagine metaforica della speranza: «Si tese nel cuore dell'aria e nel mio una medesima vela – una pari spinta verso una quieta letizia». Ivi, p. 55.

¹⁰ M. LUZI, *Alla vita, Le fanciulle di san Niccolò e Lo sguardo*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 29, 37 e 23. Sulla connotazione utopica della donna in Luzi cfr. A. LUZI, *Icone del femminile nella poesia di Mario Luzi*, cit., pp. 28-37.

¹¹ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 39.

¹² M. LUZI, *Tu più prossima a perderti*, da *Perse e brade*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1179.

¹³ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 110. Specchio traccia un parallelo tra Ipazia e la figura femminile chiamata in *Invocazione*; parallelo che Luzi conferma, perché in entrambe c'è «un'offerta piena di se stessa a tempi diversi, futuri, una volontà di scomparire per lasciare libero il campo alle trasformazioni, ma è un'offerta appunto, forse sacrificale». M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 203.

¹⁴ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 253.

¹⁵ M. LUZI, *Hystrio*, ivi, p. 268. La metafora della fonte, identica a quella utilizzata nella descrizione di Alba, ricorre qui a p. 348.

reali: Simone Weil¹⁶ e Benedetta Bianchi Porro, il cui epistolario arriva a Silone sotto il titolo *Il volto della speranza*.¹⁷ Anche nella narrativa santucciana più di una fanciulla finisce per assumere questo valore simbolico. Già nel *Velocifero*, per esempio, Susy percepisce che la famiglia l'ha «eletta regina della loro speranza [...] Si sentiva la sposa e insieme la figlia di tutti».¹⁸ Ancora, nel dramma teatrale dedicato a Santa Chiara, l'arrivo di quest'ultima porta ai più poveri una ventata di speranza, finendo idealmente per identificarsi con questo concetto.¹⁹ Eva infine incarna la speranza dapprima come «tentazione»,²⁰ poi come capacità salvifica di cogliere nei cicli della natura una promessa di immortalità.²¹ In questo è simile all'Annina caproniana, la quale «credeva che all'estate / piena, senz'altre fermate, / seguisse poi l'autunno / più tenero, e che un dolce inverno / di pelliccia e d'amore [...] / di nuovo alla primavera / portasse, in un giro eterno / cui fosse, quella stagione, / prima e ultima destinazione».²²

Ancor più delle fanciulle, tuttavia, per Santucci sono le madri a personificare la speranza, come «mamma Coraggio» in *Non sparate sui narcisi*. Nello stesso romanzo poi hanno natura allegorica anche le madri dei giovani contestatori, che offrono il proprio latte (alimento che nel *Cuore dell'inverno* è indicato come emblema della speranza²³) e rigenerano così i Giardini.²⁴ Già nell'*Orfeo in paradiso*, d'altra parte, troviamo un piccolo ma significativo episodio: una donna partorisce in mezzo ai profughi, dopo la disfatta di Caporetto, diventando così il simbolo della «passione della vita che prosegue, malgrado tutto, e prepara il futuro».²⁵ L'episodio è assai simile a quello che conclude il romanzo leviano *Se non ora quando?*, quando Ròkhele Bianca dà alla luce un bambino. Anche per Levi infatti le figure materne incarnano una speranza quotidiana e spontanea, che si contrappone alla malvagità del mondo semplicemente con l'affetto e la cura. Non si può non ricordare, a tal proposito, la descrizione dell'ultimo giorno nel ghetto prima della deportazione:

Ognuno si congedò dalla vita nel modo che più gli si addiceva. Alcuni pregarono, altri bevvero oltre misura, altri si inebriarono di nefanda ultima passione. Ma le madri vegliarono a preparare con dolce cura il cibo per il viaggio, e lavarono i bambini, e fecero i bagagli, e all'alba i fili spinati erano pieni di biancheria infantile stesa al vento ad asciugare; e non dimenticarono le fasce, e i giocattoli, e i

¹⁶ D. LARACY SILONE, *Introduzione* a I. SILONE, *Severina*, Mondadori, Milano 1981, p. 19.

¹⁷ Questo modello è indicato da un'amica di Silone, Anna Cappelli, la cui testimonianza è riportata in F. CASTELLI, *Ignazio Silone. Gesù è ancora in agonia*, in *Volti di Gesù nella letteratura moderna*, 3 voll., Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990, vol. I, p. 351. Di Nicola e Danese aggiungono una terza figura di riferimento, quella di una giovane suora incontrata da Silone durante un periodo di prigionia in Spagna. Cfr. G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone*, p. 161. Al contempo il personaggio ha qualcosa di Silone stesso, il cui nome di battesimo originariamente doveva essere appunto Severino. Cfr. D. LARACY SILONE, *Introduzione* a I. SILONE, *Severina*, cit., p. 19.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 674. Anche nel *Ballo della sposa* Agnes diventa sostanzialmente l'incarnazione della speranza dei bambinelli, sostenendo il loro cammino con il proprio canto.

¹⁹ «Ci sentivamo come se un vino scorresse nelle nostre vene. Come se una donna ci baciasse d'amore. Ci siamo svegliati pieni di sangue e di speranza.» E questo nonostante nessuno di loro abbia ancora sentito nominare Chiara: «Il suo nome è solo un caldo di speranza nel petto.» L. SANTUCCI, *Chiara*, cit., p. 74.

²⁰ «L'Ombra [Eva] mi trasmetteva in linguaggio mimico pensieri e proposte che concettualmente non comprendevo e però m'affascinavano. 'Vuoi avere un passato e un futuro?' mi proponeva quel danzante fantasma, 'conoscere la paura e l'amore, la nostalgia e l'attesa?...'» L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 14.

²¹ Ivi, p. 27.

²² G. CAPRONI, *Eppure...*, da *Versi livornesi*, in *L'opera in versi*, cit., p. 208.

²³ «La speranza è il latte dei santi». L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 223.

²⁴ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 649. Anche nel *Mandragolo* la madre è portatrice di salvezza, e non a caso la sua frase ricorrente è «tutto finisce bene» (p. 330).

²⁵ A. MAZZOTTI, *Esistenziale, umano e divino nella narrativa di Luigi Santucci*, «Lecture», XXIX (1974), 12, p. 812. Il brano cui si fa riferimento è L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 244.

cuscini, e le cento piccole cose che esse ben sanno, e di cui i bambini hanno in ogni caso bisogno. Non fareste anche voi altrettanto? Se dovessero uccidervi domani col vostro bambino voi non gli dareste oggi da mangiare?²⁶

7.4.2. *La meta della speranza*

Questo secondo aspetto può essere inteso in diverse sfumature. Talvolta, come abbiamo visto nel paragrafo sull'*eros*, la donna è oggetto del desiderio di per sé, per la sua desiderabilità intrinseca. Spesso tale desiderio si caratterizza esplicitamente come motore dell'agire umano e dell'espansione vitale, ad esempio nel racconto calviniano sulla città di Zobeide, sorta appunto dalla speranza di raggiungere la donna dei propri sogni. Anche il romanzo *Come se* mette in evidenza questo aspetto: alle teorie pessimistiche di Klaus si contrappongono sia l'ottimismo cristiano di Mico sia il cinismo epicureo dello zio, che pur teoreticamente opposti convergono nel consigliargli «la stessa medicina, la donna».²⁷ Addirittura lo zio confessa che si sarebbe già suicidato se non fosse stato per i piaceri dell'universo femminile.²⁸ Nel *Cuore dell'inverno* poi l'autore ribadisce, rivolgendosi alle donne: «Mille volte mi è bastato sapere che [...] una di voi mi aspettava, per uscire da orribili gorgi... Ogni mattina da voi mi giunge una promessa, ch'è la materia stessa di cui siete fatte».²⁹

D'altra parte la donna può essere desiderata anche, più in generale, per tutto il mondo di concetti e valori a lei associato: una vita serena e sicura, il conforto della famiglia, la protezione materna. Quest'aspetto spicca particolarmente in tempo di guerra, quando tali beni appaiono eccezionalmente rari e fragili. Per esempio in un racconto di Caproni uno dei partigiani si innamora di una ragazza perché «vedendo lei vede la vita tranquilla oltre [i] monti».³⁰ Allo stesso modo la coppia Gedale-Bella, in *Se non ora quando?*, resiste proprio perché il partigiano vede «impersonate in Bella le virtù e le gioie del tempo di pace [...]. Gioie modeste e scolorite, ma tutti, sapendolo o no, le rimpiangevano e speravano di ritrovarle, al termine della strage e del cammino.»³¹

Ancora una volta dunque ritroviamo, espresse nel rapporto con il femminile, le due tensioni di cui abbiamo parlato poc'anzi: l'espansione, espressa nel desiderio erotico e nell'impulso a generare, e la concentrazione, data dalla ricerca di un rifugio sicuro che, in taluni casi, assume la forma di un ritorno al grembo materno. In sintesi quindi il rapporto con la donna si muove tra i due poli dell'amante e della madre, che talora possono arrivare anche a confondersi come nella narrativa santucciana³² o nei

²⁶ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 143.

²⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 702.

²⁸ Klaus, ricordando tali parole, commenta: «Perché sempre quella contropartita alla morte – la donna – quella bilancia immobile la tra voglia di farla finita e la tentazione di gustarne ancora un sorso?» Ivi, p. 697.

²⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 131.

³⁰ G. CAPRONI, *Il segreto*, da *Racconti scritti per forza*, cit., p. 109. E anche il narratore trae indirettamente speranza dall'innamoramento dell'amico, giacché nell'«infinito mare d'ansia» della guerra avverte «una fiducia improvvisa che da tempo non conosceva più.» Ivi, p. 108.

³¹ P. LEVI, *Se non ora quando*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 604.

³² Si pensi in particolare a Lina, amante di Klaus e Mico, che «prende su quel letto la gigantesca figura della madre». L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 90. Il tema comunque è capillare nell'opera santucciana. In *Donne alla mola*, ad esempio, l'autore afferma che Eva contribuì alla creazione di Adamo e commenta: «Gli fu subito madre, prima d'essergli compagna.» Ivi, vol. III, p. 9. Nella *Discesa agli inferi* poi si ha una sovrapposizione tra la figura della Maddalena e quella della Madonna (in *Il bambino della strega*, cit., p. 161), mentre Odisseo in *Manoscritto da Itaca* parla esplicitamente della donna come «madre-amante» (ivi, p. 141). Ancora, nel *Ballo della sposa* e nell'*Ora di Abele* una

Versi livornesi di Caproni.³³ Tale connotazione non è priva, perlomeno nel caso di Santucci, di echi edipici, riconosciuti più volte dall'autore stesso.³⁴ Particolarmente esemplificativo in proposito è *Il mandragolo*, il cui protagonista sovrappone esplicitamente il desiderio di possedere Geromina e quello di tornare nel grembo della madre Colette.³⁵ Anche Caproni del resto gioca volentieri con le teorie freudiane, com'è palese in *All'ombra di Freud*: «Ogni congiungimento erotico / è, per interposto corpo, un incesto.»³⁶ Tuttavia si tratta di un componimento, per ammissione dell'autore, pesantemente ironico, modellato a bella posta sulle teorie psicanalitiche.³⁷ Ad ogni modo, a prescindere dalle dinamiche psicologiche individuali, questi sconfinamenti evidenziano la natura complessa del femminile, nella quale appunto si riflette il «paradosso antropologico» che ci contraddistingue.

7.4.3. *Le mogli, custodi della speranza*

La donna non costituisce solo la meta, ma anche la compagna del viaggio. In particolare la figura della moglie rappresenta un punto di riferimento importante che, pur in modo discreto, percorre le pagine di tutti i nostri autori. Significativa è per esempio una poesia di Santucci, rivolta alla figlia:

Negli occhi di tua madre, piccolina,
c'è non so quale coraggio
non so quale speranza.
Solo tua madre, piccolina,
fra quante penano e maledicono creature
là sulla sponga d'amore
coglie fiori curva nei suoi biondi capelli
e sa ciò che deve accadere.³⁸

Parole assai simili tornano anche nel *Cuore dell'inverno*, quando l'autore si sofferma a descrivere la moglie Bice: «La sua speranza è un tranquillo vedere, grazie al suo lungo collo, là oltre la collina; il suo ottimismo è una sorta di prepotenza ch'essa suole orchestrare in musica».³⁹ Per non parlare delle tante mogli letterarie in cui Santucci proietta la figura di Bice, come Marta nel *Pasticcio di rigaglie*

stessa figura, rispettivamente Agnes e Mirella, svolge dapprima la funzione di madre sostitutiva e poi quella di innamorata.

³³ «Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato.» G. CAPRONI, *Ultima preghiera*, da *Versi livornesi*, in *L'opera in versi*, cit., p. 216. Una certa sovrapposizione tra le due figure si ha anche in Silone, come emerge in particolare nelle sue lettere alla prima moglie: «La forza unica e rara della nostra amicizia è che essa assomma in sé tutti gli affetti, da quello familiare e fraterno all'amore; e anche nei momenti più critici dei malintesi, sembravano rompersi i legami superficiali, ma gli altri rimanevano intatti. Cara, io non saprei immaginarmi la mia vita senza di te. Tuo, Infante.» Cit. in G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone*, cit., p. 124.

³⁴ Edipo è direttamente citato, ad esempio, nel dramma *Agostino*, in L. SANTUCCI, *Teatro*, cit., p. 82. Più in generale Santucci si richiama alle teorie freudiane in *Utopia del Natale*, cit., p. 18 e *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 166. Inoltre Edipo è una figura frequentemente richiamata in recensioni e interviste, ad esempio in C. TOSCANI, *Quesiti a Luigi Santucci*, cit., p. 300. Cfr. a tal proposito V. PULEO, *L'Orfeo in Paradiso di Luigi Santucci*, cit., p. 98 n. 30.

³⁵ Cfr. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 81.

³⁶ G. CAPRONI, *All'ombra di Freud*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 770.

³⁷ Questo infatti il commento di Caproni ai versi sopraccitati: «Li buttai giù in un momento di malumore, stufo di veder tirato in ballo dovunque, a proposito e a sproposito, il Nume della psicanalisi, all'ombra del quale, appunto, tutto si può dire, comprese le sciocchezze da me riferite». La frase è riportata nell'apparato critico, ivi, p. 1703.

³⁸ L. SANTUCCI, *Contrasto con la mia ultima nata*, da *Se io mi scorderò*, cit., p. 73.

³⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 136.

ed Eva nell'*Almanacco di Adamo*: figure «sempre giovani»,⁴⁰ per le quali la speranza non viene meno neppure nei momenti più cupi.⁴¹ Questa caratteristica le avvicina anche alla seconda moglie di Betocchi, che pur nel calvario della malattia e della vecchiaia mantiene una sua freschezza, nell'amore immutato per il marito.⁴² Così il trasferimento in una nuova casa può assumere l'aspetto di «nuove nozze»:

Noi che già fummo uno
in due, siam'ora un fumo
che si balocca dolce-
mente, in nuove nozze:
ora lento si cuoce

il senso, il cuore, in queste
ritrovate bellezze:
siamo dentro un giardino
quando è ancora mattino
e bianco è il pruno.⁴³

Speranza e conforto promanano anche dalla moglie di Sereni, Maria: «una donna agli sguardi serena»,⁴⁴ il cui solo ricordo è sufficiente per scacciare le «torve fantasie», come si legge in *Temporale a salsomaggiore*.⁴⁵ Tale caratterizzazione resta costante fino all'ultima raccolta, in cui troviamo la già citata poesia *Taglio e cucito*. Ancor più esplicita però è una delle poesie disperse, che richiama la montaliana *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*:

Ti trovavo a una mano sulla spalla
conforto d'un lungo tacere
tanto improvviso miracolo
come volgermi a un tratto
e un volto amoroso scoprierti.
Sulle scale scendendo ero il più basso
certo che mi seguivi con quel gesto
e alzare il braccio
era cingerti i fianchi abbandonati.⁴⁶

⁴⁰ «Eva si serbava sempre giovane, con quel suo fervore intellettuale a cui io stesso passivamente mi nuttivo.» Ivi, p. 27.

⁴¹ «Quando tutto sta per consumarsi, ci si può innamorare daccapo; come angeli che non hanno addosso la tagliola del tempo, sono già liberi nell'eterno; e verso i giorni, le rughe, i funerali vivono con un'ironica felicità.» L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 70. «'Vedrai' mi disse lei quando mi fui sciolto dal suo abbraccio. 'Domani tornerà il sole. 'Che vuol dire domani?' le chiesi. Lei sola pareva saperlo ed ebbi più volte in seguito la conferma che Eva aveva il dono della veggenza. [...] Fu la mia bibbia, il mio atlante, la mia sibilla. Guai se non l'avessi avuta accanto, mezza matta e ostinata, se vuoi, con la sua teoria della ciclicità.» L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., pp. 20 e 28.

⁴² Emblematico in proposito il componimento *Emilia, se i tuoi gesti indovinassi*, da *Poesie del sabato*, in cui il poeta pensa con tenerezza ai movimenti della moglie quando da sola si contempla davanti allo specchio, facendosi bella per lui. C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 398.

⁴³ C. BETOCCHI, *Di nuove nozze*, ivi, p. 393.

⁴⁴ V. SERENI, *Compleanno*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 17.

⁴⁵ V. SERENI, *Temporale a Salsomaggiore*, ivi, p. 20.

⁴⁶ V. SERENI, *Ti trovavo a una mano sulla spalla*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 885.

La stessa percezione di una presenza fedele e rassicurante è espressa anche dal dramma di Luzi *Ceneri e ardori*. Nella figura di Charlotte, infatti, il poeta proietta alcune virtù della moglie Elena: la capacità di confortare e la volontà di restare al fianco del marito nonostante l'egoismo e i tradimenti di lui.⁴⁷ Per questo, benché apparentemente si tratti di una figura di sfondo, la sua presenza si rivela fondamentale per la realizzazione del destino dell'uomo: «L'ha accompagnato, l'ha protetto anche, ne ha protetto il senso, il senso universale.»⁴⁸ Significativo in particolare uno scambio di battute tra i due:

BENIAMINO

Ti cerca

il mio cuore, mia Linon,

come riparo sicuro d'ogni affetto

e come fondamento antico d'ogni bene

che esiste e che resiste nella nostra mente. [...]

Ti prego non lasciarmi solo.

Voglio vivere insieme con te questa vigilia tremenda.

CHARLOTTE

Caro, ti sono sempre stata accanto

e tu quasi non lo sapevi.⁴⁹

Ancor più enfaticamente nella poesia di Caproni la moglie diviene il catalizzatore primario della speranza, funzione che continua ad esercitare per cinquant'anni.⁵⁰ Già nel contesto cupo dei *Sonetti dell'anniversario* Rina apre la possibilità di una nuova vita: «Alla mia giovanile / morte dai una speranza».⁵¹ A lei sono connesse le piccole gioie di ogni giorno e gli affetti quotidiani, così radicati da non aver bisogno di essere espressi con molte parole.⁵² In lei inoltre prendono consistenza i due pilastri su cui la speranza, nella visione di Caproni, si regge: la fede, sempre inseguita dal poeta e vissuta invece con tranquillità e fermezza dalla moglie,⁵³ e la poesia, richiamata anche dalla quasi omofonia Rina-rima.⁵⁴ Per questi motivi Rina è l'unica capace di dare sostanza al mondo: «Senza di

⁴⁷ Sul legame tra il personaggio di Charlotte e la moglie di Luzi cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 292.

⁴⁸ Ivi, p. 293.

⁴⁹ M. LUZI, *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., p. 540. Già in precedenza Charlotte è descritta come un essenziale sostegno per il marito: «Io so che solo voi, Charlotte, / l'avete con il vostro amore / veramente tratto in salvo. [...] La vera pace l'ha trovata in voi / almeno quella possibile.» Ivi, p. 519.

⁵⁰ Baldacci in particolare definisce Rina come «quasi esclusiva bussola di speranza nell'ultima fase della poesia caproniana». A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 31. Verdino osserva inoltre che nella produzione caproniana «le poesie per Rina [...] sono una sorta di segnaletica intermittente e costante durata esattamente cinquant'anni, dal '37 all'88; sono un po' come i sassolini che segnalano un sicuro sentiero, mentre ci si inoltra in una foresta.» S. VERDINO, *Prefazione* a G. CAPRONI, *Amore, com'è ferito il secolo*, cit., p. 21.

⁵¹ G. CAPRONI, *Il tuo viso che brucia nella sera*, da *Cronistoria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 95. La protagonista del sonetto è generalmente identificata con Rina (cfr. D. SANTERO, «Una fanciulla passatami a fianco», cit., p. 102). Tuttavia esistono anche interpretazioni contrarie, come quella di Baldacci che vede in questo sonetto una rappresentazione di Olga (cfr. A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 48).

⁵² Come nel laconico ma affettuoso saluto dell'*Ascensore*: «Ciao, / scrivimi qualche volta». G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 168.

⁵³ Scrive a tal proposito Verdino: «La fede quasi naturale della moglie, la sua vita di dedizione ai suoi cari, sono elementi di assoluto valore, tanto più che essi si configurano come gesto e non parola; come tali costituiscono agli occhi del marito poeta una testimonianza più forte e importante, e salda, del suo fragile e inafferrabile circuito del linguaggio.» S. VERDINO, *Prefazione* a G. Caproni, *Amore, com'è ferito il secolo*, cit., p. 21.

⁵⁴ Cfr. in particolare *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*: «Mia rima / sempre in me battente... / Fonda e dolce... / Quasi / – in me – flautoclarinescente...» Da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 759.

te un albero / non sarebbe più un albero. / Nulla senza di te / sarebbe quello che è.»⁵⁵ E solo Rina è in grado di costruire veramente qualcosa, dando senso all'esistere:

Ha fatto tutto da sola.
Ha costruito una casa
e l'ha confortata.
Giorno
per giorno.
Stanza
per stanza.
Ha eretto
i figli.
Ha detto
la sola giusta parola,
e nessun'altra.
Insiste
Nell'affermarla, senza
ripeterla...
Per lei,
e solo grazie a lei, esiste
dunque uno spiraglio ancora
di qua d'ogni inerte speranza?...⁵⁶

L'importanza di questa figura risalta anche dai racconti semiautobiografici di argomento partigiano. In particolare nel *Sasso sui bambini* Caproni mette in luce come il ruolo della moglie nel contesto familiare sia precisamente quello di custodire la speranza, offrendosi come punto d'appoggio per il marito. Di fronte alla situazione difficilissima in cui si trovano, infatti, Rina si lascia andare a un'espressione di scoramento, che tuttavia stona sulle sue labbra e perciò viene rapidamente corretta con espressioni rassicuranti: «Lei capì che qualcosa le sarebbe mancato se si fosse abbandonata del tutto alla disperazione (una cosa difficile a dirsi, ma le sarebbe mancato l'appoggio della spalla e del cuore di lui, che appunto trovava la propria forza appoggiandosi a lei), e volle riscattare il suo lamento [...] E poiché in lui la speranza s'era ormai del tutto allentata, egli capì con una fitta da quale pietà fossero state mosse le ultime parole di lei.»⁵⁷

Benché in modo non altrettanto palese, la figura della moglie svolge un fondamentale ruolo di sostegno anche nella sensibilità buzzatiana. Lui stesso dice a Panafieu: «Ho incontrato una ragazza che è semplicemente – benché non se ne sia accorta – di una intelligenza e di una bontà [...] assolutamente eccezionali».⁵⁸ Se ne coglie forse un riflesso o un presentimento nel personaggio di

⁵⁵ G. CAPRONI, *A Rina*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 639.

⁵⁶ G. CAPRONI, *Laudetta*, ivi, p. 646. Dunque, come osserva Masetti, «al nulla [Caproni] non risponde con la strenua speranza nei destini generali, [...] ma con una realtà intima e inattuale, che nell'affetto privato (l'amore per la moglie) trova l'unico spazio di resistenza e di senso». A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 137.

⁵⁷ G. CAPRONI, *Il sasso sui bambini*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 178. A tal proposito Baldini osserva che molto spesso nei racconti di guerra i personaggi femminili svolgono una funzione di conforto. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 154.

⁵⁸ D. BUZZATI, *Autoritratto*, cit., p. 127. È probabile dunque che Buzzati pensi anche alla moglie quando più tardi dice: «Ci sono delle donne che sono state dei capolavori di umanità e non hanno scritto niente, non hanno detto niente, però sono stati per gli altri delle fonti di consolazione e di bontà straordinaria...» Ivi, p. 231.

Elisa del *Grande ritratto*: «un'incalcolabile fortuna» per il marito Ismani, che è «così sguarnito nella vita pratica e preoccupato per qualsiasi inezia». ⁵⁹ Ancor più discreto sull'argomento è Calvino, giacché le mogli nelle sue opere tendono a collocarsi sullo sfondo: si pensi ad esempio alla consorte di Marcovaldo o alla signora Palomar. Pure anche in questo caso la moglie conserva le sue caratteristiche di costanza e concretezza, che contrastano con l'atteggiamento erratico del marito. Per esempio l'attenzione della signora Palomar è rivolta «alle cose singole, scelte e fatte proprie per identificazione interiore», mentre l'«adesione alle cose» del signor Palomar è «quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un'altra cosa ma quest'altra cosa non c'è.» ⁶⁰ Qualcosa di più trapela invece dalla produzione di Primo Levi. Il rapporto con la moglie Lucia infatti è troppo importante per essere passato sotto silenzio; l'incontro con questa donna «allegria [...], paziente sapiente e sicura» trasforma completamente Levi: «In poche ore mi ero sentito nuovo e pieno di potenze nuove, lavato e guarito dal lungo male, pronto finalmente ad entrare nella vita con gioia e vigore». ⁶¹ L'importanza dell'evento è sottolineata anche in diverse interviste ⁶² ed espressa in una poesia risalente al dopoguerra:

E quando, davanti alla morte,
Ho gridato di no da ogni fibra,
Che non avevo ancora finito,
Che troppo ancora dovevo fare,
Era perché mi stavi davanti [...].
Sono tornato perché c'eri tu. ⁶³

Il significato stesso dell'esistenza viene dunque rovesciato: l'incontro con la moglie non appare come una conseguenza della sopravvivenza di Levi bensì ne costituisce la premessa, in qualche modo la giustifica. Un'intervista tarda afferma un concetto simile: la prigionia, incredibilmente, assume una sfumatura non del tutto negativa proprio perché, tra le altre cose, ha reso possibile l'innamoramento, evento che in precedenza sembrava a Levi impossibile. ⁶⁴ Non stupisce dunque che nel romanzo *Se non ora quando?* la via del riscatto appaia percorribile soltanto in compagnia di una donna: «[Mendel] sentì ad un tratto il peso muto della solitudine: guai all'uomo solo. Con una donna al fianco, qualunque donna, anche per lui il cammino sarebbe stato diverso.» ⁶⁵

Per quanto riguarda Silone infine l'argomento è un po' più complesso. Nelle prime opere infatti la figura della moglie – come la famiglia in generale – ha una caratterizzazione ambivalente, in quanto rappresenta un ostacolo alla realizzazione del destino dei protagonisti. Per provvedere alla famiglia

⁵⁹ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 10. Il romanzo risale al 1960, anno in cui avvenne appunto l'incontro tra Buzzati e la futura moglie Almerina, sposata sei anni più tardi.

⁶⁰ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 918.

⁶¹ P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 973.

⁶² Cfr. ad esempio A. CARPEGNA, *Io non pensavo di scrivere* e P. LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, ivi, vol. III, pp. 824 e 1041.

⁶³ P. LEVI, *11 febbraio 1946*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 692. Quasi quarant'anni dopo un sonetto scritto per il compleanno della moglie riconferma, pur con maggior brevità, la vitale importanza dell'incontro: «Questi 14 versi / sono il mio modo ispido di dirti cara, / e che non starei al mondo senza te.» Ivi, p. 717.

⁶⁴ «Come dicevo, Auschwitz non è stato soltanto negativo per me, mi ha insegnato molto. Tra l'altro prima di Auschwitz io ero un uomo senza donne, dopo ho incontrato quella che doveva diventare mia moglie. Avevo molto bisogno di ascolto, e lei mi ascoltava più degli altri. Per questo, nel bene e nel male, sono legato a lei per la vita.» F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 857.

⁶⁵ P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 480.

si è costretti a scendere a compromessi con la società, a curare i propri interessi privati; perciò la moglie incarna uno stato di tranquillo egoismo, contrapposto al radicale idealismo proprio dell'utopia.⁶⁶ Ciò non toglie che la donna possa essere una figura positiva, tuttavia è necessario che a un certo punto si faccia da parte, liberando l'uomo dalla necessità di occuparsi di lei.⁶⁷ Il bene collettivo, osserva Stanca, non lascia posto per quello individuale.⁶⁸ Né si tratta solo di un espediente narrativo, bensì riflette una convinzione ben radicata nel giovane Silone. Questa infatti la testimonianza dell'amante Aline Valangin: «Non mi era chiaro se accettava o rifiutava la nostra relazione. Probabilmente non lo sapeva nemmeno lui. Lo assaliva sempre il pensiero che io non c'entrassi nulla col suo mondo e col suo destino.»⁶⁹ Anche il rapporto con Gabriella Seidenfeld risente di quest'ambivalenza. Da un lato infatti Silone trae dalla sua compagnia nuova vita e speranza, non diversamente da quanto accaduto a Levi nell'incontro con Lucia.⁷⁰ Dall'altro lato però non le propone mai di sposarlo, evitando così di trasformare il loro rapporto in una relazione socialmente riconosciuta.

Col passare degli anni tuttavia la figura femminile attraversa nelle opere siloniane un cambiamento sempre più evidente. Uno slittamento di prospettiva si nota già nel passaggio dalla prima alla seconda redazione di *Ed egli si nascose* (risalenti rispettivamente all'anno 1943 e 1944). In particolare la scelta di Annina, che rimane con Murica nonostante questi si sia rivelato un traditore, è vista dapprima con occhio critico, poi con aperta ammirazione. Dice Spina: «Non immaginavo che fosse così vicina alla perfezione. Certo, Romeo, è difficile per noi capire una donna come quella. Anche nella politica, anche tra noi, Annina [è] rimasta una vera donna.»⁷¹ Comincia così ad emergere quella peculiare caratteristica della donna che sarà al centro della *Volpe e le camelie*: la capacità di concentrarsi sull'umanità individuale al di là delle ideologie politiche. In *Una manciata di more* poi l'idea della

⁶⁶ Emblematica la descrizione di Saverio, zio di Pietro Spina: «Non era un uomo banale, forse era nato per vivere in convento o [...] in una setta clandestina. Il suo maggiore errore fu di sposarsi con donna Clotilde, la quale aveva tutte le piccole qualità della buona moglie, e perciò lo annoiava in modo mortale.» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 992.

⁶⁷ Questa ad esempio l'opinione della madre di Berardo: «La morte della donna [la fidanzata Elvira] forse l'ha salvato. [...] Forse la salvezza di Berardo è stata di essere restituito al suo destino». I. SILONE, *Fontamara*, ivi, vol. I, p. 191. In *Vino e pane* accade la stessa cosa con la morte di Cristina, sebbene ciò resti implicito. Infine nel *Seme sotto la neve* don Severino spinge affinché Spina sposi Faustina, ma Simone gli spiega che ciò non può accadere, a meno che Spina non rinunci ai suoi ideali e alla vita che ha condotto fino a quel momento. Cfr. ivi, vol. I, p. 947.

⁶⁸ «Se l'uomo siloniano incarna l'aspirazione dell'autore al raggiungimento di un bene collettivo, [...] la donna che a lui s'accosta non può pensare di ridurre il loro rapporto ad una semplice vicenda sentimentale ma si sente disposta a partecipare di tale ampia umanità ed a sacrificarvi ogni interesse proprio. [...] Di fronte a tanta altezza la donna giungerà a sentire inferiore il proprio sentimento ed a privarsene nel caso rappresenti un ostacolo per essa. Accanto all'uomo-eroe la donna diviene un'eroina ed entrambi vivono e perseguono un ideale comune: nessuno dei due è libero di pensare a sé, al proprio bene e soltanto così si sono resi possibili il loro incontro e rapporto.» A. STANCA, *La figura femminile nell'opera di Ignazio Silone*, in *Filosofia-donne-filosofie. Atti del Convegno internazionale (Lecce, 27-30 aprile 1992)*, a cura di M. Forcina, A. Prontera e P. I. Vergine, Milella, Lecce 1994. Consultabile sul sito: «<https://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/silone.htm>» [Visionato in data: 07/08/2020]

⁶⁹ Cit. in G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone*, p. 133.

⁷⁰ Una lettera di Silone a Gabriella del 1924 è particolarmente chiara in proposito: «Due anni fa io ero completamente disseccato, inaridito. [...] Per resistere alla vita orribile che io avevo fatto precedentemente, io avevo bruciato dentro di me tutto ciò che vi era di pescinese, paesano, seminarista, familiare ecc. Per poi resistere meglio io ero diventato muto e sordo nello spirito. Non mi importava di nulla. [...] Non avevo progetti, ambizioni. Vivevo giorno per giorno. [...] Allora sei arrivata tu. Certo che io ora non sono più quello di prima. Io sono fisicamente rinato, cioè nato di nuovo. [...] Anche la volontà di lavorare mi è tornata. Anzi avviene un fatto curioso: rinascendo io sto tornando come ero una volta, cioè un pescinese.» Ivi, p. 121.

⁷¹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 76.

moglie come ostacolo è apertamente messo in questione, sebbene la donna sia concepita comunque più come un rifugio protettivo che come una compagna di lotta:

«Nel rischio, non dovresti dimenticarlo, l'uomo preferisce trovarsi solo o con altri uomini.»

«Soprattutto nel rischio» disse Stella «vorrei stare con lui.»

«Ma nel rischio l'uomo è più forte senza la donna.»

«Non accetto d'essere la sua debolezza» disse Stella «Non voglio essere la sua compagna dei momenti di languore.»

«Mi fai quasi vergogna» disse Giuditta. «Mi fai arrossire. Non si direbbe che tu sia stata allevata da me. Sono mai stata io la debolezza di Zaccaria? Gli sono mai stata un impedimento? Mi hai vista mai piagnucolare le notti che lo vedevo uscire col fucile in spalla? Quante volte, verso il mattino, se lui tardava a rientrare, pensavo: forse gli è andata male, forse tra poco me lo riporteranno su una barella. Credi che per lui fosse poco importante, nel pericolo, sapere di avere una donna, un rifugio? Di avere un essere, in ogni situazione, a lui fedele?»⁷²

Infine *Il segreto di Luca* e *La volpe e le camelie* segnano il punto di maggior distanza rispetto alla concezione iniziale. Nel primo caso la donna non appare più come un impedimento alla realizzazione del destino maschile; al contrario, proprio l'amore per lei costituisce la vocazione di Luca, la sua via di grandezza. Per inciso notiamo un cambiamento simile anche nella narrativa buzzatiana, passando dal *Deserto* a *Un amore*: nel primo romanzo l'amore per una donna costituisce una via alternativa e disonorevole alla ricerca di gloria, mentre nel secondo donna e destino coincidono. Quanto alla *Volpe*, la figura della moglie acquista qui una forza insolita, arrivando a minacciare la separazione pur di opporsi al fanatismo del marito. Va detto comunque che una certa ambivalenza nei riguardi del femminile rimane sempre: anzitutto l'amore di Luca per Ortensia è idealizzato e platonico, fondato sulla rinuncia, tanto che viene da chiedersi quanto il suo amore avrebbe resistito in un vero matrimonio; quanto alla moglie della *Volpe*, appare come una figura piuttosto amorfa che solo alla fine rivela una forza nascosta, senza comunque uscire realmente dai limiti della sua condizione sociale. Tuttavia è innegabile che nell'opera siloniana ci sia un graduale potenziamento delle figure femminili, che diventano via via più attive e autonome, fino ad arrivare alla figura purtroppo appena abbozzata di Severina.⁷³ Più in particolare, pur restando la lotta politica appannaggio degli uomini, la concentrazione della donna sul mondo degli affetti privati viene avvertita sempre meno come un limite, e sempre più come una specifica modalità di pensiero e azione, necessariamente complementare a quella maschile. È difficile non pensare che questo cambiamento sia stato influenzato dall'incontro con Darina; colei che in una dedica guadagna il titolo di «compagna Darina», accompagnato dal motto: *Unum in una fide et spe: libertas*.⁷⁴

⁷² I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 221. Nello stesso romanzo anche l'amore di Martino per Erminia costituisce un incentivo e non un ostacolo alla realizzazione del suo destino, come sottolinea lui stesso: «L'affetto di Erminia era un immenso regalo. Dovevo meritarmelo. Dovevo compiere un gesto. Scusa la parola, un gesto d'emancipazione.» Ivi, p. 89.

⁷³ «Notiamo come, nei rifacimenti dei romanzi dell'esilio e del dramma *Ed egli si nascose*, Silone abbia potenziato i personaggi femminili. [...] Nei romanzi dell'esilio, le donne non determinano l'azione se non nella stretta misura in cui i protagonisti maschili s'interessano a loro. In questi tre libri la posizione femminile è subordinata a quella maschile, e le donne concorrono allo svolgimento dell'azione narrativa solo indirettamente. [...] Nei tre romanzi del dopoguerra invece le donne determineranno attivamente situazioni nuove, con iniziative di fatto e non più soltanto con l'esistenza e il sentimento.» L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., pp. 72-73.

⁷⁴ D. LARACY SILONE, *Colloqui*, cit., p. 58.

PARTE SESTA

LA SPERANZA E LA BELLEZZA

1. Introduzione

Bellezza e speranza sono concetti strettamente interconnessi, e non soltanto perché la speranza rientra tra le emozioni positive, che associamo istintivamente al bene e dunque al bello. Più in profondità la bellezza è portatrice di una forte carica utopica: mette in luce la nostra condizione di mancanza e insieme addita una meta ideale, che trascende la contingenza e va perfino al di là della sfera temporale. D'altra parte la bellezza può rappresentare anche un pericolo, motivo per cui la speranza deve accompagnarsi anche in questo caso alla responsabilità, per evitare di irrigidirsi in ideologia.

Più in particolare nel secondo capitolo di questa parte ci concentreremo sulla bellezza delle opere letterarie, analizzando i diversi modi in cui la letteratura può agire a favore della speranza. Ad esempio può risvegliare le coscienze intorpidite dall'abitudine, rafforzare la resistenza in contesti dolorosi, creare legami comunitari e, soprattutto, rispondere all'esigenza di significato. Come infatti la speranza è anzitutto ricerca di significato, così lo scopo primario della letteratura è dare ordine, unità e senso all'esistere, al punto che negli autori religiosi il confine tra letteratura e fede tende a sfumarsi. D'altra parte, così come la speranza si incarna in oggetti determinati senza identificarsi con nessuno di loro, allo stesso modo nessuna opera letteraria riesce pienamente a catturare il senso dell'esistenza. La scrittura quindi è anche una battaglia contro i limiti della parola, sia estrinseci (l'uso improprio e superficiale del linguaggio, particolarmente diffuso in epoca moderna) sia intrinseci (l'indicibilità dei fondamenti dell'esistenza).

Considereremo poi i rapporti tra la speranza e la musica, la quale può esercitare una duplice azione: rafforzare la resistenza in condizioni difficili (in specie la guerra e la prigionia) e aprire un varco verso la dimensione metafisica. Ritroveremo inoltre questa stessa componente metafisica e quasi magica, seppure meno accentuata, nella pittura e nell'arte in generale. L'ultimo capitolo infine sarà dedicato alla bellezza del paesaggio e in particolare alle tre tipologie paesaggistiche maggiormente associate all'esperienza del sublime: il mare, le montagne, il cielo. Vedremo quindi quali significati simbolici possano assumere tali ambienti, assorbendo le speranze umane e a loro volta alimentandole. Il mare per esempio tende a farsi emblema del possibile, a caratterizzarsi cioè come un ribollire di potenzialità ancora da esplorare; ma può anche simboleggiare l'unità indistinta da cui il molteplice ha avuto origine, e alla quale aspira a ritornare. Di conseguenza può eventualmente associarsi alla divinità. La montagna rappresenta invece la materia dura e ostile, che offre una possibilità di realizzazione nella lotta o, quantomeno, la speranza di un *ubi consistam*. Al contempo i monti costituiscono un simbolo della quiete suprema, la morte, intesa anche come accesso alla dimensione ultraterrena e come ritorno all'armonia originaria. Infine il cielo è la rappresentazione per eccellenza dell'ideale, della felicità, del senso della vita e, naturalmente, del divino: la meta insomma di tutti i desideri umani.

2. Il valore utopico della bellezza

Nel suo *Principio speranza* Bloch si sofferma più volte sulla carica utopica della bellezza, in specie quella artistica. Infatti, sebbene la bellezza nasca dal godimento intenso di un oggetto presente – un paesaggio, una donna, un'opera d'arte – al tempo stesso trasporta oltre la contingenza, nella dimensione del futuro e persino dell'eterno. La bellezza, scrive il filosofo, «è ciò che media un

presagio di futura libertà»,¹ prefigurando un futuro non ancora apparso o addirittura «uno stato finale ancora ignoto».² Rappresenta in altri termini «un pre-apparire» della realtà nel suo pieno sviluppo: un «mondo completamente formato [...], senza incompiutezza».³ Dunque nella bellezza convivono il richiamo della perfezione⁴ e il senso della mancanza presente: due tra le «condizioni d'esistenza», appunto, della speranza.⁵ Pensiamo ad esempio alla poesia sereniana *Inverno*. Il tu poetico si sente chiamare da un'onda cristallizzata nel ghiaccio mentre sullo sfondo, oltre le nubi grigie, appaiono le montagne azzurre. Questo determina un cambiamento interiore, una conversione del cuore nel senso etimologico del termine (due volte è infatti ripetuta la frase «ti volgi e guardi», introdotta anche da una particella avversativa nell'incipit del componimento).⁶ «La svelata bellezza dell'inverno» si impone come una rivelazione: la meraviglia trasmette un'intuizione di pienezza,⁷ un senso di sospensione temporale («Armoniosi aspetti sorgono / in fissità») fa presentire l'eterno. Tuttavia già in lontananza «ulula il tuo battello» e «s'addensano le nebbie». Perciò, osserva Consonni, «al suo culmine lo stato di grazia è incrinato dalla consapevolezza di essere momentaneo: tutto fugge e la condizione degli umani è quello di vivere nell'assenza della pienezza; o, detto altrimenti, nell'esclusione da un paradiso in cui per qualche attimo ci è stato dato di vivere.»⁸

Rimpianto e desiderio sono spesso associati alla bellezza anche nelle opere calviniane, come *La giornata di uno scrutatore*: costretto entro i confini del Cottolengo, il protagonista avverte «un bisogno struggente di bellezza, che si concentrava nel pensiero della sua amica Lia. [...] E più la possibilità che il "Cottolengo" fosse l'unico mondo possibile lo sommergeva, più Amerigo si dibatteva per non esserne inghiottito. Il mondo della bellezza svaniva all'orizzonte delle realtà possibili come un miraggio e Amerigo ancora nuotava nuotava verso il miraggio, per riguadagnare questa riva irreale, e davanti a sé vedeva Lia nuotare, il dorso a filo del mare.»⁹ Nell'*Avventura di un poeta* invece la bellezza porta allo scoperto il percorso di perfezionamento in cui l'universo è impegnato: «Come se ogni grado di perfezione che la natura intorno a loro raggiungeva [...] non facesse che precedere un altro grado più alto, e così via, fino al punto in cui l'invisibile linea dell'orizzonte si sarebbe aperta come un'ostrica svelando tutt'a un tratto un pianeta diverso».¹⁰ O ancora, nell'*Origine degli uccelli*, la bellezza femminile offre una subitanea rivelazione della meta; il mondo raggiunge una condizione di pienezza che – come nel pensiero luziano – trasforma radicalmente le cose ma insieme le rende più «se stesse» di quanto siano mai state: «Una bellezza diversa, senza possibilità di confronto con tutte le forme in cui era stata da noi riconosciuta la bellezza [...], eppure nostra, quanto c'era di più nostro del nostro mondo [...], e tale che senza di lei il nostro mondo aveva sempre mancato di qualcosa.»¹¹ La rivelazione dura solo un istante, tuttavia è sufficiente per trasformare permanentemente il protagonista: «Avevo visitato il mondo delle cose che

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 259.

² Ivi, vol. I, p. 149.

³ Ivi, vol. I, pp. 252-3.

⁴ Ivi, vol. I, p. 254.

⁵ Ivi, vol. I, p. 259.

⁶ V. SERENI, *Inverno*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 7.

⁷ G. CONSONNI, *Il viandante stupefatto*, cit., p. 11.

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 24 e 27.

¹⁰ I. CALVINO, *L'avventura di un poeta*, da *Gli amori difficili*, ivi, vol. II, p. 1167.

¹¹ I. CALVINO, *L'origine degli uccelli*, da *Ti con zero*, ivi, vol. II, p. 241.

avrebbero potuto essere, e non riuscivo a togliermelo dalla mente. E avevo conosciuto la bellezza prigioniera nel cuore di quel mondo, [...] e me ne ero innamorato.»¹²

Per gli autori religiosi poi la bellezza si offre come un anticipo del paradiso. Per Santucci ad esempio la bellezza «che irradia dal corpo della donna [è] così luminosa e forte da essere la garante immagine del soprannaturale e la prova più efficace dell'esistenza di Dio.»¹³ Lo stesso vale, come vedremo, per la bellezza della musica o delle montagne. Anche per Betocchi la bellezza di un paesaggio non è mai fine a se stessa, bensì anticipa la salvezza paradisiaca nella quale «ogni speranza è avvalorata»;¹⁴ costituisce dunque una forma di rivelazione, «pressoché fulminata, ma tale da parere infusa».¹⁵ Allo stesso modo per Luzi la bellezza è una rivelazione improvvisa, nella quale balena l'unità del cosmo¹⁶ e l'eternità cui è destinato.¹⁷ Tuttavia tale intuizione rischia ogni giorno di essere soverchiata dalla bruttezza (estetica e morale) del mondo; da qui la preghiera del poeta affinché la bellezza non si chiuda «paga / o indifferente nel suo nimbo» bensì si riveli nel quotidiano:

Bellezza, lo sentiamo
che sei al mondo.
Qualche transitiva forma
ci illudiamo ti sorprenda.
Da qualche raro volto
ci fulmini e ci incanti.
Sorridi, se puoi, traluci
tutta quanta: [...] profondi
in chiarezza
viva la grazia [...].¹⁸

2.1. Bellezza e responsabilità

Il legame tra speranza e bellezza porta con sé anche quello tra bellezza e responsabilità.¹⁹ Calvino è particolarmente deciso a questo proposito, tanto che nel saggio *La sfida al labirinto* auspica una «sintesi delle ragioni dell'estetismo e di quelle dell'ideologia socialista» nella «creazione d'una bellezza altra e l'imposizione della bellezza alla realtà questa. (Uso “bellezza” come un termine comprensivo di valori estetico-storico-morali, come avrei potuto anche dire “libertà”.)»²⁰ Solo in questo modo è possibile salvare «una carica morale di non rassegnazione, nell'amore per le cose della vita e del lavoro, nell'urgenza di vederle come in un anticipato mondo nuovamente umano».²¹ Perciò nelle opere calviniane la ricerca della bellezza si caratterizza anzitutto in senso etico: «Cercavo – dice

¹² Ivi, p. 244.

¹³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 127.

¹⁴ C. BETOCCHI, *Strada mattutina*, da *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 479.

¹⁵ C. BETOCCHI, *Conversazioni grevigiane*, in *La pagina illustrata*, cit., p. 228.

¹⁶ «Si risente, / si accorge di sé / ferita nei suoi gangli / la bellezza del pianeta, / l'unità della sua vita.» M. LUZI, *Squarcia il fulmine*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 275.

¹⁷ «La bellezza è poco / ma di lei come di un fuoco / acuto noi moriamo / dolcemente sognando un richiamo / alla nostra eterna trepidità.» M. LUZI, *Alla notte*, da *Perse e brade*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1170.

¹⁸ M. LUZI, *Bellezza, lo sentiamo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 332.

¹⁹ Scardicchio in particolare afferma che l'estetica è realmente tale quando agisce insieme all'etica, in modo tale che l'educazione estetica corrisponda a un'«educazione alla conoscenza e alla sensibilità». A. C. SCARDICCHIO, *Breviario per (i) don Chisciotte*, cit., p. 53.

²⁰ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 112-3.

²¹ *Ibidem*.

per esempio il protagonista della *Nuvola di smog* – una nuova immagine del mondo che desse un senso a questo nostro grigiore e valesse tutta la bellezza che si perdeva, salvandola... Una nuova faccia del mondo.»²² Allo stesso modo lo *Scrutatore* riflette: «Anche far sì che la bellezza del mondo non passi inutilmente è Storia, è opera civile...»²³

Estetica ed etica si intrecciano strettamente anche nella visione di Betocchi. L'idea di bellezza nasce infatti come concretizzazione dell'amore: è l'amore che porta «lo spirito a formarsi in una sua personale, indicibile figura d'eleganza, che è il fiore della propria offerta».²⁴ Tale amore a sua volta è «nutrito di sostanza morale», ossia generato dall'accettazione della vita così com'è: «Una vita di lavoro che aiutava a capire gli altri, concedeva poco alle vanità, e veniva rassodata nel compatire i mali tra i quali vedevo è sempre possibile esistere e salvarsi nel bene». L'«amore operante» è dunque ciò che informa la virtù estetica, animandola con la sua «morale beltà».²⁵ Un concetto simile è implicito anche nella produzione sereniana. Nella prosa *La curva del Battaglia* la scoperta della bellezza è per il Sereni bambino una cosa sola con la scoperta dell'amore e della morte, in quanto la bellezza è naturale espressione del primo e avversaria della seconda.²⁶ Ancor più significativa, però, è la già citata poesia *A un compagno d'infanzia*, in cui la ricerca della bellezza viene così descritta: «Questo, / che oscuramente cercano i libertini / [...] ho imparato lavorando».²⁷ Ciò implica non solo una correlazione tra bellezza e amore ma anche un'altra, più sorprendente, tra bellezza e lavoro: quella bellezza che i libertini cercano fuori da se stessi, in relazioni di poco impegno, il poeta la trae dal fare, dalla paziente fatica quotidiana.

Il legame tra lavoro e bellezza è sottolineato anche da Levi, quando osserva che «in chimica, come in architettura, [...] gli edifici “belli”, e cioè simmetrici e semplici, sono anche i più saldi».²⁸ In altre parole la bellezza è il contrassegno di «un'opera studiata bene»: ²⁹ è il segno visibile di quella virtù umile e quotidiana che consiste nel fare bene il proprio lavoro. A questa bellezza intrinseca si contrappone la bellezza come ornamento, che segue il variare delle mode. Questo è appunto il bersaglio polemico del racconto *La misura della bellezza*, in cui un peculiare strumento, il «calometro», misura la bellezza sulla base degli standard che gli vengono forniti. Si concretizza così l'aspetto più minaccioso dell'estetica, intesa in modo ideologico ed esclusivo: «Il fenomeno più allarmante della civiltà d'oggi [è] che [...] l'uomo [...] si può tarare nei modi più incredibili: gli si può far credere che sono belli [...] gli individui biondi, alti e con gli occhi azzurri, e solo quelli; che è solo buono un certo dentifricio, solo abile un certo chirurgo, solo depositario della verità un certo partito».³⁰ È la stessa preoccupazione espressa dallo *Scrutatore* calviniano: «Porre la bellezza troppo in alto nella scala dei valori, non è già il primo passo verso una civiltà disumana, che condannerà i

²² I. CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 943.

²³ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 24. Un ideale simile muove anche il protagonista dell'*Avventura di un impiegato*, che si sforza (seppur vanamente) di trasfondere la bellezza della notte d'amore appena trascorsa nel lavoro d'ufficio. Ivi, vol. II, p. 1094.

²⁴ C. BETOCCHI, *Confessione 1958*, in *Confessioni minori*, cit., p. 405.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «L'immagine tangibile di quella morte ebbe come contropartita e rivalsa la scoperta della bellezza; e di come, per quali vie, per quale abbraccio, possa farsi un tutt'uno con l'amore e come senza di esso, l'amore, perda buona parte del suo senso la bellezza.» V. SERENI, *La curva del Battaglia*, cit. nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 374.

²⁷ V. SERENI, *A un compagno d'infanzia*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 171.

²⁸ P. LEVI, *Azoto*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 992.

²⁹ P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1129

³⁰ P. LEVI, *La misura della bellezza*, in *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 591.

deformi a esser gettati dalla rupe?».³¹ La bellezza ha dunque un duplice volto, così come del resto tante altre espressioni di speranza che abbiamo visto sinora, dall'utopia politica alla ricerca di conoscenza e alla relazione interpersonale. Può essere cioè irrigidita in uno schema prestabilito – finendo così per scivolare inesorabilmente verso l'estremo opposto della speranza – oppure può essere vissuta in modo dinamico, inscrivendosi nella fluidità e molteplicità dell'esistenza. Per questo appunto Calvino insiste sulla necessità di «inventare continuamente» la bellezza.³²

La cosa più importante è che ci sia la capacità di vedere la bellezza, di scoprirla, di ricuperarla, di inventarla. Ci dev'essere un continuo scoprire o riscoprire quello che fino a ieri non sembrava bello, non entrava nei canoni ufficiali della bellezza e a un certo punto ci appare come bello, per un'illuminazione individuale prima, poi sempre più collettivamente. [...] L'importante è il processo per arrivare a vedere la bellezza vera, cioè in qualche modo anche nuova, e non solo la bellezza già definita come bellezza, imposta come tale, che non fai nessuno sforzo per scoprirla.³³

Allo stesso modo Sereni sottolinea che «la bellezza [...] non sta di casa in nessuna parte specifica», bensì nasce dall'interazione di «ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque».³⁴ Perciò l'esperienza estetica costituisce non un possesso pacifico ma una ricerca inesausta: è «la frustata in dirittura, il gesto / perentorio / sul cruccio che scempiamente si rigira in noi, / il saperla sempre a un passo da noi, / la bellezza, in un'aria frizzante».³⁵ Similmente per Luzi la bellezza è sempre dove non la si aspetta, ovunque ci sia «rivelazione, sorpresa. È qualcosa di nascosto che viene in luce.»³⁶ Per questo richiede uno sguardo vigile e un pensiero flessibile per essere colta appieno: «Io non sento la bellezza distinta dall'attività, dalla vita, dal fervore, dalla luce della scoperta. E quindi la bellezza non può essere un monumento [...], non la si può circoscrivere».³⁷ Persino ciò che è massimamente brutto, il dolore, non è necessariamente al di fuori della bellezza, come abbiamo già osservato. Per Buzzati, addirittura, aver sopportato la propria parte di dolori è una condizione necessaria per produrre vera bellezza: «Credo in quello che disse Dostoevskij: “Non c'è arte, se non nel dolore.” Uno che è felice non riuscirà mai a produrre qualcosa di buono dal punto di vista artistico.»³⁸ Levi, pur senza arrivare ad affermazioni così perentorie, prende a protagonista di una delle sue poesie l'agave, pianta che muore subito dopo la fioritura; essa diventa dunque l'emblema di una bellezza che nasce dalla disperazione, come estrema forma di resistenza alla morte, e di fronte alla quale la morte stessa non sembra un prezzo troppo alto da pagare:

Ho aspettato molti anni prima di esprimere
Questo mio fiore altissimo e disperato,
Brutto, legnoso, rigido, ma teso al cielo.
È il nostro modo di gridare che
Morirà domani. Mi hai capito adesso?³⁹

³¹ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 25.

³² I. CALVINO, *La nuvola di smog*, ivi, vol. I, p. 939.

³³ I. CALVINO, *Le età dell'uomo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2869. (1982) Per questo anche il protagonista dell'*Avventura di un poeta* è «abituato più a scoprire le bellezze nascoste e spurie che quelle palesi e indiscutibili». *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1167.

³⁴ V. SERENI, *Il sabato tedesco*, da *La tentazione della prosa*, cit., pp. 218-9.

³⁵ V. SERENI, *A un compagno d'infanzia*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 171.

³⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 40.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 110.

³⁹ P. LEVI, *Agave*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 732.

Significativo è anche un passaggio del *Diarietto invecchiando* di Betocchi, in cui il poeta denuncia la scomparsa della bellezza dovuta alla vecchiaia. Tuttavia la sofferenza porta con sé la scoperta di una nuova bellezza, più autentica e profonda, nutrita di Speranza e non più di speranze:

Tu peccasti, tu fornicasti per averla,
nella sua forma perfetta, mondo concluso:
ma la vita te ne libera e t'impone
la sconcia vecchiaia come tua libertà.

[...] Stai
procedendo nel vero, stai rinnovandoti,
la vera bellezza non era difforme
dal tuo dolore di perderla: non hai perduto
che false speranze, ora che invecchi e sai.⁴⁰

3. La letteratura

L'arte, e la letteratura in modo particolare, è definita da Bloch una «non-illusione» giacché con la sua bellezza veicola appunto la conoscenza della realtà nel suo potenziale utopico: «Agisce in una linea di prolungamento del divenuto, nella sua configurazione formata e più adeguata.»¹ Anche Alberoni scrive che «l'arte è una oggettivazione della speranza»,² in quanto «l'arte guarda al futuro, [...] è un progetto di convivenza e addita sempre, persino quando ci mostra l'aspetto più negativo, una vita migliore.»³ Della stessa opinione è Santucci, il quale nel *Cuore dell'inverno* sostiene che «la Speranza è il latte dei santi» e che «ogni scrittore è santo quando [...] riempie le sue righe perché non si spenga il lucignolo che vacilla in voi. [...] Lo è anche Leopardi, dove vi fa sentire quegli uccelli festanti perché è *passata la tempesta*; e Rimbaud nel proclamare che *tutti gli esseri hanno un destino di felicità*, e Pasolini che vi ha parlato di quella *speranza della speranza* che luneggia nel fondo di ogni buia notte.»⁴ Luzi, dal canto suo, vede nella poesia l'espressione di un «sogno continuamente deluso e continuamente ripreso», il sogno cioè «di un mondo meno ingiusto e perverso. Un mondo che, magari, possa farci sperare in un uomo che si appartenga e non sia alieno a se stesso.»⁵ Di

⁴⁰ C. BETOCCHI, *Ora che non la possiedi, ora l'ami*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 266-7.

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 254.

² F. ALBERONI, *La speranza*, cit., p. 62.

³ Ivi, p. 55. Anche Alfredo Luzi, a partire dal commento della poesia luziana, enfatizza la componente utopica della scrittura letteraria: «L'immaginario utopico si concretizza [...] nel testo, attraverso le strutture dell'immaginario convogliate dalla scrittura. Louis Marin, in *Utopiques: jeux d'espaces* ha precisato il rapporto che si instaura tra posizione utopica e scrittura letteraria, in altre parole, tra "concezione di un mondo altro" e "configurazione stilistica" dello stesso, quando ha definito la funzione dell'utopia come quella di una pratica discorsiva insieme poetica e proiettiva in cui si riempiono i vuoti che i concetti della teoria sociale riempiranno successivamente.» A. LUZI, *Icone del femminile nella poesia di Mario Luzi*, cit., pp. 27-8.

⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 223-4 (corsivi nel testo). Tale convinzione è espressa già in un saggio giovanile: «Anche le poetiche dei pessimismi, [...] contengono tutte un'implicita proposta di felicità. Nella sua trionfante definizione del mondo come male il poeta trova [...] un pronto antidoto; una nicchia (ove querula, ove beffarda, ove imprecante) di incolumità in cui riconquistare la vita. [...] Il reale stesso, che nella sua attualità obbiettiva spalancava un orrido baratro colto e catalizzato dalla Poesia si placa istantaneamente nel mito.» L. SANTUCCI, *Folgore da san Gimignano*, cit., pp. 5-7.

⁵ M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 52.

conseguenza «la tensione stessa del linguaggio poetico non sarebbe pensabile senza lo spazio del futuro. La poesia tende naturalmente al futuro come il moto creativo di cui partecipa.»⁶

Tale portata utopica della letteratura si deve non soltanto ai suoi contenuti ma anche alla sua struttura formale, che indirettamente conferisce coerenza e armonia al mondo. Come osserva Raboni, la letteratura «crea uno spazio di salvezza, [...] una microbiosfera di speranza; questa speranza è la speranza della forma».⁷ Per questo persino Caproni, paladino della «disperanza», arriva a sostenere che dire “poesia” «è come dire la speranza, o la consolazione, se non addirittura – per chi ha avuto il dono della grazia – la fede, politica o religiosa che sia».⁸ Infatti, come osserva Masetti, la poesia trasmette sempre qualcosa in più di ciò che rappresenta; perciò anche la letteratura più dichiaratamente disperata, come può essere quella caproniana, apre in realtà uno spazio di speranza:

Se l'esistenza è posta sotto assedio dal disastro imminente e dal nulla (l'incendio dal quale fugge Enea), il significato della poesia non è in funzione di ciò che viene rappresentato, ma di quella parte inesprimibile che alligna nella filigrana del reale e che essa a tratti fa percepire. Nello stesso tempo non siamo proiettati in un altrove salvifico o verso una meta definitiva, il viaggio è sempre imperfetto e mai compiuto: tra il qui e l'altrove si preferisce quello spazio intermedio e contraddittorio, che è proprio della poesia, in cui si manifesta la tensione latente delle cose.⁹

Più in particolare possiamo individuare diverse sfumature del rapporto tra speranza e letteratura. Anzitutto quest'ultima favorisce il dinamismo della speranza in quanto è capace di risvegliare la coscienza: sprona a una presa di consapevolezza, favorisce un atteggiamento di apertura e meraviglia, rafforza la tensione verso il futuro. Inoltre la letteratura si caratterizza come strumento di resistenza, giacché valorizza il positivo contro il negativo e favorisce il trascendimento della sofferenza. Può anche agire a livello interpersonale, rafforzando i legami comunitari. Infine ha l'ambizione di conferire un ordine e un significato complessivo all'esistenza, aspirando a coglierne l'essenza al di là della frammentazione e del disordine apparenti.

3.1. Il risveglio della coscienza

C'è un modo, suggerisce Buzzati, per valutare una poesia in modo rapido: basta leggerla un po' distrattamente e, «se è poesia di quella buona, state pur certi che qualcosa vi entrerà nel cervello, vi toccherà come una punta. Perché la grande poesia contiene una carica di vita che basta toccarla inavvertitamente per ricevere una scossa.»¹⁰ Proprio questa caratteristica è ciò che fa della letteratura «l'unico scampo» per l'uomo, ciò che può richiamarlo alla grandezza cui è destinato: per quanto «stolte pазze incomprensibili e inutili» possano essere, le opere d'arte «saranno pur sempre la punta massima dell'uomo, la sua autentica bandiera.»¹¹ Emblematico a tal proposito il racconto *Un difficile avvertimento*, in cui la scrittura letteraria è metaforicamente raffigurata come la trasmissione difficile ma vitale di un messaggio:

⁶ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 145.

⁷ G. RABONI, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 46.

⁸ G. CAPRONI, *Sul sillabario della Nurra: la parola 'speranza'*, in *Prose critiche*, cit., vol. II, p. 730.

⁹ A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 12.

¹⁰ D. BUZZATI, *Per giudicare le poesie*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 263

¹¹ D. BUZZATI, *Il mago*, in *Il colombre*, cit., pp. 300-1.

Si provarono in molti. Mai che lui si scuotesse. Non capiva. Oppure loro non riuscivano a spiegarsi. Alla fine, visto che non serviva a niente, rinunciarono. [...] E davano la colpa a lui, un idiota, dicevano [...]. Ma stanotte ho provato anch'io, io a cui nessuno aveva pensato. [...] Calmo e placido gli ho detto quello che avevo da dirgli. Poi me ne sono andato e lui è rimasto là, [...] intontito dal vino, gli sguardi persi. Non aveva capito niente. [...] Eppure io voglio riprovare. Forse la colpa è mia se non ha capito. È una cosa così semplice, dopo tutto, solo che al momento riesce spaventosamente complicata a dire. Io ci penso e, talora, nella quiete della notte, la intravedo limpida e vicina, mi pare di toccarla, con tutti i suoi misteri. Poi gli uccelli cominciano a cantare, qual che finestra sbatte, sorgono le voci del mattino e tutto dilegua. Ma ci riuscirò. Un giorno gli mormorerò in un orecchio poche parole e lui sarà ubriaco, annoiato, stanco, morto dal sonno, ma si metterà a singhiozzare; prima che sia troppo tardi saprà ciò che nessuno ha mai saputo dirgli, e chiederà perdono.¹²

Anche Caproni sostiene che lo scrittore (e in particolare il poeta) è proprio colui che calandosi in se stesso raggiunge «una verità che vale per tutti e che già, come la bella addormentata nel bosco, sonnacchiava in tutti, in attesa d'essere svegliata».¹³ Perciò il suo ruolo è essenziale soprattutto oggi, quando «sono molti i giovani che sentono vivo il bisogno di trovare in primo luogo se stessi».¹⁴ Similmente per Luzi il poeta «richiama l'uomo a se stesso»,¹⁵ agendo in particolare in tre direzioni. Anzitutto risveglia la coscienza della mancanza,¹⁶ giacché «qualunque vera e motivata poesia tende a ricostruire un universo perduto: anche se non lo sa [...]. Le immagini e il ritmo, e la metrica, il verso collaborano alla costituzione di un ordine che riflette il misterioso ordine perduto e percepito come mancante; in ogni poesia c'è questo senso di vacanza, questo senso non di immobilità su sé stessa, ma di movimento per il rimpianto e verso qualcosa che le manca.»¹⁷ In secondo luogo la poesia risveglia l'attenzione nei confronti della vita presente, anche nelle sue manifestazioni più minute:

Eventi, luoghi, operazioni vitali sia pur minime e comuni, da inosservate che erano diventano vive, si manifestano in pieno, assumono significato e occupano realmente i sensi e la mente [...] Voi vedete persone, passate accanto a situazioni umane o a paesaggi. Tutto questo, nella vostra chiusura, vi era indifferente; a un certo punto vi accorgete di guardarlo con altri occhi, lo sentite con un'altra freschezza. Si risveglia un processo di conoscenza e insieme di appropriazione che è anche un processo di creazione della vita, infatti il nuovo rapporto che voi stabilite dà vita a quelle cose così come quelle cose si inseriscono nella vostra vita. In questo movimento la guida è la parola [...].¹⁸

Infine la letteratura risveglia la tensione al futuro, ravvivando e convogliando le forze utopiche presenti nell'uomo. «La profezia è [...] implicita alla poesia: profezia non nel senso di anticipare le cose o di indovinarle, ma di tendere a incontrare qualcosa che può arricchire l'umano.»¹⁹ Il poeta insomma, e più in generale l'intellettuale, «indica quello che manca all'inquieta vita del mondo contemporaneo: vale a dire una determinazione, un destino.»²⁰ Tale concezione è condivisa da Betocchi, per il quale la poesia «deve avere questa virtù di essere straordinariamente proiettata

¹² D. BUZZATI, *Un difficile avvertimento*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 68.

¹³ G. CAPRONI, *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, in *Prose critiche*, cit., vol. IV, p. 1964.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 82.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 4.

¹⁷ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 196.

¹⁸ M. LUZI, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 297.

¹⁹ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 204. Cfr. anche M. LUZI, *Le nuove paure*, cit., p. 62.

²⁰ M. LUZI, *Naturalità del poeta*, cit., p. 77. Riguardo il ruolo dell'intellettuale in generale, Luzi scrive: «L'intellettuale vero e positivo è quello che crea delle visuali impossibili (almeno per il momento), che risponde "stonato", che è dove non viene aspettato». M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 239.

nell'avvenire, dove sta e trova il suo vero [luogo] che è il futuro eterno».²¹ Essa ha quindi l'effetto di risvegliare quegli animi che «non osano più di sperare», così da riportarli all'altezza di se stessi.²² Per questo, «in fine dei conti, una poesia è sempre esotica», in quanto esplora luoghi dell'animo «dove un tempo non erano che ombre, ed ombre così ignote da non sembrarci forse né misteriose né desiderabili.»²³ Ciò può gettare una nuova luce anche sui piccoli aspetti della quotidianità, riempiendoli di «una novità fragrante ed intensa».²⁴ Similmente Santucci individua lo scopo primario della propria scrittura nella lode,²⁵ la quale implica sia un apprezzamento consapevole e intenso del presente sia un rafforzamento della speranza nel futuro. La lode infatti «incoraggia [il suo oggetto], lo protegge, lo trattiene dal corrompersi e sospinge a maggior perfezione. La lode è certo una descrizione del lodato; ma poi, per vie segrete che sfuggono allo stesso lodante, è una trasfigurazione; una proposta di palingenesi».²⁶

Anche per Silone la letteratura è anzitutto uno strumento per acquisire consapevolezza, trasformare l'esperienza in coscienza.²⁷ In altri termini il compito degli scrittori è risvegliare l'umanità addormentata al di sotto degli egoismi e delle abitudini, non imponendo la propria verità ma esercitando un'azione maieutica: «Mi si è rimproverato di porre delle domande e di non risolverle» dice infatti Silone «[ma] credo che l'essenziale, oggi, sia porre le domande.»²⁸ Un'affermazione che riecheggia in molti dei nostri autori: per Luzi «l'autore esiste semplicemente non come affermatore di verità che non possiede, ma come moltiplicatore di interrogazioni.»²⁹ E per Caproni «poesia significa in primo luogo libertà», contro «ogni forma di irreggimentazione o, peggio, di massificazione.»³⁰ Similmente per Levi la letteratura deve tendere anzitutto a sviluppare il pensiero critico e la consapevolezza; non a caso usa più volte l'espressione: «Considerate», eco del verso dantesco: «Considerate la vostra semenza».³¹

Per Calvino, infine, «la lettura apre spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la lettura è un rapporto con noi stessi e non solo col libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre.»³² Perciò lo scrittore non dovrebbe «affrettare risposte» ma al contrario «alzare continuamente la posta».³³ Da parte sua il lettore dovrebbe essere disposto a lasciarsi trasformare dai libri, invece di usarli per confermare le proprie idee.³⁴

²¹ C. BETOCCHI, *Della letteratura e della vita*, in *Confessioni minori*, cit., p. 134. La poesia, in altre parole, comporta «il non contentarsi del mondo prossimo e l'anelare al lontano, e ciò che è più, l'aiutarsene.» C. BETOCCHI, *Taccuino poetico*, ivi, p. 275.

²² C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, ivi, pp. 384-5.

²³ C. BETOCCHI, *Poesie d'amore*, ivi, p. 109.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 260.

²⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 83.

²⁷ I. SILONE, *I periodici di cultura*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1172.

²⁸ I. SILONE, Lettera a R. Biemel del 2 settembre 1937, ivi, vol. I, p. 1377.

²⁹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 176.

³⁰ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 140.

³¹ In *Se questo è un uomo* l'esortazione è ripetuta due volte nella poesia posta in epigrafe e poi apertamente citata nel dialogo con Pikolo. Ricorre anche in altri contesti, ad esempio la poesia *La bambina di Pompei*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 709.

³² I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1860.

³³ I. CALVINO, *Per una letteratura che chieda di più*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, p. 241.

³⁴ «La letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore.» I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, ivi, vol. I, pp. 224-5.

Emblematico a questo proposito il racconto *Un generale in biblioteca*.³⁵ Vi si narra di un generale che, insieme ad alcuni sottoposti, si dedica all'analisi di libri sospetti con l'intento di censurarli; a poco a poco però la lettura trasforma i soldati, fino a rendere necessaria la loro rimozione dall'incarico. Questo non perché i libri abbiano modificato le loro convinzioni tramite argomentazioni contrarie, bensì perché hanno insegnato loro un modo diverso di pensare. Propria della letteratura è infatti la capacità di sviluppare il pensiero del possibile: mostra che le cose avrebbero potuto essere diverse e che potranno esserlo in futuro. Ciò vale anche per la letteratura cosiddetta «d'evasione», parola che Calvino confessa di non riuscire a intendere in modo negativo: «Per chi è prigioniero evadere è sempre stata una bella cosa [...]: evadere vuol dire proporre [...] un'altra sintassi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri.»³⁶ Dunque la letteratura, «impegnata» o meno, ha un intrinseco impatto etico, giacché possiede «la capacità d'imporre modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione, di lavoro mentale, di correlazione di fatti, insomma la creazione (e per creazione intendo organizzazione e scelta) di quel genere di modelli-valori che sono al tempo stesso estetici ed etici, essenziali in ogni progetto d'azione, specialmente nella vita politica.»³⁷ Non a caso per Calvino i lettori ideali sono proprio le persone «impegnate [in] progetti per il mondo futuro»,³⁸ a qualsiasi campo appartengano.

3.2. La resistenza contro il male

In un saggio dedicato a Pasolini Caproni descrive in questo modo la propria scoperta di *Poesie a Casarsa*: «L'anno era il 1942: l'anno più chiuso a ogni nostra speranza; e io non so ridire l'emozione, la commozione – mentre il mio zaino era pieno di bombe e di buio – che mi colse al suono di quelle di quelle limpide sillabe. [...] Giacché era la voce d'un poeta quella che, per un miracolo, mi aveva raggiunto in così nera circostanza. Era la voce – viva – della vita.»¹ La letteratura mostra dunque, nel contesto bellico, un sorprendente potere di resistenza, riuscendo a risuscitare una speranza che sembrava ormai morta. Lo stesso potere affiora anche in altre pagine caproniane, come il racconto semiautobiografico *Il labirinto*: mentre la casa del narratore è occupata dai fascisti, Rina prende l'abitudine di ripetere tra sé i versi del marito, come per difenderli e insieme per farsene scudo. Tale episodio, commenta Verdino, «non è finzione letteraria: ben sappiamo come la memoria dei versi alimentasse lo spirito in quel drammatico frangente. La poesia rappresentava un segno di forza dell'intelligenza e dell'affetto da opporre alla brutalità sanguinaria.»²

La letteratura costituisce quindi anche uno strumento di *coping*: permette di far fronte al dolore in quanto distoglie momentaneamente la mente da esso e insieme contribuisce a dargli un significato,

³⁵ I. CALVINO, *Un generale in biblioteca*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 935-40.

³⁶ I. CALVINO, *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 310. Lo stesso tema emerge in *Il rovescio del sublime*, da *Collezione di sabbia*, ivi, vol. I, p. 578: «Sta a noi vedere questo giardino come lo "spazio d'un'altra storia", nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole – dico, ricordandomi d'aver letto di recente un'introduzione di Andrea Zanzotto in cui quest'idea è applicata al *Canzoniere* di Petrarca – come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del furore può essere messo in crisi...»

³⁷ I. CALVINO, *Per Fourier 3*, ivi, p. 310. Di conseguenza l'effetto della letteratura sulla lotta politica «è di portarla su un livello di consapevolezza più alto, di aumentarne gli strumenti di conoscenza, di previsione, d'immaginazione, di concentrazione, ecc.» I. CALVINO, *Per chi si scrive?*, ivi, p. 203.

³⁸ I. CALVINO, *Corrispondenza con A. Guglielmi*, ivi, vol. II, p. 1773.

¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 37.

² S. VERDINO, *Introduzione a G. CAPRONI, Amore, com'è ferito il secolo*, cit., p. 11.

sublimandolo nell'armonia della forma. Come riassume Luzi nel dialogo con Specchio, l'arte esercita un effetto di conciliazione dei contrasti: ricompono l'infranto, riunifica «quello che la violenza del mondo ha diviso».³ Non è un caso che nella produzione di Caproni la raccolta più cupa, ossia i *Lamenti*, sia anche la più complessa e curata dal punto di vista formale. Il poeta stesso lo spiega così: «Nella letteratura vedevo una sorta di tetto per, in qualche modo, [...] proteggermi dal dissolvimento, dalla dissoluzione dell'esistenza».⁴ Successivamente gli strumenti formali cambiano ma l'esigenza di fondo non scompare: ad esempio nel *Seme del piangere*, come osserva Baldacci, il tempo e la morte sono combattuti per mezzo della poesia,⁵ mentre Annoni sottolinea nel *Congedo* la musicalità dei versi e l'uso di titoli apparentemente svagati, che offrono una «resistenza minima, un po' allucinata» alla disperazione.⁶ Lo stesso Caproni, pur considerando l'azione protettiva della poesia almeno in parte illusoria, esprime una cauta fiducia nei suoi riguardi: «Certo, ci vuole una buona dose d'ottimismo per credere che il fragile fiore della poesia [...] basti oggi ad allentar la corda già tesa dell'arco, o a trasformar la freccia avvelenata in freccia d'amore. Ma è un fatto che se fino ad oggi il mondo non è saltato in aria, nonostante gli ingegnosi tentativi fatti, tale innocente ottimismo deve pur aver funzionato in qualche modo, dimostrando con ciò una sua solida base di concretezza.»⁷

Il positivo effetto psicologico della letteratura trova forse il suo esempio più emblematico nell'episodio di *Se questo è un uomo* in cui Levi spiega la *Divina Commedia* a Jean il Pikolo. Da un lato infatti la letteratura consente «una vacanza effimera ma [...] liberatoria e differenziale»⁸ dalle sofferenze presenti, dall'altro offre una chiave di lettura per comprenderle: «Ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...»⁹ Aiuta così a conservare la coscienza della propria umanità e con essa la speranza: «Quei ricordi [...] mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano [...] un modo insomma di ritrovare me stesso.»¹⁰ Né questo è l'unico caso, nella produzione di Levi, in cui un libro assume una funzione provvidenziale. Sempre in *Se questo è un uomo* l'autore racconta che, mentre si trovava in ospedale, gli capitò inaspettatamente tra le mani un romanzo francese, che contribuì a fargli superare la malattia e a risvegliare il suo interesse per la vita.¹¹ Oltre alla lettura,

³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 257.

⁴ G. CAPRONI, "Era così bello parlare", cit., p. 163. Un'affermazione che si può accostare a quella di Gottfried Benn, ricordata da Baroncini, secondo cui l'artista, «anche se privatamente e personalmente dovesse essere colto da un pessimismo addirittura letargico, per il fatto stesso di lavorare sale su dall'abisso. L'opera compiuta è un gesto di rifiuto contro il disfacimento e il tramonto.» D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 64.

⁵ «[Il tempo] non può essere eluso, ma viene contrastato da una melodia straziata e incantatoria, tesa a contrastare, con le fragili forze della poesia, la potenza devastante della morte.» A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 82.

⁶ C. ANNONI, G. Caproni, *poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 336.

⁷ G. CAPRONI, *Poesie svedesi*, da *Prose critiche*, cit., vol. III, p. 1222.

⁸ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1234.

⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 229.

¹⁰ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1234.

¹¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 151. In questo contesto il libro non è nominato, ma *La ricerca delle radici* (ivi, vol. II, p. 115) lo identifica nel romanzo *Remorques* di Roger Verdel. Tale episodio è forse riflesso anche nel finale di *Se non ora quando?*. Al termine del conflitto infatti i protagonisti entrano in possesso dei *Miserabili* di Hugo che, nonostante la difficoltà della lettura, viene passato di mano in mano fino a diventare una proprietà collettiva. P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 626.

poi, anche la scrittura gioca un ruolo essenziale nell'elaborazione del trauma: è scrivendo infatti che Levi riesce a trasformare i ricordi atroci del lager in «una ricchezza, un seme» del futuro.¹²

Similmente, nell'esperienza di Betocchi, la poesia non ignora le circostanze negative «ma si pone oltre di esse (catarsi), come un limite desiderabile ed un appello.»¹³ In particolare Betocchi, nel saggio dedicato appunto alla *Poesia consolatrice*, afferma che quest'ultima «può ridestare l'abitudine alla speranza nel cuore degli uomini, offrendo subito loro una prova della nostra capacità di sollevarci, terrestri come siamo, sopra le pene del mondo».¹⁴ La poesia nasce perciò come espressione della speranza religiosa e come atto di carità verso i sofferenti: il suo obiettivo è risvegliare negli uomini la consapevolezza della «natura celeste della loro anima» e fargli ritrovare «tutto quello che avevano dimenticato, che non è su questa terra».¹⁵ Betocchi lo riafferma ancora nel componimento *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*: «Furtivo era il mio scritto, e rapido, lo so, / forse saltando il necessario per l'impossibile, / ma che altro potevo farci, se l'anima / sapeva che di là dal dolore era la gioia, / e volevo affrettarla, renderla visibile».¹⁶ Al contempo la letteratura è un aiuto anzitutto per lo scrittore, rafforzando in lui la «costanza di resistere, in mezzo al campo», «come uno degli oppi che nelle nostre campagne reggono le viti».¹⁷

Un esempio particolarmente chiaro di questa capacità di resistenza si trova anche nella produzione di Buzzati, in particolare nel racconto *La segretaria*. Lo scrittore protagonista ha perso infatti, uno dopo l'altro, tutti gli «strumenti» del mestiere: la segretaria cui dettava i suoi poemi, la macchina da scrivere, la stilografica, la penna. Tutte perdite che simboleggiano quelle più generali della vita: la segretaria era oggetto di un amore non corrisposto, la macchina è andata persa perché prestata a un amico poi scomparso, la stilografica è caduta a terra come un'opportunità mancata, la penna usata nell'infanzia è sparita insieme all'innocenza dell'età. Eppure la lotta dello scrittore non si arresta: «Scrivo con la matita. Un mozzicone veramente, trovato in una vecchia scatola, per caso. Gli ho fatto la punta, amici miei, e sulla poca carta bianca che rimane stasera io scrivo.»¹⁸

D'altro canto il fatto che la letteratura aiuti a far fronte alle negatività della vita non significa che essa promuova una loro passiva accettazione. Al contrario Caproni sostiene che il vero «poeta» sia proprio colui che non si rassegna alla dissoluzione, cercando invece di ricostruire: «Il nostro è un universo di rovine, chi non lo sa? Raccogliamo almeno di queste macerie i delicati colori, poniamoli sulla tela. Giustissimo. Siamo lirici fino al midollo spinale. Ma se qualcuno invece preferisce raccogliere le pietre e, una buona volta, tenta una costruzione, perché non dovremmo chiamare lui poeta anziché gli altri?»¹⁹ Calvino è ancor più deciso a questo riguardo. Si pensi al testo programmatico *Il midollo del leone*: «Vorremmo trovare attraverso tutta quella montagna di letteratura del negativo che ci sovrasta, [...] la spina dorsale che sostenga noi pure, una lezione di forza, non di rassegnazione alla

¹² P. LEVI, *Cromo*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 973.

¹³ C. BETOCCHI, *Leopardi e noi*, in *Confessioni minori*, cit., p. 102.

¹⁴ C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, ivi, p. 383.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. BETOCCHI, *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 437.

¹⁷ C. BETOCCHI, *Un poeta italiano*, in *Confessioni minori*, cit., p. 306.

¹⁸ D. BUZZATI, *La segretaria*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 301.

¹⁹ G. CAPRONI, *Domenico Purificato. Pittore provinciale?*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 455. L'ironia di questo passaggio sembra richiamare quella del *Franco cacciatore*, in cui alla propria espressione di «disperanza» («Che cosa e chi siamo, noi, / senza radici e senza / speranza senza / alito di rigenerazione?») il poeta stesso ribatte: «Bravo. Sei stato lirico. / Lirico fino all'orgasmo. / Ora va' a letto. Dormi, / beato, nel tuo entusiasmo.» G. CAPRONI, *Su un vecchio appunto e Dalla platea, dopo la precedente*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 509-10.

condanna».²⁰ In altre parole la letteratura dovrebbe idealmente rafforzare la tensione morale a contrastare il negativo: «Ci fa esplodere sotto gli occhi la carica morale dei fatti perché noi reagiamo [...] per svegliare le nostre reazioni morali impigrite dall'abitudine di accettare il mondo com'è.»²¹ Di conseguenza «(anche) la poesia del negativo è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione positiva del mondo. [...] Insomma, voglio che la disperazione di Beckett serva ai non disperati. Tanto, i disperati – ossia gli obbedienti cittadini del caos – non sanno che farsene.»²²

Tale ruolo costruttivo della letteratura emerge anche da alcune riflessioni metanarrative incluse nelle *Città invisibili*, in cui i racconti di Marco Polo raffigurano indirettamente l'attività dell'autore: «Alle volte – gli dice il Gran Khan – mi pare che la tua voce mi giunga da lontano, mentre sono prigioniero d'un presente vistoso e invivibile, in cui tutte le forme di convivenza umana sono giunte a un estremo del loro ciclo e non si può immaginare quali nuove forme prenderanno. E ascolto dalla tua voce le ragioni invisibili di cui le città vivevano, e per cui forse, dopo morte, rivivranno.»²³ Sereni, pur non affrontando così apertamente l'argomento, dimostra con la propria poesia di condividere l'assunto di base: occorre accompagnare la rappresentazione del negativo con la ricerca dei segnali positivi, dei punti di luce (come le «toppe solari» della *Spiaggia*) che potrebbero dare origine a sviluppi nuovi.²⁴ Un esempio emblematico di questa prospettiva è *La malattia dell'olmo*:

[...] Eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli [...]

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, finché puoi...²⁵

La malattia dell'albero è qui contrastata dalla sottolineatura di elementi positivi, lampi di un'utopia discontinua che l'occhio del poeta riesce a cogliere nel quotidiano. La poesia si caratterizza perciò come la «stella variabile» che lo guida, imprevedibile nel suo manifestarsi ma capace di aprire l'accesso alla «gioia» che, come si legge in *Appuntamento ad ora insolita*, è l'«arma» necessaria per costruire un mondo nuovo.²⁶ C'è da dire che, nella seconda parte del componimento, la memoria incrina nuovamente l'idillio, in quanto il passato è percepito come doloroso ed estraneo; pure la poesia consente di rivolgersi con «tenerezza» anche alla vita passata e di ottenerne una risposta pietosa e consolatrice; offre perciò, scrive D'Alessandro, una salvezza al di là del dolore, «sul limitare dell'oltre-tempo».²⁷ Insomma la poesia si contrappone al divenire, alla malattia, in ultima istanza alla

²⁰ I. CALVINO, *Il midollo del leone*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 26.

²¹ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, ivi, pp. 45-6.

²² I. CALVINO, *Corrispondenza con A. Guglielmi*, ivi, vol. II, p. 1774.

²³ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 473.

²⁴ «Se dunque il lavoro del poeta è sempre ricerca, progetto, proiezione di sé nel mondo, senza mete scontate o esiti prefissati, e se lo scacco è parte dell'impresa, nondimeno soltanto a questo prezzo la poesia può assumersi la memoria del passato, cioè in quanto sa nominare e decifrare i segnali di un diverso e inattuato futuro.» L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 87.

²⁵ V. SERENI, *La malattia dell'olmo*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 254.

²⁶ Cfr. E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 187.

²⁷ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, cit., p. 209.

morte, aprendo la possibilità di una salvezza per quanto indeterminata. A tal proposito è significativa un'affermazione di Santucci:

Tutta la poesia si produce, io ritengo, per affrontare il problema della morte. Anche la poesia che sembra accettarsi come elegiaca consolazione o paradossale celebrazione del morire è invece, più o meno consciamente, una sfida: l'impresa di smentire Tànatos con l'intuizione irrefragabile dell'immortalità. Far poesia è un cercarsi patria altrove. Senza questa «profezia» di sopravvivenza, di vittoria sulla catastrofe dell'annientarsi che cosa mai avrebbero dentro i versi e le strofe che c'incantano?²⁸

Per Santucci dunque la letteratura costituisce un «inespugnabile castello nella valle che il Tempo saccheggia»,²⁹ anticipo e annuncio dell'eternità.³⁰ I suoi stessi romanzi nascono manifestamente dal tentativo di opporsi al divenire e alla morte, obiettivo che l'autore stesso esplicita nei versi di una poesia: «Ch'io scriva scriva scriva / fino che al mondo avrò restituito / quel che ci fu rapito». ³¹ Inoltre la scrittura ha per Santucci una funzione di sostegno psicologico, sia per l'autore sia per i lettori: rappresenta «un messaggio di controffensiva alla disperazione [...] e alla volgarità»,³² atto a combattere le angosce e le «fisime» (come l'autore le chiama in *Non sparate sui narcisi*) del mondo contemporaneo. Curiosamente però tale funzione protettiva non si limita per Santucci alla letteratura ma si estende al linguaggio nel suo complesso. le parole «ci preservano dal generale disincanto» perché, commenta Pastore, «attingono un profondo che trascende le dimensioni letterarie o retoriche, e può a buon diritto dirsi sapienziale.»³³ Il concetto è spiegato esemplarmente da don Pasqua nell'*Orfeo in paradiso*. Secondo il personaggio infatti tutte le parole contengono una carica salvifica, in quanto sono espressione del desiderio di felicità insito nell'animo umano:

In quelle sillabe [...] è inclusa la volontà dell'uomo, il senso che l'uomo dà a quella cosa: che è sempre il senso di una vita migliore davanti a sé, anche se chi parla, bada, è un pessimista. [...] Tutte le parole ci difendono dal male, tutte. Anche se sgradevoli. [...] Prendi la parola "malato". Che significa, al di là del vocabolario, nella carica di buon futuro che le diamo? Significa uno che aspira a tornare sano. E "vecchio"? Uno che è stato giovane [...] [e] che aspetta dai giovani tutela, consolazione. E "nemico"? Un amico degenerare che piegheremo con la forza alla pace e alla definitiva amicizia. [...] Ogni parola anche sfavorevole ha addosso, nell'amore di vita di chi le pronuncia, il suo antidoto. Lascia fare a loro, abbi fede in loro e ti riporteranno al lieto fine. [...] Non si scappa: il bene è destinato ad avere una conclusiva prevalenza sul male [...] perché il bene lo vogliamo, il male no, lo subiamo. Tutta la vita è

²⁸ L. SANTUCCI, *Poesia e preghiera nella Bibbia*, Gribaudi, Torino 1979, p. 33.

²⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 185.

³⁰ «Lo scrivere, la letteratura, io cerco di viverli come una sorta di esempio profetico, come una specola di quell'"eternità" che tutti ci attende. Dunque, come un vittorioso antidoto contro la morte e l'annientamento.» L. SANTUCCI, *Perché ho scritto e perché penso di continuare a scrivere*, cit. in E. PACCAGNINI, *Introduzione a L. SANTUCCI, I nidi delle cicogne*, cit., p. XVIII.

³¹ L. SANTUCCI, *Un senso ancora*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 81. Il concetto è ribadito in diverse occasioni, per esempio in *Brianza e altri amori*, cit., p. 217: «Guai se la morte non si riscattasse in letteratura, non rimescolasse nel trucco delle parole e delle immagini i vivi e i morti, non facesse già defunti noi e vivi loro.» Compare inoltre nell'intervista aggiunta in appendice alla tesi di L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci. Narratore della speranza cristiana*, cit., p. 333: «Se talvolta mi chiedo: perché scrivo?, fra le altre risposte mi dico: Io scrivo per resuscitare i morti!»

³² C. TOSCANI, *"Il cuore dell'inverno" di Luigi Santucci. L'autobiografia mitologica dello scrittore tra confessioni e ripensamenti di esperienze vissute*, cit. in A. PASTORE, *Luigi Santucci e il Ragguaglio Librario*, «Otto/Novecento», XXX (2006), n. 1, p. 59.

³³ *Ibidem*.

mobilitata, in ogni attimo, contro il male. E le parole fanno [...] la spia di questa battaglia, di questo desiderio universale.³⁴

Perciò le parole possiedono appunto un potere protettivo quasi magico, costituendo una barriera contro il pericolo dell'annullamento. In *Eschaton* in particolare il narratore cerca scampo al terrore del Nulla proprio nel linguaggio: dapprima si aggrappa al pensiero che il Nulla stesso è un nome, «quasi che includendolo nella musicalità del sillabico umano il Nulla cessasse d'essere il Nulla e cadesse allora la sua glaciale minaccia»; in seguito schiera contro l'angoscia «l'infinita selva di parole dette e udite dal giorno ch'era nato», le quali portano con sé la promessa «d'infuturarsi [...] in un perpetuo domani.»³⁵ Tale espediente peraltro, come apprendiamo da *Il cuore dell'inverno*, è stato realmente messo in pratica diverse volte dallo stesso Santucci e trasmesso ai figli:

E quando venivano tuttavia a pungervi le cattive vespe del Male – tristezze, smarrimenti, paure – sono ricorso a quella stramba trovata che applicavo per voi sin da che balbettavate le prime parole: vi facevo ripetere con me, battendo ritmicamente le mani, vocaboli campati in aria come “libellula”, “neve”, “scampagnata”, “torta al marzapane”, “albero di Natale”, e altre simili la cui magia rasserenatrice avevo sperimentato su me stesso nelle ore di sconforto.³⁶

3.3. La comunità

La letteratura, afferma Primo Levi in un'intervista, è anzitutto comunicazione; perciò essa è destinata a sopravvivere sempre, giacché dalla capacità di comunicare dipende il destino stesso dell'uomo.¹ In effetti la scrittura ha sempre avuto per questo autore una forte componente relazionale: scrivere un'opera significa per lui trasmettere un messaggio e instaurare così un legame.² Non a caso nelle sue interviste Levi parla più volte del rapporto con i suoi lettori, esprimendo orgoglio e commozione per il fatto che le sue opere abbiano avuto un impatto significativo sulle vite altrui.³ In particolare ricorda la lettera di ringraziamento di una signora, aiutata in alcuni gravi problemi personali dalla lettura della *Tregua*.⁴ Un'ulteriore dimostrazione di quel sostegno psicologico che, come dicevamo poco fa, la letteratura può fornire ai suoi lettori; a sua volta poi la consapevolezza di aver giovato a qualcuno attraverso le proprie opere costituisce un incoraggiamento e un conforto per l'autore, come emerge

³⁴ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 198. La teoria trova poi applicazione pratica durante la Grande Guerra, quando proprio le parole contribuiscono a preservare il coraggio dei soldati e sembrano perfino preannunciare la vittoria sul Piave (parola che, secondo don Pasqua, è «piena di onore, di buone promesse»). Ivi, p. 236. In ultimo anche Orfeo, inizialmente scettico, concorda con le idee del bizzarro prete. Ivi, p. 248.

³⁵ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., pp. 18-19. Anche il dramma *Giosafat* ripresenta lo stesso concetto, attraverso le parole del Papa: «No figlia, non sei così sola. / Hai ancora la parola. / La parola è forte / la parola è più forte della Morte.» Il personaggio esorta poi a difendersi dalla disperazione dicendo «le [parole] più antiche, le più semplici che avete / quelle che dicevate alla Vita – nell'utero della vostra madre.» In *I nidi delle cicogne*, cit., p. 135.

³⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 141. Anche l'abitudine di don Pasqua di chiamare Orfeo con buffi nomignoli (cfr. *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 212) riflette un'abitudine dell'autore, spiegata appunto con il desiderio di «ripartorire» i figli nella sfera del linguaggio e sottrarli così alla corrosione del tempo: «Penso che nel rinominarvi così io cercavo di straniarvi dalla condizione umana; di trattenervi, quasi con verbali sortilegi, [...] entro un'intramontabile infanzia.» *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 139.

¹ M. MACHIEDO, *La parola sopravvivrà*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 34.

² «[Ho] l'impressione di scrivere a qualcuno, non per qualcuno.» G. MARTELLINI, *Io sono un centauro*, ivi, vol. III, p. 453.

³ Ad esempio Levi è fiero che *La chiave a stella* sia stato letto anche da alcuni montatori, «perché non voglio dire che ho salvato delle anime, ma ho introdotto nel mondo del libro scritto gente che non c'era mai entrata.» G. GRASSANO, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 175.

⁴ R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, ivi, vol. III, p. 684.

sempre dalle parole di Levi: «Mi fa un gran piacere che i miei libri aiutino qualcuno. Mi serve.»⁵ Anche Luzi racconta di aver ricevuto «lettere o testimonianze di ragazzi e ragazze che confessano che si sarebbero buttati nel terrorismo o avrebbero continuato con la droga se non avessero incontrato i miei versi. Anche un terrorista pentito dal carcere mi ha mandato dei miei libri perché glieli firmassi.»⁶ Del resto, come sottolinea lui stesso, la poesia è «profezia» anzitutto perché parla «pro», ossia a qualcuno e per qualcuno: «Non significa dire in sé, o per sé, ma per edificare, [...] per condividere un'opera di salvezza diretta al mondo e che il mondo deve ogni volta ripercorrere e rifare.»⁷

La comunicazione è uno scopo quasi altrettanto importante nella produzione di Calvino. In particolare i saggi giovanili esprimono la convinzione che la letteratura possa contribuire significativamente a costruire una società migliore,⁸ convinzione che col tempo vacilla sempre più.⁹ Sopravvive tuttavia la speranza, espressa per esempio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che i libri possano costituire «un canale di comunicazione, un luogo d'incontro».¹⁰ Lo scrittore si delinea così come una figura intrinsecamente paradossale: il suo è un lavoro solitario, tuttavia «da questa solitudine si sviluppa una volontà e una capacità di comunicare: quella speciale comunicazione della letteratura che si stabilisce da individuo a individuo».¹¹ Similmente Silone indica nella comunicazione lo scopo primario della scrittura,¹² in un duplice senso. Da un lato l'opera trasmette l'esperienza di vita dell'autore in modo che gli altri possano trarne vantaggio;¹³ dall'altro crea un legame tra l'autore e i suoi lettori, che è in se stesso espressione dell'utopia comunitaria promossa da Silone.¹⁴ La letteratura

⁵ *Ibidem.*

⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 36.

⁷ M. LUZI, *La poesia, un debito col mondo*, cit. in V. IMPELLIZZERI, «Gran piaga verticale», in *Mi metto la mano sulla bocca*, cit., p. 120.

⁸ «Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile.» I. CALVINO, *Il midollo del leone*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 21. «Un'altra mia passione è quella per una lotta politica e una cultura (e letteratura) come formazione di una nuova classe dirigente. (O classe tout court, se classe è solo quella che ha coscienza di classe, come in Marx.) Ho sempre lavorato e lavoro con questo in mente: vedere prender forma la classe dirigente nuova, e contribuire a dare ad essa un segno, un'impronta.» *Autobiografia politica giovanile*, ivi, vol. II, p. 2759.

⁹ È significativa la prefazione scritta da Calvino per *Una pietra sopra*, nel 1980: «Quali correzioni e trasformazioni abbiano subito queste attese verrà fuori dalla successione dei testi qui raccolti. Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro.» Ivi, vol. I, p. 7.

¹⁰ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 641. Significativa a questo proposito una lettera di Calvino a J. Norbutt, del 15 maggio 1979: «A literary work may be said really successful when it is able to put in communication not only the author and the reader, but also a reader to another reader: when it becomes an *experience* for those who read it. The best chance a writer can wish is to be useful in helping people in difficult moments of their lives». I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1395.

¹¹ I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1858. Tale concetto richiama un'idea già espressa in una lettera a Scalfari di quarant'anni prima: «Io, epigono d'una generazione d'individualisti, accetto questa mia condizione d'individualismo estremo e cerco d'essere un ponte verso altri che vengono o verranno, per cui tanta mia problematica non vale». *Lettere 1940-1985*, cit., p. 172.

¹² A un'inchiesta per *La fiera letteraria* l'autore risponde infatti così: «Perché scrivi? Per comunicare.» *40 Domande a Ignazio Silone*, in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1211.

¹³ Silone stesso mette in evidenza quest'aspetto richiamando una citazione di Machiavelli: «Fosse ufficio di uomo buono quel bene che la malignità dei tempi e della fortuna tu non hai potuto operare, insegnarlo ad altri, acciocché sendone molti capaci, alcuno di quelli più amato dal Cielo possa operararlo.» *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, vol. II, p. 894.

¹⁴ Lewis osserva che l'importanza della comunità utopica di lettori emerge dopo il successo internazionale di *Fontamara*, quando Silone comincia a ricevere le prime lettere: «Soltanto allora Silone cominciò a dar libero corso, trasformandolo poco a poco, al suo antico sogno abruzzese, e a progettare un'invisibile comunità mondiale, o almeno occidentale, [...] composta di spiriti liberi, responsabili e idonei, senza legami burocratici.» R. W. B. LEWIS, *Ignazio Silone*, cit., p. 56.

dunque comunica l'utopia e, nello stesso tempo, contribuisce a realizzarla; perciò la speranza è un ingrediente fondamentale della scrittura: «È ovvio che un autore sinceramente convinto dell'incomunicabilità tra gli uomini si asterrebbe senza rimpianto dalla pena dello scrivere. Prima di essere creazione, l'opera d'arte è infatti volontà di comunicare e fiducia nella possibilità di essere capito.»¹⁵

Tale concezione si potrebbe riassumere in una frase di Celan, secondo cui ogni opera è «un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari.»¹⁶ Dello stesso parere è anche Sereni: il poeta, afferma in un'intervista, è sempre teso «a un uditorio invisibile, a una folla inesistente che tuttavia egli non può non supporre esistente e presente».¹⁷ In questo senso la letteratura «più che un risultato [è] una potenzialità, più che una 'forma', un'energia che spera di investire [...] il lettore.»¹⁸ La sua caratteristica primaria è la «forza accomunante», ossia la capacità di creare un attimo di vera comunione, un contatto autentico e profondo tra persone diverse: un evento per sua natura effimero – così come la «festa» che spesso compare nelle pagine di Sereni – ma di cui una traccia «sopravvive all'interno del lavoro di ognuno, come bisogno o ricerca o nostalgia di presenze senza cui quel lavoro non si darebbe o sarebbe bruciato all'origine.»¹⁹ Come per Silone, dunque, anche per Sereni la scrittura è essa stessa uno strumento per realizzare l'utopia; dice infatti il poeta: «Vorrei che lo scrivere si convertisse in energia del vivere e del vivere con gli altri, per trovare un modo diverso di affrontare il futuro.»²⁰

In ultimo anche Caproni sottolinea la speranza relazionale insita nel lavoro letterario. Per lo scrittore infatti «il pubblico, più che una realtà, è una speranza.»²¹ Ogni poeta, per il solo fatto di scrivere, manifesta la «fede ingenua che la avara goccia d'inchiostro possa, in qualche modo, penetrare nei cuori, e migliorarli o incoraggiarli a durare, come una bandierina di speranza [...] Non c'è uomo più ricco di speranza, perché più disperato, del poeta.»²² Appunto per facilitare al massimo questa comunicazione Caproni ha sviluppato negli anni, come dice lui stesso, «il gusto sempre crescente [...] per la chiarezza e l'incisività».²³ Infatti, quanto più il mondo si complica, tanto più la letteratura deve semplificarsi, sforzandosi di «ricostruire un discorso compiuto, un discorso da uomo a uomo, un discorso chiaro in poche parole.»²⁴ Proprio qui risiede, sempre secondo Caproni, il suo fondamentale contributo: «La civiltà contemporanea è deserto, è solitudine, è presenza di assenze, è

¹⁵ I. SILONE, *Nichilisti e idolatri*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1199.

¹⁶ P. CELAN, *Allocuzione*, cit. in F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero...*, cit., p. 236.

¹⁷ V. SERENI, Risposta all'inchiesta di «Rinascita» *Poesia, per chi?*, cit. in R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 157.

¹⁸ V. SERENI, *Prefazione* a W. C. WILLIAMS, *Poesie*, cit. ivi, p. 152. Anche Lenzini, commentando il medesimo passaggio, sottolinea «come la poetica di Sereni faccia tutt'uno con la sua particolare utopia». L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 114.

¹⁹ V. SERENI, Risposta all'inchiesta di «Rinascita» *Poesia, per chi?*, cit. in R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 157.

²⁰ V. SERENI, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, cit. ivi, p. 158.

²¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 113.

²² G. CAPRONI, *La testa sul collo*, in *Il taccuino dello svagato*, cit., pp. 215-6. Affermazioni simili sono raccolte anche in *Il mondo ha bisogno dei poeti*: «Penso anche che la vera poesia, pur quando si forma sulle più corrosive negazioni, sia sempre di per se stessa una forza propositiva, non fosse che come affermazione dello spirito» (p. 165); «Persino dietro la negazione più radicale si vede apparire, in positivo, il mondo: cioè la vita» (p. 384).

²³ Ivi, p. 69.

²⁴ Ivi, p. 65.

folia di fantasmi. Solo la poesia può ridare la vita alla parola e all'uomo, perché solo la poesia è linguaggio. Il mondo ha bisogno dei poeti.»²⁵

3.4. Il senso della vita

La letteratura, dicevamo, è anzitutto uno strumento per dare senso all'esistenza, restituendo un'immagine del mondo come realtà significativa, coerente, comprensibile. Citando Silone potremmo dire che il compito primario dello scrittore è «capire e far capire».¹ Da un lato, cioè, la letteratura consente all'autore di elaborare la propria esperienza: è lo strumento «per rendere più evidente a se stessa una vita, il suo senso».² Dall'altro lato trasmette un sapere che può risultare utile anche ai lettori.³ Allo stesso modo per Levi la scrittura costituisce «un modo per mettere ordine»,⁴ restituendo un senso alla propria esperienza e trasmettendola ad altri. Il fatto stesso di poter creare qualcosa di bello è sufficiente per dare allo scrittore la coscienza del proprio valore, «e non importa poi tanto se [la tua opera] sembra bella solo a te».⁵ Tra l'altro, aggiunge Levi, la scrittura è, tra tutti i modi di mettere ordine, il «migliore che io conosca, anche se non ne conosco molti.»⁶ La letteratura quindi supera perfino la scienza, cui Levi aveva inizialmente affidato il compito di comprendere il significato della vita. Forse perché, a differenza della scienza, la letteratura sa tradurre anche le istanze irrazionali e inconse in un linguaggio comprensibile;⁷ di conseguenza è più adatta a cogliere le contraddizioni e le impercettibili sfumature della psiche umana.

Per Calvino poi la letteratura si caratterizza primariamente come strumento di conoscenza: essa produce una verità «che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura: dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire.»⁸ La letteratura, in altri termini, fa emergere nel caos della realtà «la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»;⁹ o, come si legge nelle

²⁵ Ivi, p. 116.

¹ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 860.

² I. SILONE, *Credere senza obbedire*, ivi, vol. II, p. 1289. Lo stesso concetto, in chiave autobiografica, è espresso nell'*Uscita di sicurezza*: «Scrivere ha significato per me assoluta necessità di testimoniare, bisogno inderogabile di liberarmi da una ossessione, di affermare il senso e i limiti di una dolorosa ma definitiva rottura, e di una più sincera fedeltà». Ivi, vol. II, p. 802.

³ Come osserva Falchetto, la scrittura è per Silone una lotta contro l'inquietudine e la confusione, che vengono «socializzate», ossia rese «utilizzabili, utili per gli altri, aiutandoli a darsi conto del disorientamento sociale e individuale in cui anch'essi vivono o possono trovarsi a vivere.» B. FALCETTO, *La scrittura, un libro interminabile*, in *Silone. La libertà*, cit., pp. 67-68.

⁴ R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 689. Molto chiaro in proposito il commento di Lattanzio: «La scrittura di Primo Levi scaturisce come bisogno, necessità, urgenza della coscienza di plasmare, codificare l'esperienza attraverso il potere unitario e ricompositivo della parola. Plasmare ciò che nel recupero della memoria non ha ancora forma, edificare un senso al di là di ciò che nell'immediato si presenta come indicibile e sfuggente. [...] Scrittura, dunque, come necessità di senso, come neutralizzazione dell'orrore e restaurazione dell'ordine delle cose, testimonianza come compito e responsabilità di ogni sopravvissuto, come decodificazione dell'assurdo.» A. LATTANZIO, *Primo Levi. La scrittura e l'assurdo*, in R. CICCARELLI - A. LATTANZIO - F. MOLITERNI, *Primo Levi*, cit., pp. 111-112.

⁵ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1075.

⁶ R. DI CARO, *Il necessario e il superfluo*, ivi, vol. III, p. 689.

⁷ Nonostante la prevalenza dell'istanza razionale, Levi ha riconosciuto in diverse occasioni il ruolo dell'inconscio nel processo di scrittura. Cfr. P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 7; *Lettera a un giovane lettore*, da *L'altrui mestiere*, ivi, vol. II, p. 988; D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 868.

⁸ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 849.

⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 561.

Lezioni americane, «L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso [...]. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta.»¹⁰ Costituisce insomma uno degli strumenti con cui il mondo, attraverso l'uomo, si organizza in un ordine e prende consapevolezza di se stesso. Per questo è un processo che non può mai dirsi compiuto: è, come recita il titolo di un famoso saggio, una «proiezione del desiderio» (o della speranza).¹¹

Più in particolare per Calvino la letteratura costituisce una modalità di conoscenza specifica, con caratteristiche che la distinguono dalle altre.¹² Anzitutto non implica la semplice comunicazione di un messaggio bensì la costruzione del sapere attraverso la libera interazione tra autore e lettore. Dice Calvino per bocca del suo *alter ego*, Silas Flannery: «Dai lettori m'aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s'aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro.»¹³ La letteratura è quindi una forma di ricerca, intessuta di una speranza gnoseologica non meno che relazionale: «Non è il desiderio d'insegnare agli altri ciò che so o credo di sapere che mi mette voglia di scrivere, ma al contrario la coscienza dolorosa della mia incompetenza. [...] Spero di catturare almeno qualche traccia d'un sapere o d'una saggezza che nella vita ho sfiorato appena e subito perso.»¹⁴ Inoltre lo scopo della letteratura non è restituire una visione neutra e oggettiva del mondo, bensì comprendere «i centomila [...] modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo».¹⁵ Già *Il midollo del leone* lo spiega chiaramente: «Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, [...] e il posto della morte [...]; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili.»¹⁶

Ne consegue che vita e letteratura sono legate a doppio filo. Da una parte la letteratura è efficace solo nella misura in cui i suoi insegnamenti sono confrontati con quelli di altri settori della vita, ossia messi in rapporto all'etica e alla prassi.¹⁷ Dall'altra parte la letteratura contribuisce a dare un senso

¹⁰ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 687-8.

¹¹ Cfr. I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, pp. 242-51.

¹² Una convinzione che rimane salda fino alle *Lezioni americane*: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici». I. CALVINO, *Introduzione alle Lezioni*, ivi, vol. I, p. 630.

¹³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 793. Il ruolo del lettore è dunque fondamentale, come emerge anche in *Due interviste su scienza e letteratura*: «È solo attraverso questa riflessione del lettore che la letteratura può collegarsi a un'attività morale, cioè solo attraverso un confronto dei valori che il lettore cerca con quelli che l'opera letteraria sembra suggerire o implicare.» Da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 236 (1968).

¹⁴ I. CALVINO, *Perché scrivete?*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1863. Il concetto è espresso anche in altre interviste, come quella di A. Arbasino di quindici anni precedente: «Senza un abbandono assoluto a cercare la verità del mondo e di se stessi, disinteressatamente, non c'è letteratura che valga.» Ivi, vol. II, p. 2763. Affiora inoltre nelle opere narrative, in particolare il *Cavaliere inesistente*: «È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca». In *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1022.

¹⁵ I. CALVINO, *Dialogo di due scrittori in crisi*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 89. Più di vent'anni dopo l'autore riafferma lo stesso concetto in *Il libro, i libri*: «Un grande libro [...] ci presenta un nuovo modo di capire la vita umana, [...] di cui anche noi possiamo servirci per riconoscere noi stessi.» Ivi, vol. II, p. 1853.

¹⁶ I. CALVINO, *Il midollo del leone*, da *Una pietra sopra*, ivi, vol. I, pp. 21-22.

¹⁷ «Quel che la letteratura può insegnarci non sono i metodi pratici, i risultati da raggiungere, ma solo gli atteggiamenti. Il resto non è lezione da trarre dalla letteratura: è la vita che deve insegnarlo.» I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, ivi, p. 78. Il concetto affiora anche nelle opere di narrativa, come il *Cavaliere inesistente*: «La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro.» *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1064. A tal

agli eventi della vita, costituendo un collante tra diversi saperi ed esperienze.¹⁸ È vero che il legame tra «mondo scritto» e «mondo non scritto» si fa per Calvino sempre più labile, tanto che lui stesso definisce «illusoria» la convinzione che i due mondi possano illuminarsi a vicenda.¹⁹ Nonostante tutto però resiste sempre la speranza che la letteratura possa costituire un aiuto per interpretare la realtà, almeno in modo parziale. Similmente per Caproni «la poesia è – vorrebbe essere – soprattutto esperienza»: ²⁰ uno strumento cioè estremamente pratico, volto a elaborare le conoscenze e gli eventi della vita. Caproni si colloca così esplicitamente sulla scia di Carlo Bo, individuando «una via di salvezza nella letteratura intesa come vita» e «nella vita intesa come scoperta o costruzione della propria anima.»²¹ Il concetto è tuttavia declinato con l'umile concretezza tipica della sensibilità caproniana: «Io ho l'idea che i versi li si devono poter usare come si usano le pinze o come si usa la spazzola per le scarpe. Devono essere utensili, strumenti dell'anima, come gli altri lo sono del corpo.»²² Di conseguenza, come per Calvino, la letteratura richiede una stretta collaborazione tra autore e lettore; in particolare la poesia non sopporta una lettura passiva:

Un libro di poesie bisogna viverlo, deve divenire per noi un territorio di soggiorno e d'amore tra cose e uomini per poterlo capire: una deambulazione continua da un capo all'altro di tale territorio, e con un itinerario per nulla prestabilito e sempre diverso, [...] soltanto a questa condizione nasce il 'romanzo', che il poeta non ha scritto ma che vi fa vivere prendendovi per la mano come un invisibile angelo custode e accompagnandovi a vivere, con le sue parole, il vostro romanzo, cioè la vostra vita di tutti i giorni, infine delucidata e resa visibile a voi stessi.²³

Caproni sottolinea anche un'altra caratteristica peculiare della conoscenza trasmessa per via poetica: si tratta di una conoscenza primariamente emozionale. Le parole del linguaggio poetico, infatti, non sono, «come nel linguaggio logico, concetti: sono unicamente polle d'emozione, cioè segni».²⁴ Esse non «trasmettono» propriamente il sapere, bensì generano emozioni e così facendo creano una realtà, un mondo parallelo in cui solo la verità delle esperienze umane trova spazio: «Il poeta (lo scrittore) è non soltanto un ponte tra le due realtà parallele bensì nello stesso tempo è anche il regolatore del

proposito Barengli commenta: «Per Calvino la letteratura si pone come qualcosa di intrinsecamente parziale, che acquista senso solo in quanto consapevole della propria parzialità: qualcosa che ha significato e valore in quanto non cessa di confrontarsi con quello che non è. Le cose che la letteratura può insegnare sono [...] insostituibili, sì: ma poche. Il resto bisogna andare a impararlo altrove». M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 109.

¹⁸ «La grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.» I. CALVINO, *Molteplicità*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 723. Il concetto è riconosciuto come una delle idee cardine di Calvino già nell'*Autobiografia politica giovanile*, scritta più di vent'anni prima: «Almeno due cose in cui ho creduto lungo il mio cammino e continuo a credere, vorrei segnare qui. Una è la passione per una cultura globale, il rifiuto della incomunicabilità specialistica per tener viva un'immagine di cultura come un tutto unitario, di cui fa parte ogni aspetto del conoscere e del fare, e in cui i vari discorsi d'ogni specifica ricerca e produzione fanno parte di quel discorso generale che è la storia degli uomini, quale dobbiamo riuscire a padroneggiare e sviluppare in senso finalmente umano. (E la letteratura dovrebbe appunto stare in mezzo ai linguaggi diversi e tener viva la comunicazione tra essi.)» Ivi, vol. II, p. 2759.

¹⁹ «A quell'epoca m'illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; [...] Oggi, posso dire che del mondo scritto conosco molto di più che una volta: all'interno dei libri, l'esperienza è sempre possibile, ma la sua portata non s'estende al di là del margine bianco della pagina. Invece, quello che succede nel mondo che mi circonda non finisce di sorprendermi, di spaventarmi, di disorientarmi.» I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, ivi, vol. II, p. 1866.

²⁰ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 165.

²¹ G. CAPRONI, *Sulla poesia*, in *Prose critiche*, cit., vol. IV, p. 1987.

²² C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 87. Cfr. anche G. CAPRONI, *Versi come utensili*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, pp. 320-1; G. CAPRONI, *Perché scrivo*, in A. NOZZOLI, *Sulle interviste a Giorgio Caproni*, in *«Per amor di poesia (o di versi)»*, cit., p. 203.

²³ G. CAPRONI, *Il mitra e l'arpa*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 341.

²⁴ G. CAPRONI, *Il quadrato della verità*, ivi, vol. I, pp. 202-3.

traffico su tale ponte: per cui sta a lui, in mezzo alla ressa, farvi passare l'errore anziché la verità. L'errore (il falso) che istantaneamente brucerebbe l'altra realtà, la quale vive all'unica condizione di essere vera. Di essere addirittura il quadrato della verità: la potenza, se la natura è già una potenza, di una potenza.»²⁵

La verità della letteratura dunque non si esprime per concetti generali ma interpella l'individuo nella sua singolarità.²⁶ Al contempo però si tratta di una verità universale, proprio perché è così profondamente personale. Afferma infatti Caproni: «La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata [...] scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti.»²⁷ La poesia attinge cioè a «quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti».²⁸ Ciò implica anche che la verità da essa veicolata non è un possesso ma un processo: la poesia è «violenta affermazione non tanto della verità sempre inafferrabile, quanto della necessità assoluta per l'uomo di credere in tale verità fuor d'ogni schema, e di perseguire il mistero a costo di renderlo ancor più fitto a furia di pomice, di indomabile bisogno di nitore, unica arma la parola e unica guida il dubbio.»²⁹ Ne consegue una dialettica continua tra speranza e disperazione, in cui non si dà mai né un compimento definitivo né una disillusione totale.³⁰ Allo stesso modo per Sereni la poesia consiste anzitutto in uno strumento conoscitivo, volto non a comunicare una verità assoluta ma ad approfondire il senso dell'esperienza.³¹ Più in particolare serve a chiarire determinati attimi dell'esistenza, il cui potenziale non è stato ancora pienamente esplorato. Perciò appunto il poeta è un «custode di attimi»: ³² i suoi versi servono per «mettere a fuoco ricordo e conoscenza», in modo che la memoria diventi verità.³³ Così Sereni spiega l'origine del processo poetico: «C'è un fatto che mi ha colpito dell'esistenza, [...] un qualunque fatto, sensazione, emozione; è, come dire, una specie di allarme, o di richiamo o di stimolo di qualche cosa che vuole essere detto, espresso. [...] Da quel

²⁵ *Ibidem*. Dunque, come osserva Dolfi, «in ultima (e prima) istanza è al cuore (e ai suoi valori esponenziali al quadrato) che è demandata la scelta e valutazione della conoscenza e della verità.» A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 144.

²⁶ Possiamo cogliere un riflesso di quest'idea anche nel componimento caproniano *In lode del Singolo*, che sia Frabotta sia Surdich interpretano come un'allegoria della poesia. Il canottiere protagonista, cioè, «è la poesia che ha un corpo con cui fuggire l'incubo dell'ònoma, l'astrazione della poesia-filosofia». B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, p. 148. O, in altri termini, è la poesia che «non deve comunicare messaggi [...] [ma è] in se stessa "messaggio"». L. SURDICH, *Paragrafi per "Res amissa"*, cit. in I. TEODORI, *Io*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 119.

²⁷ G. CAPRONI, *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, in *Prose critiche*, cit., vol. IV, p. 1964.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. CAPRONI, *Visioni di Blake*, ivi, vol. IV, p. 1859.

³⁰ La Rosa sottolinea infatti come la poesia di Caproni, anche nelle ultime raccolte, «non smarrisce mai, miracolosamente, il suo filo d'Arianna, poiché vi resiste, incrollabile, una fiducia nella parola come unica forma di possibile conoscenza, di ontologia, che sfida e fende il buio del significato alla luce dell'apparenza elusiva del significante.» F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, cit., p. 79.

³¹ «Non ho una cosa da affermare in assoluto, una mia "verità" da trasmettere. Ho dei conti da saldare con l'esperienza. Se una "verità" ne nascerà sarà complessiva e fatta di questi singoli conti saldati». V. SERENI, Lettera a G. Buzzi del 15 maggio 1961, cit. nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 598.

³² V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, p. 229.

³³ V. SERENI, Intervista del 1982, cit. nell'apparato critico, ivi, p. 839. Curiosa la consonanza con quanto scrive, in tutt'altro contesto, Boros: «Ma che cosa si intende per poesia? Essa è fondazione dell'essere mediante la parola, salvataggio dell'autentico dal groviglio della dispersione [...] Poetare significa quindi liberare dal contesto della vita banale le esperienze fondamentali raccolte nel corso di una vita ed esprimere l'affinità radicale delle cose, degli avvenimenti e delle persone [...] La poesia è l'arte che riesce a salvare gli istanti significativi da questa vita di confusione». L. BOROS, *Mysterium mortis. L'uomo nella decisione ultima*, Queriniana, Brescia 1972, pp. 110-2.

momento si determina come un vuoto, cioè c'è una casella nella propria esistenza che non si è sistemata.»³⁴

La poesia insomma è per Sereni «la risposta a una provocazione» della vita: aiuta a comprendere una specifica esperienza, mettendola in rapporto con il tutto e vedendo «quali altri aspetti dell'esistenza coinvolge.»³⁵ In tal modo si crea «una specie di elaborazione e di dilatazione in un organismo di quella che era semplicemente un'emozione di partenza.»³⁶ In altre parole la poesia, e la letteratura in generale, produce verità soprattutto in quanto crea nessi, o meglio rivela i nessi già operanti al di sotto del livello di coscienza, riempiendo i vuoti dell'esistenza.³⁷ Tale capacità di produrre sapere istituendo connessioni inaspettate è sottolineata anche da Buzzati³⁸ e da Caproni. Quest'ultimo in particolare vede nella rima lo strumento principale per accostare o contrastare due idee, le quali «fondendosi insieme (o richiamandosi) generano una “terza” idea poetica ch'è quella che conta nella composizione.»³⁹ Questo concetto è condiviso almeno inizialmente da Betocchi, come sottolinea Ramat commentando il suo *Diario della poesia e della rima*: «Nel loro chiamarsi e attrarsi l'una coll'altra, le rime suggeriscono la trama stessa delle cose. Betocchi crede a una sorta di Carità, più grande dell'uomo, ovvero del Poeta; una Carità che ci aiuta a cogliere *nel creato* queste miracolose, chiare corrispondenze.»⁴⁰

Grazie appunto a tale caratteristica la poesia costituisce uno strumento essenziale nella ricerca del significato dell'esistere, nascosto al di sotto dell'apparenza contingente. Scrive Sereni a questo proposito: «Forse esiste un altro orizzonte, abbastanza occulto, tanto occulto da sembrare affidato al caso – magari a qualche spirito semplice e fedele, a qualche appassionato ammiratore segreto che sia del tutto fuori dalla mischia.»⁴¹ In altre parole esiste da qualche parte, commenta Cipriani, un «tassello mancante» capace di «dare compiutezza alle nostre visioni del mondo».⁴² È la stessa convinzione espressa nel racconto calviniano *L'ultimo canale*: «Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti si stia svolgendo in questo momento da qualche parte, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per giudicare e comprendere tutto il resto.»⁴³ In questo senso è leggibile anche la frase calviniana: «Dal fondo dell'opaco io scrivo»;⁴⁴ lo scrittore cioè si colloca sul lato in ombra delle cose, in cui risiede forse il loro significato. Tale frase ricorda il verso di *Un posto di vacanza*: «Sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate»,⁴⁵ che Masetti commenta così: «Il poeta cammina sul rovescio della medaglia, vive ai bordi di una realtà composita e instabile [...]. Allo

³⁴ V. SERENI, Intervista del 1971, ivi, p. 793.

³⁵ V. SERENI, *Sulla poesia*, cit. in A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 84.

³⁶ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 125-6.

³⁷ «La nostra esperienza del mondo è fatta di cose e di vuoti tra le cose, che la poesia cerca di colmare, dando forma ed espressione ad una visione unitaria di emozioni e pensieri, che prima unitari non erano. [...] Riesce a cogliere quei nessi normalmente invisibili, ma già presenti in noi e nelle cose.» A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 87.

³⁸ «Poesia c'è quando uno sta dicendo una cosa e ad un tratto ti fa balenare un'altra cosa, completamente diversa e profonda e dolorosa, che è scaturita dalla prima senza che si possa sapere come ne è venuta fuori. Questo è il mistero della poesia.» D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 190.

³⁹ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 102.

⁴⁰ S. RAMAT, *Poeta della rima*, da *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 145. Corsivi nel testo.

⁴¹ V. SERENI, *L'oro e la cenere*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 80.

⁴² S. CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 140.

⁴³ I. CALVINO, *L'ultimo canale*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 306.

⁴⁴ I. CALVINO, *Dall'opaco*, ivi, vol. III, p. 102.

⁴⁵ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 225.

stesso tempo ne accetta i rischi e i limiti, per raggiungere una profondità che si pone come una possibilità futura, mai compiuta.»⁴⁶

Uno dei testi più emblematici, riguardo la capacità della letteratura di esprimere una verità nascosta, è il racconto di Sereni *L'opzione*. La narrazione ruota attorno alla ricerca di un libro misterioso, il libro del destino: nessuno sa dove si trovi, pure «il libro c'è, non importa dove, [forse] ce lo siamo lasciato alle spalle, in qualche stand che ora stanno smontando [...]. Oppure, in questa stessa città o in un'altra non troppo distante, in questa stessa ora, in questo minuto, qualcuno a nostra totale insaputa, qualcuno già in tensione da giorni, o da anni, irradiandoci in segreto senza volerlo – attirandoci nel suo campo di forze, a quest'ora qualcuno...»⁴⁷ Del resto l'immagine del libro della vita, in cui è racchiuso il significato dell'esistere, è tradizionale: già Dante descrive Dio come il luogo in cui si trova «raccolto con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna.» (Par. XXXIII, vv. 86-7). Non stupisce dunque ritrovare tale idea anche negli autori contemporanei; Calvino per esempio afferma che «la letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare.»⁴⁸ Ma è soprattutto Luzi ad utilizzare ampiamente l'immagine della vita come libro, offerto al poeta affinché lo decifri per sé e per gli altri.⁴⁹

3.4.1. Tra letteratura e fede

Se la letteratura è ricerca dell'essenza, del «rovescio» nascosto della vita, è facile che assuma una sfumatura metafisica. Sereni stesso, pur trattando raramente temi religiosi, sembra considerare la poesia come un «simulacro o surrogato» della fede,⁵⁰ al punto da paragonare la figura del poeta a quella di «un credente che aspetti i segni della grazia, convinto esclusivamente della predestinazione e senza fiducia nel merito che l'operare potrà acquistargli; e che tuttavia non può fare a meno di operare sapendo che non le opere gli daranno la grazia ma che attraverso le opere soltanto egli potrà spiare l'avvento dei segni che aspetta.»⁵¹ Conseguentemente, negli autori più religiosi, letteratura e fede appaiono strettamente intrecciate. Per Betocchi per esempio la poesia è uno strumento essenziale di rivelazione della verità metafisica.⁵² Anzitutto essa riflette l'ordine del creato, esercitando perciò un effetto pacificante sull'animo.⁵³ Inoltre svolge una necessaria opera di decifrazione del significato del vivere: «Perché l'atteggiamento dell'uomo che si leva all'alba [...] ha qualcosa, o molto, della

⁴⁶ A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 106.

⁴⁷ V. SERENI, *L'opzione*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 188.

⁴⁸ I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 251.

⁴⁹ Emblematica la poesia *Auctor*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 711: «Aperto - / così t'era / il suo libro / stato gioiosamente offerto, / perché tu ne leggessi il leggibile [...] / per te e per altri, ancora / più inesperti, / che non osavano farlo.» Il tema del mondo come libro da decifrare ricorre in diversi componimenti, come *Scritto, sì, ma in quale*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1091: «Scritto, sì, ma in quale / impercettibile scrittura / era quell'alfabeto? [...] / non ne decifrava / punto il senso, intatto traversava / la sua opera il mistero.» In altri casi invece la metafora esprime soprattutto una convinzione di unitarietà e necessità, dal momento che tutti gli eventi sono pagine di un unico libro che il tempo sfoglia. Cfr. ad esempio *Pareva fosse dato* e *A lei, Gerusalemme, sale*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 33 e 194.

⁵⁰ Cfr. V. SERENI, Lettera a M. Luzi del 5 maggio 1963, in M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., pp. 72-73.

⁵¹ V. SERENI, *Esperienza della poesia*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 28.

⁵² Cfr. P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 15.

⁵³ «Io cerco di introdurre nella poesia un elemento di pace – il quale per me è costitutivo della poesia, perché la poesia deve cercare di rimettere ordine là dove c'è disordine – attraverso la poesia cerco quanto più è possibile queste soluzioni di pace, di riordinamento del disordine che appunto dalla pace ci allontana». F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 65.

condizione di Edipo davanti alla Sfinge: c'è una necessità d'indovino in quest'uomo, e anche una fragilità, e tuttavia egli sa bene di avere in sé la soluzione.»⁵⁴

Più in particolare la poesia, per Betocchi come per Caproni, trasmette una conoscenza emozionale: arriva alla verità attraverso «le vie del cuore», sorrette però dalla ragione che ne mette in luce la portata universale: «Dominare le ragioni del cuore vuol dire comprenderle, collocarle nel loro ambito, nel loro universo; così non sono più le mie ragioni del cuore personali, ma sono divenute le ragioni del cuore di molti altri».⁵⁵ E poiché la poesia consente di approfondire la consapevolezza affettiva e spirituale, essa è anche un mezzo per rapportarsi con Dio: se non una forma di preghiera, perlomeno un modo di sentirsi parte del disegno provvidenziale. Nelle *Ultimissime*, per esempio, Betocchi descrive la sua poesia come un «muto snidare in se stesso / l'altrui, e l'Altro, che [...] / promuove l'esistere / nel nome di Lui».⁵⁶ Perciò il poeta afferma che la poesia, pur rappresentando la realtà terrena, deve essere tesa verso «il futuro eterno: il quale, per tornare all'uomo ed a quanto ne riguarda direttamente l'anima e il corpo, è proprio il nostro destino (I Novissimi).»⁵⁷

Santucci poi ribadisce più volte il legame tra letteratura e fede, arrivando ad accomunare poeti e santi giacché entrambi alimentano una Speranza non meramente terrena.⁵⁸ L'autore stesso afferma direttamente che la scrittura ha costituito per lui un essenziale strumento per approfondire la fede: «Nel mio mestiere di scrittore [...] credevo di portare avanti soltanto trame, personaggi, metafore, mi avventuravo invece nel soprannaturale, nella trascendenza [...] Bussavo insomma alla porta di Dio.»⁵⁹ In particolare la scrittura rappresenta un mezzo per concretizzare la fede, calandola nell'esistenza,⁶⁰ e viceversa per spiritualizzare il quotidiano, svelandone l'anima metafisica.⁶¹ Non è un caso inoltre che il protagonista di *Eschaton*, arrivando in paradiso, sia accolto proprio da un fiume di parole, giacché proprio queste hanno «restituito un senso accettabile al mondo» e lanciato un ponte verso il divino: «Quasi che infine tutte le parole soltanto esistessero per salire a una disincarnata

⁵⁴ C. BETOCCHI, *Altri aspetti della poesia*, in *Confessioni minori*, cit., p. 140.

⁵⁵ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5. Peraltro tale impresa di decifrazione e ricerca non è solitaria: essa infatti accomuna Betocchi ad altri amici poeti quali Sereni e Luzi, come sottolinea lui stesso. Scrive infatti a Luzi, commentando *Onore del vero*: «È evidente la tua intenzione di andare vicino al vero. Ora è questo che interessa: l'assiduità [...] con cui bussi alle soglie dopotutto vietate. La poesia è un simulacro del vero: tutto ciò che possiamo.» C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., p. 31. E a Sereni, negli anni '80: «Sentivamo che l'orizzonte era illeggibile ma sapevamo che avremmo fatto di tutto per leggerlo e lasciarne ricordo alla nostra maniera: che fosse una maniera veridica. Tu ci sei riuscito: io non ho fatto e non faccio che dei tentativi.» C. BETOCCHI - V. SERENI, *Un uomo fratello*, cit., p. 228. Anche per Betocchi, dunque, la letteratura si caratterizza come un sapere relazionale.

⁵⁶ C. BETOCCHI, *Od anche, come qui confesserai*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 367. Albisani osserva peraltro che il legame strettissimo tra fede e poesia è dimostrato anche dal venir meno della seconda poco dopo la perdita della prima: «Ove l'una cada anche l'altra è destinata a cadere, non originandosi la poesia che dalla fede capace di attribuire una finalità ora all'amore ora al dolore». S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 251.

⁵⁷ C. BETOCCHI, *Della letteratura e della vita. A Carlo Bo*, in *Confessioni minori*, cit., p. 134.

⁵⁸ Cfr. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 223.

⁵⁹ L. SANTUCCI, «Quando scrivo io busso alla porta di Dio», cit. in E. ELLI, *Luigi Santucci testimone della gioia cristiana*, in *La libertà e la fede*, cit., p. 70.

⁶⁰ In un'intervista infatti Santucci spiega di avere affidato alla letteratura il compito di superare «le astrattezze o disumanità della metafisica, calando e imprigionando il metafisico, l'ultraterreno nelle polpe della materia e dei destini creati». *Intervista di Giovanni Cristini a Luigi Santucci per "Il Mandragolo"*, cit. in A. PASTORE, *Luigi Santucci e il Ragguaglio librario*, cit., p. 58.

⁶¹ Tale è il concetto implicito nel *Manoscritto da Itaca*: la scrittura aiuta Odisseo nella sua missione di trasfigurazione della realtà, che rivela così il suo aspetto paradisiaco (l'«angiolità»). L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 131.

innocenza dove ammutoliva tutto il presuntuoso parlarsi degli uomini.»⁶² In altri termini per Santucci Dio costituisce la meta ideale cui le parole conducono, e nella quale realizzano il proprio compito salvifico. Su questa convinzione si fonda anche il titolo scelto dall'autore per la sua «vita di Cristo»: *Volete andarvene anche voi?*. La risposta a quest'interrogativo è infatti: «Signore, da chi andremo? Tu solo hai parole di vita eterna» (Gv 6, 68); una frase che Santucci commenta così: «Parole di vita eterna non vuol dire solo parole che promettono l'eternità, ma parole che danno un senso alla vita, la quale altrimenti non ne avrebbe».⁶³ Cristo è perciò, come si legge nella *Premessa* al romanzo, il più grande poeta: in lui cioè la parola compie al massimo grado la sua funzione, che è appunto quella di salvare, di dare significato all'esistere.

Un concetto simile si ritrova anche in Luzi: la parola di Cristo è la parola «richiamata al suo compito primario, che è quello di dire, di proferire non di divagare o di intrattenere. [...] Il linguaggio di Gesù è assoluto come quello che contiene la verità e non deve cercarla.»⁶⁴ Più in generale le idee di Luzi sulla letteratura concordano per molti aspetti con quelle di Betocchi e Santucci. Anzitutto il compito primario della poesia è dare ordine e senso all'esistenza: essa è l'«istanza vitale che ascende alla forma, e cerca la sua reintegrazione nell'ordine universo».⁶⁵ Per questo Luzi si spinge fino a identificare la poesia con l'«anima del mondo»,⁶⁶ nel senso che la poesia è espressione di quel principio vitale unitario che, declinato nel dinamismo del molteplice, costituisce l'essenza stessa della speranza. Nella poesia si concretizza, in altri termini, la «memoria profetica» dell'unità divina in cui la vita terrena ha origine e compimento:

La profonda memoria di un'armonia perduta, la ferita di un'amarissima separazione dall'unità e il desiderio invece di reintegrazione in questa unità, in quel tutto, in quell'ordine supremo. Un ponte dal primordio, che è inabissato nel mistero della nostalgia, nostalgia nel senso più profondo del termine, da *nostos*, «ritorno», al sogno, inconfessato magari ma irresistibile, di una ricongiunzione con i principi, con il divino. Questa è la *vis* e la *dynamis* che sostiene [...] la poesia come espressione essenziale dell'anima dell'uomo, dentro l'anima generale del mondo. [...] Per questo ogni particolare della forma poetica è a sua volta formativo; forma formante, potremmo dunque dire, perché appunto lavora alla costituzione di questo ordine e quindi associa chi scrive e chi legge a questo ordine in via di ricostituzione. E ricostruisce un accordo, reintegra chi l'ascolta o chi [...] la scrive [...] [nel] ritmo profondo della [...] vita del mondo, dell'universo.⁶⁷

La poesia è perciò anche per Luzi «verità al quadrato», giacché indaga l'essenza più autentica della vita: «La poesia è il reale, il reale assoluto se vogliamo insistere su quel fascinoso vocabolario: solo, non verità opposta a inganno, ma il reale che dal profondo della realtà del mondo trova la voce giusta per enunciarsi.»⁶⁸ Certo «la poesia non è la sola capace di esaurire la verità» tuttavia «è, perlomeno,

⁶² L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., pp. 42-3.

⁶³ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 367.

⁶⁴ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 149. Cfr. anche *Il linguaggio di Gesù*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 277.

⁶⁵ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 23. Infatti «la violenza, la frantumazione del reale, le esperienze quotidiane non ripensate, minacciano in modo preoccupante la nostra vita. La poesia, invece, la riordina, la collega con il ritmo della natura, la scrive di nuovo nel grande libro della creazione e quindi, dà un senso a ciò che sembra non più averne, ritrova un po' la ragione del nostro esserci e del nostro soffrire.» Ivi, p. 3.

⁶⁶ Cfr. M. LUZI, *Naturalezza del poeta*, cit., p. 302.

⁶⁷ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., pp. 196-7.

⁶⁸ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 137. La poesia è quindi portatrice di «quel supplemento di verità di cui sentiamo il bisogno, di cui il cuore e l'anima hanno bisogno dopo l'accettazione della realtà quotidiana. Può essere l'illuminazione, in parte oscura, della vita, o può essere anche la rivelazione di qualcosa che non avevamo abbastanza apprezzato pur avendolo accanto, vicino.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 3.

la sola capace di porre la domanda per una verità radicale che sia semplice e si riveli connaturale all'uomo; [...] Anzi, a precisare meglio, direi che la poesia lavora dentro la verità. Naturalmente ogni poeta ne porta in luce una parte. Direi che nell'opera di ogni grande poeta si riassume tutto un lavoro corale, si accumulano tanti frammenti di verità parziali che promuovono il ricupero della verità di tutti». ⁶⁹ Ciò significa anzitutto che la scrittura non è un'attività individualistica bensì è «lavoro per l'uomo, per la coscienza, la conoscenza e quindi per Cristo, per Dio». ⁷⁰ Inoltre implica che tutta la poesia è, in un certo senso, poesia sacra. ⁷¹ Infatti per Luzi il poeta è colui che percepisce nel rumore della storia gli echi della voce divina; raggiunge così, nel «deserto popolatissimo di chiacchiera», «un'oasi di verità primaria». ⁷² E se inizialmente Luzi traccia un confine tra poesia e preghiera, ⁷³ con il passare degli anni tale distinzione viene meno, giacché «la parola trovata, trovata nel suo spessore, nella sua autenticità, [...] che nomina ma anche fa esistere la cosa, in fondo non so più se è religione o se è poesia. È un atto in cui la portata del sacro, la portata profetica non è circoscrivibile.» ⁷⁴

Di conseguenza scrittori e artisti sono il tramite di una verità che trascende le loro formulazioni; da qui «il senso di oltranza che l'arte ha rispetto alla volontà e alla coscienza dell'artista; va al di là, ed è un di là che non è momentaneamente chiaro neanche all'artista. [...] In fondo non c'è un artista che sa veramente quello che fa». ⁷⁵ Va detto comunque che la verità trasmessa dalla poesia mantiene una sua specificità rispetto alla verità della religione. Quest'ultima infatti è codificata in dogmi, mentre la poesia trasmette un tipo di conoscenza dinamico e intuitivo; perciò, mentre la religione si basa sull'affermazione di certezze, la poesia deve sempre «combattere nell'incertezza dell'esito, di volta in volta, la battaglia per le ragioni della vita». ⁷⁶ Proprio tale caratteristica, tuttavia, rende la poesia spiritualmente necessaria: grazie alla sua capacità di «distruggere la lettera per ripristinare e espandere lo spirito», «questa parola friabile può portare luce alla parola fissa della religione.» ⁷⁷

In ultimo si può dire che anche per Caproni, pur nel modo negativo e paradossale che lo contraddistingue, la ricerca letteraria sia strettamente connessa a quella di fede, e non solo perché Dio è l'oggetto diretto di molti dei suoi componimenti. Come ricorda Mozzati, infatti, il «nume» e il «nome» sono per Caproni strettamente interconnessi, ⁷⁸ vale a dire che i destini della parola sono legati a quelli di Dio. Da un lato dunque, come approfondiremo a breve, la «morte di Dio» si traduce nella «morte» della parola, ossia nella frattura tra significante e significato: le parole non riescono più a far

⁶⁹ AA.VV., *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento*, cit., pp. 76-77. Emblematica una poesia tarda, in cui il poeta descrive la poesia come un «mangime / di senso e verità» attorno a cui «si affollano parole e cose / becchettandosi». M. LUZI, *È libera, è pulsante*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 494.

⁷⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 122.

⁷¹ «Non c'è una poesia sacra ed una non sacra, credo che tutti sentano il sacro, anche chi non se ne rende conto. Non si può scrivere poesia senza avere un senso profondo dell'esistenza, e quindi essere sempre in qualche modo, se inevitabilmente negativi, però spiritualmente attenti alla continuità e alla serietà della vita.» M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. in *L'opera poetica*, cit., p. 1658.

⁷² M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 65. Diverse volte Luzi affronta direttamente, nei suoi componimenti, il tema del messaggio divino che faticosamente emerge dal rumore della storia; due esempi per tutti: *C'era, sì, c'era*, da *Per il battesimo*, e *La lite*, da *Fraresi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 509 e 716.

⁷³ «La preghiera comincia dove finisce la poesia, quando la parola non serve più e occorre un linguaggio altro.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 76.

⁷⁴ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 236.

⁷⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 258.

⁷⁶ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 153.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cfr. in particolare *Nel protiro e Abendempfindung*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 578 e 631.

presa sulla realtà, divenendone vuoti simulacri.⁷⁹ Dall'altro lato, però, Caproni non smette di cercare nella parola e nella realtà un fondo di autenticità e di senso, dove abita forse il Divino. Dio, in altri termini, «sta dentro alla parola, ne è la trama ultima e necessaria, costituendo con ciò anche la giustificazione profonda e l'essenza della poesia, nel suo eterno tentativo di conferire forma ed espressione all'imperscrutabile».⁸⁰ Ciò che accomuna poesia e religione, insomma, è la ricerca della Parola (della Speranza) unitaria e vera, perseguita attraverso il molteplice balbettio delle parole (delle speranze) umane.

3.4.2. La ricerca della trasparenza

Un'espressione curiosa della ricerca di significato insita nella letteratura è il ricorrente motivo della trasparenza. Nella prosa *Ventisei*, per esempio, Sereni esprime il suo desiderio di «una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi»;⁸¹ la poesia è appunto un'imperfetta applicazione di questo desiderio, giacché mira a una «trasparenza» che è insieme intellettuale e relazionale. Abbiamo visto infatti che il poeta è colui che vede il «rovescio» della realtà, ossia sa andare oltre la superficie cogliendo «in trasparenza», sotto gli eventi quotidiani, «una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge: una rete di gesti e di sguardi»⁸² nella quale riposano le premesse dell'utopia. Tale capacità è paragonata nel *Posto di vacanza* a quella dei pescatori, che conoscono e snidano i pesci nascosti sul fondale marino:

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
bellissima, una ràzza, viola nel turchino [...]

Mi spiegano [...] che questo e altri pesci d'alto mare
si mimetizzano nei fondali, alle secche, alle correnti
colorandosi o trascolorando, a seconda. [...]

A quegli esperti avrei voluto dire altre ombre e colori
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
per quali secche e fondali fra riaccensioni e amnesie,
di quanti vi spende anni l'occhio intento
all'attraversamento e allo sprofondo [...].⁸³

Esattamente la stessa metafora è usata da Caproni: il poeta è colui che scorge «in trasparenza l'anima delle cose stesse, un poco come dall'alto si scorge l'anima del mare, coi suoi fiori d'alga e i suoi mostri in profondo».⁸⁴ Benché il mondo sia fatto «d'apparenze compatte, dure, impenetrabili», lo sguardo del poeta riesce a scorgere almeno saltuariamente «la vera luce e sostanza umana».⁸⁵ Anche le donne, figure liminali il cui sguardo è costitutivamente più sensibile alla natura profonda delle

⁷⁹ «Il Nume coincide col Nome 'vacuo' (e ovviamente il contrario) ed entrambi mettono in scena il loro fallimento, un dio-nome impotente e sconfitto, impossibilitato a uscire da sé per andare incontro alla realtà». V. COLETTI, *L'avventura triste della conoscenza*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 42. Tale legame tra crisi religiosa e crisi della parola è sottolineato anche da Luzi: «Il Logos che si fa carne partecipa di questa stessa sconfitta [del linguaggio], testimoniandolo con sangue, in un certo senso.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 190.

⁸⁰ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 124.

⁸¹ V. SERENI, *Ventisei*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 199.

⁸² V. SERENI, *Dovuto a Montale*, ivi, p. 149.

⁸³ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., pp. 231-2.

⁸⁴ G. CAPRONI, *Il capo tra le nuvole*, da *Taccuino dello svagato*, cit., p. 106.

⁸⁵ G. CAPRONI, *Visioni di Blake*, in *Prose critiche*, cit., vol. IV, p. 1859.

cose, appaiono spesso associate alla trasparenza. Le fanciulle caproniane sono infatti tipicamente immerse nella luce mattutina e a loro volta spargono luce intorno a sé.⁸⁶ Questo crea degli effetti di trasparenze che enfatizzano la leggerezza angelica di queste figure, suggerendo «un abbandono della stessa materialità delle carni, un processo di ascesa e di sublimazione».⁸⁷ La stessa caratteristica si estende anche all'anziana madre del narratore nel racconto *Il bagno di luce*:

All'improvviso uno strano moto di simpatia e di nuova speranza lo agitò. [...] Vide che il sole faceva trasparente la chicchera e perfino, un poco, le dita magre e sporche che la reggevano [...] E allora, affacciatosi alla finestra e guardato il vespasiano anche esso inondato in pieno dal bagno di luce, per un attimo gli parve che perfino in esso avesse notato una trasparenza. «La luce può guarire tutto davvero» pensò. Spalanco la finestra in modo che il sole inondasse ancor di più la stanza, e questa volta quasi cantarellando scandi: «La mia mamma, la mia cara mamma».⁸⁸

Similmente per Calvino lo scrittore è colui che cerca «in trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo [...] l'aspetto del suo rovescio».⁸⁹ Infatti il simbolo del cristallo non è scelto soltanto per la precisione delle forme ma anche – e forse soprattutto – per la sua trasparenza, rappresentando dunque idealmente la capacità di penetrare il mondo con sguardo limpido e acuto, cogliendone la struttura profonda.⁹⁰ Anche l'ideale della leggerezza è associato alla trasparenza; ad esempio Kublai Khan sogna «città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere»,⁹¹ mentre Palomar si prefigge di «ottenere dei modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele».⁹² In questo caso la trasparenza si associa alla fluidità concettuale, ossia alla capacità di indagare la realtà sfuggendo a uno schema troppo rigido; un significato per certi versi opposto a quello del cristallo, cui però è accomunato dalla medesima esigenza di comprensione e di riscatto, a fronte della pesantezza e dell'opacità del mondo. La trasparenza è dunque la traduzione immaginifica della speranza: è ciò che trasforma il «vuoto» in senso negativo (il vuoto-pieno dell'angoscia e del non-senso) in un «vuoto» positivo (una percezione di mancanza che sprona alla ricerca).⁹³ Allo stesso modo per Caproni e Sereni il poeta è colui che sa trasfigurare il vuoto: conosce il vuoto-pieno della disperazione (che come scrive Dolfi «cancella ogni trasparenza, ogni possibilità di vedere», come la nebbia così tipica delle pagine caproniane⁹⁴), ma cerca continuamente di trasformarlo in un vuoto «luminoso»,⁹⁵ che apra nuove vie d'accesso al mondo.

⁸⁶ «Ma come s'illuminava / la strada dove lei passava!» G. CAPRONI, *L'uscita mattutina*, da *Versi livornesi*, in *L'opera in versi*, cit., p. 192.

⁸⁷ M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 277. I simboli della luce e della vela sono accostati alla figura femminile perfino nella scrittura privata di Caproni, in particolare in una lettera dove il poeta descrive il proprio amore per Rina: «Sento che a poco a poco il mio spirito va formandosi: come uno sgomento nuovo, un vuoto grande, ma peraltro luminoso mi si è aperto nel cuore. Mi allontanano sempre più dalle vanità, come barca da riva, verso una luce d'orizzonte splendente». G. CAPRONI, Lettera a C. Betocchi del 1937, cit. in *“Era così bello parlare”*, cit., p. 106.

⁸⁸ G. CAPRONI, *Il bagno di luce*, da *Racconti scritti per forza*, p. 298.

⁸⁹ I. CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 923.

⁹⁰ Cfr. I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 688. Interessante a questo proposito una lettera scritta da Caproni a Calvino per ringraziarlo di avergli fatto omaggio di *Palomar*. Il poeta infatti individua come ideale calviniano per eccellenza proprio quello di «raggiungere la trasparenza del cristallo (o della fiamma) portando al calor bianco la “materia” in apparenza più neutra e grigia». La lettera è riportata in D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 231.

⁹¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 419.

⁹² I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 964.

⁹³ Come affermano le *Effimere*, infatti, «il vuoto-pieno [...] può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile.» I. CALVINO, *Le effimere della fortezza*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 487.

⁹⁴ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 45.

⁹⁵ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 23.

La trasparenza comunque costituisce un ideale utopico, mai pienamente raggiunto. La vita di Palomar, per esempio, passa nell'attesa forse vana di «uno spiraglio di trasparenza» che si apra nell'opacità delle cose,⁹⁶ mentre la città di Marozia solo per brevi istanti di grazia «diventa cristallina, trasparente come una libellula.»⁹⁷ Per questo, come nota Deidier, «la tinta che più emerge nell'intera narrativa calviniana è il grigio»; eppure proprio «nella negazione della trasparenza, nell'antitesi oppositiva e dialettica che la neutralità del grigio instaura con gli altri colori dell'esistente, è ancora possibile rinvenire quel germe positivo di ricostruzione e indagine pulviscolare.»⁹⁸ In altre parole più crescono il grigiore, l'opacità e la pesantezza, più si rafforza il desiderio di trasparenza, luce, leggerezza. In effetti, a giudicare dal racconto *Il guidatore notturno*, è persino necessario che la trasparenza rimanga un ideale irraggiungibile perché, se si attuasse pienamente, l'uomo perderebbe proprio ciò che lo rende umano; paradossalmente la perfetta trasparenza della comunicazione renderebbe quest'ultima impossibile:

Continueremo tutti e tre a scorrere avanti e indietro lungo queste linee bianche, [...] liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo, ridotti a segnali luminosi, solo modo d'essere appropriato a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo. Certo il costo da pagare è alto [...]: non poterci distinguere dai tanti segnali che passano per questa via, ognuno con un suo significato che resta nascosto e indecifrabile perché fuori di qui non c'è più nessuno capace di riceverci e d'intenderci.⁹⁹

La trasparenza appare invece pressoché raggiunta, e pienamente positiva, in alcuni componimenti del Luzi maturo. Costituisce infatti il punto di arrivo della «conoscenza per ardore»: il fuoco brucia l'opacità della materia per far emergere l'anima – individuale e collettiva – nella sua purezza. «Trasparenza dopo trasparenza / le s'apre [...] / dentro, una voragine, l'azzurro / spazio, / le rode / la sua massa / di buio e opacità» si legge per esempio in *Frasi e incisi*.¹⁰⁰ L'individuo, compenetrato sempre più dalla luce del Tutto, arriva così fin quasi a perdere la propria consistenza. Emblematico a tal proposito il componimento *E ora chi sono questi che lo chiamano*, in cui misteriosi messaggeri invitano il poeta «alla festa mattutina / dell'acqua / e della trasparenza»;¹⁰¹ un'immagine che non può non richiamare la descrizione dantesca dei beati, che gli appaiono «quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille» (Par. III, vv. 10-1). Il motivo diventa poi sempre più importante col procedere delle raccolte, finché tutto appare destinato ad essere consumato e trasfigurato in una «radiosa trasparenza».¹⁰²

3.5. Il dinamismo della speranza nella ricerca letteraria

Abbiamo visto come la speranza costituisca insieme un effetto e una premessa della letteratura; tuttavia, poiché la speranza è sempre in dialettica con il suo opposto, tale dinamica è raramente pacifica. In effetti se una perfetta trasparenza fosse possibile, come riflette Sereni in *Ventisei*, la letteratura sarebbe superflua: essa «porta con sé l'indizio di un'imperfezione»,¹ è un tentativo di

⁹⁶ I. CALVINO, *Il signor Mohole*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1107.

⁹⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, pp. 489-90.

⁹⁸ R. DEIDIER, *Le forme del tempo*, cit., p. 117.

⁹⁹ I. CALVINO, *Il guidatore notturno*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 343.

¹⁰⁰ M. LUZI, *Equiparata al nulla*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 781.

¹⁰¹ M. LUZI, *E ora chi sono questi che lo chiamano*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 894.

¹⁰² M. LUZI, *Avanza l'ora*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 200.

¹ V. SERENI, *Ventisei*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 199.

rimediare a un'opacità che non è tuttavia mai pienamente eliminabile. Dunque l'attività di scrittura può essere letta anche come una lotta, che si attua in particolare contro due ostacoli principali: l'opacità del linguaggio e l'inafferrabilità del reale.

3.5.1. La lotta per l'autenticità

Il mondo moderno, scrive Calvino, è afflitto da una «pestilenza» che attacca la parola, privandola della sua forza conoscitiva e comunicativa.² Infatti il linguaggio è spesso usato in modo superficiale e generico, oppure ideologico e ingannatore; e tale crisi riflette una più generale perdita di forma, che «colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine.»³ A questa «peste» si oppone proprio la letteratura, «Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere».⁴ La lotta degli scrittori consiste proprio nel riportare la parola alla sua piena autenticità e potenza, sia attraverso la propria produzione, sia attraverso l'ascolto del mondo: tendendo cioè l'orecchio «con attenzione e pazienza fino a poter distinguere il suono raro e sommerso d'una parola che almeno per un momento è vera.»⁵

Anche Silone denuncia una crisi generalizzata del linguaggio, evidenziando in particolare due rischi in cui la parola può incorrere. Il primo, spiega Falchetto, è il pericolo della strumentalizzazione, ossia l'«asservimento a interessi particolari, di classe, di gruppo, di individuo», mentre il secondo è quello dell'astrazione, «dell'irrigidimento precettistico», proprio della propaganda ideologica.⁶ Questi pericoli giustificano la diffidenza dei cafoni nei confronti delle parole, emblematicamente espressa in un passaggio della prima redazione di *Vino e pane*: «I fatti sono maschi, le parole sono femmine. Mille femmine non fanno un maschio.»⁷ Non è un caso dunque che l'educazione «rivoluzionaria» impartita da Spina nel *Seme sotto la neve* cominci proprio dal linguaggio. Spina infatti prende sotto la sua protezione Infante, considerato da tutti muto e idiota, e cerca di insegnargli a parlare. Tale attività ottiene un duplice effetto: non solo Infante impara effettivamente qualcosa ma lo stesso Spina riscopre il valore delle parole, che riacquistano una potenza addirittura biblica: «Sono ancora calde di nascita, ancora grezze e vive; basta ch'egli dica sole, e tutto è luce intorno; basta che ripeta pane vino letizia, per creare questi oggetti.»⁸ A quest'effetto contribuisce anche la peculiare tecnica pedagogica di Spina, il quale ancora ogni parola a una realtà concreta mediante la radice etimologica: il legame tra i «compagni» e il «pane» è solo l'esempio più eclatante di questa dinamica. In tal modo si svela l'istanza morale di cui le parole sono portatrici: come per Santucci, insomma, il bene appare intrinseco alle parole purché le si sappia correttamente interpretare.

Luzi poi insiste diverse volte sulla crisi linguistica in atto nella società contemporanea, sottolineando in particolare il formarsi di una frattura tra la parola e la cosa: i nomi non sono più il riflesso delle cose reali ma solo la loro maschera, la loro «metafora».⁹ «Cose e nomi, ciascuno nella propria /

² I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 678.

³ Ivi, p. 679.

⁴ Ivi, p. 678.

⁵ I. CALVINO, *La città scritta: epigrafi e graffiti*, da *Collezione di sabbia*, ivi, vol. I, p. 513.

⁶ B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. XXXVI.

⁷ Cfr. l'apparato critico, ivi, vol. I, p. 1517.

⁸ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 970.

⁹ L'uso negativo del termine «metafora» si riscontra in diversi componimenti, come *Al giogo della metafora*, da *Per il battesimo*, oppure *Seme e Tutto è angustia intorno, tutto*, entrambi da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 511, 1101 e 1124.

desolata orfanità / si cercano», si legge esemplarmente in *Frasi e incisi*.¹⁰ Da qui la diffusione di linguaggi inautentici; persino il terrorismo non è per Luzi che «un altro linguaggio aberrante che cerca di sostituirsi alla parola mancante.»¹¹ La letteratura è lo strumento primario per contrastare tale tendenza, in quanto «è il combattimento con l'ombra, con la menzogna, con la convenzione, con tutto ciò che tende a opporsi al desiderio di verità».¹² Si ha dunque un contrasto netto tra il linguaggio poetico e quello comune, contrasto che Luzi riconduce alle categorie paoline di profezia e glossolalia o di spirito e lettera.¹³ In breve la parola poetica è la parola restituita alla pienezza delle sue potenzialità: «Non è più [...] un segno convenzionale, ma è finalmente la Parola, che significa la Cosa, che veramente significa e che veramente la fa anche nascere, la fa nascere dal pensiero.»¹⁴ Diversi componimenti insistono proprio su tale incontro quasi miracoloso tra la parola e la cosa, che ha l'«incandescenza» di una rivelazione:¹⁵ «Entrano le cose / nel pensiero che le pensa, entrano / nel nome che le nomina, / sfolgora la miracolosa coincidenza.»¹⁶

In questo senso la poesia è, nella sua essenza, nominazione: il suo scopo è «dare il nome alle cose, [...] non il nome convenzionale, [...] ma [il] nome in cui la cosa prende veramente la sua identità e la sua presenza. [...] Dare il nome vuol dire anche appropriarsi veramente delle cose e degli eventi, degli avvenimenti. Si tratta proprio di questo: di scoprire o di rinnovare, [...] di inventare il rapporto tra la parola e la cosa.»¹⁷ Similmente Santucci, che individua l'essenza della propria scrittura nella lode,¹⁸ afferma che quest'ultima dovrebbe idealmente coincidere con il semplice atto di nominare.¹⁹ Il fine della scrittura, cioè, dovrebbe essere anzitutto quello di restituire ai nomi la loro potenza, come fa don Pasqua nell'*Orfeo*, così che semplicemente nominando qualcosa se ne evochi la forza positiva («Le parole guariscono, come le erbe»²⁰). In tal modo la parola dello scrittore riflette, in piccolo, la potenza salvifica del Verbo divino, contrapponendosi all'uso ingannevole del linguaggio tipico del diavolo.²¹ Perfino le parole più usurate, come racconta Santucci nel *Cuore dell'inverno*, possono aprire spiragli di metafisica speranza:

Questa segreta follia che coltivo [...] [è] andar ricercando nelle parole [...] il loro assoluto, la genuinità primordiale, quella ormai rarissima forza di sfida alla degradazione e allo svuotamento cui le parole sembrano condannate. Matto sicuramente mi ritiene anche la mia portinaia quando, come stamattina al mio uscire, mi ha borbottato il «buongiorno» e io, commosso, son tornato sui miei passi. «Che cosa ha detto, Adalgisa?» «Buongiorno, le ho detto.» «Per favore me lo ripeta. Si rende conto di quanto le devo? Davvero una giornata buona, *tutta buona* lei vuole per me? Lo sa quanto può contare nella vita un giorno fortunato, bello, felice?... Oh, lei è davvero una persona straordinaria...» «Ma, signore, io

¹⁰ M. LUZI, *L'immagine – no*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 935.

¹¹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 234. L'argomento è affrontato anche in diverse altre interviste, cfr. per esempio *La porta del cielo*, cit., p. 63 o *Conversazione*, cit., p. 9.

¹² M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 59.

¹³ Diversi saggi di *Naturalezza del poeta* affrontano questo contrasto, come *Glossolalia e profezia* (p. 117), *La creazione poetica?* (p. 153) o *Le parole agoniche della poesia* (p. 295).

¹⁴ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 64.

¹⁵ «Si trovò ciascuno / dentro quella incandescenza, / ebbe chiaro / quel ricongiungimento / dell'immagine / con la sostanza / e di questa con il senso». M. LUZI, *Non ci fu porta o veranda*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 890.

¹⁶ M. LUZI, *Un attimo*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1088.

¹⁷ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 201.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 260.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 84.

²⁰ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 198.

²¹ Cfr. D. PICCINI, *Luigi Santucci. L'insidia del paradiso* in L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, Marietti 1820, Genova-Milano 2010, pp. 209-10.

lo dico... lo diciamo a tutti», balbetta la mia donnina [...]. Rinuncio a svolgerle oltre quella mia filosofia; a dirle, come penso, che ogni «buongiorno», «stia bene», o soltanto «grazie» ambisce forse, nel suo svagato uscirsi di bocca, a spostare il mondo dai suoi cardini di egoismo, indifferenza o sanguinarietà, [...]; che allora oltre le nuvole gli angeli fanno un lungo Ooooooh polifonico e tornano a darci una mano.²²

La speranza che «si allacci nome a cosa»²³ è espressa anche da Sereni nel componimento *Un posto di vacanza*; tuttavia per arrivare a questo risultato il poeta deve combattere anzitutto con se stesso, per cercare parole che non restino fini a se stesse ma si radichino nel reale. Tale impegno è espresso esemplarmente nel dialogo con l'amico Vittorini: «“Ma tu” insiste “tu che ci fai in questa bagnarola?” / “Ho un lungo conto aperto” gli rispondo. / “Un conto aperto? di parole?” “Spero non sia di sole parole.”»²⁴ Questa lotta interiore caratterizza anche l'attività letteraria di Buzzati: bisogna scrivere, annota nel suo diario, perché «alla fine, fra tonnellate di carta da buttare via, una riga si potrà salvare. (Forse.)»²⁵ E altrettanto combattuta è la scrittura di Caproni: non a caso la Parola è indicata dal poeta stesso come uno dei possibili significati allegorici della Bestia, che appare come un miraggio e subito scompare.²⁶ Ma in fondo, come osserva lui stesso, la poesia fa la grandezza dell'uomo proprio perché non nasce spontanea bensì deve essere voluta e ricercata, perciò è necessariamente imperfetta. Al contrario per la gallina produrre uova è un procedimento automatico e per questo, benché ogni uovo le riesca perfettamente, non le porta onore: «La gallina, semmai, avrebbe dignità se riuscisse a volere e a fare un uovo imperfetto, contro natura».²⁷

3.5.2. Oltre i limiti della parola

La lotta dello scrittore non si svolge solo, come dicevamo, nei confronti di un uso superficiale del linguaggio, ma è anche una sfida ai limiti del linguaggio stesso. Infatti, come la speranza si incarna in oggetti determinati ma insieme li trascende, così la letteratura prende corpo nelle parole ma tende a una meta che è al di là di esse: ciò che veramente importa dire è, nella sua essenza, indicibile. Da qui lo sgomento, ad esempio, dell'Odisseo santucciano, *alter ego* dello scrittore: «Per chi mandava avanti quegli appunti insensati? [...] Perché [...] inseguire nel quaderno l'indicibile messaggio?»²⁸ Piuttosto la musica gli appare come l'unico linguaggio capace, forse, di cogliere l'essenza del reale, in quanto il messaggio che trasmette non è limitato dal linguaggio. La parola, al contrario, non solo non riesce pienamente a esprimere la realtà ma corre sempre il rischio di falsificarla, incapsulandola dentro a categorie predefinite. Lo stesso *Manoscritto da Itaca* è precisamente una dimostrazione di questo pericolo, giacché Odisseo rinuncia a vivere per scrivere: la parola, insomma, si sostituisce alla cosa. La liberazione finale del personaggio coincide appunto col superamento di questo errore: «Non cercava più parole per le cose; e la ragione del suo essere nella pace era proprio quella raggiunta

²² L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 104.

²³ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 224.

²⁴ Ivi, p. 231.

²⁵ D. BUZZATI, *26 ottobre 1957*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 273.

²⁶ La sovrapposizione tra «bestia» e parola è esplicita in G. CAPRONI, *Io solo*, da *Il conte di Kenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 561. È invece descritta come un miraggio («la porta / morgana») nel componimento *La porta*, ivi, p. 610.

²⁷ G. CAPRONI, *Lavorare, lavorare, produrre*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 161.

²⁸ L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, da *Il bambino della strega*, cit., p. 138.

libertà dalle parole [...]: l'essere sfuggito, dopo tant'acqua, anche a quell'infido mare che di tanto aveva ritardato il suo ritorno a Itaca.»²⁹

Limiti e rischi della parola sono poi ancor più accentuati nella produzione caproniana, in specie a partire dalla raccolta *Passaggio d'Enea*.³⁰ La poesia riesce a restituire, «di tutto l'avvenimento, [...] / appena / (a pena) / un niente.»³¹ Da qui la finale *Concessione* di *Res amissa*: «Buttate pur via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa.»³² Per questo Caproni, come l'Odisseo santucciano, cerca di integrare la comunicazione poetica con quella musicale, fin quasi a fondere idealmente i due linguaggi.³³ In questo tentativo, nota Surdich, si attua «uno sforzo di scavalco dell'opacità della comunicazione e della resistenza della parola in virtù dell'apporto di una limpidezza e di una trasparenza che "altro" (non più la parola, ma un "altro" che abbia la solidità della materia e la lievità della musica) possa dare.»³⁴ È quanto emerge esemplarmente dalla poesia *Il mare come materiale*:

Scolpire il mare...
Le sue musiche...
Lunghe,
le mobili sue cordigliere
crestate di neve... [...]
Dire
(in calmeria o in fortunale)
l'indicibile usando
il mare come materiale...³⁵

Allo stesso modo Sereni, in *Un posto di vacanza*, vagheggia di affidarsi al mare – simbolo, come vedremo, del dinamismo vitale, della forza magmatica del possibile – «senza zavorra o schermo di parole».³⁶ Le parole infatti non solo sono limitate ma possono persino essere dannose: i sogni più belli appaiono «freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto»; allo stesso modo i pescatori, per catturare una splendida razza, la uccidono: «Trafitta boccheggiava in pallori, era esanime, / sconciata da una piccola rosa di sangue / dentro la cesta, fuori dal suo elemento.»³⁷ La metafora è la stessa che, pur nell'ambito della caccia e non della pesca, troviamo così di frequente nell'opera caproniana. Il paradosso di chiamare qualcosa all'esistenza uccidendolo è infatti anche un'immagine del processo poetico, che cerca di impadronirsi della realtà nominandola ma in questo

²⁹ Ivi, p. 153.

³⁰ Questo infatti l'ammonimento che Caproni si autorivolge nel settimo dei *Lamenti*: «Pastore di parole, la tua voce / che può? [...] / Soffocherà nel petto il nome / che tu porgi più puro». G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 118. Sulla sfiducia nella parola come tema caratteristico di questa raccolta in particolare cfr. R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., pp. 51-3.

³¹ G. CAPRONI, *Un niente*, da *Il conte di Kenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 606.

³² G. CAPRONI, *Concessione*, da *Res amissa*, ivi, p. 805.

³³ La poesia caproniana nasce infatti ai margini della musica e fortemente plasmata da essa. Cfr. a tal proposito la *Cronologia* anteposta a G. CAPRONI, *L'opera poetica*, cit., p. L. Ne è la dimostrazione più evidente la raccolta *Il franco cacciatore*, costruita come un libretto operistico.

³⁴ L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 135.

³⁵ G. CAPRONI, *Il mare come materiale*, da *Il conte di Kenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 698.

³⁶ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 227. Commenta Esposito: «Le parole, quelle parole che spesso usiamo non per comunicare ma per costruirci una protezione intorno, non bastano più; e come le parole sono qui il simbolo della poesia, così il mare simboleggia la vita, una forza cui è destino cedere, abbandonarsi rinunciando alle difese di comodo». E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 158.

³⁷ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 231.

modo rischia appunto di devitalizzarla. Ciò può contribuire a spiegare il terrore dell'io poetico in uno dei componimenti del *Franco cacciatore*: «Non mi chiamare. / Attenta. / [...] NON MI CHIAMARE!!.../ Cominciano a sparare». ³⁸ Come osserva Adele Dei infatti essere chiamati «può anche significare il pericolo di un inghiottimento in un'altra dimensione, appunto in un'aldilà». ³⁹ In questo senso dunque il poeta si può identificare con un cacciatore che continuamente insegue la Bestia impredibile della realtà: non solo se la vede sfuggire sempre tra le mani ma, se mai la prendesse, sa che ciò significherebbe la morte della verità stessa. D'altra parte se anche identifichiamo la Bestia con la Parola, come l'autore stesso suggerisce, il significato non cambia: essa infatti rappresenta, sì, una preda ambita, ma anche un pericolo, una potenziale portatrice di morte. ⁴⁰

A tal proposito è particolarmente esplicito uno degli *Appunti senza data*: «Il Verbo non è creazione. / Il Verbo è distruzione.» ⁴¹ Un'affermazione che Caproni spiega così: «La parola distrugge l'oggetto per crearne un altro: la parola stessa.» ⁴² Da qui l'ipotesi che la verità si trovi, più che nelle parole, nel silenzio: «Il giorno in cui gli uomini fossero muti penso che allora forse sapremmo quella verità che cercano i metafisici». ⁴³ Quest'ultima infatti, argomenta Caproni, è forse un Eden da cui l'uomo si è autoesiliato a causa della parola: «Davvero io penso che il peccato d'Adamo sia stato [...] voler possedere il *verbum* quale mezzo di conoscenza [...] Dimenticando [...] che la parola crea una realtà e che voler usare una parola per conoscere una cosa è come voler usare una cosa per conoscerne un'altra [...]. Si creò [così] nelle parole i campi del suo esilio e della sua servitù, si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura)» ⁴⁴. In altri termini, con una metafora tratta sempre dagli *Appunti*, la parola forma un «muro», insuperabile quanto il dantesco «muro della terra». ⁴⁵ Similmente Calvino sente il mondo del non detto premere sul muro delle parole: «Mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio». ⁴⁶ Ma ciò che c'è sul rovescio delle parole resta, per definizione, oscuro: sempre desiderato e mai afferrabile è il «senso ultimo a cui le parole non giungono». ⁴⁷ Dunque la parola è paragonabile per Calvino a «un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto», giacché «collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta»: ⁴⁸ la caproniana *res amissa*.

Va precisato, tuttavia, che inizialmente Caproni traccia una distinzione tra parola filosofica e poetica. Se la prima infatti ha lo scopo di definire la verità, le parole poetiche «sono esse stesse verità indefinita appunto come le cose fisiche, cioè mistero.» ⁴⁹ Dunque la poesia può riuscire a trasmettere in parte anche quella verità che non si può mettere in parole, in quanto usa «il linguaggio non come mezzo di conoscenza ma come essenza: cioè a dire come verità in atto. [I poeti] [...] creano [...] soltanto per estendere la verità, cioè per rendere ancor più ampia e vera e misteriosa la verità, al contrario dei

³⁸ G. CAPRONI, *Idillio*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 479.

³⁹ A. DEI, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in *Omaggio a Caproni*, cit., p. 70.

⁴⁰ L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 144.

⁴¹ G. CAPRONI, *Appunti senza data*, da *Poesie disperse*, in *L'opera in versi*, cit., p. 967.

⁴² G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 437.

⁴³ G. CAPRONI, *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 231.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Duole / come nella mente duole / il muro delle parole.» G. CAPRONI, *Appunti senza data*, da *Poesie disperse*, in *L'opera in versi*, cit., p. 967.

⁴⁶ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1874-5.

⁴⁷ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 944.

⁴⁸ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 693.

⁴⁹ G. CAPRONI, *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 231.

filosofi che la definiscono e quindi la limitano, la finiscono, l'uccidono.»⁵⁰ In ultimo però la distinzione tra poesia e filosofia viene sostanzialmente a cadere ed è il linguaggio nel suo complesso a essere messo in discussione.⁵¹ Similmente Luzi esprime una certa sfiducia nei confronti del linguaggio che pretende di definire l'indefinibile, in particolare di dare un nome a Dio.⁵² Da questo punto di vista la poesia è una forma più adatta per indagare la dimensione metafisica, dal momento che vi partecipa senza costringerla in una definizione univoca. D'altra parte anche il linguaggio poetico presenta dei limiti; ciò che possiamo dire infatti è soltanto una minima parte della verità,⁵³ e talvolta anche questa minima conquista sembra sfuggirci: il mondo appare allora indecifrabile e la parola inadatta a esplorarne il significato.⁵⁴

Eppure, benché il limite della parola provochi spesso sgomento nel poeta, è precisamente l'incapacità di esaurire la verità nel linguaggio che rende la speranza sempre possibile. In primo luogo infatti l'incapacità di racchiudere gli eventi in un quadro di senso compiuto non nega la possibilità che un senso ci sia; al contrario chiede appunto una scelta di speranza, la decisione di credere in un significato non pienamente intelligibile. Inoltre è proprio l'inesauribilità del mistero che mantiene tesa la «volontà di dire»,⁵⁵ alimentando il cammino della poesia. La coincidenza tra nome e cosa non è mai perfetta anche perché le cose si modificano costantemente e di conseguenza incitano il linguaggio a mutare anch'esso, avanzando come tutto l'universo verso il compimento finale: «Sopravanzano le cose il loro nome. / In avanscoperta / esse, ma dove?»⁵⁶ In ultimo sappiamo che la speranza chiede un oggetto irriducibile a qualunque confine specifico; di conseguenza, se il linguaggio potesse abbracciare nella sua interezza il significato delle cose, la portata della speranza ne verrebbe paradossalmente sminuita. È proprio perché il mistero resta libero dalle reti del linguaggio che la sua

⁵⁰ Ivi, p. 233. Osserva a tal proposito Frabotta: «Per lunghi anni dopo la crisi del dopoguerra Caproni ha sperato che la poesia, a differenza della filosofia [...], possedesse in sé la grazia necessaria a salvare il linguaggio e quindi la vita. Certezze assolute la sua poesia non ne ha mai nutrite [...] [ma], per forza di poesia, il linguaggio umano può ospitare nel suo seno [...] una sofferta speranza». B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni: il poeta del disincanto*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 85.

⁵¹ Il poeta stesso sottolinea: «I miei ultimi versi sono caratterizzati dalla sfiducia nella parola e dal tentativo di superarla, anche se ne vivo tutta l'inquietudine.» G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 444. Il linguaggio dunque racchiude in sé, come osserva Testa, due aspetti opposti ma intrecciati: «il carattere vivificante – ciò che negli scritti di poetica compariva come “energia attiva”, “potenziamento” proprio dell’attitudine ontologica, del “peso di realtà” della parola poetica – e il carattere mortifero – ciò che negli scritti di poetica veniva attribuito al linguaggio logico-concettuale e alla sua attitudine gnoseologica che procede per definizioni.» I. TESTA, «Ragione eversa». *L'«afilosofia» dell'ultimo Caproni*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 253.

⁵² Il tema è affrontato soprattutto nella raccolta *Fraasi e incisi*, dove è oggetto di componimenti come *Il dio pensato dagli uomini, Perché ci parlano i numi o Dati i nomi* (in *L'opera poetica*, pp. 738, 742 e 942). Non è assente comunque nelle raccolte successive. Cfr. ad esempio *Lo umilia*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 959.

⁵³ «Quello che diciamo è non dico un balbettamento, ma un inseguimento su tracce molto insicure. La sostanza del discorso sta sopra di noi.» M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 211.

⁵⁴ Il disorientamento è riflesso in particolare dalle frequentissime interrogazioni, di struttura spesso simile, ad esempio: «Pazzo lo scriba? O immemorabile la sofferenza?» (*In che lingua, in che perso dialetto?*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 458); «Scarso lo scriba? distratto? [...] / o inenarrabile questo tempo?» (*Scarso lo scriba?*, ivi, p. 481); «Chiusa la profezia, impossibile l'annuncio?» (*Ed eccolo avvenuto*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 510); «Matto il cronista, inverosimile il racconto / o inverosimile la vita[?]» (*Cielo, sono io quella?*, ivi, p. 538).

⁵⁵ «Rimani tesa volontà di dire. / Tua resti sempre / e forte / la nominazione delle cose. / Delle cose e degli eventi. / Non cedere umiltà e potenza.» M. LUZI, *Rimani tesa volontà di dire*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 930.

⁵⁶ M. LUZI, *Ed eccolo avvenuto*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 510. Questo distacco tra cose e nomi è visto spesso in modo negativo, in quanto mette in crisi il ruolo profetico della parola poetica. Cfr. ad esempio *Alfabeto infernale*, ivi, p. 527: «Come può essere / l'amore grande / e il nome non ancora pronto, / avanzare il nuovo tempo / e la lingua non reggere al compito, / l'avvenire approssimarsi / con zampetto di talpe, / con guizzi di vipere? Negalo, / ti prego, negalo irrevocabilmente.» Tuttavia ciò rappresenta anche un'opportunità per il poeta di rinnovarsi costantemente, come espresso ad esempio in *Chi apre nei vocaboli*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 251.

vitalità è preservata: «Era lo spirito / non raggiunto dalla parola, / non fucilato dal vocabolo», come si legge in *Frasi e incisi*, con una scelta lessicale che non può non richiamare il tema della caccia caproniana.⁵⁷

Di conseguenza, come già per Caproni, anche per Luzi occorre che la parola resti in dinamico equilibrio con il silenzio: la prima senza il secondo non è che chiacchiera, ma il secondo senza la prima è mutismo, entrambe condizioni di sofferenza.⁵⁸ Il silenzio è dunque «parte integrante della lingua»,⁵⁹ o per meglio dire la lingua «viene dal silenzio e torna al silenzio».⁶⁰ Esso costituisce, per così dire, «il linguaggio dell'universo», da cui il linguaggio dell'uomo «si stacca per poi ritornarci.»⁶¹ Perciò la parola, per quanto elaborata, non deve dimenticare di dare spazio al non detto; è lo stesso principio, nota Luzi, del «famoso “non finito” di Michelangelo», volto a evitare «che l'arte diventi una gabbia».⁶² Non per nulla sia la poesia caproniana sia quella luziana vedono un progressivo ampliarsi dello spazio bianco: nel primo caso perché i versi tendono a ridursi, nel secondo perché si dispongono a scalini, occupando lo spazio in modo non convenzionale. È vero che, nel caso di Caproni, questa caratteristica può essere letta anche come segno del dissolversi della parola insieme alla verità di cui dovrebbe farsi portavoce; la parola diventa così quasi il relitto di un naufragio, «parola davvero postuma e superstite», come commenta Verdino.⁶³ Al contrario in Luzi il rapporto tra parola e silenzio si sviluppa «non in termini antitetici bensì di continuità e di osmosi».⁶⁴ Per entrambi comunque lo spazio bianco si fa portavoce di un mistero che oltrepassa i limiti del *logos*, accostato con una speranza più fiduciosa nel caso di Luzi e più combattuta nel caso di Caproni. Dice infatti quest'ultimo: «La Ragione mi ha portato nel deserto di uno spazio-tempo vuoto. È in questo luogo desolato che io mi muovo, e ascolto e interrogo, soprattutto il silenzio.»⁶⁵

Anche Betocchi peraltro sottolinea più volte lo stretto legame tra parola e silenzio. Già nella prima raccolta il silenzio è personificato nella figura di una nutrice, che incarna la fonte stessa della vita: «L'albagia dei padroni, quel rumore / della ricchezza, io estinsi nel silenzio. [...] / Servii la vita, come chi somiglia // alla vita. // [...] E chi mi scaccia, / io che son serva, perde il suo silenzio.»⁶⁶ Ma è soprattutto nelle ultime raccolte che il silenzio acquista importanza, nella consapevolezza appunto dei limiti della parola che non sa pienamente esprimere la realtà (terrena e, ancor più, metafisica).⁶⁷ La poesia è infatti definita da Betocchi come un «silenzio parlante», ossia – riprendendo la

⁵⁷ M. LUZI, *Non detto. Non detto*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 937.

⁵⁸ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 43. Il dramma *Hystrio* offre un esempio particolarmente emblematico di questi concetti, giacché i due protagonisti maschili, ovvero il tiranno e l'attore, incarnano rispettivamente il mutismo e la chiacchiera. Il primo non riesce ad avere alcuna comunicazione con la figlia e ne causa così indirettamente la morte; il secondo vive di maschere, fin quasi a smarrire se stesso. Al contrario Giulia rappresenta il fertile incontro tra la parola e il silenzio; non a caso il suo dialogo con *Hystrio* nasce appunto da un silenzio vivificante, come l'attore stesso sottolinea: «Il tuo silenzio / mi ravvena. Sono asciutto / infatti, ho versato troppe parole e lacrime, / ne spando continuamente. / E voi senza parole / invece siete forte.» M. LUZI, *Teatro*, cit., p. 315.

⁵⁹ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 64.

⁶⁰ Ivi, p. 149. Al rapporto tra parole e silenzio è dedicato un intero saggio, *Il silenzio, la voce*, incluso nell'omonima raccolta. Qui Luzi sottolinea la «compenetrazione reciproca di silenzio e di voce: cioè di un linguaggio intermittente e episodico che sente di non avere una sede ed è in movimento quasi a cercarla, e di un altro (il silenzio appunto) che si fa sentire come lingua continua e irrefutabile, emessa dalla profondità dello spazio e del tempo.» (p. 13).

⁶¹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 43.

⁶² Ivi, p. 262.

⁶³ S. VERDINO, *Introduzione* a G. CAPRONI - M. LUZI, *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario*, cit., pp. 15-16.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 233.

⁶⁶ C. BETOCCHI, *La serva*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 127.

⁶⁷ M. C. PAPINI, *Sogno e realtà nella poesia di Carlo Betocchi*, «Studi novecenteschi», XIV (1987), n. 33, pp. 93-98

spiegazione luziana – un linguaggio che nasce dal silenzio e al silenzio ritorna: è proprio per questo che «non può mai essere inutile».⁶⁸ In particolare i tetti, che come approfondiremo a breve sono un elemento ricorrente nella poesia betocchiana, vengono frequentemente associati al silenzio. Esso caratterizza da un lato la loro capacità di sopportazione senza lamento, dall'altro la loro vicinanza al mistero celeste che non può essere messo in parole; perciò i tetti costituiscono paradossalmente un modello per il poeta: «Questo» dice Betocchi al tetto «tu esprimi col tuo / silenzio. Vorrei che così fossero i miei versi.»⁶⁹

3.6. Alle fonti del «pensiero poetante». L'influsso leopardiano

Parlando dei rapporti tra letteratura e speranza è opportuno soffermarci su una figura che abbiamo già fuggevolmente evocato nel corso della tesi. Leopardi è infatti l'esempio per eccellenza di come la letteratura possa costituire una forma di riflessione esistenziale e di azione etica: una riflessione in cui la forma non è un veicolo neutro ma a sua volta produce acquisizioni conoscitive (Antonio Prete ha parlato a questo proposito di «pensiero poetante»¹). Per questo motivo appunto l'opera di Leopardi ha avuto un enorme impatto sulla cultura successiva, mostrando esemplarmente quale forza la bellezza letteraria sia in grado di esercitare. Difatti la sua impronta è ben visibile, pur in maniera variabile, nell'opera di tutti gli autori qui considerati, e in particolare nel modo in cui essi percepiscono e rappresentano la speranza. In effetti, come Luzi ha sottolineato, Leopardi ha la sorprendente capacità di anticipare molti tratti chiave della modernità, facendone emergere le criticità e suggerendo vie per aggirarle: «Quello che [...] [lo caratterizza] è l'impavido coraggio intellettuale di guardare in faccia il tempo presente, le sue ambizioni, i suoi pericoli, le sue rovine probabili, la sua difficile speranza».² Perciò, senza pretendere di dare un quadro completo dell'opera di Leopardi (impresa che sarebbe molto ardua di per sé e che esulerebbe dagli scopi di questa tesi), conviene qui ricapitolare alcuni aspetti che hanno maggiormente influenzato i nostri autori, risalendo così a una delle radici comuni del loro «pensiero poetante».

3.6.1. Tra razionalità e immaginazione

L'opera leopardiana, anzitutto, mette in luce una certa impostazione conoscitiva che nei nostri anni è diventata preponderante. Il poeta cioè ha colto la tendenza propria dell'epoca contemporanea ad affidarsi primariamente alla razionalità: il «vero», in altri termini, tende a essere identificato con ciò che è dimostrabile attraverso la ragione e verificabile empiricamente.³ Da qui la crisi delle conoscenze tradizionali e della possibilità stessa della certezza, dal momento che ogni cosa può essere messa in dubbio; in particolare, dal punto di vista religioso, si incrina la convinzione che il cosmo sia ordinato secondo un disegno provvidenziale. Sembra superfluo ribadire come in tutti gli autori qui esaminati si manifesti tale crisi gnoseologica, riflessa anche – come approfondiremo nell'ultima parte della tesi – nel vissuto religioso. D'altra parte, se rovesciamo la questione in senso positivo, possiamo notare già in Leopardi l'importanza di un concetto che abbiamo più volte incontrato, e che rappresenta appunto un'importante «condizione d'esistenza» della speranza: il pensiero del possibile. Infatti, nel

⁶⁸ C. BETOCCHI, *Od anche, come qui confesserai*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 367.

⁶⁹ C. BETOCCHI, *Alla pari di me, tetto avvampato dal caldo*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 283.

¹ Cfr. A. PRETE, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980.

² M. LUZI, *Il «vero» di Leopardi*, in *Vero e verso*, cit., p. 75.

³ Cfr. M. LUZI, *Leopardi nel secolo che gli succede e Modernità*, in ID., *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Editori riuniti, Roma 1992, pp. 111 e 128.

momento in cui l'incertezza gnoseologica aumenta, si amplia anche il campo della potenzialità, dando origine a una concezione del mondo flessibile e plurale.

A tal proposito è da sottolineare il fatto che il pensiero di Leopardi non costituisce un sistema chiuso; infatti, per quanto aspiri ad essere un sistema coerente, esso è caratterizzato da teorie contrastanti e mai definitive sistemazioni.⁴ Perciò, ad esempio, nello *Zibaldone* si legge che la verità può essere conosciuta solo parzialmente dagli individui, i quali ne colgono inoltre aspetti differenti nei diversi momenti della loro vita.⁵ Significativo a tal proposito è anche lo sviluppo del *Canto notturno* che, pur includendo sentenze categoriche («la vita è male», «è funesto a chi nasce il dì natale»), le ammorbidisce attraverso il moltiplicarsi dei punti di domanda e dell'avverbio «forse».⁶ Non a caso Calvino si richiama proprio a questo testo per descrivere la visione del mondo tipica della modernità: «Questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto d'essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno precostituito, trascendente o immanente che sia; insomma dev'essere un rapporto d'interrogazione. Non il cielo di Renzo Tramaglino dunque, ma quello del pastore errante dell'Asia.»⁷ Nello stesso contesto cita poi l'operetta morale *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, in cui Leopardi trasforma il navigatore in una sorta di scienziato *ante litteram*, intento a scandagliare letteralmente la realtà e ad interpretarne gli indizi per verificare le proprie ipotesi: un atteggiamento che ne fa l'antecedente di molti personaggi calviniani, dallo Scrutatore a Palomar.⁸ Come s'è detto inoltre quest'apertura interrogativa è caratteristica anche di Luzi; perciò, osserva Piccini, egli condivide con Leopardi «l'indecidibilità del segno, la sospensione del senso tra il "sì" e il "no"».⁹ E a ciò si lega un'ulteriore caratteristica propria sia di Calvino e Luzi sia di Leopardi: la tolleranza della contraddizione, ossia l'attenzione alle diverse sfaccettature del reale, che si cerca semmai di integrare ma senza semplificarle.¹⁰

Tale atteggiamento asistemico, aperto alle domande e alle contraddizioni, si riflette anche nell'importanza attribuita al caso. Il *Venditore d'almanacchi* infatti afferma di desiderare «una vita a caso», «come Dio me la mandasse»;¹¹ un desiderio che può essere interpretato come una mera illusione, dal momento che – come il venditore stesso ha testé ammesso – ogni anno si ripetono sempre gli stessi mali. D'altra parte, commenta Damiani, l'affidarsi al caso non è una scelta così

⁴ Cfr. G. SAVOCA, *Leopardi. Profilo e studi*, Olschki, Firenze 2009, p. 13.

⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., tomo I, pp. 733 [1090-1] e 1134 [1766-7].

⁶ G. LEOPARDI, *Il canto notturno del pastore errante dell'Asia*, da *Canti*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, pp. 80-85.

⁷ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 33.

⁸ In particolare l'analogia tra Palomar e il pastore errante è sottolineata da G. FICARA, «*Homo fictus*»: da *Renzo a Palomar*, in ID., *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007, p. 34.

⁹ Cfr. D. PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in AA.VV., *Mario Luzi oggi*, cit., p. 131. Va sottolineato d'altro canto che Luzi, in *Leopardi nel secolo che gli succede*, addita come caratteristica più limitante di Leopardi proprio la volontà di includere ogni cosa all'interno di un sistema rigido di segno negativo; per questo, afferma il poeta, la sua episteme sarebbe oggi in via di superamento. Cfr. *Dante e Leopardi o della modernità*, cit., p. 124. L'affermazione tuttavia non rende giustizia alla plasticità di Leopardi, tanto che Luzi stesso la attenuò successivamente. Significativo in merito uno degli ultimi articoli editi a tema leopardiano, pubblicato su *Alfabeta* nel 1987: «Non credo che Leopardi si sarebbe ramaricato di questa perdita di certezze, anche di quelle certezze scientifiche a lui così poco congeniali, quando avesse saputo che proprio la continuità delle ipotesi è essa stessa una certezza illimitata come l'infinito che è appunto nell'universo, che è la dimensione dell'universo». Cit. in A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 167.

¹⁰ «La grandezza del Leopardi sta [...] nel superamento del momento logico-dualistico della distinzione di positivo e negativo, tanto sul piano filosofico (segnalando l'insufficienza e la non validità del principio aristotelico di non contraddizione, vinto dalla logica del vivente), quanto nella teoria linguistica (dove le parole comportano sempre immagini accessorie e idee concomitanti, fino a contenere significati contrari, come "finito" e "ultimo" che comprendono l'idea di infinito ...).» G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 7.

¹¹ G. LEOPARDI, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*, da *Operette morali*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 1018.

ingenua come può apparire: dal momento che non possediamo alcuna certezza assoluta, non è irragionevole sperare che prima o poi si verifichi una positiva eccezione alla regola.¹² Il venditore, insomma, non fa che esprimere ancora una volta quel pensiero del possibile che, con parole calviniane, abbiamo definito «attendere l'inaspettato». Tale atteggiamento è accostabile in particolare a quello di un personaggio di Primo Levi, in un dialogo latamente ispirato a quello leopardiano: *I procacciatori d'affari*. Anch'egli infatti chiede una vita «a caso», esprimendo così – nota Piperno – un desiderio proprio dell'uomo moderno: «L'uomo abbandonato dagli dei e dagli idoli ideologici [...] trova conforto nella sola contemplazione della molteplicità delle combinazioni del possibile e nella casualità [...]. Una condizione nient'affatto indesiderabile, perché [...] aperta alla sorpresa, all'imprevisto, alla possibilità.»¹³

Questo ci porta a un altro concetto chiave dell'episteme leopardiana e contemporanea, ossia il rapporto di contrasto-integrazione tra la razionalità e le «illusioni» dell'immaginazione. Anzitutto Leopardi coglie acutamente il rischio proprio del razionalismo, quello cioè di inaridire e depersonalizzare l'umano, mortificandone gli aspetti più vitali; lo stesso rischio che Buzzati rappresenta simbolicamente attraverso l'uccisione del babau o del drago. D'altra parte la poesia leopardiana non si limita a registrare la crisi ma agisce contro di essa, cosicché la poesia diviene uno strumento di resistenza e di difesa dell'umano. Infatti, sebbene essa non possa prescindere dall'affermazione del «vero» razionale, costituisce al contempo il luogo privilegiato per coltivare le «illusioni» dell'immaginazione, del desiderio, della speranza.¹⁴ In questo senso l'opera leopardiana si salva dalla disperazione grazie alla propria contraddittorietà intrinseca: se da un lato i contenuti appaiono spesso negativi, inclini al pessimismo e al nichilismo, dall'altro lato la forma finisce per negare implicitamente tali contenuti, attraverso la celebrazione della bellezza e dunque l'affermazione della speranza e dell'amore per la vita. È questo che separa il «pensiero poetante» di Leopardi da filosofie propriamente dette come quella di Schopenhauer, con la quale pure esso presenta molteplici affinità.

Savoca in particolare ha sottolineato più volte tale dialettica interna alla poesia leopardiana. Ad esempio i canti *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio* affermano l'inermità del piacere (raggiungibile solo per via negativa, come negazione del dolore o come speranza destinata a non realizzarsi mai); di fatto però mostrano, rispettivamente, «la possibilità di un continuo ritorno alla gioia dopo ogni dolore» e il fatto che «è proprio la felicità presente della speranza [...] ad animare la vita [...]». Il sabato qui è una sorta di categoria metafisica, assolutizzata nel simbolo di una speranza-felicità possibile nel presente, celebrato in tutta la sua carica di adesione totale all'*hic et nunc* del proprio essere al mondo.»¹⁵ Significativa è anche la strofa finale del *Canto notturno*, in cui affiora inaspettatamente un'immagine di speranza e leggerezza: «Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi, / E noverar le stelle ad una ad una, / O come il tuono errar di giogo in giogo, / Più felice sarei, dolce mia greggia, / Più felice sarei, candida luna.»¹⁶ Quest'immagine costituisce «il vertice da cui il canto (prima di rimodulare nel verso finale [...] la dolorosa saggezza da cui è stato mosso) prende nuova

¹² R. DAMIANI, *L'ordine dei fati e altri argomenti della «religione» di Leopardi*, Longo, Ravenna 2014, p. 113.

¹³ M. PIPERNO, *Primo Levi e Giacomo Leopardi. L'uomo, la macchina, l'artificio*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di G. Cinelli e R. S. C. Gordon, Peter Lang, Oxford 2020, p. 194.

¹⁴ Questa caratteristica della poesia leopardiana è sottolineata in particolare da Luzi, ad esempio nel saggio *Modernità*, in *Dante, Leopardi o della modernità*, cit., pp. 128-133. Anche uno degli ultimi saggi, *Il «vero» di Leopardi*, pur diverso nel giudizio complessivo sul Recanatese, ribadisce il ruolo fondamentale della poesia nella visione leopardiana: «La poesia resta a riconnettere nel profondo l'unità del sentire umano che la storia ha sconvolto. Leopardi è il primo a operare per questo, la poesia lo ha assistito fino a questo punto.» M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 75.

¹⁵ G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 106.

¹⁶ G. LEOPARDI, *Il canto notturno del pastore errante dell'Asia*, da *Canti*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 85.

forza e nuovo senso, e partendo proprio da una cellula sonora [‘ale’] compresa nel “male”, che tutto sembrava chiudere agli occhi del poeta-pastore, introduce un dubbio, un sospetto, e forse la speranza che possa darsi una forma di maggiore felicità». ¹⁷ La *Ginestra* infine raffigura indirettamente la poesia stessa nel suo potenziale utopico: «La poesia è come la ginestra, rinasce sempre dal deserto e dal nulla della vita e del pensiero, e porta squarci di luce nelle tenebre e nell’insignificanza del mondo.» ¹⁸

Tra i nostri autori questo rovesciamento del contenuto per mezzo della forma è messo in evidenza soprattutto da Luzi. Già nel saggio giovanile *Vicissitudine e forma*, pubblicato sul «Frontespizio», egli sottolinea la speranza implicita presente nel Leopardi lirico. ¹⁹ Più tardi poi, in *Leopardi nel secolo che gli succede*, Luzi ribadisce che l’eredità leopardiana non consiste tanto nella sua ideologia quanto nel suo stile, «cioè la lingua profonda in cui è affiorata [...] la trepidazione del cuore umano attraverso gli affanni e le promesse delle epoche». ²⁰ In un certo senso quindi, come osserva Dolfi, in tali saggi «Luzi invitava a fuggire Leopardi, a cercare dopo quella leopardiana, dimidiata dalla contraddizione, una civiltà pacificata in cui di Leopardi non restasse di nuovo che il canto [...] [poiché] solo alla forma, a una forma fiduciosa e felice [...] si può affidare la speranza moderna della poesia». ²¹ Tale prospettiva è per certi aspetti avvicinata a quella di Caproni, sebbene le sue posizioni ideologiche siano differenti. È vero infatti che, a differenza di Luzi, Caproni condivide sostanzialmente la visione del mondo leopardiana, perciò non traccia distinzioni tra un contenuto negativo e una forma positiva; tuttavia anch’egli individua come caratteristica essenziale di Leopardi la coesistenza tra una visione del mondo segnata dall’inermità e un amore per la vita in tutti i suoi aspetti: la prima espressa dal contenuto teorico delle opere, il secondo dalla loro felicità fonica e immaginativa. Allo stesso modo la poesia caproniana è, da un certo punto di vista, una poesia della disperazione, nella quale tuttavia i contenuti spesso cupi si accompagnano a un’«allegria» formale, a una melodosità e a un’inventiva linguistica che trasmettono tutt’altra impressione. È Caproni stesso a tracciare questo parallelo: «Io non sono pessimista, come non lo era Leopardi, il poeta che amo tanto. Per me Leopardi, anche quando si dispera e accusa, è un “datore di vita”. È stato lui che mi ha impedito di diventare un nichilista, lui che non ha mai rinunciato alle sue “illusioni”.» ²²

Calvino, dal canto suo, indica in Leopardi uno dei modelli di riferimento per la virtù della leggerezza, la quale consente appunto di guardare il «vero» senza esserne annichiliti: «Leopardi, nel suo ininterrotto ragionamento sull’insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell’aria, e soprattutto la luna». ²³ Perciò quello che i versi leopardiani «comunicano attraverso la musica delle parole è sempre un senso di dolcezza, anche quando definiscono esperienze d’angoscia.» ²⁴ È grazie a questa caratteristica che una speranza di felicità può preservarsi anche nel contesto di un universo

¹⁷ G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 108.

¹⁸ Ivi, p. 144.

¹⁹ «Chi dunque parli del dolore di Leopardi, parla piuttosto della sua prosa che della sua poesia [...] Il Leopardi della prosa [...] è un Leopardi disperato». M. LUZI, *Vicissitudine e forma*, in *Dante, Leopardi o della modernità*, cit., p. 86. Interessante anche quanto Luzi scrive in un saggio successivo: «Diremmo che [nella poesia di Leopardi] il desiderio ha corso nella sua doppia accezione di rimpianto e di aspettativa, sia pure il primo più esplicito e la seconda latente.» *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, ivi, p. 95.

²⁰ M. LUZI, *Leopardi nel secolo che gli succede*, ivi, p. 124.

²¹ A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, cit., p. 66.

²² G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 236. A tal proposito la cronologia dell’*Opera in versi* riporta un significativo incidente avvenuto durante l’esame di Caproni per l’ottenimento del diploma liceale. Il professore gli fece una domanda sul pessimismo di Leopardi, suscitando l’indignata reazione di Caproni: «Non seppi star zitto e replicai che la storia del pessimismo di Leopardi era un luogo comune e che nessuno più di Leopardi aveva amato la vita.» (p. LIII).

²³ I. CALVINO, *Leggerezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 651.

²⁴ I. CALVINO, *Esattezza*, ivi, p. 682.

insensato e indifferente all'uomo, come è esemplarmente rappresentato dalla tensione amorosa verso la luna: un motivo assai presente tanto nella poesia di Leopardi quanto nella narrativa di Calvino, e nel quale si concretizza tutta la capacità umana di desiderare e di immaginare.²⁵ D'altra parte è significativo che Calvino veda in Leopardi anche un modello di esattezza, virtù che appartiene all'area semantica della razionalità e della scienza e che perciò appare a prima vista antitetica a quella della leggerezza. Calvino mostra così che le due virtù sono in realtà strettamente connesse: «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri.»²⁶ In quest'ottica dunque razionalità e immaginazione non sono semplicemente compresenti ma co-dipendenti: le acquisizioni della razionalità offrono alla fantasia nuove potenzialità da sviluppare, e viceversa l'immaginazione apre i modelli costruiti dalla ragione a una conoscenza più flessibile e aderente al reale.

3.6.2. Il limite umano e l'infinito

Connessa all'affermazione del razionalismo è la crescente importanza della scienza, che Leopardi acutamente registra e verso la quale nutre un atteggiamento ambivalente. Da un lato cioè considera con disapprovazione il sorgere di «nuovi credenti», che hanno semplicemente sostituito il provvidenzialismo biblico con il progressismo scientifico.²⁷ Dall'altro lato la sua poesia assorbe le nuove idee diffuse dalla scienza, che suscitano una destabilizzante consapevolezza dell'immensità del cosmo e della nullità umana: «Al pensier mio / che sembri allora, o prole dell'uomo?» è la malinconica conclusione della *Ginestra*.²⁸ Tale sensazione trova eco in gran parte degli autori contemporanei; ad esempio la poesia di Caproni *Luna bianca accecante* sembra proprio fare il verso al *Canto notturno*: «Ti guardo bianca polla / solo dalla mia zolla / nera, e solitaria / oh la morte nell'aria / [...] mentre la mente / impazzisce di nulla!»²⁹ Un esempio emblematico è offerto dall'opera di Primo Levi, il quale peraltro afferma apertamente di riconoscersi nel pensiero leopardiano.³⁰ Leopardi costituisce infatti uno dei modelli principali della riflessione leviana sull'uomo, veicolando in particolare la percezione del limite e della piccolezza umana a fronte di un universo misterioso, entropico e indifferente. Si pensi al saggio *Il brutto potere*, leopardiano fin dal titolo (l'espressione è tratta infatti dalla poesia *A se stesso*). Diverse poesie poi, come *La bambina di Pompei* o *Agave*, si richiamano implicitamente alla *Ginestra*.³¹ Per non parlare poi dei numerosi testi di argomento

²⁵ A tal proposito va ricordata, oltre all'insistita presenza della luna nella poesia leopardiana, anche l'operetta *Dialogo della terra e della luna*: «In diversi tempi, molte persone di quaggiù si posero in animo di conquistarti esse; e a quest'effetto fecero molte preparazioni. Se non che, salite in luoghi altissimi, e levandosi sulle punte de' piedi, e stendendo le braccia, non ti poterono arrivare» (G. LEOPARDI, *Operette morali*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 854). Un'immagine che ricorda diverse *Cosmicomiche* calviniane, in particolare *La distanza della luna*.

²⁶ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 680.

²⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *I nuovi credenti*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 293.

²⁸ G. LEOPARDI, *La ginestra*, da *Canti*, ivi, tomo I, pp. 123-4.

²⁹ G. CAPRONI, *Luna bianca accecante*, da *Poesie inedite*, in *L'opera in versi*, cit., p. 1003. Sebbene non citi direttamente Leopardi, è interessante a tal proposito un'intervista di Caproni in cui esprime una visione del mondo molto simile a quella leopardiana: «Monod, giustamente o ingiustamente, ha detto che l'uomo è un animale sbagliato, nato ai margini di un universo, nato per caso, per un errore genetico, ai margini di un universo insensibile alle sue musiche e ai suoi crimini.» G. CAPRONI, «Era così bello parlare», cit., p. 250. Il passaggio è accostato alla visione leopardiana da L. SURDICH, *Tracce leopardiane nell'opera di Caproni. Primi appunti*, in AA.VV., *Per Elio Gioanola. Studi di Letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino, Novara, Interlinea, 2009, p. 402.

³⁰ «Nell'assenza di Dio, direi che ho fatto mio il punto di vista di Giacomo Leopardi, il poeta che accusa la natura di ingannare i suoi figli con false promesse di bene che sa di non poter mantenere.» G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 387.

³¹ Cfr. A. BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, «Nuova rivista di Letteratura italiana», V (2002), n. 1, pp. 161-203.

astronomico,³² tra cui spicca in particolare *Una stella tranquilla*: qui Levi cita scopertamente il *Canto notturno* e, più implicitamente, riecheggia la conclusione di dialoghi leopardiani come quello tra la Natura e l'Islandese o il *Cantico del gallo silvestre*.³³

D'altra parte per Leopardi, come per Levi e Calvino, la scienza non offre soltanto spunti di riflessione in negativo: al contrario, le nuove scoperte e in specie l'esplorazione del cielo contribuiscono al respiro cosmico delle opere letterarie, sollevandole oltre l'orizzonte limitatamente antropocentrico e aprendole all'interrogazione sul senso dell'esistere. Un esempio emblematico è offerto dalle *Cosmicomiche*, le quali mostrano (nella forma come nel contenuto) il chiaro influsso delle *Operette morali*.³⁴ Ma anche il testo leviano *Notizie dal cielo* mette in luce come l'immensità dell'universo sia fonte di meraviglia e di inesplorate potenzialità, nonché stimolo alle domande esistenziali (e, forse, sede delle risposte corrispondenti).³⁵ Le stesse domande che anche Drogo, nel *Deserto dei tartari*, rivolge alle stelle, con accenti che richiamano inevitabilmente il modello leopardiano.³⁶ In effetti il senso della nullità umana porta, sul suo rovescio, la percezione dell'infinità, come Leopardi stesso sottolinea nello *Zibaldone*: «Tutto ciò che è finito, tutto ciò che è ultimo, desta sempre naturalmente nell'uomo un sentimento di dolore, e di malinconia. Nel tempo stesso eccita un sentimento piacevole, e piacevole nel medesimo dolore, e ciò a causa dell'infinità dell'idea che si contiene in queste parole finito, ultimo ec.»³⁷ Tale stretto legame fra il limite e l'illimitato trova la sua massima espressione poetica nell'*Infinito*, nel quale Savoca individua la rappresentazione quasi perfetta di un'esperienza mistica.³⁸ Certo si tratta di un'esperienza di unione con il cosmo, in cui i confini dell'io sono trascesi

³² In particolare le poesie *Nel principio* e *Stelle nere*, l'articolo *Notizie dal cielo* o il commento all'ultimo testo della *Ricerca delle radici*.

³³ Significativa in particolare la conclusione: «L'osservatore che, per sua sventura, si fosse trovato il 19 di ottobre di quell'anno, alle ore 10 dei nostri orologi, su uno dei silenziosi pianeti di Al-Ludra, [...] non avrebbe assistito a lungo allo spettacolo. [...] Dopo dieci [ore], l'intero pianeta era ridotto in vapore, insieme con tutte le opere delicate e sottili che forse la fatica congiunta del caso e della necessità vi aveva creato attraverso innumerevoli prove ed errori, ed insieme con tutti i poeti e i sapienti che forse avevano scrutato quel cielo, e si erano domandati a che valessero tante facelle, e non avevano trovato risposta. Quella era la risposta.» P. LEVI, *Una stella tranquilla*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 304. Si sente qui l'eco della non-risposta data dalla Natura alla domanda di senso dell'Islandese, nonché della conclusione desolata del *Cantico del gallo silvestre*: «Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dilegnerà e perderassi.» G. LEOPARDI, *Operette morali*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 971.

³⁴ Non solo infatti le *Cosmicomiche* prendono spunto da affermazioni scientifiche, sviluppandole in senso narrativo; anche lo sguardo nettamente anti-antropocentrico che le caratterizza si nutre di suggestioni scientifiche. Peraltro è lo stesso sguardo che Leopardi si propone esplicitamente di raggiungere nell'abbozzo del *Dialogo tra due bestie*, che più tardi evolverà nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. A tal proposito egli stesso scrive: «Si avverta di conservare l'impressione che deve produrre il discorrersi dell'uomo come razza già perduta e sparita dal mondo, e come di una rimembranza, dove consiste tutta l'originalità di questo Dialogo, p[er] non confonderlo coi tanti altri componimenti satirici di questo genere dove si fa discorrere delle cose nostre o da forestieri, selvaggi ec. o da bestie, in somma da esseri posti fuori dalla nostra sfera.» G. LEOPARDI, *Dialogo tra due bestie*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1061. Oltre a ciò le *Cosmicomiche* condividono con le *Operette* proprio le due caratteristiche che ne giustificano il titolo: il respiro cosmico e ironico a un tempo. Cfr. G. POLIZZI, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere Italiane», LXII (2010), n. 1, pp. 87-88.

³⁵ A tal proposito si rimanda all'analisi della bellezza del paesaggio celeste, in questa medesima parte della tesi. Ci limitiamo a ricordare qui un'affermazione assai significativa di *Notizie dal cielo*: «Forse spetterà a loro, agli studiosi degli astri, dirci quanto non ci hanno detto, o ci hanno detto male, i profeti ed i filosofi: chi siamo, donde veniamo, dove andiamo.» P. LEVI, *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 937.

³⁶ Cfr. G. SANDRINI, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, «Studi buzzatiani», VI (2001), p. 14.

³⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 1366 [2251].

³⁸ Cfr. G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 28.

e gli opposti coincidono e si annullano, come avviene anche in diversi momenti della poesia luziana.³⁹ Il tema comunque percorre tutta la produzione leopardiana, passando attraverso il *Canto notturno* per arrivare fino alla *Ginestra*. Anche in quest'ultimo poema infatti il poeta esprime una «tensione verso l'infinito cosmico» che trova la sua metafora primaria nella luce, richiamata già dalla citazione in epigrafe (e anche questo motivo è profondamente luziano).⁴⁰

Giustamente quindi Piccini individua nel senso dell'infinità il punto di contatto più forte tra Leopardi e l'ultimo Luzi;⁴¹ ma si potrebbe anche argomentare che esso costituisca un ponte tra il pensiero poetante di Leopardi e quello di Calvino. Quest'ultimo, infatti, indica tra le caratteristiche leopardiane che più lo hanno affascinato «il rapporto tra uno spazio ristretto rassicurante e il fuori smisurato e disumano. Da una parte la casa, la finestra, i noti rumori serali di Recanati, le vie dorate e gli orti; dall'altra la Natura immensa e indifferente quale appare all'Islandese; da una parte la siepe, dall'altra l'infinito. Contrapposizione in cui repulsione e fascino possono scambiarsi le parti: il natio borgo, modello di misura umana, è anche insopportabile; e il naufragare nel mare del vuoto sconfinato può essere dolce.»⁴² Non si può non notare la consonanza con una caratteristica chiave del pensiero calviniano, ossia la contrapposizione tra continuo e discontinuo, fra il tutto/nulla/Uno e il poco/molteplice (categorie entrambe ambivalenti). Il discorso poi si può estendere anche alla poesia di Caproni, nella quale Calvino stesso mette in luce la compresenza del nulla (il luogo ignoto e senza confini spesso simboleggiato dalla nebbia) e del poco (le piccole cose della vita, che assumono preziosità proprio perché viste sullo sfondo dell'indeterminato).⁴³

Riassumendo, dunque, la poesia leopardiana si fa veicolo tanto del senso del limite umano quanto della tensione all'illimitato; e se il primo si associa a una sensazione di inattività che può spingere verso la disperazione, il secondo può invece riattivare la speranza suscitando un desiderio di esplorazione dell'ignoto e di unione con l'universo, e/o rafforzando per contrasto l'apprezzamento per il mondo limitato e concreto. Una particolare declinazione di questa doppia prospettiva è data dalla percezione del tempo, giacché in Leopardi l'avvertimento malinconico del divenire convive con il vagheggiamento di un tempo eterno o circolare. Ciò è esemplarmente espresso ancora nell'*Infinito*, dove il rumore del vento (tradizionale simbolo del tempo) convive con l'«infinito silenzio», e il pensiero delle «morte stagioni» con quello dell'«eterno»;⁴⁴ ma anche il *Canto notturno* contrappone ripetutamente la «vita mortale» del pastore al «corso immortale» della luna. Similmente la poesia

³⁹ Ivi, p. 29.

⁴⁰ «Ci sono ancora il sedere in contemplazione, il mirare e l'ascendere dello sguardo verso l'alto già dell'Infinito (e poi del *Canto notturno*), con la differenza che ora Leopardi non approda all'estasi della "profondissima quiete" nel mare (dell'essere), ma solleva e installa per sempre la sua poesia (la sua vita) nel cuore della contraddizione che risolve tutte le altre, e cioè nel mistero della luce che egli, per privilegio e miracolo, vede finalmente e veramente risplendere nelle tenebre. Tutto ciò che Leopardi ha scritto prima si carica di ulteriore senso grazie anche a questo approdo finale in cui tutte le contraddizioni vengono superate intuitivamente.» Ivi, p. 147. Questa è in particolare la citazione cui Savoca fa riferimento: «Sovente in queste rive, / che, desolate, a bruno/ veste il flutto indurato, e par che ondeggi, / seggo la notte; e su la mesta landa / in purissimo azzurro veggo dall' alto fiammeggiar le stelle, / cui di lontan fa specchio/ il mare, e tutto di scintille in giro / per lo vòto seren brillare il mondo. / [...] E quando miro / quegli ancor più senz'alcun fin remoti / nodi quasi di stelle, / [...] al pensier mio / che sembri allora, o prole dell'uomo?» G. LEOPARDI, *La ginestra*, in *Poesie e prose*, cit., pp. 123-4.

⁴¹ «Come nel mirabile organismo dell'*Infinito* il suono vivo della stagione presente e quello delle stagioni morte e perdute si tengono, come lo spaurirsi del cuore deriva da un fingere un punto di fuga infinito, che e non c'è, così nel Luzi ultimissimo della poesia sulla donna che dorme, l'esserci è la grazia di cui risuona la vasta cavità del tempo circostante, cosmico». D. PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi*, in *Mario Luzi oggi*, cit., p. 131.

⁴² I. CALVINO, *La città pensata: la misura degli spazi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 516.

⁴³ Cfr. I. CALVINO, *Il taciturno ciarliero*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1027. L'articolo è strettamente connesso al racconto cosmicomico *Il niente e il poco*, il che mostra come la visione di Calvino sia in questo senso particolarmente vicina a quella di Caproni.

⁴⁴ G. LEOPARDI, *L'Infinito*, da *Canti*, in *Poesie e prose*, cit., tomo I, p. 46.

luziana esprime – con chiare suggestioni leopardiane – il senso della perdita e dell’effimero (spesso associato alle figure femminili);⁴⁵ al contempo però tale sentimento si intreccia, già dalle origini, alla proiezione verso l’eterno e verso l’«avvenimento» naturale in corso.⁴⁶ Sereni poi, esemplarmente in *Ancora sulla strada di Zenna*, contrappone il tempo umano a un tempo vegetale in perpetuo rinnovamento;⁴⁷ mentre Buzzati, in *Barnabo* e nel *Deserto dei tartari*, sviluppa il contrasto tra l’immobilità dei monti e del deserto e il tempo umano che fugge costantemente (peraltro all’angoscia del divenire si aggiunge qui il sospetto di aver sperperato la propria giovinezza, come Leopardi lamentava nel *Passero solitario*).⁴⁸ Calvino infine gioca spesso sul rapporto tra tempo umano e cosmico, mostrando l’esistenza umana da una prospettiva millenaria. In questo senso potremmo dire che Calvino abbia preso da Leopardi la capacità di cogliere il mondo *sub specie aeternitatis*, sebbene non si possa dare all’espressione un senso strettamente religioso.⁴⁹

3.6.3. Il problema del male e la tensione etica

In ultimo l’interrogazione sul male e sul dolore è forse il tema leopardiano che lascia il segno più profondo sugli scrittori successivi. Inutile sottolineare la centralità della tematica nell’opera di Leopardi, che vi riflette pressoché costantemente; ciò che interessa, in questo contesto, è piuttosto evidenziare come il tema si rapporti a quello della speranza. Sul piano teoretico infatti le riflessioni leopardiane conducono alla conclusione che l’universo sia intrinsecamente dominato dal male (il «brutto potere»), cosicché il dolore umano è di fatto irrimediabile e vano. Sul piano etico, d’altra parte, tali convinzioni non si esprimono in una passività disperata ma, al contrario, in un rafforzamento della solidarietà tra gli esseri umani, nonché nel coraggioso stoicismo di chi sa guardare il male negli occhi e proprio in questa consapevolezza ricerca la propria salvezza. La *Ginestra* è l’esempio per eccellenza di tale prospettiva, al punto che può essere letta come la poesia più disillusa e insieme come la più utopica di Leopardi. Savoca in particolare sostiene quest’ultima interpretazione:

Le opposizioni tra uomo e uomo, tra nazione e nazione, tra saggezza e stoltezza, tra orgoglio e umiltà, tra pensiero libero e pensiero servo sono destinate ad essere giustificate e superate dall’avvento del vero amore e del «verace saper», che riporteranno nel mondo «l’onesto e il retto / conversar cittadino, / e giustizia e pietade». È questa l’utopia alla quale mostra adesso di credere fermamente il Leopardi, nel momento stesso in cui ripropone con forza la duplice verità dell’uomo che è «nulla» e della natura che in un attimo lo può «annichilare in tutto» (segno questo che l’uomo non era propriamente un ‘niente’). L’utopia scavalca anche il nulla e supererà tutte le contraddizioni [...].⁵⁰

⁴⁵ A tal proposito cfr. S. VERDINO, *Vis-à-vis*, in M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 143; R. POZZI, *Mario Luzi lettore di Leopardi e Pascoli nel segno della modernità*, «Otto/Novecento», XL (2016), n. 2, p. 121. Analoghe suggestioni leopardiane sono rintracciabili anche in Caproni. Cfr. L. SURDICH, *Tracce leopardiane nell’opera di Caproni*, cit., p. 400.

⁴⁶ Cfr. S. VERDINO, «Continuo avvenimento», in *Il tempo e la poesia*, cit., p. 209.

⁴⁷ Cfr. D. ISELLA, *Vittorio Sereni*, *Ancora sulla strada di Zenna*, cit., p. 32.

⁴⁸ Cfr. G. SANDRINI, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, cit., p. 10.

⁴⁹ Cfr. G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 187. Savoca fa riferimento in particolare a un passaggio dello Zibaldone in cui Leopardi descrive «tre maniere di vedere le cose»; la prima consiste appunto nel cogliere «un rapporto continuo delle cose coll’infinito e coll’uomo, e una vita indefinibile e vaga, in somma [...] considerare il tutto sotto un aspetto infinito». G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., tomo I, p. 129. A tal proposito è significativo che Calvino, commentando Leopardi nelle *Lezioni*, individui il tema centrale dell’*Infinito* proprio nel «rapporto tra l’idea d’infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo». I. CALVINO, *Esattezza*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 683.

⁵⁰ G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 144.

Insomma Leopardi può essere visto come uno dei primi esempi di quel «pessimismo teorico e ottimismo pratico» che abbiamo analizzato nella prima parte della tesi. In questo senso egli esercita un importante influsso su Caproni e Calvino, i quali condividono sia la sua visione laica, razionale e disincantata, sia le sue convinzioni etiche, ossia il coraggio stoico e la solidarietà universale.⁵¹ Lo stesso si può dire inoltre per l'ultimo Betocchi. Per la verità anche la sua poesia giovanile non manca di echi leopardiani, che sono tuttavia poco numerosi; inoltre nell'articolo del «Frontespizio» da lui dedicato a Leopardi (contemporaneo a quello di Luzi intitolato *Vicissitudine e forma*) i suoi rapporti con il poeta recanatese appaiono cauti: ne apprezza l'umanità, ma prende le distanze dalle sue conclusioni ideologiche.⁵² Viceversa l'ultimo Betocchi tende sempre più a riconoscersi nel pensiero leopardiano e insieme nella tensione etica che lo accompagna, come lui stesso scrive nelle lettere: «Son tornato alle *Operette morali*. Quello che c'è di sicuro per tutti è il dolore [...]. In un universo di infelici, o di infelicità come è pensato da Leopardi nelle *Operette morali*, nella *Ginestra* eccetera, in un universo uguale per tutti, con la perdita di Dio la mia carità è cresciuta.»⁵³ In particolare, sebbene la tarda poesia betocchiana manchi comunque di esplicite citazioni da Leopardi, l'influsso di quest'ultimo è avvertibile nei temi dell'anti-antropocentrismo e della solidarietà verso tutti gli esseri, attraverso i quali la personale fatica di vivere assume una portata universale e paradigmatica.⁵⁴

Più ambivalente è invece l'atteggiamento di Luzi. Già abbiamo visto come diversi saggi luziani distinguano l'impianto ideologico di Leopardi dal suo «stile», esprimendo un chiaro rifiuto del primo. Nell'ultimo Luzi l'attenzione si sposta piuttosto sul piano contenutistico,⁵⁵ ma ciò non implica affatto un'accettazione delle idee leopardiane; al contrario, queste ultime sono spesso esplicitamente richiamate e respinte, o quantomeno messe in questione.⁵⁶ Ad esempio alla Natura che genera e uccide senza scopo Luzi oppone il concetto di vita come rinnovamento continuo, guidato da un ordine «giusto» sebbene misterioso. Il dolore si muta così in sacrificio, il disprezzo per il mondo in lode.⁵⁷ In breve sembra che l'ultimo Luzi si impegni, come osserva Natale, «in una sorta di grande risposta a Leopardi, nel tentativo di mitigare o persino rovesciare certi suoi grandi veri».⁵⁸ Particolarmente significativa a questo proposito è una prosa luziana – peraltro strutturalmente ispirata alle *Operette* – in cui egli rappresenta una conversazione fra l'ectoplasma di Giacomo Leopardi e un giovane poeta militante chiamato Malagugini (nome che Luzi assume come trasparente pseudonimo in *Sotto specie umana*). In questo contesto Luzi affronta appunto la problematica del male, offrendo

⁵¹ L'importanza che Leopardi ha avuto nella formazione umana e letteraria di Calvino è sottolineata diverse volte nelle lettere, come osserva A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, cit., p. 147. Inoltre è sistematizzata in *Due interviste su scienza e letteratura*, dove Calvino si colloca idealmente alla conclusione di un asse letterario formato da Ariosto, Galileo e Leopardi. Cfr. I. CALVINO, *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 232. Quanto a Caproni, la consonanza con Leopardi è particolarmente forte in relazione al tema del nulla, come approfondiremo nella settima parte della tesi. Cfr. in proposito L. SURDICH, *Tracce leopardiane nell'opera di Caproni*, cit., pp. 391-403; D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., pp. 21-5.

⁵² Cfr. A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, cit., p. 86.

⁵³ Cit. in D. SANTERO, *Il «limite sconosciuto»*, cit., p. 129.

⁵⁴ Cfr. L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., pp. 60-1.

⁵⁵ «Il rapporto leopardiano col Novecento di cui ci parla il Luzi della maturità non passa più o non passa solo dallo stile quanto piuttosto dall'ideologia». A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, cit., p. 66.

⁵⁶ Si consideri ad esempio la poesia esplicitamente dedicata a Leopardi, ossia *Recanati*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 887-88, oppure *Questo cielo aperto, queste antiche case*, ivi, p. 833, in cui si avverte l'eco del *Canto notturno*. Cfr. M. NATALE, *Il male, il fiore, il desiderio. Sul Leopardi dell'ultimo Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 157-8. Anche Piccini mette in evidenza la volontà di Luzi di ripensare le conclusioni leopardiane in *La stagione "paradisiaca" di Luzi*, in *Mario Luzi oggi*, cit., pp. 233 e 249; in particolare cita come esempio *Lugano, prima sera*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 153, in cui Luzi riprende il *Canto notturno* nel verso: «A chi rideva il silenzio delle nevi?».

⁵⁷ Cfr. M. NATALE, *Il male, il fiore, il desiderio*, cit., pp. 160-5.

⁵⁸ Ivi, p. 150.

un'interpretazione alternativa a quella leopardiana (se la realtà è regolata da un ordine, da un sistema, questo potrebbe essere tanto buono quanto malvagio).⁵⁹ Dunque, come osserva Piccini, Luzi non oppone all'ideologia leopardiana un'altra di segno contrario; mette invece in discussione la definitività di certe affermazioni di Leopardi, lasciando aperto uno spiraglio di speranza: «Il punto non è per il poeta negare il male, ma revocare in dubbio la diagnosi leopardiana sul “male nell'ordine”. Il che avviene soprattutto in forma di contrasto e dilemma (non di asseverazione) [...] Il senso universale non è, nel suo contenuto, posseduto e conosciuto dalla voce, dal pensiero poetante, ma è come evocato nella sua possibilità, intuito per forza di desiderio e reso presente nel testo come ipotesi».⁶⁰

D'altra parte proprio la volontà luziana di mettere in discussione le tesi leopardiane segnala l'avvenuta presa di coscienza di diversi punti di affinità. Anzitutto i temi cari all'ultimo Luzi sono proprio gli interrogativi fondamentali da cui parte Leopardi: la riflessione sul senso del vivere e sul rapporto tra uomo e natura. Non stupisce quindi che, in un tardo saggio, Luzi indichi l'eredità più importante di Leopardi nell'aver ricondotto «ogni quesito a quello fondamentale, vale a dire al paragone dell'uomo con la natura umana e la natura universale».⁶¹ Più in particolare Luzi viene col tempo ad apprezzare l'onestà e il coraggio intellettuali con cui Leopardi si è approcciato al tema del dolore: una problematica particolarmente cara a Luzi fin dal periodo bellico, e che egli indica come un tema tipico della modernità. Quest'ultima infatti chiede una salvezza non astratta, bensì «fondata sulla qualità del proprio dolore».⁶² Oltre a ciò Luzi mostra un apprezzamento crescente verso la tensione etica originata in Leopardi dalla consapevolezza del male. Significativamente infatti la poesia leopardiana è definita «agonistica», lo stesso aggettivo che Luzi attribuisce in più occasioni alla propria opera.⁶³ In sintesi ciò che il poeta apprezza in Leopardi è, da un lato, la saggezza di chi ha imparato a guardare la realtà senza autoinganni, e dall'altro la volontà di opporsi al male esercitando la carità, la quale è alimentata proprio dall'universale fratellanza nel dolore.⁶⁴

Una certa ambivalenza è presente, infine, anche nel rapporto di Levi con Leopardi. Se infatti nell'intervista dell'83 che abbiamo citato in precedenza egli dice di aver «fatto suo» il pensiero di Leopardi, in un'altra intervista di appena due anni prima sembra piuttosto prenderne le distanze: «Leopardi non è mai stato un mio autore, per ragioni profonde, credo, perché non vedo il mondo con la disperazione del Leopardi.»⁶⁵ Possiamo dunque ipotizzare, con Baldini, che Levi vedesse specchiata in Leopardi una parte perturbante del proprio animo: «Lo scrittore celava sotto il nome di Leopardi una propria identità, una parte oscura del sé che tendeva ad allontanare per non esserne

⁵⁹ Cfr. M. LUZI, *Conversazione medianica fra Malagugini, giovane poeta militante, e l'ectoplasma di Giacomo Leopardi*, in *Prose*, cit., pp. 281-293.

⁶⁰ D. PICCINI, *Luzi*, cit., p. 250.

⁶¹ M. LUZI, *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, in *Dante, Leopardi o della modernità*, cit., p. 101.

⁶² M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 56. Significativo a tal proposito un articolo dedicato da Luzi a Leopardi e pubblicato sulla «Revue des Études Italiennes» nel 1999: «La richiesta intellettuale e morale di essere all'altezza del suo dramma è, credo, la più forte e conscia esortazione a intendere giustamente e a operare correttamente». Cit. in A. DOLFI, *Leopardi e il Novecento*, cit., nota 66, p. 150.

⁶³ M. LUZI, *Il genio discreto della poesia*, in *Vero e verso*, cit., p. 206.

⁶⁴ Così si legge in particolare nel saggio *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*: «Del resto [Leopardi] raggiunse assai presto quell'altezza dove l'orgoglio cede alla sapienza; anzi di prodigioso c'è soprattutto questo: che la solitudine del pensiero, sola potenza superstita in un mondo svuotato di meraviglia e perfino di senso diretto, sia accompagnata dalla amorosa trepidazione per la sorte delle creature». In *Dante, Leopardi o della modernità*, cit., p. 101. Questo giudizio però è anticipato già da un passaggio di un saggio degli anni '30, *Note sulla poesia italiana*: «Uno dei due fili di cui bisognerebbe intessere una vera storia di Leopardi è quello sfuggente ma perpetuo dell'amore: che non è inesperto, ma soltanto atematico.» Ivi, p. 67.

⁶⁵ A. ANDREOLI, *Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io*, cit. in A. BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore*, cit., p. 168.

distrutto. La decisa affermazione “Leopardi non è mai stato un mio autore” può dunque essere interpretata come una negazione freudiana, un tentativo di non lasciarsi trascinare “all’inghiù, verso il fondo” dai momenti cupi della propria esistenza, i periodi di patologica depressione in cui la visione del mondo di Levi tendeva a coincidere con quella del radicale pessimismo leopardiano.»⁶⁶ D’altra parte Levi trova in Leopardi anche un modello positivo, appunto in una prospettiva etico-pragmatica.

Emblematico a questo proposito il dialogo (anch’esso mediato dalle *Operette*) tra un poeta e un medico, di cui il primo è chiaramente identificabile con Leopardi mentre il secondo è forse sovrapponibile allo stesso Levi.⁶⁷ Qui emerge dapprima un concetto che, come abbiamo accennato, è piuttosto importante nel pensiero di Levi, e che è affine alla leopardiana teoria del piacere: l’idea che, non esistendo l’infelicità perfetta, la felicità possa darsi appunto negli intervalli di cessazione del dolore.⁶⁸ In seguito emerge la necessità di accettare il dolore stesso trasformandolo in fonte di ispirazione: una scelta propria tanto del poeta protagonista quanto del suo autore.⁶⁹ Leopardi insomma costituisce il punto di riferimento per la ricerca di «una possibile risposta etica, laica e stoica al problema del male», che è al centro delle riflessioni di Levi.⁷⁰ Perciò la sua figura riaffiora più o meno direttamente in diversi testi dedicati da Levi a questo tema, in particolare il racconto *Un testamento* e l’articolo *Contro il dolore*, nel quale la sofferenza si pone come fondamento gnoseologico irrefutabile (soffrire significa infatti essere certi di esistere) e insieme come il punto di partenza di un’etica universale, che si estende a tutti gli esseri e non solamente al genere umano.⁷¹

4. Altre arti

4.1. La musica

Abbiamo accennato al fatto che la musica, proprio per la sua capacità di comunicare senza parole, sembra in grado di arrivare molto vicino all’essenza delle cose; di conseguenza essa può assumere una carica utopica pari o superiore a quella della letteratura. Nella produzione di Sereni per esempio la musica è legata strettamente al tema utopico della festa. In particolare in *Arie del ’53-54* l’attesa di qualcosa di ignoto e salvifico prende le forme di un bizzarro concerto jazz, apparentemente capace di estendersi all’infinito: «Il concerto dura senza soste da ieri. Orchestra e pubblico, scambiandosi estasi ed eccitazione, non accennavano ad andarsene. Così è corsa voce in tutto il territorio di questo straordinario concerto che non vuole finire. È arrivata altra gente stipando l’intero palazzo; e anche altre orchestre piccole e grosse dalle città vicine, qualcuna è in arrivo dall’estero, [...] fra poco suoneranno sulle scale, [...] nell’atrio, [...] sul piazzale con attorno marmaglia e venditori ambulanti».¹ La musica dunque agisce, da un lato, come «forza di coesione», trasformando una folla eterogenea in comunità; dall’altro come catalizzatore dell’attesa, che assume una sfumatura

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ P. LEVI, *Dialogo di un poeta e di un medico*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 334-6. A proposito dell’identificazione dei personaggi cfr. P. NOVELLA, “*Al di là della siepe*”. *Sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, numero monografico di «NEMLA», XXXII (2009-2010), p. 150.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 151-2.

⁶⁹ Il personaggio di Leopardi si può infatti intendere, in questo racconto, anche come un *alter ego* di Levi stesso. Cfr. M. PIPERNO, *Primo Levi e Giacomo Leopardi*, in *Innesti*, cit., p. 185.

⁷⁰ A. BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore*, cit., 169.

⁷¹ Cfr. P. LEVI, *Contro il dolore*, da *L’altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 837-838.

¹ V. SERENI, *Arie del ’53-54*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 41.

dichiaratamente metafisica: le persone hanno facce «ispirate, adoranti», come se ne vedono talvolta «a messa o in altre funzioni religiose».²

Lo stesso avviene, più in piccolo, nella prosa *Gli angeli musicanti*. Sereni e un amico – facilmente identificabile con Umberto Saba – si trovano in un caffè, dove un gruppo di ragazzi si esibisce per racimolare qualche soldo. Nell'ascoltarli una commozione solenne prende tutti gli avventori: «Sembra di assistere alla nascita della musica» commenta Saba.³ Da parte loro i piccoli suonatori non pensano neppure a farsi pagare, tanto che alla fine lo stesso Saba deve condurli per mano da un cliente all'altro, affinché possano riscuotere il loro compenso. «E c'era una straordinaria nobiltà in tutta la scena, una singolare parentela tra le due figure: qualcosa di molto antico e confuso e d'altra parte familiare come l'accento del proprio paese in mezzo a una folla e in una contrada straniera. Ma il piattello non bastava. La padrona dovette sostituirlo con un vassoio; piovevano biglietti da tutte le parti. Un signore dette quattrocento lire...»⁴ In questo slancio di comunione diffusa si avverte dunque un'aria di patria, come se le cose fossero finalmente tornate come dovevano essere. La musica ricuce gli strappi causati dalla storia – i ragazzi sono infatti profughi istriani – e svela la comunanza tra il vecchio poeta e i piccoli musicisti: capaci entrambi di attingere alle profondità dell'essere e far rivivere così la memoria-speranza dell'unità.

Ancor più sorprendente è un episodio raccontato da Primo Levi, nel quale il contrasto tra l'azione trasfigurante della musica e l'ambiente circostante è drammaticamente stridente. In uno dei rarissimi momenti di riposo uno dei prigionieri di Auschwitz, Wolf, riesce miracolosamente a procurarsi un violino e comincia a suonarlo. Il suono è «così improbabile, così inatteso» da radunare una piccola folla e per qualche istante, incredibilmente, la lotta per la sopravvivenza si sospende: «Tutti quelli che passavano si fermavano ad ascoltare con un'espressione golosa, come di orsi che fiutino il miele, avidi timidi e perplessi.»⁵ Persino il nano Elias, «rozzo, matto» e maligno, ne viene trasfigurato: «Sul suo volto da gladiatore ristagnava quel velo di stupore contento che si nota qualche volta sul viso dei morti, e fa pensare che veramente abbiano avuto, per un istante, sulla soglia, la visione di un mondo migliore.»⁶ Tale episodio si riflette anche nel romanzo *Se non ora quando?*, in cui il partigiano Gedale esprime con il suo violino tutta la speranza dei partigiani: «Di colpo il ritmo si faceva vivace, ed il motivo, così accelerato, diventava altro: alacre, nuovo, nobile e pieno di speranza. [...] Finite le insidie, finita la guerra, la via, il sangue e il ghiaccio, morto il satàn di Berlino, vuoto e vacante il mondo, da ricreare, da ripopolare, come dopo il diluvio. In risalita, in allegra salita verso il valico: salita, alià, si chiama così il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce.»⁷

² Ivi, p. 39.

³ V. SERENI, *Angeli musicanti*, ivi, p. 25.

⁴ Ivi, p. 26.

⁵ P. LEVI, *Il nostro sigillo*, da *Lilith*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 261.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 649. Il violino peraltro non si limita a offrire un conforto spirituale, bensì salva letteralmente la vita al suo proprietario, parando un proiettile; perciò Gedale lo decora scherzosamente con una medaglia. Ivi, p. 489.

Anche nei racconti di guerra di Caproni la musica esercita talvolta un'azione rasserenante: assurge, nota Baldini, a «simbolo della vita civile», concretizzando la speranza di una vita oltre la guerra.⁸ C'è da dire che in altre occasioni la musica è associata a emozioni dolorose e al tema della morte;⁹ anche in questi casi però essa costituisce quantomeno un veicolo di conoscenza, per due motivi principali: consente di interpretare le emozioni umane più profonde¹⁰ e media il rapporto con la dimensione metafisica, celeste o infera che sia. Per Caproni dunque la musica può esprimere sia una speranza resistenziale e umana (la fine della violenza), sia una speranza più ampia, esistenziale e metafisica (il senso del vivere). In essa può prendere corpo, come osserva Ferroni, «l'inquieta interrogazione di un obiettivo della conoscenza e dell'esistenza, che al grado supremo si manifesta nella ricerca di Dio».¹¹ Tale è forse il significato del verso: «Quando provo Bach, troppo spero», del componimento intitolato significativamente *Ultima dea (o idea)*.¹² Significativo anche un passaggio della prosa *Alle fonti del Clitumno*, in cui Caproni descrive un viaggio fatto con due amici, entrambi direttori d'orchestra. Il narratore osserva infatti che per i suoi accompagnatori la musica non costituisce un mondo a se stante, ma una norma di vita: l'intuizione di un'armonia universale, che si applica tanto ai rapporti umani quanto al paesaggio. Di conseguenza, pur avendo impegni che li aspettano, si attardano lungo la strada in modo che Caproni abbia il tempo di godere appieno la vista: «Evidentemente, per dei direttori d'orchestra come loro, anche il volante ha lo stesso valore del podio, e il paesaggio quello di una partitura, ogni rigo della quale va fatto gustare, nell'insieme, a chi assiste al concerto.»¹³

L'associazione tra speranza e musica è poi particolarmente accentuata nella produzione buzzatiana. Emblematico in proposito un passo del *Bosco vecchio*, in cui la musica del vento Matteo provoca in tutti gli animali un soprassalto di speranza, sia terrena che metafisica: «Ciascuno pensò con grande fiducia all'avvenire, sentendosi audacissimo e pronto a qualsiasi fatica. [...] Molte delle bestiole presenti immaginarono di poter vivere in eterno.»¹⁴ Il legame tra i due concetti risalta anche *e contrario*: l'assenza di musicalità, propria della musica contemporanea, è il sintomo della crisi di speranza che affligge gli uomini moderni, come espresso in particolare nel racconto *Paura alla scala*. Qui il narratore descrive i pensieri dell'anziano compositore Cottes davanti alle musiche del figlio, prive di un qualsiasi motivo riconoscibile e perciò simbolo di una vita povera di armonia e significato:

Da quegli accordi apparentemente inesplicabili di momento in momento egli aspettava, con una speranza quasi viscerale, che uscisse infine qualche cosa di simile alla musica. [...] Nella stanza vicina, ascoltando, egli talora intrecciava le dita delle mani così forte da farle scricchiolare, come se con questo sforzo aiutasse il figlio a "liberarsi". Il figlio invece non si liberava; le note, faticando, si aggrovigliavano sempre di più, gli accordi assumevano suoni ancor più ostili, tutto restava là sospeso

⁸ M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 185. Gli esempi ricordati da Baldini sono molteplici: dall'inno intonato da Caproni e De Luca in Giorni aperti alle canzonette dei soldati che accompagnano la marcia. Ivi, p. 158. Peraltro anche il Maestro della *Tana de' 'urpe* è un suonatore di violino, come lo stesso Caproni. Cfr. G. CAPRONI, *Tana da' 'urpe*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 110.

⁹ Cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 300.

¹⁰ Caproni afferma infatti che «il violinista è in primo luogo un interprete», motivo per cui suonare il violino l'ha esercitato «alla quotidiana scoperta dei miei e degli altrui sentimenti». F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 101.

¹¹ G. FERRONI, *La caccia e la preda*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 301.

¹² G. CAPRONI, *Ultima dea (o idea)*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 906.

¹³ G. CAPRONI, *Alle fonti del Clitumno*, da *Taccuino dello svagato*, cit., p. 146.

¹⁴ D. BUZZATI, *Il segreto di Bosco vecchio*, cit., p. 146. Sul rapporto tra musica e speranza è rivelatore anche un passaggio del diario di Buzzati, cit. in G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 157: «O Musica, mia buona sorella, tu mi sei troppo necessaria ricordati di me specialmente la sera.»

o addirittura si rovesciava a piombo in più caparbi attriti. [...] Deluse, le mani del padre si separavano, tremando un poco si affaccendavano ad accendere una sigaretta.¹⁵

Più in particolare la musica veicola la speranza, ancora una volta, in due accezioni. Anzitutto incoraggia la resistenza: mantiene vivo il ricordo e il desiderio del bene, con una forza che si direbbe inversamente proporzionale alla potenza dei mezzi musicali. Una canzonetta fischiata tra i denti è sufficiente per dare a Bàrnabo il coraggio di resistere durante una scalata,¹⁶ una tromba maldestramente suonata parla di un futuro migliore,¹⁷ e il minaccioso tuono della guerra è simbolicamente vinto da un cinguettio in lontananza: «Cominciò a cantare un uccello; ripetendo una nota sola, uniforme, sempre alla stessa maniera; e tuttavia contentissimo. Cantava [...] ed era deliziosamente beato, della vita e di Dio, simboleggiando – mi parve – molte cose conformi a natura, che un giorno ritorneranno.»¹⁸ Più in profondità poi la musica veicola la tensione al significato, la ricerca dell'eternità e del divino; in questo senso essa è un richiamo continuo, che chiede all'uomo di essere all'altezza del suo destino. Talvolta appare quasi come una persecuzione: «Ti assalirà a tradimento, un grammofono qualsiasi, una serva che canta alla finestra, un pianoforte all'ultimo piano, la suoneria di un orologio. Tu fuggi per il mondo con meravigliosi bagagli, galoppi al braccio delle donnine, chi potrebbe più trattenerci? Due tre note basteranno.»¹⁹ In altri casi invece la musica, per chi le presta orecchio, conduce alla grandezza. Per esempio alimenta l'eroismo del direttore d'orchestra della *Notizia*, il quale di fronte alla sventura imminente continua a denti stretti a dirigere il concerto, arrivando a vette mai raggiunte prima: «Nessuno si mosse né fiatava più, inchiodati tutti restarono, [...] mentre dalle argentee antenne delle trombe, lassù, le bandiere sventolavano.»²⁰

Peraltro la musica ha, come la speranza, un rapporto «doppio» con la temporalità. Da un lato essa è l'emblema del flusso vitale, che fonde il presente col ricordo del passato e la speranza del domani; dall'altro però affonda le sue radici nell'eternità e perciò può farsi veicolo di rivelazioni metafisiche. È lo stesso paradosso che abbiamo notato nella figura femminile, e non a caso la musica è spesso associata alla donna, come se tra le due ci fosse un legame naturale. Nella poesia caproniana per esempio la musica del flauto è usata per descrivere la figura femminile, nella sua duplice veste inquietante e salvifica.²¹ In *Un amore* di Buzzati inoltre la danza trasfigura Laide svelandone la natura profonda:

C'è, nel motivo popolaresco della musica, [...] qualcosa che precisamente diceva addio, con potenza d'amore per quello che fu e mai ritornerà e nello stesso tempo un confuso presentimento di cose che un giorno verranno, forse, perché la musica vera è tutta qui nel rimpianto del passato e nella speranza del domani, la quale è altrettanto dolorosa. [...] Lei forse, ballando, credeva di giocare, non si accorgeva di ciò che stava accadendo. [...] Perché qui, portata da una forza misteriosa, la ragazza dalle spaventose abitudini, abituata ormai ad affittare a tanto l'ora il suo corpicino, senza immaginarlo, si riscatta dai miasmi del sottoscala sollevandosi alla luce. O forse invece lei confusamente capisce che, ballando, diventa un'altra creatura? [...] Gode la meravigliosa sensazione di essere libera, lieve e pura,

¹⁵ D. BUZZATI, *Paura alla scala*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 704.

¹⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, cit., pp. 54 e 103.

¹⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Tromba 1944*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 28-30.

¹⁸ D. BUZZATI, *Tuono dal sud*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 241.

¹⁹ D. BUZZATI, *La musica in agguato*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 86-7.

²⁰ D. BUZZATI, *La notizia*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1076.

²¹ A Rina è infatti attribuito l'aggettivo «flautoclarinescente» in *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, mentre alla misteriosa protagonista di *Res amissa* sono associati quelli di «biancoflautata» e «flautoscomparsa». Entrambi da *Res amissa* in *L'opera in versi*, cit., pp. 759 e 777-8.

di non appartenere a nessuno tranne che a lei stessa, anzi neppure a lei bensì a qualcosa di più bello, alla musica, alla danza, alla poesia.²²

Ma è soprattutto nel santucciano *Almanacco di Adamo* che l'associazione tra donna, musica e speranza si fa esplicita. Mentre Adamo è in forma di statua, ossia in una condizione di felice immobilità, subisce il fascino della musica cantata dagli angeli, nella quale riconosce «la presenza del Creatore e la prova del suo esistere come Essere perfetto e amabilissimo.»²³ Proprio sull'onda di questa musica compare l'Ombra, essere misterioso che richiama anche l'inconscio (secondo la terminologia junghiana) ma che assume poi chiaramente le forme di Eva. L'Ombra tenta Adamo proponendogli di danzare insieme, ossia di abbandonare l'eternità immutabile per immergersi nel flusso del tempo. Adamo cede, dando inizio alla storia con tutti i suoi problemi; ma Santucci si sofferma anche sui lati positivi di tale cedimento:

Ricordate il mito di Prometeo, che rapì agli dèi il fuoco, il solo dono che mancava agli uomini per rendere accettabile la vita? Ecco: voi [...] avete rubato al cielo un elemento anche più prezioso. [...] È proprio dando retta all'armonia dei suoni che ci avete regalato la nostra cara precipitevole sorte. Perché musica è ben questo. Prima e dopo, un "nunc" che sembra fuggire in avanti verso il futuro ma insieme, non sai come, è il nostro ricordare, ci gonfia di cose vissute. [...] Essa sfugge alla fissità per sua intrinseca natura, [...] è *Tempo puro*, è l'avventura stessa del vivere. [...] È lei che forma il carbone nelle miniere, il corallo e le madrepore nel mare, che fa crescere i semi quando con sonagli e tamburi andiamo a svegliarli nella terra.²⁴

In questo racconto dunque la donna dà, in un certo senso, origine alla vita, spingendo l'uomo ad abbracciare l'imprevedibile speranza del divenire al posto della serena certezza dell'immutabilità. Al contempo però, inserendo l'uomo nel flusso della musica, gli offre una possibilità di accesso a una dimensione che fino a quel momento era abitata esclusivamente dagli angeli e nella quale Dio si manifesta con la massima evidenza. Paradossalmente, quindi, grazie al suo «peccato» Adamo guadagna un rapporto più stretto e libero con Dio: «Non c'è nessun altro modo di lodare Dio che la musica. Solo con quella danza e quel canto, accettando quelle note, [...] siamo entrati nella libera lode di Dio.»²⁵

Del resto la duplice caratterizzazione della musica (espressione del flusso vitale e insieme dell'eterno) è una costante nelle opere santucciane, e trova la sua espressione più piena in *Come se*. La teoria sincretistica di Giò, padre di Mico, sostiene infatti che tutto il mondo è stato generato dal suono: «Gli egizi chiamavano questo una "risata" o un "grido" del dio Thot. Un ente ancora immateriale che dalla quiete del non essere improvvisamente risuona, a poco a poco convertendosi in materia, e così diventa mondo. [...] Quel grido, quella risata sono una nota, una nota madre che si è sacrificata [...] perché il Tutto potesse uscire dal Nulla.»²⁶ Ciò significa, da un lato, che l'essenza profonda della vita è fatta di musica («L'intero universo è una sola unità vibratile»²⁷); perciò è la musica che alimenta i cicli vitali, l'amore, la crescita, la rinascita.²⁸ Dall'altro lato, però, la musica costituisce un ponte tra il

²² D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., pp. 420-1.

²³ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 13.

²⁴ Ivi, pp. 17-18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 712-3.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «Nelle isole Salomone, se un giovane intona un vocalizzo acuto e una ragazza riesce a proseguirne il motivo, questo è segno d'intesa matrimoniale, anche se non si sono mai visti. [...] Nella Nuova Caledonia il grido e la danza forniscono alle piante l'energia per la crescita; e in Europa, fino a qualche secolo fa il lino veniva risvegliato con alte grida dal sonno

tempo, da lei creato, e l'eterno da cui proviene: «Il suono vince il tempo, perché la sua sede primitiva si trova nella caverna che si spalanca dentro la montagna dei morti. [...] Uno strumento musicale è [...] un mediatore tra vivi e morti.»²⁹ Per questo a Giò basta battere su un tamburo per sentire vicino il figlio Mico, come del resto a quest'ultimo bastava premere un tasto del pianoforte per sentir risuonare la voce di una grande anima del passato.³⁰

Anche l'esperienza di Klaus come compositore mette in luce la natura insieme terrena e celeste della musica. Egli infatti cerca per tutta la vita di afferrare le armonie delle sfere celesti, che secondo le teorie pitagoriche, «ruotando sopra la terra generano armonie fragorosissime, che non percepiamo proprio perché la loro forza lacererebbe i timpani ma soprattutto stordirebbe le anime».³¹ Solo quando la morte si avvicina Klaus riesce infine a percepire tali divine armonie, perciò appunto sceglie di uccidersi pur di raggiungerle.³² Da questo punto di vista la musica è per l'uomo, nella sua vita terrena, soltanto «una terra promessa», mai raggiungibile: «Anche Beethoven è un dilettante, un pesta pignatte...»³³ Al contempo, tuttavia, Klaus sente che la musica è una realtà profondamente umana: «La musica è dell'uomo e del più miserabile, [...] anche il più sconnesso degli strumenti può mettere nel mondo una canzone.»³⁴ Questa doppia natura è appunto all'origine dei travagli compositivi del personaggio. Da un lato egli vorrebbe compiere con la sua musica un'ascesi tale da risalire alla nota originaria, ritrovando il suono fondamentale da cui la vita ha avuto origine.³⁵ Il canto gregoriano rappresenta il culmine di questa ricerca, il punto più vicino alla musica pura dell'Essere.³⁶ Dall'altro lato, però, Klaus non vuole che la musica si spiritualizzi troppo, bensì che accolga in se stessa anche la vita nella sua carnalità:

Amava quel genere di musica sacra proprio perché non racchiude nulla di patetico o violento, è piuttosto un mezzo di trasporto, [...] verso la vita dei morti. [...] In quelle note imperturbabili la terra e il cielo tornavano infatti a ricomporsi nella felicità di Tolomeo e vivere riacquistava un senso. Ma quando s'illudeva d'aver toccato la pace tutto si rompeva, dal fondo di quelle evanescenze zampillava – quasi gli uni sfumassero nell'altra e fossero infine della stessa sostanza – una cruda sensualità, la smania di annodare quei suoni con le irte beatitudini del sesso. Forse il traguardo del gregoriano era ancora una donna [...]. Occorreva dare al mondo una musica che fosse [...] capace di fondere la spettralità disincarnata del gregoriano e la sodezza di ogni creatura goduta al di là del peccato, suoni

invernale.» *Ibidem*. Un riflesso di questo stesso concetto è nella storia d'amore tra Marta e Guido, nata e proseguita sull'onda della musica, nella quale passa «come un fluido di profezia». L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., pp. 77-8.

²⁹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 713.

³⁰ Ivi, p. 721. La stessa idea è espressa anche nel *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 126: «Sua madre soleva dirgli che la musica ci chiude fuori dal tempo, e chi potesse vivere in un continuo vibrare di note non morirebbe mai.»

³¹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 747.

³² Ivi, p. 677. L'episodio è anticipato già nel *Velocifero* quando Renzo, a un passo dalla morte, percepisce la vita come un'armonia unitaria, «una solenne e indisturbata musica» che trascende la sofferenza e l'opacità della materia. Ivi, vol. II, p. 751. Ciò rappresenta il punto culminante di un tema che percorre tutto il romanzo, ossia quello della musica come mediatrice di cielo e terra. Cfr. ivi, pp. 520, 576, 632, 716.

³³ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 747.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «Finalmente ho capito che cos'è la musica: sentire cento, mille volte lo stesso suono, mettere d'accordo alla perfezione due note in ottava, capire che cosa dice un re, un fa, da solo senza l'ambizione di un motivo. [...] Quel concetto, la nota solitaria [non era] non il "suono narciso" che s'innamora di se stesso, ma piuttosto la nota che si sforza di toccare la propria perfezione, pari all'anacoreta che ha come unico esercizio quello di slegarsi dagli altri per compiutamente capirli». Ivi, p. 698.

³⁶ Ivi, p. 717.

che corressero al deposito dell'inconscio e insieme fossero d'una concretezza universale, colorati e ilari come una festa della mietitura.³⁷

Tale sintesi ideale nel caso di Klaus fallisce: il protagonista non riesce a conciliare la pienezza vitale offertagli da Dafne con la spiritualità disincarnata della musica celeste, decidendo infine di sacrificare la prima a vantaggio della seconda. Al contrario nel *Mandragolo* la sintesi, per quanto peculiare, riesce. Inizialmente anche Demo è diviso tra il richiamo della carne e la tensione all'oltre-mondo insita nella musica.³⁸ Gradualmente però questi desideri si rivelano strade diverse che conducono alla stessa meta: la dimensione metafisica che è, ad un tempo, superamento della vita e raggiungimento della massima pienezza vitale. «La musica – spiega Giraltoni – non è né morte né vita, o se preferisci è la morte più la vita. Insomma, chi ci salta dentro è da tutte e due le parti.»³⁹ Demo arriva a questa comprensione sul finire del romanzo, quando – come accade anche a Klaus e a Renzo al termine delle rispettive vicende – percepisce l'essenza della vita sotto forma di musica. Così, come nella prosa caproniana *Alle fonti del Clitumno*, tutto il paesaggio si trasforma in un'immensa orchestra, della quale Demo è il direttore: «Aveva proprio il talento per questo: su un po' quel pizzicato del Legnone, troppo lento l'andantino del Galbiga, chi era quel cane di orchestrale che non esprimeva le velature natalizie sui Corni di Canzo?»⁴⁰

In breve la musica è per Santucci un potentissimo veicolo di speranza (anche più della letteratura), e per diversi motivi.⁴¹ Anzitutto, come per Sereni, la musica crea comunità e sana i contrasti: rafforza i legami interni alla famiglia e incoraggia un senso di fratellanza tra tutti gli uomini. Perciò Klaus spiega a uno sbalordito colonnello che, se fosse costretto ad andare in guerra, egli non cercherebbe neppure di combattere bensì comincerebbe a produrre musica, per i compagni come per i nemici: «Intoneremo un grande coro e io lo dirigerò: così potente che dall'altra parte ci sentiranno e butteranno anche loro le armi, tutti le butteremo.»⁴² Inoltre la musica combatte le emozioni negative, come il dolore e la rabbia, esercitando un'azione di purificazione e liberazione;⁴³ è connessa anche alla capacità della memoria e dell'amore di mantenere vivo il passato, «salvandolo» dalla distruzione. In ultimo è uno strumento di comunicazione col metafisico, giacché permette di continuare a comunicare con i defunti e di avvertire la voce stessa di Dio. Di conseguenza, restituendo al mondo

³⁷ *Ibidem*. Una parte del paragrafo si ripete anche, quasi identica, in *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 90-1. Più in generale il canto gregoriano compare come mezzo di ascesi religiosa in diverse narrazioni santucciane, come *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., pp. 138-41; *L'ora di Abele*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 19; *Il ballo della sposa*, cit., p. 79. Infine in *Eschaton* (cit., p. 33) il passaggio dal purgatorio al paradiso avviene proprio sull'onda del canto gregoriano. Anche la sovrapposizione tra musica sacra ed erotica è un motivo ricorrente in Santucci. Cfr. ad esempio: *Il mandragolo*, cit., p. 120; *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, cit., pp. 48-9; *Le donne dell'eremita*, in *Manoscritto da Itaca*, cit., p. 66. Talvolta invece la musica sacra o la preghiera si intrecciano alle filastrocche e ninne nanne infantili, come in *Il ballo della sposa*, cit., p. 26; *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 402; *Eschaton*, cit., p. 42.

³⁸ In particolare Demo nutre ammirazione e invidia per l'anima del Frescobaldi, che attraverso la musica dell'organo sa aprire uno spiraglio verso il paradiso. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., pp. 277-8. Questo sentimento è un riflesso di quello spesso provato da Santucci stesso, come affiora nell'*Almanacco di Adamo* (cit., p. 54) e nella descrizione di un amico musicista del *Vangelo secondo gli amici*, cit., p. 41.

³⁹ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 141.

⁴⁰ Ivi, p. 319. A tal proposito è significativa anche una battuta della *Leggenda delle cose*: «Tutte le cose che escono sulla crosta terrestre, anche le più silenziose, sono campite nel rigo.» L. SANTUCCI, *I nidi delle cicogne*, cit. p. 25.

⁴¹ Sulla presenza capillare della musica in Santucci e sui suoi molteplici significati cfr. B. Urbani Brigitte, *Un fil d'or et d'argent. Le chant de l'oeuvre de Luigi Santucci*, in AA.VV., *Littérature italienne contemporaine - Musique. Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar*, a cura di J. Menet-Genty, Université Paris X Nanterre, Paris 2005, pp. 399-418

⁴² L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 724. Anche nel *Ballo della sposa* (cit., p. 130) Agnes interrompe la lotta tra crociati e musulmani danzando al suono del flauto.

⁴³ Cfr. V. PULEO, *L'Orfeo in Paradiso di Luigi Santucci*, cit., p. 96.

armonia e senso, la musica instilla un «ottimismo profetico», ossia ha la «prerogativa di far prendere il sopravvento alla gioia sul dolore, senza sopprimerlo; di farci sentire [...] un sì che ha un suono più forte del no».⁴⁴ Invita così a vivere con intensità e naturalezza e al contempo mette in contatto con la fonte divina della vita, «quella “sostanza di cose sperate” con cui Dante definisce la propria trinitaria fede».⁴⁵ Non a caso in *Eschaton* l'arrivo del narratore in paradiso è segnato appunto dalla musica; dapprima i canti gregoriani accompagnano l'apparire di «una piccola figura verde», la Speranza,⁴⁶ poi il canto umano è sostituito dalla musica celeste:

Erano rivelazioni, promesse, conforti, rimembranze, stupori e quant'altro invoca di venire espresso dal cuore dei vivi. Mi rendevo così conto che era quel contrappunto di suoni a metter fine all'esilio del nostro trovarci su questa terra e che quell'amplesso di note per cui gioivo aveva origine al di là della nostra carne, anche se di carne erano le dita che vibravano sulle corde dei violini e le mani che danzavano sulle tastiere di cembali e di organi e le bocche che soffiavano dentro oboe e clarinetti. Non di questo mondo. [...] Mi pareva allora che quella mia perfetta felicità da altrove non potesse provenire che da una sfera più alta, la più vicina al Grande Compositore.⁴⁷

Tale concezione presenta diversi punti di contatto con quella di Luzi. Anche nella sua poesia per esempio compare l'immagine della Vita che deflagra in una singola nota: «Lei, nota alta / eternamente chiusa nel suo grembo, / si offerse, / ci mandò incontro / il suo abbacinato appressamento / e la sua indicibilità, tutta. / Tutta infinitamente.»⁴⁸ È presente anche l'idea della musica come asceti e ricerca del divino: «Dio [...] è ovunque, anche nella musica che lo cerca, non dal dubbio bensì dal fondo della nostalgia e del rapimento.»⁴⁹ Il tema di gran lunga più presente, tuttavia, è quello del «canto» che pervade tutta la realtà: come la musica delle sfere celesti in *Come se*, questa musica è ciò che alimenta e sostiene la vita, benché solitamente sia impossibile udirla. Può tuttavia essere presentita in momenti particolari di illuminazione; e se Klaus passa tutta la vita cercando di raggiungere le musiche celesti, allo stesso modo il compito del poeta è avvertire «il canto dell'universo» e di tradurlo in parole, a beneficio di tutti.⁵⁰ «È la melodia del creato che insegna, che è scuola, continua, incessante. Occorrono occhi e orecchie per vederla e ascoltarla. La creazione parla attraverso il vivente e noi catturiamo la sua armonia sensorialmente e con il pensiero, con la riflessione. La natura è canto, inno, lingua stessa del sacro.»⁵¹

Tale idea è presente *in nuce* fin dalla prima raccolta, in cui il canto della madre si trasfigura nella voce stessa della Vita («e tutto par nato da quella»)⁵² Tuttavia è nel *Battesimo* che il tema assume la centralità che manterrà poi in tutte le raccolte successive. Dapprima il «canto» della Vita affiora sporadicamente, in modo confuso e ambiguo: «Vero o ingannevole questo», si chiede il poeta, e

⁴⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 91.

⁴⁵ Ivi, p. 89.

⁴⁶ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 33.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ M. LUZI, *Risposta? Niente*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 889. Lo stesso motivo ricorre anche in altri componimenti, come *La notte punta le sue stelle*, riportata in appendice a *Ultime e ritrovate*, cit., p. 671 o *So da sempre che vieni*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 252.

⁴⁹ M. LUZI, *Bach*, in *Prose*, cit., p. 226.

⁵⁰ M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1273.

⁵¹ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 309.

⁵² M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29. La stessa capacità della figura femminile di farsi interprete del canto della vita affiora anche in altri componimenti, come *Scendono le vaste pianure i giovani torrenti*, da *Perse e brade*, ivi, p. 1169. In questo caso sono le fanciulle che «spirano un canto che nessuno intende» e «così la fedele si propaga / la grazia tra le docili creature.»

ancora: «Come apprenderlo, come significarlo?»⁵³ Già in *Fraasi e incisi* però si rivela più chiaramente «la voce unificante, [...] / rarefatta musica / di una, meglio della divina mente».⁵⁴ Ancor meglio affiora poi nel *Simone Martini* «un canto / cupo / che lentissimamente si trasmuta / in chiarore celestiale, in / squilla, / ultraluminosa guglia.»⁵⁵ Emblematico in particolare un componimento che sintetizza attraverso la metafora della musica i due movimenti complementari della vita e della conoscenza, ossia il moto dall'uno al molteplice (espansione) e dal molteplice all'uno (concentrazione):

L'unisano s'infranse
si tritò
in briciole
di minima vetriglia [...]
Poi cantò da solo il giorno [...]
Cantò nell'ima mente
nel sangue e nelle vertebre
degli uomini al lavoro
fin dall'alba. Cantò
se stesso e in sé tutta la storia
senza parti, senza memoria.⁵⁶

Nelle ultime raccolte infine la vita appare come un «coro / univoco e discorde», in cui cioè la molteplicità degli strumenti convive con la percezione di un'unità di fondo.⁵⁷ Le antinomie, inclusa quella tra bene e male, sono superficiali: nel profondo «non c'è dualità / c'è canto / e unisano».⁵⁸ E l'aquila-poeta, che nel *Battesimo* spandeva il proprio canto senza apparentemente ricevere alcuna risposta,⁵⁹ ora capta con sicurezza una musica, seppure labile, che «tuona impercettibilmente attorno al globo»: «è quella la sua musica, / con lei cerca l'accordo l'aquila».⁶⁰ Se poi talvolta la «musica perpetua» si affievolisce, resta comunque forte la speranza di ritrovarla;⁶¹ infatti il canto della Vita continua a risuonare nel poeta anche nel silenzio, come ricordo e speranza: allo stesso modo il vecchio violino, da tempo in disuso, conserva il «tremite» delle armonie da lui prodotte.⁶² Munaretto in particolare ha sottolineato come la musica sia una caratteristica essenziale delle ultime raccolte, tanto dal punto di vista tematico quanto formale, giacché la scrittura luziana raggiunge «una levità inedita, semplice e sapiente, fatta specialmente di raffinate partiture sonore che conferiscono quella che è la cifra formale peculiare dell'ultimo Luzi: un tono diffuso di canto.»⁶³ La poesia diviene così strumento

⁵³ M. LUZI, *Vero o ingannevole questo*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 676.

⁵⁴ M. LUZI, *La lite*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 716.

⁵⁵ M. LUZI, *In giorni di nubi*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 999.

⁵⁶ M. LUZI, *Forte. Forte la luce*, ivi, p. 1048.

⁵⁷ M. LUZI, *È prossimo*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 64. I riferimenti al cosmo come a un «coro» o un «unisano» ricorrono in diversi componimenti, come *È inverno*, nella stessa raccolta, p. 185, oppure in *A chi era?*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., p. 391.

⁵⁸ M. LUZI, *Bene e male*, ivi, p. 292.

⁵⁹ M. LUZI, *Canto*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 705.

⁶⁰ M. LUZI, *Le si affollano intorno*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 158.

⁶¹ «Viene, / [...] da oltre te / un richiamo / che ora perché agonizzi non ascolti. / Ma c'è, ne custodisce forza e canto / la musica perpetua... ritornerà.» M. LUZI, *Di che è mancanza questa mancanza*, ivi, p. 210.

⁶² «Si ricompone / in armonia celeste / l'essere universo. Ne fu un tremite / lui, fragile strumento. / Quel tremite perdura / nitido nel musico silenzio.» M. LUZI, *Stradivari*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 427.

⁶³ M. MUNARETTO, «La scienza dell'universo, il canto». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, «Quaderni Di Filologia Romanza», XXIII (2015), p. 37.

per partecipare alla «liturgia» che si sta compiendo nel mondo, ossia appunto al canto che da Dio discende e a lui ritorna, attraverso ogni essere vivente.⁶⁴ «La dottrina luziana è giunta così a percepire che [...] la legge del cosmo è la musica: musica è il tramite che congiunge la Parola dell'Essere e il linguaggio del mondo, è la dimora nella quale la poesia, entrando, si rende testimone dell'Incontro che il lunghissimo viaggio del poeta fiorentino ha sempre cercato, sospirato e atteso».⁶⁵ È nella musica insomma che si conciliano tutti gli estremi: parola e silenzio, Essere e divenire.

Anche nella poesia di Betocchi troviamo frequenti riferimenti ad un canto che proviene «di là dal tempo»⁶⁶ e si fa gradualmente più nitido agli orecchi del poeta: «Cresce un canto, e infittisce / di sera in sera, e solo quello io sento.»⁶⁷ Non per nulla la parola «canto» ricorre così spesso nei titoli betocchiani.⁶⁸ Tuttavia per Betocchi il canto non è primariamente quello delle sfere celesti, bensì assume forme concrete e umilissime. L'armonia del mondo si materializza nelle cose più comuni: dal pigolio degli uccelli allo scorrere dell'acqua nella fontana,⁶⁹ dal tubare dei colombi⁷⁰ al miagolio dei gatti: «Giunta l'alba il gatto miagola / nel cortile per amore, / le figure si disfanno, / resta il canto che non muore; // questo canto solitario / cui un bisbiglio s'accompagna / di sollecito operaio / lungo vie senza campagna».⁷¹ Perfino le tegole, permeate dall'azzurro del cielo, assumono una voce e col loro *Canto d'estate* rafforzano la paziente speranza del poeta:

La dolce esclamazione che mi tocca
l'anima, dalle bocche degli embrici
oscuire, ripetute lungo la linea

della gronda del tetto, mi sussurra
d'aver pazienza; e l'ombre, la ridicono
dei coppi sopra i tegoli, scalate
di colore, fantastiche, mutevoli

la pazienza implorando, poi che il cielo
oggi che è azzurro vive le disegna
a parlare, e dà voce a quelle cose
che non n'hanno, quando il sole declina.⁷²

Anche dalla sparuta palma di un anonimo cortile fiorentino si alza un canto pieno di speranza e nostalgia, richiamando il poeta alla comunione che unisce tutti gli esseri e che ha le sue radici nella comune patria celeste: «Quando al colmo è la mattina una palma saracina canta [...] E questo canto entrandomi nel cuore, io mi risentivo tornare quel che sono sempre stato, un fiorentino straniero [...] Qui facciamo e faremo il nostro dovere [...] ma tu ed io, palma carissima, non siamo già di questa,

⁶⁴ Ivi, pp. 40-1.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ C. BETOCCHI, *O vaga notte*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 213-4.

⁶⁷ C. BETOCCHI, *Sere paesane*, ivi, p. 217.

⁶⁸ Nella prima raccolta troviamo ad esempio *Canto per l'alba imminente* (p. 39), *Canto* (p. 73), *Canto d'una vendemmiatrice* (p. 85), *Canto d'una rammendatrice* (p. 95). Nell'*Estate di San Martino* invece troviamo componimenti come *Canto d'estate* (p. 178), *Canto serale* (p. 215) e *Canto dell'erba secca* (p. 253).

⁶⁹ C. BETOCCHI, *Dialoghi di amanti*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 141.

⁷⁰ C. BETOCCHI, *Appena di mattina*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 212.

⁷¹ C. BETOCCHI, *Giunta l'alba*, ivi, p. 222.

⁷² C. BETOCCHI, *Canto d'estate*, ivi, p. 178.

né per questa città». ⁷³ Così quella fusione tra carnale e spirituale invano cercata dal Klaus santucciano si attua naturalmente quando, per esempio, il poeta ascolta la messa latina alla radio mentre la moglie prepara il pranzo: «Lo jeratico canto / trionfava d'ogni nostalgia come un fiume / che scende in piena, d'arcaiche acque, / nella valle del tempo.»⁷⁴

4.2. La pittura

Un ruolo salvifico, sebbene più discreto, è riconosciuto anche alla pittura. Nella poesia luziana in particolare la pittura è associata al tema della luce: grazie agli «abissi / di buio e di splendore / che deposita [...] [il] pennello»,¹ il pittore riesce a restituire l'armonia del mondo e l'intuizione del Divino, sebbene si tratti sempre di una visione parziale ed effimera.² Il tema è fondamentale specialmente nel *Simone Martini*. La pittura senese tende infatti a riassorbire – come spiega Luzi stesso – il colore in luce, così come il percorso spirituale di Simone mira alla conciliazione del molteplice nell'unità: «Il colore serve a distinguere, a contrapporre le cose, gli oggetti. Mentre la luce è necessaria al colore ma poi, come dire, nefasta, nel senso che li distrugge, i colori. E in *Simone Martini*, progressivamente, si va verso l'eliminazione del colore; lui aspira a una luce indivisa, un po' una luce intellettuale, piena d'amore, diciamo, in questo senso, la luce dantesca.»³ In quest'ottica l'arte si caratterizza sempre più chiaramente come una realtà indipendente dal volere del pittore: si tratta, come per la poesia, di una rivelazione divina, del quale l'individuo è soltanto un interprete. Nelle opere di Simone si incontrano perciò materia e spirito,⁴ rivelazione divina e desiderio universale.⁵ D'altra parte anche la pittura, come la parola, può presentare un pericolo: la tentazione di circoscrivere il divino in un'immagine, compiendo così un «amoroso scempio».⁶ Da qui l'atteggiamento ambivalente, tra fascino e timore, con cui Dio stesso considera l'arte degli uomini:

Consustanzialmente
era lì anche
presente
d'immagine in immagine
o aleggiava
incatturato
da quel miele, attratto
da esso, ad esso riluttante. L'arte,
creatura delle sue creature
lo teneva in ansia
però era d'amore

⁷³ C. BETOCCHI, *La palma*, in *Prose liguri*, cit., p. 169. Lo stesso concetto è espresso anche in *Un passo, un altro passo*, dall'omonima raccolta, in *Tutte le poesie*, cit., p. 186: «E come dalla pietra sale il canto / [...] io giungo a riconoscermi nel sasso / che sospira all'eterno, in alto, in basso.»

⁷⁴ C. BETOCCHI, *Verso quaresima*, ivi, p. 337.

¹ M. LUZI, *Sistina*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 940.

² Da qui l'esclamazione di Luzi: «O arte che mi illumini il mondo / e me lo rubi / e mi tentalizzi». *Ibidem*.

³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 254.

⁴ «Le apro le riserve / umane di dolore, / divine me ne appresta / lei di ardore / e di contemplazione / nei cieli in cui m'inoltro». M. LUZI, *Dove mi porti mia arte?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1073.

⁵ «Io l'accendo. Tutti noi attendiamo / l'avvento della luce / che ci unifica e ci assolve.» M. LUZI, *Pittura, mi mancavi*, ivi, p. 1081.

⁶ M. LUZI, *Pensieri del pittore di icone*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 369.

o di che altro quel risplendere
strano [...].⁷

La riflessione sull'importanza spirituale dell'arte è molto presente anche nella produzione di Buzzati. In particolare l'autore è affascinato dall'arte contemporanea, verso cui nutre una riluttante ammirazione: proprio il fatto che sia così «brutta», ossia lontana dai parametri abituali di bellezza, fa sì che in essa si evidenzino una carica utopica e quasi magica. Questa è appunto l'idea sottesa alla *Battaglia notturna alla biennale di Venezia*, in cui il protagonista stenta a comprendere le opere esposte finché non lo colpisce una subitanea illuminazione:

In quei grotteschi simulacri, così dissimili da ciò ch'egli aveva dipinto nel corso della vita, palpitava tuttavia il divino sogno d'arte, lo stesso ineffabile miraggio ch'egli aveva inseguito con testarda speranza fino all'ultima sua ora. [...]

«Ma cosa potete pretendere combinati come siete oggi? Chi vi può capire? Belle teorie, fumo, difficili parole, che sbalordiscono gli ingenui, questo sì. Ma in quanto ai risultati, ammetterete che finora... »

«Finora, forse» rispose [una delle opere] «ma domani...» E c'era in quel «domani» una tale fede, una potenza così grande e misteriosa, che rintronò nel cuore del maestro.

«Be', che Dio vi benedica» mormorò. «Domani... domani... Chissà. In un modo o in un altro ci arriverete per davvero...»⁸

Altrove Buzzati avanza anche una teoria per spiegare tale misteriosa forza dell'arte contemporanea. Essa deriverebbe non da qualche proprietà intrinseca, bensì soprattutto dalla speranza e dall'apprezzamento che le persone riversano sulle opere d'arte, le quali agiscono come un catalizzatore. «A un certo punto [l'opera] comincia a riverberare intorno a sé, come uno specchio, il flusso di energie spirituali che su di lei si concentrano; e allora diventa viva, grazie al dono che riceve può a sua volta donare, affascinando quantità di individui a cui prima era del tutto indifferente. Così si accresce via via come in una reazione a catena il tributo di amore da parte del pubblico».⁹ Una dimostrazione particolarmente chiara di questa componente «magica» dell'arte è offerta dall'articolo *Sortilegio a Notre Dame*. Qui Buzzati racconta dell'acquisto assai peculiare di un'opera di Klein, costituita non da un oggetto fisico bensì da una «zona» di «sensibilità pittorica immateriale». Lo scambio avviene così: l'acquirente, in questo caso Buzzati, paga Klein con qualche grammo d'oro in polvere e il poeta gli dà in cambio una ricevuta; dopodiché, per preservare l'immaterialità della trattativa, la ricevuta viene bruciata e l'oro gettato nella Senna. Apparentemente un'operazione assurda. Tuttavia, come osserva Buzzati, il valore del gesto è deciso dalla speranza di colui che lo compie: tutto dipende dal fatto che artista e compratore credano in ciò che fanno.¹⁰

Il rito viene dunque compiuto e l'oro sparso in acqua, dove forma un rivolo luccicante «di mistero, di magnificenza, di incantesimo, di follia».¹¹ A quella vista Klein esclama in tono convinto: «Quest'oggi dovrà accadere qualcosa di straordinario». La premonizione tuttavia si rivela errata, nulla di particolare accade. Il motivo, confessa Buzzati, sta forse nel fatto che lui stesso ha «barato»,

⁷ M. LUZI, *Nelle volte dipinte, nei musei...*, da *Sotto specie umana*, ivi, p. 206.

⁸ D. BUZZATI, *Battaglia notturna alla biennale di Venezia*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1030-1.

⁹ D. BUZZATI, *I grandi feticci*, in *Cronache terrestri*, cit., pp. 392-3.

¹⁰ «In pratica, che cosa significava tutto questo? Forse niente. Oppure anche qualcosa di eccezionale e di bello, tutto dipendeva da me.» D. BUZZATI, *Sortilegio a Notre Dame*, in *Opere scelte*, cit., p. 1447.

¹¹ Ivi, p. 1448.

conservando un pezzetto della ricevuta bruciata; tuttavia non rimpiange la sua scelta, in quanto ha potuto prolungare nel tempo la speranza sollevata dal bizzarro sortilegio: «Mi piace pensare di avere una specie di talismano, una piccola riserva di poesia, o di felicità, o di illusione [...] Un giorno, se sarò triste e stanco, caverò quel lembo di carta dal portafogli e gli darò fuoco. E in qualche modo sarò consolato, forse.»¹² Peraltro una situazione simile ricorre anche in un racconto buzzatiano, nel quale tuttavia l'opera in questione è di natura letteraria. Il narratore passa sotto la finestra di un celebre poeta e per un attimo guarda in su, «sperando» vagamente in qualcosa.¹³ In quel momento il poeta lancia fuori dalla finestra una pallottola di carta, che il narratore raccoglie pensando si tratti di una poesia. Tuttavia non la apre mai, lasciando così che il pezzetto di carta diventi un simbolo utopico, un catalizzatore appunto di speranza:

La persuasione, forse gratuita, che un arcano disegno disponga, più spesso di quanto noi pensiamo, i fatti della vita che in apparenza sembrano dipendere da un cieco caso, [...] mi ha convinto che nella raminga pallottola di carta sia contenuto un segreto enorme: versi di una bellezza sovrumana [...]. Con tale certezza, io preferisco mantenere intatta la preziosa sorpresa chiusa nell'involto, tenerla in serbo per un vago futuro. [...] Del resto, che stia qui il mistero della poesia, espresso in uno dei suoi esempi estremi? Può darsi infatti ch'essa non abbia bisogno [...] di avere un senso logico, né che le sue parole formino delle frasi articolate, o esprimano dei ragionevoli concetti. [...] Di più: per goderne l'incanto, percepirne la potenza, è persino superfluo leggerle. [...] L'importante, soprattutto, è credere che [...], in quei segni, ci sia un capolavoro [...] Io, per esempio, quando apro il cassetto e stringo in mano la descritta pallottola di carta dove si presume sia celato, in un groviglio di lacerti, un abbozzo di poesia, sarà la forza della suggestione, ma d'incanto mi sento più contento, più vivo, più leggero [...].¹⁴

¹² Ivi, p. 1449.

¹³ D. BUZZATI, *Una pallottola di carta*, da *Sessanta racconti*, ivi, p. 1062.

¹⁴ *Ibidem*.

Del resto per Buzzati non c'è una vera distinzione tra la pittura e la scrittura, ma entrambe queste arti contribuiscono a svolgere la medesima ricerca di bellezza e di senso. Basti considerare il fatto che Buzzati stesso è autore di diverse opere «doppie», in cui parole e immagini si intersecano: nelle *Storie dipinte*, nel *Poema a fumetti*, e infine nei *Miracoli di Val Morel*, la pittura si fa strumento per esplorare ciò che non può essere detto con le sole parole. In particolare nell'ultimo caso la pittura si fa portavoce di una speranza – quella del «miracolo», ossia dell'«occasione» e della salvezza da sempre inseguita dalle pagine buzzatiane – che le parole tendono invece a circoscrivere o a negare del tutto. E questo è in linea, nota Cogliatore, con la tradizione stessa dell'ex voto a cui Buzzati si riferisce, la quale trova «nell'uso dell'immagine affiancata alla parola una risposta alla disperazione che si prova sull'orlo dell'abisso della “non-significanza”».¹

5. I paesaggi della speranza

Più di una volta nel nostro discorso è emersa la rilevanza del paesaggio in relazione al tema della speranza. Anzitutto abbiamo visto che l'interazione col paesaggio può influenzare il modo di concepire e vivere la speranza; per esempio la ciclicità delle stagioni ha un indubbio impatto sulla percezione umana del tempo, cui il concetto di speranza è intrinsecamente legato. Più specificatamente poi abbiamo visto come il contesto, anche paesaggistico, in cui i nostri autori si sono formati può aver contribuito a plasmare la loro mentalità. Sia Calvino sia Caproni infatti riconducono alle caratteristiche del paesaggio ligure alcuni punti cardine del proprio pensiero: il contrasto tra continuità e discontinuità, nel primo caso,² il binomio leggerezza-fermezza nel secondo.³ Similmente per Sereni le *Case lombarde* diventano un correlativo oggettivo dell'«avventura» del vivere e dell'«inconfessata speranza» che lo regge,⁴ mentre nel paesaggio lacustre di frontiera affiora sia il desiderio di sicurezza che il presentimento di novità. Forte infine, come vedremo, è l'influsso che il territorio montuoso esercita su Silone e su Primo Levi; e anche nella poesia luziana il paesaggio concreto si traduce senza soluzione di continuità nel paesaggio dell'anima, in un continuo rapporto dialogico tra soggetto e oggetto.⁵

Viceversa poi il quadro concettuale da cui ogni individuo parte può influenzare la percezione e il significato del paesaggio.⁶ Abbiamo notato per esempio come una città possa cambiare radicalmente volto a seconda dell'intensità della speranza con cui la si osserva; per non parlare del fatto che è appunto la speranza degli uomini a plasmare fisicamente il paesaggio intorno a loro, tanto che Calvino definisce le città come la forma del desiderio. In particolare ci siamo soffermati nella quarta parte su alcuni elementi specifici del paesaggio urbano o naturale: elementi spesso trascurabili che però

¹ R. COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Edizioni di passaggio, Palermo 2012, p. 40.

² Cfr. I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 89.

³ Cfr. G. CAPRONI, *Un paesaggio non dipingibile*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 635 e G. CAPRONI, *Stornello*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 171.

⁴ V. SERENI, *Case lombarde*, cit. in S. CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, cit., pp. 59-60.

⁵ «Le modalità sono nel corso degli anni ovviamente diverse, ma costante è la centralità assoluta dell'io, che si rispecchia nell'oggetto o lo promuove a suo interlocutore, quindi nelle due forme estreme d'immedesimazione nell'oggetto o di una sua vivificazione nel proprio io; in altre parole si va o dall'io all'oggetto o dall'oggetto all'io.» F. MUSARRA, *I paesaggi terrestri di Mario Luzi*, cit., p. 112.

⁶ A tal proposito Bloch osserva che, per quanto minuscolo sia l'uomo rispetto all'ambiente in cui abita, è proprio lui a conferire un significato al paesaggio: «Se queste cifre, quelle della natura inorganica in generale, hanno un senso, questo [...] si riferisce altrettanto sicuramente alle opportunità e ai contenuti di significato della terra abitata.» E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. II, p. 906.

vengono caricati di significati simbolici, facendosi espressione e stimolo della speranza. Ora analizzeremo invece la bellezza del paesaggio nel suo complesso, in particolare di quei paesaggi – il mare, i monti, il cielo – che più facilmente suscitano l'esperienza del sublime. Quest'ultima infatti costituisce, come sottolinea Bloch, un potente alimento della speranza, giacché «il sentimento del sublime della natura dona un contatto significativo con elementi ancora chiusi o non ancora resi comuni».⁷ Di conseguenza tali paesaggi racchiudono una forte carica utopica, che ne fa dei punti di riferimento importanti nel percorso umano e poetico dei nostri autori.

5.1. Il mare

Il mare appare spesso come una metafora dell'Essere, immagine della vita nelle sue misteriose profondità. Può dunque diventare emblema del possibile, delle potenzialità ancora da esplorare, oppure simbolo dell'unità originaria da cui si genera il molteplice, ed eventualmente immagine della divinità. In ogni caso suscita un atteggiamento ambivalente, in cui la speranza si intreccia alla paura e all'angoscia. Nelle pagine calviniane ad esempio il mare costituisce il «trionfo della mescolanza», immagine di una continuità indifferenziata potenzialmente pericolosa;⁸ non a caso Calvino mette in guardia dal *Mare di oggettività*, e la stessa Medusa combattuta dallo scrittore-Perseo nelle *Lezioni* è una divinità marina. Alla continuità del mare si contrappone la discontinuità della costa, che è in effetti il *focus* dell'attenzione calviniana.⁹ D'altro canto il mare è al contempo il luogo degli inizi, della potenzialità allo stato puro, dell'attrazione erotica che dà origine alla vita.¹⁰ Di conseguenza si può caratterizzare anche come luogo di rinascita, riscoperta dell'essenza e acquisizione di una maggiore purezza e serenità, come nel finale della *Formica argentina*.¹¹ In ultimo il mare costituisce l'emblema della realtà nella sua capacità di trasformarsi sempre, frustrando gli sforzi conoscitivi di Calvino-Palomar. Il mare infatti sfugge a ogni modello («L'immagine che il signor Palomar è riuscito minuziosamente a mettere insieme si sconvolge e frantuma e disperde» insieme alle onde¹²); ma

⁷ Ivi, vol. II, p. 1064.

⁸ I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 556.

⁹ «Nella sua narrativa si trovano, essenzialmente, marine (cioè litorali, spiagge, tratti di mare adiacenti alla costa): manca invece il mare aperto dei marinai [...]. Di conseguenza, il mare assume il duplice valore di confine, di frontiera (ciò che sta di fronte), di sbarramento; e nello stesso tempo di orizzonte, di termine di confronto mentale – di linea retta e continua, in antitesi alle molte linee segmentate e diseguali dell'erta, frastagliata terraferma.» M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 101.

¹⁰ Emblematico il racconto *Il sangue, il mare da Ti con zero*. Un altro racconto cosmicomico significativo è *La spirale*, in cui l'acqua di mare agisce come veicolo di informazioni, portando al protagonista sostanze e stimoli tra i quali, in particolare, le vibrazioni emesse dalle femmine della sua razza. Sul rapporto tra il mare e l'eros è poi interessante anche un racconto minore, *Com'era grande il mare*. I due protagonisti cercano invano di descrivere, a parole e a gesti, la grandezza del mare; infine il rapporto sessuale ottiene lo scopo voluto, giacché al termine la ragazza commenta che il mare è grande quanto il loro amore, o «forse un tantino più piccolo». I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 857.

¹¹ «L'acqua era calma, con appena uno scambiarsi continuo di colori, azzurro e nero, sempre più fitto quanto più lontano. Io pensavo alle distanze d'acqua così, agli infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo, dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde.» I. CALVINO, *La formica argentina*, ivi, vol. I, p. 482. Una rinascita spirituale, mediata dal mare, avviene anche alle protagoniste dei racconti *Pesci grossi, pesci piccoli* e *L'avventura di una bagnante*, ivi, vol. II, pp. 983-92 e 1075-85.

¹² I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 877.

proprio questa continua capacità di metamorfosi fa sì che la vita sia in grado di rigenerarsi ed evolvere, superando tutte le catastrofi.¹³

Similmente Sereni fa del mare un simbolo dell'esistenza nel suo procedere disordinato ma vitale. Il motivo è accennato già nella prima raccolta, per esempio in *Poesia militare*: «Ma salvo nelle voci degli addii / somnesso presentiva il mare / al passo dei notturni battaglioni.»¹⁴ Qui il mare esprime cioè l'irrompere (positivo e negativo insieme) del cambiamento che spinge gli uomini verso l'ignoto. Viceversa il lago, dominante nella produzione giovanile, è l'emblema del tempo sospeso, associato alla natura immutabile e alla dimensione rassicurante del passato (benché insidiato da presentimenti del tempo che avanza).¹⁵ Riprendendo le categorie analizzate nella scorsa parte, dunque, potremmo dire che il lago è l'immagine – in quanto distesa d'acqua raccolta entro dei confini – della concentrazione: è il grembo della natura e della memoria, nel quale si concretizza anche il presentimento dello stato di massima immobilità, la morte.¹⁶ Da qui la sua caratterizzazione ambivalente, che trova l'espressione più chiara nel sorriso ambiguo che apre e chiude la raccolta *Frontiera*: bello ma ghiacciato in *Inverno*, «limpido e funesto» in *Ecco le voci cadono*. Viceversa il mare è un simbolo di espansione, luogo del possibile e della rigenerazione. E se il lago è un riflesso dell'io e della sua condizione di mancanza («un attonito / specchio di me una lacuna del cuore»¹⁷), il mare esprime piuttosto il rapporto con il mondo esterno, con i suoi pericoli e le sue potenzialità. Tale caratterizzazione emerge in particolare da due testi chiave. Il primo è *La spiaggia*, negli *Strumenti umani*: qui la voce del mare rovescia il passato in futuro, assicurando che i «morti» possono ancora riprendere vita («Non / dubitare, – m'investe della sua forza il mare – / parleranno»¹⁸). Il secondo testo è *Un posto di vacanza*, ambientato sulla foce di un fiume, nel quale il poeta esprime il segreto richiamo del mare:

E vinto il naturale spavento
ecco anche me dalla parte del mare
fare con lui tutt'uno
senza zavorra o schermo di parole,
fendere il poco di oro che rimane
sulle piccole isole
postume al giorno tra le scogliere in ombra già [...]

Tutto salpava, tutto
metteva vela sotto lo sguardo vetrino
tutto diceva addio sull'onda del venti di agosto.
Restava, colto a volo, quel colore

¹³ «Il signor Palomar pensa al mondo senza di lui: quello sterminato di prima della sua nascita, e quello ben più oscuro di dopo la sua morte; cerca d'immaginare il mondo prima degli occhi, di qualsiasi occhio; e un mondo che domani per catastrofe o lenta corrosione resti cieco. Che cosa avviene (avvenne, avverrà) mai in quel mondo? Puntuale un dardo di luce parte dal sole, si riflette sul mare calmo, scintilla nel tremolio dell'acqua, ed ecco la materia diventa ricettiva alla luce, si differenzia in tessuti viventi, e a un tratto un occhio, una moltitudine d'occhi fiorisce, o rifiorisce...» Ivi, p. 887.

¹⁴ V. SERENI, *Poesia militare*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 26.

¹⁵ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 11.

¹⁶ Non a caso nella *Strada di Zenna* il lago è la sede dell'«infinita / navigazione» dell'aldilà. V. SERENI, *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 34. L'associazione tra il lago e la morte ritorna anche in altri componimenti, come *Settembre*: «Già l'olea fragrante nei giardini / d'amarezza ci punge: il lago un poco / si ritira da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose, / di remi infranti, di reti strappate. / [...] Nella morte già certa / cammineremo con più coraggio». Ivi, p. 35.

¹⁷ V. SERENI, *Un ritorno*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 108.

¹⁸ V. SERENI, *La spiaggia*, ivi, p. 184.

tirrenico, quel nome di radice amara,
la grama preda dello scriba [...].¹⁹

In questo caso il mare si caratterizza, scrive Testa, come un «mitologhema del possibile», sede, «al contempo, della non-parola e della parola infinita».²⁰ In esso infatti – come nel componimento caproniano *Il mare come materiale* – la vita si trova al suo stato magmatico, trascendendo i limiti delle parole con le quali si tenta di esprimerla. Il poemetto si può dunque leggere, tra le altre cose, come un percorso di riscoperta dell'autenticità della parola: da un lato il poeta, «vinto il naturale spavento», riscopre la vita nella sua fluidità, fuori dai confini delle parole; dall'altro si pone in cerca dell'unica parola autentica e persistente, che dia un nome e un significato all'esistenza (la «grama preda dello scriba»). Più in generale il percorso tracciato nel poemetto consiste in uno spostamento dall'io all'altro, dal noto all'ignoto, dal passato al futuro. La riva infatti è il luogo dell'eterna ripetizione, in cui «ogni cosa [...] / si rigira si arrotola su sé», mentre il mare «è la provocazione e la sfida».²¹ Anzitutto esso media il dialogo tra Sereni e Fortini (collocati ai due estremi della foce): un dialogo che bruscamente provoca il poeta a uscire da se stesso e dai rassicuranti confini del suo «mito» poetico, per andare incontro al mondo nella sua imprevedibilità («Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano»²²). In secondo luogo la contemplazione del mare comporta la riscoperta della vita come flusso che sempre si rigenera, non nell'illusoria proiezione del ricordo ma nella metamorfosi continua e imprevedibile:

Fabbrica desideri la memoria,
poi è lasciata sola a dissanguarsi
su questi specchi multipli.
Ma guarda
– tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra
come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde
in freschissimo azzurro.
Amalo dunque – da cosa a cosa
è la risposta, da specchiato a specchiante –
amalo dunque il mio rammemorare
per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:
è tutto il possibile, è il mare. [...]
Il mare incanutito in un'ora
ritrova in un'ora la sua gioventù.²³

Dunque, come scrive Alfredo Luzi, il mare «postula la nozione di un mondo possibile, liberato dai limiti della necessità fenomenica».²⁴ In altre parole afferma la carica utopica presente nel flusso vitale in quanto «progetto / sempre in divenire», di cui l'individuo è partecipe.²⁵ Un'utopia che però rischia sempre di rivelarsi un'illusione, come emerge nella conclusione del poemetto. Forse la superficie

¹⁹ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, pp. 226 e 229.

²⁰ E. TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 61.

²¹ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, p. 226.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, pp. 227 e 232.

²⁴ A. LUZI, *Introduzione a Sereni*, cit. in M. DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in *In questo mezzo sonno*, cit., p. 30.

²⁵ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 233.

«uniforme e immemore» del mare, su cui si riflettono sempre «nuovi fumi» e «nuove luci», non è diversa da quella del lago descritto in *Strada di Zenna*, su cui le esistenze individuali passano come «brevi tonfi di remi» e non lasciano traccia.²⁶ Abbiamo visto del resto come il senso del divenire, nel suo aspetto più negativo, possa sovrapporsi alla sensazione del tempo fermo. Da qui la richiesta finale del poeta al mare: «Non lusingarmi più».²⁷

L'ambivalenza del mare è ancora più forte nella produzione di Primo Levi. Il mare infatti appare come un ideale rappresentante della materia contro la quale l'uomo muove la sua battaglia; esso quindi dà modo all'uomo di provare la propria grandezza, secondo il modello dei capitani conradiani,²⁸ ma al contempo porta con sé il pericolo dell'annientamento.²⁹ Tale ambiguità emerge esemplarmente attraverso la figura di Ulisse, nel celebre dialogo tra Levi e Pikolo. Ulisse è infatti emblema dell'uomo che grazie al proprio ingegno sfida le forze ostili della natura (o della storia); in pratica è la personificazione dell'istanza espansiva: il suo viaggio rappresenta «un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera».³⁰ In tale speranza è però implicita anche la possibilità della sconfitta, data appunto dal prevalere della forza letale del mare: non più «alto mare aperto», campo di potenzialità da esplorare, ma prigionia oppressiva. «Infine che 'l mar fu sopra noi *rinchiuso*» cita Levi, «correggendo» il testo dantesco per enfatizzare ancor più il moto di mortifera chiusura,³¹ in cui riecheggia anche la volontà di un Dio oscuro: «com'Altrui piacque». Similmente per Caproni il mare può assumere una sfumatura minacciosa, implicando un pericolo di annichilamento e la presenza di una divinità cupa e indeterminata. Emblematico in particolare il *Pesce drago*:

Sprofondati — fino allo stordimento —
nel baratro della preghiera...
Instupidisciti in Dio... [...]
Immergiti
— a capofitto — nel mare
pietrificante...
Toccane
— fino al soffocamento —
il fondale... [...]³²

Come per Calvino, insomma, anche per Levi e Caproni le profondità «pietrificanti» del mare implicano il rischio di venire inglobati nella sua continuità indifferenziata.³³ Del resto, come

²⁶ V. SERENI, *Strada di Zenna*, da *Frontiera*, ivi, p. 34.

²⁷ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, p. 233.

²⁸ «Ho letto da qualche parte (e chi lo ha scritto non era uno di montagna, ma un marinaio) che il mare non fa mai doni, se non duri colpi, e, qualche volta, un'occasione di sentirsi forti.» P. LEVI, *La carne dell'orso*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1321.

²⁹ Non per nulla Faussone è terrorizzato dal mare, che diventa per lui l'immagine stessa della morte: «Non era neanche una paura, era un orrore, come quando uno vede un morto all'improvviso e gli si drizzano tutti i peli». P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1112.

³⁰ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 227.

³¹ La citazione esatta è infatti: «Infine che 'l mar fu sovra noi richiuso» (Inf. XXVI, v. 142).

³² G. CAPRONI, *Il pesce drago*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 696-7. Sul motivo del mare nella poesia di Caproni cfr. in particolare M. ZOMPETTA, *Mare*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 139.

³³ Già in *All alone* l'ingresso dell'io poetico nella casa di piacere è simbolicamente accostato allo sprofondamento nel mare: tutta la casa è infatti permeata dal «nero umidore del mare», che porta con sé un presagio di morte. G. CAPRONI, *All alone*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 145. Quanto a Levi, ricordiamo che l'immagine dell'acqua

sottolinea lo stesso Caproni, il rapporto tra male e mare è già istituito a livello lessicale e si riflette nel patrimonio mitologico di tutte le culture.³⁴ Il mare infatti è il non-io, l'ignoto per eccellenza, che segna il confine dei territori raggiungibili dalla ragione.³⁵ D'altra parte anche nella poesia caproniana il mare assume ripetutamente una connotazione positiva. Nella stessa raccolta del *Pesce drago* ad esempio troviamo anche la poesia dedicata alla Madonna e ambientata *Alla foce, la sera*: qui il mare si delinea come un grembo generativo, associato ad una figura materna «bella» e protettiva.³⁶ Inoltre, proprio perché emblema della natura intoccata dall'uomo, il mare può rappresentare anche una riserva di forza intatta, originaria, cui è possibile attingere per rimediare alla stanchezza presente: «Perch'io ero stanco (vecchio / forse) e pari a un secchio // asciutto, avevo piombi / aridi nei miei colori. / Ma il mare alzò in me ardori / e aliti – alzò in me cori / di vele dagli strapiombi liguri».³⁷ In effetti è proprio la vicinanza al mare che conferisce a Genova e Livorno la luce di speranza che le caratterizza, come spiega Caproni stesso: «Il mare ha avuto molta importanza per me; [...] non propriamente il mare, però, ma il porto, con tutto il movimento che ne consegue: l'andare e venire delle navi, i marinai, i commerci. Può essere anche un'allegoria della vita.»³⁸ In particolare abbiamo visto come la vela diventi in Caproni l'emblema di una seppur fragile speranza, associandosi alla figura femminile o, in altre occasioni, alla poesia.³⁹ Per inciso tale immagine si ripresenta anche nella poesia di Luzi, sempre come emblema del dinamismo vitale e della speranza propria soprattutto del periodo giovanile;⁴⁰ inoltre affiora, più sporadicamente, nella produzione di Santucci e Sereni.⁴¹ Tornando a Caproni, nelle raccolte più tarde il mare si ripropone come voce autentica e positiva contrapposta al chiacchiericcio e alle urla della storia, come nel già citato *Il mare come materiale* o in *Albàro*:

Se al crepuscolo, almeno,
 ci fosse, dietro i vetri, il mare...
 Amore...
 Tremore
 in trasparenza...

che si solidifica, che si «chiude» sopra l'uomo, non è propria solo di *Se questo è un uomo* ma anche del racconto *Ottima è l'acqua*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 849.

³⁴ «C'è sempre, in ogni civiltà della Terra, in fondo all'idea del mare un'idea di Male. La stessa nostra Bibbia (vedi l'Apocalisse) proprio dal mare fa sorgere la Bestia. E non basta certo il luminoso mito di Afrodite a cancellar tale idea, che sembra radicata in ogni latitudine e longitudine del nostro credere e perfino del nostro sapere, se è vero che trova riscontro anche in psicanalisi» G. CAPRONI, *Introduzione a Prose di mare*, cit. in M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 229. Già nel *Preticello deriso*, peraltro, l'associazione tra mare e male è sottolineata dall'uso della rima.

³⁵ «Andavo. Andavo. / Cercavo dove poter sostare. / Ero ormai sul discrimine. / Dove finisce l'erba / e comincia il mare.» G. CAPRONI, *Raggiungimento*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 649.

³⁶ G. CAPRONI, *Alla foce, la sera*, ivi, pp. 694-5.

³⁷ G. CAPRONI, *Divertimento*, da *Il seme del piangere*, ivi, p. 225.

³⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 450.

³⁹ La poesia infatti «è una cosa fragile e necessaria, appunto, come la vela a due palmi dall'orizzonte che noi [...] abbiamo visto, bella e dorata dal sole della mattina, nell'imparagonabile mare di Santa Lucia.» G. CAPRONI, *Un congresso, una vela*, in *Prose critiche*, cit., vol. II, p. 1098.

⁴⁰ Cfr. M. LUZI, *Serenata di Piazza d'Azeglio*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 13, e diverse poesie disperse risalenti agli stessi anni e racconterebbe in *Ultime e ritrovate: Ma tu che nel lavoro socchiusa* (p. 605), *Egloga* (p. 610), *La natura* (p. 639), *Giovane coscienza* (p. 718). L'immagine è poi al centro di un racconto di *Trame*, cit., pp. 169-71. Nella poesia più tarda è molto meno frequente, ma riaffiora talvolta in relazione sempre al dinamismo della speranza: «Aprire ali, vele, cuori, mettersi/in movimento». *Calava a picco su di lui il verdetto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 971.

⁴¹ In *Eschaton* il narratore è accolto in paradiso da un brusio di parole nelle quali coglie «un accento di assicurazione e di coraggio» e che paragona a «piccole vele che si abbandonassero a un soffice mare». L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 33. Quanto a Sereni, la poesia *Un ritorno* si apre appunto con il verso: «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema». V. SERENI, *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 108.

Se almeno
questo fosse il rumore
del mare...
Non
lo sopporto più il rumore
della storia...⁴²

In questo caso dunque il mare è associato al tempo naturale, che è a suo modo un tempo «eterno», connotato da una positiva sensazione di durata. In breve il mare può essere per Caproni portatore di salvezza o perdizione, vita o morte, e perfino delle due cose insieme. Infatti proprio per la sua forza rivelativa il mare mette bruscamente di fronte all'essenza delle cose, provocando perciò una simbolica morte: «Il mare brucia le maschere / le incendia il fuoco del sale. / Uomini pieni di maschere / avvampano sul litorale.»⁴³ Non a caso anche la rivelazione del *Preticello*, che prende coscienza della meschinità umana, avviene davanti al mare,⁴⁴ e un mare diventa il suo stesso pianto.⁴⁵ Tale rivelazione peraltro è anticipata già nel *Becolino*, in cui il mare si presenta appunto come un'entità ambivalente. Da un lato porta con sé un presagio di morte («sentivo ondate morte / frangersi sulla rena»), giacché proprio un'esperienza di morte attraversa l'io poetico passando dall'infanzia all'età adulta («piangevo senza saper dire / il seme del mio morire»)⁴⁶ Dall'altro lato, però, il mare stesso rappresenta l'esuberanza vitale della giovinezza e la sua attesa di un futuro cui non sa dare un nome:

La luce che sulle porte
batteva, era di luna
e nuvola (era di mare
e barca), e penetrava
nel cuore che si straziava
- vano - per la sua sorte. [...]
Nel petto sentivo la vita
mia intera palpitare
come dovesse arrivare
non so che remo dal mare. [...]
Ma che altro poteva annunciare,
se non l'umidore del mare,
la tromba delle scale
che s'era messa a suonare?⁴⁷

Questa stessa ambivalenza nei confronti del mare, emblema di un mistero che affascina e spaventa, si trova anche nella produzione buzzatiana. *Il colombre* ne è l'esempio per eccellenza: per tutta la vita il protagonista fugge da un mostro marino che è convinto voglia ucciderlo, per scoprire infine che lo scopo della creatura era invece regalargli una perla che l'avrebbe reso il più felice degli uomini.⁴⁸ Nel

⁴² G. CAPRONI, *Albàro*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 467.

⁴³ G. CAPRONI, *Il mare brucia le maschere*, da *Cronistoria*, ivi, p. 67.

⁴⁴ «All'alba me n'andai sul mare, / a piangere.» G. CAPRONI, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 256.

⁴⁵ «E so che fissando l'occhio / torbo di lei, la parete / scòrsi, dove s'ando a infrangere / (vi prego, non mi deridete) / la marea di quel piangere.» Ivi, p. 257.

⁴⁶ G. CAPRONI, *Il becolino*, da *Il seme del piangere*, ivi, p. 231.

⁴⁷ Ivi, p. 230.

⁴⁸ Cfr. D. BUZZATI, *Il colombre*, dalla raccolta omonima, cit., p. 16.

profondo del mare dunque si nasconde il destino dell'uomo, l'essenza stessa della sua vita, alla quale tuttavia la sua superficialità gli impedisce di accedere. Tale simbologia si rafforza soprattutto a causa delle cronache che Buzzati viene incaricato di scrivere durante la seconda guerra mondiale, e che lo portano a viaggiare su diverse navi e sottomarini della Marina italiana. Il mare diventa così per l'autore un vero e proprio campo di battaglia: talvolta «un essere invisibile e maligno, complice del nemico»,⁴⁹ talvolta teatro di azioni eroiche che portano a compimento la vita di chi le attua. L'esperienza tuttavia fa conoscere a Buzzati anche la calma bellezza del mare aperto: «E laggiù – fenomeno che non sono mai riuscito a spiegare – sia levante, nord, occidente, meridione, a qualsiasi ora della giornata, c'è una luce speciale, meravigliosa, quale vediamo nei sogni; si direbbe che laggiù il mare sia molto più bello di qui, ivi regni una eterna beatitudine, mai violata dal genere umano, che quello sia il mare degli antichissimi miti, dove mai potremo arrivare».⁵⁰

Il mare diventa così, alla pari con le montagne, l'immagine della suprema Speranza, che sconfina nella trascendenza. Tuttavia se le montagne, come osserva Bellaspiga, «simboleggiano la fatica dell'ascesa, [...] il mare invece è [...] la quiete, la consapevolezza già acquisita».⁵¹ In termini religiosi è il luogo dove Dio si fa presente: «I santi – si legge in uno dei *Sessanta racconti* – hanno ciascuno una casetta lungo la riva con un balcone che guarda l'oceano, e quell'oceano è Dio. D'estate, quando fa caldo, per refrigerio essi si tuffano nelle fresche acque, e quelle acque sono Dio.»⁵² O ancora: «Laggiù all'orizzonte sulle acque amare, deserte, naviga certe sere Dio con una sua barchetta, invisibile passerà accanto a te che nuoti disperato (può darsi benissimo) e ti toccherà con la sua mano.»⁵³ D'altra parte il mare è anche il luogo dell'Altro nel suo aspetto perturbante: il *Colombre* in particolare riflette una concezione ambivalente della Trascendenza, richiamando – come la «balena volante» dei *Miracoli di Val Morel* – il mostro di Melville. Anche per Luzi poi l'immagine del mare è strettamente legata alla divinità. In particolare la tradizionale associazione tra Cristo e il pesce è reinterpretata per esprimere la presenza universale ma non sempre evidente del Divino. Come il pesce si muove nelle profondità e solo a tratti riaffiora, così l'azione di Cristo fra gli uomini «è come latente, è come sotterranea, anzi sottomarina».⁵⁴ La voce del Divino è un «abissale borborigma» che emerge di quando in quando dalle «profonde cavità» del mondo⁵⁵ e porta con sé dalle sue «profondità di plancton» una nuova speranza e insieme un turbamento, un sommovimento continuo.⁵⁶ Perciò, pur essendo ovunque presente, sfugge alla comprensione di chi vorrebbe costringerla all'interno di coordinate specifiche:

Passata, non ancora venuta? - gli chiedo
all'improvviso. Gli chiedo della sua ora.

⁴⁹ D. BUZZATI, *La vedetta*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 78.

⁵⁰ *Ibidem*. La stessa osservazione è fatta anche nel saggio *Massimo simbolo della suprema quiete: la lontananza «di per se stessa promuove spesso in noi ineffabili desideri e speranze»*, perciò «in navigazione, per esempio, fa sembrare sommamente desiderabile, e diversa dalle acque che circondano, la striscia di mare all'ultimo orizzonte, sulla quale pare risplendere una luce speciale, promessa di sconosciute beatitudini.» D. BUZZATI, *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 115.

⁵¹ L. BELLASPIGA, «Dio che non esisti ti prego», cit., p. 108.

⁵² D. BUZZATI, *I santi*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1050. Riguardo il legame tra il mare e il divino in Buzzati, cfr. F. ZAGRILLI, *Le muse di Buzzati. Realtà e mistero*, Metauro, Pesaro 2012, p. 47.

⁵³ D. BUZZATI, *Che cosa sei, creatura?*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 33.

⁵⁴ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 238. Sul tema del mare in Luzi cfr. G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 44.

⁵⁵ M. LUZI, *Fraasi*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, p. 641.

⁵⁶ M. LUZI, *E ora, dopo un calo di forze*, ivi, p. 633.

Lascia impazzire la folgore
lui di quella domanda, scivola
nel verso e nell'inverso del tempo
col silenzio dei pesci
delle grandi profondità. Lo vedo
nel suo chiarore fosforico
che infila l'umano e il subumano,
si libera
zigzagando dai banchi d'oscurità⁵⁷

Del resto fin dalla prima raccolta luziana il mare si delinea come emblema dell'eternità metafisica; in *Alla vita* in particolare è un luogo di grazia, solcato dalla salvifica «barca» della poesia e abitato dal divino, verso il quale tutte le creature convergono.⁵⁸ Il mare costituisce perciò, come s'è detto, l'equivalente simbolico del grembo, in quanto rappresenta l'eternità da cui tutto ha origine e a cui ritorna: come il fiume si dirige necessariamente verso il mare, così l'esistenza umana sfocia nella riunificazione col divino oltre la morte.⁵⁹ Al contempo però il mare è anche una rappresentazione del flusso vitale, nel quale «i naviganti [...] / specchiano la faccia indurita / i brevi anni nel flusso dell'acqua infinita.»⁶⁰ Da questo punto di vista il mare è un «laboratorio», «una fabbrica di vita e anche di futuro.»⁶¹ In breve nel mare sono riassunti l'eternità dell'Essere e il flusso del Divenire, che come abbiamo visto sono aspetti solo apparentemente antitetici agli occhi di Luzi: «[Il mare] concilia [...] i due aspetti antitetici dei grandi eventi cosmici e tellurici: l'immobilità [...] geologica delle forme apparenti che osserviamo, sempre un po' meravigliati di quella stasi; e il dinamismo che le ha prodotte e su scala temporale ugualmente detta geologica le sta trasformando in altro, a fini che nessuna teleologia ha potuto leggere fino in fondo.»⁶²

Insomma il mare rappresenta per Luzi la Vita nella sua continuità e universalità, dalla quale le esistenze individuali traggono alimento. Va detto che anche per questo poeta il mare conserva una sfumatura di ambivalenza, giacché «il piccolo e fragile» individuo può percepire la vastità del mare come una minaccia: «La sconfinata distesa [...] può ugualmente sostenerlo nel suo viaggio o ingoiarlo.»⁶³ Tuttavia il mare ha per Luzi un significato prevalentemente positivo, giacché la partecipazione alla Vita universale è il presupposto di una vita ben vissuta: «Una volontà santa / inclina i fiumi verso il mare e i cuori affranti ad amare / il mondo.»⁶⁴ La stessa «conoscenza per

⁵⁷ M. LUZI, *Il graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 433.

⁵⁸ «Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare, volano creature pazze ad amare / il viso d'Iddio caldo di speranza». M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, ivi, p. 29.

⁵⁹ La metafora è usata ad esempio nel *Simone Martini*, quando il protagonista si sente ormai vicino alla morte: «Gli scorre sopra un fortunoso fiume / verso la foce, dice / ai suoi, verso l'anima verace.» M. LUZI, *Notte gli è intorno*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1016.

⁶⁰ M. LUZI, *Alla primavera*, da *La barca*, ivi, p. 21. Un'altra metafora che abbiamo già nominato è quella dei pesci, i quali si muovono all'interno delle correnti marine senza riuscire a capire precisamente dove vadano. Cfr. ad esempio M. Luzi, *Nel mare del non dormito sonno e Nel sogno, nell'essere*, da *Frase e incisi*, ivi, pp. 757 e 893.

⁶¹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 156. Possiamo trovare un antecedente di questa metafora nelle «lagune» di *Avvento notturno* le quali – come spiega l'autore stesso – rimandano al contempo a qualcosa di mancante (la «lacuna» che già abbiamo incontrato in *Sereni*) e a qualcosa che si prepara: l'acqua rappresenta infatti un «serbatoio, in cui nuovi germi si preparano a uscire dalla stagnazione e nuovi organismi nascono». Cfr. l'autocommento di Luzi cit. nell'apparato critico di *L'opera poetica*, cit. p. 1353.

⁶² M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 235.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. LUZI, *Lo sguardo*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 23.

ardore» può essere descritta anche come uno sprofondamento nelle acque.⁶⁵ Inoltre il mare traspare simbolicamente negli occhi della donna, punto d'accesso come abbiamo visto al significato profondo dell'esistenza.⁶⁶

Similmente per Betocchi il mare rappresenta «un assoluto desiderato»:⁶⁷ una pienezza vitale che appartiene alla sfera metafisica ma che è già possibile intravedere nella quotidianità. Scorgere (o anche solo immaginare) il mare all'orizzonte è sufficiente per trasformare il poeta in «uno che parte per un'avventura nuova», suscitando un senso di leggerezza e speranza.⁶⁸ L'effetto è ancora più forte quando all'immagine del mare si associa quella dell'amore giovanile, restituendo così una sensazione di fresca ed esuberante speranza non lontana da quella dei *Versi livornesi* di Caproni:

Ed eravamo in molti a camminare coi piedi tuffati nel sole, poiché a quell'ora il lastrico ne era tutto biondo. E il mare lo specchiava appena, delicato e insensibile, verso il quale le barche, a vele ammainate, non hanno motivo che di sperare. Voi due a bocca ridente, o marinaio e ragazza, conversando facevate che l'aria fosse più fitta d'amore ivi che altrove, e levati gli occhi verso le colline roride di sole, e i casamenti ilari, sembrava davvero che fosse possibile un fitto amoreggiare per tutto, e per tutto ricadesse in lembi di azzurro di felicità qualcosa che stranamente, in un'introvabile ombra (su per l'amena piazza), era andato perduto.⁶⁹

Nelle ultime raccolte, d'altra parte, il mare si associa a una speranza più pacata e paziente: in esso si concretizza la vita universale, che per Betocchi si pone sotto il segno del dolore. Così il poeta, discorrendo col mare, entra in un rapporto di comunione con il dolore del mondo: «Di paese in paese vai a parlare / lungo il lido col mare. E veneranda / immagine, ogni scoglio ti rimanda / lo stesso affanno, dallo stesso sito, / come piangendo di quello che ha udito.»⁷⁰ Di conseguenza il mare simboleggia anche la forza trasformativa della sofferenza, che plasma l'anima come le onde la roccia.⁷¹ Al contempo tuttavia il mare e l'oceano trasmettono un senso di continuità e di paradossale allegria, in quanto immagine della vita nel suo continuo rigenerarsi; perciò il poeta si percepisce come uno «scoglio» che «sommerso ride, riemergendo gronda. / Nuda miseria gronda del tuo ridere / trasfigurato, o grande immenso oceano / della vita non mia, vita che arriva, / mi decima, dimentica, dilaga.»⁷² O ancora, con un'immagine propria anche della poesia luziana, Betocchi si paragona a un fiume che sgorga nel mare, con ubbidienza spontanea e «coraggio innocente».⁷³

⁶⁵ Il ricorrere di questo motivo è sottolineato dallo stesso Luzi nell'intervista *A Bellariva*, ivi, p. 1284. Un chiaro esempio si trova già nel poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 373: «Eh, il punto oltre di me, eppure ancora in mio potere / dove vibrano intatte / parole come queste di salmista o, chi sa, di amante - / mi dico, e penso un'escursione di subacqueo, / la foresta marina, il corallo.» Particolarmente significativo è però il componimento *Mare in Frasi e incisi*, in cui la metafora dell'acqua e quella del fuoco si fondono in una medesima immagine: «E lui esserne parte / a fondo / sempre più a fondo / dove [...] si depongono i naufragi / e subito salire / ancora / al celestiale incontro, / all'etere, / al fuoco, / a un invisibile / ricongiungimento...» Ivi, p. 800.

⁶⁶ «E ha per un attimo una fonda / luminosa cecità / da dea il suo sguardo ultramarino». M. LUZI, *Lei che avvampa da sotto un'antica cenere*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 664. Lo stesso Luzi sottolinea questo aspetto: «Il mare è come una cristallizzazione della mente, traspare in occhi femminili.» *A Bellariva*, ivi, p. 1284.

⁶⁷ C. BETOCCHI, *Per un'avventura nuova*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 53.

⁶⁸ *Ibidem*. La stessa simbologia si trova anche nella *Cava di Rimbaud* («baluginandomi nella deserta speranza il colore del mare e degli spazi aperti»), in *Confessioni minori*, cit., p. 290.

⁶⁹ C. BETOCCHI, *Piazza unità*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 55.

⁷⁰ C. BETOCCHI, *Classicismo salernitano*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 240.

⁷¹ C. BETOCCHI, *Quanto chieda il dolore a scoprire*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 558.

⁷² C. BETOCCHI, *Giorni che invecchio, assenti, cui il pudore*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 282.

⁷³ C. BETOCCHI, *Non come te, Kavafis, avevo desiderati*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 436.

Il mare dunque si fa emblema del mistero dell'esistenza, in cui vita e morte si confondono: «Soltanto dal mare / si capisce qualcosa: da quel suo lungo, / ondoso, salmastro fluttuare inquieto, / entro cui vivi pesci e morti relitti / vagano insieme, muti, sull'abisso.»⁷⁴ Allo stesso modo per Santucci il mare è un luogo misterioso, ricco di «mostruosità e meraviglie», che tuttavia desta nei personaggi più ammirazione che timore.⁷⁵ Addirittura Ramon il mercedario, incatenato ai remi come schiavo, trova nel mare quasi un sostituto del liquido amniotico. Da dentro il ventre della nave avverte il suo sciabordio e fantastica su ciò che si trova nelle sue profondità; è questo l'apprendistato che lo porta alla santità, introducendolo – come il Pietro Spina siloniano, che impara a guardare il mondo da sottoterra – all'essenza profonda della Vita, in cui nulla si perde: «Si impadroniva delle cose invisibili e perse, del loro nostalgico celarsi per essere cercate e amate.»⁷⁶

5.2. Le montagne

Nella produzione di Buzzati le montagne rappresentano l'emblema principale della speranza: in loro risiede una promessa di felicità e di significato,¹ in loro si concentra la «poesia, coi sogni, le speranze, le illusioni, le bellissime cose inutili tuttavia così indispensabili alla vita».² Per questo, soprattutto verso sera, in «quei minuti di immobile sospensione che precedono l'accensione delle lampade elettriche nelle strade», gli uomini guardano i monti «dietro a mille e mille finestre, [...] senza nemmeno capire il perché, assorbiti in sciocchi ed assurdi sogni.»³ Anche per Santucci guardare i monti è sufficiente per sentir riaffluire la speranza, mentre si dissolve «ogni satanica insidia di nichilismi e disperazioni».⁴ E ancora Betocchi vede nella neve la concretizzazione della speranza, di cui i monti sono i custodi: «I monti son colmi della nostra speranza che è volata lassù e vive candida, virginea nel suo silenzio.»⁵ Basta perciò alzare gli occhi verso il profilo dei monti per ritrovare la virtù della pazienza, gemella della speranza.⁶ Nella poesia luziana invece i monti appaiono come la misteriosa meta del desiderio umano: le fanciulle di *Alla vita* aspettano l'avvenire «con lo sguardo verso i monti»,⁷ e più tardi Angelica sente provenire da essi un «richiamo», che convoglia «i suoi non distinti desideri» verso un luogo preciso, il punto «dove nascono / veramente le preghiere»; in altre parole il nucleo dell'anima individuale e universale, in cui Dio si fa presente.⁸ Perfino nell'inferno di Auschwitz le montagne fanno una fuggevole comparsa, portando con sé un ricordo doloroso che però contribuisce a nutrire l'anima: «E le montagne, quando si vedono di lontano... le montagne... oh

⁷⁴ C. BETOCCHI, *Più rapido, più breve. Cuore di pietra*, ivi, p. 443.

⁷⁵ L. SANTUCCI, *Il mercedario*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 51.

⁷⁶ Ivi, p. 52. Anche nel *Ballo della sposa* il mare appare anzitutto come un datore di vita, «un tempio di Dio» (p. 53) e uno strumento di libertà. Ugo si getta infatti nel mare per sfuggire al padrone e quando tocca di nuovo terra le conchiglie gli appaiono come «un lieto auspicio per il suo domani di libertà» (p. 75).

¹ Buzzati afferma infatti in più occasioni di aver riposto nelle montagne, a torto o a ragione, una forte speranza di felicità. Cfr. ad esempio *I sogni di guerra*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 139 o *Le montagne*, in *Le notti difficili*, cit., p. 231.

² D. BUZZATI, *L'everest*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. I, p. 146.

³ D. BUZZATI, *Le nevi vi chiamano*, ivi, vol. II, p. 249.

⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 88.

⁵ C. BETOCCHI, *Altre nevi*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 102.

⁶ «Credo infatti che la pazienza, prima d'essere una virtù sia anche una qualità definita, che posso veder tutti i giorni, sia pure nel profilo dei monti lontani assetati di sonno, quand'è sera». C. BETOCCHI, *L'uomo dei debiti e il signor Pazienza*, in *La pagina illustrata*, cit., pp. 198-9.

⁷ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29.

⁸ M. LUZI, *Eccoli, nel loro instancabile andamento*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 792.

Pikolo, Pikolo, di' qualcosa, parla, non lasciarmi pensare alle mie montagne, che comparivano nel bruno della sera quando tornavo in treno da Milano a Torino!»⁹

A cosa si deve dunque quest'aura di speranza? Buzzati, che dedica all'argomento un'approfondita riflessione, individua due fattori in particolare che spiegano il fascino dei monti. Anzitutto la ripidezza, che «moltiplica la sensazione di lontananza e quindi le meravigliose speranze che prima dicevo; essa ci fa risultare remotissime, addirittura irraggiungibili, creste in realtà lontane appena centinaia di metri.»¹⁰ A tale caratteristica è connesso il gusto per il rischio e la sfida insito nella scalata, la quale apre uno spazio di eroismo, la possibilità di essere all'altezza del proprio destino. Il secondo fattore poi è «l'immobilità», ossia l'assoluta costanza nel tempo, la purezza e perfezione proprie della natura incontaminata. Tali qualità fanno delle montagne un mondo «altro», molto vicino al Mistero metafisico.

5.2.1. La ripidezza: la montagna come ubi consistam

Montagna e deserto sono per Buzzati i luoghi per eccellenza dell'eroismo: costituiscono, come osserva Biondi, il limite estremo cui l'uomo può spingersi nella sua ricerca di uno scopo e di un significato per la propria vita.¹¹ Il paesaggio roccioso del *Deserto dei tartari* è l'esempio più emblematico. Inizialmente Drogo lo avverte come un paesaggio «estraneo», desolato e senza attrattive.¹² Poi però il suo sguardo si sofferma su una cima che affiora «sopra il ciglione dell'edificio, lontana, entro ai riverberi meridiani».¹³ Di per sé questa cima non ha nulla di speciale, tuttavia concretizza il richiamo delle leggendarie terre del nord, suscitando una speranza ancora vaghissima di grandezza. Così Drogo comincia suo malgrado a cadere sotto il fascino della Fortezza: «Echi profondissimi dell'animo suo si erano ridestati e lui non li sapeva capire. [...] Desideri confusi gli turbinavano dentro, insieme con insensate paure.»¹⁴ Infine, quando gli si offre l'opportunità di tornare in città, la vista dei monti è sufficiente a farlo recedere: «Avanzava la notte grande delle montagne, con le nubi in fuga sulla Fortezza, miracolosi presagi. E dal nord, dal settentrione invisibile dietro le mura, Drogo sentiva premere il proprio destino».¹⁵

Un fascino molto simile esercitano le montagne sugli alpinisti: per loro rappresentano la possibilità di sfidare i propri limiti, affermando se stessi in tutta la propria statura e arrivando perfino a vincere la morte. Questo appunto dicono i monti ai conquistatori del K2: «Uomini che siete stati degni di noi grandi montagne [...] cercate di non discendere, non vogliate troppo bene a voi stessi perché questo è un povero bene che lascia la bocca amara; pensate che fra mille, duemila anni, noi montagne saremo tali e quali ci vedete oggi, tra mille anni, conquistatori del K2, anche un pezzetto della vostra giusta gloria rimarrà.»¹⁶ Nelle montagne si concretizza insomma il destino, la speranza di qualcosa di eroico e di straordinario che ci viene incontro dal futuro a nostra insaputa: «Lastroni nudi e impassibili che

⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 228.

¹⁰ D. BUZZATI, *Massimo simbolo della suprema quiete*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, pp. 114-6.

¹¹ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 30.

¹² D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 19.

¹³ Ivi, p. 26.

¹⁴ Ivi, p. 32.

¹⁵ Ivi, p. 69.

¹⁶ D. BUZZATI, *Si «ritrovano» a Courmayeur i valorosi conquistatori del K2*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. I, p. 249.

fuggono in su, sempre più erti e inospitali, verso... verso che cosa? [...] L'avvenire? Il compimento dei sogni? La realizzazione dell'uomo?»¹⁷ Al contempo questa rinnovata speranza riavvicina gli scalatori alla sensibilità dell'infanzia, come spiega Buzzati: «[L'alpinismo] ha sempre rinnovato in me quei sentimenti che si avevano da bambini quando si giocava in un prato e il cespuglio, in fondo, rappresentava la foresta vergine... [...] È un po' [come], in un paese sconosciuto, l'approssimarsi di una cosa sconosciuta da cui dipenderà la nostra vita. Questo [...] è il sentimento, sia pure trasfigurato e ingigantito, di chi va a fare una grande scalata.»¹⁸

Dunque la montagna conduce a un tempo verso la maturità e verso l'infanzia, in altre parole verso la propria autenticità umana. I monti sono «il luogo dell'esistenza piena, spietatamente sincera, dove le maschere cadono e l'uomo ritrova il senso perduto del proprio essere»;¹⁹ sono dunque un luogo di elevazione ascetica, in cui l'uomo lotta per superare i propri limiti e per non farsi rinchiudere in una vita meschina e vuota.²⁰ Similmente per Levi le montagne costituiscono anzitutto uno strumento per mettersi alla prova, un'estrinsecazione cioè di quella lotta alla materia che fa la grandezza dell'uomo.²¹ Affrontare i rischi e le privazioni della montagna equivale a gustare «la carne dell'orso», ossia a percepire la propria forza e la propria libertà, sentendosi padroni del proprio destino.²² Non solo: il fatto di avere una meta ben determinata, sebbene difficile da raggiungere, comunica quel senso di speranza e significatività che viene dal perseguire uno scopo.²³ Inoltre la relativa scarsità di fattori da considerare durante la scalata permette di ritrovare un senso di solidità, contro l'incertezza e la complessità del mondo: «Un chiodo entra o non entra: la corda tiene o non tiene; anche queste erano fonti di certezza.»²⁴ Per tutti questi motivi le scalate costituiscono, per Levi come per molti coetanei, un allenamento fisico e mentale importantissimo. L'autore stesso lo sottolinea: «Io penso che senza questa involontaria, inconsapevole preparazione di montagna [...] la mia generazione avrebbe vissuto la guerra e la Resistenza meno bene. [...] Abbiamo proprio imparato là, credo, alcune delle virtù fondamentali che sono quelle del sopportare, del resistere, del non perdere la fiducia, del prepararsi al pericolo e all'imprevisto.»²⁵ Tra l'altro le scalate rafforzano anche un'altra competenza essenziale per Levi, ossia la capacità relazionale: «Quando si è in cordata si contrae un vincolo che dura tutta la vita.»²⁶

¹⁷ D. BUZZATI, *Sua Maestà il Cervino rivela i suoi segreti*, ivi, p. 86.

¹⁸ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., pp. 54 e 68.

¹⁹ C. GAIBA, *La porta socchiusa*, cit., p. 341.

²⁰ Cfr. V. TABAGLIO, «Non è dell'uomo vivere orizzontalmente». *Le montagne di Buzzati*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 161, pp. 758 e 765.

²¹ P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 892.

²² Ivi, p. 896.

²³ «Un tempo andavo spesso in montagna, specialmente da solo. Quando ero giunto in cima, mi coricavo sotto il sole nell'aria ferma e silenziosa, e mi pareva di aver raggiunto uno scopo.» P. LEVI, *I mnemagoghi*, da *Storie naturali*, ivi, vol. I, p. 486.

²⁴ P. LEVI, *Potassio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 898.

²⁵ Cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 102. Altrove Levi suggerisce che forse l'idea era già presente, a livello inconscio, nel momento in cui tali imprese alpinistiche erano compiute: «Lentamente, confusamente, si faceva strada in noi l'idea che eravamo soli, che non avevamo alleati su cui contare, né in terra né in cielo, che la forza di resistere avremmo dovuto trovarla in noi stessi. Non era dunque del tutto assurdo l'impulso che ci spingeva allora a conoscere i nostri limiti: [...] a sottoporci volontariamente alla fame, al freddo e alla fatica, ad allenarci al sopportare e al decidere.» P. LEVI, *Potassio*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. I, p. 898.

²⁶ Cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 102. La scoperta del paesaggio montuoso è strettamente legata ai rapporti di amicizia e cameratismo anche nel racconto *La storia di Avrom*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 275. Il protagonista è un giovane ebreo polacco che emigra in Italia durante la guerra e combatte al fianco dei partigiani. «Per il ragazzo, che veniva dall'orrore del ghetto e dalla Polonia monotona, quella traversata per la montagna scabra e

La ripidezza del paesaggio montano gioca un ruolo rilevante anche nella prospettiva siloniana. A suo dire infatti la conformazione del territorio ha contribuito significativamente a plasmare il carattere e il destino del popolo abruzzese, cui lui stesso appartiene.²⁷ Alcune qualità in particolare si possono considerare come un'eredità della difficile vita tra i monti: la resistenza alla fatica e alle disgrazie, l'indipendenza di pensiero rispetto alle gerarchie, l'assolutismo senza compromessi, la capacità di andare all'essenziale, la solidarietà spinta fino all'eroismo.²⁸ Tutte caratteristiche che confluiscono in una straordinaria capacità di speranza: una tensione utopica che attraversa la storia abruzzese prendendo di volta in volta forme diverse.²⁹ Così il narratore descrive, in particolare, il territorio della Maiella:

Un tempo, come in una Tebaide, vissero innumerevoli eremiti, in epoca più recente sono stati nascosti centinaia e centinaia di fuorilegge, di prigionieri di guerra evasi, di partigiani, assistiti da gran parte della popolazione. [...] Nella loro diversità ed eterogeneità, [tali eventi] mettono in luce alcuni tratti costanti dell'indole di questi montanari. Tra questi non sono mai mancati individui bizzarri portati all'utopia religiosa o politica, e altri (come ovunque, la maggioranza) del tutto ordinari semplici chiusi e anche rozzi e gretti; ma, all'occorrenza, gli uni e gli altri, capaci di eccezionali prove di generosità e coraggio.³⁰

Il paesaggio abruzzese viene insomma interiorizzato, diviene per Silone un «paesaggio dell'anima»: l'unico che egli riconosce come propria patria e nel quale i suoi personaggi possono muoversi.³¹ Da qui una curiosa esperienza di *dejà vu* avuta da Silone durante un viaggio in Palestina, il cui paesaggio è per certi aspetti simile a quello dell'Abruzzo e infatti ha nutrito nei secoli la medesima tensione utopica, sfociata in particolare nella nascita del cristianesimo.³² Sul paesaggio arido e disabitato della montagna, in sintesi, Silone poggia le fondamenta non solo della propria identità culturale, ma anche del proprio orientamento morale ed esistenziale. Similmente per Caproni il paesaggio montano, proprio perché scabro e ripido, offre la possibilità di un *ubi consistam*: «È forse in questa geografia precisa e infrequentata [...] la prova unica – evanescente – di consistenza?»,³³ si chiede il poeta nel *Conte*. Infatti, nella dissoluzione generale delle certezze, la concretezza estrema della montagna offre un punto di appoggio solido, cui ancorare l'identità dell'individuo. Si apre così la possibilità di un'esistenza difficile, sì, ma autentica e significativa. Queste ad esempio le *Parole (dopo l'esodo)*

deserta, e le molte altre che seguirono, furono la rivelazione di un mondo splendido e nuovo, che racchiudeva in sé esperienze che lo ubriacavano e lo sconvolgevano: la bellezza del Creato, la libertà e la fiducia nei suoi compagni.»

²⁷ «Il destino storico e sociale degli abruzzesi è stato infatti largamente determinato proprio dalle montagne». I. SILONE, *Abruzzo. La terra e la gente*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p.1423.

²⁸ Cfr. in particolare I. SILONE, *Le idee che sostengo e La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, in *Romanzi e saggi*, cit., rispettivamente vol. I, p. 1388 e vol. II p. 1376. Significativo inoltre il saggio *Attraverso l'Italia. Abruzzo e Molise*, parzialmente citato nella *Cronologia* del medesimo libro, vol. I, p. LXVIII. Sul carattere degli abruzzesi si soffermano anche diversi passaggi dell'*Avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II.

²⁹ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 554.

³⁰ Ivi, p. 546

³¹ «A mio parere Pietro Spina [...] si può muovere solo in quel dato paesaggio e non in un altro.» I. SILONE, *Restare se stessi*, ivi, vol. II, p. 1265.

³² *Ibidem*. L'esperienza è riflessa anche nel personaggio di Pietro Spina il quale, pur trovandosi ad attraversare un territorio che gli è sconosciuto, lo riconosce come familiare proprio per le affinità con «il paese della nostra anima». *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 897. Il paesaggio palestinese è richiamato anche in una lettera: «Il paesaggio, quello sì è cristiano. Le montagne sono grigie, aride, senza un filo d'erba; ogni tanto s'incontra qualche povera donna vestita di nero, sopra un asino, oppure un vecchio dietro una pecora. Ogni volta dovevo lottare con l'idea che forse si trattava di Maria o di Cristo.» M. PIERACCI HARWELL, *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, cit., p. 40.

³³ G. CAPRONI, *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 625.

dell'ultimo della Moglia: «Non m'arrendo. Ancora / non ho perso me stesso. / Non sono, con me stesso, / ancora solo.»³⁴ Similmente i transfughi della *Piccola cordigliera* trovano nel freddo della montagna «la temperatura giusta / della nostra salvezza».³⁵ Lì infatti menzogne e meschinità sono bandite: solo l'essenziale rimane, e con esso la possibilità di un rapporto schietto con gli altri, «gente di buona compagnia». Questo genera una letizia non appariscente, ma profonda.³⁶

Paradossalmente quindi proprio i luoghi più desolati e aspri possono svelare un risvolto positivo: ciò che «dovrebbe rappresentare il vuoto e il nulla si ribalta nell'immagine del luogo primitivo e quindi della possibile concretezza che sola può salvare il poeta dall'autoreferenzialità della parola. [...] Il mondo si rivela come per la prima volta nella sua pienezza, come se ancora non fosse stato nominato dal primo uomo.»³⁷ In altre parole montagne e deserto rappresentano, come il mare, la spontanea forza della natura, della materia ancora intoccata dalla presenza umana.³⁸ E proprio perché «collocati definitivamente al di fuori della storia», come scrive Macciò, tali luoghi possono trasformarsi in «zone della mente, o dell'anima, tesa agli interrogativi ultimi»; offrono cioè «la possibilità di risalire oltre la massa del mondo esteriore e disporsi al silenzio; un silenzio che si apre al di là della “frana della ragione”, in una tensione di ricerca.»³⁹ Perciò il paesaggio montuoso conduce «a più sicuri indizi la lunga, aggrovigliata “caccia” caproniana, isolando un pur labile ma possibile punto di riconoscimenti e rivelazioni».⁴⁰ Un esempio emblematico è il componimento *Abendempfindung*, nel quale la tensione metafisica si concretizza – come nel *Deserto* buzzatiano – in una cima lontana stagliata contro il cielo della sera.⁴¹

Va detto comunque che l'inquietudine propria di Caproni non gli consente mai di adagiarsi in una certezza, nemmeno quella offerta dalle montagne; da qui la *Conclusione quasi al limite della salita*: «Signore, deve tornare a valle. / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle.»⁴² Per Luzi al contrario l'ascesa al monte rappresenta un percorso di vita che, pur faticoso, è coronato dal raggiungimento della meta: un percorso di trasformazione interiore «verso la luce, l'altezza».⁴³ D'altra parte, sebbene per motivazioni diverse, anche per quest'autore il raggiungimento della meta non è in realtà definitivo, giacché fine e principio sono sempre legati: perciò, come la foce si rovescia in sorgente, sulla vetta del monte può aprirsi «una nuova impossibile scalata».⁴⁴ Ciò significa non soltanto che durante la vita non ci si può mai dire arrivati, ma anche che la morte stessa potrebbe costituire l'inizio di un nuovo percorso.

In ultimo anche Betocchi proietta il proprio percorso spirituale nel paesaggio montano, in particolare in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*. Il componimento ricorda, per certi aspetti, la *Piccola cordigliera* caproniana: il paesaggio, deserto e stretto dal gelo, è associato paradossalmente alla ricerca di una comunione piena e autentica con gli altri e, in questo caso, con Dio. L'essenzialità

³⁴ G. CAPRONI, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 351.

³⁵ G. CAPRONI, *Piccola cordigliera o: i transfughi*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 665.

³⁶ «Siamo / in profondo - lieti / di questa scelta. / [...] Lasciateci qua. Contenti.» Ivi, pp. 666-7.

³⁷ D. SINFONICO, *Deserto. Storia di un'immagine*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 25.

³⁸ Cfr. M. CHIARLA, *Fondale*, ivi, p. 53.

³⁹ F. MACCIÒ, *Abendempfindung*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 358 e 363.

⁴⁰ Ivi, p. 360.

⁴¹ G. CAPRONI, *Abendempfindung*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 631.

⁴² G. CAPRONI, *Conclusione quasi al limite della salita*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 439.

⁴³ M. LUZI, *Lo sorprese, imminente, il santuario*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 224. Sullo stesso tema cfr. anche *Bene e male*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 292.

⁴⁴ M. LUZI, *Il termine, la vetta*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 511.

dell'ambiente si fa così specchio della ricerca di un fondamento autentico del vivere, mentre la ripidezza dei monti è immaginosamente accentuata fino a trasformarli nella cruna di un ago, attraverso cui l'animo del poeta deve passare per raggiungere il luogo «dove non fa mai notte» e il mistero divino si manifesta nella sua nuda semplicità:

Nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguire ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.⁴⁵

5.2.2. *L'immobilità: la montagna come sede del Mistero*

La seconda caratteristica dei monti è, nella descrizione di Buzzati, l'immobilità, intesa sia come quiete sia come immutabilità nel corso del tempo. Tale caratteristica rende le montagne l'emblema per eccellenza della morte; tanto che diversi personaggi buzzatiani al termine della loro vita si incamminano verso le montagne, come il principe dei *Sette messaggeri* o il soldato del *Mantello*. Pur essendo implicito sin dagli inizi, tuttavia, tale aspetto impiega qualche anno a precisarsi, come nota Baggi.⁴⁶ Inizialmente il rapporto di Buzzati con le montagne è improntato a una speranza esuberante, nutrita di ideali eroici e dell'attesa di grandi rivelazioni; tale concezione tuttavia entra in crisi nel periodo del dopoguerra, tanto che le promesse dei monti sembrano rivelarsi illusorie. Segue un periodo di ricomprensione della montagna, che si rivela sempre più chiaramente come immagine della morte; non però una morte esclusivamente temuta, bensì in qualche modo desiderata. Buzzati osserva infatti che l'uomo, pur temendo la morte, aspira inconsciamente a uno stato di «suprema quiete», di tranquillità totale.⁴⁷ Da qui i sentimenti ambivalenti suscitati dalla montagna, come e più che dal mare: se è vero che il naturale desiderio dell'alpinista è quello di tornare a casa, dietro questo desiderio se ne nasconde un altro, inconfessato. Scrive Buzzati: «C'è quasi il desiderio di immedesimarsi con la montagna, di possederla questa cosa qui, di aderire e di imitarla», fino a fondersi con essa; motivo per cui, in un certo senso, i veri alpinisti sono quelli morti in montagna, i quali «hanno veramente obbedito a quello che le montagne volevano.»⁴⁸

I monti dunque, commenta sempre Baggi, si fanno immagine di una «negatività così radicalizzata da farvi trapelare la possibilità di un universo positivo alternativo, raggiungibile da pochi»; si apre così un «orizzonte nuovo di senso, lasciato volutamente ambiguo, perché sempre aperto a una possibilità

⁴⁵ C. BETOCCHI, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 227.

⁴⁶ Cfr. P. BAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, cit., pp. 39-52.

⁴⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Massimo simbolo della suprema quiete*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 114.

⁴⁸ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 49. Lo stesso concetto è espresso in diverse occasioni, come il racconto *Il libro proibito* e l'articolo *Zapparoli*, entrambi in *In quel preciso momento*, cit., pp. 135 e 182.

nuova, imprevista, sconosciuta.»⁴⁹ In altri termini Buzzati esprime «l'irrefrenabile bisogno [dell'uomo] di affidarsi a qualcosa di trascendente che lo salvi»,⁵⁰ ossia la speranza che la morte non sia la fine di tutto, ma al contrario immetta in una dimensione in cui ciascuno può trovare la sua patria e il suo significato. Proprio in ciò che più spaventa potrebbe quindi esserci la salvezza, come già abbiamo visto nel racconto del *Colombre* e come si legge esemplarmente nella conclusione dei *Sette messaggeri*: «Una speranza nuova mi trarrà domattina ancora più avanti, verso quelle montagne inesplorate che le ombre della notte stanno occultando.»⁵¹

In sintesi le montagne costituiscono per Buzzati non solo un banco di prova su cui misurarsi, ma un mondo «altro», sconfinante nel metafisico. Infatti esse non sembrano appartenere pienamente al mondo umano: «Sembravano nuvole d'argento che spensierate navigassero. [...] Come diverse da noi uomini, Dio, come sono belle e pure.»⁵² Proprio come la striscia sull'orizzonte del mare, le rocce dei monti sembrano annunciare felicità ultraterrene e magiche presenze: «Si direbbe che qualcuno ci aspetti, che ci spii tra le rocce. Ogni angolo, cavità, anfratto, sembra invitarci a restare, promettendo misteriose beatitudini. Nei canali [...] vivono gli elfi, gli gnomi, gli antichi spiriti della montagna».⁵³ Andando ancor più a fondo, è forse Dio stesso che tra quelle rocce si nasconde: «Ci invita alle montagne il nostro Dio» dicono infatti gli orsi allontanandosi dalla città.⁵⁴ Non a caso Buzzati ha sottolineato in più occasioni l'equivalenza simbolica tra le montagne e il duomo di Milano.⁵⁵ Dunque per lui le scalate hanno rappresentato forse anche un modo di incontrare quel Mistero che non riusciva a raggiungere altrimenti, come afferma una guida alpina che l'ha più volte accompagnato: «Io capivo che il suo amore per le arrampicate era innato bisogno di Dio, era ricerca assoluta di elevazione, intuizione divina, lui lassù trovava il senso dell'esistenza.»⁵⁶

Una visione sorprendentemente simile a quella buzzatiana si trova in Santucci, espressa in particolare nel romanzo *Come se*. Per Klaus infatti le montagne si caratterizzano anzitutto per la loro immobilità, intesa come eternità, perfezione, necessità pura. A valle tutto appare dominato dall'arbitrio e dal caso, perfino i salti delle cavallette: «Perché il salto in *quel* momento, perché andare a cadere *là* anziché un poco più a destra o più lontano? Poi finalmente la montagna: l'effimero agguato degli egoismi si chiude, il sasso vieta questi intrighi [...] Non c'è passaporto quassù per nessuno segnato dal peccato o qual altra peste umana – amore malinconia progresso –. Solo pioggia nevi venti, solo stagioni che trascorrono su deserti di roccia, quasi nulla modificando».⁵⁷ Tale quiete assoluta attira irresistibilmente Klaus, quasi le montagne costituissero una Gerusalemme celeste, o meglio una «Gerusalemme di pietra».⁵⁸ Più in particolare egli avverte il desiderio non semplicemente di scalare

⁴⁹ P. BAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, cit., p. 56.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 601.

⁵² D. BUZZATI, *L'epidemia*, in *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 211. Il concetto emerge in diverse occasioni, per esempio quando Buzzati, descrivendo il colore delle Dolomiti, si chiede: «È il pallore dei morti? È l'incarnato delle rose? Sono pietre o sono nuvole? Sono vere oppure è un sogno?» *Ma le Dolomiti cosa sono?*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 10.

⁵³ D. BUZZATI, *Il «canalone»*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, p. 285.

⁵⁴ D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, in *Opere scelte*, cit., p. 331.

⁵⁵ «C'è una cosa sola che possa ridare per un momento una visione di bellezza quasi alpina ed è il Duomo, di sera, per chi lo guarda da sotto». D. BUZZATI, *Ritorno dalle cime*, ivi, vol. I, p. 265. Cfr. anche *Il duomo di Milano*, in *Storie dipinte*, cit., pp. 36-7.

⁵⁶ L. BELLASPIGA, «*Dio che non esisti ti prego*», cit., p. 194.

⁵⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 777-8.

⁵⁸ *Ivi*, p. 681.

la montagna bensì – come scrive Buzzati – di «immedesimarsi» con essa, «di aderire e di imitarla»: «Lo attraevano le montagne *dentro*, [...] perché il fossile è l'unico elemento che si sottrae alla dissociazione della morte, [...] era la ricerca dell'eterno nella materia».⁵⁹

Questo si traduce in desiderio di morte: Klaus tenta infatti per due volte il suicidio in montagna, ricalcando così la sorte dei suoi genitori morti durante un'escursione. Tuttavia ciò che Klaus cerca non è la distruzione in sé stessa, bensì l'eternità oltre la morte: l'armonia perfetta e immutabile delle sfere celesti, verso cui solo le montagne sembrano capaci di aprire un varco. L'attrazione di Klaus per la montagna costituisce quindi al tempo stesso un peccato e una via di salvezza. È un peccato, come riconosce lui stesso, nella misura in cui riflette un rifiuto della vita, «un inconscio disfarsi degli uomini, puntare lassù dove non c'era nessuno da ascoltare o da difendere, volgere le spalle a quei poveri giù in basso.»⁶⁰ È invece una strada di salvezza in quanto realizza la ricerca dell'armonia divina; quest'ultimo aspetto emerge in particolare quando Klaus si ritrova a dirigere un coro di bambini in montagna:

I monti partorivano la giocondità senza dolore, [...] e nella gioia che abbatte ogni gerarchia erano i fanciulli che generavano le montagne, esse uscivano da quelle ugole incapaci di suoni forti, da quei fragili falsetti: prendevano forma nel sole, piene di cervi e marmotte, con nei crepacci le salme degli alpinisti precipitati in gloria. Ma anelanti anch'essi all'umiltà quei bambini s'impicciolivano fino ad annientarsi nella volontà di Klaus, dentro le sue mani invocavano di nascere e subito morire, ciascuno, spentasi la propria frase musicale. Così il cambiarsi in festa della materia aveva origine in lui, era lui la grande risata che poneva il mondo in essere, eppure tutta quella vita non lo inorgoglia, al contrario la sua delizia era nel sentirsi ultimo, servo e bisognoso delle miracolose forze che scatenava, disposto a farsi inghiottire come la bacca che splende sul ramo e la fame del corvo fa sparire in un attimo.⁶¹

Musica e montagne esprimono dunque la potenza della vita nel suo continuo sgorgare e nella sua armonia complessiva. Tutto è racchiuso in un mondo finalmente unitario e significativo, che fa risaltare la preziosità di ogni elemento che lo compone, per quanto piccolo sia. E Klaus, nel suo ruolo di direttore d'orchestra, diviene l'incarnazione per eccellenza dell'Uomo: piccolo di fronte all'armonia universale che attraverso di lui si propaga, ma grande perché capace di cogliere il significato del tutto, aiutando il mondo a trovare la sua piena espressione. Esattamente la stessa dinamica si ripropone anche nel finale del *Mandragolo*, quando Demo si immagina come un peculiare direttore d'orchestra capace di «dirigere» le montagne a proprio piacimento. Si sente quindi al centro di un'universale armonia, «d'una sconosciuta simpatia» che si estende a tutto e a tutti, lui incluso; tanto che Demo riesce, per la prima volta, a guardarsi con compassione.⁶²

Santucci sviluppa così quella che definisce «teologia delle due emme», appunto montagna e musica.⁶³ In entrambi questi elementi infatti Dio si fa «ben certo e visibile»; in particolare i monti costituiscono un'«eco pietrificata della Rivelazione, benignità del Mistero che accetta di farsi forma fino a

⁵⁹ *Ibidem*. Corsivo mio.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 773.

⁶² L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 319. Il testo richiama anche una prosa betocchiana, in cui l'autore adotta il punto di vista di un uomo incamminato su un sentiero di montagna: «Si è come la terra ci ha fatti [...] ma si è da più di lei, poiché si è capaci di comprenderla. [...] E si sente lui stesso verità della montagna con una favilla di più; lui si muove, e in ciò è un fior di speranza, anche a buio.» C. BETOCCHI, *La pagina illustrata*, cit., p. 192.

⁶³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 87.

prefigurarci, fuori da concetti e astrazioni – il paradiso.»⁶⁴ Non solo: Santucci sottolinea anche che la montagna ha per lui una connotazione stranamente materna.⁶⁵ Costituisce dunque un'altra delle tante declinazioni del grembo, simbolo centrale della poetica santucciana. Anche da questo punto di vista la visione di Santucci collima con quella di Buzzati. Infatti, sebbene quest'ultimo non parli esplicitamente di grembo in relazione alla montagna, essa rappresenta per entrambi gli autori la quiete e la sicurezza originarie, cui l'uomo desidera tornare. Non a caso, come abbiamo visto, Del Colle si fa seppellire nel ventre di una roccia, mentre Ismani, l'ambizioso scienziato del *Grande ritratto*, trasfonde l'anima della donna amata in una macchina posta all'interno di una montagna; in tal modo donna e montagna finiscono idealmente per coincidere e l'impresa dello scienziato si rivela un estremo tentativo di possedere l'una e l'altra, rientrando nel loro grembo.

Peraltro un accenno di questa simbologia è presente anche nella prosa leviana. È vero che, a differenza di Buzzati e Santucci, Levi non attribuisce alla montagna un'aura metafisica; tuttavia la definisce – attraverso le parole di Sandro – «l'autentica Urstoff senza tempo», vale a dire la sostanza primigenia, la Materia inerte da cui ha avuto origine la vita.⁶⁶ Dunque la scalata non è solo un mezzo per affermare se stesso ma anche un cammino conoscitivo, mosso da quella stessa «fame di capire le cose» che aveva spinto Levi verso la chimica.⁶⁷ Non si tratta, in senso stretto, di un'esperienza religiosa, tuttavia implica il sorgere di «una comunione nuova con la terra e il cielo»: le montagne, «nuove come create nella notte appena svanita, e insieme innumerabilmente antiche» rappresentano per Levi «un'isola, un altrove».⁶⁸ Proprio questa sensazione è oggetto di uno dei primissimi racconti leviani, mai portato a termine, che l'autore riassume così in un'intervista: «La montagna come chiave di tutto. Volevo rappresentare la sensazione che si prova quando si sale avendo di fronte la linea della montagna che chiude l'orizzonte: tu sali, non vedi che questa linea, non vedi altro, poi improvvisamente la valichi, ti trovi dall'altra parte, sei in un mondo nuovo.»⁶⁹

Il tema trova maggiore sviluppo nella poesia luziana, dove i monti hanno un ruolo importante quasi quanto il mare. Come la narrativa di Buzzati, anzitutto, la poesia giovanile di Luzi associa ripetutamente i monti alla notte, richiamando così il mistero della morte, oggetto di malinconico timore ma insieme di una timida speranza.⁷⁰ Più avanti invece i monti compaiono spesso in associazione all'acqua, che penetra nella roccia o al contrario ne sgorga. La montagna si caratterizza così implicitamente come materia originaria, dalle cui profondità sgorga la Vita: nel «più interno / ed introvabile umbilico / da cui prendono vita – rivi / presso l'origine, stillanti / dalla più segreta roccia».⁷¹ In altri termini dal «grembo» della montagna, fecondato dalle nubi, nasce il fiume-tempo, la cui natura è insieme terrena e celeste.⁷² Anche in questo caso dunque la montagna assume una connotazione materna, rappresentando l'unità originaria verso cui si dirige il desiderio umano: «Potessi in quelle azzurre cune / rientrare, / in quella / montuosità infinita / ancora / maternamente

⁶⁴ Ivi, pp. 87-88.

⁶⁵ «Da quelle moli poderose, da quei maschi torrioni e pinnacoli, a me giunge – imprevedibile e opposto – non so quale femminile, matriarcale richiamo. Come se [...] entro quelle inospiti grotte io abbia avuto le mie prime culle». *Ibidem*.

⁶⁶ P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 890.

⁶⁷ Ivi, p. 892.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cit. in M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 65.

⁷⁰ Cfr. ad esempio *Villaggio*, da *Primizie del deserto*, e *Las animas*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 192 e 235.

⁷¹ M. LUZI, *Eccoli, nel loro instancabile andamento*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 792.

⁷² M. LUZI, *Maternità*, ivi, p. 858.

essere preso...»⁷³ I monti diventano perciò l'oggetto di una ricerca senza fine, tanto che la loro immobilità si rovescia paradossalmente nella caratteristica opposta: diventano sfuggenti, impegnati in una corsa verso il cuore stesso della vita (il «perduto grembo / di anima e materia, / di umano, divino, subumano / uniti in una orchestra»).⁷⁴

S'inseguono
nell'azzurro
con il loro azzurro i monti,
si lanciano una dietro l'altra
quelle azzurre galoppate, [...]
ed ecco si incamminano
a un azzurro ultramontano,
s'infilano
in quella
bruciata trasparenza
che tutti li consuma e tutti li macina.

Ci prendono con sé, [...]
ci avvolgono in sé, ci attirano
in un punto -
siamo ora al centro
di un celestiale gomito
di luce e vento,
non oltre
la materia, dentro,
nel suo
imo grembo.⁷⁵

In ultimo anche nella produzione di Betocchi le montagne si caratterizzano per una carica simbolica spiccatamente religiosa. Da un lato il purgatorio è descritto, sull'esempio di Dante, come una montagna da scalare, che si apre «all'ignuda speranza» della madre del poeta.⁷⁶ Dall'altro lato tutti i monti sono un riflesso del Calvario, simboleggiando il dolore della vita terrena ma insieme la promessa della resurrezione. «Giorgio, quante croci sui monti» scrive Betocchi, in un componimento dedicato all'amico Caproni come augurio di Pasqua; e aggiunge poi: «Ma [sono] croci che respirano nell'aria, / in vetta alle colline, dove i poveri / hanno anch'essi un colore d'azzurro».⁷⁷

5.3. Il cielo

⁷³ M. LUZI, *Luoghi della mia anima – li ho*, ivi, p. 746.

⁷⁴ M. LUZI, *Vanno ai monti*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 144.

⁷⁵ M. LUZI, *Quella luce nella luce*, da *Frase e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 880. Un'immagine molto simile compare anche nella raccolta precedente: «Non vengono / mai meno i monti, [...] / Non hanno pace, loro, / nello sfilarsi ed intrecciarsi alto delle loro linee, / nel loro trasfondersi e dividersi - / Siamo dove, / di qua o di là da quei monti, / fuori o dentro quella matassa?» M. LUZI, *Voce ancora umana che mi parli non so da dove*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 612. Peraltro il dinamismo dei monti ricorre anche nella produzione di Buzzati, in particolare in *Uno strano caso in montagna* le montagne passeggiano attorno alla casa del protagonista. Cfr. *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 128.

⁷⁶ C. BETOCCHI, *Elegia cattolica*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 350.

⁷⁷ C. BETOCCHI, *Per Pasqua: auguri a un poeta*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 200.

Il cielo, soprattutto se stellato, è l'immagine utopica per eccellenza: costituisce, osserva Bloch, «l'archetipo della pace, della sublimità, della serenità», che si traduce in «un compito e uno scopo – *hic Rhodus, hic salta*: la cupola è qui, qui bisogna salire.»¹ Più in generale possiamo dire che il cielo è l'emblema dell'ideale, del senso della vita e spesso del trascendente, perciò costituisce per l'uomo un richiamo continuo a sperare, a sognare e ad interrogarsi. Santucci per esempio definisce il cielo «la materia stessa dell'anima o della libertà. Qui si condensa l'emozione incantata di tutti gli esodi, la liberazione da tutte le schiavitù, il destino umano del navigare da un dolore che ci si lascia alle spalle [...] verso la felicità».² In *Come se* tale concetto si traduce nell'armonia delle sfere celesti, alla ricerca della quale Klaus e Mico dedicano la loro intera esistenza.³ La valenza utopica delle stelle è sottolineata anche in *Non sparate sui narcisi*, attraverso le parole dell'astronomo Notturlabio: «Siamo tutti dèi, [...] tutti in un'immensa favola. Basta alzare gli occhi lassù.»⁴ C'è da dire che la vista del cielo non è priva di una componente di sgomento, come Tremolino puntualizza.⁵ Ed è appunto per reazione a questo sgomento che gli antichi hanno inventato le costellazioni, trasformando le stelle da luoghi estranei e lontani in punti di riferimento ideali: «Hanno voluto tirar giù le stelle dai troppo alti cieli e mescolarle alle loro paure e ai loro sogni».⁶ Perfino nel contesto bellico il cielo costituisce per Santucci un simbolo, se non di speranza, almeno del desiderio di speranza; così è nel visionario racconto *La tregua*, quando il Papa celebra la messa di Natale nel Vietnam devastato dalla guerra, sotto un «cielo livido e afoso, percorso da lontani bombardieri, che i riflettori seguitavano a frugare come se vi avessero perduto qualche cosa».⁷

Stelle e speranza sono strettamente connesse anche nella produzione buzzatiana. Sono le stelle, ad esempio, ad accompagnare il percorso di Drogo nel *Deserto dei tartari*. Lo accolgono la prima notte alla Fortezza, portando subito con sé una domanda di significato: «Si ampliò nuovamente il silenzio, brillarono le stelle nella finestra. Giovanni ora pensava alle sentinelle che a pochi metri da lui camminavano come automi su e giù senza un respiro di pausa. ... Decine e decine – pensava Drogo – ma per chi, per che cosa?»⁸ E sempre le stelle sono testimoni della sua morte, segno di una speranza che non soltanto permane fino alla fine, ma raggiunge negli ultimi istanti il suo punto culminante: «[Drogo] dà ancora uno sguardo fuori della finestra, una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride.»⁹ Ancor più esplicito è un racconto, quasi contemporaneo al *Deserto*, dedicato appunto alle stelle:

Da loro scendeva un flebile e personale richiamo. Molto flebile però: [...] alle volte mi sembrava infatti di avvertire una nuova speranza; altre volte no. [...] Esse incoraggiavano ad amare non le gioie di questo mondo, bensì cose più rare e pretendevano molto di più per rispondere ai nostri cenni. Tanto che mi chiedevo se non mi fossi sbagliato – forse erano davvero troppo lontane e io avevo presunto troppo immaginando che potessero interessarsi di me – quand'ecco mi accorsi che erano le medesime stelle della mia fanciullezza, lo stesso mitico fiammeggiare; avevano poi scintillato tutte le notti successive al di sopra di me e adesso le medesime risplendevano sul mare lontano che mi aspettava.

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. II, p. 906.

² L. SANTUCCI, *Volate andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 484.

³ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 747.

⁴ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, ivi, vol. III, p. 558.

⁵ Ivi, p. 556.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. SANTUCCI, *La tregua*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 13.

⁸ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 36.

⁹ Ivi, pp. 216 e 221.

Ed ancora le avrei viste, immutabili, all'arrivo sopra il mio capo, appena venuta la sera. E poi ancora la sera dopo e la notte seguente, e avanti avanti, eternamente, fino a che avrò lume degli occhi per vedere; ancora più in là infine, quando la storia sarà terminata, sul marmo della mia tomba. Le instancabili, le fedeli sorelle!¹⁰

Oltre alle stelle anche la luna costituisce per Buzzati un importante simbolo di speranza. La sua luce è infatti capace di trasfigurare anche le cose più banali, ammantandole di «sconosciuti amori»: basta l'apparire della luna perché la poesia penetri nell'opacità del quotidiano, risvegliando speranze sognanti e uno «struggimento indefinibile».¹¹ È come se la luna operasse una «trasfigurazione del mondo», facendo intuire un segreto che affascina e spaventa insieme: lo stesso enorme segreto di cui i morti sono custodi.¹² È quindi di fronte al plenilunio, come osserva Bellaspiga, che «lo scrittore sente più forte l'afflato di un senso superiore dell'esistenza umana, più struggente la speranza che un Messaggio da cogliere esista davvero. È nei “notturni” di Buzzati che cogliamo il fremito speranzoso della sua anima e il timore disperato di una delusione.»¹³ Similmente nella produzione di Betocchi la luce lunare trasfigura la realtà, aprendo un varco verso un «altrove» metafisico:

Ora ad altre speranze ecco si leva
non veduta la luna
e il cieco sguardo mio di cruna in cruna
delle finestre mena

come a spente farfalle,
ed alle assurde mura
trasumanate come aperta valle
da un riflesso di luna.¹⁴

Più in particolare la luna può assumere diversi significati simbolici nella poesia betocchiana. Le sue fasi per esempio raffigurano il variare della verità di fede percepita dal poeta: una verità che, pur essendo sempre uguale a se stessa, appare «ora piena, ora occulta, ora un falchetto».¹⁵ Oppure la sicurezza con cui la luna segue il suo corso può simboleggiare il graduale procedere del poeta nel suo percorso di vita e di fede: «Ma credo / lentamente credo come la luna va, / son colmo di quest'esistere, / in cui mi trasformo e muovo.»¹⁶ O ancora la luna può rappresentare l'aldilà, cosicché guardandola l'anima del poeta si ritrova «accanto / al senno dei suoi morti nella luna / candida e tra le stelle, / e dove son più belle / le cose che la terra non imbruna.»¹⁷ In ogni caso la luna si associa strettamente alla speranza religiosa, come emerge anche nella prosa *Pensieri sulla luna di un non convertito*: «la sua disposizione radiosa ad essere scintillante nel mistero, e aperta sul mistero col suo colmo di buio» è paragonata dall'autore a quella della propria anima, «che credette e continuerà a credere e crede e

¹⁰ D. BUZZATI, *Di notte in notte*, in *I sette messaggeri*, cit., p. 262.

¹¹ D. BUZZATI, *Plenilunio*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 253-4.

¹² D. BUZZATI, *Plenilunio*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 333-337.

¹³ L. BELLASPIGA, “Dio che non esisti ti prego”, cit., p. 29.

¹⁴ C. BETOCCHI, *Ora ad altre speranze*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 107.

¹⁵ C. BETOCCHI, *La verità*, ivi, p. 153.

¹⁶ C. BETOCCHI, *Getterei la mia vita, se sapessi*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 539. La stessa sensazione di quieta fiducia, concretizzata nell'immagine della luna, è espressa anche in un'altra poesia dispersa, *Al termine del giorno* (ivi, p. 530).

¹⁷ C. BETOCCHI, *Madrigale della buona morte*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 413.

crederà con la grazia di Dio in Dio e nell'oscurità vuota di stelle e palpitante di stelle che è Dio, Dio essendo sempre sul falchetto aperto della luna.»¹⁸

Anche il cielo diurno tuttavia si fa spesso portavoce delle istanze metafisiche. La prima raccolta betocchiana in particolare è dominata dall'immagine dell'alba e del cielo azzurro, che si impone come un richiamo quasi soverchiante: «Noi non abbiamo che mura / per ascendere [...] // perciò requie chiediamo all'azzurro / che ci infesta, con messe di rondini [...] // Pure non abbiamo pace: l'azzurro / è più forte, e profonde l'anima / in un'inesauribile energia / di tristezza».¹⁹ Da qui anche la frequenza dei volatili, che come abbiamo visto popolano tanto la poesia betocchiana quanto quella luziana. L'azzurro del cielo inoltre può esercitare un'azione trasfigurante sulle cose terrene, sul dolore e sulla miseria, colmando la mancanza umana e assorbendo in sé sogni e speranze passate. Significativo a tal proposito il testo *Rovine 1945*, che rovescia la prospettiva sulle case devastate dalla guerra:

Non è vero che hanno distrutto
le case, non è vero:
solo è vero in quel muro diruto
l'avanzarsi del cielo

a piene mani, a pieno petto,
dove ignoti sognarono,
o vivendo sognare credettero,
quelli che son spariti...²⁰

Si ha dunque, come osserva Quiriconi, una duplice compenetrazione tra dimensione terrena e celeste: «La creatura tende al cielo nello stesso momento in cui il cielo s'invera in terra».²¹ Da un lato, cioè, l'esistenza sulla terra è avvertita come semplice passaggio verso il cielo, ossia come «transito verso un altrove di piena completezza nell'amore divino», dall'altro lato il poeta «smaterializza gli oggetti conferendo loro quella ininterrotta attitudine laudativa e un non meno continuo eterno sorriso».²² Nelle raccolte più tarde questa compenetrazione tra cielo e terra si riduce, il tono generale si fa più pacato e sofferto; pure il cielo continua a «irrompere [...], acre di azzurri», portando con sé «una speranza inaudita, / come grazia stupita di se stessa».²³ Sembra anzi che la caratteristica della vecchiaia sia proprio la capacità di farsi permeare dall'azzurro del cielo, in virtù di un progressivo «alleggerimento» (fisico e spirituale) dell'io. «La sua anima è azzurra» scrive infatti Betocchi descrivendo la madre,²⁴ mentre riassume la propria vecchiaia nel binomio «la mente che vacilla / e l'azzurro che spera»; giacché, quando la vita «si spoglia, / tutta perduta vibra nell'azzurro.»²⁵

¹⁸ C. BETOCCHI, *Pensieri sulla luna di un non convertito*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 128.

¹⁹ C. BETOCCHI, *L'azzurro*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 116.

²⁰ C. BETOCCHI, *Rovine 1945*, ivi, p. 122.

²¹ G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 232.

²² *Ibidem*.

²³ C. BETOCCHI, *L'irrompere del cielo, acre di azzurri*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 374.

²⁴ C. BETOCCHI, *Due toscani a Milano: mamma e figliolo*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 429. Così Ramat commenta questo passaggio: «I colori degli angeli, i colori della poesia che aveva concluso *Realtà vince il sogno, Domani*, si tramutano in colori di grazia vissuta, meritata per umana virtù». S. RAMAT, «Qualcosa che sa di leggenda» - *La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi*, in *Carlo Betocchi, una presenza enigmatica nel Novecento*, cit., p. 23.

²⁵ C. BETOCCHI, *Lo stravedere dei vecchi! Guardateli!*, da *Ultimissime*, ivi, p. 373.

Ancor più del cielo, d'altra parte, il luogo prediletto dalla poesia di Betocchi è il confine tra il cielo e la terra, segnato dalla linea dei tetti.²⁶ Questi ultimi costituiscono infatti un simbolo frequentissimo, dalla duplice valenza simbolica. Da un lato rappresentano il limite dell'uomo e conseguentemente la virtù della pazienza, necessaria per sopportare fatiche e sofferenze (così come il tetto resiste alla pioggia e al sole).²⁷ Dall'altro lato i tetti rappresentano la tensione verso il cielo, sede del senso e della pienezza vitale: «L'anima viaggia, / che dai tetti s'irraggia, / pei cieli asciutti, / chiari per tutti», si legge nella prima raccolta.²⁸ E più avanti, nell'*Estate di San Martino*: «Siamo – dicono al cielo i tetti – / la tua infima progenie. [...] / O come divino spazia su di noi / il tuo occhio, dal senso inafferrabile.»²⁹ Il tetto può diventare perciò un corrispettivo inanimato del poeta, nel suo «patire» e «cantare» che lo porta a «inabissarsi / di là dal corporale».³⁰ In altri casi invece i tetti sono un'immagine della vita (in quanto «solidissime specie dell'esistere»³¹) e il poeta si riconosce piuttosto nel colombo che li abita; infatti, come il colombo conosce aspetti del tetto ignoti a tutti, così il poeta – che abita sul confine tra cielo e terra – sa cogliere la «vita segreta» del mondo.³²

Peraltro abbiamo già incontrato in Sereni un tema simile: tanto nella prosa *Case lombarde*, quanto nella poesia *Altro compleanno* la speranza prende le forme di un tetto d'ardesia che «propaga il colore dell'estate».³³ In pratica la «distesa sterminata e tormentata dei tetti e degli abbaini» diventa uno specchio del cuore umano,³⁴ che assorbe e riflette la luce del cielo. Del resto già nelle prime raccolte sereniane l'azzurro si associa alla speranza: «Ma dove ci conduce questo cielo / che azzurro sempre più azzurro si spalanca» si chiede il poeta nella *Strada di Creva*,³⁵ mentre in *Belgrado* il Danubio e la Sava appaiono come «due chimere [...] / azzurre di un mattino / perduto, di là da venire».³⁶ In

²⁶ Sul tetto come linea di confine tra cielo e terra è particolarmente significativa una delle *Prose liguri* (cit., p. 60), intitolata *Venite a Coldironi, la città di Sanremo non è gelosa*. Qui infatti Betocchi ricorda un'espressione di Alessandro Manzoni: «E lei abbia la bontà, dal tetto in giù, e la carità, dal tetto in su, di rammentarsi qualche volta di [me]», accompagnandola peraltro con il commento: «Chi potrà mai dimenticarsi quel “dal tetto in giù” e “dal tetto in su”?». A tal proposito inoltre Del Serra ha paragonato il tetto di Betocchi alla siepe leopardiana, in quanto rappresenta «la sua frontiera [...] figura attiva di confine, di “traduzione” fra terra e cielo, soglia di vita e poesia». M. DEL SERRA, «Fare uomo l'anima»: il teatro della «pietas» in Betocchi, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 96.

²⁷ «D'una rossastra luce il dorso vivo / dei curvi coppì, a un sole che tramonta, / la lor ben dura vita, al caldo al gelo [...] / mi dicono / del paziente universo la materia/che cos'è, ed il durare, e il patimento/anonimo, e il silenzio.» C. BETOCCHI, *D'una rossastra luce il dorso vivo*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 264. Altri esempi affini sono *Alla pari di me, tetto avvampato dal caldo*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 283, o *Di quando in quando*, da *Ultimissime*, ivi, p. 361. A proposito del tetto come emblema del limite umano è molto chiaro il commento di Ramat: «Il tetto raffigura, sì, il vertice di una costruzione, di un modo umano di edificare; ma è una vetta dalla quale succede di riconoscere la sua stessa finitezza, a paragone del recinto celeste che lo circonda e sovrasta. La massima cima della nostra possibilità si tramuta indubbiamente in una rinnovata acquisizione del senso del limite.» S. RAMAT, *Betocchi nella luce vespertina*, cit., p. 280.

²⁸ C. BETOCCHI, *Tetti*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 134.

²⁹ C. BETOCCHI, *Dai tetti*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 184.

³⁰ C. BETOCCHI, *O vaga notte*, ivi, p. 213. Significativo a tal proposito un altro commento da Ramat: «Il tetto diviene allora il segno manifesto di una tensione poetica, della tensione a far del verso lo specchio di una pienezza vitale». Cit. in V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 105.

³¹ C. BETOCCHI, *Tetti, non ombre, tegoli, non ombre*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 282.

³² «E com'è rosso il tetto e come pieno / d'una vita segreta al mio colombo!» C. BETOCCHI, *Al bambino Giordano*, ivi, p. 307. L'identificazione tra il poeta e il colombo si fa palese in *Rotonda terra; scena che si ripete*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 441.

³³ V. SERENI, *Case lombarde*, cit. in S. CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, pp. 59-60; *Altro compleanno*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 266.

³⁴ V. Sereni, *Case lombarde*, cit., p. 60.

³⁵ V. SERENI, *Strada di Creva*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 40.

³⁶ V. SERENI, *Belgrado*, da *Diario d'Algeria*, ivi, p. 62. Il tema prosegue anche in *Un posto di vacanza*, dove la «chiave dell'estate», ossia il suo significato, è offerto da «un giorno a più livelli [...] / – o nella sola sfera del celeste.» V. SERENI, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, ivi, p. 225.

generale quindi possiamo dire, con Nisticò, che il cielo costituisce anche per Sereni un «termine di riferimento ideale, trascendentale, per un orientamento nell'esistenza».³⁷

Il titolo stesso di *Stella variabile* è l'esempio più emblematico di questa simbologia: la stella-poesia è additata come il principale punto di riferimento, variabile per intensità e frequenza ma comunque essenziale per orientarsi nella vita. Tale simbolo, per la verità, era già presente nella prima raccolta («Poi parli d'una stella / che ancora un giorno / sulla tua strada forse spunterà»³⁸) ed è anticipato anche dall'immagine ricorrente delle luci in lontananza, che come le «facelle» leopardiane risvegliano la domanda di significato («Per chi stanno accese tutte quelle luci?»³⁹). Tuttavia nell'ultima raccolta la stella assume un ruolo centrale, segnando, come osserva Raboni, un netto spostamento di prospettiva rispetto alla silloge precedente: «dagli “strumenti umani”, come mezzi attraverso cui gli uomini entrano in rapporto con la vita, alla straniante prospettiva stellare, proiettata in un altrove che sempre più si identifica con il regno della memoria, del sogno e del trapasso».⁴⁰ In particolare, come si evince dalle parole stesse del poeta, nel simbolo della stella si concretizza la carica utopica propria della prospettiva sereniana: «l'impulso a cercar[e nel quotidiano] nuovi e nascosti significati [...] e l'ipotesi di una vita diversa».⁴¹

Le stelle costituiscono un punto di riferimento importante anche nella produzione luziana. Nel contesto cupo di *Avvento notturno* e *Un brindisi*, ad esempio, la costellazione dell'Orsa racchiude la promessa di un significato – forse di una felicità – per ora irraggiungibile ma non perduto: «Ma lassù nelle camere profonde / sorrisi differiti dalle pene / degli anni corrispondono col vento / e ancora vi proteggono la fronte, / indumento di luce.»⁴² Resta dunque aperta la speranza di un futuro in cui «gli occhi [...] convergeranno nell'Orsa / quando di là da un velo di stanchezza / ciascuno cercherà la propria stella / in un canto del cielo».⁴³ È tuttavia da *Quaderno gotico* che, nota Quiriconi, gli astri perdono la loro gelida lontananza: «Lo sguardo d'una stella umida cade / sul prato», portando al poeta una luce di speranza.⁴⁴ Nelle raccolte della maturità poi le stelle assorbono in sé i due concetti cardine della poetica luziana: la metamorfosi e l'unità del tutto. Luzi vede infatti in atto nella volta stellata una febbrile trasformazione, in cui distruzione e generazione si confondono: «Fonte? – quel febbricitare / celeste. O è sfacimento? / Non dice cosa sfolgora / in lei la notte di luglio... / punta / su tutto il perimetro / dei monti / quelle mute fiamme.»⁴⁵ Al contempo le stelle manifestano l'«indelebile

³⁷ R. NISTICÒ, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 58.

³⁸ V. SERENI, *Soldati a Urbino*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 26.

³⁹ L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 118.

⁴⁰ G. RABONI, *Nota introduttiva* a V. SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 40.

⁴¹ V. SERENI, Intervista riportata nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 663.

⁴² M. LUZI, *Quais*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 106. La costellazione dell'Orsa compare in diversi componimenti, come *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, *All'autunno* o *Allure*, tutti in *Avvento notturno*, ivi, pp. 51, 61 e 70.

⁴³ M. LUZI, *Giardini*, da *Un brindisi*, ivi, p. 118.

⁴⁴ M. LUZI, *Lo sguardo d'una stella umida*, da *Quaderno gotico*, ivi, p. 141. Cfr. G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 186.

⁴⁵ M. LUZI, *Fonte?*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 556. Il tema della metamorfosi applicato alla notte stellata ricorre anche in altri componimenti come *Non girasoli, frumento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1126 oppure *Notte. Nero*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 291. Ma ne possiamo trovare un'anticipazione già nel *Quaderno gotico*: «Pari a due stelle opache nella lenta vigilia / cui un pianeta ravviva intimamente / il luminoso spirito notturno / ora noi ci leviamo acuminati, / febbrili d'un futuro senza fine.» *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, in *L'opera poetica*, cit., p. 133.

sostanza» di cui tutti sono parte, cosicché guardandole «ognuno / nel suo sangue / la ricompona a un tratto / quella totalità.»⁴⁶

Le stelle si prestano perciò a farsi simbolo della Provvidenza, che guida le esistenze individuali al loro compimento e dà loro significato inscrivendole nel tutto. Così, per esempio, in *Fraasi e incisi* il «lento / e lucentissimo girare / diurno / e notturno / degli astri» è la forma visibile dell'ordine universale, il «celestiale calcolo» del quale anche il poeta fa parte.⁴⁷ O ancora, nella stessa raccolta, la stella cometa simboleggia la presenza divina che «guida ed accompagna / ciascuno dalla cuna / alla sua crocifissione», e da lì alla resurrezione.⁴⁸ Proprio come nel racconto buzzatiano *Di notte in notte*, in cui lo scrittore si affida alla guida di una stella in particolare, la stella del suo destino: «Senza farsi notare, con discrezione materna, mi accompagnerà tacita di notte in notte fino all'ora destinata. E neppure qui essa si stancherà di scortarmi, neppure in occasione di quella grande partenza.»⁴⁹ Anche nel *Simone Martini* torna l'immagine di una stella-guida, che tende a sovrapporsi alla figura materna: «Si appuntano [...] / a una futura stella / tempi aspri / a venire e tempi antichi / di remoto conio, / quell'astro li congiunge.»⁵⁰ Inoltre nella stessa raccolta le stelle costituiscono anche un simbolo dell'aldilà, quasi che i cari defunti si siano rifugiati negli astri.⁵¹

Un significato metafisico è spesso assunto anche dalla luna. Nella prima raccolta ad esempio essa rappresenta un mondo puro e intatto: «un nuovo mondo» verso cui l'anima delle *Fanciulle di san Niccolò* si protende, «nostalgica d'un soffio che l'invola».⁵² Più avanti, con l'incupirsi dei tempi, la luna simboleggia un bene confusamente intuito, sebbene irraggiungibile.⁵³ Poi sempre più chiaramente la luna assume una funzione epifanica: l'«acquilunio» del *Battesimo*, ossia la luna specchiata nell'acqua, è il simbolo di un appena «captato avvenimento, / quel segno a fiore d'acqua, / quella profondità latente», come se la storia umana fosse per un attimo «entrata e uscita dal firmamento.»⁵⁴ In *Fraasi e incisi* la luna diviene addirittura l'«occhio argenteo» della divinità,⁵⁵ mentre in *Sotto specie umana* la meta finale del viaggio, la Città celeste, appare «in una sfera / di assoluta luna / dov'è solo onnipresenza».⁵⁶

In sintesi quindi c'è uno stretto legame, nella poesia luziana, tra il cielo notturno e la speranza. La volta stellata sembra infatti assorbire in sé tutti «i desideri / e i sogni» umani,⁵⁷ tanto che persino un

⁴⁶ M. LUZI, *Stelle? Lassù nel loro vento*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 857. La stessa sensazione è altrove descritta – con immagine già betocchiana – come «un nostro più sottile / e pieno aderire al plenilunio». M. LUZI, *Non ci fu porta o veranda*, ivi, p. 890. Il plenilunio compare anche, con la medesima valenza, in *Pasqua orciana*, ivi, p. 917.

⁴⁷ M. LUZI, *Questo cielo aperto, queste antiche case*, ivi, p. 833. Seguono altri due componimenti di analogo argomento, in cui il poeta leopordianamente si interroga sul significato dell'esistenza guardando le stelle: *Solitudine dell'uomo? O solitudine degli astri?* (p. 835) e *Rispecchia tutto, lei* (p. 836).

⁴⁸ M. LUZI, *Non tardò*, ivi, p. 769.

⁴⁹ D. BUZZATI, *Di notte in notte*, in *I sette messaggeri*, cit., p. 262.

⁵⁰ M. LUZI, *Dormitio virginis*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 983.

⁵¹ Cfr. M. LUZI, *Stelle – periscono e L'universo, i morti*, ivi, pp. 996 e 1068.

⁵² M. LUZI, *Le fanciulle di san Niccolò*, da *La barca*, ivi, p. 37. Nella medesima raccolta la luna offre anche una promessa di pace ai «poveri» della *Sera*, associandosi all'immagine di un porto sicuro e tranquillo (p. 32).

⁵³ Ad esempio in *Diuturna*, da *Un brindisi*, il poeta vagheggia un futuro in cui «vedremo l'astro convenuto / nel cielo con la luna già risorta». Ivi, p. 107. Un'immagine analoga si trova anche in una poesia dispersa: «Di là dalla burrasca gli animali intuivano la luna». Ivi, p. 1183. Nel *Quaderno gotico* invece l'intuizione di una presenza salvifica è così descritta: «Oscillano le fronde, il cielo invoca / la luna. Un desiderio vivo spira / dall'ombra costellata, l'aria giuoca / sul prato. Quale presenza s'aggira?» *Oscillano le fronde, il cielo invoca*, ivi p. 137.

⁵⁴ M. LUZI, *Non passò vento, non mutò nulla nell'aria*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 611.

⁵⁵ M. LUZI, *Solitudine dell'uomo? O solitudine degli astri?*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 835.

⁵⁶ M. LUZI, *Città, città lontana*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 193.

⁵⁷ M. LUZI, *Notte – presto fu piena*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 892.

gruppo di artigiani, dopo una dura giornata di lavoro, di fronte al cielo notturno sente emergere d'un tratto «qualche desiderio / nuovo o dimenticato / e lo trattengono, / il suo segretamente / in sé ciascuno».⁵⁸ Del resto l'etimologia stessa di desiderio (*de-sidera*) richiama appunto alle stelle. Più in generale tutto il cielo, in quanto simbolo del trascendente, costituisce nella poesia luziana la meta ultima del desiderio umano. In *Per il battesimo* ad esempio si legge che il desiderio «sale» e «affonda» nell'azzurro del cielo, come fosse la «luminosa carne» del Divino.⁵⁹ Il motivo del duplice verbo, che esprime un moto al contempo ascendente e discendente, è spiegato dallo stesso Luzi: per lui il colore azzurro «appartiene non tanto [...] alla radiosità del mattino quanto alla profondità. Lo spazio profondo ha questo colore, che poi diventa anche quello del tempo.»⁶⁰ Dunque salire verso il cielo significa in realtà calarsi nelle profondità più nascoste dell'Essere, raggiungendo le sorgenti stesse del tempo, vale a dire l'Eternità divina. Questo è appunto il percorso che l'anima anela a compiere, fino a diventare lei stessa parte del cielo:

Vorrebbe lei
 sfilarsi
 dalla sua consunta pelle [...]
 e uscirne,
 intatto grumolo
 di forza e desiderio,
 uscirne nuova,
 viva, palpitante nel firmamento.⁶¹

Questo processo di immedesimazione col cielo rientra in quella dinamica che Mazzanti indica col termine di «trasmutazione», ossia una metamorfosi profonda che non riguarda più soltanto il piano terreno, ma si sposta dalla direzione orizzontale a quella verticale: è un percorso di ascesi interiore, un mutamento di stato.⁶² In particolare tale processo è espresso soprattutto da due metafore ricorrenti. La prima è quella del volo, che troviamo già nella celebre poesia giovanile *Alla vita*,⁶³ ma che si sviluppa sempre più col procedere delle raccolte. Nel *Battesimo*, ad esempio, l'anima è implicitamente paragonata a un ibis che «sente strisciare sulle piume / [...] l'aria / mossa dalla rotazione delle sfere» e «ne riceve un desiderio / o forse l'infinita discendenza/ fino a lei di quel desiderio.»⁶⁴ In *Fraresi e incisi* è una rondine che, «assetata di chiarore», si inoltra solitaria nel cielo, innalzandosi fino a una «più alta plaga».⁶⁵ Nel *Simone Martini* è invece un'aquila a farsi espressione del moto del desiderio, arrivando fin quasi a fondersi con l'azzurro: «Scala / la profondità / e si cela / [...] nel gorgo azzurro del suo volo. È quella / la sua meta, fine e gioia / del suo moto».⁶⁶ Invece in *Sotto specie umana* è un insetto a cercare «una più ampia / orgia d'aria e di luce», quasi il suo volo

⁵⁸ M. LUZI, *Non sono sazi della loro vita*, ivi, p. 901. La stellata ha l'effetto di risvegliare il desiderio anche nel componimento *Notte – presto fu piena*, ivi, p. 892.

⁵⁹ M. LUZI, *Genera azzurro l'azzurro*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 637.

⁶⁰ M. LUZI, *Spazio, stelle, voce*, cit., p. 72. Non a caso il volo delle rondini è spesso descritto come un'ascesa e insieme una discesa nelle profondità. Cfr. ad esempio *Vola alta, parola*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 591; *Alzati a volo fin che puoi, raggiungilo*, da *Lasciamo, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 482.

⁶¹ M. LUZI, *Come stella o come meteora*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 673.

⁶² Cfr. G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 27.

⁶³ «Nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare, volano creature pazze ad amare / il viso d'Iddio caldo di speranza / [...] noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librar». M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29.

⁶⁴ M. LUZI, *Le ere – si aggruppa*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 678.

⁶⁵ M. LUZI, *La rondine ultima rimasta*, da *Fraresi e incisi*, ivi, p. 853.

⁶⁶ M. LUZI, *Tutto è angustia intorno, tutto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1124.

tendesse come ultima meta proprio all'«abisso aperto» del cielo.⁶⁷ Nelle ultime raccolte infine il cielo appare chiaramente come la patria naturale dell'anima,⁶⁸ cosicché i volatili tendono quasi a fondersi con esso («L'essere lo consuma / e in sé lo prende...»⁶⁹).

In altri casi, al contrario, è il cielo a penetrare nell'anima, che si sente scavare dentro «una voragine» di «azzurro»,⁷⁰ oppure se lo sente iniettare nelle vene, come se il cielo fosse una sostanza liquida che si diffondesse in tutto il suo corpo.⁷¹ In ogni caso nelle opere mature il cielo non appare come qualcosa di esterno all'io, simbolo di una trascendenza lontana; al contrario l'anima diventa pienamente se stessa quando accoglie il cielo dentro di sé, ossia quando riconosce il proprio legame con il trascendente. Del resto già nel componimento *Celeste la bocca del dormiente* Luzi sottolineava come il cielo fosse appunto *interno* all'uomo: anche nell'inconsapevolezza del sonno ciascuno è portatore di una scintilla divina, che gli dà una dignità ineliminabile.⁷² Quest'ultima considerazione, traslata però su un piano laico, è presente anche nella produzione leviana: l'uomo è veramente all'altezza di se stesso se accetta la sfida che l'universo gli pone, esplorandolo con i mezzi che la scienza gli offre e trasformandolo così in «nutrimento vitale per il pensiero».⁷³ L'uomo infatti è infinitamente minuscolo a paragone dell'universo, tuttavia è grande perché tale universo è in grado di pensarlo e comprenderlo.⁷⁴ D'altro canto, se Luzi considera la terra in funzione del cielo, viceversa Levi legge il cielo in funzione della terra: l'interesse per gli astri è funzionale affinché l'umanità si sviluppi e migliori la propria qualità di vita. L'allunaggio del 1968, per esempio, è descritto da Levi come «un collaudo: altre imprese ci attendono, opere di coraggio e d'ingegno, [...] necessarie alla nostra stessa sopravvivenza; imprese contro la fame, la miseria e il dolore.»⁷⁵

Ben poco senso ha invece, agli occhi di Levi, rivolgere le proprie speranze al cielo inteso in senso metafisico. Certo le stelle possono innescare qualche «tentazione metafisica» perfino in una mente laica, come quella di Faussone.⁷⁶ Ma le domande che sorgono da quello spettacolo («perché le stelle sono tante così, a cosa servono, da quanto tempo ci sono, e anche a cosa serviamo noi e così via, e cosa succede dopo morti») sono «domande che per uno con la testa sul collo non hanno nessun senso», giacché non possono avere risposta.⁷⁷ Nella contemplazione del cielo, dunque, ritroviamo quella contrapposizione tra ottimismo della volontà e pessimismo dell'intelletto che abbiamo visto essere tipica di Levi: il cielo è fonte di speranza nella misura in cui lo si coglie come uno stimolo ad agire ma, se ci si sofferma invece sul significato di quell'agire e dell'esistenza in generale, la

⁶⁷ M. LUZI, *Porzione grande*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 131.

⁶⁸ «Non è superba, ma il mondo non le è pari, / non le è pari l'aria, / la impaccia, la ritarda / nei suoi moti: [...] / La luce. / La luce meglio le conviene» si legge ad esempio in *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 352. Esempi affini si trovano anche in *Lasciami, non trattenermi*, come *Astor o L'ascesa non s'arresta*, ivi, pp. 489 e 517.

⁶⁹ M. LUZI, *Il pensiero oltre volato*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 547.

⁷⁰ M. LUZI, *Equiparata al nulla*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 781.

⁷¹ M. LUZI, *All'apice o allo stremo?*, ivi, p. 840.

⁷² M. LUZI, *Celeste la bocca del dormiente*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 455. Luzi stesso spiega così il componimento: «Il nero della bocca diventa celeste a pensare a cosa c'è nel sonno di un uomo». *A Bellariva*, cit., p. 1270. L'immagine peraltro è presente anche nella prima raccolta betocchiana: «E il suo respiro leggero / di creatura che dorme / scioglie nell'etereo cielo / azzurre forme.» C. BETOCCHI, *Il dormiente*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 57.

⁷³ P. LEVI, *Notizie dal cielo*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 937.

⁷⁴ «Certo siamo inconcepibilmente piccoli, deboli e soli, ma [...] la mente umana ha concepito i buchi neri, ed osa sillogizzare quanto è avvenuto nei primi attimi della creazione». P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 229.

⁷⁵ P. LEVI, *La luna e l'uomo*, ivi, vol. II, p. 1086.

⁷⁶ F. POLI, *Tino Faussone, la storia di un operaio specializzato*, ivi, vol. III, p. 145.

⁷⁷ P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1142.

contemplazione delle stelle comunica piuttosto un senso di malinconia e sgomento. Esempio a tal proposito la poesia *Le stelle nere*, che termina con la categorica frase: «E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla, / e i cieli si convolgono perpetuamente invano». ⁷⁸ Di conseguenza anche la poesia delle stelle cadenti, simbolo per eccellenza dei desideri umani, si rivela a conti fatti ben povera cosa, come sentenza Fausson: «Se ci [si] pensa è una faccenda malinconica, quelle stelle filanti che sembrano le comete del presepio, uno le vede e pensa un desiderio, e poi cascano giù, si raffreddano, e diventano pallini di ferro da due decimi.» ⁷⁹

Similmente l'opera di Calvino suggerisce di guardare il cielo mantenendo l'attenzione centrata sulla terra, cosicché la contemplazione non resti fine a se stessa ma si traduca in azione. «Il cielo è diventato dell'uomo, della ragione umana, e il guardare al cielo è atto di fiducia nelle forze dell'uomo. [...] Voglio che faccia operare sulla terra e pensare all'universo» si legge infatti nel *Dialogo sul satellite*. ⁸⁰ Tecla, la città costruita prendendo il cielo stellato come progetto, è un esempio emblematico di tale concezione. ⁸¹ Anche la descrizione di Artemisia si fonda su un concetto affine, giacché l'immagine della città corrisponde al disegno tracciato dagli aquiloni nell'aria. ⁸² Del resto, a detta di Calvino, la cartografia terrestre è nata proprio sull'onda delle mappe celesti: «Abbiamo potuto descrivere la terra solo perché vi abbiamo proiettato il cielo». ⁸³ Viceversa l'autore condanna la contemplazione passiva e attendista del cielo, intesa sia in senso religioso sia come fiducia acritica nei confronti del progresso tecnico. ⁸⁴ Tale convinzione emerge in modo particolarmente chiaro in uno scambio epistolare con Anna Maria Ortese, occasionato dall'allunaggio. La scrittrice indica infatti nel cielo un emblema di speranza, capace di consolare delle brutture terrestri; ma Calvino ribatte: «Se si volesse portare il suo discorso alle estreme conseguenze, si finirebbe per dire: continui pure la terra ad andare di male in peggio, tanto io guardo il firmamento e ritrovo il mio equilibrio e la mia pace interiore. Non le pare di "strumentalizzarlo" malamente, questo cielo?» ⁸⁵ L'osservazione «morale» del cielo è propria anche dell'*alter ego* calviniano per eccellenza, Palomar. Egli si fa appunto un dovere di guardare le stelle, ⁸⁶ in una contemplazione che non è mai fine a se stessa; come gli antichi navigatori, Palomar osserva le stelle cercando di trarne un orientamento per la propria vita: «S'innervosisce sulle mappe celesti come su orari ferroviari scartabellati in cerca d'una coincidenza.» ⁸⁷ Tutto ciò che ne ottiene è «un sapere instabile e contraddittorio», eppure rimane la speranza che «se lui si obbligasse a contemplare le costellazioni notte per notte e anno per anno, [...] forse alla fine conquisterebbe [...]

⁷⁸ P. LEVI, *Le stelle nere*, da *Ad ora incerta*, ivi, p. 706. La contrapposizione tra questo testo e quello della *Ricerca delle radici* è messa in luce da Belpoliti: «Si tratta delle due tensioni presenti nell'animo di Levi, mai arrivate a una sintesi: disperazione e ottimismo, umor nero e positività. [...] I due brani sono come due valve della medesima conchiglia che ha nome Primo Levi: estremi di un'oscillazione, poli opposti e complementari della personalità. Come Levi ha più volte detto, le poesie sono la sua parte in ombra, le sue angosce e ossessioni più profonde». M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 579.

⁷⁹ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1047.

⁸⁰ I. CALVINO, *Dialogo sul satellite*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 230.

⁸¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, ivi, vol. II, p. 466.

⁸² I. CALVINO, *Altre città*, ivi, vol. III, p. 388.

⁸³ I. CALVINO, *Il viandante nella mappa*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 428.

⁸⁴ Oltre al *Dialogo sul satellite* è significativa in proposito *La tribù con gli occhi al cielo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 227.

⁸⁵ I. CALVINO, *Il rapporto con la luna*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 226-7.

⁸⁶ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 909.

⁸⁷ Ivi, p. 912.

la nozione d'un tempo continuo e immutabile, separato dal tempo labile e frammentario degli accadimenti terrestri.»⁸⁸

Più in particolare è la luna ad assumere spesso per Calvino una valenza utopica. Essa infatti è descritta in diverse occasioni come un «altrove» ideale, sede dell'armonia e del significato: abbastanza vicina per desiderarla eppure mai completamente raggiungibile.⁸⁹ Inoltre, così come Buzzati scriveva che ciò che ci affascina nel plenilunio è la speranza d'amore che contiene,⁹⁰ allo stesso modo nelle *Cosmicomiche* la luna tende a identificarsi con la donna. La descrizione del cielo lascia dunque affiorare quell'onnipresenza di *eros* che abbiamo sottolineato nella quinta parte. Onnipresenza, peraltro, rispetto sia all'oggetto che al soggetto dell'amore: se da un lato il paesaggio è coinvolto nel desiderio del protagonista, cosicché un intero pianeta diventa un riflesso dell'oggetto amato, dall'altro l'amante può appartenere indifferentemente alle specie più diverse, poiché tutti sono accomunati dalla stessa tensione verso un bene irraggiungibile. Così termina ad esempio *La distanza dalla luna*: «Sempre con lo sguardo vado cercando lei appena nel cielo si mostra il primo spicchio, e più cresce più m'immagino di vederla, lei o qualcosa di lei ma nient'altro che lei, in cento in mille viste diverse, lei che rende Luna la Luna e che ogni plenilunio spinge i cani tutta la notte a ululare e io con loro.»⁹¹

In alcuni casi inoltre la luna è descritta come il rovescio della terra, quell'ambito rovescio cui la scrittura di Calvino tende sempre senza però riuscire veramente a comprenderlo. La luna potrebbe dunque essere «un mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata»: ⁹² un mondo in cui finalmente il caos acquista ordine e anche ciò che è apparentemente sbagliato e fuori posto ritrova significato.⁹³ In una pièce teatrale la luna svolge perfino il ruolo di guida provvidenziale, profetizzando a entrambi i personaggi un destino di amore e di gloria.⁹⁴ Eppure la luna più ricca di speranza è probabilmente quella che Palomar osserva di pomeriggio: una luna ancora nascente, bisognosa – come la bambina speranza di Péguy – di essere protetta e valorizzata.⁹⁵ Un'immagine che ci richiama al concetto calviniano di utopia pulviscolare, ma che curiosamente ritroviamo anche nella produzione di Luzi e di Betocchi. Il primo, infatti, dedica una poesia giovanile appunto alla luna

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Nel *Barone rampante*, ad esempio, Cosimo fantastica di «un albero così alto che salendo toccasse un altro mondo, la luna», mentre Marcovaldo «a guardare quella stretta riva di luna tagliata là tra ombra e luce, provava una nostalgia come di raggiungere una spiaggia rimasta miracolosamente soleggiata nella notte.» Ivi, vol. I, pp. 677 e 1136. Anche Adriana, protagonista del dramma *I fratelli di Capo Nero* fantastica di nuotare fino a raggiungere la luna specchiata nel mare. I. CALVINO, *Teatro*, cit., p. 491.

⁹⁰ «Un plenilunio, ad esempio... Perché commuove? Perché in questa luce [...] uno immagina o sente qualche cosa che può accadere nel futuro. E cosa può accadere nel futuro, di massimamente desiderabile per l'uomo? Evidentemente un episodio di amore.» D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 143.

⁹¹ I. CALVINO, *La distanza dalla luna*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 96. Simile è la conclusione delle *Figlie della luna*: «Una furia ci prese: ci mettemmo a galoppare per il continente, [...] con l'angoscia violenta che prende tutti noi giovani mammoth, quando comprendiamo che la vita è adesso che comincia, eppure è chiaro che quel che desideriamo non lo avremo.» Ivi, p. 1205.

⁹² I. CALVINO, *Storia di Astolfo sulla luna*, da *Il castello dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 536.

⁹³ Quando il protagonista di *Lo specchio e il bersaglio* finisce sul rovescio del bersaglio, chiede: «Dove siamo? Sulla luna?» La luna quindi si caratterizza come il rovescio della Terra, nel quale finiscono «tutti i tiri sbagliati» e dove si scopre che in realtà non esistono tiri sbagliati: «Qui le frecce mettono radici e diventano foreste.» Ivi, vol. III, p. 287.

⁹⁴ La luna infatti promette a un ussaro di fargli sposare una principessa e a una cameriera di farle sposare un generale. I due destinati si incontrano ma non si riconoscono; poco tempo dopo però l'uomo diventa effettivamente un generale e la donna una principessa e infine, riconoscendosi nella profezia della luna, si sposano. I. CALVINO, *L'ussaro e la luna*, ivi, vol. III, pp. 607-12.

⁹⁵ Cfr. I. Calvino, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 901. Una sensazione analoga è destata in Palomar dalla vista del sole che si riflette nel mare: «Nel mondo che si disfa, la cosa che lui vorrebbe salvare è la più fragile: quel ponte marino tra i suoi occhi e il sole calante.» Ivi, p. 885.

osservata durante il giorno: «Io ero con te e il tuo tremore / luna ancora inesperta di volare».⁹⁶ E una luna bambina è presente anche nei betocchiani *Pensieri sulla luna*, in cui assume un chiaro valore allegorico. Così infatti la luna (l'anima) si rivolge al cielo (Dio): «Dici: “Eccomi, tenebra paterna, a te ad attenderti come usai sempre, vieni, saziami, sono la tua bambina: io crescerò in luce e grandezza vera nel mio seno, ma mai ti smentirò che fui bambina e t'attesi.” Dice la mia anima inargentata, dice con la luna bambina che mi par sempre d'essere stato come la luna stasera ad attendere l'imbeccatura dal buio, che pareva buio, ma sapevo bene che era il cielo.»⁹⁷

5.4. La donna tra mare, monti e cielo. L'amore nel paesaggio

In ultimo vale la pena riportare l'attenzione su un curioso fenomeno che è emerso più volte nel discorso: la sovrapposizione tra la figura femminile e il paesaggio, che esalta la carica di speranza insita in entrambi. Già abbiamo approfondito nella scorsa parte la coincidenza ricorrente tra la donna (in specie la madre) e la città: Siena per Luzi, Genova e Livorno per Caproni, Milano per Buzzati e Santucci, per non parlare delle tante *Città invisibili* di Calvino. Anche Sereni associa spesso la città a una figura femminile, come la fanciulla con cui il poeta scambia uno sguardo di intesa a Luino o la donna di *Davvero quell'odore di pesce*. Talvolta poi la donna si identifica più in particolare con una casa, come la *Tana da' urpe* di Caproni o le tante case della narrativa buzzatiana. Anche i paesaggi naturali però intrattengono con la donna un legame stretto; del resto abbiamo detto che una caratteristica tipica del femminile è proprio la naturalezza. In particolare tutti e tre i paesaggi qui esaminati mostrano un qualche legame con la figura femminile.

Per quanto riguarda il mare, anzitutto, abbiamo visto come esso possa assumere – in particolare nella poesia luziana – l'aspetto di un grembo, in quanto simbolo dell'unità originaria e della potenzialità. Similmente Calvino associa ripetutamente il mare (così come la foresta) alla figura femminile, che della continuità vitale è rappresentante e custode. L'associazione, già implicita nel primissimo romanzo *I giovani del Po*,¹ diviene palese nella *Giornata di uno scrutatore*² e soprattutto nella *Storia dell'indeciso*. In quest'ultima infatti il mare – emblema della «mescolanza» e dello «spreco» che danno origine alla vita – è richiamato dalla diciassettesima carta dei tarocchi, raffigurante una fanciulla nuda che versa a terra due caraffe d'acqua.³ Significativa è anche la presenza nelle pagine calviniane di diverse bagnanti⁴ e della stessa Medusa (divinità femminile e marina) che rappresenta la continuità nel suo aspetto più temibile. La poesia di Caproni traccia poi un legame stretto tra la speranza, il mare e la donna, spesso riassunti nell'immagine della vela. In particolare è la figura della madre ad essere maggiormente associata al mare: sia la madre Annina sia – in un'unica ma

⁹⁶ M. LUZI, *La lenta forza delle campane*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 602.

⁹⁷ C. BETOCCHI, *Pensieri sulla luna di un non convertito*, in *Memorie, racconti e poemetti in prosa*, cit., p. 128. L'associazione tra la notte e l'infanzia torna anche nella poesia *Questo color velenoso, di sera*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 452: «Ogni ora / è bambina, e se ne va innocente, / sparisce dal tuo cospetto la vita / ma torna per altri, sempre si rinnova, / la notte è un giardino di giovani tenebre.»

¹ Il protagonista è infatti diviso tra il paese, che è posto sul mare, e la città, così come tra la ragazza e i compagni. Cfr. I. CALVINO, *I giovani del Po*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1118.

² Amerigo infatti vede l'emblema della bellezza-utopia nell'amata Lia, immaginandola mentre nuota «il dorso a filo del mare». I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 27.

³ I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *Il castello dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 556.

⁴ Cfr. I. CALVINO, *Pesci grossi, pesci piccoli e L'avventura di una bagnante*, ivi, vol. II, pp. 983-92 e 1075-85, nonché la bagnante osservata da *Palomar*, ivi, vol. II, p. 880.

significativa occasione – la Madonna. Infine per Sereni la figura femminile è connessa più in generale all'acqua (quella delle fontane e dei torrenti o quella più calma del lago).

Anche la montagna, come s'è detto, assume in diverse occasioni una connotazione materna, soprattutto nell'opera di Luzi, Santucci e Betocchi. Più in generale essa tende a sovrapporsi alla figura femminile, divenendo oggetto di un desiderio che può essere paragonato a quello erotico. Buzzati per esempio sostiene esplicitamente, in *Un amore*, che la passione per la montagna non sia che una declinazione dell'*eros*.⁵ E una conclusione non troppo diversa l'abbiamo trovata in una poesia di Levi: «Ho chiesto te alle montagne» scrive l'autore rivolto alla moglie, riconoscendo così implicitamente nell'alpinismo la ricerca della donna a lui destinata.⁶ La connessione tra donne e montagne è accennata anche nella poesia luziana: sono le fanciulle a rivolgere uno sguardo di speranza verso i monti, come se solo loro ne cogliessero il significato profondo.⁷

Infine Caproni lega strettamente la figura di Rina al paesaggio della Val Trebbia, dove lei è nata e cresciuta e dove si sono incontrati per la prima volta. Da un lato, infatti, Rina riassume nella sua persona tutto il paesaggio,⁸ dall'altro il paesaggio assume una connotazione emotiva che lo trasforma qualitativamente, tanto che è difficile anche parlarne, persino indicarlo su una cartina.⁹ Non solo: nel componimento *Nebbia* il paesaggio si fa anticipatore della speranza che troverà poi piena realizzazione nella donna,¹⁰ mentre in altri testi è la donna a dare consistenza al paesaggio, che solo grazie a lei può offrire un punto d'appoggio alla speranza del poeta.¹¹ In ultimo anche il cielo può assumere una connotazione femminile; difficilmente però ciò accade con il cielo diurno, giacché questo è tradizionalmente associato al principio maschile. Piuttosto la donna è frequentemente accostata a una stella, come nella poesia luziana,¹² o viceversa una stella può assumere caratteri materni, come nel racconto di Buzzati *Di notte in notte*. O ancora è la luna a farsi immagine della donna, come nelle *Cosmicomiche* di Calvino.

Tale sovrapposizione tra il paesaggio e la figura femminile è qualcosa di più di uno strumento retorico: è la logica conseguenza di ciò che abbiamo osservato nella scorsa parte rispetto ai caratteri del femminile e all'ubiquità dell'*eros*. La donna, essendo connessa nell'immaginario letterario alle radici profonde della vita – intesa sia come eternità dell'Essere sia come flusso del Divenire – costituisce la rappresentante per eccellenza del paesaggio, che da tale forza vitale è permeato e che con la sua bellezza apre un varco verso il nucleo più intimo dell'esistenza. Per questo il rapporto con

⁵ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., pp. 443-4. Del resto la coincidenza tra desiderio erotico e rapporto con la montagna è espressa chiaramente nel *Grande ritratto*.

⁶ P. LEVI, *11 febbraio 1946*, da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 692. In un'intervista inoltre lo stesso Levi ipotizza che le scalate in montagna fossero appunto una forma di sublimazione del desiderio amoroso. Cfr. G. TESIO, *Primo Levi. Ancora qualcosa da dire*, cit., p. 30.

⁷ Cfr. M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit. p. 29.

⁸ Cfr. G. CAPRONI, *Pastorale*, in *L'opera in versi*, cit., p. 940.

⁹ Cfr. G. CAPRONI, *Lettera da Genova*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 151.

¹⁰ «Partivo senza capire / dove mai andassi a finire. / Avevo nel capo nebbia; / nel cuore - verde - una Trebbia.» G. CAPRONI, *Nebbia*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 269. Su questo testo cfr. V. LUZZI, *Due testi del Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», cit., p. 97.

¹¹ Diversi sono gli esempi di questa tematica: «Senza di te un albero / non sarebbe più un albero». G. CAPRONI, *A Rina*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 639. «Piove. I monti sono neri. C'è il sole. Restano neri se non li accendi tu, mia Rosa.» *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, da *Res amissa*, ivi, p. 759. «Se il mondo prende colore / e vita, lo devo a te, amore...» *A Rina*, ivi, p. 911.

¹² Alcuni esempi a campione: *Scendono primavere eteree*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 38; *Vista*, da *Un brindisi*, ivi, p. 88; *Non tardò*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 769; *Stella. Stella anticamente*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 360.

la donna costituisce per Dorigo la chiave per comprendere il paesaggio che lo circonda;¹³ e lo stesso accade a Sereni in *Infatuazioni*. In tal modo il paesaggio si apre a sua volta verso un «altrove» utopico: «È come la montagna di Cézanne: astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi. Il grembo di una medesima vallata mi si apre nuovo e diverso, un già noto pendio è assolato di futuro. Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio. O almeno mi pare.»¹⁴ Tale legame tra amore e paesaggio può essere poi interpretato in modi diversi. Per gli autori più laici si traduce nell'onnipresenza dell'*eros* come forza biologica, grazie alla quale la vita si sostiene e si espande: l'*eros* costituisce quindi l'essenza della speranza che – come si diceva nella prima parte – «sta scritta in ogni cellula, ma in un linguaggio che non sappiamo leggere con la mente».¹⁵ Per gli autori più religiosi invece ciò corrisponde ad affermare l'onnipresenza dell'Amore divino: la stessa speranza «biologica» sarebbe quindi una forma, benché inconsapevole, di speranza religiosa. In ogni cosa arde cioè il presentimento della salvezza finale, come scrive Luzi: «Lui brucia / della sua terribile promessa / muto al pari dei suoi alberi. E delle sue nuvole.»¹⁶

¹³ Cfr. D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., pp. 442-6.

¹⁴ V. SERENI, *Infatuazioni*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

¹⁵ P. LEVI, *Verso Occidente*, da *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 671.

¹⁶ M. LUZI, *In ogni nostro simile*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 587.

PARTE SETTIMA

LA SPERANZA E LA TRASCENDENZA

La morte

1. Introduzione

Ci avviciniamo ora al cuore della speranza, vale a dire alla dimensione trascendente alla quale, in ultima analisi, tutte le speranze rinviano. Infatti, scrive Moravia nel suo *pamphlet*, «la speranza sorge [...] dal profondo dell'animo ed è strettamente connessa col senso religioso. Anzi, a ben guardare, non è altro che il senso religioso.»¹ Più in particolare approfondiremo qui il rapporto tra la speranza e la morte, rimandando alla prossima parte l'interazione con il Divino. Il primo capitolo si concentrerà sulle dinamiche interne all'esistenza terrena, dove la morte costituisce senza dubbio la sfida più grande alla speranza. Infatti tutte le declinazioni della speranza che abbiamo analizzato sin qui devono prima o poi confrontarsi col fatto che ogni cosa è destinata a finire, il che pone un'alternativa molto netta: o la morte sigilla il significato dell'esistenza, oppure lo infrange. La letteratura stessa nasce, si può dire, dal tentativo di rispondere a questa domanda.² Più in particolare la speranza può interagire con la morte in maniera duplice. La prima opzione consiste in un'opposizione frontale: la morte è nemica dichiarata della speranza e perciò è strenuamente combattuta. Vedremo dunque come l'essere umano possa scendere in campo contro la morte, ricorrendo a tutto il proprio ingegno e coraggio per contrastarla, sebbene sappia di non poterla realmente vincere. Una seconda possibilità, d'altro canto, è considerare la morte in funzione della vita, così da valorizzarla per contrasto; in quest'ottica la morte può quindi tramutarsi da ostacolo in stimolo alla speranza.

Nel capitolo successivo approfondiremo invece il protendersi della speranza *oltre* la morte del singolo. Per alcuni ciò comporta la fede nella salvezza dell'anima individuale, per altri il trascendimento dell'io avviene nell'ambito terreno, attraverso la partecipazione al flusso vitale dell'umanità e del cosmo. Analizzeremo anche brevemente le ipotesi su quanto può accadere al sentimento stesso della speranza una volta oltrepassato il confine della morte; essendo prodotti del tempo, infatti, memoria e speranza dovrebbero logicamente venire meno nella dimensione dell'eternità, ma fortunatamente la letteratura non è sempre logica. Nel terzo capitolo considereremo poi un concetto che di primo acchito potrebbe sembrare bizzarro: l'idea cioè che la morte stessa possa diventare oggetto di speranza. Come osserva Bloch, infatti, anche la morte possiede un volto utopico, o per meglio dire più di uno.³ In particolare possiamo identificarne tre. Anzitutto la morte può evocare un'immagine di quiete, caratterizzandosi come riposo dai mali della vita, pacificazione dei contrasti e liberazione dell'io dal peso di se stesso. In secondo luogo la morte può implicare lo svelamento del singolo nel suo valore autentico e la rivelazione del senso dell'esistenza. In ultimo la morte può essere interpretata come luogo di trasformazione dell'io, che raggiunge così la sua realizzazione piena.

Il quinto capitolo costituisce infine un ulteriore approfondimento su questa paradossale speranza riposta nella morte. Riprenderemo qui concetti già emersi nel corso della tesi, in particolare nella quinta parte, rileggendoli però alla luce delle categorie freudiane di *eros* e *thanatos*. Vedremo infatti come l'universale pulsione erotica (intesa anche in senso lato, come espansione vitale) si intrecci appunto con la pulsione di morte, che Freud definisce come il desiderio di tornare alla materia indifferenziata delle origini, ossia a una condizione di unità indivisa e di assoluta tranquillità. A un

¹ A. MORAVIA, *La speranza*, cit., p. 10.

² Così ritiene in particolare Santucci: «Tutta la poesia si produce [...] per affrontare il problema della morte.» L. SANTUCCI, *Poesia e preghiera nella Bibbia*, cit., p. 33.

³ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1322.

primo livello le due pulsioni si pongono, com'è logico, in antitesi; in questo caso dunque la speranza si schiera dalla parte della pulsione vitale, benché anche la pulsione di morte eserciti un certo fascino. A un secondo livello però le due pulsioni possono rivelarsi inaspettatamente concordi, confluyendo entrambe nella speranza.

2. La speranza tra vita e morte

2.1. La morte come suprema nemica

La morte, scrive Bloch, «è la bancarotta della stessa coscienza [...] perciò nessun nemico è mai parso più centrale [...] Niente sta così finalisticamente alla fine come lei e niente al tempo stesso distrugge così antifinalisticamente il loro lavoro ai soggetti della finalizzazione storica.»⁴ Di fronte a tale nemico, in altri termini, l'uomo si sente annientato proprio nella sua capacità fondamentale, quella di progettare e, più in generale, di sperare. Da qui quell'opposizione istintiva alla morte che, per quanto possa assumere tratti irrazionali o meschini, ha comunque una componente di grandezza, giacché nasce dal «sentimento del valore infinito dell'anima propria».⁵ In effetti per Bloch l'essenza stessa dell'utopia, anche nelle sue manifestazioni più pragmatiche, è una sfida alla morte: la speranza in sé tende all'eliminazione della morte e al raggiungimento della felicità piena, all'Eden.⁶ Allo stesso modo Lévinas osserva che la morte, in quanto evento che il soggetto non è in grado di dominare né di conoscere con anticipo, è «un evento in rapporto al quale il soggetto non è più soggetto» giacché si trova nell'«impossibilità di avere un progetto».⁷ Per questo la morte «non può essere aspettata»: per definizione non può entrare a far parte dell'orizzonte conoscitivo e progettuale dell'uomo. È la stessa conclusione cui arriva il Palomar calviniano: nell'ultimo capitolo il personaggio cerca di acclimatarsi alla morte, di comprenderla e di includerla nei propri progetti di vita; in ultimo però la morte lo coglie comunque di sorpresa, colpendo fulmineamente. Di conseguenza, prosegue Lévinas, anche di fronte alla morte più ineluttabile l'uomo non può fare a meno di sperare nella vita; anche la famiglia di un malato grave, sebbene creda di aspettare la morte, in realtà aspetta il miracolo: «I medici stessi, che sanno che non c'è speranza (lo diranno nel comunicato finale) intrattengono l'idea del miracolo. Ci rifiutano il diritto di non sperare.»⁸

2.1.1. L'eroismo della fragilità

Le pagine di Buzzati riflettono con particolare enfasi l'umana necessità di non rassegnarsi all'inevitabile. In effetti, riprendendo l'espressione paolina, possiamo dire che per Buzzati la morte è davvero l'«ultimo nemico», quello decisivo.⁹ Le sue opere abbondano infatti di battaglie con la morte, che mettono in luce la fragilità dell'uomo e insieme la sua capacità di resistenza. Alle volte la vittoria va alla morte, in particolare in quei casi in cui la lotta è condotta attraverso l'autoinganno: il

⁴ Ivi, p. 1280.

⁵ Ivi, p. 1283.

⁶ Ivi, vol. II, p. 867. La convinzione è condivisa anche Moravia nel suo saggio *La speranza*, cit., p. 10.

⁷ E. LEVINAS, *Il tempo e l'altro*, cit., pp. 45-46.

⁸ Ivi, p. 59.

⁹ Cfr. A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, da *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 46.

protagonista cioè, come in *Eppure bussano alla porta*, si oppone alla morte semplicemente rifiutandosi di ammetterne l'esistenza, andando avanti con testardaggine come se non ci fosse. Si tratta di una strategia destinata prima o poi a fallire; tuttavia è una difesa, osserva Buzzati, che tutti mettono in atto durante la loro vita. Infatti la speranza quotidiana è resa possibile proprio dal fatto che si ignora il momento della propria morte, perciò si possono fare piani per il futuro illudendosi che la fine non arriverà mai.¹⁰

Esiste poi una seconda modalità di combattimento, che consiste nell'affrontare la morte a viso aperto, senza rassegnarsi al suo potere che pure si sa soverchiante. Tale battaglia tuttavia è spesso nota solo a chi la combatte, e perciò ancora più dura giacché non porta alcuna gloria visibile. Esempio a tal proposito la conclusione del *Deserto dei tartari*, in cui Drogo comprende che la morte è il vero nemico da affrontare: «Sentì allora nascere in sé una estrema speranza. Lui solo al mondo e malato, respinto dalla Fortezza come peso importuno, lui che era rimasto indietro a tutti, lui timido e debole, osava immaginare che tutto non fosse finito; perché forse era davvero giunta la sua grande occasione, la definitiva battaglia che poteva pagare l'intera vita.»¹¹ Tale concetto peraltro era stato anticipato alcuni capitoli prima, con la morte di Angustina: apparentemente una morte inutile, sia perché facilmente evitabile sia perché compiuta nel corso di una missione di scarsissima rilevanza. Eppure si tratta di una morte eroica, giacché la partita che Angustina gioca da solo nei suoi ultimi momenti altro non è che la tradizionale sfida a carte con la morte.¹² Il significato del *Deserto* poi appare ancor più chiaramente se lo confrontiamo con il racconto *L'ultima battaglia*, nel quale Buzzati rappresenta un esplicito scontro tra il militare protagonista e la morte:

Sapeva che a resistere sul serio sarebbe stato solamente lui, per quanto vecchio e malandato. [...] «Eccellenza, Maresciallo» disse l'ombra, come l'altro resisteva. «C'è forse un equivoco tra noi. Io non sono il nemico. Io sono la tua liberazione, il riposo, il dolce sonno!» Ma il vecchio tenne duro. [...] I fanti avevano mollato sulle mura? Lui no, finché Dio gli stava al fianco. Ed era ridicolo, assurdo, madornale, un fatto senza precedenti nella storia; ma contro quel rudere sfiatato la morte non riusciva a farcela.¹³

In questo caso, addirittura, la determinazione umana è sufficiente per vincere almeno momentaneamente la morte, costringendola a ritirarsi. Lo stesso avviene anche in altri racconti come *Gli strani rumori di Peterborough*, in cui il protagonista si difende con l'aiuto di un anello magico.¹⁴ Un'inconsapevole ma vittoriosa battaglia si combatte anche nella pièce *Piccola passeggiata*, benché in quest'occasione la morte sia conquistata da un gesto amichevole e ben poco appariscente: il dono, fattole dal protagonista, di un paio di pantofole. Di fronte a questo gesto affettuoso la morte non sa trattenere la pietà che è cresciuta in lei suo malgrado, e decide perciò di risparmiare l'uomo.¹⁵ In ogni caso comunque, anche quando la morte non è propriamente sconfitta, la grandezza della speranza basta a conferire almeno una vittoria morale a chi la possiede. Ciò è sottolineato talvolta da espedienti

¹⁰ L'argomento affiora per esempio in D. BUZZATI, *Equivalenza o Racconto a due*, entrambi nelle *Notti difficili*, cit., pp. 25-9 e 235-40.

¹¹ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 217.

¹² Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La fortezza e la forma*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, cit., p. 146.

¹³ D. BUZZATI, *L'ultima battaglia*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, pp. 128-9.

¹⁴ D. BUZZATI, *Gli strani rumori di Peterborough*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 262.

¹⁵ D. BUZZATI, *La piccola passeggiata*, in *Teatro*, cit., p. 25.

narrativi come un incongruo suonare di fanfare e sventolare di bandiere,¹⁶ nonché dall'aspetto stesso dei personaggi che sembrano conquistare una bellezza mai vista.¹⁷

In sintesi dunque si può dire che la scrittura di Buzzati esprima il rifiuto della morte ma insieme costituisca una forma di «allenamento» in previsione di essa: favorisce cioè la capacità di affrontare la morte direttamente, senza farsi illusioni ma senza rinunciare alla speranza. Tale valore preparatorio è sottolineato esplicitamente nel racconto *Stefano Caberlot scrittore*, il cui protagonista è con tutta evidenza una proiezione dell'autore. Egli afferma di essersi occupato del tema della morte per tutta la vita, il che lo rende «uno specialista», «un tecnico del ramo»; perciò appunto, nonostante la paura ci sia sempre, sa come reagire nel modo migliore.¹⁸ Similmente per Caproni la scrittura costituisce una palestra per allenarsi ad affrontare la morte; in questo senso la sua poesia è un eterno «congedo».¹⁹ La vita infatti appare al poeta come una corsa inarrestabile verso la morte, da affrontarsi però con paradossale allegria: «Orsù cantiam cantiamo. / Cantiamo con voce giuliva. / La nascita provvisoria. / La morte definitiva».²⁰ Questo riso, come l'allegria ungarettiana, rappresenta una forma implicita di resistenza: la morte è guardata senza illusioni, ma ciò non implica una resa alla disperazione.²¹

Emblematico di questo atteggiamento resistenziale è il personaggio del guardiacaccia nel *Fischio*, il quale – come sottolinea Surdich – affronta la morte con risolutezza, «cammina in serenità sino al suo traguardo, quale che sia e senza pentimenti» con una «scelta di compiuta dignità umana, oltre che di verità.»²² Caproni stesso individua nel guardiacaccia il suo modello ideale, «quell'alter ego che vorrei essere e che, purtroppo, non sono.»²³ Tanti sono comunque i personaggi di analoga caratterizzazione, come l'*Ultimo della Moglia* che, dopo aver detto di aspettare la morte, aggiunge: «Ma non m'arrendo».²⁴ Tali personaggi, osserva Bigongiari, «credono alla propria salvezza proprio perché non si illudono di essere giunti in vista di nessuna salvezza, bensì della propria originaria dignità.»²⁵ Essi vedono appunto la morte come la suprema battaglia, da affrontare a testa alta; perciò ritengono non solo inutile, ma controproducente, tentare di evitarla:

Il guardacaccia, caccia
od è cacciato. Questa
è una norma sicura.
Al diavolo perciò la paura,
giacché non serve, Tanto,
in tutti noi non resta

¹⁶ Cfr. D. BUZZATI, *La notizia*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1076 o *L'ultima battaglia*, in *Il «Bestiario»*, cit., pp. 128-9.

¹⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Eleganza militare*, in *I sette messaggeri*, cit., pp. 99-100; *Il grande convoglio* e *L'inaugurazione della strada*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 618 e 942.

¹⁸ D. BUZZATI, *Stefano Caberlot scrittore*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., pp. 38-40.

¹⁹ Cfr. A. MARRA, *Ironia. L'origine: le parole, le cose, il tempo*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 131.

²⁰ G. CAPRONI, *Coretto (di giubilo) dei chierichetti*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 416.

²¹ Il rapporto tra l'allegria «disperanza» di Caproni e l'«allegria di naufragi» di Ungaretti è sottolineato dal poeta stesso: «È stato [Ungaretti] a insegnarmi che l'uomo è solo, e che è proprio nella disperazione (nel deserto della disperazione) che nasce l'allegria del poeta. Una lezione, purtroppo, non da tutti noi messa a frutto nella sua interezza ... Proponeva dunque una vita accettata stoicamente, anche sotto i colpi più duri. Una vita – mai – di resa.» G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 227.

²² L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 86.

²³ Cit. nell'apparato critico di G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1514.

²⁴ G. CAPRONI, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 351.

²⁵ P. BIGONGIARI, *Fragilità e perentorietà nell'eterno*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 417.

–sola– che la certezza
già da tempo in me sorta:
chi fabbrica una fortezza
intorno a se', s'illude
quanto, ogni notte, chi chiude
a doppia mandata la porta.²⁶

Come gli eroi buzzatiani, peraltro, anche quelli caproniani risaltano per la scarsità di mezzi con cui affrontano il nemico, il che evidenzia ulteriormente il loro coraggio: un fucile e qualche cartuccia per il cacciatore, o addirittura le nude mani per i personaggi di *I pugni in viso* e *Il fuor di senno*, nel *Franco cacciatore*. Due personaggi, questi ultimi, che pur nella loro follia conservano una componente di grandezza, data appunto dalla volontà di non arrendersi di fronte al potere soverchiante della morte.²⁷ Un simile eroismo della fragilità appare anche nella produzione leviana, trovando il suo simbolo più emblematico nel celebre diagramma riportato all'inizio della *Ricerca delle radici*. Con quest'immagine l'autore colloca la vita umana tra due poli negativi: la sofferenza innocente (personificata in Giobbe) e la morte (il «buco nero» dell'esistenza),²⁸ la quale rappresenta la meta ultima e ineludibile di ogni percorso. Eppure contro questi due mali ineliminabili si schierano quattro linee di resistenza (indicate dalle linee che collegano i due poli): la comprensione intellettuale, la coscienza della statura umana e dell'ingiustizia della sofferenza, e infine l'umorismo.²⁹ Con questi fragili strumenti l'uomo si contrappone all'entropia, alla distruzione e all'assurdo, pur sapendo che in ultimo dovrà soccombere; e la sua grandezza sta proprio in questa resistenza.³⁰

Il concetto è riflesso anche nell'emblematico racconto *Verso Occidente*, in cui sono rappresentati tre diversi atteggiamenti nei confronti della morte. Il primo è la resa pressoché incondizionata, propria dei lemming e degli Arunde. Il secondo è il tentativo di combattere la morte tramite qualcosa di esterno alla volontà dell'individuo, in particolare una medicina che attutisca la percezione del non senso. Infine la terza ipotesi, chiaramente la preferita di Levi, è affrontare la morte di petto, appoggiandosi alle proprie forze morali; si tratta però di una strada, avverte l'autore, che non tutti possono seguire, e comunque non per un tempo indefinito.³¹ Vicina alla concezione di Levi è poi

²⁶ G. CAPRONI, *Il fischio*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 250. Così Caproni riassume il significato del componimento: «Se il nostro peggior nemico è la morte, è vana la prudenza e il restarsene in casa; tanto essa è già qui, in casa nostra.» Cfr. *Apparato critico*, ivi, p. 1514.

²⁷ «“La morte non mi avrà vivo” / diceva. E rideva, / lo scemo del paese, / battendosi i pugni in viso.» G. CAPRONI, *I pugni in viso*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 453. «“Non si passa!” / quasi / urlava. E teneva / - ritto in mezzo alla strada - / le braccia aperte, quasi / bastasse quella barriera / a bloccare l'irrompere / - fulmineo - della sera.» *Il fuor di senno*, ivi, p. 454.

²⁸ Levi, commentando questo disegno in un'intervista, lo definisce «uno scherzo abbastanza serio» e aggiunge: «Non è che ci creda molto, però i buchi neri ci sono [...] Il «nostro» buco nero è la morte, gli itinerari umani convergono tutti verso questo nostro destino comune.» A GOZZI, *Lo specchio del cielo*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 526. La medesima concezione è espressa anche nel racconto *Carbonio del Sistema periodico*: «“Così è la vita”, benché raramente essa venga così descritta: un inserirsi, un derivare a suo vantaggio, un parassitare il cammino in giù dell'energia, dalla sua nobile forma solare a quella degradata di calore a bassa temperatura. Su questo cammino all'ingù, che conduce all'equilibrio e cioè alla morte, la vita disegna un'ansa e ci si annida.”» Ivi, vol. II, p. 1030.

²⁹ A queste vie se ne potrebbero aggiungere altre, ugualmente tipiche di Levi, come il recupero della tradizione ebraica, la salvezza del lavoro, la via della scrittura. Cfr. V. DE LUCA, *Le vie della salvezza*, in *Primo Levi: memoria e invenzione*, cit., p. 217.

³⁰ Cfr. A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., pp. 57-60.

³¹ «“Ma ci sono altri modi di vincere il dolore, questo dolore: altre battaglie, che ognuno è tenuto a combattere coi propri mezzi, senza l'aiuto esterno. Chi le vince, si dimostra forte, e così facendo diventa forte, si arricchisce e si migliora.” “E chi non le vince? Chi cede, di schianto o a poco a poco? Cosa dirai tu, cosa dirò io, se ci troveremo anche noi a...”

quella di Calvino: l'universo «precipita senza scampo in un vortice d'entropia»,³² tuttavia «dolersi che la freccia del tempo corra verso il nulla non ha senso».³³ meglio vivere questo processo con consapevolezza e sforzarsi di arginarlo il più possibile, individuando e ampliando quelle «minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma».³⁴

Allo stesso modo la speranza di Silone si fonda su una resistenza a oltranza nei confronti della morte e più in generale del male; l'autore stesso rivendica come propria caratteristica primaria la non rassegnazione nei confronti di ciò che pure sembra «naturale» e inevitabile.³⁵ Così, per esempio, nella *Volpe e le camelie* la moglie del protagonista, posta di fronte a quella che lei pensa sia la fine di tutto ciò che ama, si impone di non piangere. Il pianto infatti in quella circostanza «poteva significare rassegnarsi alla rovina della propria famiglia, considerarla una disgrazia inevitabile; ma, pur non sapendo intraprendere alcunché per impedirla, lei non se la sentiva di accettarla.»³⁶ Un altro esempio emblematico di questa dinamica si trova nel dramma *Ed egli si nascose*. Fra' Celestino infatti persiste nel chiedere a un'amica notizie di suo marito, nonostante secondo l'opinione comune l'uomo sia ormai morto da anni in Brasile. Alla reazione infastidita di lei, egli risponde: «Devi scusarmi, io non ammetto facilmente la morte.»³⁷

In ultimo anche Santucci insiste sulla battaglia contro la morte, che è inscritta nell'esistenza di ognuno: «Noi siamo certi di non morire. [...] Dentro ciascuno si dice: possibile che a vincere sia la Morte?»³⁸ Tale battaglia si compie soprattutto per mezzo della memoria. Nell'*Orfeo in paradiso* in particolare la memoria costituisce il principale strumento del protagonista (e dell'autore) per opporsi alle distruzioni del divenire e soprattutto alla morte della madre;³⁹ una strategia che percorre senza soluzione di continuità tutta la produzione di Santucci.⁴⁰ La letteratura stessa, afferma l'autore in un'intervista, è un'estrinsecazione di questa lotta della memoria contro la morte, giacché possiede appunto il potere di «resuscitare i morti».⁴¹ In particolare assistiamo a una rappresentazione esplicita dell'«agonia», ossia letteralmente della battaglia contro la morte, in *Eschaton*. L'avversario è, specificatamente, il pensiero della morte intesa come Nulla, annichilamento totale e insensato; e a questo pensiero si oppone appunto la forza dei ricordi, delle piccole cose esperite nella vita quotidiana: «In quel battermi contro l'insondabile mostro, come accorsi in mia alleanza per debellarlo, confusamente ora gremivano la mia mente profili dolomitici, penombre di chiese, spartiti

camminare verso ponente? Saremo capaci di rallegrarci in nome della specie, e di quegli altri che trovano in sé la forza di invertire il cammino?» P. LEVI, *Verso Occidente*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 674.

³² I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 687.

³³ I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, ivi, vol. I, p. 620.

³⁴ I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, ivi, vol. I, p. 687.

³⁵ «È stato il rifiuto di accettare la miseria, l'ignoranza e l'ingiustizia come fatti naturali, il motivo del mio non conformismo.» I. SILONE, *Alcuni fatti della mia vita*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1383.

³⁶ I. SILONE, *La volpe e le camelie*, ivi, vol. II, p. 525.

³⁷ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 67.

³⁸ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?* in *Opere*, cit., vol. III, p. 474.

³⁹ Nel *Mandragolo* questa battaglia condotta attraverso la memoria si trasforma in una lotta vera e propria, dei morti contro i vivi e indirettamente contro la morte stessa. I morti infatti esigono di essere ricordati dai viventi che, al contrario, tendono a metterli da parte, trascurando il potere vivificante della memoria: «Chi ve lo dà questo diritto di dimenticare? Vi rendete conto che questa è l'istigazione ad assassinare un morto, un poveraccio che non può difendersi?» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 193.

⁴⁰ Ne troviamo traccia infatti già nell'*Imperfetta letizia* (in *Opere*, cit., vol. I, pp. 351-2), e fino alle ultime opere, come *Il cuore dell'inverno*, cit., pp. 39-41.

⁴¹ L'espressione è usata da Santucci nell'intervista riportata in appendice a L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana*, cit., p. 333. Significativa in proposito anche una poesia santucciana: «Ch'io scriva scriva scriva / fino che al mondo avrò restituito / quel che ci fu rapito.» *Un senso ancora*, da *Se io mi scorderò*, cit., p. 81.

di sommi maestri, prati di gigli, sagome di zampogne, i baci, le lagrime e l'infinita selva di parole dette e udite dal giorno ch'ero nato».⁴²

2.1.2. *L'amore come sfida alla morte e la resurrezione di Cristo*

La produzione di Santucci mette particolarmente in luce un aspetto di questa battaglia esistenziale: il semplice atto di amare qualcuno significa in un certo senso sfidare la morte. Nell'*Orfeo in paradiso* infatti tanto Monsieur des Oiseaux quanto don Pasqua sostengono – pur da prospettive diverse – che l'amore sia l'arma più efficace nella lotta contro la morte, giacché quest'ultima non può interrompere il rapporto con un essere profondamente amato.⁴³ *Come se* riafferma lo stesso concetto, anche se il legame in questione non è più quello dell'amore filiale bensì dell'amicizia. I due protagonisti infatti stringono un patto volto proprio a forzare i confini tra i due mondi: nel caso uno dei due muoia prima dell'altro, egli dovrà cercare di far arrivare all'amico il proprio fischio, così da segnalargli che c'è vita anche dall'altra parte (cosa che, sebbene ambigualmente, sembra proprio verificarsi). Nel *Mandragolo* invece entra in scena l'amore erotico, ancora una volta con lo stesso effetto: «Quando due si amano davvero, le regole del tempo e dello spazio, dunque anche la barriera tra vita e morte, sono infrante.»⁴⁴

Il fatto che l'amore costituisca un atto di sfida alla morte è stato teorizzato esemplarmente da Marcel, per il quale come sappiamo la speranza si definisce come la «disponibilità di un'anima così intimamente impegnata in un'esperienza di comunione da compiere l'atto trascendente [...] mediante il quale essa afferma la perennità vivente di cui questa esperienza offre insieme il pegno e le primizie.»⁴⁵ In altre parole l'uomo spera perché ama a tal punto qualcuno o qualcosa da intuirne l'eternità: «Amare un essere [...] significa dire: tu non morirai.»⁴⁶ Tale negazione trova il suo esempio più emblematico nella figura della madre che continua ad aspettare il figlio, sebbene la morte di quest'ultimo sia praticamente certa. Ora, dal punto di vista oggettivo il contenuto della sua speranza è falso; tuttavia tale speranza è più di una semplice illusione, è la testimonianza di «un pensiero d'amore che rifiuta o che trascende il fatto».⁴⁷ Tale situazione era tristemente familiare agli autori del secondo Novecento, infatti viene citata in diversi contesti. E se Levi la considera niente più di un pietoso autoinganno,⁴⁸ Santucci e Buzzati concordano invece con Marcel: c'è della verità in quest'illusione. Per esempio in *Come se* Felicita e Giò fingono vicendevolmente di non essere a conoscenza della morte del figlio Mico: una situazione che, sul piano letterale, è falsa, ma in profondità è vera. Entrambi i personaggi infatti sono credenti, ciascuno a proprio modo, e perciò sono convinti che Mico sia effettivamente ancora vivo, benché in un modo diverso da prima. La loro finzione finisce così per acquistare una tinta di realtà, come afferma Felicita: «A me non costa recitare

⁴² L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 19.

⁴³ Cfr. L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 101 e 209.

⁴⁴ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, p. 140.

⁴⁵ G. MARCEL, *Homo viator*, cit., p. 14.

⁴⁶ Ivi, p. 171.

⁴⁷ Ivi, p. 77.

⁴⁸ Cfr. P. LEVI, *Sommersi e salvati*, in *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 1162-3. Levi riferisce che la famiglia dell'amico Alberto non ne ha mai accettato la morte, avvenuta durante la marcia di evacuazione da Auschwitz.

questa commedia. Anzi a volte la recito così bene, per lui, che divento quello che Giò vorrebbe: la mamma di un figlio vivo.»⁴⁹

Buzzati, dal canto suo, si sofferma con pietoso rispetto sull'attesa dei genitori che non hanno mai visto i propri figli tornare dalla guerra.⁵⁰ Agli occhi degli estranei tale attesa è una tortura inutile, ma l'autore ne coglie il valore profondo: non solo essa dà ai genitori sufficiente speranza per continuare a vivere, ma forse contribuisce effettivamente a tenere in vita, in qualche modo, i figli scomparsi. La speranza delle madri, in particolare, è caratterizzata da una forza quasi sovranaturale: «Un bulldozer, di quelli che sfondano le montagne, è una formica al paragone».⁵¹ Perciò il loro amore è forse sufficiente per vincere la morte stessa, o quantomeno per intuire la possibilità che la vita prosegua oltre la morte. Nel *Mantello*, in particolare, la madre è l'unica a sperare in ciò che poi realmente accade, anche se non nel modo che aveva immaginato; il figlio cioè è effettivamente vivo, benché appartenga ormai al mondo ultraterreno. La trasposizione teatrale della novella è ancor più esplicita in proposito: la vicenda si conclude con il racconto della fiaba di una regina che attende pazientemente il figlio, considerato da tutti morto ma nella realtà ancora vivo. Questo ci conferma, come nota Bonifazi, «che la fede della madre non è inutile»;⁵² al contrario ella ha intuito una verità che allo sguardo degli altri è sfuggita.

Ciò che separa tuttavia la prospettiva di Buzzati da quella di Santucci è che, nel primo caso, il confine tra speranza e illusione è molto più sottile. Dal momento che l'autore non crede con piena convinzione nella vita dopo la morte,⁵³ tutti gli amori e le speranze umane potrebbero in ultima analisi essere vane. Viceversa per Santucci la speranza nella capacità dell'amore di vincere la morte è supportata dalla convinzione che ciò sia in effetti già avvenuto, per opera di Dio stesso. La resurrezione di Cristo implica infatti la vittoria sul carattere mortale della morte,⁵⁴ ed è tale vittoria che convalida la battaglia dell'uomo, la quale resterebbe altrimenti velleitaria.⁵⁵ Conseguentemente, in questa prospettiva, la vittoria dell'uomo sulla morte può compiersi solo se egli si allea con Dio; il che implica rifiutare la morte in quanto Nulla, ma accettarla in quanto apertura a una nuova Vita.⁵⁶ Tale concetto è espresso in particolare nell'*Orfeo in paradiso*, nel dialogo tra il protagonista e don Pasqua; il primo infatti combatte la morte con mezzi puramente umani, rifiutandola completamente, mentre il secondo

⁴⁹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 743.

⁵⁰ D. BUZZATI, [Senza titolo], in *Il panettone non bastò*, cit., p. 36.

⁵¹ D. BUZZATI, *Incidenti stradali*, in *Le notti difficili*, cit., p. 95.

⁵² N. BONIFAZI, *I mantelli e il «fantastico»*, in AA. VV., *Dino Buzzati*, cit., p. 241.

⁵³ Cfr. le dichiarazioni dell'autore in *Album Buzzati*, cit., p. 363.

⁵⁴ Cfr. J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 216.

⁵⁵ Questa appunto la conclusione del dialogo tra Cristo, la morte e la vita immaginato in *Volete andarvene anche voi?*:

CRISTO: «La Morte è morta, io vi dico. Basta morire, amici.» [...]

LA MORTE: «Ma tutti continueranno a morire. Quando il loro cuore si fermerà, io sarò padrona di distruggerli, anche i loro ricordi farò marcire.»

LA VITA: «Così sarebbe se lui non fosse passato attraverso questi tre giorni, nelle tue fredde braccia, e non ti lasciasse qui nella tua umiliazione, tra poco, sul pavimento.»

L. SANTUCCI, *Opere*, cit., vol. III, p. 474. Già nel saggio *L'imperfetta letizia* peraltro Santucci sottolineava come solo la resurrezione di Cristo possa aprire uno spiraglio di speranza nella morte, che è la grande nemica della gioia. Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 308 e 340.

⁵⁶ «Non impaurirti del Tempo, ma accetta di allearti con Dio» è l'esortazione di Agostino in L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 183.

l'accetta nella convinzione che la componente «mortale» della morte sia già stata vinta, e che dunque essa sia semplicemente una trasformazione.⁵⁷

Un discorso a parte merita infine la prospettiva di Luzi. La battaglia tra vita e morte è infatti un tema assai presente anche nella sua poesia, tuttavia non consiste nell'opposizione dell'individuo al divenire, bensì nel naturale e universale impulso della vita a rigenerarsi, rovesciando la morte in rinascita. Non per questo però il processo appare più pacifico. Il risvegliarsi della natura a primavera è rappresentato infatti come un evento drammatico e persino violento,⁵⁸ così come l'irrompere della luce al termine della notte.⁵⁹ La condizione vitale è dunque inevitabilmente «agonica», secondo la definizione data da Luzi stesso: «[L'agonia] è la condizione di angoscia che precede la morte, ma è anche lotta tra vita e morte. [...] Comunque è lotta, lotta per la vita, combattimento.»⁶⁰ In altri termini la morte non è mai la conclusione definitiva bensì è continuamente sfidata e sconfitta dalla vita, a sua volta destinata a soccombere e poi di nuovo a risorgere in una lotta senza riposo. Il poeta è chiamato appunto a partecipare a questa lotta, alleandosi con le forze della vita e cercando al contempo il senso ultimo di tale battaglia. D'altra parte, anche in questo caso, la vittoria primaria contro la morte è quella conquistata da Cristo, attraverso la sua passione e resurrezione: «Dal sepolcro la vita è deflagrata. / La morte ha perduto il duro agone. / Comincia un'era nuova».⁶¹ In quest'ottica la rinascita primaverile altro non è che un riflesso e un segno della resurrezione di Gesù,⁶² nonché un preannuncio della resurrezione che attende ogni uomo. Tale convinzione, rafforzandosi con il passare degli anni, finisce per affievolire il contrasto tra morte e vita nella percezione del poeta. Giacché la vita ha vinto in partenza, la morte non costituisce la fine ma solo la premessa di un nuovo inizio; insomma la morte non è che un altro nome della vita.

2.2. La morte come alleata della vita

Non necessariamente, come dicevamo, la morte si pone in antitesi alla vita; al contrario essa è forse necessaria per dare valore alla vita stessa. In primo luogo, infatti, rendersi conto della provvisorietà delle cose può essere uno stimolo ad apprezzarle maggiormente, per il solo fatto che ci siano; la

⁵⁷ Lo stesso contrasto si trova anche in *Volete andarvene anche voi?*, in particolare nell'episodio delle madri che accompagnano Gesù lungo la *via crucis*. La madre infatti è, come abbiamo visto nella quinta parte, la rappresentante per eccellenza della vita, nella sua spontanea lotta contro la morte. Perciò le madri rifiutano nettamente il sacrificio di Cristo: «Per loro i figli devono seguitare a nascere, le mammelle che hanno sul corpo sono più grandi di quelle colline, invulnerabili a ogni maledizione. [...] Follemente le madri rispondono che i figli devono fiorire sulla terra». In questo modo tuttavia sfugge loro il significato salvifico della morte di Cristo, cosicché la loro prospettiva è, sebbene non errata in sé, limitante. Cfr. L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 453. Il tema affiora inoltre nella pièce *L'angelo di Caino*, quando le anime del purgatorio esortano l'angelo protagonista a rassegnarsi alla morte del suo protetto: «Siamo stati un giorno sulla terra, dove regnano le madri che ci promettono di non dover mai morire. Dove sembrava anche a noi di non dover mai morire. [...] Ma ora [...] Meglio per noi essere morti. E i nostri orfani li ha adottati Maria Vergine. Qui sotto l'ala di Dio, dove tutto è compiuto, e la scure del destino non può abbatteci» (pp. 37-8).

⁵⁸ Alcuni esempi: M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 177; *In un punto*, da *Onore del vero*, ivi, p. 223; *Ceneri e Sua fine, sua resurrezione* da *Fraasi e incisi*, ivi, pp. 9191 e 921.

⁵⁹ Per esempio in *Ancora un po' assonnata* da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 151 o *Duro si ripresentò il paesaggio* in *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 382.

⁶⁰ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 278.

⁶¹ M. LUZI, *Via crucis al Colosseo*, cit., p. 31.

⁶² Il rapporto tra primavera e Pasqua è sottolineato diverse volte nei componimenti luziani, ad esempio in *E ora, dopo un calo di forze*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 633; *Pasqua orciana e Sua fine, sua resurrezione*, da *Fraasi e incisi*, ivi, pp. 917 e 921; *Pasqua ora, nuovamente*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1121; *Aprile, festa vagabonda*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 72.

vicinanza della morte, in altri termini, ridona vividezza ad aspetti della vita che, in condizioni normali, rischiano di essere dati per scontati. Tale convinzione è esemplarmente espressa in un romanzo-apologo di Chesterton, *Le avventure di un uomo vivo*: «Il teschio con le ossa incrociate, il *memento mori* [...] voglion non soltanto ricordarci la vita futura, ma anche la vita presente. Col nostro spirito fiacco, empiremmo della nostra decrepitudine l'eternità, se non fossimo mantenuti giovani dalla morte. La Provvidenza ci ha tagliato l'immortalità a pezzetti, come la nutrice taglia a bastoncini il pane imburrito al bambino.»¹ Forte di questa certezza, il protagonista Innocenzo si prodiga a diffondere minacce di morte cosicché, di fronte al pericolo di perdere la vita, le persone ne riscoprono la bellezza. Similmente Luzi osserva che «non si percepisce mai la vita / così forte come nella sua perdita»,² e ricorda come l'esperienza della guerra, che ha costretto gli uomini a un contatto serrato con il dolore e la morte, abbia avuto il paradossale effetto di suscitare a posteriori un'ondata di vitalità:

Inspertamente, in quell'esistenza inumana [...] si riscoprivano i valori elementari dell'uomo e della vita: quasi fossero stati prima adulterati e stregati si svelavano meravigliosamente la parola, il silenzio, l'amicizia, il coraggio, il vincolo paterno o filiale, il cibo, il sonno. Si deve a un'esperienza di questo genere – intraducibile in frasi definitorie – la ripresa della mia poesia in termini più oggettivi [...]: il tema era sempre lo stesso – la vita *tout court* – ma non più ora nella sua sola presenza inafferrabile, bensì nella sua sofferenza reale [...].³

Una simile dinamica si può riscontrare anche nel romanzo siloniano *Il seme sotto la neve*. Quando Spina riemerge dal suo rifugio sotterraneo, si rende conto che la vita ha acquisito una nuova intensità: «Tutto quello che la vita ora mi dà o mostra [...] [è] un sovrappiù, un regalo, una grazia interamente gratuita. È incredibile [...] come il senso della morte possa ravvivare quello della vita. Nessun vivente può apprezzare la sua fortuna se non gli è mai capitato di sfiorare la morte da vicino, di parlarle a quattro occhi.»⁴ Similmente per Santucci la morte «può trasformarsi in un *plus valore* della vita: un incitamento alla sinfonica pienezza del tempo che ci è dato, una maestra non minacciosa ma suasiva e provvida. Consigliera d'amore e di partecipazione, essa ci sussurra: “Ama più che puoi senza distrarti, accumula slanci, entusiasmi, baci. [...]”»⁵ Tale concetto è esemplificato nella pièce teatrale *Giosafat*: i protagonisti ottengono da Dio di essere ammessi nella terra «dove non si muore», ma la scomparsa della morte genera un'immediata tristezza.⁶ Da qui la presa di coscienza finale:

Ci hanno deportati
in un paese senza morte
non siamo nati
per questa interminabile sorte. [...]
Riportaci i nostri sogni

¹ G. K. CHESTERTON, *Le avventure di un uomo vivo*, in *Opere scelte*, trad. di E. Cecchi, Casini, Firenze-Roma 1956, p. 443.

² M. LUZI, *Quanta vita*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 309.

³ M. LUZI, *Naturalizza del poeta*, cit., p. 112. La poesia *Diana*, il risveglio riflette emblematicamente tale ritorno alla vita: la speranza «ilare accorre e contraddice / in un tratto la morte. Così quando / s'apre una porta irrompono felici / i colori, esce il buio di rimando / a dissolversi.» Da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 130.

⁴ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 923. Il concetto è in fondo il medesimo che ritroviamo nella celeberrima poesia ungarettiana *Veglia*, in cui la terribile vicinanza alla morte porta il poeta a concludere: «Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita». G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori («I meridiani»), Milano 1969, p. 25.

⁵ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 201.

⁶ L. SANTUCCI, *Giosafat*, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 130.

le nostre ambizioni strangolate dal tempo
i nostri quotidiani bisogni
l'allegria che è pausa dal tormento. [...]
Abbiamo capito.
Dobbiamo amarci concordi
in questa danza di vivi
perché tutti questi colori che guardiamo insieme
non son definitivi.⁷

A partire dalla constatazione di questa interdipendenza tra vita e morte, Santucci elabora quindi una peculiare strategia mentale: rendere presente la morte attraverso la fantasia affinché per contrasto la vita riacquisti bellezza e sapore. Del resto già Chesterton, prendendo spunto dalla lettura del *Robinson Crusoe*, teorizzava: «È un buon esercizio nelle ore vuote o cattive del giorno stare a guardare qualche cosa, il secchio del carbone o la cassetta dei libri, e pensare quanta sarebbe stata la felicità d'averlo salvato e portato fuori del vascello sommerso sull'isolotto solitario. Ma un migliore esercizio ancora è quello di rammentare come tutte le cose sono sfuggite per un capello alla perdizione: tutto è stato salvato da un naufragio.»⁸ Questa tecnica appunto è entusiasticamente abbracciata da Santucci, in particolare nell'ambito dei rapporti affettivi. Afferma infatti in *Eschaton*: «Si amano pienamente solo quelli che anche nei tempi di bonaccia ci figuriamo crocifissi dal dolore, colpiti da morbi inguaribili, dall'abbandono dell'essere amato, da lutti atroci.»⁹ Queste fantasie, che a un occhio esterno potrebbero apparire morbose, sono funzionali per Santucci a ravvivare l'amore verso gli altri, immaginandoli come «ignari naufraghi» sfuggiti per un pelo alla catastrofe.¹⁰

Il consiglio è ribadito anche nelle *Ultime parole ai figli*, in cui l'evocazione della morte è indicata come salutare rimedio per gli screzi famigliari: «Immaginatela, questa creatura a voi cara, ma con cui momentaneamente la convivenza si è fatta più difficile [...] immaginatela sì al punto della sua morte. Quando rivede nell'ultima fantasmagoria, come dicono, tutte le cose, le ore vissute con voi. E si dispera di esservi spiaciuto, di avervi magari offeso.»¹¹ Tale stratagemma non è soltanto utile ma addirittura fondamentale, per evitare di cadere nell'opacità dell'abitudine: «Se non ci addestriamo interiormente a speculazioni di questo tipo – utilizzando Tanatos per riappropriarci della sfuggente consapevolezza di quanto abbiamo [...] – rimarremmo degli anfibi fra esistenza e assenza: abitatori di un limbo frettoloso e inconscio, dove la gemma di ogni singolo giorno ci scivolerà dalle dita per cadere in uno stagno opaco.»¹² Allo stesso modo Luzi, scrivendo a un suo giovane lettore, consiglia di ravvivare la speranza educandosi a cogliere la bellezza dell'esistente, nella coscienza che avrebbe potuto non esserci affatto: «Anche senza [il] paradiso la salvezza esiste, giorno per giorno, di volta in volta. [...] Quante possibilità di morte ha scavalcato quel bambino che ora arranca per il viottolo. Quante forze negative stanno dietro l'uomo che apre la saracinesca e inaugura una nuova giornata.»¹³

⁷ Ivi, pp. 136-7. Un concetto simile è affermato anche nel *Mandragolo*: «Se non ci fosse la morte non ci sarebbe poesia nella vita». L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 191.

⁸ G. K. CHESTERTON, *Ortodossia*, cit., pp. 88-9.

⁹ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 29.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L. SANTUCCI, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, cit., p. 264.

¹² L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 201.

¹³ M. LUZI, Lettera a E. Bellucci, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 246.

Peraltro immaginare la morte dei propri cari è una tecnica che per Santucci possiede più di un effetto benefico. Non soltanto aiuta a ravvivare l'amore, ma contribuisce altresì a dargli una connotazione realmente disinteressata, sfumandolo in una «struggente pietà».¹⁴ Infatti compatire le sofferenze di un essere amato significa considerarlo in se stesso e non in funzione del proprio bisogno, e accettare la sua mortalità significa comprendere che tale persona non ci appartiene, bensì segue un suo autonomo percorso di vita. Ciò è particolarmente sottolineato nel dialogo tra Orfeo e don Pasqua. Mentre il primo infatti considera la scomparsa delle persone amate come la sottrazione di un «bene», in prospettiva egoistica, il secondo mette in luce la positiva trasformazione che la morte attua sulle anime dei defunti. L'amore dunque è vissuto dal prete non come attaccamento centrato sull'io, ma come disinteressato desiderio della felicità altrui, che si compie appunto nell'aldilà: «L'amore vero è già previsione del distacco. [...] Amare è questo esercizio di vedere continuamente l'altro sul letto di morte. Già saltare in fondo a questa breve stagione di farfalle... È solo il falso amore che ha bisogno dell'avvertimento [...] [È] egoismo, passerotto.»¹⁵ Per inciso tale concezione emerge anche nella poesia luziana: l'«elegia» contro cui il poeta mette ripetutamente in guardia è infatti assimilabile all'egoismo smascherato da don Pasqua, giacché «insidia / il giusto, lusinga il troppo debole, / il troppo umano dell'amore.»¹⁶

Tornando a Santucci, visualizzare anticipatamente la morte dei propri cari è dunque funzionale a «purificare» l'amore e al contempo attutisce la terribilità della morte, giacché aiuta a considerarla non come una distruzione ma come un cambiamento di stato, che non incide sui legami di affetto tra gli individui.¹⁷ In effetti tale fantasia costituisce anche, in una certa misura, un mezzo per sperimentare in anticipo la resurrezione che per Santucci attende tutte le anime. Infatti affrontare nella fantasia la privazione della persona amata, per poi ritrovarla sana e salva nella realtà, consente di fare esperienza di quel «lieto fine» che Santucci è convinto sia il destino metafisico di ogni uomo. Il piacere del ritrovamento è quindi sia un godimento presente sia un preannuncio del futuro. Tale aspetto emerge in particolare in un aneddoto riferito da Santucci, relativo alla sua infanzia: una sera egli si nascose in giardino per parecchie ore, pur sapendo che sua madre si sarebbe spaventata terribilmente; il suo scopo era infatti quello di farle un dono, rivelandosi all'improvviso e regalándole così il ««lieto fine», la liberazione dall'incubo [...] perché la sua vita si scuotesse dalla grigia serenità di casalinga, lei diventasse con me l'eroina di una fiaba».¹⁸

¹⁴ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 29.

¹⁵ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 210.

¹⁶ M. LUZI, *Il duro filamento*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., p. 287. In altri termini, come parafrasa Festa, «rimanere ad ascoltare le voci dei trapassati quali siamo soliti pensarli, e cioè in una loro terrestrità totale, ossia per quel che significano per noi su un piano meramente terreno, senza concepirli ora, fuori d'ogni nostalgia, nel loro destino eterno, è un'insidia al giusto amore [...] è un cedimento a quello che è troppo debole e troppo esclusivam umano nell'amore». G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 143.

¹⁷ ««Che cosa cancella, che cosa sostituisce qui dentro?» E si toccava il grembiule in mezzo al petto.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 210.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 24. Lo stesso tema ricorre anche nella poesia *Jeux sont faits*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 43. Per inciso tali riflessioni di Santucci ricordano da vicino un'osservazione fatta da Freud in *Al di là del principio del piacere*. Egli constatò che suo nipote Ernst, a un anno e mezzo di età, amava giocare con un rocchetto di filo compiendo sempre gli stessi movimenti: dapprima lo lanciava lontano da sé, facendolo scomparire oltre la sponda del letto; poi tirava il filo, così da recuperare il rocchetto. I gesti erano accompagnati rispettivamente dalle parole «via» e «eccolo». Freud ipotizzò che tale gioco simulasse la separazione della madre, permettendo al bambino di sperimentare la sofferenza della perdita ma anche il piacere del ricongiungimento. Il gioco aveva dunque una funzione catartica, volta ad affrontare il dolore pur senza accedervi direttamente. Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. Marietti, Boringhieri, Torino 1975, pp. 28-9.

Pur senza trarne una riflessione così articolata, anche Buzzati condivide l'assunto basilare di Santucci: «È la morte che dà gusto alle cose della vita. Altrimenti la vita sarebbe la cosa più spaventosa e cretina che ci sia.»¹⁹ Infatti nel *Poema a fumetti* il più grande desiderio delle anime è tornare a sperimentare proprio quell'attesa della morte che i vivi aborriscono, senza la quale tutto appare tristemente piatto e privo di senso.²⁰ Inoltre è la morte che, sempre in questo testo, dà valore all'amore di Orfi per Eura e alla lotta eroica che egli conduce per liberarla, come osserva Finocchiaro.²¹ Allo stesso modo in *Un amore* l'incombere della «torre» nera della morte fa spiccare ancor più, per contrasto, la preziosità di Laide.²² Emblematico è poi il racconto *L'arma segreta*, in cui il profilarsi di un pericolo improvviso dà all'esistenza tutto un altro aspetto: «Le cose noiose e misere dell'esistenza quotidiana, lo svegliarsi al mattino nel letto, la prima sigaretta, il tram, la vetrina illuminata, il lavoro in fabbrica o in ufficio, i quattro passi, il capriccio del bambino, il cinema in quarta visione, le scarpette nuove, il totocalcio, il sabato sera, divennero improvvisamente il simbolo dell'umana felicità – benché esistessero ancora – perché si capiva che tra poco sarebbero state perdute per sempre.»²³

In fondo accade lo stesso anche nella poesia di Caproni, la quale è tanto attaccata alle piccole cose del quotidiano perché le vede in una luce di nostalgia, come se fossero già passate.²⁴ Caproni stesso afferma di vedere la realtà come attraverso una soglia già oltrepassata: «Sono ormai oltre il confine, tornato indietro un attimo, come chi, appena varcato il portone, s'accorge d'aver dimenticato il fazzoletto.»²⁵ In altri termini il «poco» quotidiano acquista rilievo, come fa notare Calvino, proprio perché visto sullo sfondo del nulla;²⁶ o, per citare Mengaldo, la quotidiana familiarità con il niente «crea, per necessario paradosso, il partito preso delle cose, figure, oggetti, luoghi, storie, miti; la cui evidenza non sarebbe così plastica e irrefutabile se non dovessero bucare la nebbia del niente.»²⁷ Potremmo dire insomma che nella poesia caproniana la morte è letta in funzione della vita, come suggerisce una *Clausola* di *Res amissa*: «Tanto per non finire: / la morte già così allegra a viverla, / ora la dovrei morire?»²⁸ I *Versi livornesi* sono forse l'esempio più emblematico di questa dinamica, giacché il valore delle piccole cose del quotidiano si impone proprio a partire da un vuoto, da un'assenza centrale (quella della madre da poco mancata).²⁹

Anche Sereni poi tende a vivere i momenti del presente come se fossero già passati, il che li rende «paradossalmente [...] più intensi».³⁰ Ad esempio in *Autostrada della Cisa* il pensiero della morte fa risaltare per contrasto la speranza vitale (che «morde / in un'anguria la polpa dell'estate»), la forza rigenerativa della vegetazione, la bellezza favolosa del paesaggio che assume una sfumatura

¹⁹ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 236. Lo stesso concetto è affermato anche, più nello specifico, in relazione all'alpinismo: «Se non ci fosse la paura, l'alpinismo sarebbe la cosa più cretina di questa terra». Ivi, p. 78.

²⁰ Cfr. D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., pp. 128-9.

²¹ «La presenza della morte dà al personaggio un senso maturo di accoglimento della vita e dell'amore come essi sono concessi agli umani.» G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Rileggere «Un amore»*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 518.

²² D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 586.

²³ D. BUZZATI, *L'arma segreta*, in *Il colombre*, cit., p. 84.

²⁴ Cfr. G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 451. Si può dunque attribuire anche a Caproni quella sensazione che lui individua in Penna: una «continua nostalgia del presente nel presente». Cfr. A. MASETTI, *Una lingua che combatte*, cit., p. 15.

²⁵ G. CAPRONI, *Insero*, poi espunto, da *Il franco cacciatore*, riportato nell'apparato critico di *L'opera in versi*, cit., p. 1576.

²⁶ I. CALVINO, *Il taciturno ciarliero*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1027.

²⁷ P. V. MENGALDO, *Prefazione* a G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. XLIII.

²⁸ G. CAPRONI, *Clausola*, da *Res amissa*, ivi, p. 774.

²⁹ Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 117.

³⁰ V. SERENI, *Intervista* cit. nell'apparato critico di *Poesie*, cit., p. 839.

misteriosamente esotica, quasi che Mantova si sia trasformata in «Tenochtitlàn», l'antica capitale azteca. Viceversa inoltre il poeta legge il passato come se fosse ancora presente, in quanto coglie in esso un potenziale ancora inattuato; come osserva Mengaldo, per Sereni «i morti sono *forma futuri*: essi abitano già la città a venire, e ce la additano.»³¹ La morte insomma è, sebbene in senso diverso rispetto a Santucci, premessa di nuova vita. Ne consegue che, nella poesia sereniana, la condizione realmente tragica non è la morte in sé bensì la morte-non-morta: quella situazione di immobilità disperante propria della prigionia, che ricorda la condizione dei morti buzzatiani nel *Poema a fumetti*. A tal proposito sono particolarmente chiare le riflessioni di Carifi:

Mi sia consentito l'azzardo di leggere la riflessione di Sereni attorno alla morte come un grande tentativo di opporsi a quella situazione sintetizzata proprio dalla prigionia, in cui l'esistenza è già morta in quanto, paradossalmente, impossibilitata a morire, che in altri termini significa impossibilità di esporsi e di offrirsi, di assumersi a partire da un limite che consente l'apertura verso l'infinito. [...] La morte pare assunta da Sereni come molla di un processo estensivo, di un movimento verso l'altro [...] Che cosa significa che i morti parleranno [...]? Credo che la morte venga qui assunta come serbatoio di un segreto che continua a mantenere aperto il linguaggio verso la possibilità che l'altro prenda la parola [...].³²

Similmente in Calvino convivono due concetti diversi di morte, l'uno continuo e negativo, l'altro discontinuo e positivo. In primo luogo cioè la morte può essere letta come trionfo della continuità nel suo aspetto peggiore, l'indistinzione. Essa implica infatti il riassorbimento dell'individuo nella materia indistinta o, in senso più ampio, il perdersi di ogni traccia (di ogni «segno nello spazio», per citare il titolo della famosa cosmicomica) e quindi la fine dell'universo (che avverrà appunto «quando l'ultimo supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato»³³). In questo senso, come dicevamo prima, la morte è la suprema avversaria dell'uomo, il quale la combatte appunto creando discontinuità, cristallizzando l'indistinto in forme definite. Essa tuttavia può comunque avere un effetto positivo, appunto per contrasto: in quanto stimolo, cioè, a vivere appieno l'istante, come nel racconto *Ti con zero*.³⁴ Anche nella conclusione di *Il tutto e il niente*, per esempio, il pensiero che ogni cosa esistente potrebbe benissimo non esserci rappresenta uno stimolo a considerare la vita con una certa curiosità e speranza, nonostante la sua piccolezza e le sue miserie.³⁵

D'altra parte la morte appare anche, in altri contesti, come la suprema discontinuità. In particolare in *Priscilla* uomini e animali sono chiamati «i discontinui» appunto perché sono mortali, il che conferisce loro un'identità ben delimitata nello spazio e nel tempo. Questo rappresenta, da un certo punto di vista, uno svantaggio rispetto agli organismi unicellulari, tuttavia rende indubbiamente la vita più piena, intensa e dinamica. Perciò, anche potendo, nessuno sceglierebbe di tornare indietro, «per riavere una vita che ripete interminabilmente se stessa».³⁶ Questo mette in luce un secondo aspetto della positiva interazione tra morte e vita. Non soltanto, infatti, le cose acquistano preziosità proprio per il fatto di non essere eterne, ma il tempo stesso ha valore proprio per il suo essere finito. A tal proposito il teologo Ladislaus Boros, nel suo testo fondamentale *Mysterium mortis*, osserva che ci è assolutamente necessario sapere che nella nostra vita ci sarà qualcosa di assolutamente definitivo

³¹ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 13.

³² R. CARIFI, *Omaggio a Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 56.

³³ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 979.

³⁴ Cfr. I. CALVINO, *Ti con zero*, dalla raccolta omonima, ivi, vol. II, p. 307.

³⁵ I. CALVINO, *Il niente e il poco*, in *Le cosmicomiche*, cit., p. 1266.

³⁶ I. CALVINO, *Priscilla, Morte*, ivi, vol. II, p. 301.

– la morte, appunto – un traguardo dopo il quale, per così dire, i giochi sono fatti. Una vita infinita avrebbe lo stesso non senso di una maratona priva di punto d’arrivo: «Una vita illimitata nello stato della continua provvisorietà ed incompletezza causerebbe la sclerosi della nostra libertà. Perché intraprendere qualcosa se davanti a noi sta un tempo inesauribile di cambiamento? [...] Una vita dalle possibilità infinite finirebbe col trascinarci nel tedio e nella indifferenza.»³⁷ Un’affermazione non distante da quella di Viktor Frankl: «Solo il fatto di essere mortali [...] lascia apparire come significativo intraprendere qualcosa, lo sfruttare una possibilità, il realizzarla, il portarla a compimento, l’impegnare il tempo pienamente. La morte [...] costituisce il sottofondo sul quale il nostro essere si presenta come responsabile.»³⁸

3. La speranza nella vita oltre la morte

La tendenza umana a credere in una qualche forma di sopravvivenza dopo la morte è spesso percepita come una debolezza, un cedimento della ragione di fronte all’angoscia della fine. Tuttavia essa costituisce, a ben guardare, il fondamento stesso della capacità umana di sperare. Moravia afferma infatti che sperare significhi inevitabilmente tendere a qualcosa che oltrepassi la vita individuale: «“Io vivrò in eterno” dice lo speranzoso; e le sue opere si colorano davvero di un riflesso di eternità.»¹ Questa universale tensione può esprimersi nella speranza di sopravvivenza a livello individuale e/o nel trascendimento dell’io, riassorbito nel flusso della vita universale.

3.1. La salvezza individuale

La domanda su cosa si trovi al di là della morte rappresenta il tema cardine di tutta la produzione di Buzzati. Egli infatti è convinto che «ciò che veramente conta si trovi laggiù, di là del muro»; eppure proprio quello che più importa sapere rimane fondamentalmente inconoscibile.² Da qui una forte insistenza sul tema della speranza («l’unico rimedio» di fronte all’angoscia della morte³) che si esprime soprattutto attraverso due immagini ricorrenti. La prima è quella della morte come viaggio, ossia come accesso a un mondo favoloso che è forse la meta da sempre cercata. Tale metafora è presente già nella prima raccolta buzzatiana, nel viaggio del principe dei *Sette messaggeri*: «Vado notando come di giorno in giorno, man mano che avanzo verso l’improbabile meta, nel cielo irraggi una luce insolita quale mai mi è apparsa, neppure nei sogni; e come le piante, i monti, i fiumi che attraversiamo, sembrano fatti di una essenza diversa da quella nostrana e l’aria rechi presagi che non so dire.»⁴ Tuttavia è soprattutto nelle ultime opere che la morte assume l’aspetto di una partenza

³⁷ L. BOROS, *Mysterium mortis*, cit., p. 151.

³⁸ Cit. in E. FIZZOTTI - A. GISMONDI, *Il suicidio*, cit., p. 139.

¹ A. MORAVIA, *La speranza*, cit., p. 15.

² D. BUZZATI, *Aneddoti sul grande muro*, in *Cronache fantastiche*, vol. II, p. 299. Come osserva Bellaspiga, per Buzzati «la vita [...] ha senso se dopo c’è “altro”, se no è solo una crudele beffa. Di un Aldilà, insomma, ha bisogno per sopportare l’aldiqua, che altrimenti gli appare come un lento e inutile cammino verso il disfacimento del corpo.» L. BELLASPIGA, “*Dio che non esisti ti prego*”, cit., p. 77.

³ D. BUZZATI, *Partire?*, in *Cronache fantastiche*, vol. II, p. 328.

⁴ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 601. Allo stesso modo la morte apre al brigante Planetta l’accesso ad un regno «ch’egli non conosceva ma ch’era legittimo immaginare pieno di sole, dentro a un’aria di primavera, con lunghe strade bianche senza polvere che conducevano a miracolose avventure.» *Il grande*

misteriosa, suscitando angoscia e speranza nello stesso tempo: «Erano le ultime luci di quel giorno privilegiato. Il vecchio intese benissimo che si trattava dell'annuncio fatale, messo in atto esclusivamente per lui. Doveva partire, probabilmente, la sera stessa. Tuttavia si sentì pervaso da una paradisiaca felicità quale nella lunga vita non aveva provato mai.»⁵ Il motivo diviene talmente martellante da essere accolto nel titolo dell'ultima raccolta, pubblicata postuma: *Il reggimento parte all'alba*.

La seconda immagine ricorrente poi è la personificazione della morte in una presenza amica, con cui è possibile intrecciare un rapporto e perfino sviluppare un'amicizia, come avviene nella *Piccola passeggiata*. Ad esempio nel *Mantello* la morte non è una figura completamente negativa, proprio perché è «così misericordiosa e paziente da accompagnare Giovanni alla vecchia casa [...], affinché possa salutare la madre; da aspettare parecchi minuti fuori del cancello, in piedi, lui signore del mondo, in mezzo alla polvere, come pezzente affamato.»⁶ In diversi altri racconti poi la morte appare nelle vesti di uno «stravagante amico»,⁷ che pur suscitando inquietudine e timore risulta nello stesso tempo attraente e persino rassicurante. Così riflette infatti il protagonista di *Scorta personale*: «Sempre meno persone accanto che mi vogliano bene, sempre meno speranze. Però lui mi aspetta, paziente. [...] Mi credereste se dico che talora ho quasi fretta di vederlo venire [...] di conoscere finalmente il suo volto, di sapere quale messaggio egli estrarrà da una tasca del suo vestito grigio e porgerà a me con un sorriso?»⁸ Peraltro le due immagini – quella del viaggio e del signore misericordioso – possono anche sovrapporsi. Ad esempio nel racconto *Il califfo ci aspetta*, uno dei pochi in cui la morte è raffigurata con speranza pura, non ombreggiata da nessuna paura:

Nelle squallide pensioni dei quartieri vecchi, nei nudi casamenti dei sobborghi, uno si alza dal letto all'improvviso, nel colmo della notte, esce in corridoio e sveglia gli altri. «Si parte!» grida, illuminato da speranze incomprensibili e la sua faccia è diventata più buona. È il miracolo? Nessuno protesta per essere stato svegliato a quell'ora assurda. «Per dove?» chiede sorridendo una donna affacciandosi alla porta della camera. «Per le Americhe» propone un altro con entusiasmo. «Per le Indie!» «Per la Pannonia» dice un'altra voce «Il Califfo ci aspetta!» Immemori di pene, essi concitatamente discutono, una fretta inspiegabile li ha presi, i cuori sono leggeri, e si rifiuta – poesia della notte - l'ingiustizia di quei miseri muri, di quelle vestaglie sdruscite, di quei cattivi odori, di quei volti sfatti, di tutta quella amara verità. «Su, su presto!» lui incita «I bagagli! I mantelli! Il bastimento sta per partire e ci chiama. Non sentite la sirena?»⁹

Oltre a ciò la riflessione buzzatiana sull'aldilà può esprimersi anche nella forma del dialogo con i defunti, in specie la madre. A questo tema è dedicato per esempio il racconto *I due autisti*, che apre nella conclusione uno spiraglio di speranza: «Di mia mamma non esiste più nulla? Chissà. Di quando

convoglio, ivi, p. 616. La stessa concezione emerge anche in altre occasioni, come l'articolo *Gli invisibili compagni di ascensione*, relativo alla morte di alcuni alpinisti: «Essi hanno dimenticato la paura della notte buia e della tormenta, essi possono restare per sempre tra le solitarie cime. Mentre si avvanza la sera, a tendere le orecchie, si possono udire i loro passi, i soffici colpi degli otto invisibili sci sulla neve, tac tac, che battono misteriose piste sempre più in alto, chissà dove.» *I fuorilegge della montagna*, vol. I, p. 134.

⁵ D. BUZZATI, *Talpa*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 324.

⁶ D. BUZZATI, *Il mantello*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 664.

⁷ D. BUZZATI, *Le mogli a terra*, in *Il buttafuoco*, cit., p. 33.

⁸ D. BUZZATI, *Scorta personale*, in *Paura alla Scala*, cit., p. 51. Sentimenti simili sono espressi anche nel racconto, di struttura analoga, *Ombra del sud*: «D'un tratto mi passò per la mente che in fondo il fantasma di Porto Said in qualche modo si era occupato di me, sia pure per angustiarmi, meglio che niente. Sì, egli mi aveva fatto paura con le sue sparizioni magiche, nello stesso tempo però c'era un motivo di orgoglio». Da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 640.

⁹ D. BUZZATI, *Il califfo ci aspetta*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 45.

in quando, specialmente nel pomeriggio, se mi trovo solo, provo una sensazione strana. Come se qualcosa entrasse in me che pochi istanti prima non c'era, come se mi abitasse un'essenza indefinibile, non mia eppure immensamente mia, e io non fossi più solo, e ogni mio gesto, ogni parola, avesse come testimone un misterioso spirito.»¹⁰ Tale speranza è ancora più accentuata nel racconto allegorico *Le gobbe nel giardino*. Benché infatti la sopravvivenza delle anime sia qui rappresentata anzitutto nella forma del ricordo – il «giardino» è il cuore del poeta, in cui ogni montagnola corrisponde a un amico perduto – l'autore suggerisce la possibilità che le persone amate continuino da qualche parte a vivere.¹¹ Così la morte, come nota Bellaspiga, perde quasi del tutto la propria componente minacciosa per diventare «il luogo di raccolta degli amori più veri, quegli affetti che per Buzzati sono la sola ricchezza della vita».¹² E a questa speranza se ne lega un'altra, discretamente accennata: quella di poter a propria volta salvarsi, venendo accolto nel cuore di qualcuno.

Naturalmente mi domando anche se in qualche giardino sorgerà un giorno una gobba che mi riguarda, magari una gobbettina di secondo o terzo ordine, appena un'increspatura nel prato che di giorno, quando il sole batte dall'alto, manco si riuscirà a vedere. Comunque una persona al mondo, almeno una, vi incespicherà. Può darsi che, per colpa del mio dannato carattere, io muoia solo come un cane in fondo a un vecchio e deserto corridoio. Eppure una persona quella sera inciamperà nella gobbeta cresciuta nel giardino e inciamperà anche la notte successiva e ogni volta penserà, perdonate la mia speranza, con un filo di rimpianto penserà a un certo tipo che si chiamava Dino Buzzati.¹³

Le due speranze, ossia quella di poter proseguire il dialogo con le persone amate e di poter a propria volta sopravvivere dopo la morte, sono strettamente intrecciate anche in uno degli ultimi racconti buzzatiani, *Ottavio Sebastian*. Il protagonista, palese *alter ego* di Buzzati, si trova ormai a un passo dalla morte; cerca perciò il contatto con ciò che nella sua vita l'ha maggiormente confortato nella speranza di un Mistero più forte della morte: le montagne e la madre. È infine l'anima di quest'ultima a venirgli in soccorso, accompagnandolo nel trapasso: «Non ti senti più così solo, vero che non ti senti così disperato?»¹⁴ Va precisato tuttavia che per Buzzati la speranza in una salvezza ultraterrena rimane sempre incerta e contrastata, oggetto più di desiderio che di fede. Ciò emerge in particolare in un altro racconto scopertamente autobiografico, *Alfredo Brilli commercialista*: il protagonista infatti, di fronte alla paura della morte, sente fortemente la nostalgia di una fede che non riesce più a nutrire, ma che sembra l'unica cosa in grado di gettare una luce di speranza sul trapasso imminente.¹⁵ Anche

¹⁰ D. BUZZATI, *I due autisti*, in *Il colombre*, cit., p. 379.

¹¹ Rivelatore in proposito un passaggio del racconto: «Ebbi a questo punto un moto di ribellione. No, non poteva essere, mi dissi spaventato. E ancora una volta chiamai gli amici per nome. [...] A questo punto ci fu una specie di soffio nella notte che mi rispondeva di sì, giurerei che una specie di voce [...] veniva da altri mondi, ma forse era soltanto la voce di un uccello notturno». D. BUZZATI, *Le gobbe del giardino*, ivi, p. 326. Di argomento analogo è il racconto *Cipressi*, in *Le notti difficili*, cit., p. 233. Qui gli amici morti sono rappresentati appunto dai cipressi, dai quali l'autore sente provenire un richiamo: «Adesso non mi fanno più paura, anzi. Di notte ho la sensazione che vigilino sui miei sonni, nella villa accanto, come sentinelle fedeli. Nei giorni di vento li guardo lungamente: [...] piegando il capo insieme tutti dalla stessa parte, sembra che mi vogliano dire: "Su, coraggio, perché non vieni anche tu."»

¹² L. BELLASPIGA, *"Dio che non esisti ti prego"*, cit., p. 156.

¹³ D. BUZZATI, *Le gobbe del giardino*, in *Il colombre*, cit., p. 327. Sulla stessa linea di riflessione si colloca anche il *Poema a fumetti*, incentrato appunto sul tentativo di Orfi di riportare in vita l'amata Eura. Come nel mito classico il tentativo non riesce, e il poema si chiude sul dubbio che l'intera vicenda sia stata semplicemente un sogno. In fondo, ci dicono le ultime tavole, non è più tempo di favole: i re vanno in esilio, le nuvole passano silenziose senza svelare il loro segreto. Eppure Orfi si ritrova in mano l'anello donatogli da Eura, a dimostrazione del fatto che una qualche forma di vita prosegue davvero oltre la morte, cosicché l'amore può continuare a sussistere.

¹⁴ D. BUZZATI, *Ottavio Sebastian, vecchia fornace*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., p. 71.

¹⁵ D. BUZZATI, *Alfredo Brilli commercialista*, ivi, p. 28. Ciò ricorda da vicino un'annotazione del diario buzzatiano, risalente a quasi quarant'anni prima: «Non ti chiedo, o dio, di salvarmi la vita; [...] bensì ti prego con ardore di togliermi

l'ultima opera pubblicata da Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, è espressione di questa speranza ambivalente. Si tratta infatti di una carrellata di ex-voto volutamente illogici e improbabili, nei quali tuttavia trapela il desiderio che la morte possa essere sconfitta grazie all'intervento di una benevola forza sovranaturale.

La medesima ambivalenza si può riscontrare anche nell'opera di Sereni, come emerge esemplarmente in *Autostrada della Cisa*. Il componimento si sviluppa come un dialogo tra diverse voci interne al poeta, la prima delle quali ammonisce: «Sappilo che non finisce qui, / di momento in momento credici a quell'altra vita, / di costa in costa aspettala e verrà / come di là dal valico un ritorno d'estate.»¹⁶ La seconda voce tuttavia contrappone a tale speranza la percezione preponderante del Nulla: «Non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?». Il dialogo sembra così risolversi a favore dello scetticismo; d'altra parte la speranza è definita dal poeta «recidiva», proprio a indicare l'ostinazione con la quale riemerge nonostante tutto.¹⁷

In un certo senso l'*Autostrada* è il riflesso speculare di un'altra poesia che abbiamo più volte citato, *La spiaggia*, appartenente alla raccolta precedente. Anche in questo caso infatti troviamo due voci opposte: quella «saputa» dell'altoparlante che sancisce l'irrevocabilità della morte («Non torneranno più») e quella del mare che afferma invece la possibilità di un'esistenza ulteriore («Parleranno»). Qui è la speranza a prevalere mentre nell'*Autostrada* l'ultima parola spetta al vuoto, cosa che suggerisce un indebolirsi della speranza metafisica con il passare degli anni. A ben guardare, però, la struttura di fondo non cambia: Sereni rifiuta tanto la certezza negativa della voce «saputa»¹⁸ quanto la certezza positiva dell'*Autostrada* (espressa in toni non meno sentenziosi: «Sappi... sappilo...»). La sua infatti è una speranza sempre e necessariamente chiaroscurale, lontana da ogni formulazione dogmatica. In questo senso l'ultima raccolta non implica una palinodia del «Parleranno» della *Spiaggia*; al contrario potremmo anche interpretarla, con Scarpati, come un suo coerente sviluppo, giacché «per tutta la raccolta [...] Sereni ritenta dialoghi con coloro che se ne sono andati».¹⁹

Più in generale il dialogo con il mondo dei morti è un motivo che percorre tutta la poetica sereniana costituendo, come osserva Motta, «un messaggio di segreta speranza, verso nuove e inattese possibilità d'uso dell'esistenza.»²⁰ Già in *Frontiera* il paesaggio di confine costituisce anche il limitare tra mondo dei vivi e dei morti, implicando quindi un contatto tra i due: «Voi morti non ci date mai requie / e forse è vostro / il gemito che va tra le foglie / nell'ora che s'annuvola il Signore» scrive il poeta nella *Strada di Zenna*.²¹ In effetti uno dei temi portanti di *Frontiera* è proprio questo «trepido vivere nei morti»,²² ossia la speranza appunto di una comunione tra mondo terreno e

la paura della morte; [...] Ora, non credere che io non mi sia chiesto: come potrebbe Dio togliermi la paura della morte? [...] Unico sistema mi pare quello che Dio mi desse la fede.» *Album Buzzati*, cit., p. 184.

¹⁶ V. SERENI, *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 261.

¹⁷ «La speranza sereniana [...] si ostina a ripetere – incurante di qualsiasi minaccia – la propria fiducia nella vita ultraterrena, [...] è recidiva nel proclamare, contro ogni apparenza, l'unica verità che possa dare senso al viaggio di ciascuno, su un sentiero oscuro e incerto, guidato dalla “stella variabile” della giustizia e della bellezza in atto nella storia.» F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 210.

¹⁸ «Perché la voce del blaterante è “saputa”? Ma certamente perché crede che la morte dei morti sia veramente tale, perché pecca contro lo spirito, cioè, se si preferisce, contro quella religione dei defunti come coloro che non ci stanno dietro ma davanti che era propria del laico Sereni.» P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 181.

¹⁹ C. SCARPATI, *Immagini dell'oltretempo...*, in *Letteratura e religione in Europa*, cit., p. 74.

²⁰ U. MOTTA, *Vittorio Sereni e i poeti della “linea lombarda”*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 167.

²¹ V. SERENI, *Strada di Zenna*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 34.

²² V. SERENI, *Strada di Creva*, ivi, p. 40.

ultraterreno, che tende «a dilatare la vita nella morte, e viceversa a fare della morte un prolungamento senza soluzione di continuità della vita stessa», come osserva D'Alessandro.²³

Il tema prosegue poi nelle raccolte successive, facendosi sempre più esplicito e personale. È vero che, come osserva Mengaldo, molti dei colloqui dell'io poetico con i defunti risultano «tragici e delusivi»,²⁴ come quello col padre nel *Muro* o con la nonna in *Ancora sulla strada di Creva*. Tuttavia il fatto stesso che il dialogo possa avvenire trasmette, almeno implicitamente, la speranza di poter rivedere i propri cari; una speranza che diventa palese nei *Ricongiunti*: «Ti si era dato per disperso [...] / invece ci siamo tutti proprio tutti / e solo adesso, con te, / la tavolata è perfetta sotto queste pergole».²⁵ La situazione è assai simile a quella descritta nel componimento significativamente intitolato *La speranza*, nella quale l'amicizia riunisce ancora una volta i vivi e i morti: «C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita / compresi quelli degli andati via».²⁶ E ancora nella raccolta successiva Sereni si rivolge così a *Niccolò*, un amico perduto: «Resta dunque con me, qui ti piace, / e ascoltami, come sai».²⁷ Una preghiera in cui, nota Testa, «i ruoli del modello archetipico della comunicazione coi morti si rovesciano: non è il defunto a parlare, ad ammonire o a consigliare, ma il “vivo”, che evade dalla sua condizione, invita all'ascolto e muore al posto dell'altro per avvicinarsi, per abitare assieme la “sfera del celeste”».²⁸

In sintesi quindi per Sereni la poesia si fa strumento per indagare la possibilità di un'esistenza oltre la superficie del visibile: i personaggi sereniani sono, scrive ancora Testa, «le risonanze dell'esistenza che risiede sotto l'esistenza».²⁹ Perciò possiamo dire, con Cecchetto, che «il filo tematico della speranza sereniana» sia strettamente intrecciato appunto a quello dell'«oltrevita»,³⁰ in un duplice senso. Da un lato la poesia di Sereni esprime la speranza di poter continuare il dialogo anche oltre la morte, segnando dunque la vittoria della relazione sulla separazione;³¹ dall'altro la morte stessa appare come una speranza di rivelazione, come nella poesia *Le sei del mattino*: «Tutto, si sa, la morte dissigilla.»³² Lo stesso si può dire per la produzione santucciana, in cui la speranza religiosa si traduce anzitutto nella riflessione sulla vita oltre la morte, a partire dalla possibilità di un dialogo con le persone care (soprattutto la madre, come per Buzzati e Caproni) fino ad arrivare a una riflessione più generale sul significato della morte stessa. Tuttavia, a differenza di Sereni, Santucci approda a una speranza più salda, sebbene sempre in dialettica con il dubbio. Emblematica del percorso santucciano è in particolare la raccolta di poesie *Se io mi scorderò*, quasi interamente dedicata alla ricerca di un rapporto con l'anima della madre. I primi componimenti mostrano un atteggiamento di ribellione pura nei confronti della morte, di fronte alla quale sembra che tutta la realtà perda di senso; in seguito

²³ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 198.

²⁴ P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 181.

²⁵ V. SERENI, *I ricongiunti*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 183. La poesia, spiega Sereni, nasce da un sogno raccontatogli dalla moglie: «un conciliabolo tra morti e vivi che si congratulavano a vicenda di essere lì riuniti inopinatamente e oltre ogni loro speranza». Cfr. Apparato critico, ivi, p. 650.

²⁶ V. SERENI, *La speranza*, ivi, p. 177.

²⁷ V. SERENI, *A Niccolò*, da *Stella variabile*, ivi, p. 245.

²⁸ E. TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 72.

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ A. CECCHETTO, *La parola ritrovata*, cit., p. 167.

³¹ «Dal dolore della perdita e della lontananza, dalla irrevocabilità della fine che incombe su ogni umana esistenza, scaturisce una pur ardua ipotesi d'oltretempo [...] Si tratta [...] di una speranza discesa dal desiderio che i vincoli d'affetto che ci legano gli uni gli altri perdurino anche oltre il confine della morte». F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 198.

³² V. SERENI, *Le sei del mattino*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 120.

si arriva invece a una sofferta accettazione della morte, intesa non più come annullamento ma come accesso a un'esistenza ulteriore. Questo percorso dal «perché?» all'«amen» è lo stesso rappresentato nell'*Orfeo in paradiso*³³ e nel più tardo *Eschaton*, che dall'inferno del Nulla approda al ritrovamento della Madre-Speranza in paradiso.³⁴

I testi in cui si sviluppa con maggiore ampiezza la riflessione santucciana sulla morte, tuttavia, sono certamente *Come se* e *Il mandragolo*. Il primo anzitutto mette a confronto diverse posizioni esistenziali, incarnando ciascuna di esse in un personaggio specifico. Lo zio del protagonista, Onkel Kauz, rappresenta lo scetticismo assoluto: egli gode dei piaceri che la vita gli offre, nella convinzione però che l'esistenza sia nel suo complesso insensata e che quindi uccidersi sia razionalmente la scelta più logica.³⁵ All'estremo opposto c'è la fede assoluta, rappresentata da tre personaggi: Felicita, cattolica convinta, suo marito Giò, che professa una fede sincretistica fondata sulla musica, e il figlio Mico, emblema di una religiosità vitalistica. Tra questi personaggi si muove Klaus, l'unico non dotato di un quadro esistenziale netto e stabile. Egli vorrebbe sperare in una vita oltre la morte, motivo per cui spesso si appoggia, quasi parassitariamente, alla fede di Felicita, Giò e Mico. Rimane però sempre un dubbio di fondo: il loro convincimento è «bello certo. Ma vero?»³⁶ Klaus oscilla perciò continuamente tra l'idea che la fede sia un'illusione di comodo e il sospetto che gli altri vedano davvero qualcosa che a lui sfugge:

«Fare per disfare» disse Klaus. Pensava a quella vita che si concludeva sulla strada come una cicca si spegne sul marciapiede. «Ce l'hai ancora col buon Dio?» [chiese Mico] «Questo non ha fatto male a disfarlo. Lo vedi come gli andava? L'ha tirato su a fare un po' di baldoria là dove c'è compagnia grande.» «Non credi a quello che dici» disse Klaus. [...] Era felice che quella scena fosse venuta a castigare la risata di poco prima e su quella tristezza senza sponde aspettava di ritrovare Mico muto e inerme come lui. Ma Mico guardava in su come se vedesse volare un uccello di strane penne, e Klaus non capì se sorrideva o parlava con qualcuno.³⁷

A complicare le cose lo zio Onkel decide improvvisamente di convertirsi a pochi istanti dalla morte, appoggiandosi alla fede di Klaus (che lui suppone ancora intatta) così come Klaus si era appoggiato a quella di Felicita, Giò e Mico: «Ti supplico, se qualche bene ti ho fatto: [...] Giurami che tutto è vero. [...] Dimmi che non finisco. L'inferno, *sehr gut so*. Mi basta di tirare avanti, che non sia il Nulla. Vedrò Cristo? E anche mia madre? Su, ingannami, non m'interessa la verità, mi basta la tua garanzia.»³⁸ Questo costituisce per il protagonista la prova che, di fronte alla morte, la fede è l'unica cosa che offre una vera salvezza dall'angoscia («Se no, come ti va con la morte? – gli aveva chiesto infatti Felicita – Hai tanto coraggio da morire da solo?»³⁹). Al contempo però mostra che, proprio per il bisogno troppo forte di credere, la speranza può diventare un'esigenza più forte della verità, una posizione che Klaus non può accettare. Egli ha bisogno di prove certe per credere; da qui il suicidio

³³ Cfr. L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 200.

³⁴ Cfr. M. CORRADINI, *Santucci poeta, Santucci e i poeti*, in *Luigi Santucci. Educatore, scrittore, testimone*, cit., pp. 974 e ss.

³⁵ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 696.

³⁶ Ivi, p. 707. Anche in *Non sparate sui narcisi* si ripete una dinamica simile: Tremolino cerca risposta alle sue paure in Rosmini, il quale gli assicura che tutto ciò che è creato è salvato, poiché ricompreso in «una musica dentro la quale non si muore mai». Tuttavia Tremolino stenta a credergli fino in fondo. Ivi, vol. III, p. 547.

³⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 716.

³⁸ Ivi, p. 761.

³⁹ Ivi, p. 696.

finale, che rappresenta un estremo tentativo di superare il confine dell'inconoscibile, arrivando a vedere ciò che c'è dall'altra parte.

A quest'altezza dunque la speranza di Santucci prende una forma assai simile a quella di Buzzati: un desiderio di credere che, però, stenta a tradursi in realtà perché sempre sospettato di essere illusorio. Comincia tuttavia ad emergere l'idea che sia possibile in qualche modo superare il confine con l'aldilà, arrivando a intuire ciò che c'è dall'altra parte, soprattutto per mezzo della musica. Per Mico infatti è nelle note che si rifugiano le anime dei trapassati,⁴⁰ mentre secondo Giò basta che su un tamburo sia inciso il nome di un defunto perché questi parli con la voce dello strumento, e per Felicita la vita dell'individuo prosegue nel coro delle armonie celesti.⁴¹ Klaus, da parte sua, cerca per tutta la vita di verificare questa possibilità di comunicazione, attraverso sia il patto con Mico di cui abbiamo parlato prima sia la sua stessa attività di compositore.⁴²

Il *Mandragolo* riprende e amplia tale speranza, giacché afferma con decisione la possibilità di intrecciare un rapporto con i defunti attraverso le due strade dell'amore e della musica; in tal modo la morte si sottrae, come nelle parole di don Pasqua, al concetto di perdita e di separazione, giacché «non lasciamo nessuno e niente» come afferma uno dei personaggi.⁴³ Di conseguenza, poiché la morte appare chiaramente come una trasformazione e non una distruzione, viene riaffermata un'idea che nell'*Orfeo* era appena accennata: la necessità di accettare la morte in quanto via d'accesso a una nuova esistenza, come il seme che muore per rinascere. Curiosamente tale affermazione è messa in bocca a Giraldoni, in linea teorica ateo, e assume così l'aspetto di un'ispirazione profetica: come se il messaggio provenisse direttamente da Dio.

«Non è che per caso tutto sia [...] materia? [...] Che fregatura, perdio, se questo è noi e noi siamo questo. »

«Sta calmo» disse il Gilardoni. «Non è roba da buttar via, la materia: parli a vanvera.»

«Sì» incalzò Demo, «ma ci tradisce, si decompone. Che sarà di queste particelle che abbiamo addosso o intorno fra cent'anni, o magari domani?» [...]

«Eccolo il tuo peccato, sempre lo stesso, sempre uno» s'irritò il confessore. «Pensare alla morte, seguitare a prestarle fede, crogiolarsi in quell'ottuso orrore. Le particelle che si disintegrano, le molecole... E allora? [...]»

«Ma lei non ha paura di... [...] di essere un morto, insomma? »

«Vivi... Morti... Distinzioni da filosofi, [...] ciò che conta è una sola cosa: essere nell'Essere. [...] Questo granello, [...] si ribella [...] all'idea di finir sotto terra, di marcire? A lui gli va benissimo quella sorte: terra, buio, umido. Gli va benissimo se si decompone. Ha capito che poi... Un girasole! Lui ha fede, capisci, è teologo. E tu cretino perché non vuoi fidarti? »

«Fidarmi di chi? » disse Demo.

«Di... di uno che non è, come vi piace credere, un immenso Verme, che non vi ha tirati fuori dal Nulla per ficcarvi in una cosa anche peggiore del Nulla, la putredine, per spolparvi a piccoli morsi. [...]»⁴⁴

⁴⁰ Ivi, p. 721.

⁴¹ Ivi, p. 743.

⁴² Nel gregoriano, in particolare, Klaus ritrova fiducia nell'esistenza del paradiso: «È così, la Chiesa non può sbagliarsi... In quelle note imperturbabili la terra e il cielo tornavano infatti a ricomporsi nella felicità di Tolomeo e vivere riacquistava un senso.» Ivi, p. 717.

⁴³ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 101.

⁴⁴ Ivi, pp. 208-11.

Ne consegue che, per Santucci come per Sereni, i morti non appartengono puramente al passato ma sono una *forma futuri*: additano l'utopia finale verso cui tutti sono incamminati. Qui sta appunto la radice della protesta dei morti, che non vogliono essere dimenticati, considerati «altra cosa» rispetto alla quotidianità, bensì essere riconosciuti dai vivi come fratelli e contemporanei.⁴⁵ Di nuovo, insomma, ci troviamo di fronte all'idea che tra vita e morte non esista una vera separazione, ma che i due mondi debbano idealmente integrarsi, come appunto accade al termine del romanzo.⁴⁶ La stessa convinzione è condivisa anche da Luzi, il quale descrive la morte di una persona amata non come una perdita ma piuttosto come l'inizio di una relazione ancora più stretta: «Tu senti che questa persona non sarà più distinta da te. È il momento in cui tu interiorizzi la persona assente. Non ci sono più due persone distinte e due mondi, ma c'è una compenetrazione interiore. Per questo ti dico seconda nascita, perché sei tu coronato sopra te stesso: tutto quello che c'è stato tra noi, nelle varie occorrenze della vita di due persone, ora è in te».⁴⁷

In particolare Luzi si sta riferendo qui a una propria esperienza di lutto, ossia ancora una volta la perdita della madre; sebbene infatti il tema della vita dopo la morte sia già fortemente presente nella prima produzione luziana, anche in questo caso è la morte della madre che innesca un punto di svolta. Inizialmente cioè l'aldilà è visto come la meta di una «fuga» per certi aspetti consolatoria dalla contingenza («Noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare / [...] sul seno divino»⁴⁸); al contrario la scomparsa della madre spinge il poeta a considerare le realtà della fede «come realtà di vita», calate nel presente concreto: «Ebbi, in questa circostanza, la rivelazione dell'importanza reale della fede, della congiunzione dei vivi e dei morti, quindi vidi la fede come continuità, perennità ed eternità.»⁴⁹ L'intuizione è sviluppata in particolare nella raccolta *Dal fondo delle campagne*, il cui messaggio di fondo è duplice. Da un lato il poeta mette in guardia dal pericolo dell'«elegia», ossia la possibilità di smarrirsi nella nostalgia di una persona scomparsa, finendo per sottrarsi alla vita.⁵⁰ Dall'altro lato mostra come proprio la fiducia in una sopravvivenza oltre la morte possa rilanciare la speranza. La comunione tra vivi e morti infatti, e in specie il dialogo con l'anima della madre, conduce alla percezione del «giusto della vita»: il poeta sente di appartenere al flusso della vita universale, in cui ogni evento ha un suo significato. Nelle raccolte successive si approfondisce ulteriormente la riflessione sulla resurrezione, che Luzi individua sempre più chiaramente come il cuore dell'identità cristiana.⁵¹ Per esempio in *Frasi e incisi* troviamo *Pasqua orciana*, in cui Luzi crea un'equivalenza tra la primavera, il «centro» dell'anno, e la resurrezione che costituisce il «centro della [...] vittoria»

⁴⁵ Cfr. L. MARZAGALLI, *Luigi Santucci*, cit., pp. 270-2.

⁴⁶ Lo stesso convincimento emerge anche in un componimento di Santucci: «Più invecchio e sempre meno / so fare distinzione / fra terra e ciel, locande e cimiteri, / fra nuvolo e sereno, / e oggi è uguale a ieri. / Forse m'è maturata la lezione / di don Sergio [...] / Mi diceva: «[...] La morte cosa spezza? / Credi che spezzar possa l'amicizia, / questo capolavoro del buon Dio? [...] / Ragazzo mio / Son tutti là: non è credi, illusione. [...] / Più di me, più di me ti son vicini...» *Mi sono abbarbicato a voi*, in *Il vangelo secondo gli amici*, cit., p. 45.

⁴⁷ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 15.

⁴⁸ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29.

⁴⁹ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 272. Sull'importanza del dialogo con la madre anche oltre la morte di lei cfr. R. VITALE, *La figura della madre nella poesia di Mario Luzi*, cit., pp. 185-9.

⁵⁰ Cfr. in particolare: *Il duro filamento* e *La fortezza*, da *Dal fondo delle campagne*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 288 e 290. Lo stesso tema è ripreso anche in *Madre e figlio* e *Bruciata la materia del ricordo*, da *Per il battesimo*, ivi, pp. 553 e 601. E ancora «un'insidia del rimpianto» è quella di cercare le anime dei propri cari nel firmamento, come fa Simone Martini in *L'universo, i morti*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1068.

⁵¹ «Quello che distingue il cristianesimo è quello che dice S. Paolo: se la resurrezione non è certa, salta tutto. È una grande scommessa che fa l'umanità: il riscatto attraverso la morte.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 94.

dell'anima, il culmine della battaglia tra vita e morte.⁵² Il tema si riverbera anche nella poesia successiva, *Ceneri*, in cui il poeta mette in scena una sorta di coro dei morti:

Ci visita, noi ceneri,
un sogno ricorrente
di fertilità. [...] E infine
[...] con pena
e desiderio sale
la primavera dal suo ade [...]
Siamo
noi pure
dentro l'animato grembo
dove nascita
e morte si affrontano
sì, ma solo per confondersi...⁵³

Come tale conclusione mette in luce, morte e vita arrivano ad essere per Luzi quasi coincidenti. Si chiede infatti il Simone Martini: «Ma c'era il tempo, la morte? / o c'era / l'ininterrotta danza / dell'essere [...] / senza confini / né porte?»⁵⁴ Ancor più nette sono le parole di Cristo nella *Via Crucis*: «Dall'orizzonte umano in cui mi trovo / a guardare il mondo universo che hai creato / si affrontano due eternità: la tua vivente e luminosa / e l'altra senza luce e senza moto [la morte]. / [...] È duro convincerli, gli umani, / che non ci sono due eternità contrarie, / il tutto è compreso in una sola e tu sei in ogni parte, / anche dove pare che tu manchi.»⁵⁵ Certo la speranza nella resurrezione rimane comunque in dialettica con la disperazione di fronte alla morte; ad esempio resta aperto l'interrogativo su quanto dell'individuo esattamente si conservi: cosa avviene dei suoi momenti di gioia e dei suoi dolori? Svaniscono semplicemente o entrano in un «conto di giustizia / un libro, una imperscrutata matematica / protesa all'equità?»⁵⁶ Tuttavia dubbi e sofferenze sono contrastati da una speranza che nasce in modo quasi inconsapevole, per grazia più che per volontà dell'individuo: «Eppure chi pensò in lui morta la morte, / chi per lui lo disse / e lo ripete ancora? Oh spes.»⁵⁷ Una simile, spontanea speranza caratterizza anche la prima produzione di Betocchi, per il quale il paradiso è quasi una realtà tangibile: «Io sento mari / ininterrotti a sponda / di questa breve vita; io vedo l'onda // già verde, l'alba, e l'isola che perde / la sua tristezza, e l'alte cime accende / a un sol che non tramonta.»⁵⁸ In effetti scopo primario della poesia «consolatrice» del primo Betocchi è precisamente risvegliare la speranza additando, oltre le sofferenze presenti, le gioie del paradiso.⁵⁹

⁵² «È lì, / al centro della sua vittoria / l'anno. O l'anima?» M. LUZI, *Pasqua orciana*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 917. Mazzanti commenta così questo passaggio: «Come l'anno solare ha un proprio centro di vita, anche il tempo totale dell'anima scopre, all'interno del suo snodarsi, un suo centro: l'evento del Cristo.» G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 66.

⁵³ M. LUZI, *Ceneri*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 919.

⁵⁴ M. LUZI, *In acqua e in aria*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1039.

⁵⁵ M. LUZI, *Via crucis al Colosseo*, cit., p. 22.

⁵⁶ M. LUZI, *Avviene, si trasforma*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 34.

⁵⁷ M. LUZI, *Non dice oltre, tace*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 375.

⁵⁸ C. BETOCCHI, *Alla sorella*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 66.

⁵⁹ Cfr. C. BETOCCHI, *Sulla poesia consolatrice*, in *Confessioni minori*, cit., pp. 384-5. Il tema affiora anche nella poesia retrospettiva *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*: «L'anima / sapeva che di là dal dolore era la gioia, / e volevo affrettarla, renderla visibile». Da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 437.

D'altra parte il tema della vita oltre la morte può affiorare anche in autori più insospettabili. Annoni per esempio osserva come Caproni nel *Congedo* rifletta molto sui Novissimi pur senza mai nominarli;⁶⁰ tanto che il titolo stesso, così come quelli delle raccolte immediatamente successive, richiama in forma implicita il motivo del viaggio agli inferi.⁶¹ Più in generale tutti i nuclei fondamentali della poesia caproniana individuati da Raboni, ossia la madre, la città e il viaggio, si possono ricondurre al tema dell'aldilà. La città di Genova, in virtù del suo sviluppo in altezza, si presta a simboleggiare il transito verso altre dimensioni dell'essere, paradisiache (*L'ascensore* di Castelletto) o inferi (le scale dell'*Epilogo* in *All alone*).⁶² La madre, con la sua morte, solleva l'interrogativo di una possibile sopravvivenza in un mondo altro, facendosi lei stessa varco per l'aldilà (come nel componimento *Ad portam inferi*). Il viaggio infine ha come meta ultima la morte, ossia l'accesso a un territorio misterioso, avvolto nella nebbia perché impenetrabile alla ragione (come esemplarmente nelle *Stanze della funicolare*). Un territorio dunque che non può essere conosciuto ma che, appunto per questo, lascia aperta la speranza, per quanto esile, di una sopravvivenza e di un possibile dialogo con l'aldilà: «Un brusio / di voci afone, quasi / di foglie controfiato / dietro i vetri. // Foglie / che solo il cuore vede / e cui la mente non crede.»⁶³

Si può dire in effetti che uno degli scopi della poesia, per Caproni come per Sereni, sia proprio mantenere aperto un dialogo con quella dimensione «altra» che nella vita quotidiana si tende a rimuovere. Il poeta è colui che parla «ai morti»,⁶⁴ è quel «demente» che «stentoreamente» rammenta al mondo l'esistenza delle «cretacee porte», ossia «i cardini della nascita / i cardini della morte».⁶⁵ Caproni, osserva Coletti, mette in luce «la legge crudele dell'oblio», il fatto che «tutti siamo tesi a dimenticare, a “uccidere” i morti», mentre «la sua poesia è lì a testimoniare che il dialogo non è finito, che la porta non si è chiusa.»⁶⁶ Tale dinamica ricorda quella del *Mandragolo* santucciano, in cui il desiderio di ricordare i morti si scontra con quello di dimenticarli, in un oblio necessario perché i vivi possano continuare sulla loro strada liberi dal peso del passato.⁶⁷ Del resto tale contrapposizione era già accennata nell'*Orfeo in paradiso*: gli amici stessi di Orfeo-Santucci giudicano eccessivo il suo dolore per la morte della madre, ritenendo che egli dovrebbe cercare di dimenticare e andare avanti. Lo scrittore però è precisamente colui che (anche a costo di sembrare folle) non dimentica, bensì usa la propria scrittura per mantenere, o quantomeno per cercare, un dialogo con l'oltremondo.

Da qui un'altra caratteristica che accomuna tutti gli autori che abbiamo visto sinora. Anche nella poesia caproniana cioè non sempre troviamo un confine netto tra vita e morte: «“Confine” diceva il

⁶⁰ «Queste realtà ultime, che il poeta ateologo può solo attestare per indizi, [...] restano i fuochi d'indagine del *Congedo*». C. ANNONI, *Giorgio Caproni, poesia come allegoria*, di, in *Il canto strozzato*, cit., p. 333.

⁶¹ Il testo eponimo del *Congedo* infatti avrebbe dovuto dare inizio, come scrive Caproni stesso, a un poemetto dedicato a «una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello». G. CAPRONI, Lettera a Betocchi del 9/3/61, cit. nella *Cronologia* premessa a *L'opera in versi*, cit., p. LXVI.

⁶² Cfr. R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 57.

⁶³ G. CAPRONI, *Foglie*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 448.

⁶⁴ G. CAPRONI, *Allo scrittoio, o Condizione*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 287.

⁶⁵ G. CAPRONI, *I cardini*, da *Res amissa*, ivi, p. 58.

⁶⁶ V. COLETTI, *I cardini delle cretacee porte*, da *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 372.

⁶⁷ Dice Giraltoni a una delle anime: «Voi ci pesate addosso, ci pesate dentro, c'impedite di vivere con la pretesa di rivivere, trasmettendoci paure, puritanerie, superstizioni. Crepate una buona volta dentro di noi!» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 200. D'altra parte lo stesso Giraltoni aveva in precedenza riconosciuto il diritto dei defunti a essere ricordati: «Ti sei mai accorto cos'è la nostra vita, la tua vita? Questo bestiale *consumare*. Questa sinfonia fragorosa, stonata, ma infine piacevole che ci godiamo da soli, con ingordigia, lasciando fuori tutti *gli altri*, cioè loro. Loro, poveracci, vorrebbero, da milioni di anni, vedersi inclusi in questa sinfonia. Ecco: esiliati per comodità nostra nello... nello Spiritualismo, tentano oggi di conquistare la parità dei diritti» p. 196.

cartello / cercai la dogana, non c'era / non vidi dietro il cancello / ombra di terra straniera.»⁶⁸ Il che ricorda quanto scrive Buzzati nei *Sette messaggeri*: «Non esiste, io sospetto, frontiera, almeno nel senso che noi siamo abituati a pensare.»⁶⁹ L'altrove insomma, scrive Masetti, «non è un luogo sconosciuto e straniero, perché è già qui, è già il presente che abitiamo quotidianamente».⁷⁰ Ciò significa da un lato che la morte è già inscritta nella vita: come cantano i chierichetti di Caproni, «la nascita provvisoria» contiene «la morte definitiva»; perciò viaggiare è non viaggiare, giacché la meta è già segnata in partenza.⁷¹ Similmente Buzzati ha scritto: «Non è ben chiaro se l'Inferno sia proprio di là, o se invece non sia ripartito fra l'altro mondo e il nostro. [...] Mi domando anzi se per caso l'inferno non sia tutto qui, e io mi ci trovi ancora, e che non sia solamente punizione, che non sia castigo, ma semplicemente il nostro misterioso destino.»⁷² D'altra parte rimane anche l'ombra della speranza opposta, ossia che la vita sia inscritta nella morte. Così, per esempio, in *Dilemma* il poeta suggerisce interrogativamente una reversibilità tra morte e vita: «Sfondare la parete nera. / Rompere in alba la sera. / È il sogno del morituro? / Il voto del nascituro?»⁷³

Più nascosta, ma non meno intensa, è la riflessione sulla morte sviluppata da Silone. A un primo sguardo in realtà non si direbbe che questo tema sia fondamentale per un autore così radicato nell'esistenza terrena; ma è Silone stesso a sottolinearne l'importanza: «Il problema della sopravvivenza, [...] anche se razionalmente può sembrare insolubile, mi interessa, mi inquieta continuamente.»⁷⁴ Già attraverso le riflessioni di Pietro Spina, infatti, l'autore afferma il proprio bisogno di sperare in una sopravvivenza individuale: «Ah, è veramente impossibile, e sarebbe anche troppo comodo, consolarsi col concetto dell'immortalità (dell'immortalità della specie granaria) quando si trepida per la sorte d'un preciso chicco di grano, personalmente conosciuto e col quale s'è vissuto insieme.»⁷⁵ D'altra parte nello stesso romanzo i dubbi dell'autore trapelano nelle parole di don Severino: «Sull'aldilà la mia fede è sempre stata vacillante. Vi credo senza sforzo quando sparisce una persona cara e onesta; molto meno se muore una di quelle mezze coscienze che già sulla terra non riescono ad essere interamente vive.»⁷⁶ Tale compresenza di speranza e dubbio percorre poi tutti i romanzi fino a culminare nell'ultimo, *Severina*. La protagonista, osserva Scalabrella, è in pratica l'incarnazione della lotta contro il Nulla nella ricerca di un «senso trascendente della speranza»,⁷⁷ cosa che emerge in particolare dalle sue ultime parole. Infatti, alla domanda se creda ancora in Dio e alla sopravvivenza dell'anima, Severina non dà risposte nette, ma afferma soltanto: «Spero. Mi resta la speranza.»⁷⁸

3.2. La partecipazione al collettivo

⁶⁸ G. CAPRONI, *Falsa indicazione*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 281.

⁶⁹ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 601.

⁷⁰ A. MASETTI, *La lingua che combatte*, cit., p. 56. Analoga osservazione è fatta da Surdich: «La morte è un'immanenza, e immanenti sono i luoghi dei morti». L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 107.

⁷¹ L. FENGA, *Ogni verità è nel suo contrario: l'avventura del grande Caproni*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 73.

⁷² D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del secolo*, da *Il colombre*, cit., p. 451.

⁷³ G. CAPRONI, *Dilemma*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, p. 892.

⁷⁴ I. SILONE, *Credere senza obbedire*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1287.

⁷⁵ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 730.

⁷⁶ Ivi, p. 989.

⁷⁷ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 133.

⁷⁸ I. SILONE, *Severina*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1487.

La vita oltre la morte può essere concepita anche, in modo più laico, come una trasfusione della vita individuale nel flusso della società o del mondo. Tale speranza è presente per esempio nella produzione di Levi, in diverse accezioni. *La chiave a stella* si sofferma sulla possibilità di vivere attraverso le proprie opere, se queste rimangono utili anche alle generazioni successive;¹ mentre la conclusione del *Sistema periodico*, come sottolinea Cavaglioni, vede una forma di «immortalità» nella costante ricomposizione degli atomi in forme diverse:

Levi sembra avere ideato *Carbonio* allo scopo di esprimere la volontà di rivincita nei confronti di chi ha annientato milioni di persone, ma non lo fa in modo esplicito. È la natura stessa a rendere possibile il sogno impossibile: la vita di chi non c'è più si perpetua sotto altra forma, perché «la morte degli atomi, a differenza della nostra, non è mai irrevocabile». [...] Va delineandosi allora un'alleanza salvifica: la chimica viene in soccorso all'etica, alla religione, dando vita a un sogno, la ricerca di un riscatto «necessario».²

La stessa duplice prospettiva è presente anche in Calvino: la discontinuità della morte individuale, cioè, può essere riassorbita nella continuità positiva della storia (che iscrive le vicende del singolo all'interno di un percorso collettivo) o della natura (che traduce la morte di un organismo nella vita di altri). Queste diverse forme di «immortalità» sono rappresentate, nella *Collezione di sabbia*, attraverso due simboli chiave: *Le sculture e i nomadi*. Le prime rappresentano la possibilità di incidere un istante «nel tempo uniforme della pietra», fissandolo cioè nella memoria della città (della storia); i secondi invece, vivendo in simbiosi con la natura, incarnano una visione del mondo in cui «la morte scompare nel tempo ciclico e nell'eterno ripetersi dei segni zodiacali».³ Entrambe le forme di continuità emergono anche nella terza sezione di *Priscilla*, dedicata appunto alla *Morte*: da un lato la discontinuità degli individui può essere superata attraverso la costruzione di una rete (il linguaggio e, più in generale, la cultura) che trascenda i limiti delle singole esistenze; dall'altro la riproduzione biologica consente di «lasciare alla morte solo una piccola e nascosta parte di sé».⁴ In *Palomar*, infine, i due aspetti si fondono: la trasmissione della memoria storica e della vita biologica sono entrambe funzionali a dare all'esistenza dell'individuo uno scopo, inscrivendola nel più generale percorso dell'universo. D'altra parte l'autore stesso è consapevole che in tal modo il problema si sposta dalla fine dell'individuo alla fine del cosmo, senza realmente risolversi:

Palomar pensando alla propria morte pensa già a quella degli ultimi sopravvissuti della specie umana o dei suoi derivati o eredi: sul globo terrestre devastato e deserto sbarcano gli esploratori d'un altro pianeta, decifrano le tracce registrate nei geroglifici delle piramidi e nelle schede perforate dei calcolatori elettronici; la memoria del genere umano rinasce dalle sue ceneri e si dissemina per le zone abitate dell'universo. E così di rinvio in rinvio si arriva al momento in cui sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile.⁵

In sintesi quindi, come sottolinea Hume, anche l'opera di Calvino costituisce a suo modo un tentativo di trascendere la morte, evitando formulazioni religiose ma cercando comunque di «soddisfare gli insaziabili desideri dell'individuo alla ricerca del proprio significato».⁶ Per far ciò Calvino «non

¹ Cfr. P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1075.

² A. CAVAGLIONI - P. VALABREGA, «*Fioca e un po' profana*», cit., p. 59.

³ I. CALVINO, *Le sculture e i nomadi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 624.

⁴ I. CALVINO, *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 301.

⁵ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 979.

⁶ K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 101.

promette immortalità alla coscienza individuale, ma propone sentimenti di continuità e di relazione»; in altre parole «offre una mediazione fra vita e morte ma non come dopo-vita bensì come metamorfosi» di una sostanza comune.⁷ Il concetto stesso di morte è messo così in discussione, in quanto «Calvino ci rammenta sovente che siamo soltanto istanti di coscienza [...] Quando l'Io cessa di esistere, non vi è più distinzione fra Io e non-Io; così la morte è priva di significato, è una falsa categorizzazione.»⁸ Tale idea emerge ad esempio in *Se una notte d'inverno*: «La pietra voleva avvertirmi che la nostra sostanza era comune e perciò qualcosa di quel che costituisce la mia persona sarebbe rimasto, non si sarebbe perso con la fine del mondo».⁹ Al contrario Calvino è deciso nel rifiutare tutti i «paradisi», religiosi o meno, che presuppongano «l'uomo continuamente al confine d'un regno solo suo», separato dal resto del mondo e scorporato dalla vera «patria umana» che è «nel cuore delle proprie opere e dei propri giorni».¹⁰

Una prospettiva piuttosto simile si trova anche nel tardo Betocchi. Con il passare del tempo infatti la prospettiva di una sopravvivenza puramente individuale appare al poeta sempre più ingiusta, giacché esclude dalla salvezza sia le anime dei non credenti sia il resto del mondo creato. Da qui il rifiuto esplicito del concetto di anima individuale, a favore di un'«anima» collettiva.¹¹ Ciò implica, anche in questo caso, l'assenza di una separazione netta tra morte e vita, giacché ogni individuo è parte di un flusso unico e universale.¹² Di conseguenza la morte del singolo non è la fine ma semplicemente la trasformazione in altre forme di vita: «Perdo me stesso, / ma il futuro m'afferra, e di sepolcro / in sepolcro mi trasforma in aria, in luce / di verdi clorofille, di fiumi che scorrono.»¹³ Come osserva Langella, insomma, Betocchi trova «nel culto dionisiaco della natura, nel cui grembo immortale la vita trascorre di essere in essere senza mai venire meno, la maniera di sollevarsi dalla disperazione in cui l'aveva gettato la scomparsa del Padre onnipotente.»¹⁴ Esempio a tal proposito un componimento di *Poesie del sabato*:

Io son tuo amante, morte, mia morte
che raccogli la vita tra le braccia e la
tramandi, dalle sue spoglie grano traendo,
e vita, nuova vita nel sole dei morti,
invisibile nella loro pace fruttifera
da cui un'altra né mai diversa vita risorge,
nulla finisce, anzi tutto continua, o morte,

⁷ Ivi, pp. 101-2.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 663.

¹⁰ I. CALVINO, Lettera a M. Motta del luglio 1950, in *Lettere 1945-1985*, cit., p. 279.

¹¹ «L'anima è forse un concetto? Poiché se troppo / credi ed apprezzi di averla, e la godi per te, / tu la svuoti; ma se per pietà d'altrui, / o delle cose, [...] pensi di non averla / [...] tu darai forma a quella / che, faticosamente, sarà l'anima di tutti / uomini e sassi, ed animali e piante.» C. BETOCCHI, *A mani giunte*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 461.

¹² «Non c'è differenza tra vita / e non vita, poiché nel cosmo non c'è altro / che vita, ed ogni apparenza di morte non è, / nell'esistere, che un confidare la carità / del vissuto a ciò che sempre vivrà.» *Ibidem*.

¹³ C. BETOCCHI, *Altri passò di qui, per questo folto*, da *Ultimissime*, ivi, p. 372. La medesima concezione è affermata anche nelle lettere private di Betocchi: «Io credo ormai che la morte non esista: siamo, come tutte le cose, forme ed essenze transitorie dell'eterno trasformarsi del tutto nel tutto che è l'universo»; o ancora: «In me non esiste più la morte, dacché so che tornerò a farmi polvere, e non altro che polvere: ma presto, di nuovo, miracolosamente, a un nuovo destarsi di cellule, un ridestarsi d'amore.» Cit. in M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lettere paoline*, cit., p. 213.

¹⁴ G. LANGELLA, *Betocchi poeta della croce*, cit., p. 115.

o amata morte, o amata.¹⁵

Non si può non notare l'analogia tra questa concezione e quella di Luzi, sebbene quest'ultimo non prenda mai le distanze dai dogmi cristiani. In effetti la concezione dell'aldilà in Luzi è per così dire ibrida: se da un lato il poeta, come abbiamo visto, crede nella salvezza dell'anima individuale, dall'altro condivide con Betocchi – e più alla lontana con Calvino – la convinzione che esista un'«anima» collettiva, nella quale si radicano non soltanto gli uomini ma tutte le forme di vita, unite in un medesimo cammino. Di conseguenza egli tende sempre più a vedere la morte del singolo come uno scioglimento dei confini dell'io, che viene restituito alla vita del Tutto.¹⁶ A differenza di quanto avviene in Betocchi e Calvino, tuttavia, tale concetto si può leggere su due livelli, terreno e ultraterreno.

Sul piano terreno, anzitutto, la morte dei singoli si rovescia immediatamente in rinascita, in quanto parte di un flusso che continuamente si rinnova. Ciò implica appunto una prospettiva di speranza sul mondo, giacché anche dalle peggiori disgrazie può nascere qualcosa,¹⁷ e il sacrificio apparentemente vano di un singolo può gettare le basi per successivi sviluppi positivi. Esempi emblematici di tale dinamica sono, nel teatro luziano, le morti di Ipazia e di Benjamin Constant.¹⁸ Il sacrificio della prima infatti è solo la premessa di future rinascite, come Irene svela a Sinesio: «Come hai potuto non pensare / che Ipazia dovesse rinascere / [...] in altre creature che ne rinnovano l'incanto, / in altro amore e in altra volontà di esistere. / [...] Una donna muore per la vita, non per la morte».¹⁹ E sulla stessa linea si collocano le parole di Charlotte al marito Benjamin: «Ecco, / è lo stesso sacrificio del seme / gettato nel solco dove marcisce / per la spiga di domani.»²⁰ Ne consegue che, ancora una volta, il concetto stesso di morte viene messo in discussione: «Era insensato quel congedo, / non c'era separazione, c'era / tutta la pena / di una compenetrazione piena / in una sola sorte – / reciprocamente / morte e mondo – mondo e morte / nella vita senza fine.»²¹ Perciò, così come per Calvino «le vite degli individui della specie umana formano un intreccio continuo, in cui ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto» è una velleità arbitraria,²² allo stesso modo per Luzi l'individuo non può pensare alla propria esistenza e alla propria morte senza considerare il flusso di cui fa parte:

Lui solo in quella solitaria casa
coabitava con lui,
[...] fisso, il pensiero della morte.
Lui solo ma in lui quante esistenze
sue ed altrui, semenze

¹⁵ C. BETOCCHI, *Avrò la mia tomba; sarai tu che verrai*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 445. In questa poesia, commenta Langella, «l'attesa della morte si tinge di tale ebbrezza che l'epitaffio si rovescia in canto di nozze, in inno alla fertile vita che risorge dalle sue stesse ceneri, nel suo ciclo immutabile.» G. LANGELLA, *Trionfo della croce. L'itinerario poetico-religioso di Carlo Betocchi*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 306.

¹⁶ Cfr. M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 290.

¹⁷ Come afferma il poeta di fronte all'alluvione di Firenze: «Non c'è morte che non sia anche nascita.» M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 379.

¹⁸ Nell'introduzione al volume, infatti, Cosentino sottolinea che la morte di Ipazia è la premessa di «straordinari cambiamenti, che porteranno speranza, luce, vita nuova, a partire dalla cenere [...] dell'ormai superato pensiero ellenico», mentre la morte di Constant «sarà il germoglio di una nuova epoca», contribuendo alla «nascita di un pensiero in grado di far fronte alle minacce di un presente che rischia di mettere a repentaglio le sue più importanti conquiste democratiche.» P. COSENTINO, *Introduzione* a M. LUZI, *Teatro*, cit., pp. 16 e 26.

¹⁹ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, ivi, p. 150.

²⁰ M. LUZI, *Ceneri e ardori*, ivi, p. 562.

²¹ M. LUZI, *Come posso, mondo, divezzarmi*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 366.

²² I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 761.

piovute chissà quando
nella tumultuaria lontananza
del tempo e dello spazio
popolavano quelle vuote stanze –
[...] e lui? lui chi veramente era?²³

Per Luzi però l'annullamento dell'io nella Vita universale avviene anche, come dicevamo, su un secondo livello. Sul piano metafisico cioè la morte implica la dissoluzione dell'anima nel Divino, nell'Uno, così come accade al fiume quando sfocia nel mare.²⁴ Si ha quindi una dissoluzione dei confini individuali che però non coincide con un totale annullamento: «Ecco si spegneva, / perdeva i lineamenti / il volto avuto in sorte / e perfino il suo ricordo, [...] / sì, ma un *quid* sopravviveva / in quella nera / lacuna di sostanza / un tempo stata umana.»²⁵ In effetti è proprio in questo processo di dissolvimento che, paradossalmente, ogni essere diventa più pienamente se stesso.²⁶ Ciò che viene annullato è l'ego nella sua definizione più limitante: l'individuo è «schiodato» dalla «croce dell'identità»,²⁷ superando la propria «ministoria» per aderire all'Essere in pienezza.²⁸ Tale prospettiva può suscitare paura, appunto perché implica la rinuncia a una parte di sé, ma in ultimo il timore è ricompreso nella speranza: «Esplode Mors / in forma di preghiera / il grido: sum! / I am! / è di creatura che si allarma / e invoca per sé un attimo / prima che la frana / dell'essere la prenda. / La prenda, la assuma e la nullifichi.»²⁹ Si tratta di una concezione, come sottolinea Luzi, che tende a rafforzarsi sempre più con il passare degli anni:

Un tempo, da bambini, la morte era l'alterità negativa, il nero rispetto al bianco... [...] Ma via via che l'età procede, che ci avviciniamo al termine, la morte appare come un momento del processo vitale, e la vedo con meno spavento. Lo sa?, molti che mi hanno preceduto non li sento più lontani. Anzi, sento che mi appartengono di più. Sento che tra la vita e la morte non c'è quella barriera invalicabile. No, vita e morte non sono incompatibili. [...] Da giovani si pensa alla morte come a una condanna, dopo... Chissà, forse interviene a sorta di preparazione provvidenziale e si pensa a essa come a un elemento di un ordine cui tutto si iscrive. Progressivamente la si accetta.³⁰

Riassumendo, quindi, tanto Luzi quanto Calvino e il tardo Betocchi concepiscono la morte nei termini di una dissoluzione dell'io e di una restituzione alla vita universale; d'altra parte, mentre i primi considerano questo processo su un piano puramente terreno, per Luzi la morte implica sia la trasfusione dell'individuo nella vita del cosmo, sia il ritorno al Divino, all'Uno verso cui tutto il

²³ M. LUZI, *Lui solo in quella casa solitaria*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 484.

²⁴ L'associazione tra foce e morte, del resto immediatamente intuibile, è sottolineata per esempio in *Dopo la curva*, dove il fiume è definito «agonizzante» nel momento in cui sta per raggiungere il mare. M. LUZI, *Sotto specie umana*, ivi, p. 134.

²⁵ M. LUZI, *Detto?*, ivi, p. 174.

²⁶ La metamorfosi, di cui la morte fa parte, trasforma infatti «le cose in se stesse: le cose quindi si risolvono in loro stesse ma ad un grado più elevato.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 65. Il poeta stesso comunque riconosce che si tratta di un concetto delicato, difficile da comunicare senza fraintendimenti: «La riconciliazione a cui aspirano tutti quanti nel divino passa appunto attraverso una cancellazione delle proprie individualità. Che però ecco, non è un annullamento, un azzeramento: perché nulla è stato per caso, nulla di ciò che è avvenuto è lo stesso che se non fosse avvenuto. [...] Cioè, non è lo stesso che una cosa sia stata o non sia stata di fronte sia pure a questo oblio trascendente; non è tutto uguale a tutto. Ed è difficile a dirsi questo, è difficile. Io cerco di dirlo ma non so fino a che punto ci riesco.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 290.

²⁷ M. LUZI, *Schiodami, ti prego, dalla croce*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 435.

²⁸ M. LUZI, *Lasciami non trattenermi*, dalla raccolta omonima, ivi, p. 581.

²⁹ M. LUZI, *Canto*, ivi, p. 543.

³⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 261.

molteplice tende a tornare. Né i due livelli possono essere percepiti come distinti l'uno dall'altro, giacché il mondo vive proprio perché è pervaso dalla Vita divina, e il cosmo stesso nel suo complesso è destinato a compiere lo stesso percorso dell'io: in ultimo tutte le cose sono destinate a riassumersi in unità, pur divenendo al contempo pienamente se stesse. A cavallo tra livello terreno e ultraterreno si colloca infine la posizione esistenziale di Silone, anch'essa fortemente incentrata sulla salvezza collettiva. La sua visione del mondo è infatti permeata da una forte tensione escatologica: l'autore è convinto cioè che l'uomo potrà infine approdare a una società basata sulla giustizia, la libertà e la fratellanza, in cui tutti gli ostacoli alla realizzazione individuale saranno rimossi. Tale ideale ha una connotazione soprattutto terrena, socio-politica, fino a identificandosi talvolta con la rivoluzione socialista.³¹ Al contempo, però, si sovrappone all'immagine tradizionale del Regno di Dio, il cui avvento finale coinciderà con la parusia di Cristo.

L'intersezione tra speranza politica ed escatologica è già adombrata in *Vino e pane*, attraverso il dialogo tra Spina e i cafoni. Il protagonista chiede infatti: «Non credete che un giorno i grandi proprietari possano essere espropriati e le terre date ai poveri? Che il paese sia amministrato da uomini come voi? Che i vostri figli, i vostri nipoti nascano uomini liberi?» Al che i contadini rispondono: «Conosciamo questo sogno [...] Ogni tanto se ne sente riparlare. [...] I lupi e gli agnelli pascoleranno assieme nello stesso prato.»³² In seguito Spina stesso interiorizza tale sovrapposizione, tanto da rispondere con le parole di Giovanni il Battista a chi lo scambia per il Cristo: «Non sono quello che aspetti [...] Ma sta sicuro, egli verrà.»³³ Significativo è anche il suo commento a un affresco religioso, che mostra come ormai il personaggio intenda il riscatto sociale nei termini di una resurrezione collettiva. Pietro e Faustina trovano infatti in una chiesa un affresco raffigurante il giudizio universale, accompagnato dalla scritta: «Le ossa degli umili esulteranno». Frase che Spina interpreta così: «Non sarà un'esultanza passeggera e superficiale, solo dell'epidermide o dei muscoli, [...] ma una gioia di tutto l'essere, una gioia duratura, profonda, che farà giubilare perfino le ossa. Se un giorno, Faustina, dovessi essere di nuovo redattore d'un giornale operaio, metterò quel motto sulla testata: *Proletari e cafoni di tutti i paesi, unitevi: le ossa degli umili esulteranno.*»³⁴ Allo stesso modo in *Una manciata di more* la giustizia sociale e la rivalsa dei più poveri sono espresse attraverso l'immagine dell'apocalisse; così infatti il cafone Massimiliano minaccia i politici corrotti: «E infine, quando i vermi crederanno di avere partita vinta, apparirà l'angelo. Egli toglierà la tromba dal suo nascondiglio e la suonerà a pieni polmoni e sveglierà anche i morti. Vorrò vedervi allora, vigliacchissimi bacherozzi, se riuscirete a strappare la tromba dalle mani dell'angelo. Ah, ah, ah, vorrò vedervi.»³⁵

Nell'attesa utopica del Regno, dunque, Silone individua il punto di contatto tra gli ideali comunisti e cristiani; d'altro canto proprio questa natura ambigua dell'utopia, in bilico tra terra e cielo, rende difficile la sua applicazione pratica³⁶ e genera alcuni equivoci tra Pietro Spina e i cafoni, giacché entrambi usano gli stessi termini intendendoli però in modo diverso.³⁷ Ad ogni modo, sia che si

³¹ Cfr. I. SILONE, *40 Domande a Ignazio Silone*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1212.

³² I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, pp. 353-4.

³³ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 985.

³⁴ Ivi, p. 921.

³⁵ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 277.

³⁶ «Assai più ardua, se non inaccessibile, è sempre stata tra noi la percezione delle vie e dei mezzi per una rivoluzione politica, *hic et nunc*, creatrice di società libere e sane.» I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, ivi, vol. II, p. 823.

³⁷ Significativo in particolare lo scambio con un frate elemosiniere. Quest'ultimo dice a Spina che in convento «manca la famiglia, ma anche la paura. In più c'è la speranza.» «Che speranza?» chiede il protagonista; il frate risponde indicando

consideri il Regno siloniano in prospettiva laica o religiosa, quello che è certo è che comporta una possibilità di superamento della morte attraverso il trascendimento del singolo nella realizzazione di un progetto comune. Ad esempio la morte di Murica in *Vino e pane* acquista senso proprio in virtù del Regno che lui ha contribuito a costruire, e nel quale indirettamente continuerà a vivere. Allo stesso modo, in *Una manciata di more*, la festa in onore della «futura Liberazione» che i protagonisti si accingono a celebrare è anche la festa di coloro che per questo scopo si sono sacrificati, la cui vita si perpetuerà così attraverso gli anni:

«È una festa di tutti.»

«Una festa civile? Religiosa?»

«L'una e l'altra» rispose Rocco. «È una distinzione che noi non ammettiamo. [...] Non è una data già trascorsa e da ricordarsi. Capisci? Essa deve ancora venire. È una festa da inventare.»

«Quando avverrà?»

«Come si fa a sapere con precisione? Forse tra un anno, tra sessanta, tra duemila.»

«Perché voi la festeggiate proprio oggi? [...] Perché in casa di mia figlia?»

«A causa di Martino» disse Stella «Quando che avverrà, sarà la sua festa.»

«Anche tra duemila anni?»

«Certamente» disse Stella.³⁸

Questa prospettiva non implica necessariamente la sopravvivenza dell'anima individuale, ma, come abbiamo visto poco fa, non la esclude neppure. Infatti nel finale di *Severina* la speranza nella sopravvivenza dell'anima convive con la speranza molto più terrena di continuare a vivere attraverso gli organi donati, in particolare le cornee. Un'immagine al tempo stesso concreta e allegorica, dal momento che rappresenta la possibilità che la ricerca della verità e della giustizia (simboleggiata appunto dagli occhi) prosegua anche oltre l'esistenza individuale, venendo lasciata in eredità alle generazioni successive.³⁹

3.3. La memoria e la speranza nell'aldilà

L'ipotesi che l'anima sopravviva oltre la morte solleva inevitabilmente una domanda, che Betocchi formula in questo modo: «Che ne sarà del vento in Paradiso, / il vento che riporta la memoria, / che ne sarà, del vento, in Paradiso?»¹ In altre parole cosa ne sarà del tempo, e in particolare dei suoi prodotti ossia la memoria e la speranza? Per quanto riguarda la memoria, abbiamo già affrontato la questione nella seconda parte della tesi; ad ogni modo, volendo riassumerla in poche parole, potremmo collocare i nostri autori lungo una linea tesa tra due poli. Da un lato abbiamo una perfetta concordanza tra il ricordo delle gioie terrene e la beatitudine celeste, giacché la seconda rappresenta

il cielo e osserva che l'ostacolo principale per raggiungerlo è la «catena» della proprietà. Spina rimane colpito da questa frase, e promette al frate che un giorno tale ostacolo sarà superato «con l'abolizione della proprietà privata della terra.» Il frate, perplesso, gli chiede: «Credi nel Regno? Su questa terra?» «*Sicut in coelo et in terra, amen*» risponde Spina. Prospettiva politica e religiosa sembrano dunque aver trovato un punto di convergenza, ma il saluto che i due si scambiano lascia capire che non è esattamente così: «Se non ci rivedremo qui, ci rivedremo lassù» dice il frate, alludendo al cielo; al che Spina risponde: «Lassù dove? Sulla montagna? Alla macchia?» I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 328-9.

³⁸ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 275.

³⁹ Cfr. L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 521.

¹ C. BETOCCHI, *A Emilia*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 140.

il coronamento delle prime. Al polo opposto troviamo invece l'annullamento pressoché totale dei ricordi individuali, giacché il singolo è riassorbito all'interno del Tutto.

La prima posizione è propria di Santucci, il quale è convinto che tutte le gioie della vita quotidiana siano riassunte e custodite in paradiso. Si tratta di un concetto che Santucci stesso riconduce alla lezione di Chesterton: «Dio m'ordinò di amare un determinato luogo [...] affinché codesto luogo potesse essermi di testimonianza contro tutti gl'infiniti e le sofisticherie. Intendo che il Paradiso è in un certo luogo e non dappertutto; è qualche cosa di preciso, non già qualsiasi cosa. E in fin dei conti non sarei troppo stupito se ci fosse davvero un lampione verde davanti alla mia casa, su in cielo.»² Vista la precoce influenza chestertoniana su Santucci, non stupisce che l'idea sia ben chiara già all'altezza del *Velocifero*: «Dio è amore: non le farà il torto di toglierle ciò che lei ama» dice il prete a nonno Camillo ormai in punto di morte.³ E tale convinzione resta sostanzialmente invariata per più di trent'anni; infatti nell'ultima opera di Santucci, *Eschaton*, il protagonista è accolto in cielo precisamente da quelle cose che per lui hanno costituito sulla terra un anticipo di paradiso.

È da qui appunto che deriva l'imperativo, tipicamente santucciano, di vivere con attenzione e intensità ogni aspetto del quotidiano, così da «riconoscere sin quaggiù le primizie che ci anticipano il paradiso» e che costituiscono la prova della sua esistenza.⁴ Così, per esempio, nel *Velocifero* una suora assicura a Renzo di sapere per certo che il paradiso non è un'illusione, proprio perché le suore del convento «lo possiedono già tutti i giorni».⁵ Renzo stesso intuisce la realtà paradisiaca per mezzo della musica,⁶ come pure Klaus in *Come se* e Odisseo nel *Manoscritto da Itaca*. Altre volte sono i paesaggi naturali a svolgere la funzione di «prova», come nell'*Almanacco di Adamo*: «Non ci fu che la neve, quella notte, a smentire la Morte. Trasfigurandola. Rovesciandola subito nella Grande Promessa di cui è fatale per noi dubitare: il paradiso. Rendendo quella promessa una *realtà*, visibile e tangibile attorno a noi. Eccolo il paradiso. Non è una fiaba.»⁷ Anche le persone amate costituiscono una manifestazione del paradiso,⁸ e persino gli aspetti più minuti dell'esistenza, giacché ogni gioia, per quanto piccola ed effimera, «è come un guardare il Paradiso dal buco della chiave».⁹

Non dimenticherò quella sera in cui vidi una mia ottantenne parente ballare il valzer con un suo antico e mancato spasimante. Rossa in viso come gli spiriti danteschi nel primo cielo mobile, trasfigurata di felicità e quasi irriconoscibile. Quando mi passò vicina ondeggiando in un ritmo più allentato dell'orchestra, ricordo che le sussurrai all'orecchio: «Sarà così, zia, il tuo paradiso»; «Lo spero», mi rispose sorridendo tra le rughe. E io son certo che oggi sta danzando nei giri d'una perpetua giovinezza.¹⁰

Similmente l'intera raccolta betocchiana *Realtà vince il sogno* è incentrata proprio sulla convinzione che la vita quotidiana possa offrire in ogni momento un'anticipazione del paradiso, trasfigurandosi

² G. CHESTERTON, *Le avventure di un uomo vivo*, in *Opere scelte*, cit., p. 485. Cfr. L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 210.

³ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 586.

⁴ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 210.

⁵ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 716.

⁶ Ivi, pp. 520 e 632.

⁷ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., pp. 128-9.

⁸ «Il nostro paradiso è fatto di facce: maschere alzate fra noi e il deserto del tempo; fumi di comignoli che qualcuno fa salire per noi da un fuoco, tepore di letti dove un altro corpo attende, occhi dita e parole quotidiane.» L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 462.

⁹ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, ivi, vol. I, p. 352.

¹⁰ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 210.

sotto lo sguardo sensibile del poeta: «Tutte le forme diventavan farfalle / intanto, non c'era più una cosa ferma / intorno a me, una tremolante luce / d'un altro mondo invadeva quella valle / dove io fuggivo, e con la sua voce eterna / cantava l'angelo che a Te mi conduce.»¹¹ Tuttavia ciò non implica necessariamente per Betocchi che le bellezze terrene si conservino anche nella dimensione ultraterrena; da qui il quesito che abbiamo citato in partenza: «Che ne sarà del vento in paradiso?» Una domanda che non riceve mai una vera risposta anche perché, con il passare degli anni, si affievolisce fino a perdere la sua stessa ragione d'essere: «Quando rinuncia alla solitaria ascesa in paradiso, il poeta abbandona nello stesso tempo una speranza e il timore che quella speranza è legato, l'ansia per la sorte di ciò che verrà abbandonato».¹² Ancor più lontano dal polo di Santucci troviamo Buzzati, per il quale le anime mantengono sì il ricordo della vita terrena, tuttavia tali ricordi sono in contrasto con la beatitudine del paradiso. Emblematico a tal proposito il racconto *Primo giorno in paradiso*, in cui l'anima protagonista riconosce l'oggettiva miseria della vita terrena ma insieme ne rammenta gli aspetti positivi, i quali finiscono per apparire preponderanti:

Quella vitaccia! [...] Certo: l'affanno quotidiano, di giorno in giorno aspettare qualcosa che non viene e a un tratto tutto è terminato, il lavoro, le passioni infelici, le malattie, le tombe, le paure, l'odio, la povertà, lo sporco. (Vitaccia; ma c'era anche la mamma, il mare azzurro, ricordi?, gli amici, le serate in campagna, la donna che un poco ti amò, vero?, le notti di luna, le città perfino, al crepuscolo, quando i vitrei globi si accendono e stormi di nuove illusioni popolano le case illuminate.)¹³

L'unico mezzo per accedere pienamente alla beatitudine consiste dunque nel dimenticare ogni cosa; finché ciò non avviene, come scopre in ultimo il protagonista, non si può dire di essere arrivati veramente in paradiso: «Sei nella reggia della luce eterna, voli, divori manna, partecipi dell'infinito amore. Ma tu non hai dimenticato. Hai la suprema grazia, ma ricordi. E ricordando soffri. È il purgatorio.»¹⁴ D'altra parte troviamo in Buzzati anche un accenno alla concezione santucciana; in particolare nel racconto *I santi* Dio continua a manifestarsi anche in paradiso attraverso le piccole cose del quotidiano, piuttosto che per visione diretta:

I santi hanno ciascuno una casetta lungo la riva con un balcone che guarda l'oceano, e quell'oceano è Dio. D'estate, quando fa caldo, per refrigerio essi si tuffano nelle fresche acque, e quelle acque sono Dio. [...] [Gancillo e Marcolino] entrarono [in casa], tagliarono un po' di legna e accesero il fuoco [...] Sopra il fuoco Gancillo mise la pentola piena d'acqua per la zuppa e, in attesa che bollisse, entrambi sedettero sulla panca scaldandosi le ginocchia e chiacchierando amabilmente. Dal camino cominciò a uscire una sottile colonna di fumo, e anche quel fumo era Dio.¹⁵

Infine Luzi si colloca al polo opposto rispetto a Santucci. È vero che anche per lui il paradiso è in un certo senso «personalizzato», giacché «ognuno di noi [...] se lo immagina con il proprio linguaggio [...] Per esempio, un pittore lo vedrà come una festa cromatica; un musicista come l'armonia sublime di una sinfonia. Ciascuno di noi ha delle risorse interiori per immaginare l'esito del suo desiderio più

¹¹ C. BETOCCHI, *Un dolce pomeriggio d'inverno*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 91.

¹² D. SANTERO, *Introduzione* a C. BETOCCHI - G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 53.

¹³ D. BUZZATI, *Primo giorno in paradiso*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 58. Il passaggio inizialmente impercettibile dalla deprecazione alla nostalgia è comune a diversi racconti di Buzzati, come *I vantaggi di vivere all'estero* (p. 107) e *La patria* (155). Inoltre il paradossale rimpianto della vita terrena compare già nell'anti-paradiso rappresentato in *Il sacrilegio*: «Strano, pareva – se pur pensarlo non era profanazione – che in quella gente, destinata senza più dubbi al paradiso, restasse ancora un vago rimpianto delle cose umane, e fino all'ultimo essi volessero virtuosamente goderne.» In *I sette messaggeri*, cit., p. 240.

¹⁴ D. BUZZATI, *Primo giorno in paradiso*, ivi, p. 58.

¹⁵ D. BUZZATI, *I santi*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1050 e 1055.

profondo.»¹⁶ Tuttavia nella visione di Luzi il paradiso comporta appunto l'annullamento dell'io e dunque dei ricordi individuali: la «materia del ricordo» è riassorbita nella «memoria della specie».¹⁷ Di conseguenza non è tanto nelle gioie concrete e specifiche quanto nei momenti di trascendimento di sé e di mistica conciliazione degli opposti che è possibile cogliere un anticipo del paradiso: «Quando un attimo t'illumina / tutta dal principio / e ti assolve / dal male il tuo sorriso / e tu trovi in te stessa il tuo perdono. / Il tuo perdono, il tuo paradiso.»¹⁸ Insomma se per Santucci le parole e i ricordi sono il ponte privilegiato per arrivare a Dio, viceversa per Luzi la pienezza del paradiso si realizza solo nel loro trascendimento: il paradiso è «l'altro cielo della spera / non toccato dalla creazione, / non abitato dal pensiero / ma dalla sua potenza.»¹⁹

Per quanto riguarda invece lo statuto della speranza nell'aldilà, è chiaro che a rigor di logica essa non dovrebbe più esistere. Come osserva Fisogni, infatti, per i dannati la categoria di speranza non ha senso giacché la loro sorte è immutabile, mentre i salvati hanno già raggiunto il sommo bene e dunque non resta loro più nulla da sperare.²⁰ D'altra parte una condizione di assoluta immobilità, sebbene positiva, rischia di trasformarsi paradossalmente in un inferno, o quantomeno in un paradiso malinconico, il che è una contraddizione in termini: proprio perché il paradiso ha tutto sembra essere mancante di qualcosa, ossia appunto della speranza che è (anche) avvertimento di una mancanza. Questa condizione paradossale è resa perfettamente da Buzzati, in particolare nel racconto *Il crollo del santo*. Anche in questo caso ci viene descritta la vita di un'anima beata, Ermogene, che per caso scorge dall'alto del paradiso una stanza piena di giovani intenti a fantasticare sul proprio futuro: «Per una sorta di incantesimo tutti erano in quell'attimo, o quell'ora, trascinati su su, verso i giorni e gli anni che verranno, verso la misteriosa luce che in quell'ora profonda della notte scaturiva lentamente dall'orlo nero degli ultimi tetti, la luce prima dell'alba, del giorno che sta per venire, che verrà, il grande meraviglioso destino; il quale è appunto lì che aspetta.»²¹ Tale vista basta per rendere Ermogene irrimediabilmente infelice, cosa di cui anche Dio si rende subito conto:

«Ti ha preso il rimpianto della giovinezza per caso?» gli disse Dio. «Vorresti essere uno di loro?»

Ermogene col capo fece cenno di sì.

«E per essere uno di loro rinunceresti al Paradiso?»

Ermogene fece cenno di sì. [...]

«Ma le gioie che quelli sperano tu qui le possiedi già Ermogene, e senza limiti. Per di più hai la certezza che nessuno te le potrà togliere per l'eternità. Non è pazzesca questa tua disperazione?»

«È vero, Signore, però quelli» e fece cenno laggiù ai giovani sconosciuti «quelli hanno ancora tutto dinanzi, bello o brutto che sarà, hanno la speranza, mi spiego? la meravigliosa speranza. Mentre io... io che speranza posso avere, io, santo e beato, immerso nella gloria dei Cieli?»

«Eh, lo so» disse l'Onnipotente con vaga malinconia. «Questo è il grave inconveniente del Paradiso: che la speranza non c'è più. Per fortuna - e sorrise - fra tante distrazioni qui di solito nessuno se ne accorge.»²²

¹⁶ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 297.

¹⁷ Cfr. M. LUZI, *Bruciata la materia del ricordo*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 601.

¹⁸ M. LUZI, *Passato il fiume, lasciato il cuore antico*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 898.

¹⁹ M. LUZI, *Dentro la lingua avita*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 961. Un'esplicita intuizione del paradiso si ha anche in altri componimenti come *Le prode verdi, il flusso d'acqua e luce*, ivi, p. 1049 o *Mattino, lucentezza ultramondana*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 250.

²⁰ P. FISOGNI, *Ontologia della speranza*, cit., cap. IV, pos. 3289.

²¹ D. BUZZATI, *Il crollo del santo*, in *Il colombre*, cit., pp. 263-4.

²² Ivi, pp. 265-6.

Lo stesso tema è al centro anche del racconto *Nuovi strani amici*. Qui il protagonista si trova circondato dopo la morte da tutto ciò che ha sempre desiderato, deducendone logicamente di essere arrivato in paradiso. In ultimo scopriamo però che proprio l'impossibilità di desiderare è la punizione inflitta alle anime di questo luogo, che è in realtà l'inferno.²³ Allo stesso modo nel *Poema a fumetti* gli inferi sono caratterizzati appunto dalla torturante assenza della speranza.²⁴ Insomma Buzzati sembra temere la vita eterna tanto quanto la sua assenza, come nota Bellaspiga: «Il vero terrore non è tanto che dopo la morte ci sia il nulla assoluto (cosa che toglierebbe un senso alla nostra esistenza, ma perlomeno eviterebbe la sofferenza), bensì che l'Oltretomba esista, ma sia una grigia palude in cui non accade niente, [...] senza obiettivi né speranze, senza passato né futuro.»²⁵ Un dubbio simile balena anche nella poesia caproniana, in particolare nei *Tre interrogativi* di *Res amissa*. Il poeta, interrogandosi sulla possibilità di una vita oltre la morte, si chiede: «Sfodata ogni porta, / abbattute le mura, / è il cosiddetto Infinito / la nostra vera clausura?»²⁶

Caproni dedica all'argomento anche un articolo, *Tra speranza e paura*, nel quale nota la difficoltà dei cristiani moderni di credere realmente al paradiso: «Fatto è che tutti i cristiani sono attaccati a questa valle di lacrime meglio delle telline allo scoglio. E se qualcosa chiedono, non è il Paradiso, piuttosto il poter restare ancora un pochetto qui, dove pure le sciagure son reali e tante».²⁷ Ciò non si deve, secondo Caproni, al fatto che i cristiani non credano realmente in Dio o nell'aldilà: «Ciò cui non credono (e senza rendersene conto) è nel Paradiso, cioè in una felicità durevole e costante, eterna. [...] In fondo è una "crisi" (se tale può dirsi) che da molti secoli dura nell'umanità, la quale, cristianesimo a parte, nella *durata* della felicità non crede più.» Il che, osserva il poeta, è anche logico, giacché nella nostra esperienza l'infelicità può durare a lungo mentre la felicità esiste solo nell'immediata soddisfazione di un desiderio, fintanto che un nuovo desiderio non insorge. In altre parole non possiamo concepire la felicità se non nella dialettica della speranza. Addirittura, se la felicità fosse eterna, rischierebbe di rovesciarsi nel suo opposto (come avviene appunto nella sensibilità buzzatiana): «Pensa infatti alla maggior felicità fisiologica, il piacer venereo. Esso non dura che pochi secondi. E se durasse, nel suo spasimo, soltanto un quarto d'ora, dimmi tu se non ti riuscirebbe più sopportabile il peggior mal di denti.»²⁸

D'altra parte non è necessario interpretare la beatitudine come la morte della speranza. Von Balthasar, per esempio, ha teorizzato che l'immobilità eterna sia propria soltanto dell'inferno, mentre in paradiso si concentrerebbe tutto «quello che c'è di meglio nel tempo, la sua apertura al futuro come al passato».²⁹ Di conseguenza anche la speranza rimarrebbe, sebbene naturalmente trasformata rispetto all'esperienza terrena. Ciò del resto è giustificato dal fatto che, essendo Dio infinito, non potremmo mai arrivare a conoscerlo completamente; di conseguenza «il riposo senza fine in Dio [è in realtà] un'infinita mozione da parte di Lui e verso di Lui.»³⁰ Questa concezione trova il suo rappresentate

²³ Cfr. D. BUZZATI, *Nuovi strani amici*, in *Paura alla Scala*, cit., p. 87.

²⁴ Cfr. D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., pp. 92 e 98.

²⁵ L. BELLASPIGA, "Dio che non esisti ti prego", cit., p. 105.

²⁶ G. CAPRONI, *Tre interrogativi, senza data*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit. p. 809.

²⁷ G. CAPRONI, *Tra speranza e paura*, in *Prose critiche*, cit., vol. I, p. 388.

²⁸ *Ibidem*. La formulazione è curiosamente speculare a quella di Santucci in *Come se*: Mico non solo considera il momento dell'amplesso come strumento di rivelazione del divino, ma ipotizza che se questo momento potesse durare più a lungo, per esempio per un anno, il mondo ne trarrebbe infinito giovamento: niente «più odio né scioperi né guerre... Tutti santi.» L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 708.

²⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Sperare per tutti*, trad. di L. e M. Frattini e C. Danna, Jaca Book, Milano 1989, cit., p. 94.

³⁰ *Ivi*, p. 95.

per eccellenza in Luzi. Anche per lui infatti l'inferno è un luogo orrendamente immobile, la concretizzazione stessa della disperazione,³¹ mentre al contrario il paradiso ha una natura fortemente dinamica. Già il componimento *Las animas*, in *Onore del vero*, rappresenta l'aldilà non come raggiungimento della quiete bensì come un dinamico processo di trasformazione, potenzialmente infinito. Questo suscita dapprima il timore del poeta, che prega: «Fa' che la morte sia morte, non altro / da morte, senza lotta, senza vita. / Da' loro pace, pace eterna, placali.»³² In seguito tuttavia la paura cede il posto alla speranza e la preghiera si rovescia: ora il poeta chiede che la fiamma sia «attizzata», diventando abbastanza forte da innescare una radicale trasfigurazione. In seguito il dramma *Ceneri e ardori* sviluppa ulteriormente quest'intuizione, giacché il coro dei morti descrive la propria condizione non come uno stato raggiunto bensì come un lavoro in corso, una trasformazione perpetua:

Si, progredire nella morte,
penetrare dentro la sua roccia,
traforarla, infine oltrepassarla,
questo è il nostro lavoro,
non sappiamo fino a quando.
È splendido ma troppo intimamente laborioso,
esige una continua concentrazione. [...]
Dobbiamo insieme avere convinzione
d'essere stati al mondo, [...]
e di essere in potenza semi spersi
d'un prossimo raccolto universale.³³

Per Luzi insomma il concetto di paradiso tende a fondersi con quello di purgatorio, come spiega lui stesso: «La nostra gravità si scaricherà e purgherà e saremo leggerezza e levità che permetteranno l'ingresso nel regno della luce, che è il nostro omega, ma un omega che non finisce mai. [...] Penso che oggi il significato [del] paradiso vada strettamente congiunto con un sentimento di progressione che investe l'umano nel suo percorso verso il divino.»³⁴ Perciò, come si legge in una delle ultime raccolte, l'arrivo nell'aldilà non consiste nel raggiungimento di una meta bensì nell'inizio di un nuovo viaggio:

Il termine, la vetta
di quella scoscesa serpentina
ecco, si approssimava,
[...] la celestiale cima.
Sì, l'immensità, la luce
ma quiete vera ci sarebbe stata?
Lì avrebbe la sua impresa

³¹ «L'inferno è l'immobilità, quando tu non hai da andare incontro a nulla né aspettare nulla: l'incapacità di immaginare qualcosa di diverso dall'ora, la morte della speranza, in sostanza e anche della nostalgia e del rimpianto, questo è il grado ultimo della dannazione, secondo me. [...] L'inferno esiste ed è un'esperienza esistenziale.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 36.

³² M. LUZI, *Las animas*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 235.

³³ M. LUZI, *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., pp. 512-13. Peraltro la condizione dei morti è definita come un «lavoro» anche nella pièce santucciana *L'angelo di Caino*, ma in un senso differente: qui il lavoro della anime consiste nel pregare per i vivi, accompagnandoli lungo il loro percorso di vita; nell'opera di Luzi invece sono le anime stesse a dover compiere un percorso, all'interno di un universo ancora in trasformazione.

³⁴ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., pp. 85-86.

avuto il luminoso assolvimento
da se stessa nella trasparente spera
o nasceva una nuova impossibile scalata...
Questo temevo, questo desideravo.³⁵

4. La morte come oggetto di speranza

4.1. La quiete

Una delle più comuni immagini utopiche della morte, scrive Bloch, è l'accostamento al sonno, in cui sofferenze e contrasti si acquietano.¹ Tale immagine è dominante in particolare in Betocchi, che nella prima raccolta accosta la morte al *Riposo serale*, del quale il mondo intero sente desiderio: «Odo colui che riposava / al campo, sospirare un poco / pienamente felice; e una strana / voglia di quel sospiro empie il mondo».² La sera è dunque «l'ora / della speranza»³, in cui tutti fanno ritorno alla «soglia / amata»,⁴ rientrando «come timidi uccelli, [...] / puri e sommessi alla divina mano.»⁵ Tale concezione si rafforza sempre più col passare degli anni: la morte appare al poeta come «una suprema carità»,⁶ una creatura amica con la quale il vecchio si «trastulla», «e con la sua mano carnale / ne carezza la dolce presenza, / in questa vita fedele / a lei, e all'immortalità.»⁷ Inoltre essa si associa al recupero della purezza e tranquillità tipiche dell'infanzia, tanto da sovrapporsi alla figura della madre.⁸

Similmente Santucci confessa di essere sempre stato istintivamente attratto dalla quiete della sera e dell'inverno: momenti entrambi che favoriscono uno stato di tranquillità riflessiva, lasciando libera l'immaginazione di fantasticare «senza venir “distratta” dalla luce e dalle faccende sempre troppo rumorose che dentro la luce si svolgono.»⁹ Allo stesso modo la morte gli appare talvolta come una meta desiderabile in quanto luogo di assoluto riposo e tranquillità, a lui particolarmente congeniale in quanto si definisce «un dormiglione, un “patito” del sonno.»¹⁰ Peraltro possiamo individuare alla radice di questa concezione un preciso riferimento culturale: l'immagine cristiana della morte come «beata dormitio». È Santucci stesso a esplicitarlo: «*Beata dormitio* – sonno di gioia: fragranza di

³⁵ M. Luzi, *Il termine, la vetta*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 511.

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1322.

² C. BETOCCHI, *Del riposo serale*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 93. Di analogo argomento anche la poesia dispersa *Al termine del giorno*: «Ma il tardo desiderio /che sale dalla terra /e la consola, ed erra /pel cielo, vivo //di poche cose, in una / stanchezza così profonda, /intendi?» Ivi, p. 530.

³ C. BETOCCHI, *Sulla speranza*, in *Dal definitivo istante*, cit., p. 187.

⁴ «E in quel tempo camminava / l'ora pietosa in cielo; / la solitaria spoglia / s'affidava al sereno / notturno; ed alla soglia / amata ciascuno tornava.» C. BETOCCHI, *D'un'altra creatura*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 71.

⁵ C. BETOCCHI, *Sulla speranza*, in *Dal definitivo istante*, cit., p. 187.

⁶ «Io sono a un tal punto, con la mia vita, che quando c'è chi muore non so più se condolermi o felicitarmi. Non ho infatti altra fede che nella carità: e a quel che ne penso ormai la morte è una gran carità». C. BETOCCHI, Lettera a L. De Giovanni del 1977, in *Carlo Betocchi a Bordighera e dintorni*, a cura di L. Betocchi, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1996, p. 38. La stessa idea affiora anche nella produzione poetica: «Sicché la morte sembra la sola / salvezza. A tanto mi hai già ridotto, vita che passi.» C. BETOCCHI, *Certo, questo corpo non perdona a nessuno*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 311.

⁷ C. BETOCCHI, *Come par vecchia la gioventù*, da *Ultimissime*, ivi, p. 358.

⁸ Cfr. *Canto*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 73; *E ne dondola il ramo*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 195; *Se i morti sono veramente morti*, in *Ultimissime*, ivi, p. 364.

⁹ L. SANTUCCI, *Brianza e altri amori*, cit., p. 222.

¹⁰ *Ibidem*.

sillabe che capovolge l'incubo in benigna cosa di natura, che sa di ghirlanda, di bianchi cuscini, di sogni placidi e innocenti. Sì, dopo [Cristo] la morte ha sapore d'infanzia, [...] la bara è culla, e il giorno della morte dei suoi giusti la famiglia di Cristo lo chiamerà, con gaio candore, *dies natalis*.»¹¹

È vero che il pensiero della morte è per Santucci prevalentemente angoscioso; tuttavia la repulsione si intreccia sin dagli inizi a un certo desiderio latente. Già nel *Velocifero* per esempio Silvia vede la morte come mezzo per sottrarsi alla precarietà del destino.¹² In seguito, nelle poesie di *Se io mi scorderò*, la morte è invocata più specificatamente in quanto possibilità di ricongiungersi alla madre, sfuggendo ai dolori del tempo.¹³ Un'idea che ritroviamo, anche se appena accennata, nell'*Orfeo in paradiso*; infatti il protagonista, distrutto dalla perdita della madre, contempla giornalmente il suicidio senza però mai decidersi a metterlo in atto.¹⁴ Il suicidio assume poi un ruolo centrale in *Come se*, giacché tanto Klaus quanto suo zio vedono la morte come un'«uscita di sicurezza»,¹⁵ la possibilità di sfuggire alla «falsa patria» del mondo e alle sue tormentose incertezze.¹⁶ Nel *Mandragolo* inoltre la serenità della morte – perlomeno in alcune delle sue manifestazioni – è narrata direttamente dalle labbra dei defunti. Sebbene infatti alcuni di loro rimpiangano la vita, altri sono invece piuttosto contenti della loro sorte. Per esempio uno di loro sostiene «che la morte andrebbe celebrata come l'essere tornati, scampati da una guerra o da una pestilenza»; un altro afferma di aver «lasciato la vita come un lattante che si stacca saziato dal capezzolo e si addormenta.»¹⁷ Uno si spinge fino a dire che la morte «è stato come avere l'orgasmo», mentre un altro si rallegra di essere ormai al sicuro dall'invecchiamento.¹⁸

Allo stesso modo nell'opera di Buzzati la morte depone talvolta il suo aspetto minaccioso per assumere l'attraente forma di una «suprema quiete», «uno stato di tranquillità totale».¹⁹ Tale condizione è desiderata da tutti gli uomini, anche se «nessuno ha il coraggio di confessarlo perché ciascuno di noi è così uomo, è così debole, e così sfiduciato (subito dopo i primi anni) e non osa dire che in fondo, di là delle paure scolastiche, degli amori disperati, della carriera tanto difficile, degli odi che ti attorniano giorno e notte, che in fondo quello sarebbe il rimedio a tutti i mali».²⁰ Il racconto *L'ultima battaglia* è emblematico di quest'ambivalenza di Buzzati nei confronti della morte. Dapprima, come dicevamo, il protagonista lotta aspramente contro la morte, fino a costringerla a ritirarsi. Tuttavia nelle ultime righe la morte cambia aspetto: non è più la sconfitta dell'io ma la quiete che segue la vittoria. Ossia non è più qualcosa che rapisce l'individuo contro la sua volontà, bensì qualcosa che il protagonista stesso sceglie: «E quando dietro l'inferriata vide che nasceva il giorno nuovo, allora prese sonno dolcemente, simile a recluta ventenne, tra squilli meravigliosi di fanfara.»²¹

¹¹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 354. Lo stesso tema è anticipato già nel saggio *L'imperfetta letizia*, ivi, vol. I, p. 308.

¹² L. SANTUCCI, *Il velocifero*, ivi, vol. II, p. 705.

¹³ Cfr. ad esempio *Filastrocca in morendo o Invulnerabile cosa*, in *Se io mi scorderò*, cit., pp. 69 e 91.

¹⁴ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 77.

¹⁵ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 696.

¹⁶ Ivi, p. 776. Anche Guido nel *Pasticcio di rigaglie* è ossessionato dal pensiero del suicidio, visto come unica possibilità di evitare la perdita della persona amata. Cfr. L. SANTUCCI, *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 72.

¹⁷ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 212.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. BUZZATI, *Massimo simbolo della suprema quiete*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, pp. 116-7.

²⁰ D. BUZZATI, *La mosca*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 159. Per questo motivo anche Buzzati allude al suicidio come «uscita di sicurezza»: «La vita ci riuscirebbe insopportabile, anche nelle condizioni più felici, se ci fosse negata la possibilità del suicidio.» *Il grande ritratto*, cit., p. 95.

²¹ D. BUZZATI, *L'ultima battaglia*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, pp. 128-9.

Del resto già nel finale del *Deserto dei tartari* questo concetto è suggerito indirettamente: arrivando nella locanda dove morirà entro breve, Drogo si sofferma a guardare un bambino addormentato, «stupito da quel sonno meraviglioso, così diverso da quello degli uomini grandi, così delicato [e] profondo».²² Una prefigurazione, in qualche modo, della sua sorte finale.

Anche nella poesia sereniana poi la morte porta con sé una promessa di quiete: già in *Frontiera* il poeta sembra cercare rifugio nell'ombra «fedele» dei morti, così da sfuggire alle insidie della vita e conquistare la pace.²³ Ma è soprattutto in due componimenti di *Stella variabile* che la morte acquista una sorprendente «dolcezza»: *Paura seconda*, su cui ci soffermeremo in seguito, e *La malattia dell'olmo*. In quest'ultima in particolare si leva una voce consolatrice che, attenuando il dolore del ricordo, spinge il poeta verso il riposo del sonno e indirettamente della morte: «È fatto – mormora in risposta / nell'ultimo chiaro / quell'ombra – adesso dormi, riposa. // [...] Sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando già.»²⁴ Una certa dolcezza nella raffigurazione della morte inoltre si può notare in alcune liriche di Luzi. In particolare la prima raccolta assume in certi momenti un tono quasi crepuscolare: le fanciulle, immaginando la propria morte, sognano un «rifugio all'errore / nell'eternità e un dolce confine / con la terra ove furon bambine»;²⁵ mentre il cielo appare come «un giaciglio di porpora e un canto che culla».²⁶

In seguito, come abbiamo visto, la percezione dell'aldilà cambia radicalmente, assumendo una caratterizzazione molto dinamica. Tuttavia in alcuni momenti il paradiso è immaginato ancora come quiete assoluta, a somiglianza di una «calma, bianca domenica / [...] senza attesa / e senza memoria / avuta come grazia. O come perdono.»²⁷ Infatti, proprio perché per Luzi la morte comporta l'armonizzazione dell'io nel Tutto, essa implica la conciliazione di tutti i contrasti e la liberazione dal peso del vivere, come si legge in un emblematico componimento dell'ultima raccolta: «Era un golfo / di beatitudine nel nulla / o un paradiso / di luce e vita aperta / senza croce di esistenza».²⁸ Dunque la morte, aprendo l'accesso al cuore delle cose, conduce fino al «punto / di sovrumana quiete – lì / nell'intimo e nel fondo / della vertigine perpetua».²⁹ Essa svela cioè che nel cuore del «giro vorticoso» della vita, come al centro di un tornado, c'è la quiete, «e in quella quiete è la nostra pace».³⁰

4.2. Il valore autentico della persona

La morte può anche essere vissuta come il momento di massima autenticità, in cui il valore di una vita si svela o si precisa. Non per nulla Calvino aveva pensato di dedicare una delle *Lezioni americane* al *Cominciare e finire*: un titolo che sottolinea l'importanza non solo dell'incipit ma anche della conclusione, dalla quale spesso si ricava il senso generale di un libro o di un'esistenza. Nei suoi

²² D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 215.

²³ V. SERENI, *Paese*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 37.

²⁴ V. SERENI, *La malattia dell'olmo*, da *Stella variabile*, ivi, p. 254.

²⁵ M. LUZI, *Ragazze*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 27. Di analogo argomento è anche la poesia dispersa *All'Occidente*: «Ora già nelle braccia del sole / ogni pena si riposa, sulla mole / della materia piove la dolcezza / di dimenticare il perpetuo errore.» Ivi, p. 1167.

²⁶ M. LUZI, *Natura*, da *La barca*, ivi, p. 34.

²⁷ M. LUZI, *Calma, bianca domenica*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 900. Poco dopo un altro componimento, *Il tempo*, si focalizza su una domenica di ozio che «porta vicino al paradiso». Ivi, p. 903.

²⁸ M. LUZI, *Lasciami non trattenermi*, nella raccolta omonima, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 581.

²⁹ M. LUZI, *C'è - lo sentono, lo sanno*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 995.

³⁰ M. LUZI, *Stella. Stella anticamente*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 360.

appunti per tale lezione Calvino ricorda in particolare una citazione di Benjamin: «Il “senso della vita” è qualcosa che possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate dalla morte.»¹ Se è vero dunque che la morte può vanificare le speranze umane, è possibile anche l'esatto contrario: che la vita cioè assuma un senso autentico e compiuto proprio alla luce della sua conclusione. In quest'ultima prospettiva la morte, scrive Bloch, «pare non annientare la vita, ma confermarla. [...] Attraverso questa fine [si] perviene umanamente alla forma: la morte tragica lavora da scalpello. [...] Toglie alle sue figure la vita, cioè l'indeciso, [...] l'anarchia del chiaroscuro, in cui nulla mai si spinge all'estremo. [...] Un po' come Michelangelo vedeva nel blocco la statua e il suo scalpello aveva solo da toglierne il superfluo intorno. [...] La morte dell'uomo potrebbe dunque essere non tanto una separazione, quanto una essenzializzazione.»²

Questo passaggio ci richiama a un'immagine che abbiamo più volte incontrato nelle pagine di Santucci: quella delle «statue poetiche», in cui l'essenza positiva di una persona viene catturata e assolutizzata. La morte rappresenta appunto il culmine di tale processo, in un duplice senso. In terra anzitutto la morte offre la possibilità di guardare la propria vita nel suo complesso e dunque di coglierne il valore. Per chi ha vissuto bene ciò corrisponde al momento in cui, dati gli ultimi tocchi di scalpello, si fa qualche passo indietro per considerare la propria opera; il che è appunto quanto accade nel *Velocifero* a nonno Camillo.³ In cielo, inoltre, l'anima viene «scolpita» fino a coincidere con la propria «statua poetica»: tutte le corruzioni superficiali sono eliminate, svelando il valore profondo e autentico di ciascuno. Questo affermano in particolare le anime dell'*Angelo di Caino*: «Siamo santi. Non sappiamo spiegarvi come, giacché la nostra vita sulla terra, come la vostra, è stata intessuta di peccati. [...] Tutto vi sarà chiaro quando incontrerete la misericordia di Cristo. Le donne che avrete amato, tradito, diventeranno misericordia. Le bestemmie che avrete pronunciato diventeranno misericordia. Le vostre dita e tutte le vostre ossa diventeranno misericordia.»⁵

È soprattutto in Buzzati, d'altra parte, che la morte si mostra chiaramente come il momento decisivo dell'esistenza, nel quale – come scrive Natoli – l'uomo può prendere la propria vita su di sé, assumendola come destino.⁶ In questo senso la morte è vissuta come «compito» e come «misura della vita», verifica della capacità dell'uomo di essere veramente all'altezza di se stesso.⁷ Al contempo la morte rappresenta per Buzzati l'ingresso nella verità tanto a lungo cercata; perciò, come osserva Bellaspiga, «ben lungi dall'essere azzerante, distruttiva, [la morte] è il momento del riscatto per i suoi personaggi, almeno per quelli “eroici” che finalmente hanno accesso al mistero.»⁸ La morte insomma è, per citare Buzzati stesso, «l'ora grande [...] l'ora attesa per anni» in cui «si chiudono le pazienti somme» e ci si ritrova «veramente uomini».⁹ Il *Deserto dei tartari* è un chiarissimo esempio di questa concezione: sono proprio gli ultimi istanti di Drogo a dare un significato a tutta la sua esistenza, che

¹ I. CALVINO, *Cominciare e finire*, riportato in appendice alle *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 742.

² E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1348.

³ Cfr. L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 586.

⁴ Cfr. L. SANTUCCI, *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 54; *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 67.

⁵ L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., pp. 10-11.

⁶ S. NATOLI, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., p. 83.

⁷ Ivi, pp. 85 e 96.

⁸ L. BELLASPIGA, “*Dio che non esisti ti prego*”, cit., p. 141. Anche Ioli osserva che è tipica di Buzzati «un'idea della fine come inizio effettivo, come futuro reale, come riscatto nella gioia e nella libertà.» G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 57.

⁹ D. BUZZATI, *Battaglia nel mediterraneo*, in *Cronache terrestri*, cit., pp. 19 e 22.

altrimenti apparirebbe vana. La morte cioè compie l'attesa, offrendo la tanto sospirata «occasione» e dando alla vita del protagonista una degna chiusura, indipendentemente da ciò che lo aspetta dopo:

E dall'amaro pozzo delle cose passate, dai desideri rotti, dalle cattiverie patite, veniva su una forza che mai lui avrebbe osato sperare. Con inesprimibile gioia Giovanni Drogo si accorse, d'improvviso, di essere assolutamente tranquillo, ansioso quasi di ricominciare la prova. Ah, non si poteva pretendere tutto dalla vita? Così dunque, Simeoni? Adesso Drogo ti farà un po' vedere. [...] Che gioia, si diceva Drogo al pensiero, come un bambino, poiché si sentiva stranamente libero e felice. Ma poi gli venne in mente: e se fosse tutto un inganno? se il suo coraggio non fosse che una ubriacatura?... No, non pensarci, Drogo, adesso basta tormentarsi, [...] il conto tornerà lo stesso. Il più è stato fatto, non ti possono più defraudare.¹⁰

Ancor più esplicito, se possibile, è il dramma *L'uomo che andrà in America*, in cui il tema della morte come vero oggetto della speranza trapela sin dal nome del protagonista. "Remittenza" infatti è foneticamente vicino a "speranza" (come viene sottolineato dai personaggi stessi¹¹), ma letteralmente significa decrescita. La speranza è dunque strettamente connessa al percorso di annullamento di sé che conduce fino alla meta finale, l'America, simbolo scoperto dell'aldilà, tanto che i personaggi non sono neppure certi della sua esistenza:

MARTINA E dov'è questo paradiso? Come si chiama?

SCHIASSI Si chiama America.

SEMINARA America, America... il nome non mi torna nuovo.

MARTINA America!

SEMINARA Ma è una leggenda o esiste davvero?

SCHIASSI (serio) Esiste.

SEMINARA Lei c'è stato?

SCHIASSI No. Ma esiste.

SEMINARA Conosce almeno uno che c'è stato?

SCHIASSI No. [...]

REMITTENZA: Partire, questa è la gloria? Andarmene? Abbandonare le cose amate? Dall'America quando tornerò?

SCHIASSI Mai.

REMITTENZA (quieto) Lo sapevo. L'America è la gloria, ma nello stesso tempo è l'estremo destino, è il culmine, è... è... è la morte.¹²

Non è un caso del resto che la morte sia spesso accompagnata nei racconti buzzatiani dal rovesciamento delle gerarchie sociali: chi nella vita appare come un fallito, a partire da Drogo nel *Deserto dei tartari*, viene accolto in cielo come un eroe. Tale rovesciamento si spiega con una duplice motivazione. Anzitutto la morte porta alla luce le virtù nascoste delle persone, giacché le uniche virtù veramente essenziali sono le meno palesi: l'umiltà, la bontà, il coraggio quotidiano. Così, per esempio, un giovane medico disprezzato dai superiori ma di grande dignità assume nella morte

¹⁰ D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., pp. 218-220. Un'affermazione molto simile è riferita a *Un comandante in Cronache terrestri*, cit., p. 430: «Egli è rimasto lo stesso, dovunque l'abbia condotto il destino. Qualunque possa essere la nostra pena di non più rivederlo, intatto egli rimarrà nel suo perfettissimo stile. Di qua o di là del tetro fiume, il conto per lui torna ugualmente.»

¹¹ «REMITTENZA (ride) Mi chiamo Remittenza. Antonio Remittenza. / SCHIASSI Bel nome. Fa rima con speranza. / REMITTENZA Remittenza... Speranza... (ride) Ci manca una a!» D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit., p. 412.

¹² Ivi, pp. 422 e 470.

l'aspetto di «un dio»,¹³ mentre un trionfale corteo di angeli accoglie «un povero uomo [...] che non invidiò abbastanza per riuscire: e perciò gradito a Dio».¹⁴ Anche un servitore etiope, Ghilò, si trasfigura in paradiso fino ad assumere la potenza di un leone: «Ghilò avrà potenti artigli, denti grandi e fortissimi, una superba criniera color del sole e andrà balzando di nuvola in nuvola mandando giocosi ruggiti.»¹⁵ Persino un diavolo riesce a redimersi accettando di farsi umano e di morire, per amore di una ragazza.¹⁶

In secondo luogo la morte conferisce dignità all'individuo perché lo fa entrare in un luogo precluso ai vivi, nel regno del Mistero. Perciò «anche l'ultimo dei bifolchi, quando si trasforma in uno spirito, acquista più nobiltà che dieci arciduchi corporei.»¹⁷ Questa dinamica emerge in modo particolarmente suggestivo nel racconto *Ypsilanti in linea*. La vicenda ha luogo in una centralina particolarmente frequentata, da cui partono chiamate per i posti più impensati e lontani. Tutte le destinazioni sono raggiunte velocemente e senza problemi. A un certo punto entra in scena una contadinotta inurbata, «un tipo rozzo e ingenuo, però con una sua forte dignità», la quale chiede di parlare col suo paese d'origine, dal poco esotico nome di Pecorelis.¹⁸ Il problema è che Pecorelis non risponde. Passano i minuti, le ore, ma dal piccolo paese nessuna risposta. Pian piano in tutti i clienti della centralina si diffonde l'idea che sia accaduta una disgrazia terribile. La morte fa così la sua comparsa, semplicemente attraverso il mistero di una non-risposta, che rende improvvisamente lontanissimo ciò che fino a poco prima era abituale e perfino comico nella sua banalità: «Non c'era più nome geografico, per quanto eccentrico e straniero, che potesse fare effetto: né Cincinnati, né Waggawagga, né Fayetteville, né Piatigorsk. La sventurata Pecorelis era infinitamente più lontana.»¹⁹

In sintesi quindi per Buzzati la morte costituisce una duplice rivelazione: svela il valore effettivo di una persona, al di là delle apparenze, e immette in una dimensione diversa, in cui risiede forse la verità, il senso delle cose. Per questo è spesso accompagnata da un piccolo ma significativo segno: il sorriso. Tanti sono infatti i personaggi buzzatiani che, in punto di morte, sorridono, a significare la vittoria morale sopra le forze soverchianti del mondo e della morte, nonché l'implicita speranza che la morte apra loro un varco verso la dimensione metafisica. Pensiamo a Drogo,²⁰ al *Borghese stregato*,²¹ a re Leonzio degli *Orsi in Sicilia*,²² al protagonista della *Piccola passeggiata*,²³ al Maresciallo dell'*Ultima battaglia*,²⁴ e gli esempi potrebbero continuare.²⁵ Lo stesso Buzzati, riferisce

¹³ D. BUZZATI, *L'uomo che si dava arie*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 177.

¹⁴ D. BUZZATI, *Trionfo*, da *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 240.

¹⁵ D. BUZZATI, *L'ascari Ghilò, leone*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 279.

¹⁶ D. BUZZATI, *Un secolo di terrore*, in *Un diavolo per capitolo*, cit., p. 59.

¹⁷ D. BUZZATI, *Lo spirito in granaio*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 5.

¹⁸ D. BUZZATI, *Ypsilanti in linea*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 239.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «Dà ancora uno sguardo fuori della finestra, una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride.» D. BUZZATI, *Il deserto dei tartari*, in *Opere scelte*, cit., p. 219.

²¹ «Lui vero uomo, finalmente, non meschino. Eroe, non già verme, non confuso con gli altri, più in alto adesso. [...] Le raggelate labbra continuavano a sorridere un poco, significando disprezzo, ti ho vinto miserabile mondo, non mi hai saputo tenere.» D. BUZZATI, *Il borghese stregato*, da *Sessanta racconti*, ivi, p. 748.

²² D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, ivi, p. 328.

²³ Il sorriso è in effetti il motivo scatenante per cui la morte decide di risparmiarlo. Cfr. D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, in *Teatro*, cit., p. 23.

²⁴ D. BUZZATI, *L'ultima battaglia*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 128.

²⁵ Sorride infatti anche il giovane medico di *L'uomo che si dava arie*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 173. Inoltre tale motivo ricorre non soltanto nei racconti di fantasia, ma anche nella descrizione – sebbene romanziata – di fatti realmente accaduti, come la morte di Marilyn Monroe (*All'alba*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 216) o dell'alpinista Tita Piaz (*Piaz, il «ribelle» delle Dolomiti*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. I, p. 20).

Montanelli, sorrideva spesso negli ultimi mesi, «ma chissà di che sorrideva: nel suo sorriso l'angelico e il diabolico si confondevano spesso, e del tutto naturalmente.»²⁶ Questa stessa immagine affiora anche in un'opera di Silone. L'ex traditore Murica infatti sorride poco prima di morire, essenzialmente per due motivi: ha vinto la propria battaglia contro la paura, dimostrando anzitutto a se stesso di valere ancora qualcosa; inoltre ha scoperto una speranza che non muore con lui ma continuerà a vivere nell'impegno di altri. Murica quindi, «che mai sorrise nella gioia», prima di morire «forse sorrise alla sua speranza.»²⁷ Del resto anche Silone, come Buzzati, attribuiva grande importanza al momento della morte; sua moglie Darina testimonia infatti che, nei suoi ultimi giorni, egli le disse: «Non ho paura di morire, pur di esserne cosciente; è l'ultimo momento della vita, il momento più solenne, non lo vorrei perdere...»²⁸

Similmente Luzi, in uno dei suoi ultimi componimenti, parla della morte come di «un'alba notturna» e aggiunge: «Oh, vorrei essere pronto e pari / a coglierla.»²⁹ Peraltro anche nella sua produzione troviamo l'immagine di un sorriso in punto di morte: il sorriso di Padre Puglisi, cui è dedicato il dramma *Il fiore del dolore*. Un sorriso che, in questo caso, è espressione di religiosa speranza e di perdono, e possiede una potenza tale da cambiare irrimediabilmente il cuore dell'uccisore.³⁰ Un sorriso «ineffabile» accompagna poi gli ultimi anni di vita di Betocchi,³¹ segno forse di una speranza che nonostante tutto non viene meno e certamente della conquista di una profonda umiltà. Proprio l'avvicinarsi della morte infatti porta con sé l'intuizione del proprio nulla e, con esso, una rinnovata gioia e gratitudine: «Nasce così, dalla polvere / di quel niente che sono, [...] / quel grazie silenzioso / che s'illumina di non so che sorriso / sul mio volto sorpreso, intimidito.»³² Betocchi stesso riconosce in questo «morire / vivendo [...] senza paura dei confini / che son sempre più prossimi» l'«avveramento estremo / della poesia ch'è giunta a verità, / co' suoi bianchi capelli, il cuore debole, / e lo spirito certo ormai ch'è sull'orlo / del pericolo estremo, ch'è il suo vero.»³³

Anche nella produzione di Caproni la morte appare come il momento supremo della verità, giacché di fronte a essa è impossibile mentire. In particolare nella prosa *Un discorso infinito* i morti sono portatori di una verità che sfugge alla presa delle parole: «Voi dovete capirlo dal silenzio dei morti per che cosa combattete. Voi dovete ascoltare i morti, ciò che un uomo esprime quando in lui non è rimasta più nessuna parola. [...] Noi non dobbiamo combattere per la libertà che è detta ogni giorno da tutti, e che ogniqualvolta è detta diventa un'altra cosa: dobbiamo combattere per quella libertà che

²⁶ L. BELLASPIGA, «*Dio che non esisti ti prego*», cit., p. 142.

²⁷ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 164. La frase proviene dalla prima versione dell'opera, ma il riferimento alla speranza rimane anche nella versione definitiva. Dicono infatti i parenti al padre di Murica: «Ho udito che prima di morire tuo figlio ha aperto gli occhi e ha sorriso e ha detto di morire in pace. Non avrebbe sorriso, non avrebbe parlato di pace, se non avesse avuto qualche speranza.» Ivi, p. 96.

²⁸ D. LARACY SILONE, *Colloqui*, cit., p. 124. Silone stesso, rispondendo a una domanda di E. Giannelli, affermò di non avere paura della morte in quanto «è una realtà che fa parte dell'insieme degli altri problemi sul significato della vita, sulla dignità della vita. Chi pensa seriamente al significato dell'esistenza non può non pensare anche alla morte che è la fine dell'esistenza.» Cit. in A. DANESE - G. P. DI NICOLA, *Ignazio Silone*, cit., p. 268.

²⁹ M. LUZI, *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 468.

³⁰ Cfr. M. LUZI, *Il fiore del dolore*, in *Teatro*, cit., p. 657.

³¹ M. LUZI, *Anni di Betocchi*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 20.

³² C. BETOCCHI, *Il più difficile, ora, è trovarmi un cantuccio*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 314.

³³ C. BETOCCHI, *In un'altra città, pur come questa*, ivi, p. 362. A questo proposito Maria Papini osserva che tutta la poesia betocchiana è volta a cercare una verità che superi il limite intrinseco delle parole: una verità che si trova, appunto, «nella completezza del silenzio, della morte». M. C. PAPINI, *Sogno e realtà nella poesia di Carlo Betocchi*, cit., p. 97.

è oltre il confine di tutte le parole ripetute.»³⁴ In un certo senso dunque anche per Caproni la morte è custode dell'essenza della realtà: solo i morti possono raggiungerla, o coloro che come il poeta ascoltano il silenzio dei morti e ricevono da loro un *Anticipo* («Ancora non era morto. / Ma già aveva accesa in mente / la cecità del veggente»)³⁵.

Similmente per Sereni è il pensiero della morte a mettere il poeta in contatto con il mistero e il senso profondo delle cose. Emblematico in proposito un passaggio di *Biennale del '50*: «Gli pare di assistere alla rappresentazione d'un "mistero", che sia anche il suo mistero. In modo non diverso un morente sorride alle figure di un deliro che abbia l'aria di un riepilogo di tutti i misteri della vita.»³⁶ Come sottolinea Cipriani, colpisce il fatto che Sereni raffiguri qui «l'intuizione di un senso ultimo delle cose nella metafora della "parola riassuntiva", pronunciata *in articulo mortis*», come a dire «che solo dal finale sia ricavabile un senso.»³⁷ Ritroviamo inoltre ancora una volta l'immagine del sorriso, del resto non isolata nella poesia sereniana. Già *Frontiera* si apre e si chiude con un sorriso, insieme «limpido e funesto», associato in entrambi i casi al tema della morte (in *Inverno* il ghiaccio, in *Ecco le voci cadono* l'acqua «che rapisce uomini e barche»)³⁸. Potremmo dire dunque che in questo sorriso si riassume il mistero esistenziale, fonte di inquietudine ma anche di un'indefinita speranza.

Anche nella raccolta successiva persiste l'associazione tra la morte e il sorriso: il poeta dialoga con l'ombra del padre che in ultimo «si ritira ridendo» nell'ombra, lasciando il poeta stranamente rasserenato.³⁹ È come se il solo fatto di aver affrontato la morte direttamente, senza ipocrisie, avesse gettato sulla vita una nuova luce, trasmettendo una rinnovata sensazione di significato («E adesso avrà più senso / il canto degli ubriachi dalla parte di Creva»⁴⁰). E ancora l'anima del *Suicida* «sorride nel fuoco», mentre riassume con spietata sincerità la propria condizione: «Non nelle casse del comune / l'ammanco / era nel suo cuore».⁴¹ Allo stesso modo la morte corrisponde al disvelamento dell'io in *Paura seconda*, della raccolta *Stella variabile*. Qui il presentimento della propria morte prende le forme di una voce che chiama il poeta dalla strada; tuttavia, come dice lui stesso, «niente ha di spavento» tale voce.⁴² In effetti è precisamente la «dolcezza» della voce (idealmente vicina all'immagine del sorriso) che disarmava il poeta e lo spinge a un esame di coscienza. La morte insomma, commenta D'Alessandro, è avvolta qui «dalla luce nuova della tenerezza e della speranza, che invitano tenacemente alla svolta definitiva».⁴³ Peraltro è curioso notare come questo componimento, oltre a essere esplicitamente ripreso da Caproni,⁴⁴ mostri una certa affinità anche con una pagina

³⁴ G. CAPRONI, *Un discorso infinito*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 133-4.

³⁵ G. CAPRONI, *Anticipo*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 893.

³⁶ V. SERENI, *Biennale del '50*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 282.

³⁷ S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 65.

³⁸ V. SERENI, *Inverno e Ecco le voci cadono*, da *Frontiera*, in *Poesie*, pp. 7 e 53.

³⁹ V. SERENI, *Il muro*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 179.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ V. SERENI, *Intervista a un suicida*, ivi, p.163.

⁴² V. SERENI, *Paura seconda*, da *Stella variabile*, ivi, p. 252.

⁴³ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 208.

⁴⁴ La *Paura terza* di Caproni è infatti una voluta eco della *Paura seconda* di Sereni, a due anni di distanza dalla morte del suo autore: «Una volta sola "Giorgio! / Giorgio!" mi sono chiamato. / Mi è venuto in mente "Vittorio! / Vittorio!" / E mi sono allarmato.» G. CAPRONI, *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 684. Nascondendosi sotto l'*understatement* ironico, Caproni manifesta qui la paura di fronte all'approssimarsi della propria morte, preannunciata dalla scomparsa dell'amico. È significativo, d'altro canto, l'uso della forma riflessiva: mentre la poesia di Sereni lasciava aperta la possibilità di un'interazione con il trascendente, quella di Caproni si presenta esplicitamente come un monologo.

santucciana, in cui proprio la presa di consapevolezza di sé, in tutto il proprio valore umano, rafforza la speranza nella vita oltre la morte:

Poi in certe ore più solitarie – nelle grandi euforie o nei maceranti affanni – è dal nocciolo più segreto di me (forse è solo il mio nome dal quale mi sento chiamare entro misteriosi labirinti, o sono più verosimilmente le voci dei miei morti) che mi cade dentro, nitida e perentoria, la ricercata conferma: «Come puoi dubitare?» [...] Io: questa ininterrotta trama di ricordi e speranze, allegrie e paure, amori e malinconie che dentro mi si tesse da quando sono nato, è *altro* che la buccia in cui sono rinchiuso, E allora tutto questo *meraviglioso* non starà al grossolano gioco della materia: giacché io *sono* invece tutte quelle geniali e indistruttibili cose.⁴⁵

4.3. La trasformazione e il trascendimento dell'io

Per alcuni autori, in ultimo, la morte non è soltanto uno svelamento ma anche una metamorfosi, ossia opera una trasformazione sia su coloro che la subiscono direttamente sia sull'universo nel suo complesso. Tale concetto è centrale soprattutto nell'opera luziana, che frequentemente raffigura la morte come un fuoco che riduce in cenere e insieme rigenera.¹ Ciò si può leggere, ancora una volta, da due punti di vista. Sul piano terreno anzitutto la distruzione di qualcosa apre lo spazio per la nascita del nuovo:

Io ho questa inclinazione antica, fino dai miei esordi, a leggere tutto il rovinante, il decrescente, quello che si sta squamando, come la liberazione di una superfluità, o comunque da qualcosa che ha fatto il suo tempo e che deve, a un certo punto, lasciare libero il terreno al dopo. Quindi vedo, sì, il negativo di tutto ciò che si perde, che va in frantumi, che non tornerà più: però, ecco, sotto c'è questo paradosso che mi dice che proprio da lì si può cominciare, adeguare un'immagine del mondo più conforme al desiderio di felicità che, inteso in mille modi, spinge avanti la storia. Quindi, diciamo, lo zero è anche l'uovo che genera.²

Dal punto di vista metafisico, inoltre, l'annullamento dell'individuo è la paradossale premessa per la sua realizzazione, per il raggiungimento cioè della pienezza dell'Essere. Abbiamo visto questa concezione emergere in *Las animas*: il poeta esprime il desiderio che un fuoco possa «consumare quelle spoglie, / mutarle in luce chiara, incorruttibile», in quanto l'unica alternativa di fronte alla morte è «il buio» dell'annientamento totale o «la conoscenza per ardore», ossia l'accesso al mistero tramite una radicale trasformazione.³ Il discorso è ripreso nella raccolta *Dal fondo delle campagne*, in cui il poeta individua la salvezza in «una vampa / di trasparenza accesa in altre vite».⁴ La trasmutazione delle anime in luce diventa poi un tema sempre più centrale nella poesia luziana, appoggiandosi anche all'esempio dantesco,⁵ finché nel *Viaggio* di Simone Martini la morte è definita

⁴⁵ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 205.

¹ Alcuni esempi: *Continuità*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 120; *Villaggio*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 192; *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 396; *Padri dei padri*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 701; *Ceneri e Sua fine, sua resurrezione*, da *Fraasi e incisi*, ivi, pp. 919-21; *Siesta sotto il masso*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 81.

² M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 148.

³ M. LUZI, *Las animas*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 235.

⁴ M. LUZI, *Fumo*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 270.

⁵ Il Paradiso dantesco è più volte citato da Luzi, più o meno scopertamente. Cfr. ad esempio *E ora chi sono questi che lo chiamano*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 894; *Di quel flusso di vita*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1070; *Stella. Stella anticamente*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 360. Luzi stesso individua in Dante un modello essenziale, cfr. *Colloquio*, cit., pp. 163 e 254.

ormai apertamente come il «sacramento della luce».⁶ In particolare Luzi utilizza frequentemente il termine «consumare»,⁷ che richiama la citazione evangelica «consummatum est»: la frase che Gesù pronuncia prima di morire sulla croce, segnando il punto più basso della sua parabola ma insieme prelude alla resurrezione. Perciò tale parola è usata spesso in contrapposizione ad altri termini apparentemente sinonimici, come cancellare o vanificare: proprio per indicare una morte che annienta e rigenera, che elimina il superfluo liberando l'essenziale.⁸ La morte si trasforma perciò in una nascita: «Moriva d'esperienza lui, nasceva / chi sa da che semenza / su quelle ceneri un virgulto, / lui da lui».⁹ L'ego cioè viene meno per liberare l'io, come espresso esemplarmente in *Rosales*: «Prendo [la morte] su di me / come tramite per uscire dalla mia buccia. / [...] Dopotutto è una fortuna / liberarsi comunque della propria immagine, disfarsi / della propria nomea. Solo così avviene la nascita di un altro, / anzi la vera nascita. La nascita profonda, come la chiamano.»¹⁰

Similmente nella produzione di Sereni la morte appare talvolta come un'opportunità di rigenerazione, associata anche in questo caso alle immagini della luce e del fuoco. Già in *Pantomima terrestre* si può riconoscere una prefigurazione della morte nell'immagine del «bagliore che verrà / con dentro, a catena, tutti i colori della vita», e che porterà una rivelazione «insostenibile».¹¹ Ma è soprattutto nella *Spiaggia* che il tema si fa scoperto: i morti sono definiti «toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce.»¹² In altri termini la morte implica una trasformazione profonda: l'io è solo apparentemente distrutto, mentre in realtà si trasfonde in un rinnovato slancio di vitalità ed energia comunicativa.¹³ Del resto abbiamo visto come per Sereni il tempo abbia sempre in sé qualcosa di incompiuto, una potenzialità mai pienamente realizzata. *La spiaggia* ipotizza appunto che la morte coincida con la liberazione piena di tale potenziale, cosicché «i morti» (ossia gli istanti del passato e, insieme, le anime dei defunti) possano diventare ciò che veramente sono. In questo senso, come scrive Bloch, la morte non è più «negazione dell'utopia [...] ma al contrario negazione di ciò che nel mondo non appartiene all'utopia»: elimina il guscio per accedere al nucleo, liberando la pienezza vitale rimasta fino a quel momento irrealizzata.¹⁴

Un concetto affine è presente anche in Santucci, in particolare nelle riflessioni di don Pasqua. Egli infatti paragona la morte alla trasformazione delle erbe, pestate e ridotte in infuso: «Queste foglie, vedi, stanno morendo come foglie; così sembra, almeno: una poltiglia. Sai cosa ne faccio? Un infuso di centimorbia. Le libero della loro inutilità. Chi si accorgeva di questi fili d'erba quando erano nel prato? Sciolte in questa bottiglia, irriconoscibili, invisibili, faranno passare i reumi a Giacomino il sacrestano.»¹⁵ Orfeo tuttavia ribatte che è difficile accettare questa trasformazione applicata alle

⁶ M. LUZI, *In anno domini*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opere poetica*, cit., p. 973.

⁷ Cfr. ad esempio *Quella luce nella luce* e *Pasqua orciana*, da *Fraasi e incisi*, ivi, pp. 880 e 917; *È il lampo*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1108; *Pareva fosse dato*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 33.

⁸ «Consumato, / ma non vanificato, prego, / non sottratto / al purgatorio / e al privilegio / della liberazione da se stesso.» M. LUZI, *La casa*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 923. «La consuma esso / eppure non la sperde. / Non la cancella.» *Dinanzi eccole a un tratto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1117.

⁹ M. LUZI, *E ora a che inimmaginate latitudini*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 238.

¹⁰ M. LUZI, *Rosales*, in *Teatro*, cit., p. 255.

¹¹ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 182.

¹² V. SERENI, *La spiaggia*, ivi, p. 184.

¹³ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 206.

¹⁴ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, pp. 1363-5.

¹⁵ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 200. L'immagine è indirettamente ripresa anche in *Come se*, nel dialogo tra Klaus e Dafne: «“Chi è più felice di questo fiore?” [chiese lei]. “Non più felice adesso, [...] che l'hai strappato.” “Non l'ho strappato: l'ho colto.” “C'è differenza?” “Certo, l'ho scelto per amore. E adesso lo faccio vivere qui nei miei capelli”». Ivi, vol. III, p. 763.

persone amate: «Se io sono un'ape o un calabrone e amo un ciuffo di fiori così come l'ho sempre succhiato nell'erba, e quel ciuffo mi viene strappato un giorno per farne un decotto, un decotto che guarirà Giacomino... Io non ho i reumi, sono un povero calabrone che non trova più il suo fiore da succhiare.»¹⁶ Ma questa è appunto la differenza, preciserà più tardi don Pasqua, tra amore egoistico e l'amore disinteressato. Quest'ultimo infatti, come abbiamo detto, vede nell'essere amato una creatura libera, necessariamente in trasformazione, e nella morte una forma diversa di relazione: «Fuori dal tempo, [i nostri cari] lavorano per noi, ancora per noi: ci restituiscono tutto.»¹⁷

4.3.1. *La morte come superamento delle antinomie. Un riepilogo attraverso la teologia di Boros*

È curioso notare la consonanza dei concetti appena analizzati con il pensiero di Ladislaus Boros, secondo il quale la morte costituisce il momento della suprema scelta: l'affidamento o il rifiuto nei confronti di Dio. Ciò significa, da un lato, che la morte consente all'individuo di essere pienamente se stesso, di prendere forma una volta per tutte (come la statua che esce dalle mani dello scultore o, per usare una metafora di Boros, come il frutto che arriva a maturazione), mediante un atto di volontà pienamente libero e consapevole. In tal modo tutte le potenzialità della persona si esplicano: «Il dinamismo latente dell'esistenza, quel dinamismo che fino allora ha fatto vivere l'uomo senza tuttavia essere stato mai impegnato nella sua interezza, viene adesso esercitato coscientemente e liberamente. L'essere dell'uomo irrompe dalle sue profondità e gli si fa incontro.»¹⁸ Al contempo però questo implica il trascendimento dell'io e l'unificazione con l'universo intero e con il Divino:

In un unico flusso si fa incontro [all'uomo] anche l'universo tutto, [...] l'umanità tutta, una umanità agitata ovunque dallo stesso impulso e portatrice di una grandiosità di cui non afferra i confini. Come flusso sconfinato delle cose, dei significati, delle persone e degli eventi l'essere gli si fa quindi incontro [...]. Ed in questo è Dio stesso che gli protende le braccia, Dio, il quale già da sempre costituiva il mistero più profondo che stava alla radice di ogni agitarsi della sua esistenza [...] O egli, in una ultima decisione, lascerà che questo flusso della realtà passi oltre, rimanendo per l'eternità calcificato come scoglio orgoglioso, attorno al quale scorrerà il flusso portatore di vita che lo abbandonerà in una solitudine eterna e correrà altrove. Oppure lascerà che il flusso trasporti anche lui, perché anche lui possa immergersi nella corrente e scorrere verso il compimento eterno.¹⁹

Più in particolare Boros – che in questo appare particolarmente vicino al pensiero luziano – afferma che la morte costituisce un'esperienza di annichilimento dell'io che, in un certo senso, si “scioglie” nel cosmo. La morte infatti non si limita a distruggere il corpo preservando l'anima, giacché i due sono intrinsecamente uniti. Dunque la morte «è contemporaneamente sfacelo dell'anima spirituale in quanto questa può realizzare se stessa solo in una concrezione materiale. Questo sfacelo è dato da un'annichilazione, penetrante fino nell'intima costituzione dell'anima, della sua precedente dimensione mondano-corporale e d'altra parte sfocia in uno sprofondamento nella presenza assoluta al mondo.»²⁰ Il nuovo corpo dell'anima diventa infatti, per così dire, l'universo intero.

¹⁶ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 200.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. BOROS, *Mysterium mortis*, cit., p. 29.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 136.

Ne consegue che, nella morte, le contraddizioni proprie dell'umano sono trascese; non perché uno dei due poli venga meno, ma perché entrambi misteriosamente si compenetrano. In primo luogo, come s'è detto, la piena realizzazione dell'io è una cosa sola con la fusione nel Tutto,²¹ il che consente di superare ciò che abbiamo definito nella quinta parte "paradosso relazionale" (il fatto cioè che l'io si costruisca nel rapporto con il tu senza però poter mai arrivare alla piena fusione con lui). In altri termini, secondo Boros, una volta che l'anima ha perso lo «schermo» del corpo che la separava dal mondo, essa riesce a superare la «maledizione dell'individuazione» mantenendo al contempo una fisionomia pienamente personale.²² Lo stesso discorso poi può applicarsi anche a diverse altre antinomie cui abbiamo accennato nel corso della tesi. Boros ad esempio ricorda che la volontà umana (o il desiderio), pur dirigendosi verso oggetti concreti, non ne resta mai pienamente soddisfatta; alle sorgenti del nostro agire c'è dunque qualcosa di ignoto che si sottrae costantemente e ci rende impossibile realizzare davvero ciò che vogliamo. Viceversa nella morte, scrive Boros, «il volere può raggiungere la piena e attuale unione con se stesso liberamente accettando (o rifiutando) ciò a cui aspirava fin dal principio. Questo significa che, prima della morte, il volere è sempre un volere embrionale. La morte costituisce invece la nascita del volere.»²³

Non solo: nella morte si renderebbe possibile la conciliazione tra libertà e destino. Questa è una problematica che abbiamo visto particolarmente viva nelle opere di Silone, e che Boros riassume in questi termini. Anzitutto la libertà umana è in tensione con le determinazioni biologiche, ambientali e culturali, che limitano in misura variabile la piena espressione del singolo.²⁴ Inoltre l'essere liberi comporta poter sviluppare quello che si è, la propria vocazione in senso lato; ma ciò implica un paradosso: «L'essere liberi coincide con l'«essere il proprio destino». È libero infatti colui il quale realizza fino all'ultimo ciò che è «scritto» in lui. Essere il proprio destino significa quindi essere «estranei» a se stessi, non possedere più se stessi, in breve essere disposti.»²⁵ La morte risolve entrambe queste antinomie, sia perché recide tutti i condizionamenti che limitano la libertà dell'individuo, sia perché ne realizza il destino, spossessandolo di sé ma insieme offrendogli l'occasione di una decisione pienamente libera e personale.

Analogo è poi il ragionamento relativo alla conoscenza. La mente umana non si accontenta di conoscere i singoli oggetti, ma aspira a racchiuderli all'interno di un sistema coerente, di uno o più «modelli» (per usare un termine caro a Calvino). In altri termini ciò a cui l'uomo veramente si aspira è la piena conoscenza di sé e del mondo, ma nello stesso tempo è incapace di uscire da sé e dal mondo così da possederne una visione complessiva. In fondo è il famoso paradosso che talvolta si trova sotto il nome di "legge di Pugh", dal nome di Emerson Pugh cui è attribuita: «Se la mente umana fosse abbastanza semplice da essere compresa, noi non saremmo abbastanza intelligenti per comprenderla.»²⁶ Boros risolve tale paradosso argomentando che «in ogni atto di conoscenza lo

²¹ «Nella morte l'anima raggiunge la totalità di quanto desiderava in ognuno dei suoi atti (morte come incontro totale con se stessi) ed essa viene radicata nello stesso tempo nel fondamento del mondo (morte come presenza totale al mondo).» Ivi, p. 130.

²² Cfr. Ivi, pp. 87-92.

²³ Ivi, p. 73.

²⁴ «L'uomo tende ad affermare se stesso per divenire così pienamente libero. Egli non riesce però ad essere realmente tale, in quanto lavora su un "materiale", su una esistenza dalle possibilità e dai limiti già precostituiti, sul suo carattere, sulla situazione contingente del mondo che lo circonda.» Ivi, p. 108.

²⁵ Ivi, p. 121.

²⁶ La citazione, spesso ripetuta con varie attribuzioni, appare per la prima volta in G. E. PUGH, *The Biological Origin of Human Values*, Basic Books, New York 1977, p. 154.

spirito umano anticipa la totale presenza a se stesso quale si ha nell'atto della morte». ²⁷ Infine anche l'opposizione tra le diverse dimensioni temporali – e in particolare tra il presente e il passato – potrebbe risolversi nella morte, in cui tutti i tempi convergono appunto in un attimo di piena presenza. Si renderebbe così possibile ciò che il racconto calviniano *Ti con zero* descrive utopicamente, ossia la percezione dell'istante-mondo in tutti i suoi aspetti: un'esperienza preclusa alla percezione usuale che è necessariamente parziale e limitata. ²⁸

5. Il desiderio di morte

Secondo una peculiare e ancor oggi controversa teoria di Freud, nell'uomo convivono due pulsioni opposte: *eros* e *thanatos*. Quest'ultima, nella mentalità comune, è spesso intesa come un impulso distruttivo, ma per Freud il concetto è più complesso: consiste nell'aspirazione a fondersi con la materia inorganica e indifferenziata. ¹ Tale pulsione implica dunque un duplice desiderio: la tensione alla tranquillità e all'unità. In primo luogo infatti «la tendenza dominante della vita psichica, e forse della vita nervosa in genere, è [...] eliminare la tensione interna provocata dagli stimoli (il “principio del Nirvana”, per usare un'espressione di Barbara Low)». ² In altre parole ogni organismo tende a mantenere l'omeostasi, ossia a tornare sempre a un livello zero di tensione, e la morte non è che l'esito estremo di tale tendenza. ³ In secondo luogo ciascun individuo tende a superare il senso di solitudine e mancanza insito nella sua condizione; da qui il desiderio di unificazione con l'altro, che culmina nel ritorno all'indistinzione originaria della materia.

5.1. Il fascino di *thanatos* contro *eros*

Il contrasto tra pulsione di vita e pulsione di morte è individuabile in moltissime opere che abbiamo citato. Nella produzione calviniana, ad esempio, il contrasto è palese già all'altezza del *Cavaliere inesistente*. Certo la pulsione dominante è quella vitale, espressa sia nell'azione (nel rapporto cioè con il mondo esterno), sia nella tensione prettamente erotica (nel rapporto con la donna); tuttavia essa convive con la pulsione alternativa, incarnata dai Cavalieri del Graal. Questi ultimi rappresentano, come spiega Calvino stesso, il mistico «annullamento nel tutto, Wagner, il buddismo dei Samurai». ⁴ Tale soluzione attrae inizialmente chi, come Torrismondo, vuole rifiutare l'incertezza della vita, cercando la propria realizzazione in qualcosa di assoluto e certo che inglobi l'io e lo trascenda. Tuttavia l'attrazione si trasforma in repulsione quando il giovane comprende gli effetti deresponsabilizzanti di tale atteggiamento, il quale libera gli istinti più egoistici o, nel migliore dei casi, riduce l'individuo a un vegetale. ⁵ Anche la contrapposizione tra Agilulfo e Gurdulù può essere

²⁷ L. BOROS, *Mysterium mortis*, cit., p. 79.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 80-85.

¹ «L'aspirazione più universale di tutti gli esseri viventi [è] quella a ritornare alla quiete del mondo inorganico.» S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, cit., p. 99.

² *Ivi*, p. 89.

³ Cfr. R. VALDRÈ, *La morte dentro la vita. Riflessioni psicoanalitiche sulla pulsione muta. La pulsione di morte nella teoria, nella clinica e nell'arte*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016, p. 39.

⁴ I. CALVINO, *Postfazione a I nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1217.

⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, *ivi*, vol. I, pp. 1048-51.

interpretata nel senso di un'accettazione o un rifiuto della pulsione di morte, fortemente presente in entrambi i personaggi. Agilulfo infatti è di per sé un essere inesistente, che tuttavia si oppone con tutte le sue forze al ritorno nell'indifferenziato: sia introducendo una demarcazione fisica (i contorni dell'armatura, che lo distaccano nettamente dal mondo esterno) sia imponendo intellettualmente delimitazioni nette alla realtà (la conta delle pigne e dei legnetti). Riesce dunque ad esistere, ma al prezzo di una tensione, di uno sforzo continui. Viceversa Gurdulù si abbandona completamente all'indistinzione, fin quasi a fondersi con tutti gli elementi che incontra.⁶

Nelle *Cosmicomiche* poi il contrasto tra pulsione di vita e pulsione di morte può essere ricondotto a quello, che abbiamo già osservato, tra discontinuità positiva e continuità negativa. Come scrive Roussillon infatti «c'è morte dove prevale l'indifferenziato, dove sono uccise le differenze, gli scarti, e allora ha spazio soltanto la ripetizione dell'identico.»⁷ Viceversa l'*eros* implica una positiva discontinuità, intesa in particolare come ricerca di una forma ordinata in mezzo al disordine; è questo il motore alla base della «sfida» calviniana al «mare di oggettività». Dice infatti Qfwfq nei *Cristalli*:

Se io amo l'ordine, non è come per tanti altri il segno d'un carattere sottomesso a una disciplina interiore, a una repressione degli istinti. In me l'idea d'un mondo assolutamente regolare, simmetrico, metodico, s'associa a questo primo impeto e rigoglio della natura, alla tensione amorosa, a quello che voi dite l'*eros*, mentre tutte le altre vostre immagini, quelle che secondo voi associano la passione e il disordine, l'amore e il traboccare smodato – fiume fuoco vortice vulcano –, per me sono i ricordi del nulla e dell'inappetenza e della noia.⁸

Lo stesso racconto, d'altro canto, ci mostra che il confine tra *eros* e *thanatos* è più sottile di quanto sembri. Qfwfq infatti vagheggia la formazione di un cristallo universale, entro il quale sia lui che l'amata Vug possano fondersi: «Io immaginavo una lenta espansione uniforme, sull'esempio dei cristalli, fino al punto in cui il cristallo-io si sarebbe compenetrato e fuso col cristallo-lei e forse insieme saremmo diventati una cosa sola col cristallo-mondo».⁹ Ora, questo sogno appartiene più al dominio di *thanatos* che di *eros*: ciò che il protagonista desidera è il ritorno a una materia unica e inanimata, sebbene regolare e ordinata. A ciò si contrappone l'*eros* incarnato da Vug, che personifica il principio del disordine, della metamorfosi che sconvolge la stabilità e spinge avanti l'evoluzione della vita. «Lei già sembrava sapere che la legge della materia vivente sarebbe stata il separarsi e il ricongiungersi all'infinito.»¹⁰ In questo caso quindi l'*eros* si associa alla discontinuità positiva intesa in un duplice senso: come costruzione di una forma ordinata nel disordine (opposta alla morte «calda», per dissoluzione nella fiamma) e come rivitalizzazione dell'ordine attraverso la metamorfosi (opposta alla morte «fredda», per irrigidimento nell'immobilità assoluta).

In sintesi l'*eros* vive nella dialettica tra ordine e disordine, laddove *thanatos* tende a identificarsi con uno dei due estremi (una distinzione didascalicamente espressa, appunto, nel *Cavaliere inesistente*, e

⁶ Emblematico a tal proposito un episodio del *Cavaliere*, in cui Agilulfo, Gurdulù e Rambaldo si confrontano ciascuno a suo modo con un cadavere. Il primo oppone un rifiuto netto alla materia che degenera verso l'indistinto («questa valle di corpi nudi che si disgregano»), rifiutando così tanto la morte quanto la vita; il secondo invece vede nella morte, paradossalmente, il modo perfetto di vivere, giacché solo il morto aderisce completamente all'esistenza in tutti i suoi aspetti («Diventerai erba, poi latte delle mucche che mangeranno l'erba, sangue di bambino che ha bevuto il latte, e così via»). Infine Rambaldo contrappone la propria pulsione vitale all'immobilità quieta del cadavere («Io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace»). Ivi, p. 998.

⁷ R. VALDRÈ, *La morte dentro la vita*, cit., p. 60.

⁸ I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 250.

⁹ Ivi, p. 255.

¹⁰ *Ibidem*.

confermata dalle *Cosmicomiche*). Pure, proprio perché estremo, stabile e assoluto, *thanatos* è a suo modo attraente: l'immersione nell'indifferenziato non è priva di fascino, che si tratti di ricostituire la Grande Pietra da cui tutto il mondo è derivato¹¹ o di bruciare insieme alla materia che inesorabilmente si consuma.¹² Possiamo cogliere tale fascino, ad esempio, nel *Castello dei destini incrociati*: la *Storia dell'alchimista che vendette l'anima* racconta «una regressione dell'umano al vegetale e al minerale»,¹³ dunque appunto un ritorno all'inorganico; e questa è anche la sorte di Orlando, come osserva Bernardini Napoletano.¹⁴ Ancor più esplicita è la *Storia dell'indeciso*, il cui desiderio più grande è proprio far ritorno al «mare» dell'indifferenziato, desiderio che innesca una regressione fino allo stato minerale,¹⁵ seguita da un ritorno alla vita passando attraverso lo stato vegetale e animale.

Anche l'ultimo «romanzo mancato» di *Se una notte d'inverno*, ossia *Quale storia laggiù attende la fine?*, si incentra proprio su una «voluttà di dissoluzione».¹⁶ In ultimo tuttavia il protagonista «s'accorge con terrore che la cancellazione mentale si è tradotta in cancellazione reale, che intorno a lui c'è il vuoto; il mondo sembra finito davvero, solo l'incontro con una donna, solo l'amore può far sì che esso ricominci a esistere.»¹⁷ Si anticipa così la conclusione del romanzo, in cui il Lettore sceglie consapevolmente l'amore contro la morte: «Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla.»¹⁸ Diversa è invece la conclusione di *Palomar*, romanzo in cui secondo Milanini «l'incombere di Thanatos e la sconfitta di Eros assurgono a veri e propri temi dominanti.»¹⁹ Nell'ultimo capitolo infatti Palomar esprime apertamente il desiderio di essere morto: «Eliminata quella macchia d'inquietudine che è la nostra presenza, la sola cosa che conta è l'estendersi e il succedersi delle cose sotto il sole, nella loro serenità impassibile. Tutto è calma o tende alla calma, anche gli uragani, i terremoti, l'eruzione dei vulcani.»²⁰

Anche per Santucci la dissoluzione nel Nulla e il ritorno all'inanimato costituiscono il terrore più profondo dell'io e insieme il suo desiderio più oscuro e inconfessato. Il primo personaggio ad incarnare chiaramente questo desiderio è Panfilo, nel *Velocifero*: un uomo che aspira solo a passare la vita dormendo e tiene «una marmotta impagliata sul comodino da notte, come un'allegoria del paradiso perduto».²¹ Più tardi anche Orfeo cerca di fare proprio tale atteggiamento, aspirando a vivere con l'impassibilità propria delle cose inanimate, chiuse nel proprio «presente immobile» e incapaci

¹¹ Cfr. I. CALVINO, *Essere pietra*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 420.

¹² Cfr. I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620.

¹³ I. CALVINO, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, da *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 519.

¹⁴ Il paladino si riduce dapprima a un'«esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto», poi ad una condizione vegetativa. Si ha insomma «la discesa di Orlando nella pura materia, in cui la cultura è allo stadio zero». F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 139.

¹⁵ «In quella stessa notte era stato sminuzzato [...] nei suoi elementi primi, era passato per i crateri dei vulcani [...] attraverso tutte le ere della terra, aveva rischiato di restare prigioniero nell'immobilità definitiva dei cristalli». I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 558.

¹⁶ M. BELPOLITI, *Settanta*, cit. in A. MARIO, *Italo Calvino*, cit., p. 92.

¹⁷ C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. XXXV.

¹⁸ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 869. L'*eros* è qui chiaramente descritto come la forza da opporre a *thanatos*: «Il matrimonio avviene dunque per evitare l'altro finale, quello del ritorno al nulla, segno che la rappresentazione del tempo di chi narra porta dritto verso il baratro della morte, che solo temporaneamente può essere ingannata.» C. BENUSSI, *Mythos e storia*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 329.

¹⁹ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 180.

²⁰ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 976.

²¹ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 443.

tanto di temere quanto di sperare.²² Tremolino poi, in *Non sparate sui narcisi*, preferisce alla compagnia degli uomini quella dei vegetali e soprattutto dei minerali, che per lui rappresentano l'«immobilità visibile della morte».²³ Cristo stesso, nelle angosce dell'orto degli ulivi, aspira a fondersi nel Nulla, definito paradossalmente come «il paradiso che ci è vietato.»²⁴

Diversi sono poi gli esempi di questo desiderio nei racconti del *Bambino della strega*: sia il bambino protagonista del racconto eponimo, sia Odisseo nel *Manoscritto da Itaca*, sia le *Bogomile* sono mossi dal rifiuto della vita e dunque, più o meno direttamente, dalla ricerca del nulla. Paradossalmente, in effetti, è proprio il timore della morte che li spinge a questa ricerca: «Noi non possiamo morire perché siamo già morti. Anzi, non siamo mai nati, abbiamo rifiutato di venire al mondo».²⁵ Lo stesso desiderio è condiviso dalle anime di *Discesa agli inferi*, che non vogliono essere salvate da Cristo ma semplicemente sprofondare nell'inesistenza.²⁶ Il fascino di *thanatos* continua poi a farsi sentire fino alle opere più tarde. Adamo, che riassume in sé la condizione umana nel suo complesso, desidera vanamente tornare alla condizione di statua inanimata che lo caratterizzava inizialmente.²⁷ In ultimo *Eschaton* rappresenta emblematicamente l'ambivalente sentimento dell'autore nei confronti del Nulla. Da un lato il terrore dell'annullamento corrisponde per il protagonista alle pene dell'inferno; perciò egli combatte questo pensiero con tutte le sue forze, uscendo infine vincitore.²⁸ Più tardi tuttavia, costretto a considerare la propria vita con tutti i suoi errori e peccati, egli prova il paradossale desiderio di sprofondare proprio in quel Nulla tanto temuto.²⁹

In tutti questi casi, comunque, la tensione al Nulla viene contrastata da una pulsione di segno opposto: la forza vitale dell'Essere, spesso rappresentata da una donna e talvolta identificabile con l'*eros* anche in senso stretto.³⁰ Tale contrapposizione inoltre è particolarmente accentuata in *Come se*, dove la coppia di amici Mico-Klaus è una palese personificazione del rapporto tra *eros* e *thanatos*: il primo è l'essenza della vitalità, anche sessuale, il secondo invece desidera allontanarsi dalla vita e fondersi con la quiete della montagna. In un secondo tempo la figura di Mico è sostituita da quella di Dafne, anch'essa emblema della vita e perciò impegnata in una spontanea ma fallimentare lotta contro il

²² L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 238.

²³ L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, ivi, vol. III, p. 588. Allo stesso modo il Bifolco, nel *Mandragolo*, abbandona gli uomini al loro destino per rivolgersi al regno animale, e già prevede il momento in cui – deluso anche dagli animali – si risolverà a vivere esclusivamente per vegetali e minerali. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 312.

²⁴ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 429.

²⁵ L. SANTUCCI, *Le Bogomile*, in *Il bambino della strega*, p. 106. La stessa affermazione affiora anche sulle labbra di Odisseo: «Io sono un morto; [...] Sono uscito dalla storia, da tutte le storie [...] Non voglio daccapo ripiombare in questa vecchia guerra che è la vita» (p. 119). Il bambino dal canto suo non vuole uscire dal ventre materno perché teme la morte che prima o poi arriverà (p. 87), ma in questo modo si nega la possibilità stessa dell'esistenza.

²⁶ Ivi, pp. 161 e ss. La medesima preghiera è espressa anche da Santucci in prima persona, nella poesia *E tenebris lux*: «Coglimi, Cristo, e gettami nel Nulla, / fa' cessar questa beffa tormentosa. / Forse nel non esistere è la culla / dove tornata infante alfin riposa / questa che non più è anima ma tedio, / è cilicio di spine alla mia carne. / Scioglimi Tu nei mostri dall'assedio, / di questa vita più non so che farne.» *I nidi delle cicogne*, cit., p. 106.

²⁷ Cfr. L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 16.

²⁸ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 19.

²⁹ Ivi, p. 30.

³⁰ Per esempio Betta, moglie di Panfilo, è una figura speculare a lui in quanto di mestiere fa la levatrice ed è di carattere solare e vitale. Orfeo trova invece i suoi opposti in un prete, don Pasqua, e in una prostituta, Katia, ciascuno simbolo della pulsione vitale in diverse sfaccettature; e lo stesso schema si ritrova anche nel *Manoscritto da Itaca*. Tremolino invece è controbilanciato dalla figura della madre, così come la Madonna incarna il principio vitale nella *Discesa agli inferi*. La Geromina, infine, con la sua attrazione erotica, è il «vero profeta» contrapposto alla falsità del Bifolco, mentre Eva è quasi la personificazione dell'*eros* che risveglia Adamo dal suo sonno di statua.

desiderio di morte del protagonista.³¹ Similmente nell'opera di Levi l'esistenza appare come un campo di battaglia tra le forze della vita e quelle della morte, anche se sono queste ultime a risultare vincenti.³² In particolare Santagostino osserva che già nelle narrazioni di argomento concentrazionario si possono individuare due moti contrapposti: «Il primo è un movimento *dallo* spazio originario di morte-caos di Auschwitz, che si traduce in un ritorno alla vita [...] Il secondo è un movimento di ritorno ciclico *allo* spazio originario della morte.»³³ Auschwitz, infatti,

possiede tutte le caratteristiche del caos cosmico primordiale, in quanto stato inorganico *preesistente* al tempo e alla vita. Inoltre, esso sembra presentare anche le peculiarità della morte ordinatrice, in quanto situazione *posteriore* al tempo della vita umana, situazione caratterizzata dal ritorno a uno stato inorganico. [...] [Si fondono così] due spazi mitici, che si potrebbero definire come il Prima e il Dopo, l'atemporalità del Tòhu vavòhu e la Morte, il Caos primigenio e l'ordine più totale. Insomma, l'esperienza del Lager si presenta come un viaggio in un singolare cosmo al di qua e al di là del tempo umano, un viaggio attraverso il caos e [...] lungo tutte le tappe che dalla vita conducono fino allo stato inorganico, alla pura materia, cioè alla morte.³⁴

Insomma il lager rappresenta la concretizzazione estrema di quella pulsione di morte che è propria dell'umano, nella duplice accezione (già calviniana) di ordine o disordine estremi. Ad esso si contrappongono le forze costruttive dell'ingegno³⁵ e dell'*eros* propriamente detto (forza che, come abbiamo visto, prelude in Levi a una «nuova creazione»). Tale contrasto prosegue anche nella vita ordinaria, benché con termini mutati. La battaglia infatti si interiorizza: venute meno le minacce esterne alla sopravvivenza, è nel nucleo profondo dell'io che le forze di *thanatos* – plasmate anche dall'esperienza del lager – si oppongono alle forze vitali dell'amore e della razionalità. Ciò affiora appunto nella doppia natura della produzione leviana: da un lato la ricerca di un'esposizione cristallina, dall'altro le forze dell'inconscio che premono contro questa barriera, manifestandosi direttamente nella poesia e più obliquamente nei racconti.

Paradossalmente inoltre sembra che *thanatos* acquisti un potere persuasivo maggiore proprio quando le circostanze esterne appaiono più favorevoli alla vita. Infatti, mentre nel contesto concentrazionario la lotta contro la morte era difficile ma certa nella sua necessità, nel mondo di tutti i giorni l'opportunità stessa di combattere viene messa in questione: «E perché [un essere vivente] dovrebbe voler vivere? Perché dovrebbe sempre voler vivere?»³⁶ A questo proposito Levi ha osservato più volte che in lager il suicidio era un evento rarissimo e che lui stesso non vi ha mai pensato seriamente.³⁷ Al contrario dopo la liberazione è diventato un'opportunità sempre più attraente, come mostra

³¹ La battaglia tra *eros* e *thanatos* si svolge anche, più in piccolo, nell'animo dello zio di Klaus, il quale pensa spesso di suicidarsi ma è sempre trattenuto dal piacere delle donne e della tavola. Cfr. L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 696.

³² Emblematico in proposito il saggio *Il brutto potere*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1552. Qui infatti Levi descrive l'esistenza come una progressione inesorabile verso la morte, cui però la vita resiste continuamente. Da notare tuttavia una differenza rispetto all'impostazione freudiana: per Levi l'omeostasi non è collegata alla pulsione di morte, ossia al desiderio della quiete propria dell'inanimato; al contrario è precisamente la forza che si oppone al degradare della materia.

³³ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 151.

³⁴ Ivi, pp. 136-7.

³⁵ In particolare la storia di Ulisse raccontata a Pikolo e la *Storia di dieci giorni* (che indirettamente ripropone la vicenda di Robinson Crusoe) si possono leggere come due tentativi di opporsi con l'intelligenza al «mare» del male, sebbene l'esito sia esattamente opposto: nel primo caso il racconto si conclude con il naufragio, nel secondo invece sono le forze della vita a prevalere.

³⁶ P. LEVI, *Verso occidente*, da *Vizio di forma*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 671.

³⁷ Cfr. ad esempio P. LEVI, *Se non ora quando*, ivi, vol. II, p. 630; *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1190; A. CARPEGNA, *Io non pensavo di scrivere*, ivi, vol. III, p. 824.

emblematicamente il racconto *Verso Occidente*. Qui infatti *thanatos* appare vittorioso sia nei confronti delle forze esterne all'io, la scienza e la medicina,³⁸ sia nei confronti delle forze interne, ossia la resistenza biologica e morale dell'individuo.³⁹ Da questo punto di vista si tratta di un racconto esattamente speculare alla *Quaestio de centauris* o a *Disfilassi*, che mettono invece in luce la forza creatrice di *eros*. Non è comunque l'unico caso nella produzione di Levi in cui *thanatos* mostra il suo perverso fascino: *Versamina*, *Trattamento di quiescenza* o *Vilmy* sono tutti racconti i cui protagonisti si avviano consapevolmente verso la morte, trascinati da un desiderio che non sanno contenere né realmente spiegare.⁴⁰

La pulsione di morte si fa poi ancor più palese nell'opera di Buzzati; in particolare nel saggio *Massimo simbolo della suprema quiete*, che abbiamo citato in precedenza, l'autore afferma che tutti gli uomini tendono a «uno stato di tranquillità totale».⁴¹ Di conseguenza la morte non è per Buzzati solo un evento futuro ma una realtà già presente; la sua voce risuona continuamente nelle profondità dell'inconscio, fino a confondersi con esso: «Te la terrai sempre chiusa dentro e, odiandola sopra ogni cosa, la nutrirai di te giorno e notte: mai ci fu madre altrettanto premurosa col suo bambino.»⁴² Diverse sono le manifestazioni di questa voce: in «*Guardi che...*» si concretizza in una serie di misteriose telefonate,⁴³ in *Paura* si esprime tramite gli scricchiolii notturni della casa;⁴⁴ altrove si incarna in un animale,⁴⁵ oppure in una figura misteriosa che aspetta sullo sfondo. Persino quando si tenta di sottrarsi al richiamo della morte si finisce in realtà per plasmare la propria vita in funzione di esso, al punto che diventa difficile capire se si sta fuggendo *da* qualcosa o *verso* qualcosa.⁴⁶ Al contempo però alla forza di *thanatos* si contrappone quella di *eros*, sebbene quest'ultima risulti più debole. Ciò è evidente in particolare nella conclusione di *Un amore*, in cui Dorigo riconosce che «l'amore gli aveva fatto completamente dimenticare che esisteva la morte. Per quasi due anni non ci aveva pensato neppure una volta, sembrava una favola, proprio lui che ne aveva sempre avuto l'ossessione nel sangue. Tanta era la forza dell'amore».⁴⁷

La stessa contrapposizione si può riscontrare anche nelle pagine di Sereni. Per esempio, nella prosa *Sicilia '43*, al senso di morte dominante nella parte iniziale fa da contrappeso «l'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare»;⁴⁸ ed è appunto con il sorgere di questa tensione erotica che, osserva Cipriani, «i segni riassumono la loro funzione faticosa».⁴⁹ In effetti, prosegue il critico, «nel caso di Sereni sono sempre le pulsioni erotiche che salvano dal possibile corto circuito del processo di significazione, pericolosamente sul punto di

³⁸ Cfr. P. LEVI, *Verso occidentale*, da *Vizio di forma*, ivi, vol. I, pp. 671.

³⁹ Ivi, pp. 673-4.

⁴⁰ I racconti sono inclusi rispettivamente in *Storie naturali*, ivi, vol. I, pp. 555 e 633 e in *Vizio di forma*, ivi, vol. I, p. 725.

⁴¹ D. BUZZATI, *Massimo simbolo della suprema quiete*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, pp. 116-7.

⁴² D. BUZZATI, *Domenica*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 59.

⁴³ «Si tratta del personaggio oscuro che insegue ciascuno di noi, [...] che volta a volta viene chiamato destino, fatalità, o Morte, oppure Dio». Cfr. D. BUZZATI, *Guardi che...*, in *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 88.

⁴⁴ «È la morte che viene, da tempo si è messa in cammino per ciascuno di noi e certe notti, nelle vecchie case deserte, allora la sentiamo venire». D. BUZZATI, *La paura*, ivi, vol. II, p. 103.

⁴⁵ Cfr. ad esempio *La mosca* e *La talpa*, in *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, pp. 159 e 324.

⁴⁶ Tale ambiguità è presente ad esempio nel *Colombre* e ancor più chiaramente in *Carriera tardiva*. Il protagonista è un uomo di successo, la cui carriera è spinta in realtà dalla paura, ossia dal tentativo di sfuggire a qualcuno che lo segue: «Camminò, camminò, attraversando paesi, continenti, oceani, su e giù per le più tremende montagne. Ogni tanto si voltava e gli pareva di vedere l'ignoto che lo seguisse.» D. BUZZATI, *Siamo spiacenti di...*, cit., p. 29.

⁴⁷ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 593.

⁴⁸ V. SERENI, *Sicilia '43*, da *La tentazione della prosa*, cit., p. 15.

⁴⁹ S. CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., pp. 47-48.

annullarsi nel silenzio, ovvero nella morte prima del tempo.»⁵⁰ La stessa dinamica si ripropone anche in *Arie del '53-55*, in cui c'è una continua alternanza tra stasi e movimento, desiderio e rinuncia, *eros* e *thanatos*.⁵¹ In ultimo sembra che sia il secondo a prevalere: «Tutto ritorna all'inorganico (il concerto, la conferenza), l'attesa si spegne; sembrerebbe venir meno per questo la ragione stessa di una narrazione, se non che proprio l'ultimo periodo dà luogo a uno scarto *in extremis*, un ulteriore rinvio che si articola attorno alla particella “ma” [...]: “Ma quelle luci, per chi stanno accese tutte quelle luci? – mi domando.”».⁵²

Anche nella poesia troviamo la medesima alternanza tra speranza vitale e attrattiva del nulla. Una delle vittorie più emblematiche di *thanatos* si trova in *Intervista a un suicida*, in cui confluiscono probabilmente ricordi biografici di Sereni: forse la morte di un cugino, come ipotizza Isella, forse l'eco dei suicidi degli amici Manzi e Antonia Pozzi, avvenuti negli anni '30.⁵³ L'attrazione della morte, per la verità, non emerge in particolare dal discorso del suicida, come pure sembrerebbe logico:⁵⁴ è nella conclusione che il Nulla si impone con tutta la sua forza inglobante. La vita del protagonista cioè affonda nell'indifferenza di una natura sempre uguale, al punto che egli potrebbe anche non essere mai esistito: «Nulla nessuno in nessun luogo mai».⁵⁵ Più combattuta è invece la condizione rappresentata nell'*Autostrada della Cisa*: qui la «recidiva speranza» si contrappone al fascino del nulla, espresso dalla sentenza della Sibilla «che sempre più ha voglia di morire».⁵⁶ Anche *Paura seconda* può essere letto come un'espressione del desiderio di morte, specie se considerata in rapporto a *Paura prima* (che ha per oggetto un omicidio-suicidio) e al componimento che inizialmente doveva intitolarsi *Paura terza* e recitava: «“S'è ammazzato stanotte” dice di me laggiù qualcuno.»⁵⁷

In ultimo la pulsione di morte svolge un ruolo centrale nella poesia più tarda di Caproni. *Thanatos* è infatti esplicitamente indicato come uno dei significati simbolici della «bestia», nel *Conte di Kevenhüller*: «Inutile [...] sparare alla morte. // Doveva essere altra / la mira. // Mille volte più scaltra. // Catturare – ma vivo! - / il Desiderio di Morte. // Riportare il flagello / a Morgana [...] nel suo castello / senza via di ritorno.»⁵⁸ Sembrerebbe dunque che il nemico per eccellenza non sia la morte in sé, ma appunto la tensione inconscia e autodistruttiva verso la morte che caratterizza gli uomini, e che può essere forse contrastata dall'«incantesimo vitale della musica» e della poesia, come scrive Annoni.⁵⁹ D'altra parte la caccia stessa può essere letta come una rappresentazione delle dinamiche di *thanatos*: giacché la bestia costituisce un pericolo mortale per coloro che la incontrano, inseguirla equivale appunto a inseguire la morte.⁶⁰ Inoltre in diverse occasioni la caccia caproniana prevede una

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 73.

⁵² Ivi, p. 76.

⁵³ Cfr. P. ZUBLENA, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di Intervista a un suicida*, in Vittorio Sereni. *Un altro compleanno*, cit., p. 142.

⁵⁴ Appena accennate sono anche le motivazioni che l'hanno portato a questo gesto: un trauma non specificato ma risalente presumibilmente alla guerra, una quotidianità scialba, una vita insomma che «non quaglia». V. SERENI, *Intervista a un suicida*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, p. 163.

⁵⁵ Cfr. P. V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 60.

⁵⁶ V. SERENI, *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 261.

⁵⁷ Cfr. l'apparato critico di V. SERENI, *Poesie*, cit., p. 811.

⁵⁸ G. CAPRONI, *Il flagello*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 589.

⁵⁹ C. ANNONI, *Giorgio Caproni, poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 339.

⁶⁰ Perciò Baldacci definisce la caccia caproniana come «un inseguimento perpetuo e delusivo [che] ha la circolarità inappagabile del desiderio, solo che invece di alimentare il discorso di Eros l'autore punta a confrontarsi con quello di Thanatos». A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 144.

sovrapposizione tra preda e cacciatore,⁶¹ cosicché lo scopo ultimo della caccia risulta essere l'uccisione dell'io. In altre parole la caccia è anche espressione di una pulsione suicida, come esemplarmente nell'*Aria del tenore*:

Un uomo solo in due.

Due uomini in uno.

Due io affrontati.

Un solo io.

Godevano.

Forse tutti e due sapevano

Che l'uomo uccide se stesso

- l'uomo – uccidendo l'altro?

Orgasmo del suicidio.

Nel lento stillicidio

dell'ora, centellinavano

La propria morte.⁶²

Un significato affine si può attribuire anche alla ricerca della *res amissa*, la quale è definita da Zublena come «rammemorante oblio del non essere prima della nascita [e] dell'inesistenza dopo la morte: [...] *sehnal* di un "desiderio senza nome", della pulsione di morte.»⁶³ Peraltro è significativo che insieme alla tensione di annullamento cresca anche nella poesia caproniana lo spazio bianco che graficamente separa i versi, come se la poesia stessa tendesse a scivolare nel nulla. A questo dissolvimento si oppongono però fino alla fine le forze – benché più deboli – di *eros*. In particolare queste sono fondate sul rapporto con la moglie Rina, la quale rappresenta per Caproni quasi una personificazione della speranza; ella si associa inoltre alla natura e alla letteratura, le altre forze primarie che nutrono l'esile speranza caproniana.⁶⁴ In effetti è proprio nella continua dialettica tra *eros* e *thanatos* che la poesia caproniana nasce e si sviluppa, come emerge in particolare nelle interviste di *Il mondo ha bisogno dei poeti*: «All'origine dei miei versi direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, [...] [dal] continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte.»⁶⁵

5.2. Due facce della stessa medaglia

Benché *eros* e *thanatos* siano pulsioni opposte, il confine tra i due può talvolta essere sottile, come abbiamo già accennato parlando della produzione calviniana. Freud stesso, in *Al di là del principio del piacere*, azzarda l'ipotesi che l'*eros* sia nato perché «la sostanza vivente nel momento in cui venne in vita fu scissa in piccole particelle, che dopo di allora tendono a riunirsi per il tramite delle pulsioni

⁶¹ Cfr. per esempio *Andantino*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 370; *Geometria e Il fagiolo*, da *Il franco cacciatore*, ivi, pp. 484 e 525; *La preda*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 558.

⁶² G. CAPRONI, *Aria del tenore*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 521.

⁶³ P. ZUBLENA, *L'oggetto perduto...*, in AA.VV., *Il commento*, cit., p. 329.

⁶⁴ Cfr. V. LUZZI, *Due testi del Congedo...*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», cit., p. 98.

⁶⁵ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 67.

sessuali». ¹ Ma questo desiderio, portato all'estremo, implica il ritorno all'unità indifferenziata propria della materia inorganica; la tensione erotica sarebbe dunque un tutt'uno con *thanatos*. ² In negativo ciò implica che l'amore porta sempre in sé una componente mortifera, ossia il desiderio di assimilare l'altro o di esserne assimilati. Non per nulla, come si è detto, la figura femminile assume spesso una connotazione ambivalente, caratterizzandosi anche come donna-demone. L'opera caproniana inoltre ci fornisce diversi esempi di sovrapposizione tra il rapporto d'amore e l'uccisione: la già citata *Aria del tenore* è molto significativa in proposito, come pure le «fucilate d'amore» di *Smorzando*. ³ Anche in Sereni il rapporto tra amore e morte è stretto, come emerge in particolare da *Ancora sulla strada di Creva*. ⁴ Allo stesso modo la pazzia di Orlando nel *Castello* di Calvino raffigura una pulsione erotica talmente forte da divenire distruttiva; e l'«uomo nero» buzzatiano, causa della *Drammatica fine di un noto musicista*, è la personificazione dell'amore nella sua inquietante ambivalenza: «L'è vestito di lacrime e pianti, ci ha due bocche per baciarti, e una terza per farti morir». ⁵

Un esempio particolarmente chiaro della compenetrazione tra le due pulsioni è offerto da un racconto di Levi, *Il passa-muri*. Qui l'autore mette in scena una rappresentazione freudianamente perfetta della pulsione di annullamento, inteso come fusione con la materia inanimata: il protagonista si riduce volutamente a una figura diafana e penetrabile, cosa che gli consente di uscire dalla propria prigione passando attraverso la pietra, ma insieme lo mette a rischio di fondersi col terreno stesso su cui cammina. Nella conclusione però tale pulsione si sovrappone a quella erotica; il protagonista ritrova infatti l'amata – significativamente chiamata Ecate – e ha con lei un rapporto sessuale nel corso del quale i loro corpi letteralmente si fondono. ⁶ Ritroviamo così la componente mortifera dell'amore che «ingloba» l'io, distruggendolo. Tuttavia il racconto di Levi può essere letto anche in un altro senso: nel momento dell'amplesso mortifero il protagonista raggiunge una pienezza mai prima sperimentata, arrivando quasi a ricostituire l'ermafrodito di platonica memoria; ⁷ un processo che, scrive Santagostino, «in definitiva cambia segno alla morte». ⁸ Questo ci porta a una seconda possibile interpretazione del rapporto tra *eros* e *thanatos*. Se è vero infatti che la pulsione auto ed etero distruttiva può essere considerata come parte ineliminabile dell'amore, viceversa il desiderio di morte può essere ricondotto a un moto d'amore, o meglio entrambe le pulsioni possono essere riassunte nel percorso umano verso la pienezza. Questa è precisamente l'ipotesi di Boros, secondo cui nella morte

¹ S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, cit., p. 94.

² M. BONAPARTE, *Eros, Thanatos, Chronos*, cit., pp. 65-6.

³ G. CAPRONI, *Smorzando*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 634.

⁴ Nel dialogo con l'anima della nonna il poeta descrive la terribile forza di illusione dell'amore, ricordando il caso di una giovane suicidatasi per una delusione amorosa. Così «scovava, svergognandola, la morte / ancora occulta tra noi. E da quel giorno / e quell'ora / d'amore più non ti parlai amore mio.» V. SERENI, *Ancora sulla strada di Creva*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 162.

⁵ D. BUZZATI, *Drammatica fine di un noto musicista*, in *Teatro*, cit., p. 148.

⁶ «Travolto dal desiderio, aveva dimenticato la sua nuova condizione. Strinse a sé la donna, e sentì il proprio confine diluirsi nel suo, le due pelli confluire e sciogliersi. Per un istante o per sempre? In un crepuscolo di consapevolezza tentò di staccarsi e di arretrare, ma le braccia di Ecate, troppo più forti delle sue, si rinserrarono. Riprovò la vertigine che lo aveva invaso mentre migrava attraverso la pietra: non più fastidiosa adesso, ma deliziosa e mortale. Trascinò la donna con sé nella notte perpetua dell'impossibile.» P. LEVI, *Il passa-muri*, da *L'ultimo Natale di guerra*, in *Opere complete*, cit., p. 1061.

⁷ Il mito è ricordato anche da S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, cit., p. 94.

⁸ G. SANTAGOSTINO, *Primo Levi*, cit., p. 139. Tra l'altro questa fusione tra principio maschile e femminile, con l'effetto ideale di ricostituire un'unità compiuta, è ricorrente nel pensiero leviano, come sottolinea il ricorrere della figura di Tiresia. Cfr. in particolare *Trattamento di quiescenza*, in *Storie naturali*, e *La chiave a stella*, entrambi in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 646 e 1073-4.

l'anima si trova nella condizione di esercitare pienamente «ciò che in qualche maniera ha già esercitato nei momenti più alti dell'amore: la piena dimenticanza e donazione di sé.»⁹

Amore e morte hanno quindi una radice comune. Le più belle storie d'amore finiscono con la morte e questo non a caso. Certo l'amore è e rimane il "superamento della morte", ma non già perché la elimina, bensì perché esso stesso è morte. Solo nella morte è possibile la totale donazione dell'amore, perché solo nella morte noi possiamo esser consegnati pienamente e senza riserve. Per questo motivo coloro che amano vanno in maniera così semplice e non curante incontro alla morte, in quanto essi sentono di non recarsi in regioni straniere, ma nello spazio interiore dell'amore.¹⁰

Savoca giunge per vie diverse a una medesima conclusione, commentando la poesia di Leopardi nella quale amore e morte appaiono appunto strettamente intrecciati.¹¹ Se infatti il vero amore è quello diretto a un ideale assoluto, alla «donna che non si trova», ciò significa che il desiderio d'amore spinge verso il desiderio di morte, giacché la sua meta è qualcosa che sulla terra non può darsi: una «nova, sola, infinita / felicità» (*Amore e morte*).¹²

5.2.1. La tensione religiosa al Tutto: Luzi, Santucci, Betocchi

La fusione in senso positivo di *eros* e *thanatos* è propria in particolare della prospettiva luziana. Abbiamo detto infatti che per questo poeta l'intero universo tende a riassumersi nel Divino, coronando così il desiderio fondamentale di ogni essere vivente e dell'uomo in particolare: «non essere solo».¹³ In questo moto universale le forze che usualmente percepiamo come opposte si rivelano sovrapponibili: l'espansione verso il futuro e il molteplice è un tutt'uno con il ritorno all'origine e la concentrazione in unità; l'*eros*, inteso come tensione verso l'Altro, è in fondo coincidente con *thanatos*, il desiderio di annullamento dell'io nella Totalità, ossia nell'Unità indivisa e originaria. Tale meta può anche essere personificata nella figura della Madre: la «voce materna» è infatti associata fin dalla prima raccolta al «silenzio della terra».¹⁴ A tal proposito Rogante nota come la poesia luziana si disponga inizialmente «attorno a due nuclei primitivi o archetipi della storia dell'essere: il dolore e la fecondazione vitale; gli inferi e la luce; il sepolcro e la pasqua»; *thanatos* e *eros*, possiamo aggiungere. Tali forze sembrano inizialmente destinate «a non raccordarsi e il senso definitivo dell'una e dell'altra [...] a rimanere ambiguo»; tuttavia «attorno al simbolo femminile [...] fa coagulo la materia dei due opposti [...]. La donna [...] può sola contenere tanto flusso di materia e di sensazioni, nel segno di una sua rilettura biblica che la vede termine primo e ultimo della lunga storia dell'uomo: Eva e Maria.»¹⁵

Tale concezione presenta molti punti di contatto con quella di Santucci. Anzitutto il grembo femminile costituisce anche per questo autore la meta sia di *thanatos* (giacché implica un ritorno alla sicurezza e all'unità della pre-nascita) sia di *eros* (in quanto rappresenta il ricongiungimento completo

⁹ L. BOROS, *Mysterium mortis*, cit., p. 92.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Nel poema *Consalvo*, ad esempio, il poeta indica nell'amore e nella morte le uniche «cose belle» al mondo, che combinate accendono un istante di autentica felicità (*Poesie e prose*, vol. I, p. 57). Leopardi inoltre ha dedicato un poemetto appunto ad *Amore e morte*, personificandoli nella figura di due fratelli gemelli.

¹² G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., pp. 120-3.

¹³ M. LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 198.

¹⁴ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 29.

¹⁵ G. ROGANTE, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 320.

con l'Altro). Inoltre entrambe le pulsioni, che prese in se stesse possono estremizzarsi in tentazioni pericolose o confliggere dolorosamente, se rilette in un'ottica di fede appaiono invece utili e conciliabili. Da un lato *eros* supera l'impulso possessivo per evolversi in affetto disinteressato e via d'accesso al Divino; dall'altro lato *thanatos* perde il carattere di fuga regressiva, trasformandosi in desiderio di pacificazione e unione con Dio.¹⁶ Questo è reso possibile dalla resurrezione di Cristo, che elimina la componente distruttiva della morte trasformandola in coronamento dell'amore. La morte cioè non intacca l'identità propria dell'individuo, neppure nella sua componente carnale (in virtù della resurrezione della carne), ma al contempo consente di superare i limiti propri della condizione del singolo, quella che Bonaparte chiama «la maledizione» dell'individuazione,¹⁷ ripristinando uno stato di unità e pienezza.

Il tentativo santucciano di conciliare le due pulsioni è particolarmente evidente nel romanzo *Come se*, il quale come dicevamo mette in scena lo scontro tra *eros* (Mico) e *thanatos* (Klaus), sancendo però solo apparentemente la vittoria di quest'ultimo. Infatti Klaus nel finale sente di aver sconfitto i «due tiranni della sua vita, Eros e Thanatos», avendo compreso che la morte non è che l'ingresso in una nuova forma di vita dove entrambe queste pulsioni troveranno compimento.¹⁸ Le premesse d'altro canto erano già visibili in *Volete andarvene anche voi?*, in cui Gesù stesso sanciva implicitamente la riconciliazione tra pulsioni di vita e di morte: «Anche quando vorreste dissolvervi, [...] è appunto in me che bramate dissolvervi. Ogni disperazione, ogni rifiuto del vostro giorno è un'ansia di ricongiungervi a me, di rivedermi sulle nubi, di servirmi a tavola.»¹⁹ In sintesi quindi Santucci rilegge la tensione di annullamento come desiderio di Dio, sebbene rimanga nelle sue pagine una fondamentale ambiguità: sottile è infatti la linea di confine tra un colpevole rifiuto della vita e la volontà di ricongiungersi al metafisico. Del resto tale ambiguità, mai pienamente eliminabile, è un tema chiave anche della prima opera teatrale di Luzi, ossia *Pietra oscura*.²⁰

In ultimo la confluenza di *eros* e *thanatos* nella visione religiosa è un tema presente, sebbene in modo meno palese, anche nell'opera di Betocchi. Per esempio nella prosa *La vecchina* l'avvicinarsi della morte – come osserva Albisani – risveglia e «santifica l'eros», annunciando «l'imminenza d'una nuova celeste maternità, d'una ridonata virtù generatrice.»²¹ Viceversa il crescere dell'amore agapico si traduce nella tensione ad assimilarsi alla materia del mondo, tendenza che prosegue anche dopo l'abbandono della prospettiva religiosa. Così infatti Betocchi definisce il proprio ideale: «Non sapersi

¹⁶ Emblematico in proposito il raccolto *L'incantesimo del fuoco*, in cui la possibilità di tornare all'infanzia fino a raggiungere il nulla della pre-nascita è offerta ai Magi da Dio stesso, come premio per le loro virtù. Cfr. L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, nella raccolta omonima, cit., p. 30. Lo stesso accade anche, sebbene a un livello puramente simbolico, al Nicodemo descritto nel *Cuore dell'inverno*.

¹⁷ M. BONAPARTE, *Eros, Thanatos, Chronos*, cit., p. 39.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 688. In altre parole «trovata la certezza che la vita continuerà, che ci sarà una resurrezione della carne, anche il dissidio Eros-Thanatos [...] finalmente si compone.» G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., 108. Anche Strazzi sottolinea in *Come se* il contrasto tra *Eros* e *Thànatos*, in cui però i personaggi «indicano, con le rispettive differenze, la loro complementarietà e il bisogno di essere un *unicum* in rapporto alla fede.» F. STRAZZI, *Il Vangelo secondo Santucci*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, cit., vol. II, p. 386. La riflessione prosegue poi nel *Mandragolo*, descritto da Beck come «il titanico tentativo di conciliare Eros e Thanatos, esorcizzando la morte mediante l'amore e la musica». M. BECK, *Luigi Santucci, cacciatore di gioia nei campi delle parole*, in ID., *Le mani e le sere. Incroci tra fede e letteratura*, Ladolfi, Borgomanero 2015, p. 333.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 487.

²⁰ Il dramma ruota infatti attorno alla figura di un sacerdote che si lascia morire: fedeli e superiori si interrogano a lungo sulla valenza di questo gesto, ma la questione rimane sospesa.

²¹ S. ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole*, cit. p. 44. Il testo qui commentato è C. BETOCCHI, *La vecchina*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 183.

che cosa di un mondo / dove altra legge non sia più sicura che quella / della gravità, che tutte le contiene, / e che tutto trascina all'asilo / irrequieto del suo immobile stare.»²²

5.2.2. Buzzati e il segreto dell'esistenza

D'altro canto la concordanza tra pulsione di vita e pulsione di morte non è certo esclusiva della prospettiva cristiana, come dimostra ad esempio l'opera di Buzzati. Abbiamo visto come agli occhi di quest'autore la vita appaia fortemente direzionata, diretta cioè a una meta ultima la cui natura va precisandosi nel corso degli anni. Inizialmente tale meta è identificata con la gloria, poi con l'amore: due obiettivi che appaiono sovrapponibili allo stesso Buzzati,²³ il quale riconduce inoltre alla spinta di *eros* pressoché tutte le attività umane, dall'alpinismo all'arte.²⁴ Al contempo però si afferma, fin dalla produzione giovanile, l'idea che la meta ultima dell'esistenza sia in realtà la morte, la quale nei momenti più pessimistici appare a Buzzati come la vanificazione suprema delle speranze umane, mentre nei momenti di maggiore ottimismo ne costituisce il coronamento. In quest'ottica *eros* e *thanatos* non sono che nomi diversi di una stessa speranza, ossia della tensione, come scrive Ioli, «verso qualcosa che rimane di continuo fuori portata, perché è effettivamente fuori dalla portata umana».²⁵ Ad esempio l'ascesa dell'alpinista si nutre sia della tensione verso la «suprema quiete» della morte,²⁶ sia del «presentimento puro dell'amore».²⁷ A questo proposito è curioso notare la forte consonanza tra due brani, scritti a una decina d'anni di distanza, nei quali l'autore ha l'impressione di poter toccare con mano il significato profondo dell'esistenza, ossia il segreto che tutte le cose racchiudono. Si tratta di due rivelazioni equivalenti, espresse anche con un lessico simile, eppure sono opposte nel contenuto, giacché una ha per oggetto l'amore e l'altra la morte. Il primo brano è un passaggio di *Un amore* che abbiamo ricordato già nella quinta parte di questa tesi:

Poi gli parve che nel loro moto, corrispondente in senso inverso allo spostamento della macchina, i filari dei pioppi intendessero dirgli una cosa. Sì, la fuga degli alberi [...] aveva assunto una speciale intensità di espressione come quando uno sta per parlare. [...] Di colpo egli capì ciò che dicevano, capì il significato del mondo visibile [...] Solo adesso, finalmente, si rendeva conto del segreto. [...] Tutte queste cose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore.²⁸

L'altro proviene invece dal racconto *Plenilunio*, nelle *Notti difficili*:

Ad un tratto, proprio la facciata del granaio mi ha precisamente ricordato il volto di mia mamma morta, [...] chiusa in una concentrazione, in uno sforzo, in un impegno sovrumano. Quasi volesse comunicare ancora a noi, figli, in piedi accanto al suo letto, una cosa di importanza suprema. [...] Ecco: lo stesso atteggiamento, la stessa espressione, la medesima concentrazione disperata hanno stasera, inondati di luna, la terra, i prati, la casa, le piante, le montagne laggiù, smarrite in

²² C. BETOCCHI, *Ne' miei panni*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, p. 464.

²³ Cfr. D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 143.

²⁴ Cfr. D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., pp. 445-6.

²⁵ G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 110. Ciò significa paradossalmente che, come si legge in Buzzati, lo «slancio vitale» spinge gli uomini oltre l'orizzonte dell'esistenza, «al di là dell'ultimo confine». *Non inutilmente*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. II, p. 83.

²⁶ D. BUZZATI, *Massimo simbolo della suprema quiete*, in *I fuorilegge della montagna*, cit., vol. II, pp. 116-7.

²⁷ D. BUZZATI, *Sua Maestà il Cervino rivela i suoi segreti*, ivi, vol. II, p. 86.

²⁸ D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., pp. 442-5.

un'opalescenza d'argento e di sogno. E soprattutto il granaio. Anche loro vecchissimi e stanchi, anche loro con un segreto gigantesco. Che finalmente, dopo una intera vita, io sia arrivato a capire? [...] Nel plenilunio, che trasforma le povere parvenze del giorno in un paradiso in cui sarebbe bello naufragare per sempre, le cose della prima età, rimaste intatte mentre noi si precipitava giù per il pozzo della vita, anche loro cercano di parlarmi. Ma che cosa vogliono dire? [...] Sono lì, al limite di parlare, ma non ci riescono ancora.²⁹

L'impostazione delle due «rivelazioni» è certamente diversa. Anzitutto la prima è dominata dal movimento verso la donna amata, la seconda invece dal ritorno ai luoghi dell'infanzia, simbolicamente alla quiete del grembo materno. Nel primo caso dunque il paesaggio appare completamente permeato dallo stesso *eros* che muove il protagonista, mentre nel secondo si intride di *thanatos*, sovrapponendosi al volto della madre morta. Inoltre la definitività della prima rivelazione («egli capì») è problematizzata nella seconda («che [...] io sia arrivato a capire?»). Eppure è difficile non notare una similarità tra le due intuizioni, di cui la seconda rappresenta forse, più che una palinodia, una reinterpretazione e un approfondimento della prima. Del resto già in *Un amore* la rivelazione non è così netta come appare: alla tensione di congiungimento con l'amata si sovrappone un desiderio di autoannientamento;³⁰ e se i filari di pioppi sembrano da un lato partecipare alla tensione erotica del protagonista, dall'altro appaiono portatori di un messaggio di segno opposto: «Fermati, uomo, fa' dietro front, non pensare più a lei e seguici, non correre alla tua rovina. Noi ti condurremo al remoto paradiso degli alberi dove esiste soltanto benessere, canto di uccelli e pace dell'animo.»³¹ Il secondo testo sviluppa dunque dei presupposti che in parte erano già presenti nel primo: tutte le cose sono coinvolte in una segreta tensione verso qualcosa di invisibile e indeterminato, qualcosa insieme di originario (ci aspetta infatti da sempre) e di finale (in esso consiste cioè la fine e il fine del cammino umano). Questo qualcosa è simboleggiato in entrambi i casi dalla figura femminile, benché intesa in modi differenti; e il movimento verso di essa suscita in entrambi i casi sentimenti ambivalenti, di speranza e paura, giacché implica a un tempo la risoluzione della solitudine dell'io e il suo possibile annullamento.

5.2.3. *Calvino e la tensione al vuoto*

Anche la produzione calviniana mostra che la pulsione di vita è insita nella pulsione di morte e viceversa, così come «città della rondine» e «città del topo» sono contenute l'una nell'altra.³² Già abbiamo visto nei *Cristalli* che *eros* può facilmente sfumare in *thanatos*, nel momento in cui l'ordine non è più ricercato come piacevole discontinuità bensì come uniformità immutabile. Ancor più chiaro è però un altro racconto cosmicomico che abbiamo già citato, *Il niente e il poco*. Qui Qfwfq è inizialmente pervaso da un'entusiastica tensione verso l'Essere, il Tutto; ossia da una tendenza

²⁹ D. BUZZATI, *Plenilunio*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 335-6. Da notare una concordanza di questo brano con il *Mandragolo* santucciato: «Pochissimi di voi (solo i poeti...) si accorgono che quando ammirate un tramonto, o sedendovi a tavola gustate la fragranza del pane e d'inverno la delizia di un bagno caldo è perché noi [i morti] ci diamo da fare attorno a queste cose; al contrario, di noi avete orrore come di cose macabre, ci vedete come il contrario della vita.» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 191.

³⁰ «Tutto è un'indicazione precisa a lei, la donna nostra, che ci incenerirà. Ogni cosa del mondo congiurando con le altre cose del mondo in complotto sapientissimo per promuovere la perpetuazione della specie.» D. BUZZATI, *Un amore*, in *Opere scelte*, cit., p. 445.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 490.

espansiva verso il mondo e verso l'altro che prende anche una forma prettamente erotica, culminando nell'incontro con Nugkta.³³ Spinto proprio da quest'ultima, tuttavia, il protagonista realizza all'improvviso i pregi del partito opposto: «Era vero che il niente aveva in sé un'assolutezza, un rigore, una tenuta da fare apparire approssimativo, limitato, traballante tutto ciò che pretendeva di possedere i requisiti dell'esistenza».³⁴ Così la pulsione di vita si rovescia nel suo contrario, ossia il desiderio di tornare al non-essere originario. Alla «totalità della pienezza» si sostituisce un altro ideale, «la perfezione del vuoto», ed anche il desiderio erotico nei confronti di Nugkta si converte in tensione di annullamento.³⁵

Alla fine è lo stesso Qfwfq a riconoscere l'intimo legame tra le pulsioni di vita e di morte. Da un lato l'esaltazione della vita implica «un fondo d'insicurezza, [...] perché [...] era pur vero che eravamo venuti su dal niente»; l'essere ha dunque una «fragilità intrinseca, [un] fondo di vuoto a cui potevamo ritornare con la stessa rapidità con cui ce n'eravamo distaccati.»³⁶ Dall'altro lato il nulla è «segretamente percorso da venature e tentazioni d'essere qualcosa, se è vero che in un momento di crisi della propria nullità aveva potuto dar luogo all'universo.»³⁷ La conclusione del racconto riafferma dunque – come più implicitamente nei *Cristalli* – la necessità di integrare le due pulsioni in un dinamico equilibrio: l'equilibrio appunto della speranza, centrato su quel «poco» che potrebbe diventare tutto o nulla.

Questa soluzione tuttavia convive con un'altra, minoritaria ma non trascurabile. Alcuni racconti cosmicomici infatti, come *Il sangue e il mare*, *Mitosi* o *L'origine degli uccelli*, si incentrano su una possibilità che *Il niente e il poco* sembra invece negare: quella di raggiungere realmente il Tutto. Qui infatti Qfwfq sperimenta momenti di «fusione», «vertici estatici di visione», come li definisce Hume.³⁸ Tali momenti si pongono sotto il segno di *eros*, giacché implicano un innamoramento; al contempo però appartengono a *thanatos*, giacché in queste fusioni l'io si annulla (in tal modo, argomenta sempre Hume, Calvino cerca di stimolare i suoi lettori a prefigurare un'esperienza che altrimenti temerebbero, la morte appunto³⁹). Nell'amore, insomma, Qfwfq sperimenta uno «strappo da sé» e al contempo una «saldatura originaria o finale»,⁴⁰ in cui sembra ripristinarsi la Totalità precedente l'individuazione. Dunque da questo punto di vista si può dire, con Centofanti, che le due potenze operanti nella produzione calviniana – ossia «la passione amorosa, vitale» e l'«impulso di dissoluzione, di autoannullamento» – siano riassumibili in un'unica energia d'amore,⁴¹ la quale insieme vivifica e consuma.

Viceversa però potremmo anche ricondurre la pulsione vitale alla pulsione di morte, intesa in questo caso non primariamente come fusione con la materia inanimata bensì come tensione al vuoto, al «nulla», a ciò che esula dall'esistenza visibile. Già abbiamo visto che in *Priscilla* la tensione erotica,

³³ «“Totalità! totalità!” proclamavo in lungo e in largo, “futuro!” sbandieravo, “avvenire!”, “a me l'immensità!” affermavo, facendomi largo in quel turbinio indistinto di forze, “che le potenzialità possano! – incitavo – che l'atto agisca! che le probabilità provino!”» I. CALVINO, *Il niente e il poco*, da *Le cosmicomiche*, ivi, cit., vol. II, p. 1262.

³⁴ Ivi, p. 1264.

³⁵ «Insieme avremmo raggiunto l'annullamento d'ogni dimensione, d'ogni durata, d'ogni sostanza, d'ogni forma». Ivi, p. 1265.

³⁶ Ivi, pp. 1261-2.

³⁷ Ivi, p. 1266.

³⁸ K. HUME, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, in *Italo Calvino/1*, cit., p. 102.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 286.

⁴¹ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 15.

che dà origine alla vita, è descritta proprio come movimento verso «un vuoto», collocato sia nello spazio (il mondo dell'Altro, del non-io) sia nel tempo (il futuro).⁴² Allo stesso modo la letteratura è permeata dal «desiderio», dalla pulsione vitale, come è affermato in un celebre saggio (*La letteratura come proiezione del desiderio*) e mostrato in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (dove la ricerca del libro si fonde con l'inseguimento dell'amata). Ma è un desiderio che trascende ogni sua concretizzazione, che tende in ultimo al vuoto, a qualcosa che non c'è.⁴³

Ciò richiama quanto dicevamo già nella prima parte: la speranza tende a qualcosa che trascende qualunque immagine, per quanto poi possa assumere i contorni di una figura specifica come Priscilla o la Lettrice. Calvino stesso sottolinea che l'*eros* ha sempre in sé qualcosa di «indicibile», che trascende ogni rappresentazione; perciò anche l'autore che si proponesse di trattare questo tema nel modo più esplicito finirebbe in realtà per parlare, «attraverso i simboli del sesso», di «qualcosa d'altro», ossia «un altro *eros*, un *eros* ultimo, fondamentale, mitico, inattuabile». ⁴⁴ Insomma, se tutta l'esistenza ruota intorno a *eros*, questo a sua volta tende verso qualcosa di mai veramente raggiungibile o definibile. Ma questo implica che la meta ultima di *eros* è appunto la stessa di *thanatos*: il vuoto, il nulla.

È vero che definire *thanatos* come tensione al vuoto comporta un certo allontanamento dalla definizione freudiana, con il rischio di allargare il concetto di pulsione di morte a elementi troppo distanti tra loro: appunto la compattezza uniforme della materia inorganica, da un lato, e il vuoto del nulla, del non-essere, dall'altro. A ben guardare, però, i due concetti non sono poi così eterogenei: la tensione a riunirsi alla materia indistinta e originaria implica logicamente la tensione al non-essere, all'annullamento di sé e di ogni altra cosa individualizzata. Si colloca inoltre sulla stessa lunghezza d'onda di quella che Calvino definisce ricerca del «rovescio» o dell'«opaco»; ossia la tensione verso la parte in ombra della vita, dove si raccoglie tutto ciò che è invisibile, assente, perduto o inesistente, «morto» in ogni caso nell'orizzonte dell'esperienza. Non a caso i due concetti possono essere associati alle medesime immagini, in particolare a due di esse che ricorrono soprattutto (ma non esclusivamente) nelle *Cosmicomiche*. I buchi neri, *in primis*, sono il luogo di massima compattezza⁴⁵ ma insieme costituiscono l'emblema per eccellenza del non-essere, dell'annullamento e della morte (come nella leviana *Ricerca delle radici*). Anche il centro della terra è estremamente compatto ma al contempo «vuoto», per una duplice ragione. È il luogo della quiete, del buio e del silenzio, contrapposti alla molteplicità di stimoli propria della superficie. Inoltre esso è «vuoto» nel senso che rimane irrimediabilmente fuori dalla portata umana, come afferma il signor Mohole: «Il centro è irraggiungibile; dunque per me è come se non ci fosse nessun centro.»⁴⁶

Dall'analisi di queste due immagini possiamo anche trarre ulteriori conferme dell'analogia profonda tra pulsione di vita e di morte. Infatti il centro della terra è la meta ideale di *thanatos* – in quanto

⁴² I. CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 277.

⁴³ «La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, [...] il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare.» I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 251. Infatti la caccia del Lettore e (soprattutto) della Lettrice ha per oggetto un libro non semplicemente introvabile, ma inesistente: «Un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci». I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 680.

⁴⁴ I. CALVINO, *Definizioni di territori: l'erotico*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 261.

⁴⁵ «“Buchi neri” è un soprannome denigratorio, dettato dall'invidia: sono tutto il contrario di buchi, non c'è nulla di più pieno e pesante e denso e compatto». I. CALVINO, *L'implosione*, da *Le cosmicomiche* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1271.

⁴⁶ I. CALVINO, *Il signor Mohole*, ivi, vol. III, p. 1169.

emblema dell'unità originaria – ma anche di *eros*; sia perché il raggiungimento del centro è associato al ricongiungimento con l'amata,⁴⁷ sia perché non si può dire di aver soddisfatto appieno la pulsione vitale se si resta esclusi dal nucleo della vita: «Solo raggiunto il centro potevamo dire nostro tutto il pianeta.»⁴⁸ Quanto ai buchi neri, Calvino richiama esplicitamente una teoria scientifica secondo cui il «motore centrale» delle galassie sarebbe «un buco nero di massa enorme»;⁴⁹ in altre parole, osserva Zublena, «il nulla del buco nero fa sì che il mondo possa reggere. Si ripresenta [così] l'idea che sia l'invisibile a costituire la trama del visibile: pur non potendo entrare esplicitamente nella rappresentazione, ne costituisce il nucleo vitale.»⁵⁰ In altri termini ciò a cui tende *thanatos* è anche ciò che alimenta la forza d'attrazione di *eros*. Il concetto è esplicitato con particolare chiarezza da Parsifal, nella *Taverna dei destini incrociati*: «Il nocciolo del mondo è vuoto, [...] in fondo al Graal c'è il tao.»⁵¹ In altre parole il Tutto, il simbolo massimo dell'amore, l'oggetto supremo del desiderio nella cultura medievale, si rivela coincidente con il Nulla, il punto d'arrivo di *thanatos*.

Tale affermazione getta da un lato una luce nichilistica sul mondo: l'esistenza appare priva di valore, dato che approda inesorabilmente al nulla.⁵² Dall'altro lato, però, sacralizza implicitamente il vuoto: il significato e la meta ultima dell'esistenza risiede in qualcosa che «non esiste» nell'orizzonte dei nostri sensi e delle nostre categorie mentali; qualcosa in cui la frenesia dell'attività individuale si pacifica nell'immobilità e nel silenzio. Significativo a tal proposito uno dei saggi di *Collezione di sabbia*. Qui Calvino si sofferma sulla descrizione del *mihrab*, la nicchia che nelle moschee indica la direzione di La Mecca: «Una porta che fa di tutto per mettere in vista la sua funzione di porta ma che non s'apre su nulla; [...] una cornice lussuosa come per racchiudere qualcosa d'estremamente prezioso, ma dentro alla quale non c'è niente.»⁵³ Questa la conclusione cui giunge l'autore, dopo averla guardata a lungo: «L'idea di perfezione che l'arte insegue, la sapienza accumulata nella scrittura, il sogno di appagamento d'ogni desiderio [...], tutto rimanda a un solo significato, celebra un solo principio e fondamento, implica un solo ultimo oggetto. Ed è un oggetto che non c'è. La sua sola qualità è quella di non esserci. Non gli si può nemmeno dare un nome.»⁵⁴ Lo stesso concetto è molto più familiarmente rappresentato in *Palomar* dal «vecchio copertone vuoto», simboleggiante il «senso ultimo a cui le parole non giungono.»⁵⁵

⁴⁷ In un caso perché la donna amata si è volontariamente rifugiata nel centro della terra, nell'altro perché Qfwfq fantastica di «discendere con lei al centro della vita terrestre». I. CALVINO, *Il cielo di pietra*, da *Le cosmicomiche*, ivi, vol. II, p. 1223.

⁴⁸ Ivi, p. 1218.

⁴⁹ I. CALVINO, *L'implosione*, ivi, p. 1268.

⁵⁰ P. ZUBLENA, *L'ultimo Calvino tra precisione e disastro*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., p. 339.

⁵¹ I. CALVINO, *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 584. Già nel *Castello* troviamo un'anticipazione di questo concetto, dato che Astolfo afferma che è dal «deserto» della luna che «parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.» *Storia di Astolfo sulla luna*, ivi, vol. II, p. 536.

⁵² Cfr. I. CALVINO, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia e Esattezza da Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 620 e 687.

⁵³ I. CALVINO, *Mihrab*, da *Collezione di sabbia*, ivi, vol. I, p. 611.

⁵⁴ *Ibidem*. L'affermazione seguente, «la cosa più importante al mondo sono gli spazi vuoti» richiama da vicino *Il niente e il poco*: «Entrai in una fase in cui soltanto gli spiragli di vuoto, le assenze, i silenzi, le lacune, i nessi mancanti, le smagliature nel tessuto del tempo mi parevano racchiudere un senso e un valore.» *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1265.

⁵⁵ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, p. 944.

5.2.4. Ancora intorno al vuoto: Sereni e Caproni

La ricerca calviniana del vuoto – luogo dell’annullamento ma anche del senso dell’esistere – è condivisa da altri due autori qui esaminati, ossia Sereni e Caproni. Il componimento *Autostrada della Cisa*, per esempio, rappresenta anche un tentativo di «afferrare» il vuoto, di conoscere e definire il «rovescio» del mondo: «Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità / tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla d’aria.»⁵⁶ Il componimento stesso costituisce un tentativo da parte di Sereni di cogliere quel «colore del vuoto» cercando il quale il poeta «si stremava» in *Un posto di vacanza*, giacché in esso si trova «la chiave dell’estate», la risposta all’enigma della vita e della morte.⁵⁷ Anche il racconto *L’opzione* mette in scena la ricerca di un libro che è forse, come quello di *Se una notte d’inverno*, introvabile o inesistente. «Al centro della rappresentazione [...] si dà dunque [...] una zona cieca, sottratta al dire»,⁵⁸ ma alla quale il dire continuamente tende.

Il vuoto poi, spesso rappresentato attraverso la metafora della nebbia, riveste un ruolo importante anche nella poesia di Caproni, caratterizzandosi sempre più chiaramente come il punto di arrivo del viaggio umano. Già le *Stanze della funicolare* sono significative a questo proposito, giacché il percorso della vita-funicolare termina proprio nella nebbia, simbolo del vuoto e della morte.⁵⁹ Più tardi questa dinamica si traduce nei molti viaggi-non-viaggi del poeta, il cui punto di arrivo è il non essere: «Sono tornato là / dove non ero mai stato.»⁶⁰ Insomma, osserva Baldacci, «è come se la meta, il luogo proprio, fosse in realtà il vero cuore dell’assenza».⁶¹ D’altra parte questo vuoto, scrive Mengaldo, non viene fuggito ma semmai «inseguito, trovato, cercato».⁶² In altri termini la ricerca della ragione punta verso i territori dove non c’è apparentemente nulla di conoscibile («Più avanti / non ci sono che i campi»⁶³), la parola tende a ciò che non può essere detto.⁶⁴

Esempio emblematico di questa tensione è un componimento del *Conte di Kevenhüller*: «Mi piacciono i colpi a vuoto. / I soli che infallibilmente / centrino ciò ch’enfaticamente / viene chiamato l’Ignoto.»⁶⁵ Qui la locuzione «a vuoto», solitamente usata per indicare i colpi falliti, viene riletta come un moto a luogo autentico: il vuoto diventa il vero bersaglio dello sparo, ossia la ricerca umana si dirige proprio verso ciò che non può conoscere.⁶⁶ Una situazione che ricorda da vicino quella del racconto calviniano *Lo specchio e il bersaglio*: la vicenda si apre con il protagonista intento ad esercitarsi nel tiro con l’arco, attività che è esplicitamente accostata ai porsi scopi precisi e concreti; tuttavia lui stesso ammette che ciò che veramente l’affascina è il «rovescio» del bersaglio, dove finiscono tutti i tiri «sbagliati». E appunto visitando «il rovescio» scopre che «nessun tiro è

⁵⁶ V. SERENI, *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 261.

⁵⁷ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, ivi, p. 229.

⁵⁸ S. AGOSTI, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, cit., p. 41.

⁵⁹ «Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia, e il latte / nei bicchieri è ancor nebbia, e nebbia ha / nella cornea la donna che in ciabatte / lava la soglia di quei magri bar / dove in Erebo è il passo.» G. CAPRONI, *Il passaggio di Enea*, in *L’opera in versi*, cit., p. 141.

⁶⁰ G. CAPRONI, *Ritorno*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 374.

⁶¹ A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 120.

⁶² P. V. MENGALDO, *Prefazione* a G. CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. XXXIII.

⁶³ G. CAPRONI, *I campi*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 383.

⁶⁴ «L’evoluzione dei suoi versi sembra seguire un movimento progressivo in direzione del vuoto, coerentemente sostenuta da una sorta di tensione lineare che approda alla pagina bianca, lungo un itinerario esistenziale che è anche cammino della parola verso l’“ultimo borgo” e i “luoghi non giurisdizionali”». D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 9.

⁶⁵ G. CAPRONI, *Consolazione di Max*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L’opera in versi*, cit., p. 580.

⁶⁶ Cfr. R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 127.

sbagliato»,⁶⁷ giacché proprio le frecce che apparentemente non hanno nulla da colpire arrivano al bersaglio giusto, anche se è tutt'altro «da quello che ci s'aspettava».⁶⁸

Tornando a Caproni, la tensione al vuoto appare ancora una volta sovrapponibile per certi aspetti alla pulsione vitale. Significativa a tal proposito è una lettera degli anni '30, nel momento in cui sta sbocciando l'amore tra Caproni e la sua futura moglie, Rina; così infatti l'autore descrive la propria condizione: «Sento che a poco a poco il mio spirito va formandosi: [...] un vuoto grande, ma peraltro luminoso mi si è aperto nel cuore. [...] Ah, se potessi dire un giorno il mio amoroso sgomento, [...] il terrore calmo e meditato dello spazio e del vuoto».⁶⁹ Del resto anche in *Alba* l'attesa dell'amata si rivela esplicitamente come attesa della morte, fondendo quindi le due pulsioni in un'unica tensione.⁷⁰

Anche nella poesia più tarda il desiderio del congiungimento con l'Altro tende a fondersi con la tensione all'annullamento, sebbene in questo caso l'alterità si incarni non primariamente nel femminile ma nel Divino. Prendiamo ad esempio una delle poesie del *Conte di Kevenhüller*, che fin dal titolo (*Suicida*) manifesta un forte *cupio dissolvi*: «Aveva alzato una tenda. / Il vento gliela strappò via. / “Che il vento” disse, “si prenda / anche l'anima mia.”»⁷¹ Come osserva Mozzati tale componimento dialoga a distanza con la *Bibbia* del *Muro della terra*, in cui si parla di una «lacerata / tenda volata via / col suo fuoco e il suo dio».⁷² Dunque, se anche alla «tenda» del *Suicida* possiamo attribuire un valore teofanico, il componimento non implicherebbe un semplice desiderio di autoannientamento, ma piuttosto avrebbe un significato equivalente alla poesia *Sulla staffa*, in cui l'io poetico dichiara: «Me ne vado dove, / da tempo, già se n'è andato Dio».⁷³ In breve il desiderio espresso dal poeta è che il suo destino possa essere associato a quello di Dio, raggiungendolo nel «nulla» dove si trova.⁷⁴ La stessa tensione è raffigurata anche nel *Pesce-drago*, in cui l'io poetico suggerisce un annichilamento in Dio, associato di nuovo al vento.⁷⁵ Del resto il rapporto tra l'io poetico e Dio è dominato dal tema dell'uccisione, che è tanto annullamento dell'Altro quanto dell'io, dato che i ruoli tendono a essere reversibili: «Morto io, / morto Dio».⁷⁶

Ora, tutto ciò può essere interpretato, come la frase del Parsifal calviniano, in senso strettamente nichilistico, ossia come trionfo netto della pulsione di morte su quella di vita. Dio non c'è e l'io aspira a non esserci, ossia a scomparire nella morte la quale non è altro che «un trapasso [...] / dal sangue al sasso».⁷⁷ Ma potremmo anche interpretare questa tensione al nulla come una diversa espressione della

⁶⁷ I. CALVINO, *Lo specchio e il bersaglio*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 287.

⁶⁸ Ivi, p. 289.

⁶⁹ Cit. in B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., p. 23.

⁷⁰ G. CAPRONI, *Alba*, da *Il passaggio d'Enea*, in *L'opera in versi*, cit., p. 111.

⁷¹ G. CAPRONI, *Suicida* da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 678.

⁷² G. CAPRONI, *Bibbia* da *Il muro della terra*, ivi, p. 343.

⁷³ G. CAPRONI, *Sulla staffa*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 471.

⁷⁴ L'associazione tra la sorte dei morti e quella di Dio è sottolineato anche nel componimento *Lo scomparso*: «È diventato anche lui / – morto – “uno scomparso”. // [...] Tra breve lo coprirà la neve / – il piombo – dell'oblio. / (Pari – almeno in questo – a Dio.)» Da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 685.

⁷⁵ «Sprofondati — fino allo stordimento — / nel baratro della preghiera... // Instupidisciti in Dio... // // Nel suo nome... // Nel flatus / del suo nome... » G. CAPRONI, *Il pesce drago*, ivi, pp. 696-7.

⁷⁶ G. CAPRONI, *Di conseguenza, o: Proverbio dell'egoista*, da *Versicoli del controcaproni*, ivi, p. 724. Un altro esempio emblematico di questo tema è dato dal *Testo della confessione* e dalla successiva *Postilla*, da *Il muro della terra*, ivi, pp. 327-9.

⁷⁷ G. CAPRONI, *Cianfrognà*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 473. Caproni stesso propone quest'interpretazione della sua bestia: «È magari vero – lo è! – che la Bestia siamo anche noi stessi: questa nostra umanità che sembra aver la vocazione al suicidio e che ormai uccide (uccidendosi) per puro gioco, si direbbe, correndo spensieratamente verso la propria fine».

pulsione d'amore, ossia del desiderio di incontro con l'Altro, sebbene espressa in termini paradossali. Soffermiamoci in particolare sulla *Pensatina dell'antimetafisicante*: «Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa.»⁷⁸ Di per sé quest'affermazione sembra confermare la lettura nichilista dell'opera caproniana; tuttavia al componimento segue una *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)*: «Proprio dove non c'è nulla – nemmeno il dove – c'è Dio.»⁷⁹ Questo apre una diversa possibilità di interpretazione: il «nulla» oltre la morte, in cui Dio si trova e che l'io aspira a raggiungere, potrebbe in effetti essere un «qualcosa», benché qualcosa di totalmente «altro» e inconoscibile. Caproni stesso spiega questo concetto in un'intervista: «L'uomo ragiona soltanto in quanto uomo: anzi, in forma di uomo. Ma com'è l'universo fuori dalla visione che lui ne ha? [...] Noi chiamiamo “nulla” ciò che non possiamo conoscere».⁸⁰

Per Caproni dunque il nulla sarebbe sovrapponibile al concetto kantiano di noumeno, come osserva sempre Mozzati: «Aveva scritto Kant che “il territorio di là della sfera dei fenomeni è (per noi) vuoto”, dove quel per noi tra parentesi fa notare che si tratta non di un vuoto ontologico, ma cognitivo, e che esso va pertanto considerato *nihil privativum* o, come più intuitivamente ebbe a definirlo Schopenhauer, un “nulla relativo”».⁸¹ Insomma il nulla è, possiamo dire, una «res amissa»: il vuoto verso cui tutta la poesia caproniana tende è il calco lasciato da una «cosa» che è presumibilmente esistita un tempo e che forse esiste ancora, ma di cui appunto non si sa nulla, non tanto perché l'abbiamo dimenticata quanto perché non abbiamo le categorie per pensarla. Di conseguenza la pulsione di morte può essere letta anche come desiderio bruciante di Dio, esigenza di conoscere quei territori che stanno al di là del visibile; non molto diversa, in effetti, dalla tensione che spinge il Klaus santucciano a suicidarsi sulla montagna, pur di verificare se c'è musica «dall'altra parte».

5.2.5. Il nulla e la speranza: l'eredità di Leopardi e Montale

In conclusione è opportuno ricapitolare i diversi aspetti della riflessione sul vuoto-nulla che abbiamo analizzato nei nostri autori, evidenziando come quest'idea si rapporti e parzialmente si concili con la speranza. A tal proposito va sottolineato anzitutto che le riflessioni sin qui esaminate assorbono e reinterpretano una lunga tradizione letteraria di meditazione sul nulla, ricondotta da Baroncini a un asse di pensiero che va da Leopardi a Montale, passando per Pascoli e Ungaretti.⁸² Sebbene infatti il nulla sia stato oggetto di riflessione per secoli, è a partire dall'età contemporanea che questo tema ha acquistato un'importanza centrale, tanto da dare origine a prospettive definite appunto nichiliste. In un contesto di crisi valoriale infatti il senso di vuoto e di assurdo diviene un'angoscia diffusa, mentre la scienza stessa sembra rivelare che proprio il vuoto è ciò su cui il pieno si regge: la materia, apparentemente compatta, è scomposta nei suoi atomi fatti di pieni e di vuoti, mentre l'universo svela la presenza inquietante dei buchi neri e l'incontrastabile tendenza entropica che trascina ogni cosa verso la sua fine. «In questo senso – scrive Baroncini – il nichilismo può essere considerato “cifra del

G. CAPRONI, *E dal grembo della Bestia nacque la nuvola nera di Chernobyl*, intervista cit. in M. ZOMPETTA, *Mare*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., p. 149.

⁷⁸ G. CAPRONI, *Pensatina dell'antimetafisicante*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 675.

⁷⁹ G. Caproni, *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)*, ivi, p. 676.

⁸⁰ Cit. in P. ZOBOLI, *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Interlinea, Novara 2006, p. 67.

⁸¹ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 109.

⁸² Cfr. D. BARONCINI, *Poesia e nulla*, in *Caproni e la poesia del nulla*, cit., pp. 17-50.

moderno”, poiché rivela l’inquietudine drammatica che attraversa l’arte e la filosofia del Novecento come conseguenza della perdita di ogni certezza, dalla quale sorge inevitabilmente il dubbio sul fondamento stesso dell’esistere.»⁸³ D’altra parte tale condizione non conduce necessariamente a un pensiero nichilistico, giacché come abbiamo visto la speranza può nutrirsi della voce stessa del nulla.

Più in particolare possiamo distinguere cinque diverse accezioni del nulla, che tuttavia si presentano spesso intrecciate. Anzitutto il senso del nulla può essere identificato con quello della morte, sia percepita (nella scomparsa di cose e persone) sia immaginata (in quanto meta finale di ogni cosa vivente). Strettamente legata a questa è poi una seconda accezione, ossia la nullità di ciò che è, la sensazione che ogni cosa sia un niente. In senso psicologico tale sensazione si associa a un sentimento di solitudine, inappartenenza e inautenticità, tale per cui l’io, così come le cose e le persone che lo circondano, appare privo di sostanza. In senso più generalmente esistenziale, invece, percepire il nulla insito nell’essere significa sentire che ogni forma di esistenza è arbitraria (potrebbe benissimo non esserci), ininfluenza (non farebbe alcuna differenza se anche non ci fosse), precaria ed effimera (in qualunque momento potrebbe cessare di esistere). È il tipo di consapevolezza espressa dalla celebre sentenza del Qoélet, «tutto è vanità», e che Leopardi sviluppa in più occasioni nelle sue opere.⁸⁴

In terzo luogo poi il nulla include il concetto di potenzialità, racchiude cioè tutto quello che potrebbe essere ma non è ancora, e quello che avrebbe potuto essere ma non è mai stato. In questo senso il nulla, come scrive Leopardi, costituisce il «principio di tutte le cose»,⁸⁵ e può essere immaginato come uno spazio vuoto, necessario affinché l’essere possa appunto trovare spazio, avere luogo. Tale immagine affiora ad esempio nelle pagine calviniane,⁸⁶ ed è espressa già nello *Zibaldone*: «Il nulla non impedisce che una cosa che è, sia, stia, dimori. Dove nulla è, quivi niuno impedimento è che una cosa non vi stia o non vi venga. Però il nulla è necessariamente luogo.»⁸⁷ Affine a questa concezione è quella del nulla come motore del desiderio umano: un tema che abbiamo sottolineato in particolare nell’opera di Calvino e Buzzati e nel quale pure si avverte una traccia leopardiana. Celebri sono, a questo proposito, le pagine dello *Zibaldone* in cui Leopardi afferma l’infinità del desiderio umano e dunque il senso di vuoto che prende l’animo quando, raggiunto l’oggetto desiderato, ci si rende conto che esso non è sufficiente a rispondere pienamente al desiderio.⁸⁸ Ciò implica che l’azione umana è diretta in realtà a un oggetto vuoto: al centro dell’esistenza c’è il nulla, l’assenza, qualcosa di indefinito e mancante (come nel caso della *res amissa* caproniana). La luna stessa, tanto amata da

⁸³ Ivi, p. 17.

⁸⁴ Al componimento *A se stesso* appartiene ad esempio l’espressione «l’infinita vanità del tutto», e lo stesso concetto è espresso esemplarmente nella *Ginestra*, in cui gli uomini appaiono come un nonnulla, non dissimili dalle formiche. Cfr. G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit., vol. I, pp. 98 e 125. Quanto alla riflessione teorica, emblematico è un passaggio dello *Zibaldone* in cui Leopardi riflette sulla pervasività del nulla, dal momento che «nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v’è ragione assoluta perch’ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ecc.» G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 903 [1341].

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ricordiamo una citazione in particolare: «Forse per capire chi sono devo osservare un punto nel quale potrei essere e non sto. Come un vecchio fotografo che si metta in posa davanti all’obiettivo e corra poi a schiacciare la peretta, fotografando il punto in cui poteva esserci e non c’è. [...] Nei momenti euforici penso che quel vuoto che non occupo possa esser riempito da un altro me stesso, che fa le cose che io avrei dovuto fare e non ho saputo fare. Un me stesso che può scaturire solo da quel vuoto.» I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2832-3.

⁸⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. II, p. 1061 [4233].

⁸⁸ Ivi, vol. I, pp. 182-3 [165]. A questo proposito si può richiamare anche il componimento di Montale già ricordato nella prima parte, che sembra rivelare un vuoto oltre la facciata delle cose: «Tutte le immagini portano scritto: / più in là.» E. MONTALE, *Maestrale*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 73.

Leopardi, è per Damiani un emblema di tale vuoto.⁸⁹ In questa prospettiva nulla e infinito possono arrivare a un rapporto pressoché sinonimico, come esplicita ancora Leopardi.⁹⁰

In ultimo il Nulla può assumere un'accezione assoluta, inglobando e radicalizzando i significati già analizzati, fino a diventare oggetto di una sorta di rivelazione mistica in negativo: la realtà sembra sollevarsi come un velo, mostrando il vuoto su cui l'esistenza si regge. Si tratta di un'esperienza difficilmente definibile a parole e intrinsecamente paradossale, giacché quello che semplicemente non c'è, che è nulla, viene concretizzato in una cosa esperibile, divenendo «il» nulla. L'*Infinito* leopardiano può essere appunto interpretato in questo senso, come uno sprofondamento nel «mare» del nulla; esprimerebbe perciò un'esperienza simile a quella descritta nello *Zibaldone*: «Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla.»⁹¹ Tale intuizione è echeggiata anche da Montale, in un celebre componimento degli *Ossi*: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore da ubriaco.»⁹² Tanto Leopardi quanto Montale attuano dunque una reificazione del Nulla, che appare dotato, come osserva Baroncini, di una sua peculiare «solidità»: «quasi a suggerire che il *nihil* possieda uno spessore fisico, una sorta di consistenza materiale che lo rende spaventosamente concreto e tangibile.»⁹³

Tale caratteristica permane anche nella riflessione contemporanea, in particolare nell'opera di Calvino e Caproni. Quest'ultimo infatti raffigura spesso il nulla attraverso le immagini del latte e della nebbia,⁹⁴ mentre Calvino associa sostanze dense e pesanti, dalla consistenza gelatinosa, alla continuità negativa e paralizzante del vuoto-pieno (distinta dalla leggerezza del vuoto-vuoto, che è stimolo e apertura di potenzialità).⁹⁵ In altre occasioni invece la «solidità» del nulla assume una consistenza più dura e tagliente. Ricorrente infatti è nell'opera di Caproni il riferimento al vetro (spesso nella forma del bicchiere) e alla pietra, come nel caso dell'«aria / quasi silicea» di *Res amissa*, parente del «silenzio ossuto» del *Muro della terra*.⁹⁶ Quanto a Calvino, lo sguardo di Medusa può essere inteso anche come rappresentazione del senso pietrificante del nulla; inoltre la montaliana «aria di vetro» è da Calvino stesso accostata all'immagine di una «città di vetro»: associazione che richiama immediatamente le *Città invisibili*, nonché l'emblema per eccellenza della poetica calviniana, il cristallo.⁹⁷

⁸⁹ «La luna per il pastore leopardiano è come il Vuoto, l'Ombelico [...] dei meditanti orientali». R. DAMIANI, *L'ordine dei fati*, cit., p. 100.

⁹⁰ «Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esserlo stesso che il nulla.» G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. II, p. 1008 [4178]. La coincidenza tra infinito e nulla è presente anche nel pensiero di Pascal, come sottolineato da G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 270.

⁹¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 112 [85].

⁹² E. MONTALE, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 42.

⁹³ D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 22.

⁹⁴ Baroncini mette particolarmente in luce quest'aspetto, citando esempi dal *Passaggio d'Enea* («lidi / nubescanti di latte», «paesaggio di siero») e accostandoli a espressioni calviniane come la «luce color burro», il «latte lunare» (*La distanza della luna*) o la «condensazione di nebula» (*Sul far del giorno*). D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 68. Significativa anche un'osservazione di Anna Dolfi, la quale definisce il vuoto caproniano appunto come un «vuoto-pieno», «che cancella ogni trasparenza, ogni possibilità di vedere. Nebbia come potenza-essenza-materia che può solo ripetere se stessa [...], infilandosi dovunque, dentro i bicchieri (che non potranno più essere pieni), dentro gli occhi (che non potranno vedere più), dentro il paesaggio» A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 45.

⁹⁵ Su questo tema si rinvia al paragrafo 7.2.2 della prima parte e al paragrafo 3.2.4 della seconda.

⁹⁶ G. CAPRONI, *In bocca*, da *Il muro della terra*, e *Res amissa* dalla raccolta omonima, in *L'opera in versi*, cit., pp. 309 e 777.

⁹⁷ I. CALVINO, *Eugenio Montale: «Forse un mattino andando»*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1181.

Ora, è chiaro che in tutte le sue accezioni il pensiero del nulla può dare legittimamente adito a un senso di angoscia e anche di disperazione. Del resto tanto Kierkegaard quanto Heidegger descrivono appunto l'angoscia come avvertimento del nulla;⁹⁸ e, su questa scia, Santucci identifica in *Eschaton* il pensiero del Nulla con l'inferno.⁹⁹ D'altra parte, come è emerso in diverse occasioni nel corso della tesi, tutti i significati citati possono essere rovesciati in senso positivo: la morte può essere intesa come una possibilità di evoluzione invece che di distruzione, mentre la nullità dell'uomo può implicare una positiva riscoperta della grandezza dell'universo, nonché una riflessione sul contributo che l'umanità può comunque dare, nel suo piccolo, al cammino universale. Quanto al pensiero delle potenzialità ancora inattuata, esso genera certamente l'angoscia della scelta e il rimpianto per ciò che non è stato realizzato, tuttavia può anche svelare nuove possibilità di esistenza. L'infinità del desiderio poi è ciò che alimenta la speranza e la vita stessa, nel loro incessante dinamismo; e se è vero che nessun oggetto specifico potrà mai essere totalmente appagante, per lo stesso motivo nessuna delusione è in linea di principio insuperabile (è ancora il tema dell'«infelicità imperfetta» sviluppato da Levi).¹⁰⁰ Perfino il senso di estraneità e di assurdo può avere una connotazione positiva, giacché mette in questione ciò che è normalmente accettato come necessario e apre così un nuovo spazio di libertà. Il concetto emerge in particolare nel racconto di Calvino *Il lampo*, che reinterpreta il componimento montaliano sopraccitato:

Non capivo niente [...], era tutto senza senso, assurdo. [...] Lo strano era [...] che non me ne fossi mai accorto prima. E se avessi fin'allora accettato tutto: semafori, veicoli, manifesti, divise, monumenti, quelle cose così staccate dal senso del mondo, come se ci fosse una necessità, una conseguenza che le legasse l'una all'altra. [...] Gesticolai, per richiamare l'attenzione dei passanti e – Fermatevi un momento! – gridai – c'è qualcosa che non va! Tutto è sbagliato! Facciamo cose assurde! Questa non può essere la strada giusta! Dove si va a finire?¹⁰¹

Quanto al Nulla in senso assoluto, indubbiamente se considerato senza veli ha un effetto terrificante (il «terrore da ubriaco» di Montale). Da qui la necessità, per alcuni autori, di decostruire e ridimensionare il concetto; un'operazione che può declinarsi in senso laico o religioso. Tanto Caproni quanto Santucci, infatti, mettono in evidenza come il pensiero del Nulla sia un assurdo logico: «Il Nulla, dicono, / è il “non essere”. / E allora, / come può, allora, / “essere” il “non essere”?» scrive il primo.¹⁰² Il secondo poi si sofferma in *Eschaton* sul nome del Nulla, ragionando che «a quel nome qualcosa doveva pur corrispondere», per poi concludere con una risata che «il Nulla non esiste, è *il Nulla...*»¹⁰³ Tale negazione, se da un lato sembra eliminare ogni residua speranza («Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa»¹⁰⁴), dall'altro ridimensiona la concezione

⁹⁸ D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., pp. 150-3.

⁹⁹ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 15.

¹⁰⁰ Per i rapporti tra la speranza e la morte rimando a quanto detto nella presente parte della tesi, mentre il tema della potenzialità è stato approfondito in particolare nella seconda parte e quello della nullità dell'esistente nella sesta; il desiderio è sviluppato soprattutto nella quinta parte, in relazione all'*eros*, invece per quanto riguarda l'infelicità imperfetta di Levi mi richiamo al capitolo finale della quarta parte.

¹⁰¹ I. CALVINO, *Il lampo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 777-8.

¹⁰² G. CAPRONI, *Pierineria*, in *L'opera in versi*, cit., p. 837. Questo concetto è oggetto di diverse riflessioni e rielaborazioni da parte di Caproni, come testimoniano la *Pensatina dell'antimetafisicante* e una poesia di forma simile rimasta inedita: «Bisogna negare il nulla. / Non esiste, il nulla. / Se esistesse il nulla / già esisterebbe qualcosa.» Cit. in D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 170. Peraltro l'idea è espressa anche da Montale: «Laggiù/lassù nemmeno troveremo / il Nulla e non è poco. Non avremo / né l'etere né il fuoco.» E. MONTALE, *Ci si rivede mi disse qualcuno*, da *Quaderno di quattro anni*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 619.

¹⁰³ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., pp. 18-19.

¹⁰⁴ G. CAPRONI, *Pensatina dell'antimetafisicante*, in *L'opera in versi*, cit., p. 675.

del non essere, che non appare più come una realtà schiacciante (una sorta di anti-divinità) bensì come una semplice mancanza di esistenza. In fondo è una differenza analoga a quella che intercorre tra il Male considerato come entità autonoma o come semplice «assenza di bene», secondo la formulazione agostiniana. Tale rovesciamento prospettico apre la possibilità di una valorizzazione delle cose esistenti, pur nella loro piccolezza; un tema che accompagna infatti sia la riflessione santucciana sia quella caproniana, e che anche Calvino indica come la scelta più adeguata nella cosmicomica *Il niente e il poco*.¹⁰⁵ Non solo: una volta eliminata l'idea fuorviante del Nulla si apre anche – più dubbiosamente nel caso di Caproni, più nettamente in quello di Santucci – una possibilità di relazione con il Divino. Dal momento che il Nulla ha perso di sostanza, riducendosi a ciò che semplicemente non c'è (in assoluto o nell'orizzonte della conoscenza umana), si libera lo spazio per l'apparizione di Dio, al di là delle stesse categorie di essere e non essere.¹⁰⁶

D'altro canto la speranza può passare non solo attraverso il ridimensionamento del Nulla, ma anche attraverso una sua rivalutazione. Già in Leopardi e in Montale l'avvertimento del nulla ha una connotazione ambivalente: suscita timore, ma al contempo è descritto come un «miracolo» o come un «dolce» sprofondamento. Calvino, nel saggio dedicato al componimento montaliano, sottolinea appunto tale ambivalenza e, richiamando implicitamente il simbolo del cristallo, lascia supporre che l'esperienza del nulla possa mostrare un risvolto positivo.¹⁰⁷ Essa infatti consente di toccare con mano – per quanto ciò possa sembrare paradossale – qualcosa di assolutamente vero, al di là delle apparenze evanescenti.¹⁰⁸ È dunque l'accesso a una dimensione di verità più profonda, al «rovescio» delle cose, nel quale risiede forse il loro senso riposto e la loro destinazione ultima. Insomma l'intuizione del Nulla porta in sé la luce (sebbene ambivalente) della verità, e perciò offre una liberazione dalle catene illusorie della necessità e dai confini limitanti dell'io.¹⁰⁹

Una simile rivalutazione del Nulla è operata, in senso religioso, da Mario Luzi. L'unione con il Divino è infatti al tempo stesso un'esperienza di scioglimento nel nulla, giacché in Dio tutte le opposizioni si elidono. Un esempio di tale dinamica è il componimento *Sei tanto lontano*, in cui uomo e Dio si trovano «l'uno e l'altro al sommo / della [propria] inesistenza, / [...] equiparati / in tutto / da reciproco annullamento»; una soluzione che Festa definisce «ekhartiana».¹¹⁰ Del resto già l'*Infinito* leopardiano

¹⁰⁵ In *Eschaton* infatti la battaglia del protagonista si svolge sia direttamente, attraverso la riflessione sul concetto di Nulla, sia indirettamente, attraverso la valorizzazione delle piccole cose della vita. Quanto a Caproni, ricordiamo il giudizio espresso da Calvino nell'articolo *Il taciturno ciarliero*: «Egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco.» I CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1027.

¹⁰⁶ Emblematica la *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)* alla *Pensatina dell'antimetafisicante*: «Proprio dove non c'è nulla – nemmeno il dove – c'è Dio.» G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 676. In *Eschaton* poi affrontare l'Inferno – ossia appunto il pensiero del nulla – è il passo necessario per procedere verso il Paradiso.

¹⁰⁷ La positività almeno parziale della rivelazione montaliana è evidenziata anche dal fatto che il componimento funge da modello per la descrizione di Marozia, una delle *Città invisibili* più spiccatamente utopiche. Cfr. C. RIVOLETTI, *Dagli "Ossi di seppia" a "Le città invisibili": come Calvino riusa Montale*, «Romanische Forschungen», CXVIII (2006), n. 3, p. 312.

¹⁰⁸ L'emblema per eccellenza di questo concetto è costituito dai buchi neri, immagine al contempo del nulla e dell'estrema compattezza dell'esserci: «Sia lode alle stelle che implodono. [...] Forse solo loro possono essere sicure d'esserci veramente.» I. CALVINO, *L'implosione*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1271-2.

¹⁰⁹ Tale concezione affiora anche nel dialogo leviano tra un poeta (Leopardi) e un medico (forse lo stesso Levi), in cui l'*Infinito* leopardiano è così descritto: «Solo per un attimo, ma era stato pieno di una inesplicabile dolcezza, che scaturiva dal pensiero di un diluirsi e sciogliersi nel seno trasparente del nulla.» P. LEVI, *Lilit*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 335.

¹¹⁰ M. LUZI, *Sei tanto lontano*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 696. Cfr. G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba*, cit., p. 226.

è suscettibile di una lettura nichilistica quanto di una mistica,¹¹¹ e lo stesso si può dire forse del componimento di Montale.¹¹² In questo senso può essere parzialmente letta anche l'opera caproniana, sebbene non si verifichi mai un esplicito approdo al Divino, rappresentato sempre nella sua assenza. Più in generale sono molteplici gli autori che hanno sottolineato come l'esperienza del Nulla possa costituire, nel contesto contemporaneo, una paradossale forma di esperienza religiosa, la quale trova i suoi antecedenti più celebri nella «notte oscura» di San Giovanni della Croce e nel «nulla divino» di Ekhart.¹¹³

¹¹¹ Cfr. G. SAVOCA, *Leopardi*, cit., p. 28.

¹¹² Cfr. R. CELADA BALLANTI, *L'estasi della soglia e il Nulla. Intorno a un «Osso» montaliano*, «Bollettino Filosofico», XXXII (2017), pp. 212-3.

¹¹³ A tal proposito sono particolarmente rappresentative le riflessioni di Karl Barth (*Dio e il niente*), Bernhard Welte (*La luce del nulla e Dal nulla al mistero assoluto*), Alberto Caracciolo (*Nulla religioso e imperativo dell'eterno*), Sergio Givone (*Storia del nulla*) e Sergio Quinzio (*La croce e il nulla*). Per ulteriori rimandi bibliografici cfr. D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., note 35-44, pp. 139-41.

PARTE OTTAVA

LA SPERANZA E LA TRASCENDENZA

Il Divino

1. Introduzione

Ed eccoci infine al tema che abbiamo sfiorato nel corso di tutta la tesi, il rapporto con il Divino. Il primo capitolo cercherà anzitutto di sintetizzare modalità e sviluppi del rapporto personale dei nostri autori con la dimensione metafisica, mostrando come credenza e non credenza tendano a compenetrarsi. Più in particolare la prima parte del capitolo verterà sull'esperienza degli autori di ispirazione cattolica, ossia Betocchi, Luzi e Santucci, evidenziando la compresenza costante di fede e dubbio e notando come l'equilibrio dinamico tra i due poli si evolva con il passare degli anni. Nella seconda parte vedremo invece come la «tentazione» della fede si manifesti negli autori non cristiani: o nella forma di una drammatica lotta tra credenza e non credenza (Silone e Caproni), o come attesa di un «miracolo», di un'«occasione» che crei un ponte tra mondo terreno e ultraterreno (Buzzati e Sereni), o ancora come attrazione latente, sotterranea (Levi e Calvino).

Il secondo capitolo poi è dedicato più specificatamente alla speranza nei suoi rapporti con la fede. Diversi autori, anzitutto, indicano nella speranza una componente essenziale della vita religiosa. In senso stretto ciò comporta una riaffermazione dell'attesa escatologica, che trova il suo esempio più celebre – ma non certo l'unico – nell'utopia sioniana. In senso lato invece la fede si associa ad un'apertura fiduciosa nei confronti dell'ignoto, del non-io (inteso sia come mondo esterno sia come futuro). Infatti la fede offre un fondamento solido alla speranza vitale che accomuna tutti gli esseri viventi, e viceversa la speranza rende vitale la fede: le permette di esistere nel mondo e di rinnovarsi continuamente.

Non solo: la letteratura novecentesca ci mostra come la fede stessa tenda sempre più a mutarsi in speranza. Cresce infatti la consapevolezza che la verità – in specie in campo metafisico – sia assai più complessa rispetto alla capacità umana di comprenderla; perciò la religione è accostata con atteggiamento di umiltà e di ricerca, propria di chi sa di non sapere e dunque si mantiene aperto a tutte le ipotesi. Questo, se da un lato fa sì che la fede appaia meno forte e costante, dall'altro ne preserva il dinamismo, rendendola meno propensa a irrigidirsi in ideologia. Da qui il recupero del concetto pascaliano di fede come «scommessa», che passa anche attraverso la strategia del «come se»; in altre parole la fede viene scelta con un atto che non è ancora di convinzione, bensì di speranza, e sostenuta attraverso il comportamento concreto (vivendo, appunto, «come se» Dio esistesse). Una strategia che, paradossalmente, richiama per certi versi il «pessimismo teorico e ottimismo pratico» di gramsciana memoria. Associato a questa fede-speranza è anche il curioso fenomeno della preghiera incredula, che implora l'esistenza di Colui cui è indirizzata. Ma è soprattutto nell'immagine della *venatio dei* che l'esperienza religiosa contemporanea trova il suo emblema. Tale duplice caccia, da parte di Dio e da parte dell'uomo, non è priva di un aspetto conflittuale, tanto da intrecciarsi con l'episodio biblico della lotta tra Giacobbe e l'angelo; al contempo però è una dialettica mossa dalla speranza, tanto umana quanto divina.

Infine l'ultimo capitolo approfondirà la concezione contemporanea di Dio, per come è emersa dalle pagine dei nostri autori. Ogni epoca ha infatti la propria idea del Divino e il Novecento non fa eccezione, anche se in questo caso lo stacco appare più netto a causa della rapidità e violenza dei mutamenti che la società ha attraversato. Il primo aspetto comune a tutti gli autori considerati è una caratterizzazione fluida del Divino, che mal sopporta la definizione in dogmi. Ciò comporta, paradossalmente, un rafforzamento sia della trascendenza che dell'immanenza divina. Da un lato cioè si rafforza l'idea che Dio trascenda ogni possibilità umana di immaginarlo e definirlo, giacché non

può essere contenuto in alcuna categoria; da qui la necessità di riscoprirlo nella sua alterità libera e sovraideologica. Dall'altro lato cresce la percezione che Dio sia o debba essere una presenza concreta, che si manifesta attraverso la sua creazione. Di conseguenza Egli non ha nessun nome ma ne ha anche centomila, giacché si rende presente in tutto e in tutti.

Un'altra dinamica diffusa è poi il cambiamento nella percezione delle Persone divine. Infatti, a fronte dei traumi individuali e collettivi, il concetto di Provvidenza appare sempre meno credibile. La figura del Padre tende dunque a essere considerata in modo critico, arrivando fino ad ipotizzare la possibilità di un Dio malvagio. D'altro canto permane il bisogno di una Figura che se non altro accompagni l'uomo nelle sue sofferenze, offrendo compassione e perdono. Da qui una «femminilizzazione» del Divino, che tende ad assumere una connotazione materna, nonché uno slittamento dell'attenzione verso la seconda Persona, il Figlio. L'incarnazione, e in specie la Passione di Cristo, divengono così una tematica chiave per molti autori, offrendo un paradigma capace di dare significato alla sofferenza umana e aprirla alla speranza.

Coerente con tali sviluppi è anche la rilevanza assunta dalla festa del Natale, celebrazione dell'incarnazione di Dio ma insieme festa dell'Uomo, della vita e della speranza, nella quale dunque credenti e non credenti si incontrano. Più in generale si attua un fenomeno curioso: se in epoche passate tendeva a essere sottolineata la potenza provvidente di Dio, il Novecento sembra invece più affezionato alla sua debolezza: Dio appare bisognoso del soccorso dell'uomo, o quantomeno della sua collaborazione. In un certo senso assistiamo alla stessa dinamica che, dalle grandi utopie di un tempo, porta all'attuale utopia discontinua. Dio stesso cioè si fa piccolo: oggetto di speranza non tanto in virtù della sua forza sovrumana quanto della sua partecipazione – viva e sofferta, quasi impercettibile ma capillare – al mondo degli uomini.

2. La dialettica tra fede e dubbio

In epoca contemporanea, scrive Luzi, «la frontiera tra dubbio e fede è molto meno marcata, è tutta bucherellata.»¹ Da un lato infatti la non-credenza subisce il fascino della religiosità, dall'altro la fede è posta continuamente in questione, oscillando sul limitare tra il sì e il no. «Che impalpabile guizzo è la fede», scrive Santucci, «Chi può segnare il confine tra il credere e il dubitare?»² Più che una contrapposizione tra partiti opposti, dunque, il rapporto tra credenza e non credenza si caratterizza come una dialettica interna all'individuo, che vede certo il prevalere di uno dei due poli ma senza mai arrivare alla totale scomparsa dell'altro. Così, per esempio, in un componimento *Se io mi scorderò* Santucci rappresenta la propria fede (significativamente accompagnata nel titolo da un punto interrogativo) come una battaglia continua tra un'esile speranza e i «demoni razionali»;³ mentre nel poemetto luziano sul *Pensiero fluttuante della felicità* si affrontano due anime diverse del poeta: lo «scriba», che crede nella possibilità di accedere al Divino, e l'«ardente matematico», che dubita anche dell'esistenza della felicità.⁴ Allo stesso modo molti componimenti sereniani si svolgono nella forma

¹ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 102.

² L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 322.

³ L. SANTUCCI, *Fede?*, da *Se io mi scorderò*, cit., p. 63.

⁴ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 377. Che scriba e matematico siano entrambi *alter ego* del poeta è confermato dal fatto che diverse volte nel corso del poemetto Luzi

di un dialogo interno, tra una voce scettica e una più speranzosa (si pensi alla *Spiaggia* o all'*Autostrada della Cisa*). Insomma la speranza si delinea come il comun denominatore tra credenti e non credenti, giacché nessuno dei due gruppi può arrogarsi il possesso di una certezza assoluta, positiva o negativa che sia. Certo nei credenti la speranza religiosa è più intensa e voluta, nei non credenti invece è una «tentazione», magari appena accennata; eppure si trova in tutti, quantomeno, la speranza della speranza.

2.1. Dinamiche del credere. Luzi, Betocchi, Santucci

Il Novecento vede, com'è noto, il fenomeno della «morte di Dio», ossia la crisi della figura divina e del quadro di valori ad essa connessi, nonché un generale sgretolarsi delle certezze e della possibilità stessa di conoscere il mondo. Tale crisi ha in parte una radice concettuale; in particolare si tende a considerare come principale o unico strumento di conoscenza la razionalità pura, spesso coincidente con gli strumenti del metodo scientifico; il che invalida intellettualmente la fede, che si basa su principi conoscitivi diversi. Tuttavia il motore primario della crisi è probabilmente di matrice emotiva. La crudezza degli eventi storici infatti contribuisce significativamente a rafforzare i dubbi sull'inesistenza di Dio o almeno la sensazione di essere stati abbandonati da Lui, suscitando un malinconico senso di «orfanezza». Anche gli autori più religiosi non sono immuni da questa dinamica. La prima produzione di Luzi per esempio si colloca sotto il segno della labilità e della perdita⁵ e, per quanto tale sensazione tenda ad attenuarsi col tempo, anche nei suoi ultimi anni il poeta dubita talvolta che Dio abbia «ripudiato / la creazione», lasciando gli uomini «orfani» di lui.⁶

In Santucci questo tema assume un rilievo fondamentale soprattutto dopo la morte della madre, anche se si possono rintracciare i prodromi già nel primo romanzo: *In Australia con mio nonno*, pur apparentemente spensierato, mette in scena appunto il disfarsi del nido e la perdita della figura familiare di riferimento. L'orfanezza biografica enfatizza ulteriormente questa condizione di insicurezza, angoscia e rimpianto che l'autore avverte come «una situazione universale, quasi un dato ipostatico, per cui l'uomo è collocato e sospeso fra il rimpianto di uno stato felice ormai perduto e la confusa speranza di poterlo in qualche modo riconquistare. Tale stato di orfanezza dilata la condizione umana in una dimensione di biblica sofferenza, in un tormentato esodo verso la salvezza.»⁷ Infatti Adamo stesso, nell'*Almanacco*, denuncia l'insorgere del «senso dell'orfanezza» subito dopo il fatale peccato, rendendo palese la natura generalmente antropologica di tale condizione.⁸ In Betocchi invece

esprime dubbi attribuibili appunto alla voce del «matematico»: la felicità può essere «parte dell'inganno» (p. 365) o «potrebbe non esistere [...]. Essere un gioco della mente soltanto» (p. 375).

⁵ Cfr. in particolare i componimenti *Primavera degli orfani*, da *La barca*, e *Gli orfani*, poesia dispersa risalente agli stessi anni, rispettivamente in M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 24 e *Ultime e ritrovate*, cit., p. 624. Il senso della perdita è sottolineato come tratto dominante delle prime raccolte sia da Specchio nel *Colloquio*, cit., p. 125, sia da Verdino nell'*Introduzione all'Opera poetica*, cit., p. XIV.

⁶ M. LUZI, *Non detto, sussurrato*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 433. Nella stessa raccolta il tema affiora anche in *Attimo di universale compresenza* (p. 322): il poeta sperimenta un senso di «orfanità» al pensiero che il mondo sia «infinitamente separato» dal suo creatore.

⁷ G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 68. Anche Paccagnini evidenzia nei personaggi santucciani «una condizione di avvertita "orfanezza", nella quale Santucci cala la dimensione di paura, nevrosi e smarrimento dell'individuo contemporaneo, il quale [...] si trova sbalottato e sospeso tra fede-speranza e dubbio-disperazione, tra il senso della perdita di una condizione edenica e l'incertezza sul poterla riprendere.» *Introduzione a L. SANTUCCI, I nidi delle cicogne*, cit., p. XXIV.

⁸ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 16.

la tematica passa inizialmente sotto silenzio, anche per ragioni anagrafiche (il poeta nasce circa quindici anni prima di Luzi e Santucci, quando la crisi è meno acutamente avvertita). Nelle raccolte più tarde tuttavia la figura del Padre appare sempre più ingiusta e lontana. Da qui un inevitabile senso di abbandono: «Quel celeste filo che scendeva dal cielo e al quale bastava appigliarci, sparito. Celeste è tutto il cielo, trasparente e vuoto.»⁹ Tale cambiamento si radica certamente negli eventi biografici ma, come osserva Porta, è al contempo un portato culturale. Esso costituisce «un passaggio obbligato dell'esperienza, soprattutto di un'esperienza cattolica», di fronte all'«assenza di Dio»: «l'uomo deve fare da solo, liberarsi di tutte le sicurezze e offrirsi alla lotta».¹⁰

2.1.1. *L'oscillazione continua tra fede e dubbio*

Effetto della crisi è appunto la compresenza costante di credenza e non credenza, particolarmente evidente nelle pagine di Santucci. Anzitutto le due opposte scelte sono spesso personificate in coppie di personaggi speculari, caratterizzati l'uno da un ateismo militante e l'altro da una fede assoluta e ingenua.¹¹ In tal modo l'autore rappresenta lo scontro tra opposte concezioni che lui stesso avverte in sé, facendo dei suoi personaggi degli *alter ego* polarizzati.¹² Al contempo l'estremismo voluto di tali personaggi mette in luce i limiti di una prospettiva troppo semplificata, evidenziando come la fede senza dubbi sia altrettanto improduttiva dell'ateismo radicale. Emblematico a questo proposito un passaggio del *Velocifero*: Renzo si muove tra la casa di zia Linda, credente e bigotta, e quella di zio Panfilo, pacificamente ateo; due prospettive che il giovane percepisce istintivamente come statiche e limitanti: «Il difforme squallore di quei due focolari [...] lasciava nel cuore di Renzo una vaga oppressione. [...] Era un senso dell'inane, di destini chiusi e prestabiliti che gli faceva dubitare non proprio che Dio non fosse, ma che giacesse addormentato, in due dissimili letarghi, su una poltrona di quei due tristi salotti.»¹³

In altri casi invece il contrasto tra fede e dubbio è riflesso più realisticamente nella battaglia interna a singoli personaggi, come appunto Renzo, Klaus o Demo, anch'essi proiezioni parziali del loro autore.¹⁴ Tutti costoro sperimentano, non a caso, una condizione di orfanità, e perciò appaiono costituzionalmente mancanti e insicuri,¹⁵ continuamente divisi tra il senso di abbandono e la volontà di affidarsi, la solidità innegabile della materia e il desiderio di credere in uno Spirito che la superi.

⁹ P. BARGELLINI - C. BETOCCHI, *Lettere (1920-1979)*, cit., p. 156. Riguardo il senso di abbandono è rivelatrice anche un'altra lettera, indirizzata a D. Pieraccioni: «Non si può rinunciare a Dio. In vero è, infatti, che Dio mi ha lasciato.» Cit. in G. LANGELLA, *Betocchi poeta della croce*, cit., p. 117.

¹⁰ A. PORTA, *I travestimenti di due stagioni*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 607.

¹¹ Si pensi al nonno Libero Pensiero e al bigotto nipote di in *In Australia con mio nonno*, allo zio Panfilo e alla zia Linda nel *Velocifero*, a De Mattia e al principe Trubetzkoy nell'*Orfeo in paradiso*, allo zio Onkel Kauz e a Felicita in *Come se*, a Giraltoni e a don Bardo nel *Mandragolo*.

¹² Cfr. A. MAZZOTTI, *Esistenziale, umano e divino nella narrativa di Luigi Santucci*, cit., p. 808.

¹³ L. SANTUCCI, *Il velocifero*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 631.

¹⁴ La proiezione dell'autore in Klaus è riconosciuta da Santucci stesso, come riportato in G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., 103. Il nome di Demo poi richiama Nicodemo, il personaggio evangelico con cui l'autore tende maggiormente a identificarsi.

¹⁵ Che l'orfanità dei protagonisti non sia un dato casuale è sottolineato esplicitamente dall'autore. Dice infatti Felicita a Klaus in *Come se*: «Forse la tua crisi di oggi è ancora la paura di quel giorno quando hai saputo che da quella parete i tuoi genitori... Ma tu... mica sei un orfano, lo sai. Al contrario, proprio perché hai trovato noi dovresti essere più certo...» L. SANTUCCI, *Opere*, cit., vol. III, p. 706. Quanto a Demo, i suoi problemi sono più volte attribuiti al fatto che, essendo nato prematuro e avendo poi perso la madre da piccolo, non si è mai pienamente formato, sia fisicamente che spiritualmente. Cfr. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 81.

Alla stessa tipologia appartengono anche i personaggi con cui Santucci tende maggiormente a identificarsi in *Volete andarvene anche voi?*, ossia Ponzio Pilato e Nicodemo, entrambi perplessi e incerti di fronte all'enigma di Gesù. Tutto il romanzo del resto si impernia, fin dal titolo, sulla dialettica tra fede e non credenza: la ripresa della domanda evangelica mette in evidenza la scelta – che si ripropone a ogni istante – tra «andarsene» e rimanere. Lo stesso Santucci nella *Prefazione* afferma esplicitamente che questa *Storia di Cristo* «è nata da due tempi dell'anima, ha dentro due parti. Una florida di fede, dove Cristo è goduto come felice possesso, consolazione e risposta; l'altra invece sotto il segno della problematicità o addirittura nei gorghi della disperazione.»¹⁶

Più in profondità possiamo osservare che le istanze di fede e dubbio non si limitano ad essere compresenti in Santucci ma, come nel paradosso di De Carolis, l'una è insita nell'altra; da qui il loro dinamico equilibrio, per cui un estremo può ad ogni momento rovesciarsi nel suo opposto. La noncredenza, in primo luogo, contiene in sé il desiderio della fede. Infatti Klaus, sebbene convinto di non credere più, ama comunque «scaldarsi alle certezze» di Felicità, Giò e Mico, quasi godendo di una fede surrogata.¹⁷ Anche lo scettico zio Onkel riconosce che un fondo di religiosità rimane negli anni, contro ogni apparenza: «Certe cose succhiate col latte non si buttano più fuori. Tu magari te ne infischi, bestemmi, ma il tuo sangue è quello di un metafisico.»¹⁸ Inoltre sono diversi i personaggi che, pur essendo atei, si rivelano insospettabilmente vicini alla fede, ben più di altri personaggi che si definiscono credenti. Talvolta ciò avviene, come per il De Mattia dell'*Orfeo*, perché proprio il rifiuto della fede innesca «una nostalgica, rabbiosa fame» di Dio.¹⁹ Altre volte invece il personaggio non manifesta alcun contrasto interiore ma, del tutto inaspettatamente, rivela convinzioni profonde opposte alle idee che professa. In questo modo si fa palese l'azione della Grazia: è come se Dio stesso parlasse o agisse attraverso gli uomini, loro malgrado e quasi a loro insaputa.²⁰

Viceversa poi la fede contiene – e deve contenere – una parte di dubbio. Nell'*Orfeo* ad esempio don Pasqua argomenta che in ogni credente c'è «una cittadella atea», e che tale componente di sé non va rinnegata; al contrario è necessario mantenere sempre aperta la comunicazione con i non credenti, per il bene della fede stessa: «Abbiamo bisogno della collaborazione degli atei, del loro investigare. [...] Guai se fossimo noi soli, con la nostra povera religione che ci hanno ficcato dentro a scuola, come il vaccino del vaiolo.»²¹ Del resto Santucci ricorda che le ultime parole di Cristo sulla croce furono,

¹⁶ L. SANTUCCI, *Prefazione* a *Volete andarvene anche voi?*, Mondadori, Milano 1970, p. VII. Non stupisce quindi che anche il personaggio del governatore si sdoppi in «due Pilati», uno dei quali vorrebbe procedere sulla propria strada come se nulla fosse, mentre l'altro non riesce a dimenticare la condanna di Cristo. L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 450.

¹⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 705. Un caso simile è Tom, nel *Pasticcio di rigaglie*, che trova nella coppia dei protagonisti un punto di riferimento quasi religioso: l'amore di Guido e Marta infatti «mette in crisi le sue proclamate certezze che gli fanno paura e alle quali cerca inconsciamente una smentita.» L. SANTUCCI, *Il pasticcio di rigaglie*, in *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 64.

¹⁸ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 761.

¹⁹ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, ivi, vol. III, p. 193.

²⁰ Nei racconti dello *Zio prete* è emblematico il caso di Porfirio, prete corrotto e in apparenza del tutto privo di fede. Per sfregio egli pronuncia le parole della consacrazione su tutto il vino contenuto nella cantina in cui si sta ubriacando con un gruppo di amici; tuttavia, resosi conto all'improvviso del suo gesto, impedisce a chiunque di servirsi di quel vino, arrivando fino a dar fuoco alla cantina pur di evitare la profanazione, e morendo eroicamente nell'incendio. L. SANTUCCI, *Gli angeli rossi*, ivi, vol. I, pp. 183-9. Meno eclatante, ma altrettanto sorprendente, è la «predica» di Giraltoni nel *Mandragolo*, che dall'alto del suo ateismo rimprovera la scarsa fede di Demo. La conclusione stessa del discorso svela l'influsso della Grazia: «“Su lasciami andare” disse [Giraltoni] avviandosi a rapidi passi verso la porta della chiesa. “Quest'ambiente mi fa male al cervello, mi fa dir cose che non ricordo d'aver mai detto...”» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 211.

²¹ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 238.

secondo Marco e Matteo, parole di disperazione: Lui stesso si è sentito abbandonato dal Padre, facendosi compagno dell'uomo perfino nella bestemmia.²² Anche un angelo custode, nell'*Angelo di Caino*, si dimostra capace di perdere la fede, ritrovandosi appunto orfano di Dio ed escluso dal paradiso cui appartiene. In entrambi i casi tuttavia la condizione di abbandono viene superata, per arrivare a una più forte riaffermazione della fede. Allo stesso modo nel racconto autobiografico *Eschaton* una fase di dubbio tormentoso rappresenta il primo, necessario passo nel percorso verso la salvezza.

La situazione di Betocchi sembra inizialmente meno complessa. La sua religiosità appare infatti spontanea e naturale, quasi un'emanazione dell'amore per la vita.²³ A ben guardare però già nella prima raccolta serpeggia talvolta un senso di abbandono e di aridità: «La preghiera mi duole, è un male / che mi traversa, [...] sono come / una casa vuota che ricorda / l'antica felice abitazione.»²⁴ La fede si colora inoltre di sensi di colpa: «Ci domanda: - Ha' tu fatto ciò che / dovevi? E punta il naso aguzzo, punta, // fiutando errori per l'eternità.»²⁵ Il poeta stesso affermerà più tardi, in un'intervista con Camon, che trovare la fede non significa trovare la pace: chi la possiede infatti «deve affrontare continuamente il rischio di smarrirla, e soprattutto deve raggiungere e ottenere [...] la "fedeltà alla fede". Chi trova la fede, proprio allora scopre altri problemi di coscienza, in quanto sono problemi di coerenza, di attiva partecipazione, di fedeltà: ed è proprio la fede che lo pone in allarme e in angoscia.»²⁶ D'altra parte la bellezza della vita cristiana è legata anche a questo «vivere [...] / in croce, con questo Dio che manca // ogni tanto», ma dal Quale comunque «nasce speranza.»²⁷ L'oscillazione tra fede e dubbio poi diviene decisamente marcata nel periodo maturo: i rapporti con il Divino si rivelano, osserva Quiriconi, «nella loro complessa articolazione, nella interrelazione che in essi si stabilisce – necessaria – tra propensioni diverse, tensioni e cadute, improvvise aperture di luce e altrettante improvvise incursioni del buio.»²⁸ Emblematico a questo proposito un componimento dell'*Estate di san Martino*:

[...] Siamo quali dondolan sui rami
 gli uccelli, noi, sul ramo della vita.
 Ora incerti, or disposti,
 veniamo a Te, incapaci di distinguere. [...]
 Tra che pericoli, svolazziamo
 per reggerci! Di che improvvise croci
 empriamo l'aria con l'ali
 degli opposti pensieri: con che disegni
 fallaci, se pur nati sinceri,
 ti disegniamo, divina pace,
 tentandoti, o difficile equilibrio...²⁹

²² L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, ivi, vol. III, p. 465.

²³ Grillandi osserva che il cattolicesimo del primo Betocchi era «diffuso in ogni fibra e in ogni linea, come una linfa vitale o un'aria pura che circoli in modo libero», e «includeva anche [...] un amore della vita» appropriato alla giovane età del poeta. M. GRILLANDI, *Carlo Betocchi. Poesia e passione*, in ID., *Poeti*, Edizioni del milione, Milano 1963, pp. 54-5.

²⁴ C. BETOCCHI, *Dell'Ave Maria*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 109.

²⁵ C. BETOCCHI, *Squille di Lombardia*, ivi, p. 156.

²⁶ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 65.

²⁷ C. BETOCCHI, *Squille di Lombardia*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 156.

²⁸ G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., pp. 234-5.

²⁹ C. BETOCCHI, *E ne dondola il ramo*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 194.

Tale condizione, sebbene tormentosa, ha un risvolto positivo: come nota ancora Quiriconi, il pungolo dell'incertezza è «terribile ma fecondo»,³⁰ giacché consente a Betocchi di approfondire la conoscenza di se stesso e, paradossalmente, della propria fede. Da un lato cioè favorisce la consapevolezza della propria fragilità, dall'altro rivela la forza nascosta di una «fede che già fu, e che pur sepolta / tra i miei molti peccati, abita in me».³¹ Il poeta apprende così «una speranza diversa» che, abbandonata la pretesa di capire tutto, nasce «dall'aver fede, soltanto fede, / come grido che tace e ha la sua pace.»³² Si affaccia così la convinzione che la notte dell'anima sia una componente pressoché necessaria della fede:

Lui non ha avuto paura che mi guastassi,
che perdessi la fede: ed ha lasciato
che il nemico infierisse. Che cos'è
che voleva, allora, se non che alla fine
mi ricordassi che non si vive di solo
pane, e nemmeno soltanto di grazia,
ma anche di buio coraggio di quando
Lui può mancarci: e occorre rifarlo in noi [...].
Lèvati
allora, e datti da fare col tuo
coraggio. Dio ti riconoscerà per suo.³³

E come la non-credenza è parte della fede, viceversa la fede riaffiora in modo imprevisto nella tenebra dell'assenza di Dio: «un lampo» di grazia rompe talvolta il guscio dell'«anima incredula» e resuscita i pensieri religiosi dell'infanzia.³⁴ La condizione di orfanità appare in queste occasioni come un'illusione superficiale: «Come mi affliggo! come mi lamento! / Quasi che il mio fosse uno sperso esistere / e Lui non fosse, mentre invece, dentro, / brulico del suo disegno...»³⁵ Perfino negli ultimi anni l'ateismo ormai dichiarato di Betocchi non è privo di venature di fede; al contrario, secondo Luzi, esso coincide proprio con una «riappropriazione del movente e dell'origine della fede, al di là delle sue forme».³⁶

Luzi stesso, infine, si definisce come «un uomo che è incline a credere, che ha bisogno di aspirare a qualcosa»; tuttavia la fede è per lui appunto «un'aspirazione, non un punto d'arrivo [...] Non posso presentarmi come una persona che vive la fede con la sicurezza granitica e la certezza assoluta. Il dono della fede è dato, credo, a tutti e a nessuno, ed è un viaggio di passi incerti, trabocchetti, tra la scepse e l'irrefutabile affermazione.»³⁷ Perciò, come osserva Panicali, quella di Luzi «è una voce che apre alla speranza, non alla salvezza: a una speranza costellata di “ma” e di dolorose incertezze».³⁸ La dialettica tra dubbio e fede è particolarmente evidente nel *Magma*; la raccolta si struttura infatti nel dialogo tra personaggi di idee opposte che, come nei romanzi santucciani, riflettono spesso anime

³⁰ G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 235.

³¹ C. BETOCCHI, *Sulla Greve*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 302.

³² C. BETOCCHI, *E so quanto la vita sia discorde*, ivi, p. 289.

³³ C. BETOCCHI, *Lui che mi dette con la vita il corpo*, ivi, p. 571.

³⁴ C. BETOCCHI, *L'irrompere del cielo, acre di azzurri*, da *Ultimissime*, ivi, p. 374.

³⁵ C. BETOCCHI, *Come mi affliggo! come mi lamento!*, ivi, p. 377.

³⁶ M. LUZI, *Anni di Betocchi*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., p. 20.

³⁷ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 289.

³⁸ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 127.

diverse del loro autore. In particolare la prospettiva dell'io poetico, che stenta a superare l'orizzonte del contingente, si scontra più volte con quella di una donna di fede:

Il seguito d'esistenze umane non votato a morte ma al ritorno.
Le conosco bene questi pensieri [...]

"Ti basti che io sia qui" immagino di dirle
per vincere il silenzio
spesso che solo un poco ci appartiene, non per sfida o vanto.
Ma non ha senso alcuno richiamarla
a una certezza così imperfetta ed angusta
mentre indaga e scruta segni almanaccando
ammirevole del resto
per come le parla da ogni pietra
o volto la religione del mondo.

"Ah perché non mi credi fino in fondo"
continua senza parole
ritmata dallo sciacquio del fiume
quella disputa antica quanto la mente
e non tra me e lei,
in ciascuno di noi, tra l'una e l'altra sua parte.³⁹

Nelle raccolte successive poi il dialogo tende sempre più a interiorizzarsi: il poeta oscilla «tra ossequio e riluttanza»⁴⁰ nei confronti della fede e, soprattutto di fronte a tragedie storiche come l'alluvione di Firenze⁴¹ o la guerra del Vietnam,⁴² sente il proprio pensiero scindersi in voci contrastanti.⁴³ Da un lato la voce della speranza, che lo esorta ad accettare quanto sta avvenendo senza necessariamente cercare di comprenderlo, ma confidando nell'esistenza di un senso positivo; dall'altro la voce del dubbio, ossia della razionalità che rifiuta ciò che non riesce a inquadrare.⁴⁴ Nelle raccolte mature infine la compresenza di ipotesi diverse si manifesta anche strutturalmente nell'abbondanza di interrogative e disgiuntive: segno che il poeta è più interessato a mostrare le dinamiche che si instaurano tra le due componenti, piuttosto che ad affermare una posizione netta. Spesso il confine tra fede e dubbio viene messo in questione, giacché la realtà è insieme «chiara e oscura»⁴⁵, e in particolare il rapporto tra gli uomini e Dio è costituzionalmente ambivalente: «Separati

³⁹ M. LUZI, *D'intesa*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 336. Questa raccolta per inciso è recensita in versi da Betocchi, il quale riconosce in sé «quegli stessi dubbi» che angosciano Luzi. Dubbi che però, aggiunge subito, «non son dubbi»: per Luzi sono, paradossalmente, una «certezza intellettuale», ossia il risultato di un lungo dibattito interiore che ha proprio nell'incertezza e nel dinamismo del dialogo il suo punto di arrivo. Cfr. C. BETOCCHI, *A Mario Luzi, leggendo e ammirando «Nel magma»*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 545.

⁴⁰ M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 384.

⁴¹ Ivi, p. 379.

⁴² M. LUZI, *Il graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 429.

⁴³ «Si scinde in tante voci / la voce che mi guida» osserva infatti il poeta, esprimendo così sia la constatazione angosciosa della scissione, sia la speranza di una nuova ricomposizione in unità. M. LUZI, *Il fiume*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 358. La frase è commentata dal poeta stesso nel brano *Le voci, il teatro*, in *Il silenzio, la voce*, cit., p. 41.

⁴⁴ Cfr. in particolare *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, p. 383 e *Il graffito dell'eterna zarina*, p. 427.

⁴⁵ M. LUZI, *Vero o ingannevole questo*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 676. Il binomio è frequentemente ripetuto, con leggere variazioni; alcuni esempi: *Il pescatore*, da *Onore del vero*, ivi, p. 231; *Dove va? Divaga*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 685; *S'infrasca il fiume*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1000; *Il libro di Ipatia*, in *Teatro*, cit., p. 138.

/ essi da lui, a lui legati / da un filo oscuro / eppure rilucente / d'assenza e d'imminenza.»⁴⁶ Perciò il dubbio è visto, anche in questo caso, come una componente ineliminabile e fors'anche positiva della fede. Le raccolte più tarde mostrano di aver ulteriormente elaborato tale concetto, raggiungendo una sorta di dinamica stabilità: il poeta dà spazio ai propri dubbi, mettendoli sotto la lente della poesia, come in *Amletica*.⁴⁷ Essi tuttavia sono ricompresi all'interno dell'esperienza di fede, concepita come una costitutiva alternanza di illuminazioni e di buio: come se «sipari d'aria» si aprissero e si chiudessero.⁴⁸

2.1.2. Evoluzione diacronica

Tale dialettica tra fede e dubbio, benché non venga mai meno, subisce un'evoluzione notevole nell'arco di vita dei tre autori, con un andamento assai simile nonostante la varietà dei percorsi. In particolare è possibile suddividere questo sviluppo in tre fasi principali: giovinezza, maturità e vecchiaia. Per quanto riguarda il periodo della giovinezza, anzitutto, esso appare caratterizzato in tutti e tre i casi da una fede piuttosto stabile, che vive sulla rendita degli insegnamenti dell'infanzia e non è immune da una certa ingenuità (Betocchi parla perfino di una «spontanea vanità giovanile»).⁴⁹ Per Betocchi e Santucci in particolare la fede giovanile si pone sotto il segno dell'«allegrezza», frutto in parte di vitalismo caratteriale e in parte di una scelta ragionata. L'allegria è infatti la conseguenza di una speranza religiosa entusiasticamente abbracciata: gli uomini sono «creature / di gioia»⁵⁰ in quanto sono stati creati da e per la Felicità; per questo appunto, dal momento della nascita in avanti, la vita di ciascuno è «un accanito e inconscio combattere sotto le bandiere della gioia, o un paziente e innamorato fabbricare paradisi terrestri».⁵¹

I due autori fanno dunque propria – esplicitamente nel caso di Santucci,⁵² implicitamente in quello di Betocchi – la lezione di Chesterton, che pone la gioia a fondamento della vita cristiana. Certo il dolore non viene per questo negato, tuttavia è riassorbito all'interno di una visione del mondo prettamente gioiosa, come ben esemplifica il componimento *Allegrezze dei poveri a Tegoledo*⁵³ o il saggio santucciano *L'imperfetta letizia*.⁵⁴ Ben più malinconica è invece la poesia di Luzi, dominata da un acuto senso della fragilità della vita. Ciononostante gli angeli frequentano tanto i cieli luziani di *Alla vita* quanto quelli betocchiani di *Io un'alba guardai il cielo*: anche in questo caso cioè il presente è idealmente iscritto in un orizzonte luminoso, in cui la verità procede «intrepida».⁵⁵

⁴⁶ M. LUZI, *Nella mente umana?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 960.

⁴⁷ «Errato era l'insieme / di atavici pareri, / fallace l'episteme intero? / Gli vacillò il pensiero.» M. LUZI, *Amletica*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 237.

⁴⁸ M. LUZI, *Spalanca lo spazio*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 289.

⁴⁹ C. BETOCCHI, *Confessione 1958*, in *Confessioni minori*, cit., p. 406.

⁵⁰ C. BETOCCHI, *L'alba*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 83.

⁵¹ L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 344-5.

⁵² Cfr. Ivi, pp. 293-5.

⁵³ C. BETOCCHI, *Allegrezze dei poveri a Tegoledo*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 18. Betocchi stesso, individuando nell'allegrezza il fondamento della sua poesia, precisa che nasce tuttavia da una vita fatta, paradossalmente, più di malanni che di contenti. Cfr. C. BETOCCHI, *Diario della poesia e della rima*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 471.

⁵⁴ Commenta a tal proposito Fabbretti: «È appunto questa compresenza dell'affanno, questo fare i conti col male proprio e del mondo, che preserva le pagine di Santucci dal naufragio in un limbo di gioia estetizzante o favolistica, o comunque disumana e straniera.» N. FABBRETTI, *Scandalo della gioia*, introduzione a L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, Vallecchi, Firenze 1954, p. 6.

⁵⁵ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, cit., p. 29. Luzi stesso, pur esprimendo qualche riserva nei confronti dell'idealizzazione «un po' da santino» propria della prima poesia betocchiana, (*La porta del cielo*, cit., p. 27), testimonia

Una seconda caratteristica comune ai tre autori nel periodo giovanile è la tensione a una fede semplice e quotidiana, incentrata sul piccolo e concretizzata in figure tradizionali: i religiosi protagonisti dello *Zio prete*, i contadini della *Realtà vince il sogno*, le fanciulle e le madri di paese nella *Barca*. Siamo nell'ambito di una religiosità creaturale, legata alla sensibilità popolare e ai ritmi della natura; cosicché la fede appare idealmente come un affidamento spontaneo, quasi un'estensione del focolare domestico.⁵⁶ In effetti possiamo estendere a tutti e tre gli autori l'osservazione fatta da Balducci a proposito di Betocchi: dal momento che la loro fede è così radicata nel terreno familiare e tradizionale, è inevitabile che risenta dei mutamenti tanto veloci e radicali che avvengono nella società novecentesca.⁵⁷ I primi sintomi di tali cambiamenti cominciano ad affiorare già nella prima produzione di Santucci e Luzi (cronologicamente successiva appunto alla prima fase di Betocchi), il che determina un ulteriore punto di contatto nella religiosità giovanile dei due autori: la tendenza a concepire la fede come un rifugio, un punto di riferimento rassicurante a fronte delle difficili condizioni storiche. In altri termini un'«arca di Noè», per usare la metafora centrale del *Velocifero*, o una «barca» miracolosa, per citare Luzi.⁵⁸ D'altro canto anche la fede di Betocchi mostra una certa componente di evasione, in quanto la speranza e l'«allegrezza» sono fortemente proiettate sull'aldilà,⁵⁹ come avviene nella prima poesia luziana.⁶⁰

La fase della maturità comporta poi un graduale approfondimento dell'esperienza di fede, segnato in particolare da due fattori: l'irrompere del tema del dolore e una crescente partecipazione al mondo. Il primo aspetto deriva in parte dal naturale sviluppo psicologico degli autori e in parte dall'impatto di eventi traumatici, i quali suscitano una duplice reazione: da un lato un moto di ribellione e ripulsa nei confronti della fede, dall'altro un tentativo di conferire senso al dolore, interpretandolo in chiave religiosa. In breve l'impatto col dolore comporta un radicalizzarsi della dialettica tra fede e dubbio, che concretamente si traduce nell'oscillazione tra speranza e disperazione. Tali dinamiche subiscono anche l'influsso più o meno diretto del contesto storico, con un intensificarsi delle crisi personali in

l'influsso importante che Betocchi ha esercitato su di lui, dal punto di vista umano e poetico: «Per noi giovani la presenza di Betocchi fu molto import proprio per questa sua allegria naturale e per essere il cantore delle cose umili, semplici [...] Il suo cristianesimo era qualcosa di vivo, di palpitante e direi anche coinvolgente. Sapeva viverlo e infonderlo naturalmente agli amici e alle persone che lo incontravano.» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 15. Sull'argomento cfr. anche M. LUZI, *Anni di Betocchi*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 14.

⁵⁶ Sullo stretto rapporto tra fede, ambiente familiare e tradizione popolare le testimonianze sono molteplici. Per Betocchi si può considerare ad esempio l'intervista rilasciata a Volpini (V. VOLTINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5) o le prose di argomento familiare in *Notizie di prosa e di poesia* (cit., pp. 9-12). Per Luzi è significativa in particolare l'intervista *La porta del cielo*, cit., pp. 10-1, nonché le molte occorrenze poetiche della figura materna in cui si fondono la madre biografica, Madre-natura e la Madonna. Riguardo Santucci infine è particolarmente esemplificativo il testo *Brianza e altri amori*, che pur appartenendo alla produzione matura mostra ancora come per l'autore la fede tenda a far corpo con la comunità tradizionale e con le figure familiari che in essa si muovono: «Con fervore pregavo ogni volta quelle Madonne, perché i «Barbarossa» la piantassero d'inquinare fiumi e laghetti, di costruire a rampazzo, [...] e le infernali antenne della tivù «non prevalessero» (secondo la promessa di Cristo al capitolo sedicesimo, versetto diciottesimo di Matteo), sfondando la patriarcalità, il buon costume e il buon gusto degli ultimi casolari brianzoli.» (p. 144)

⁵⁷ Cfr. E. BALDUCCI, *Carlo Betocchi testimone del suo tempo*, in *Carlo Betocchi. Atti del Convegno di studi*, cit., pp. 271-3.

⁵⁸ La concezione regressiva della fede-rifugio può non risultare così evidente nell'opera luziana, ma è riconosciuta dall'autore stesso come tipica della sua mentalità giovanile. Cfr. M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 111.

⁵⁹ Cfr. G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, cit., p. 80.

⁶⁰ Basti pensare al componimento *Alla vita* («Noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare») o a *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, in cui la salvezza delle fanciulle consiste nel liberarsi dal peso del corpo per salire al cielo. Cfr. a tal proposito G. QUIRICONI, *Il fuoco della metamorfosi*, cit., p. 95.

corrispondenza del secondo conflitto mondiale e, più avanti, degli anni '70, un periodo complessivamente delicato dal punto di vista economico, politico e sociale.

Per quanto riguarda Betocchi, in primo luogo, un progressivo slittamento dalla gioia al dolore è visibile già nei componimenti più tardi di *Realtà vince il sogno* e diventa evidente dopo *Notizie di prosa e di poesia*.⁶¹ Il poeta stesso descrive a posteriori quel cambiamento: «Quando cominciai a capire qualcosa dei miei confini, e cercai di definirmi, compresi meglio l'esercizio umile dei doveri creati da un dono, ed ebbi maggiore riguardo, più sospetto e più vigilanza verso la gioia di esso: bisognava [...] andargli incontro con altra veste, a quella gioia, per meritarsela. [...] La scuola della ragione mi riportava a partecipare in pieno alla difficoltà dei miei tempi; mi rendeva meno allegro, ma più umano [...]. La mia fede si umiliava, dunque, si arricchiva.»⁶² La grande crisi arriva però negli anni '60 e soprattutto '70, quando le strette economiche, la vecchiaia e la malattia della moglie gettano il poeta in uno stato di profonda sofferenza. Dapprima *l'Estate di san Martino* e *Un passo, un altro passo* si focalizzano sul tentativo di assorbire le nuove esperienze in una prospettiva di fede. La religiosità si fa dunque più sofferta, trovando la propria ragion d'essere nella consapevolezza della miseria umana e nell'affidamento alla Grazia capace di riscattarla: «O fedele, ignudo e muto, / d'una fede che declina / [...] fatti avanti sulla soglia / del tuo esistere concreto, / e preparati a raccogliere / dal morire a te il tuo credo.»⁶³ L'allegrezza non scompare del tutto, come nota Serra, ma da emanazione di una «spontaneità contemplante» si trasforma in compagna della pazienza, la quale «è per così dire la materia dell'anima, come l'allegria ne è la forma».⁶⁴ Le *Ultimissime* segnano tuttavia il raggiungimento del punto di rottura, come scrive Quiriconi:

È un grido secco, diretto, carico di tutto lo strazio scaturito dall'improvvisa percezione di Dio come «nemico»; e al tempo stesso materiato dal dubbio di una fatale e altrettanto repentina difettività dell'io: «Dov'è che smarrii l'innocenza?» La parola non è più in grado di dare un senso alla sofferenza umana, di sublimare il dolore in una visione teleologica della vita: eccola allora dibattersi disperata tra questi due termini – entrambi estremi, senza via d'uscita – della responsabilità divina o della colpa soggettiva. Ma in entrambi i casi è un universo senza luce e senza prospettive che viene messo a fuoco.⁶⁵

Ora è dunque il dubbio e non più la fede a condurre la partita, pure una partita si gioca ancora: «Io ebbi l'innocenza, e la guastai, / ma tornò a verziare; e ancora / la guastai, la perdetti; ma si rifece viva. / [...] Né mai ti salvi dal dilemma».⁶⁶ Persino quando il poeta afferma la possibilità e il desiderio di «perdersi», affidandosi alla propria «totale / libertà», contestualmente riafferma l'esistenza di un Dio che «mi amò / fino a morire per me, libero / di non credergli, fino a dimenticarlo».⁶⁷ Anche le accuse a Dio, riflette Albisani, sono in fondo espressione dell'«atterrita speranza di trasformare il proprio monologo in un dialogo».⁶⁸ E se l'allegrezza sembra ormai un traguardo irraggiungibile, resta

⁶¹ Cfr. G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 129.

⁶² C. BETOCCHI, *Confessione 1958*, in *Confessioni minori*, cit., p. 406.

⁶³ C. BETOCCHI, *Giunta l'alba*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 222.

⁶⁴ M. DEL SERRA, *Betocchi. Lo sperdimento nel limite*, cit., p. 255.

⁶⁵ G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 129.

⁶⁶ C. BETOCCHI, *Il vecchio: stravaganze, sventura, destino*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 369. L'innocenza per Betocchi è un concetto pressoché sovrapponibile all'infanzia, e alla fede che nell'infanzia è radicata.

⁶⁷ C. BETOCCHI, *Così mi ha fatto chi mi amò*, ivi, p. 381.

⁶⁸ ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole*, cit., p. 59.

almeno la speranza che il dolore nasconda «un arcano disegno [...] / un vero sepolto nella [...] carne». ⁶⁹

Anche in Santucci la presa di consapevolezza del dolore si attua già nella prima fase della produzione, come appare esemplarmente nel passaggio dai *Misteri gaudiosi* all'*Imperfetta letizia*. È però ancora una volta un evento traumatico a imprimere una svolta. La morte della madre costituisce infatti un colpo durissimo anche dal punto di vista religioso, e non per nulla è esplicitamente accostata alla morte di Dio. ⁷⁰ La speranza si fa quindi angosciosamente esile: «Aggrappato a una ragnatela di fede / spenzolo sull'abisso.» ⁷¹ L'*Orfeo in paradiso*, come le coeve poesie di *Se io mi scorderò*, rappresenta appunto il tentativo di assorbire questo trauma; vi si combatte perciò una battaglia durissima tra lo scetticismo materialistico, personificato in Monsieur des Oiseaux, e la speranza religiosa, incarnata da don Pasqua. ⁷² Il finale di entrambi gli scritti segna la vittoria della fede, che comporta un'accettazione del dolore ma non ancora un ritorno della gioia: la disperazione, riassume Fabbretti, «è diventata faticosamente speranza, ma una speranza che è rimasta nuda e amara, senza consolazioni.» ⁷³

In seguito *Volete andarvene anche voi?* affronta di petto la crisi religiosa dell'autore, segnando ancora il prevalere – sebbene contrastato – della prospettiva di fede. Si apre così la possibilità di un recupero della gioia, in un'accezione più ampia che includa in sé anche il dolore; Santucci ricorda infatti le parole di Gesù durante l'ultima cena: «Così pure ora voi siete tristi, ma io vi rivedrò e il vostro cuore esulterà, e nessuno vi rapirà la vostra gioia.» ⁷⁴ Tali parole vengono accolte dai discepoli con diffidenza, tuttavia trasmettono la speranza che «il miracolo» della gioia sia «ancora possibile» dato che la morte può essere vinta. Poco tempo dopo però – e siamo entrati negli anni '70 – la fede santucciana registra un aggravarsi della crisi. *Come se* ne marca probabilmente il punto più basso, quando la seduzione del nichilismo è pesantemente avvertita; non a caso si apre con un tentativo di suicidio e si chiude con un suicidio riuscito; d'altra parte c'è già un accenno di superamento della crisi, poi ulteriormente sviluppato nel *Mandragolo*. ⁷⁵ Quest'ultimo infatti, seppure in modo eterodosso e provocatorio, riprende i temi di *Come se* sviluppandoli con una rinnovata fede nella salvezza. Il dubbio, che in *Come se* dominava il campo, comincia quindi a perdere il suo diritto di cittadinanza: «E tu cretino perché non vuoi fidarti?» è il brusco rimprovero di Giraldoni. ⁷⁶

La crisi di Luzi segue un andamento diverso, dato che tocca il suo momento più buio negli anni '40: il fascismo e la guerra infrangono infatti il sogno della «fisica perfetta» e portano un senso di angoscia, gelo e disorientamento, ben rappresentati dal titolo *Avvento notturno*. A questo sentimento si oppone la speranza di una salvezza, forse più voluta che sentita; il Divino appare infatti lontano, se ne colgono

⁶⁹ C. BETOCCHI, *O forse il tempo dirà*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 382.

⁷⁰ L. SANTUCCI, *Anche tu*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 16.

⁷¹ L. SANTUCCI, *Tuo ragno*, ivi, p. 64.

⁷² «Non cerchi mai niente oltre le stelle, non abbia altra dimora che questa terra» è infatti la raccomandazione del diavolo, esattamente specularmente a quella di don Pasqua: «Non vedi [che il tempo] è un muro alto una spanna? Io l'ho saltato facendomi prete.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 88 e 210.

⁷³ Cit. in G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 41.

⁷⁴ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 427.

⁷⁵ L'autore stesso afferma di aver concluso il romanzo nella convinzione che «Dio eternità e misericordia ci sono e la vincono sul nulla», è una conclusione raggiunta «in extremis», e solo a prezzo della continua messa in crisi delle proprie sicurezze. G. CRISTINI, «*Come se*» di Luigi Santucci. *Intervista con lo scrittore*, cit. in A. PASTORE, *Luigi Santucci e il Raguaglio Librario*, cit., p. 57.

⁷⁶ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 211.

solo le tracce, in apparizioni fugaci e ambigue. Gradualmente però la speranza si rafforza, alimentata in parte dagli entusiasmi del dopoguerra (riflessi in *Quaderno gotico*) ma soprattutto dalla volontà di dare un senso al dolore e di cercare nel mondo i segni di una possibile rinascita.⁷⁷ Da qui la raccolta *Primizie del deserto*, che segna un importante passo verso la risoluzione della crisi. Certo il cammino è ancora turbolento, specie nel periodo sempre complicato dei tardi anni '60 e degli anni '70. D'altra parte è significativo che i tre poemetti dei *Fondamenti invisibili* si aprano tutti con una nota di scetticismo e si chiudano con un'affermazione di fiducia; il che ci offre un'indicazione piuttosto chiara delle forze in gioco e della direzione che la loro dialettica sta prendendo.⁷⁸ Superato lo scoglio di questi anni la poesia luziana procede poi piuttosto linearmente, con un progressivo riassorbimento dei dubbi nella fede: il «canto» iniziale, che si era disperso in «frammenti» sotto l'urto della sofferenza individuale e collettiva, si ricompone di nuovo.⁷⁹ Questo spinge la poesia luziana verso quella gioia spumeggiante che era propria della giovinezza di Betocchi e Santucci, e che nella *Barca* era invece appena accennata.⁸⁰

Riassumendo dunque la fase matura comporta per tutti e tre gli autori un confronto sempre più serrato col dolore, che li porta però a seguire strade diverse: per Betocchi l'allegria cede sempre più il passo alla sofferenza, così come la fede al dubbio; fede e gioia rimangono invece il «*fil rouge*» della riflessione santucciana, modificandosi però lungo la strada.⁸¹ Luzi infine, con un percorso speculare a quello betocchiano, si muove verso una fede progressivamente più salda e gioiosa. I loro cammini procedono invece a grandi linee nella stessa direzione se consideriamo il secondo punto chiave della loro evoluzione spirituale: l'immissione nel mondo, associata all'aumento di importanza della carità. Per quanto riguarda Betocchi, anzitutto, è vero che il rapporto caritatevole con il mondo è centrale

⁷⁷ «Ho sentito il bisogno di motivare la sofferenza degli uomini in un periodo in cui noi tutti uscivamo da prove tremende. Non potevo ammettere che tutto ciò fosse avvenuto inutilmente oppure casualmente» M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 120.

⁷⁸ *Il pensiero fluttuante della felicità* si apre con la domanda: «Chiedere la felicità, darla, tu, non è ormai troppo tardi?» formulata da «quella parte di me che ancora resiste / indurita». La conclusione invece, pronunciata dall'«anima fatta anima», è un fiducioso: «Non prevarranno», riferito a tutte le manifestazioni del male. *Nel corpo oscuro della metamorfosi* inizia con una constatazione pessimistica: «Impossibile / vivere, pensare anche», che viene però smentita dall'intuizione finale, in cui il poeta vede negli occhi femminili «il mutevole e il durevole / strettamente mischiati nella sorgente». Infine *Il gorgo di salute e malattia* inizia rivolgendosi al mondo, percepito come «duro» e «infermo» dalla «nostra mente irritata», finendo invece con l'esortazione a non abbandonare la lotta: «Ancora combattimento, ancora combattimento.»

⁷⁹ Rogante vede in particolare, nello stacco da *La barca* ad *Avvento notturno*, il passaggio dal «canto» al «frammento», ossia «dalla coscienza composta dell'essere e delle cose alla domanda sulle cose e all'attesa». G. ROGANTE, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, in *Il canto strozzato*, cit., p. 309. Il percorso opposto è segnalato invece dai titoli delle due celebri raccolte luziane, collocate tra gli anni '80 e '90: *Per il battesimo dei nostri frammenti* e *Frase e incisi di un canto salutare*.

⁸⁰ Infatti Ramat, commentando la raccolta *Sotto specie umana*, nota che nonostante si tratti di una raccolta tarda è pervasa da una giovanile energia: molti componimenti terminano con clausole esclamative, come se le parole fossero insufficienti ad esprimere l'emozione del poeta, inoltre la raccolta concede ampio spazio «alle albe, ai mattini, ai ricominciamenti in genere: quasi che lo strumento della poesia risvegliasse la comunità vivente, unisona e pronta a ogni attacco vocale.» S. RAMAT, «*La conoscenza per ardore o il buio*». *La poesia di Mario Luzi*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di G. Ladolfi, Interlinea, Novara 2000, pp. 112. Munaretto poi pone l'ultima produzione luziana sotto il segno della lode: essa recupera così, con diversa profondità, l'attitudine laudativa che era già propria della *Barca*. Cfr. M. MUNARETTO, «*La scienza dell'universo, il canto*», cit., p. 40.

⁸¹ Santucci stesso individua nella gioia l'elemento cardine della sua scrittura, dai *Misteri gloriosi* in avanti: «Mi ha dato – come dire? – la mia impostazione tematica, come per le sinfonie; sulla quale del resto, con sviluppi ben più maturi, ho continuato il mio percorso di scrittore». L. SANTUCCI, *Confidenze a una figlia curiosa. Episodi e aneddoti di grandi personaggi di metà secolo*, a cura di E. Santucci, presentazione di G. Ravasi, Gribaudi, Milano 2007.

fin dalla prima raccolta;⁸² tuttavia il tempo porta un rafforzamento estremo di quest'attitudine. Il poeta arriva quasi a dissolvere i confini tra l'io e il non-io, dal momento che si riconosce nelle sofferenze e aspirazioni di ogni creatura: «Io giungo a riconoscermi nel sasso / che sospira all'eterno, in alto, in basso.»⁸³ In questo senso non vi sono rotture nel percorso del poeta, bensì un approfondirsi progressivo del senso di fratellanza universale. La differenza sta semmai nel ruolo che la carità gioca nella dialettica tra fede e dubbio. Inizialmente essa si pone a sostegno della fede, giacché la fratellanza universale presuppone l'esistenza di un unico Padre, e la bellezza del creato rimanda alla bontà del Creatore. Al contrario negli ultimi anni la carità diviene un argomento a favore della non credenza: dal momento che il poeta considera ormai la propria vita inscindibile dal quella dell'universo, gli è insopportabile il pensiero che solo gli uomini debbano salvarsi («Io non voglio essere consolato da solo: non lo sopporto»⁸⁴). Dunque il «materialismo» dell'ultimo Betocchi, come osserva Stefani, era già «implicito nel “panteismo” antiantropocentrico di partenza»;⁸⁵ semplicemente la carità si trasforma da *ancilla fidei* in filosofia di vita a sé stante. Anche Luzi sostiene tale opinione, cercando di restituire il punto di vista di Betocchi in uno dei componimenti del *Battesimo*:

Abiura io? Chi può dirlo
 qual è il giusto compimento
 di una fede - e poi che fede era?
 era solo il mio allegro
 quotidiano innamoramento - quale
 allora il legittimo suggello:
 perderla, sostengo, negarsi il privilegio
 d'averla, non lei forse,
 la sua sufficienza, la sua teologale ultrasuperbia.

E

poi come accettarlo,
 come pensarlo soltanto
 d'aver io quello che le sassifraghe non hanno
 né le lucciole o le carpe
 e nemmeno il povero animale umano
 abbattuto e sfatto sopra un letto di cronicario
 né il resto che con noi matura
 per l'unico comune procedimento della materia [...].⁸⁶

Anche in Santucci abbiamo evidenziato un movimento progressivo verso l'Altro (benché più contrastato rispetto a quello betocchiano): dall'*hortus conclusus* della famiglia alla comunità cristiana, fino a includere l'intera umanità e tutti gli elementi animati e inanimati del creato. In altri termini la fede tende a spostarsi da una posizione tendenzialmente difensiva nei confronti del mondo esterno a una più inclusiva e dinamica. Tale tendenza è già presente *in nuce* in opere come *In Australia*

⁸² Il poeta ambisce a farsi «voce diretta della creaturalità», esprimendo «il senso assoluto dell'amore-carità di ogni soggettività verso le altre soggettività, e dell'insieme del creato nei confronti del Creatore». G. QUIRICONI, *Betocchi primo e secondo*, da *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 232.

⁸³ C. BETOCCHI, *Un passo, un altro passo*, dalla raccolta omonima, in *Tutte le poesie*, cit., p. 186.

⁸⁴ C. BETOCCHI, Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma 1994, p. 56.

⁸⁵ L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 56.

⁸⁶ M. LUZI, *Abiura io?*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 523.

con mio nonno e *Prossimo tuo*; d'altra parte è soprattutto in *Non sparate sui narcisi* che emerge il desiderio dell'autore di confrontarsi con il mondo contemporaneo, desiderio che però non sembra trovare qui una piena attuazione. Invece *Il mandragolo* e opere tarde come *Il ballo della sposa* o *Il mercedario* mostrano il raggiungimento, almeno a momenti, di una comunione piena con il mondo, che si riflette anche in un nuovo sguardo di carità nei confronti dell'io.

Per quanto riguarda Luzi, infine, tutta la sua produzione può essere letta come un viaggio verso l'Altro, sostanzialmente simile a quello di Betocchi.⁸⁷ Già nella *Barca*, è vero, la carità creaturale rappresenta uno degli aspetti essenziali;⁸⁸ tuttavia è a partire dal *Quaderno gotico* che si attua una decisa apertura nei confronti del Tu, trascendente e umano insieme. Tale apertura si traduce poi sempre più chiaramente in volontà di dialogare con il mondo, di compromettersi con esso. Per citare ancora Quiriconi, «ciò che in fondo il primo Luzi non aveva saputo appieno recuperare, erano state nonché la speranza – presente già fin da allora [...] –, la volontà e la pratica di un'aderenza continua alle vicende del reale; quella capacità di immediato inserimento nel flusso magmatico dell'esistenza per viverlo e soffrirlo profondamente, e da cui, infine, far scaturire un'ipotesi di senso.»⁸⁹ La speranza religiosa dunque non si pone più in opposizione alla storia, bensì passa precisamente attraverso di essa: «Nel momento stesso in cui si certifica la necessità inderogabile della discesa all'inferno – coinvolgimento nella storia e acquisizione di consapevolezza di tutto il negativo di cui quella è portatrice – si affaccia anche, proprio grazie a questa fondamentale acquisizione, la speranza-fiducia del suo opposto: un ipotizzabile paradiso da conquistare [...], intravedibile proprio fra le maglie del dolore e del male umani.»⁹⁰

Insomma il percorso luziano, come riconosce il poeta stesso, consiste in un cammino «dall'angoscia alla pietà»:⁹¹ si passa cioè dal solipsismo della disperazione alla speranza-carità, attuata nella partecipazione alle sorti del mondo. D'altra parte, aggiunge il poeta, «la pietà non è l'ultimo gradino, c'è l'oltre dello spirito che non rinuncia ad ottenere la conoscenza ultima.»⁹² La carità cioè conduce oltre la superficiale compartecipazione alla sorte altrui, fino al riconoscimento di una comune sostanza – l'«anima del mondo» – e di un medesimo cammino: dalla valorizzazione del molteplice si arriva, come per Betocchi, alla ricomposizione in unità. *Fraasi e incisi* è forse la raccolta più emblematica a questo proposito, ponendosi fin dall'epigrafe sotto il segno di un unico «amore» in cui tutto si riassume.⁹³ A differenza di Betocchi, d'altro canto, Luzi vede tale concezione in continuità e non in antitesi con la fede cattolica: proprio i momenti in cui il poeta si percepisce ungarettianamente «docile fibra dell'universo» costituiscono gli attimi di massima vicinanza al divino. In altre parole speranza e fede non vengono accantonate bensì rivitalizzate dalla carità.

⁸⁷ Del resto il «viaggio verso la realtà» è comune a tutti i poeti più importanti del secondo Novecento. Cfr. G. RABONI, *Introduzione* a C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. XIII.

⁸⁸ Nell'intervista con Specchio Luzi indica come caratteristica propria della *Barca* un «senso della vita planetaria [...] che trova uno sfocio nell'amore, negli affetti, nella carità.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 12-13.

⁸⁹ G. QUIRICONI, *Il fuoco della metamorfosi*, cit., p. 22.

⁹⁰ Ivi, p. 47.

⁹¹ M. LUZI, *A Bellariva*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1248. La formula è coniata da Verdino, tuttavia è la fedele trasposizione di un componimento luziano: «Riconosco la nostra patria desolata / [...] l'avevo chiamata [...] con quei nomi inquieti che mi dettava l'angoscia, non la pietà che penetra, che vede.» *Né il tempo*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 172.

⁹² M. LUZI, *A Bellariva*, ivi, p. 1251.

⁹³ M. LUZI - G. TABANELLI, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 241.

Nella fase più tarda, infine, i tre autori raggiungono ciascuno una propria stabilità, con il prevalere ormai quasi pacifico di uno dei due poli: credenza o non credenza. Betocchi opera un rifiuto netto della speranza religiosa, nella convinzione che Dio sia soltanto «una costruzione intellettuale destinata a consolare la disperazione umana»⁹⁴ e derivata «dall'errato concetto della supremazia dell'uomo nell'universo.»⁹⁵ Le *Poesie del sabato* riflettono tale conclusione con un tono tendenzialmente più disteso rispetto a *Ultimissime*, lasciando intravedere una certa armonia raggiunta. Dubbio e fede cioè sembrano deporre le armi nel raggiungimento di una «verità» che consiste nel morire a se stessi e fondersi nella vita universale: «Ed io gioivo del mio morir come foglia / al quieto transito d'un giorno d'autunno.»⁹⁶ Eppure la battaglia non è del tutto conclusa, né il pensiero del Divino del tutto bandito: «Non è lecita la quiete rassegnata / mentre che il Dio vivente è dove tu / anche con l'ultimo fiato combatti.»⁹⁷

Anche per Santucci la vecchiaia porta una pacificazione rispetto ai dilemmi precedenti. L'*Almanacco di Adamo* esprime una finale conciliazione con il tempo, mostrando un superamento delle tendenze regressive più accentuate.⁹⁸ Il *Cuore dell'inverno* approfondisce teoreticamente tale riconciliazione, approdando a una speranza quieta che trova proprio nell'inverno della vecchiaia la sua stagione per eccellenza.⁹⁹ Anche in questo caso le battaglie interiori non scompaiono, come *Eschaton* testimonia chiaramente; tuttavia sono riassorbite all'interno di un percorso che è, dantesco, diretto al paradiso. Lo stesso accade anche nella produzione di Luzi, la quale come nota Munaretto vede una riduzione delle formule interrogative nelle ultime raccolte: «La poesia luziana non è più solo di lotta e di ricerca, d'ansietà e di domande, bensì fondata su di un nucleo di conoscenza finalmente raggiunto e di una capacità e volontà di affermarlo.»¹⁰⁰ I dubbi sono sempre presenti ma non inducono una reale instabilità, poiché il motivo dominante è ormai quello della «giustizia» dell'universo, argomento di una fede che si autoconferma.¹⁰¹

2.2. La «tentazione» della fede

⁹⁴ C. BETOCCHI, Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 56.

⁹⁵ C. BETOCCHI, Lettera a F. Cialente del 2 giugno 1976, cit. ivi, p. 40.

⁹⁶ C. BETOCCHI, *La verità*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 451. La relativa serenità acquisita in vecchiaia affiora anche in altri componimenti come *Verso sera*, ivi, p. 394: «E nel sole lontano che già tocca / le vette ai campanili ed alle cupole / trovi il calmo riflesso dell'età / che hai raggiunta: e in te stesso ricomponi / la tua unità in cui nulla e tutto muta».

⁹⁷ C. BETOCCHI, *Neppure l'abitudine al pensiero*, ivi, p. 440.

⁹⁸ Significativo a tal proposito uno degli ultimi interventi di Santucci sul «Ragguaglio librario», in cui stranamente l'infanzia viene rappresentata non come dimensione da recuperare bensì da superare. Fa propria infatti un'affermazione di Marco Garzonio secondo cui «il vero tradimento di Dio nei confronti dell'uomo sarebbe lasciarlo fanciullo. Un Dio che si sostituisce all'uomo sarebbe fallace e disperante». Una conclusione che non può non richiamare quella dell'*Almanacco*. Cfr. L. SANTUCCI, «Lazzaro. L'amicizia nella Bibbia» di Marco Garzonio, cit. in A. PASTORE, *Luigi Santucci e il Ragguaglio librario*, cit., p. 71.

⁹⁹ Santucci stesso afferma di aver imparato dall'inverno «a levar l'ancora da ogni disperazione e sbarcare nell'allegria.» L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 21.

¹⁰⁰ M. MUNARETTO, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 170.

¹⁰¹ Cfr. F. MILIUCI, *Sotto specie umana e Dottrina dell'estremo principiante*, in *Il mondo di Mario Luzi*, cit., p. 170. Scrive a questo proposito Munaretto: «La distanza dall'Essere è divenuta minima, la Presenza e la Manifestazione sono sempre più piene e certe, seppure la poesia non può mai dire, come in Dante, la raggiunta e perfetta visione del *fine di tutti i disii*.» M. MUNARETTO, «La scienza dell'universo, il canto», cit., p. 38.

Approfondiamo ora la dinamica opposta, ossia l'insorgere di dubbi in una posizione di non credenza. Anche in questo caso possiamo individuare uno sviluppo tendenziale negli autori qui esaminati: la maggioranza di loro riceve un'educazione religiosa, il che comporta un vissuto di fede anche piuttosto sentito nel periodo infantile. La fede è tuttavia rifiutata in età giovanile, in parte per il naturale sviluppo del pensiero e in parte per reazione a traumi individuali e collettivi, tra cui naturalmente anche gli episodi bellici. Nell'età matura la non credenza si assesta come atteggiamento dominante, tuttavia non mancano oscillazioni in direzione di una religiosità che, seppure esclusa a livello intellettuale, mantiene un certo fascino a livello emotivo. Con l'avvicinarsi della vecchiaia le domande esistenziali tendono a riproporsi con una nuova urgenza, finendo talvolta per condurre a forme ibride di fede e non credenza, dall'impronta fortemente personale e adogmatica. Certo queste linee di sviluppo, estremamente generali, si concretizzano in percorsi molto diversi, che per comodità possiamo raggruppare in tre categorie. In alcuni casi si ha una lunga e dolorosa lotta tra la voce della fede e quella della non credenza, entrambe all'incirca di pari forza; in altri invece la speranza nel trascendente affiora in forme più sfumate, assumendo quasi l'aspetto di un montaliano «miracolo laico». Infine vi sono percorsi più spiccatamente laici, in cui la «tentazione» della fede rimane sottotraccia.

2.2.1. Una lunga lotta. Caproni e Silone

Nella poesia caproniana la battaglia tra credenza e non credenza assume toni particolarmente aspri. Il *casus belli* è ancora una volta l'orfanezza risultante dalla «morte di Dio», come sottolinea esplicitamente il poeta in *Res amissa*: «Uno dei tanti anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio.»¹ Anche senza questa conferma, comunque, il tema si sarebbe imposto per la quantità di riferimenti diretti e indiretti che percorrono tutta la produzione di Caproni. Già dalle prime raccolte si coglie, come nella *Barca luziana*, un senso di precarietà e di perdita, connesso in particolare al tema della scomparsa della donna; si anticipa così quell'orfanità esistenziale e quella ricerca angosciata che troveranno espressione nelle raccolte più mature.² «Stasera / ti troverò? // La rosa / del tuo nome è bruciata / nella memoria. E ancora: // ti troverò stasera?» è l'ansiosa domanda del poeta in *Finzioni*.³ In *Cronistoria* invece il poeta insegue l'ombra della fidanzata perduta «fino al deserto / pieno»,⁴ nonostante sappia che lei è ormai irraggiungibile; allo stesso modo i cacciatori, pur consapevoli della vanità dell'impresa, continueranno a spingersi in territori disabitati alla ricerca di Dio.

La scomparsa del Divino si fa poi palese già dal *Congedo*: il poeta si sente «solo / (straniero) come / l'angelo in chiesa dove / non c'è Dio».⁵ Ma il tema si impone soprattutto nel *Muro della terra*: nell'*Idalgo*, per esempio, l'abbandono del padre si sovrappone a quello di Dio;⁶ e ancor più chiaro è il componimento *Deus absconditus*: «Un semplice dato: / Dio non s'è nascosto. / Dio s'è suicidato.»⁷

¹ G. CAPRONI, *Anch'io*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 918.

² Cfr. R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 39.

³ G. CAPRONI, *E ancora*, da *Finzioni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 58.

⁴ G. CAPRONI, *Nella luce agitata ah la lettura*, da *Cronistoria*, ivi, p. 96.

⁵ G. CAPRONI, *Il gibbone*, da *Congedo*, ivi, p. 264.

⁶ G. CAPRONI, *L'Idalgo*, da *Il muro della terra*, ivi, pp. 296-7. Il significato metafisico del testo è esplicitato dalla dedica in epigrafe: «Deo optimo maximo».

⁷ G. CAPRONI, *Deus absconditus*, ivi, p. 331. La stessa convinzione è ribadita anche dalla *Benevola congettura* del *Franco cacciatore*: «Non mi ha risposto. / Gli ho scritto tante volte. / Non mi ha mai risposto. / Io credo che sia morto. Non penso / che si tenga nascosto.» Ivi, p. 409.

Troviamo perfino citazioni quasi letterali della *Gaia scienza* nietzschiana; *Il cercatore* per esempio richiama quell'«uomo folle che accese una lanterna alla chiara luce del mattino [...] e si mise a gridare incessantemente: “Cerco Dio! Cerco Dio!”».⁸ Mentre tuttavia altri autori, come Santucci, vivono la morte di Dio con un disorientamento malinconico che si traduce nella ricerca di una fede-rifugio, Caproni affronta tale situazione con rancore, ponendosi in un rapporto antagonistico con un Dio che percepisce come colpevolmente assente. In alcuni casi, infatti, la scomparsa del Divino è rappresentata come una volontaria partenza, ad esempio nel *Rifiuto dell'invitato*: «Fate / senza di me. [...] // Parto. / Fuori, c'è già il mio staffiere / che m'aspetta.»⁹ In altre occasioni invece il poeta parla di un «furto»,¹⁰ del quale tuttavia Dio è sia vittima che colpevole. In ogni caso la sua scomparsa è avvertita dal poeta come un affronto personale, un inganno tanto più spregevole in quanto tradisce la fiducia e la speranza del suo «io» bambino:

Il bambino che vinta
infine la vergogna nera
di credere, e in preghiera
per un'ora poi lascia
il suo mazzetto di fiori
a Santa Rita da Cascia,
come potrà, mio Dio,
come potrà poi senza
odio perdonarti il furto
della tua inesistenza?¹¹

Anche per Caproni, dunque, la morte di Dio non è un fatto teorico bensì dolorosamente esperienziale. La questione non riguarda neppure primariamente le categorie filosofiche di esistenza o inesistenza, bensì quelle assai più concrete di presenza e assenza. Il poeta stesso lo precisa in un inserto originariamente progettato per *Res amissa*: «Se Dio c'è o Dio non c'è è questione secondaria. Il difficile è stabilire, ammessane l'esistenza, il suo rapporto con l'uomo».¹² Osserva Mozzati a questo proposito:

Nella logica razionalista di Caproni, Dio non sussiste perché è la Storia a negarlo, e il male che serpeggia nel mondo è un dato sufficientemente valido a suggerirne l'inesistenza. Tale concezione colloca però l'inesistenza di Dio più sul piano fenomenologico che su quello ontologico, e sembrerebbe accompagnarsi a una parallela rivalutazione etimologica del lemma “esistere”, da ricondurre in tal senso all'accezione originaria del latino *exsisto* (“comparire, essere manifesto”). La non-esistenza di Dio andrebbe quindi considerata non alla stregua di un vuoto di sostanza (d'essere), bensì principalmente come una latitanza del divino, una sua mancata risposta alle istanze dell'uomo nella storia.¹³

⁸ Cfr. R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 88. Anche il componimento *Lui* risente dell'influsso di Nietzsche, che viene addirittura citato tra virgolette. Cfr. *ivi*, p. 100.

⁹ G. CAPRONI, *Rifiuto dell'invitato*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 663-4.

¹⁰ «Hanno rubato Dio. / Il cielo è vuoto. / Il ladro non è ancora stato / (non lo sarà mai) arrestato.» G. CAPRONI, *Furto*, da *Versicoli del Controcaponi*, *ivi*, p. 710.

¹¹ G. CAPRONI, *Cantabile (ma stonato)*, da *Il muro della terra*, *ivi*, p. 321.

¹² G. CAPRONI, *Inserto*, riportato nell'apparato critico, *ivi*, p. 1691.

¹³ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 150.

D'altro canto la poesia caproniana non si limita a denunciare l'assenza di Dio ma ne ribadisce anche, nel suo modo paradossale, la presenza, in un duplice senso. In primo luogo rimarcare continuamente l'assenza di qualcuno significa riconoscere che questi è ancora presente, se non altro, nella nostalgia e nel desiderio. Come osserva Caproni in un'intervista: «L'uomo d'oggi, non ancora assuefatto alla propria solitudine, spesso sente ancora il desiderio di un padre, di una guida. Si potrebbe così concludere che se non c'è più Dio, resta per molti il bisogno (la speranza) di Dio. La sua assenza, volendo giocare con le parole, è dunque in questo senso – come tu dici – una presenza.»¹⁴ *Res amissa* è l'esempio per eccellenza di questa dinamica, dal momento che ruota attorno a un «dono», appunto, perduto, di cui però conserviamo «la spina della nostalgia».¹⁵ Questa «res» è facilmente riconducibile alla sfera del Divino, giacché il poeta stesso suggerisce il parallelismo con la «grazia amissibile»¹⁶ e con la morte di Dio («*Deo amisso*, / che altro può restare in terra / a far da coperchio all'abisso?»).¹⁷ Inoltre è interessante notare che la scomparsa della «res» non avviene perché essa sia stata distrutta o dispersa, ma al contrario perché «troppo gelosamente / (irrecuperabilmente) riposta».¹⁸ Potremmo dunque trarre dalle parole caproniane il seguente ragionamento: Dio, seppure assente dall'orizzonte visivo dell'io, si è per così dire calato nelle sue fibre, rendendosi presente nel desiderio; di conseguenza è inconoscibile proprio perché troppo profondamente intrecciato alla natura umana: è inconoscibile come la vita stessa, come la natura dell'io.¹⁹

In secondo luogo la poesia caproniana ammette la possibilità di credere in Dio pur nella constatazione della sua assenza. Emblematico, a questo proposito, l'*Inserito* del *Franco cacciatore*: «La solitudine senza Dio [...] è l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste.»²⁰ In altri termini il venir meno della fede, in quanto realtà naturale e autoevidente, offre paradossalmente una nuova possibilità di rapporto col Divino improntato alla libertà reciproca, come osserva Mozzati: «Dio, *absconditus* e silenzioso nella sua onnipotente autosufficienza, è libero di non risparmiare al mondo il male; l'uomo, condizionato dalla sua finitudine ma in essa coraggioso [...] di rimando al silenzio del primo è libero di negarne l'esistenza»²¹ o, in alternativa, di misurare il vuoto lasciato da questa assenza e cercare magari, attraverso quel vuoto, nuove vie di rapporto. Allo stesso modo, come abbiamo visto, Betocchi si riconosce «libero / di non credere [a Dio], fino a dimenticarlo / ma dimenticarlo era impossibile».²² Questi due fattori – l'avvertimento della presenza-assenza divina nell'animo e il senso vertiginoso della propria libertà nella relazione con Dio – fondano quella bizzarra commistione di credenza e non credenza che è propria della sensibilità caproniana.²³

¹⁴ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 185.

¹⁵ G. CAPRONI, *Generalizzando*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 768.

¹⁶ «Il teologo pone / una “grazia amissibile”. / Ma quale altra amissione / più dura (più terribile) / di quella del dono rimasto / – per sempre – inconoscibile?» G. CAPRONI, *Il teologo pone*, ivi, p. 838.

¹⁷ G. CAPRONI, *Enfasi a parte*, ivi, p. 842.

¹⁸ G. CAPRONI, *Res amissa*, ivi, p. 779.

¹⁹ Cfr. G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 84.

²⁰ G. CAPRONI, *Inserito*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, p. 421.

²¹ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 20.

²² C. BETOCCHI, *Così mi ha fatto chi mi amò*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 381.

²³ Tale ambiguità emerge anche nella parola con cui il poeta stesso definisce il proprio pensiero, «ateologia»: discorso dell'ateo (ateo-logia) e insieme assenza di teologia, ossia riflessione adogmatica e asistemica su Dio. Caproni stesso sottolinea la necessaria ambiguità: «Preso in uno solo di questi significati, diventa – mi sembra – troppo pesante perché troppo definitiva.» Cit. nell'apparato critico di G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1672.

Di conseguenza sarebbe riduttivo parlare del conflitto interiore di Caproni come di un semplice scontro tra ragione e sentimento; piuttosto il conflitto si attua tra due opposte passioni e volontà. Da un lato abbiamo un rancoroso senso di abbandono, dettato dall'osservazione del male dilagante nella storia e sfociante nella decisione di mantenersi entro i limiti di ciò che è razionalmente conoscibile. Dall'altro lato abbiamo invece il rimpianto e il desiderio di Dio, che nutrono una contrastata ma instancabile volontà di credere. Inoltre queste due forze contrarie, come nel paradosso antropologico di De Carolis, non si limitano ad alternarsi ma si alimentano reciprocamente. Da un lato odiare Dio per la sua assenza significa fare di lui uno dei poli di una relazione, e dunque in qualche modo «obbligarlo» ad esistere. Dall'altro lato la volontà di credere implica che Dio «non esiste», ossia che è assente dall'orizzonte dei fenomeni (infatti non sarebbe necessario credere in Lui se la sua presenza fosse evidente); e, proprio perché eccede i fenomeni, non possiamo pensare a Lui se non riducendolo a un «nome», ingabbiandolo in categorie che non gli appartengono. Dunque la non credenza si fa strumento della fede («Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi»²⁴) e viceversa la fede costituisce un argomento della non credenza («Appunto perché lo preghi, / fratello, Dio lo neghi»²⁵). Affermazione e negazione insomma si confondono²⁶ e Dio si manifesta sotto forma di «asparizione», di presenza assente: «L'introvabile appare / nel suo scomparire».²⁷

Certo ci sono anche momenti in cui la «tentazione» della fede emerge più direttamente, senza passare attraverso la strada della negazione. In particolare Caproni sembra essere molto sensibile al suono delle campane. Già in *Cronistoria* una residua fede si concretizza nelle *Campane concordi*, le quali sembrano offrire la possibilità di ritrovare almeno momentaneamente ciò che si è perduto.²⁸ In seguito le campane compaiono diverse volte nelle prose caproniane: le campane di Genova, che chiamano «gli uomini a Dio» e rinnovano in loro la «speranza»,²⁹ ma soprattutto le campane di Alte, il cui suono è preregistrato ma non per questo meno suggestivo. «È una voce (un disco!) che, in tanta nebbia, scioglie le ginocchia, fa scoppiare il cuore anche a un ateo, liquefà, se non si sta attenti, le lacrime [...] L'ironia, o un altro bicchierino di grappa, è l'unico modo per difendersi da quelle inesistenti campane».³⁰ E ancora le campane tentatrici ritornano in una lettera all'amico Betocchi: «C'è mancato un pelo che le campane di Alte non mi avessero portato a una fede più solida, non poetica né intermittente come la mia. Ahimè, e non scherzo. Il pelo (un pelo) è il mio nemico. Sono a un pelo da tutto. Dalla perfetta vita e dalla perfetta morte. Ma quel pelo basta a tener lontana dalla perfezione, per quanto approssimata, ogni cosa.»³¹

Peraltro le testimonianze dei figli dipingono Caproni come un uomo «profondamente religioso», che «andava a Messa tutte le domeniche [...] diceva le preghiere due volte al giorno e un po' si seccava

²⁴ G. CAPRONI, *Ribattuta*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 400.

²⁵ G. CAPRONI, *Monito dello stesso*, da *Versicoli del controcaproni*, ivi, p. 716.

²⁶ Dio stesso forse «si diverte (ci esorta) / a fondere la negazione [...] / con il grido dell'affermazione». G. CAPRONI, *Il delfino*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 693.

²⁷ G. CAPRONI, *Passeggiata*, ivi, p. 617.

²⁸ G. CAPRONI, *Ma le campane concordi*, da *Cronistoria*, ivi, p. 86.

²⁹ G. CAPRONI, *Chiese e chiesine liguri*, da *Taccuino dello svagato*, cit., p. 86.

³⁰ G. CAPRONI, *Le campane di Alte*, ivi, p. 183. Queste «inesistenti campane» costituiscono dunque un ulteriore esempio di presenza nell'assenza.

³¹ G. CAPRONI - C. BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 205. Agli stessi anni risale anche un'altra affermazione dello stesso tenore: «Riuscirò mai a crederci davvero? [...] Ma per credere davvero bisogna avere un animo grande, ed umile, che è lo stesso. Lo disse babbo Manzoni, mi pare. E io sono una mezza tacca.» Ivi, p. 199.

se tu te ne accorgevi.»³² E sebbene Caproni stesso abbia affermato più volte di non credere nel «dio istituzionalizzato delle varie religioni»,³³ i figli riferiscono la sua fortissima devozione alla Madonna, e a una Madonna ben specifica: quella della Guardia, protettrice di Genova.³⁴ Una devozione che del resto è testimoniata anche dal componimento *Alla foce, la sera*. Viceversa però, se consideriamo le autodefinizioni date da Caproni nelle interviste, vediamo che egli si dipinge talvolta come un non credente che vorrebbe credere, ma non riesce a farlo.³⁵ «Sono credente, miscredente: va a momenti» dice in un'altra occasione.³⁶

L'epigrafe del *Pesce drago* costituisce un segno esemplare di quest'ambivalenza: «Parole / quasi in buona Fede, / di Medardo monaco.» Il poeta quindi, proiettandosi in uno dei suoi tanti *alter ego*, afferma che le proprie parole sono pronunciate «quasi» con fede; il che, osserva Mozzati, ci restituisce l'immagine di «una coscienza dilaniata, al cui interno gli opposti convivono e coincidono: la fede [...] e la miscredenza, la preghiera e la sconfessione.»³⁷ L'epigrafe, d'altro canto, potrebbe anche essere interpretata come denuncia di una fede «quasi» buona, ossia in qualche modo errata: forse perché presuppone un rapporto con Dio violentemente conflittuale, che implica anche il sospetto della Sua malvagità, o forse perché ridurre Dio a un «nome» equivale ad ucciderlo, mentre l'unico modo corretto per pregarlo è il silenzio; o forse, ancora, perché la fede stessa è un errore, un'illusione malata (una «patoteologia»). Ad ogni modo è certo che Caproni sopporta male tutte le etichette: «Le definizioni limitano. Non sono ateo, non sono credente, sono io».³⁸ In altri termini: «Sono un groviglio di contraddizioni. Sono un uomo, infatti.»³⁹

³² A. RIVALI, *Mio padre in dialogo con la trascendenza. Intervista con Attilio Mauro Caproni*, «Studi cattolici», LVII (2012), n. 611, pp. 10-13.

³³ G. CAPRONI, Intervista del 1988 cit. in D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 127. Pareri affini sono espressi anche in G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 183, o nell'intervista *Credo in un Dio serpente* cit. in A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 196.

³⁴ Afferma la figlia Silvana: «Mio padre aveva un libricino di preghiere, e di nascosto, quanto nessuno lo vedeva, lo baciava, era tutto consumato, c'era un'immagine della Madonna della Guardia». G. CAPRONI, *Amore, com'è ferito il secolo*, cit., p. 20. Anche il figlio conferma: «Era molto devoto alla Madonna della Guardia di cui aveva un'immaginetta nel taccuino. Poi la smarrì e ci restò molto male. Era un'immagine molto consumata vecchia di quarant'anni. Mia madre gliene portò un'altra.» A. RIVALI, *Mio padre in dialogo con la trascendenza*, cit., p. 12. Caproni stesso testimonia la propria peculiare devozione a Maria: «Oggi, purtroppo, la Madonna è sparita dai luoghi giurisdizionali della mia ragione. Non è mai sparita del tutto del mio cuore, e nel più segreto del mio cuore, volendo o non volendo, me la son portata a lungo con me. Anche al fronte. Anche nel labirinto della macchia. Anche in ospedale, unico sostegno – irragionevole e proprio per questo bellissimo e insostituibile – nei miei triboli e tremori.» G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 352.

³⁵ «Io non sono un uomo di fede, e ne soffro. Ma non ci posso fare niente. La fede non è un bene che si può acquistare al supermercato della vita. C'è chi ce l'ha, e chi non ce l'ha. Io non ce l'ho, e non me la posso inventare: tutto qui.» Ivi, p. 233. Affermazioni simili si possono trovare anche in altre interviste, come: «Non riesco a credere nella trascendenza... [...] Tuttavia non riesco più ad allontanarmi da questo problema.» Ivi, p. 183.

³⁶ La frase, tratta da una conversazione privata, è riportata da N. ORENGO, *Di mirto e di scisti, d'acciuga e di stoccafisso*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 446.

³⁷ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 138.

³⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 323.

³⁹ Ivi, p. 352. Sulla contraddittorietà propria dell'anima umana è emblematico un passaggio del racconto semi-autobiografico *Il gelo della mattina*: «Mio Dio. Io nemmeno so se tu sia un puro nome o una reale mano che aiuta. Sono un uomo che su questa terra non ha la minima certezza, e ormai chi potrà dar lume a un uomo che profondamente “non ha mai capito nulla”, e che pur avendo avuto pietà dei fucilandi, ora andava scandendo, nonostante la sua volontà: *Muori, e la faccia esanime... muori! muori! muori!* e ciò contro la creatura amata mentr'egli dissennatamente sperava e addirittura credeva (perversamente credeva) a una finzione di lei?» G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 81. Peraltro è curioso notare come già il padre di Caproni avesse rappresentato per il figlio un enigma, analogo a quello che Caproni stesso ha rappresentato per le generazioni a lui successive: «Il suo Dio, se così posso dire, era la Ragione [...]. Ma quando stava per morire, all'età di settantasei anni, l'ho visto a un tratto farsi il segno della croce. Quel segno e basta. Appena

Più netto, ma non meno drammatico, è il percorso di Silone. Egli vive durante l'infanzia una fede sentita, che in circostanze diverse avrebbe forse potuto portarlo a prendere i voti. Infatti sia Pietro Spina sia Rocco – personaggi nei quali Silone proietta moltissimo di sé – nascono con «un'evidente vocazione per la vita religiosa», la quale è però deviata in ambito politico;⁴⁰ e religiosa mancata è anche suor Severina, l'ultima degli *alter ego* siloniani. Tuttavia la vita di Silone è rivoluzionata da un evento estremamente traumatico: il terremoto della Marsica del 1915, in cui l'autore, appena quindicenne, perde la casa e la madre, oltre a verificare di persona come anche uomini apparentemente rispettabili siano capaci di comportamenti crudeli se sciolti dal controllo sociale. Questo sconvolge la sua visione del mondo e in particolare mette in questione l'esistenza della Provvidenza.⁴¹ Il terremoto interrompe inoltre la tranquilla vita di paese che Silone aveva sempre condotto e che, se da un lato aveva nutrito in lui una grande sensibilità e capacità introspettiva,⁴² dall'altro aveva limitato i suoi contatti con il mondo esterno. All'improvviso Silone si trova costretto a un genere di vita totalmente diverso, quello del collegiale di una grande città, entrando così in contatto con le idee socialiste. La sua innata esigenza di giustizia, rafforzata dagli eventi cui ha assistito e non più trattenuta dai legami famigliari, trova dunque un naturale sbocco nell'adesione al partito comunista. Parallelamente l'autore si allontana sempre più dalla fede cattolica; un processo che troviamo dettagliatamente rispecchiato nell'*Uscita di sicurezza* e nella prima edizione di *Vino e pane*, e che possiamo ricondurre a tre fattori.

Il primo, come nel caso di Caproni, è di matrice emotiva: la percezione di essere stati abbandonati. «Dov'è l'Eterno? Se esso non è un'invenzione umana, [...] dov'è ora?» si chiede l'autore in *Vino e pane*, e «la sua voce non è quella di un ateo, ma quella di un innamorato deluso.»⁴³ Il secondo fattore è di natura morale. La Chiesa cioè appare a Silone doppiamente disprezzabile: come istituzione, perché perpetua le dinamiche di potere venendo meno alla propria missione, e come insieme di individui, che pongono la rispettabilità al di sopra dei veri ideali cristiani e in particolare della carità.⁴⁴ Il terzo fattore infine è concettuale: l'adesione al partito comporta l'accettazione della sua dottrina, della quale fa parte anche l'ateismo. Non si tratta, però, di un'acquisizione pacifica, quanto di un'auto-imposizione che ha un costo psicologico non indifferente. Si tratta, per citare Silone stesso, di un nuovo «terremoto», da cui il suo mondo interiore viene «scosso fin nelle fondamenta»: «Fu nel momento della rottura che sentii quanto fossi legato a Cristo in tutte le fibre dell'essere. Non ammettevo però restrizioni mentali. La piccola lampada tenuta accesa davanti al tabernacolo delle intuizioni più care fu spenta da una gelida ventata. La vita, la morte, l'amore, il bene il male, il vero

l'ha fatto, è sceso su di lui il silenzio della morte. Allora io non ci ho capito più niente della sua religione.» *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 234.

⁴⁰ Cfr. I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 227 e 489; *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 79.

⁴¹ Infatti nel *Seme sotto la neve*, alla domanda su quando abbia cessato di credere in Dio, uno dei personaggi risponde: «Gli ho definitivamente voltato le spalle dopo il terremoto». Ivi, vol. I, p. 814.

⁴² «Non era un genere di vita molto stimolante. Ci si poteva anche instupidire, diventare cretini; e si poteva diventare poeti, acquistare il gusto della riflessione e meditazione, secondo i casi.» I. SILONE, *Parliamo di me*, ivi, vol. II, p. 1255.

⁴³ I. SILONE, *Pane e vino*, stesura originaria di *Vino e pane* riportata nell'apparato critico, ivi, vol. I, p. 1515.

⁴⁴ Silone, come il suo personaggio Spina, «abbandonò la Chiesa non perché si fosse ricreduto sulla validità dei suoi dogmi e l'efficacia dei sacramenti, ma perché gli parve che essa s'identificasse con la società corrotta, meschina e crudele che avrebbe dovuto invece combattere. Quando aderì al socialismo, egli non era spinto che da quel risentimento. Egli non era ancora marxista: il marxismo lo conobbe più tardi, nel circolo stesso. Egli l'accettò "come regola della nuova comunità".» *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 304. La stessa dinamica è narrata anche in *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 71, e *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 883.

cambiarono senso, o lo perdettero interamente.»⁴⁵ Si verifica così una spaccatura tra le esigenze spirituali ed emotive, da un lato, e le convinzioni intellettuali, dall'altro. Tale dolorosa condizione è riflessa già nelle lettere del 1917 a don Orione, che aveva preso a cuore Silone dopo il terremoto e costituiva il suo principale punto di riferimento:

Ecco, [...] io non sono coerente: io lo credo, lo credono tutti che mi conoscono, di essere socialista e d'anzi vi ho parlato di anima e di perdono! Ah preferisco essere un materialista incoerente, che quando, giorni fa, riandavo con la mente ai capisaldi del marxismo, e mi intrattenni sui fini ultimi dell'uomo e della società, sentii tanto gelo, tanta desolazione e con terrore m'accorsi (ah! che materialista!) m'accorsi che la mia nuova fede mi avrebbe senz'altro condotto al suicidio, appena che un piacere un po' forte m'avesse percosso. ...] Padre, [...] aiutatemi! Ripetetemi le parole di speranza, riconducetemi alle acque vive della vita. [...] Non sono credente, non mi mandate tra i fedeli; non sono miscredente. Vorrei essere scettico e non posso: il mio pensiero non vuole dubbi, non vuole essere indifferente. Ma, nello sforzo, gli manca il coraggio.⁴⁶

L'ateismo di Silone è insomma, come quello caproniano, un «ateismo coatto», che cioè suscita sofferenza e repulsione a livello emotivo ma è sentito come l'unica scelta logicamente coerente.⁴⁷ Nel caso di Silone, tuttavia, questo dà origine anche a un paradosso logico. Silone infatti è stato condotto al partito proprio da «un impulso religioso», ossia dalla ricerca di un quadro di riferimento morale e, più in profondità, di un assoluto che desse significato alla sua esistenza.⁴⁸ Tuttavia, poiché l'adesione al partito comporta l'eliminazione di ogni impulso religioso, ciò significa che per essere un vero rivoluzionario Silone dovrebbe rinunciare precisamente a quella parte di sé che l'ha spinto a diventarlo.⁴⁹ Sono necessari anni perché, come Silone racconta indirettamente in *Vino e pane*, inizi a profilarsi una via d'uscita dall'*impasse*:

Adesso mi sembra che durante quindici anni io abbia vissuto solo per metà [...]. Durante quel tempo, infatti, non ho cessato dal perseguire e dall'opprimere le mie forze più profonde, solo perché nella mia adolescenza esse erano legate a pratiche e simboli religiosi. [...] Cercai di sostituire quelle energie di cui avevo ragione di diffidare, con un certo numero di nozioni intellettuali ben congegnate tra di loro derivanti dal mondo dell'economia e della politica. Quando sono tornato dalla Marsica mi sono accorto però che quel mio tentativo di automutilazione non era pienamente riuscito [...] In pochi giorni c'è stata in me una reintegrazione di tutto ciò che in fondo a me era rimasto ancora vivo e indistruttibile del cristianesimo; un cristianesimo spoglio da ogni mitologia, da ogni teologia [...]. Questa riabilitazione di una parte di me stesso di cui arrossivo e che cercavo di cancellare o di nascondere, [...] mi dà una forza e un coraggio di cui non mi credevo capace.⁵⁰

A partire da quest'intuizione la vita di Silone sarà tutta un tentativo di conciliare le sue due «anime», cristiana e marxista. Ciò avviene anzitutto sul piano etico e pragmatico, individuando cioè nella carità il valore comune a entrambe le prospettive. Da questo punto di vista il percorso di Silone è paragonabile a quello degli autori cristiani che, come abbiamo visto, si dirigono sempre più decisamente verso un approfondimento della carità e della partecipazione al mondo. Tuttavia per

⁴⁵ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, ivi, vol. II, p. 824.

⁴⁶ B. FALCETTO, *Introduzione*, ivi, vol. II, p. XIV.

⁴⁷ L'espressione «ateismo coatto» è di L. SURDICH, *Giorgio Caproni*, cit., p. 96.

⁴⁸ I. SILONE, *Pane e vino*, cit. nell'apparato critico di *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1515.

⁴⁹ «Forse io sono un cattivo rivoluzionario, un rivoluzionario pieno di paure, d'incertezze, di complicazioni, a causa appunto di quell'educazione religiosa che ricevetti da ragazzo. D'altronde, senza di essa, sarei mai diventato un rivoluzionario? Avrei mai preso la vita sul serio?» *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, pp. 1515-6.

Silone il cristianesimo non si riduce all'etica, come tende invece a fare nella prospettiva più tarda di Betocchi; rimane aperta invece la possibilità di una dimensione metafisica, sebbene ciò non comporti mai l'adesione a una Chiesa specifica. Emblematica l'affermazione di Pier Celestino nell'*Avventura di un povero cristiano*: «Quel che nella mente rimane, stando fuori di ogni chiesa o partito, [...] [è] il Pater Noster».⁵¹ In altre parole l'integrazione di anima marxista e cristiana si traduce nel rifiuto tanto dell'ateismo quanto della religione istituzionalizzata, in favore di una religiosità adogmatica e personale, centrata sul rapporto dinamico e diretto tra creatura e Creatore. Da qui il rifiuto di Silone – analogo a quello caproniano – di riconoscersi in una definizione univoca: «Non ci sentiamo né credenti, né atei, tanto meno scettici. Queste etichette, nel loro significato convenzionale, francamente non ci riguardano.»⁵² Il rifiuto, anche in questo caso, non implica indifferenza nei confronti degli interrogativi metafisici, ma al contrario esprime l'intenzione di mantenerli vivi, senza dare risposte preconfezionate. Un'intervista degli anni '70 lo afferma in modo particolarmente chiaro:

Un fatto è certo. Proprio in questa età io sono tornato alle domande radicali, a quelle dei miei quindici anni: torno sempre più alla mia radice cristiana che ha ben poco e forse nulla a spartire con la Chiesa. Il mio impegno politico, la giovanile milizia nel nascente partito comunista italiano, [...] l'esilio, la fortuna letteraria nel narrare, tutto questo, oggi lo so molto bene, sono state distrazioni volontaristiche da quelle famose domande senza risposte, e adesso sento che questo tipo di pensieri, di ogni giorno, mi creda, quasi di ogni ora, sta scacciando ogni altro tipo di pensiero e di memoria.⁵³

Dunque, se nella fase giovanile Silone vedeva nella fede un puro sentimento regressivo, col passare degli anni la non esistenza di Dio non costituisce più per lui un assunto incontestabile. Non a caso compaiono nei romanzi siloniani molte figure di profonda e positiva religiosità,⁵⁴ a riprova del fatto che la scelta di fede non è più avvertita necessariamente come una debolezza intellettuale o etica.⁵⁵ In *Una manciata di more*, in particolare, la coppia amicale Rocco-don Nicola sembra concretizzare la doppia anima di Silone, incline alla non credenza da un lato e alla fede dall'altro. Diversi sono inoltre i personaggi in cui la dialettica interiore tra fede e dubbio è particolarmente viva, riflettendo così la condizione dell'autore stesso. Talvolta si tratta di un non credente su cui la fede esercita una certa attrattiva, come esemplarmente nel caso di Pietro Spina. Il personaggio infatti, costretto in *Vino e pane* a nascondersi sotto l'identità di don Paolo Spada, riscopre suo malgrado il fascino della religiosità.⁵⁶ Inoltre, per via del suo travestimento, si trova più volte a parlare della misericordia di Dio, esternando convinzioni che razionalmente non condivide ma che risuonano dentro di lui a livello emotivo.⁵⁷ Nel romanzo successivo inoltre Spina mostra una sincera ammirazione per la fede della

⁵¹ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 564.

⁵² I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 892.

⁵³ I. SILONE, *Credere senza obbedire*, ivi, vol. II, p. 1286.

⁵⁴ Gli esempi più evidenti sono don Benedetto in *Vino e pane*, donna Vincenza in *Il seme sotto la neve*, don Bonaventura e don Nicola in *Una manciata di more*, don Serafino in *Il segreto di Luca*, Pier Celestino in *L'avventura di un povero cristiano*.

⁵⁵ A questo proposito la segretaria di Silone, Maria Antonietta Leggeri, riferisce che Silone «amava parlare, riflettere, discutere del mistero dell'Annunciazione o della Risurrezione. Lui era in un[a] continua tensione di ricerca della Verità.» Cfr. G. P. DI NICOLA - A. DANESE, *Ignazio Silone*, cit., p. 111.

⁵⁶ Sull'onda della noia, ad esempio, comincia a leggere i libri religiosi che si era procurato solo per dare credibilità al suo travestimento, e sente con sorpresa di ritrovare in loro «il filo» della sua vita precedente. I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 279.

⁵⁷ Si ritrova per esempio ad ascoltare la confessione di Bianchina, in punto di morte a causa di un aborto, e la rassicura sul fatto che Dio la perdonerà certamente. Più tardi, interpellato a proposito di una famiglia «maledetta» perché illegittima, afferma: «Dio non può maledire. Non ha mai maledetto anima viva». Ivi, pp. 268 e 484.

nonna,⁵⁸ e in risposta a una domanda di Simone confessa: «Non so se ho veramente cessato di credere in Dio.»⁵⁹

In altri casi invece troviamo un fedele, addirittura un consacrato, che inclina in direzione della non credenza e talvolta lascia apertamente la Chiesa. Si tratta, osserva Pampaloni, di un personaggio speculare ed equivalente a quello del laico che si traveste da prete: «Sono evidentemente un unico personaggio, una proiezione autobiografica posta su quel crinale della coscienza» in cui appunto credenza e non credenza si toccano.⁶⁰ Significativa a tal proposito un'affermazione di Silone, riferita al suo ultimo romanzo: «Mi hanno tanto seccato con la storia che ho lasciato il partito comunista per ficcarmi nel cattolicesimo, che adesso gli racconto la storia di una suora che lascia la Chiesa e si ritrova da ultimo in una manifestazione di piazza accanto ai comunisti. Così hanno i due *pendants* e dovranno rompersi la testa per catalogarmi da capo.»⁶¹ Peraltro in quest'ultima opera i consacrati increduli sono addirittura due: oltre alla protagonista troviamo infatti don Gabriele, il quale afferma di aver sempre nutrito una «fede intermittente», in cui a momenti di buio si alternano momenti di grazia come «la gioia del canto in chiesa» o «la comunione con la povera gente sconosciuta.»⁶² Ma è soprattutto in Severina che Silone proietta la sua tormentata religiosità, che si affida alla speranza di una salvezza senza nome.⁶³

2.2.2. La speranza del miracolo. Buzzati e Sereni

Anche l'opera di Buzzati ci mette di fronte al fenomeno della «morte di Dio», che l'autore avverte con particolare intensità. In un'intervista infatti Buzzati dice di aver avvertito un dissolvimento dell'«atmosfera cattolica» intorno a lui, per cui gli sembra che «un solo secolo fa fosse facile e possibile credere, mentre oggi ce ne mancano gli strumenti».⁶⁴ Da qui il «vuoto spaventoso che è la tragedia del mondo moderno.»⁶⁵ La morte del *Babau* o *L'uccisione del drago* rappresentano indirettamente tale condizione, in quanto simboleggiano l'uccisione del mistero e della speranza (anche religiosa) da parte della razionalità moderna.⁶⁶ Il valore simbolico di questi episodi è confermato anche nel *Serpente di mare spaiato*, in cui il riferimento alla morte di Dio è pressoché manifesto:

Ci si crede e non ci si crede. Per gli uomini, il serpente di mare esisterà sempre e non è stato mai. Lo utilizzano, come spunto di facezie, sulle passeggiate dei transatlantici, i passeggeri, nelle sere annoiate,

⁵⁸ Alla fine di un dialogo sul tema della provvidenza in particolare Spina si rivolge alla nonna «con gli occhi lucidi di commozione», chiedendole: «Perché mia madre, a suo tempo, invece di mettermi in collegio, non mi mandò a scuola da te?» I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 774.

⁵⁹ Ivi, p. 814.

⁶⁰ G. PAMPALONI, *Introduzione* a I. SILONE, *Severina*, Mondadori, Milano 1981, p. 12.

⁶¹ Cit. in L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 518.

⁶² I. SILONE, *Severina*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 1463.

⁶³ Sulla natura autobiografica del personaggio, è interessante un'osservazione di Luce d'Eramo: «Era per me come se, tramite suor Severina, Silone s'interrogasse sui procedimenti della propria solitudine, angosciosamente, per capire se essa era stata veramente la sua via obbligata per ritrovarsi infine accanto a chi lotta, senza coperture.» L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 518.

⁶⁴ D. BUZZATI, *Album Buzzati*, cit., p. 363.

⁶⁵ Ivi, p. 365.

⁶⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Fine del Babau*, da *Cronache fantastiche*, cit., vol. I, pp. 29 e ss. e *L'uccisione del drago*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 665 e ss.

salvo poi a pensare in piena notte, nella solitudine della cabina: “Chissà, forse adesso è qui sotto”. In fondo, gli uomini gli vogliono bene; senza rendersene conto, vi fanno serio assegnamento tutta la vita, se un giorno lo trovassero disteso, morto, ai margini di una spiaggia, capirebbero bene di aver perduto per sempre qualcosa di caro.⁶⁷

Benché non più considerata valida a livello razionale, comunque, la fede continua ad esercitare su Buzzati un certo fascino emotivo. Essa è dunque per l'autore una continua «tentazione», come scrive già in una lettera all'amico Brambilla del 1941: «Se tu non ti fossi espresso in modo negativo [...] io sarei spesso tentato seriamente dalla religione cattolica.»⁶⁸ Ancora trent'anni più tardi Buzzati confessa a Panafieu: «Rimpiango di non avere la fede... Vorrei credere in Dio... Perché la fede in Dio (non dico nel Dio cattolico, ma in qualsiasi Dio) è una tale forza che ti cambia la vita! Non pretendo che ti possa fare felice, ma ti può fare assolutamente sereno di fronte a qualsiasi avversità...».⁶⁹ Questa «tentazione» di credere si riflette anche in diversi personaggi, per esempio il protagonista dell'*Autorimessa Erebus* che, solo e deluso dalla vita, si trova a passare davanti al Duomo: «Guardo per caso alla grande porta. Sembra chiusa. Forse è solo accostata. Bisognerebbe spingerla un poco, basterebbe un'ombra di coraggio. Là dentro c'è la pace, forse. Ma io proseguo. Non rallento neanche il passo.»⁷⁰ In un'opera più tarda poi un altro *alter ego*, *Alfredo Brillì commercialista*, si rende conto che di fronte all'angoscia della morte l'unica soluzione veramente efficace è la fede in Dio, che però risulta per lui inaccessibile: «Ci vorrebbe il Salvatore, il Cristo, si dice così? Ma lui, da chissà quanti mai anni, l'ha perso per la strada.»⁷¹ Un chiaro segno di quest'atteggiamento altalenante è offerto anche dal racconto *Perché?*, in cui il narratore, dialogando con un marziano, include spontaneamente i dogmi della fede tra le proprie argomentazioni salvo ritrattarli subito dopo:

«Non è detto che dopo la partenza tutto sia finito. Si tratta anzi del massimo problema, della cosa fra tutte importante e terribile. Qual è la destinazione dei reggimenti in partenza? [...]»

«[Un problema] che nessuno è mai riuscito a risolvere.»

«Non è vero. Molti sono persuasi che lo scopo della vita su questa Terra è appunto una seconda vita, in un altro luogo, che durerà eterna. Lo vedi che così tutto si spiega?»

«E tu, personalmente, ci credi?»

«Be', per essere sincero, no. I miei genitori ci credevano. Io non ci credo più o perlomeno ho dei fortissimi dubbi. I miei figli ci credono ancora meno...»⁷²

Per Buzzati, d'altro canto, il Trascendente è qualcosa di più di una vaga nostalgia e di un desiderio inappagato: sebbene *absconditus*, Dio è una presenza sorprendentemente ricorrente nelle sue opere, manifestandosi attraverso molteplici aspetti dell'esistenza. Abbiamo già parlato ad esempio delle montagne, che costituiscono (soprattutto in età giovanile) un luogo di incontro con il Divino.⁷³ E ricordiamo anche le stelle, protagoniste di uno dei racconti buzzatiani più ricchi di speranza, risalente

⁶⁷ D. BUZZATI, *Il serpente di mare spaiato*, da *Il «Bestiario»*, cit., vol. II, p. 318.

⁶⁸ D. BUZZATI, Lettera del 31 ottobre 1941, in *Lettere a Brambilla*, cit., p. 253.

⁶⁹ D. BUZZATI, *Un autoritratto*, cit., p. 88.

⁷⁰ D. BUZZATI, *Autorimessa Erebus*, in *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 80.

⁷¹ D. BUZZATI, *Alfredo Brillì commercialista*, in *Il reggimento parte all'alba*, cit., p. 29.

⁷² D. BUZZATI, *Perché?*, ivi, p. 18.

⁷³ D'altra parte le montagne sembrano a volte – e sempre più frequentemente col passare degli anni – tradire tale funzione, cosicché la speranza religiosa sembra rivelarsi illusoria. Cfr. ad esempio D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, cit., p. 281; *Le montagne*, in *Le notti difficili*, cit., p. 231.

al periodo giovanile: una vera e propria dichiarazione di fede,⁷⁴ di fronte alla quale persino la morte perde mordente. «[Quella stella] – pensavo – non mi tradirà mai, basta che io abbia un’ombra di fede. Senza farsi notare, con discrezione materna, mi accompagnerà tacita di notte in notte fino all’ora destinata. E neppure qui essa si stancherà di scortarmi, neppure in occasione di quella grande partenza. Sopra di me la vedrò pur sempre tremolare, luce benedetta, io levandomi attraverso le sfere, lentamente, spirito senza carne.»⁷⁵ Spesso la figura divina compare anche attivamente nelle pagine di Buzzati, sia attraverso un messaggero – un misterioso orientale, un mostro marino, un «cane che ha visto Dio» – sia, sebbene più raramente, in prima persona. Per esempio nel racconto *Che cosa sei, creatura?* Dio torna, come nella Genesi, ad aleggiare sulle acque, facendosi presente proprio al fondo della disperazione.⁷⁶

Insomma per Buzzati la manifestazione del Divino è, benché sempre incerta, sempre possibile, nei più minuti eventi del quotidiano così come in accadimenti apocalittici o miracolosi. Talvolta la sua presenza affiora solo nell’animo del credente, il che però non la rende necessariamente meno reale; come nella storia di Ettore Grande, resoconto romanzato del vero imprigionamento di un innocente: «Si levò nel buio a sedere sul letto, ansimava lievemente, neanche nelle più nere notti di carcere si era sentito così solo. Per salvarsi cercò di nuovo accanto a sé un appoggio, una presenza amica e sicura, una qualche cosa che lo potesse aiutare all’indomani quando sarebbe tornata la luce, e per cui valesse la pena di ricominciare. Cercò con accanimento disperato, scrutando le vuote tenebre a lui d’intorno. E non c’era che Dio.»⁷⁷ Da qui appunto la centralità del tema dell’attesa; infatti, come sottolinea Biondi, per Buzzati il Mistero chiede anzitutto di essere aspettato: «Se esiste una salvezza, essa non è raggiungibile con le forze umane: può venire semmai da una rivelazione, non da una conquista della ragione e della volontà. Per lui, pascalianamente, l’uomo è incomprendibile a se stesso.»⁷⁸

Dunque ciò che l’uomo (e in particolare lo scrittore) deve fare è aguzzare lo sguardo, affinché un eventuale miracolo non vada sprecato; sebbene ciò non tolga né il pericolo di mancare la propria occasione né il dubbio che il miracolo, qualora si attui, sia semplicemente un’illusione, uno scherzo del desiderio. Emblematica di questa controversa fiducia nel miracolo è l’ultima opera pubblicata in vita da Buzzati, *I miracoli di Val Morel*. Già lo scopo dell’opera è ambiguo: da un lato sembra voler parodiare la pratica degli ex voto, portandola fino a estremi palesemente inverosimili; dall’altro però la critica non sembra il fine principale. Piuttosto la ripetizione della stessa dinamica narrativa, variata fino all’impossibile, comunica il desiderio che essa sia in effetti autentica; che cioè una figura misericordiosa possa davvero intervenire per salvare l’uomo dai mali della vita, e soprattutto dalla morte. Significativo è un ex voto in particolare, che probabilmente richiama un episodio drammatico della vita di Buzzati. La raffigurazione del «pio riposario» nel quale la santa «debella l’angoscia, già

⁷⁴ Cfr. L. BELLASPIGA, “*Dio che non esisti ti prego*”, cit., p. 42.

⁷⁵ D. BUZZATI, *Di notte in notte*, da *I sette messaggeri*, cit., p. 263. Il testo ricorda peraltro un componimento del tardo Betocchi, anch’esso singolarmente ricco di speranza: «Or dunque, stella mia, dei miei anni vecchi [...] / So che si deve morire. Ma tu, / ma tu sta’ lieta, brilla, / mòstrati quale sei, stella / che non t’arrendi: vita / che se marcisce il tuo riflesso / in me, tua peritura immagine, / tu in alto resti, libera, felice, / in Dio, dove sei nata, ancor raccolta.» C. BETOCCHI, *Or dunque, stella mia, dei miei anni vecchi*, da *Ultime e ritrovate*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 358.

⁷⁶ «Laggiù all’orizzonte sulle acque amare, deserte, naviga certe sere Dio con una sua barchetta, invisibile passerà accanto a te che nuoti disperato (può darsi benissimo) e ti toccherà con la sua mano.» D. BUZZATI, *Che cosa sei, creatura?*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 33.

⁷⁷ D. BUZZATI, *Il caso Ettore Grande*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 35.

⁷⁸ A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 52.

cronica»,⁷⁹ appare infatti straordinariamente simile alla camera mortuaria nella quale riposavano i 43 corpi dei bambini uccisi nella tragedia di Albenga; una vicenda che Buzzati seguì da vicino come cronista, e che rappresentò probabilmente per lui il segno più estremo della potenza della morte.⁸⁰

Il contrasto tra senso del mistero e scetticismo affiora in particolare se si considerano le didascalie che accompagnano gli *ex voto*. In primo luogo infatti le parole si pongono in forte contrasto con le immagini: ingenue fino al fantastico le seconde, razionali e critiche le prime. In tal modo Buzzati fa entrare in collisione due mondi diversi: quello della fede semplice, in cui la speranza si manifesta in tutta la sua potenza emozionale, e quello della razionalità che procede per soppesa e verifica, eventualmente sottolineando le incongruenze e le impossibilità di tale speranza.⁸¹ Anche la cornice narrativa poi offre abbastanza luce per credere e abbastanza ombra per dubitare. L'autore narra infatti di aver scoperto per caso un minuscolo santuario dedicato a Santa Rita, custodita da un vecchio dall'aspetto quasi sovranaturale: «Mi stupiva la luce che veniva da quegli occhi. Era un santo lui stesso? Era [...] una sorta di ispirato folletto, di gentile mago delle nostre montagne?»⁸² Tornato anni più tardi, tuttavia, il narratore non trova né il custode né il santuario; al suo posto c'è solo un mucchio di sassi «che sembravano rammemorare antichissime illusioni perdute».⁸³ Eppure questa scomparsa non è sufficiente per screditare «le testimonianze di tante speranze, di tante gioie sovraumane», che nonostante le loro ingenuità resistono a ogni tentativo riduzionistico.⁸⁴ Non è un caso, del resto, che gli *ex voto* siano dedicati proprio a santa Rita, la santa dei miracoli impossibili: emblema per eccellenza di una fede che resiste nonostante tutte le argomentazioni contrarie, e forse di una realtà che esiste a dispetto della sua apparente impossibilità.

È da sottolineare peraltro che i miracoli rappresentati – per quanto strani in sé – si inscrivono all'interno di vicende ordinarie: ancora una volta dunque Buzzati riafferma implicitamente la possibilità del Divino di manifestarsi in ogni momento, passando inosservato proprio in virtù della sua piccolezza. «Quella sperduta piccola Santa Rita» è ignota alle «autorità» e agli «specialisti», pure questo non le impedisce di «irraggiare misteriosamente nel mondo i suoi luminosi benefizi».⁸⁵ Inoltre viene messo in risalto il ruolo dell'interiorità: il male contro cui la santa agisce non è infatti primariamente un male esterno bensì l'angoscia stessa, la disperazione in cui ogni uomo può cadere e che Buzzati stesso ha sperimentato di prima mano.⁸⁶ Tale concetto è esplicitato in alcuni miracoli

⁷⁹ D. BUZZATI, *I miracoli di Val Morel*, cit., pp. 82-3.

⁸⁰ *Tutto il dolore del mondo in quarantaquattro cuori di mamme* si intitola infatti uno degli articoli da lui dedicati alla tragedia. Cfr. D. BUZZATI, *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I, p. 13.

⁸¹ D'altro canto la demarcazione non è così netta come può apparire: nelle immagini infatti non è mai raffigurato il momento della preghiera, espressione per eccellenza della fede, e viceversa le didascalie, se da un lato sollevano dubbi sulla raffigurazione fideistica dei miracoli, dall'altro ne saggiano la veridicità, cercano prove e conferme. Dunque nel loro complesso parole e immagini raffigurano una condizione di assenza di fede, cui si sostituisce il ragionamento anche con funzione compensativa. Cfr. R. COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, p. 113.

⁸² D. BUZZATI, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 11.

⁸³ Ivi, p. 12.

⁸⁴ Ivi, p. 9.

⁸⁵ Ivi, p. 11. Uno degli *ex voto* più graziosi nella sua semplicità è quello di Listilina: «Dopo una notte d'amore la bella Listilina se ne tornava a casa in volo quando vide sulle creste del Focobon tre Ronfioni in agguato. Si sa che i Ronfioni non sopportano la luce di luna ma la luna stava per tramontare. Allora Listilina invocò la Santa dell'impossibile. La quale rispose: "Svergognata bambina, meriteresti che i Ronfioni ti prendessero". Ma, così dicendo, col rischio di tagliarsi le mani, afferrò la falce della luna e la tenne ferma finché Listilina fu giunta a casa in salvo. Ivi, pp. 50-1.

⁸⁶ In questo, nota Coglitore, Buzzati si distanzia dalla tradizione classica dell'*ex voto*: «Il male che nell'iconografia cristiana è limitato a eventi naturali o artificiali che colpiscono l'uomo, qui molto spesso viene raffigurato da esseri immaginari se non completamente irreali, che possono spiegarsi soltanto con una metafora della rappresentazione delle paure più angoscienti dell'uomo moderno.» Quanto all'autobiografismo insito in queste rappresentazioni, l'autrice

che non hanno manifestazione visibile, giacché avvengono soltanto nell'anima degli individui: «Ero seriamente disturbato dalle Formiche Mentali. Le quali mi dicevano: Lo sai che non esisti? O, se esisti, esisti male? [...] Finché, una sera, chiesi aiuto alla Santa. La quale venne e batté le mani dicendo: Orsù, saccenti animaletti, lasciatelo in pace. Così fu, per grazia dell'Onnipotente.»⁸⁷ Altrettanto peculiare è l'ex voto *Serata asolana*, di probabile origine autobiografica. Un gruppo di amici si raduna per una serata in campagna ma, colti dal pensiero della morte, si trovano loro malgrado «disperati»; uno di loro ha perciò l'idea di invocare la santa. E benché il testo attribuisca il cambiamento successivo all'effetto dell'alcool e della musica, l'ex voto esprime una speranza diversa: «Ella subito accorse e, misurata la situazione, esclamò: “Ma non vi vergognate di scomodarmi per queste vostre ridicole angosce letterarie?” E se ne andò indispettita. Ma la sua brevissima comparsa era in qualche modo servita. Infatti tutti si sentirono alquanto sollevati.»⁸⁸

Ben più ridotto, almeno all'apparenza, è lo spazio concesso al metafisico nelle pagine di Sereni: rarissime sono infatti le occasioni in cui il poeta nomina Dio, sia nella produzione artistica sia negli scritti privati. D'altro canto, come si diceva nella settima parte, tutta l'opera sereniana è percorsa da una «recidiva» speranza nella vita oltre la morte, che affiora anche nel momento in cui viene negata. Significativo a questo proposito il componimento *Sopra un'immagine sepolcrale*: «E qui egli sta tra i pargoli innocenti / stupefatto nel marmo / come se un Tu dovesse veramente / ritornare / a liberare i vivi e i morti.»⁸⁹ A livello letterale tale componimento sembra negare ogni possibilità di resurrezione; tuttavia, osserva Cecchetto, «nel porre ciò di cui si dubita, allo stesso tempo se ne riconosce forse, e se ne desidera, la possibilità.»⁹⁰ Nel tema dell'aldilà si concentrano dunque la speranza religiosa e la ricerca di trascendenza del poeta;⁹¹ una caratteristica propria, del resto, anche della spiritualità di Buzzati, il quale afferma appunto in un'intervista: «Per me, tutto il problema di Dio deriva dal credere o dal non credere nell'Aldilà».⁹²

Un'altra caratteristica comune ai due autori è poi l'attesa di «occasioni» in cui si manifesti una dimensione altra rispetto al visibile, sebbene non sempre tale manifestazione miracolosa assuma una fisionomia religiosamente definita. Una condizione paragonabile all'attesa montaliana del «miracolo laico».⁹³ Sereni stesso sottolinea, in una lettera indirizzata a Luzi, come la poesia costituisca per lui

sottolinea come i *Miracoli* siano anche «espressione della parte malata dell'autore, la quale si esprime attraverso trentanove motivi diversi, in modo esplicito e in maniera camuffata allo stesso tempo.» R. COGLITORE, *Storie dipinte*, cit., pp. 109 e 118.

⁸⁷ Ivi, pp. 52-3.

⁸⁸ Ivi, pp. 44-5.

⁸⁹ V. SERENI, *Sopra un'immagine sepolcrale*, da *Strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 168.

⁹⁰ A. CECCHETTO, *La parola ritrovata*, cit., p. 50. Il rimpianto della fede è espresso anche in una prosa di argomento analogo, *Ninetto Bonfanti*, scritta in ricordo del cognato morto prematuramente: «In quest'ambito di nude constatazioni va cercato il punto di forza di chi possiede una fede, confessionale o laica, il suo punto di vantaggio su chi ne è sprovvisto. Oltre c'è un muro, o un diluvio di anni, o scroscio implacabile impenetrabile solenne delle grondaie, che ho ancora nelle orecchie dal giorno delle esequie». V. SERENI, *Il dubbio delle forme*, cit., p. 74. Anche il desiderio di un «grande amico», espresso nella stessa raccolta, può essere interpretato come espressione di un «desiderio di pace e trascendenza». F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 198.

⁹¹ Come osserva Scarpati, la poesia sereniana testimonia che l'urgenza dell'interrogativo sulla vita oltre la morte «non si attenua con il restringersi della rilevanza culturale e sociale della nozione di trascendenza.» C. SCARPATI, *Immagini dell'oltretempo nella poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 72.

⁹² D. BUZZATI, *Album Buzzati*, cit., p. 363.

⁹³ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 7.

quasi una forma traslata di fede: «L'assenza di [fede] in me, totale o quasi, [è] mal compensata dall'accendersi intermittente di qualcosa che le somiglia, simulacro di essa o surrogato che sia, da un'occasione all'altra – da una cosa scritta all'altra...»⁹⁴ Infatti, come «un credente che aspetti i segni della grazia»,⁹⁵ Sereni si muove nel mondo cercando il «passaggio già avvenuto oppure prossimo e presentito di qualche divinità, [...] di cui le parole siano sintomo o deposito o traccia superstite.»⁹⁶ Perciò nella poesia di quest'autore, commenta D'Alessandro, figure e luoghi della quotidianità acquistano «il proprio senso da uno sfondo metafisico, da un oltretempo ove prende luce la tormentata vicenda umana, la sua concreta e molteplice vicissitudine sbalzata sul piano dell'eternità.»⁹⁷

In *Strumenti umani* in particolare le epifanie dell'oltretempo si fanno intense e frequenti: basti pensare ad *Appuntamento a ora insolita*, alla *Spiaggia* o a *Pantomima terrestre*. Quest'ultimo componimento soprattutto è significativo nel delineare la posizione esistenziale di Sereni. Da un lato, infatti, il poeta prende le distanze dalla «fede» del suo interlocutore, richiamandolo a guardare il «giardino» nel quale si trovano e che gli uomini hanno guastato con le loro mani: un Eden perduto, si direbbe.⁹⁸ Dall'altro lato però Sereni annuncia il balenare di una realtà altra, nella quale tutta l'esistenza sarà riassunta; e basta la prefigurazione di questa luce perché l'apparente «insensatezza» del vivere – delle nascite e delle morti – sembri acquistare un significato: «Sembra allora di capirlo a che si ostinano / dove puntano che cosa vogliono [...] / quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre / [...] quelli che fingono a ogni giro di arrivare / dentro un paese nuovo per cominciare ex novo».⁹⁹

Nella medesima raccolta troviamo perfino una teofania vera e propria, forse l'unica in tutta la produzione di Sereni: «Voldomino, volto di Dio. / Un volto brullo ho scelto per specchiarmi / nel risveglio del mondo. / Ma dimmi una sola parola / e serena sarà l'anima mia.»¹⁰⁰ Questa poesia, spiega l'autore, nasce da un episodio biografico. Sereni era in viaggio con un amico che, mentre attraversavano il paese di Voldomino, improvvisò una spiegazione etimologica per il curioso toponimo: «volto di Dio», appunto. Sereni fu colpito dall'accostamento: «Scrutai attraverso il vetro stillante il volto che Iddio, secondo l'arguzia del mio amico, aveva eletto a specchio di sé. Ma il primo pensiero, alquanto irriverente, indugiò sulla campagna brulla e sulle poche parvenze di case lungo la linea della tramvia; divagò sulla folla bruna e silenziosa degli operai che nella prima luce del mattino d'inverno tornavano al luogo del lavoro».¹⁰¹ Il contesto non potrebbe essere meno indicato per una teofania; pure il poeta conclude che quel paesaggio possiede davvero una sua bellezza utopica, rimandando a una dimensione nascosta: «Qualcosa di umile e austero insieme che richiama il rame vetusto delle buie cucine di campagna, un'esile primavera cristiana rimasta sempre agli inizi.»

⁹⁴ V. SERENI, Lettera a M. Luzi del 5 maggio 1963, in M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., pp. 72-73.

⁹⁵ V. SERENI, *Esperienza della poesia*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 28.

⁹⁶ V. SERENI, *I 'Feuilletes d'Hypnos'*, in *Poesie e prose*, cit., p. 893. L'autore sta qui descrivendo la poesia di Char, tuttavia non è azzardato pensare che, come spesso accade, descrivendo un altro scrittore parli anche indirettamente della propria poetica.

⁹⁷ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 28. Il lieve sciaguattare del lago si traduce ad esempio nella visione di «un'infinita navigazione», mentre il soffio del vento si fa voce dei morti, «nell'ora che s'annuvola il Signore». V. SERENI, *La strada di Zenna*, da *Frontiera*, in *Poesie*, cit., p. 34.

⁹⁸ V. SERENI, *Pantomima terrestre*, da *Strumenti umani*, ivi, p. 181.

⁹⁹ La conclusione richiama quella di *Il muro*, ivi, p. 179: «E adesso avrà più senso / il canto degli ubriachi dalla parte di Creva».

¹⁰⁰ V. SERENI, *Viaggio all'alba*, ivi, p. 107.

¹⁰¹ L'autocommento è riportato nell'apparato critico, ivi, p. 494.

Tutto questo peraltro si verifica all'alba, momento per eccellenza di rivelazioni metafisiche, come abbiamo visto. Dunque il viaggio del poeta, come scrive D'Alessandro, si trasforma in un «viaggio pur problematico verso l'alba, verso la speranza di una chiarezza che assume a sigillo le parole liturgiche»,¹⁰² modificate tuttavia per creare un gioco di parole con il nome di Sereni: il pensiero del trascendente assume così una connotazione fortemente personale e persino intima. D'altra parte non è questa l'unica occasione in cui il nome del poeta offre un punto di contatto tra la dimensione terrena e quella metafisica. Dicevamo infatti che in *Paura seconda* il poeta è chiamato per nome da una voce misteriosa, presumibilmente ultraterrena. Una voce che, nella sua «dolcezza», sembra quasi il richiamo di un vecchio amico, il quale pur avendo il diritto di muovere dei rimproveri esprime soltanto affezione, risultando per questo «disarmante».¹⁰³ Simile è la «tenerezza» della voce descritta nella *Malattia dell'olmo*, appartenente a «un'entità ulteriore posta fra vita e morte, fra evidenza e mistero, e disposta tuttavia a chinarsi amorevolmente sulle creature».¹⁰⁴ Tale voce è identificata in ultimo con la «stella variabile» che dà il titolo alla raccolta, emblema della poesia e perciò indirettamente della Grazia, che nella poesia può esprimersi.¹⁰⁵

2.2.3. Un'inquietudine sotterranea. Levi e Calvino

Il quadro esistenziale di Levi appare a prima vista più lineare di quelli analizzati sinora: cresciuto in una famiglia ebraica ma di religiosità piuttosto debole,¹⁰⁶ trascorre la sua intera esistenza come non credente, senza mai apparentemente essere tentato dalla scelta opposta. Arriva persino a dire, in un'intervista risalente a un anno prima della morte: «È come se il mio senso religioso [fosse] stato amputato. Non ne ho mai avuto uno.»¹⁰⁷ A uno sguardo più attento, tuttavia, la questione si rivela più complessa. Tanto per cominciare la religione non è stata del tutto ininfluyente nel percorso formativo di Levi. A suo dire l'educazione religiosa è passata su di lui «senza lasciare tracce profonde», tuttavia afferma di aver «cercato anche il contatto con Dio»¹⁰⁸ e di essere rimasto «coinvolto, preso emotivamente» dalla religione per un paio d'anni, dopo il Bar Mitzvah.¹⁰⁹ Tale episodio è ridotto da

¹⁰² F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 201.

¹⁰³ «Con dolcezza (Vittorio, / Vittorio) mi disarma, arma /contro me stesso me.» V. SERENI, *Paura seconda*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 252. È interessante notare che lo stesso episodio è riportato anche in prosa, collocato in un periodo liturgicamente carico: «E poi nella notte tra il venerdì e il sabato santo, mi pare di sentire distintamente il mio nome pronunciato in tono normale nella strada di sotto.» V. SERENI, *Arie del '53-54*, in *La tentazione della prosa*, cit., p. 42.

¹⁰⁴ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 209. È vero che in questo componimento la voce sembra appartenere a una sorta di personificazione del passato («una / vita fino a ieri a me prossima / oggi così lontana»), tuttavia l'interrogazione del poeta va al di là di un dialogo con il proprio sé passato, spingendosi «nell'ambito della riflessione sulle realtà ultime e sul passo supremo». *Ibidem*.

¹⁰⁵ V. SERENI, *La malattia dell'olmo*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 254.

¹⁰⁶ In particolare Levi descrive la madre come una donna che «seguiva la tradizione ebraica, però non le dava molto peso», e il padre come un uomo «credente a suo modo», giacché «aveva paura di Dio» e perciò si sforzava di seguire i precetti, ma con grande riluttanza. G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 385.

¹⁰⁷ G. GREER, *Colloquio con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 575.

¹⁰⁸ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 386.

¹⁰⁹ S. JESURUM, *Essere ebrei in Italia*, ivi, vol. III, p. 691.

Levi a una fase passeggera della crescita,¹¹⁰ ma è comunque un segnale che le tematiche religiose hanno avuto una certa presa sul suo animo di bambino.

In secondo luogo le opere di Levi si soffermano più volte, con ammirazione o almeno con stupore, su figure di credenti, i cui gesti o parole hanno evidentemente colpito l'autore abbastanza da imprimersi nella sua memoria. In *Se questo è un uomo*, ad esempio, Levi riferisce alcuni episodi avvenuti nel ghetto ebraico prima della partenza per Auschwitz, tra i quali la cerimonia funebre che una famiglia recita per se stessa, prevedendo la sorte che l'aspetta. La celebrazione attira diversi passanti, tra cui lo stesso Levi, legandoli in una comunione spirituale: «Noi sostammo numerosi davanti alla loro porta, e ci discese nell'anima, nuovo per noi, il dolore antico del popolo che non ha terra, il dolore senza speranza dell'esodo ogni secolo rinnovato.»¹¹¹ L'autore ricorda inoltre diversi ebrei osservanti conosciuti durante la prigionia, come il rabbino Wachsmann, del quale non capisce la lingua, ma lo colpisce lo «strano potere di parola».¹¹² O come Ezra che, contro ogni logica, insiste per digiunare nel giorno del kippur: un gesto che suscita nel capobaracca – e, possiamo supporre, anche nel narratore – uno stupore che sconfinava in «un altro sentimento [...] a cui non sapeva più dare un nome, e che credeva fosse morto in lui [...]». «Che cosa mi vuoi dire, con questa tua storia? Che tu digiuni anche per me? E per tutti, anche per... loro?»¹¹³ In un'intervista inoltre Levi rammenta la religiosità semplice e quasi incredibilmente speranzosa di un compagno di prigionia:

Mi ricordo [...] un ungherese con cui si parlava con terribile attrito linguistico perché io parlavo tedesco e lui anche, ma la mia lingua era l'italiano e la sua l'ungherese, che mi aveva detto una frase di questo genere: «Adesso, camminiamo mezz'ora, [...] – pioveva – [...] e poi abbiamo un tetto, e questo è bene; e poi, quando sono le otto di sera, ci daranno la zuppa calda, e anche questo è bene; e se domani dovessimo morire, anche questo è bene». Che, come dire, era difficile da accettare, ma detto come lo diceva lui, era un appoggio.¹¹⁴

A tal proposito Levi riconosce in diverse occasioni il sostegno psicologico offerto dalla fede nelle circostanze dolorose e, in particolare, nel corso della prigionia in lager: «Forse non valeva in assoluto. Però si può dire che si vedeva che la persona religiosa o quella che restava fedele a una politica, aveva maggiori possibilità di sopravvivere. Lo si vedeva nei cattolici, negli ebrei credenti, nei comunisti, in chiunque avesse una convinzione profonda.»¹¹⁵ In *Sommersi e salvati*, in particolare, Levi riconduce tale effetto protettivo alla capacità della fede di rendere «più comprensibile» l'universo:

[I credenti] avevano una chiave ed un punto d'appoggio, un domani millenario per cui poteva avere un senso sacrificarsi, un luogo in cielo o in terra in cui la giustizia e la misericordia avevano vinto, o avrebbero vinto in un avvenire forse lontano ma certo: Mosca, o la Gerusalemme celeste, o quella

¹¹⁰ «A dire la verità, per alcuni mesi ho avuto qualche preoccupazione, ma l'ho ricacciata indietro. Ho cercato anche il contatto con Dio, senza tuttavia approdare a nulla. Quello che mi era stato presentato era un Dio Padrone, un Dio punitivo, che mi lasciava indifferente. Trascorso il breve periodo di perplessità, mi sono staccato da Lui in modo totale, tenendolo a distanza come un fatto infantile che non mi riguardava più. [...] Nessuna polemica. Non avendo mai interiorizzato Dio, non ho avuto bisogno di staccarmelo dalla coscienza e distaccarmi dal suo orizzonte.» G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 386.

¹¹¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 143.

¹¹² G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 385.

¹¹³ P. LEVI, *Il cantore e il veterano*, da *Lilit*, ivi, vol. II, p. 270.

¹¹⁴ D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 866.

¹¹⁵ *Ci aspettavamo il paradiso*, ivi, vol. III, p. 529. Altrove afferma anche che «chi aveva una fede era protetto; però era molto più frequente il caso che chi aveva una fede malcerta la perdesse completamente.» D. ANSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 861.

terrestre. La loro fame era diversa dalla nostra; era una punizione divina, o una espiazione, o un'offerta votiva, o il frutto della putredine capitalista. Il dolore, in loro o intorno a loro, era decifrabile, e perciò non sconfinava nella disperazione.¹¹⁶

Per questo appunto Levi afferma di provare «invidia» per «tutti i credenti», anche se questo non è sufficiente per aderire a una fede che non sente propria: «Non posso farci nulla. La fede è una cosa che c'è o non c'è [...]. Avere un padre, un giudice, un maestro, sarebbe una cosa bella, una cosa tranquillizzante. Ma questo desiderio che è in me non mi autorizza a costruirmi un Dio su misura.»¹¹⁷ Del resto, se da un lato la fede rende il mondo più comprensibile, dall'altro implica essa stessa un'aporia logica: la concezione di Provvidenza è infatti in contrasto con il male nel mondo, di cui Auschwitz rappresenta l'esempio per eccellenza. «L'esperienza del Lager» scrive infatti Levi in *Sommersi e salvati*, «mi ha impedito, e tuttora mi impedisce, di concepire una qualsiasi forma di provvidenza o di giustizia trascendente: perché i moribondi in vagone bestiame? perché i bambini in gas?»¹¹⁸ Di conseguenza, osserva Levi, il credente deve fare i conti con il dubbio nello stesso modo in cui il non credente deve gestire il suo desiderio di fede: «Il credente è uno che si interroga, che interroga Dio, che cerca sempre, e magari a tentoni, una via d'uscita che giustifichi l'ingiustificabile».¹¹⁹

In terzo luogo poi Dio stesso compare indirettamente nelle narrazioni leviane, in particolare in due episodi di *Se questo è un uomo*. Anzitutto, durante il dialogo con Pikolo, la figura divina viene evocata per due volte per mediazione della *Commedia* dantesca; il che viene commentato così da Levi in un'intervista: «Certamente, attraverso la poesia, anche io laico posso raggiungere lo stato d'animo del credente.»¹²⁰ Dapprima Levi richiama l'esortazione dell'Ulisse dantesco («Considerate la vostra semenza»), chiosandola con queste parole: «[È] come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio.»¹²¹ Più avanti si sofferma invece sull'espressione «com'Altrui piacque», cogliendo in essa «qualcosa di gigantesco [...], forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...»¹²² Anche nell'ultimo capitolo, *Storia di dieci giorni*, troviamo un duplice rimando alla divinità. Il primo è in corrispondenza dell'abbandono del lager da parte dei tedeschi, quando i pochi prigionieri rimasti capiscono di essere ormai liberi, sebbene si trovino ancora in condizioni estremamente critiche: «Oggi io penso che, se non altro per il fatto che un Auschwitz è esistito, nessuno dovrebbe ai nostri giorni parlare di Provvidenza: ma è certo che in quell'ora il ricordo dei salvamenti biblici nelle avversità estreme passò come un vento per tutti gli animi.»¹²³ Il secondo passaggio esprime invece la soddisfazione di Levi e dei suoi compagni di baracca che, grazie al proprio ingegno, sono riusciti a creare condizioni di vita supportabili: «Eravamo rotti di fatica, ma ci pareva, dopo tanto tempo, di avere finalmente fatto qualcosa di utile; forse come Dio dopo il primo giorno della creazione.»¹²⁴

¹¹⁶ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1238.

¹¹⁷ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, pp. 385 e 389.

¹¹⁸ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1238.

¹¹⁹ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 385.

¹²⁰ D. ANSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 861.

¹²¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 228.

¹²² Ivi, p. 229.

¹²³ Ivi, p. 264.

¹²⁴ Ivi, p. 267.

Ora, questi passi possono essere intesi come semplici analogie; Levi stesso, commentando il colloquio con Pikolo nell'edizione scolastica del 1976, dà una spiegazione semplificante dell'espressione «com'Altrui piacque»: come Ulisse è punito «per aver infranto le barriere della tradizione», così i prigionieri ebrei lo sono «perché hanno osato opporsi a una forza soverchiante, qual era allora l'ordine fascista in Europa.»¹²⁵ Cavaglione, tuttavia, considera questi passaggi come parte di un progetto più ampio e complesso, che prevede una sorta di riscrittura delle storie bibliche.¹²⁶ Fin dall'inizio di *Se questo è un uomo*, infatti, la voce di Levi tende a sovrapporsi a quella di Dio, giacché le movenze della lirica d'apertura ricordano da vicino quelle della Bibbia.¹²⁷ Tale dinamica può essere intesa in due accezioni. Da un lato può segnare la crisi della concezione provvidenziale: la voce dell'uomo si sostituisce a quella di un Dio ormai «morto»,¹²⁸ così come la fiducia nella Provvidenza lascia il posto alla speranza – non priva comunque di aspetti oscuri – nel progresso tecnico e scientifico.¹²⁹ Dall'altro lato però i riferimenti biblici possono essere letti anche come un tentativo, magari parzialmente inconsapevole, di evocare e interrogare la figura divina, saggiando la possibilità di interpretare il reale attraverso il riferimento alla trascendenza, seppure una trascendenza negativa.¹³⁰

In particolare l'enigmatico «Altrui piacque» sembra evocare l'idea di un provvidenzialismo negativo, una spiegazione trascendente del male.¹³¹ Tra l'altro l'aggettivo «gigantesco», che connota ambigualmente l'intuizione di Levi, è legato anche altrove alla trascendenza; in *Potassio* infatti il «gigantesco ippogrifo» offerto dall'Assistente al giovane Levi consiste proprio nella fede, che tuttavia Levi rifiuta, vedendola come un'evasione rispetto agli eventi drammatici che il mondo sta attraversando.¹³² Inoltre è significativo l'atteggiamento di Mendel in *Se non ora quando?*: un personaggio in cui Levi afferma apertamente di riconoscersi.¹³³ Anch'egli è, come il suo autore, un non credente che però fa continuamente uso della terminologia religiosa: connette cioè, quasi suo

¹²⁵ Ivi, p. 1418.

¹²⁶ A. CAVAGLIONE, Commento a P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 192, nota 24.

¹²⁷ Cfr. ivi, p. 3 n.1.

¹²⁸ Tale dinamica è descritta esemplarmente in *Potassio*: «Colui che aveva dettato la Legge a Mosè, ed ispirato i liberatori Ezra e Neemia, non ispirava più nessuno, il cielo sopra noi era silenzioso e vuoto: lasciava sterminare i ghetti polacchi, e lentamente, confusamente, si faceva strada in noi l'idea che eravamo soli, [...] che la forza di resistere avremmo dovuto trovarla in noi stessi.» P. LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 898.

¹²⁹ In *Carbonio* Levi ipotizza che un giorno gli uomini imparino a riprodurre artificialmente la fotosintesi clorofilliana e commenta: «Cari colleghi, quando impareremo a fare altrettanto saremo "sicut Deus", ed avremo anche risolto il problema della fame nel mondo.» Ivi, p. 1029. Un altro esempio di sovrapposizione tra scienza e religione è dato da *L'ordine a buon mercato*, nelle *Storie naturali*: grazie a un rivoluzionario apparecchio scientifico, il Mimete, il narratore può operare una sorta di creazione in miniatura, che nella sua scansione in sette giorni riprende quella della Genesi. Ivi, vol. I, p. 538.

¹³⁰ Anissimov in particolare osserva che riferimenti religiosi tanto insistiti, sebbene giustificati in parte dal retroterra culturale di Levi, non possono non sollevare qualche dubbio sull'ateismo dell'autore. Cfr. M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 549.

¹³¹ «Le carte si confondono, l'oscuro prevale sul chiaro. A orientare il destino degli uomini sarebbe una qualche forma di trascendenza non disgiunta da una porzione di provvidenzialismo manzoniano. Altre fantasie su cui è arbitrario insistere. Nessuno potrà mai affermare nulla con sicurezza, perché Levi ha fatto di tutto per non chiarire che cosa realmente fosse quella "intuizione di un attimo"». A. CAVAGLIONE - P. VALABREGA, «*Fioca e un po' profana*», cit., p. 35.

¹³² «Non inforcai il nuovo gigantesco ippogrifo che l'Assistente mi offriva. In quei mesi i tedeschi distruggevano Belgrado, spezzavano la resistenza greca, invadevano Creta dall'aria: era quello il Vero, quella la Realtà. Non c'erano scappatoie, o non per me.» P. LEVI, *Potassio*, da *Il sistema periodico*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 902. L'Assistente stesso viene assimilato a una figura cristica, giacché Levi gli attribuisce la citazione evangelica: «Viemmi retro». Ivi, p. 900. Tali parole sono forse un'invenzione leviana, giacché l'accademico in questione non ricorda di averle mai pronunciate. Cfr. M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, cit., p. 397.

¹³³ «Mendel sono io» dice infatti in A. CARPEGNA, *Io non pensavo di scrivere*, ivi, vol. III, p. 823.

malgrado, gli eventi presenti con le immagini della Bibbia, adombrando così implicitamente l'esistenza di un qualche provvidenzialismo.¹³⁴

In quarto luogo, infine, le opere leviane riflettono talvolta i roveli esistenziali del loro autore, nei quali si ripresenta appunto diverse volte la «tentazione» religiosa. Una traccia indiretta si trova già in *Se questo è un uomo*, in corrispondenza di un passaggio insolitamente severo: si tratta dell'episodio di Kuhn, prigioniero che dopo una delle selezioni ringrazia Dio di essere stato risparmiato; ciò però implica il concetto mostruoso che Dio abbia scelto chi mandare alle camere a gas e chi risparmiare, accogliendo le preghiere del suo fedele e facendo morire un altro al posto suo. Perciò Levi, inorridito, commenta: «Se fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn».¹³⁵ Ora, come scopriamo in un'intervista, tale durezza si deve anche al fatto che Levi stesso ha avvertito e respinto questo impulso:

Ad Auschwitz ho avuto una sola tentazione religiosa. È accaduto durante la grande selezione dell'ottobre 1944, quando era già all'opera la commissione che selezionava i prigionieri da destinare alle camere a gas. Insomma, ho provato a raccomandarmi a Dio e ricordo, senza fierezza, di aver detto a me stesso: «No, questo tu non lo puoi fare, non ne hai il diritto. In primo luogo, perché non credi in Dio; in secondo luogo, perché chiedere una raccomandazione, senza ritenersi un privilegiato, è un fatto mafioso». Morale: ho rinunciato all'indubbio conforto della preghiera e ho lasciato che il caso, o chi per lui, decidesse del mio destino.¹³⁶

Altrove la «tentazione» della fede affiora invece in modo palese, sebbene mediata dal punto di vista dei personaggi. In particolare nella *Chiave a stella* Faussonne, benché ateo e riluttante alle riflessioni astratte, si lascia tentare talvolta da riflessioni metafisiche,¹³⁷ per esempio di fronte al cielo stellato,¹³⁸ oppure nei momenti di sconforto, in cui «uno si domanda [...] che cosa ci stiamo nel mondo a fare, e se uno ci pensa su non si può mica rispondere che stiamo al mondo per montare tralicci».¹³⁹ Entrambe le questioni sono, come apprendiamo dalle interviste, ben presenti nelle riflessioni esistenziali di Levi. Anzitutto le sue competenze chimiche gli consentono di apprezzare l'ordine naturale ben più a fondo di quanto faccia Faussonne davanti al cielo stellato; da qui «una certa curiosità, una certa insoddisfazione», come la descrive lui stesso: «In altre parole, mi viene il sospetto che dietro a questa enorme macchina dell'universo ci sia pure un macchinista che ne regoli il moto, se non l'ha addirittura

¹³⁴ Ad esempio quando un'impresa arrischiata del partigiano Gedale si conclude insperatamente bene, Mendel si sorprende a recitare mentalmente la benedizione dei miracoli: «Benedetto sii Tu o Signore Dio nostro, re del mondo, che hai fatto per noi un miracolo in questo luogo». P. LEVI, *Se non ora quando?*, ivi, vol. II, p. 541. In un altro passaggio invece il passaggio di un treno tedesco suscita paradossalmente il ricordo della benedizione che il nonno di Mendel recitava quando sentiva il tuono: «La tua forza e la tua potenza riempiono l'universo». Ivi, p. 423.

¹³⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ivi, vol. I, p. 242.

¹³⁶ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 387.

¹³⁷ L'espressione è usata da Levi stesso nell'intervista F. POLI, *Tino Faussonne, la storia di un operaio specializzato*, ivi, vol. III, p. 145.

¹³⁸ «Come si è folli a vent'anni! Pensi che abbiamo passato quasi metà della notte a domandarci perché le stelle sono tante così, a cosa servono, da quanto tempo ci sono, e anche a cosa serviamo noi e così via, e cosa succede dopo morti, insomma delle domande che per uno con la testa sul collo non hanno nessun senso, specie per un montatore.» P. LEVI, *La chiave a stella*, ivi, vol. I, p. 1142.

¹³⁹ Ivi, p. 1071. Inoltre un riferimento a Dio si trova in una poesia risalente al dopoguerra: «Meditai la bestemmia insensata / che il mondo era uno sbaglio di Dio / io uno sbaglio del mondo». P. LEVI, *11 febbraio 1946*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 692. Interpellato a questo proposito in un'intervista, Levi ribadisce una posizione aperta in campo metafisico: «Che il mondo sia uno sbaglio di Dio, oggi lo ritengo ancora una cosa non più blasfema ma insensata perché se c'è un Dio non sbaglia. E neppure credo di essere io uno sbaglio nel mondo. O nessuno o tutti, non io in specie.» A. GOZZI, *Lo specchio del cielo*, ivi, vol. III, p. 524.

inventata lui.»¹⁴⁰ Inoltre preme sempre più col passare degli anni la domanda sul significato dell'esistenza e del proprio ruolo nel mondo.¹⁴¹ Un interrogativo reso ancor più aspro dal ricordo del lager, che se da un lato sembra negare irrevocabilmente l'esistenza di Dio, dall'altro aggrava il bisogno di significato, l'esigenza cioè che la sofferenza umana non sia vana e assurda.

A questo proposito c'è anche un'altra considerazione da fare, che contribuisce a spiegare come mai il tema della Provvidenza fosse per Levi particolarmente complesso e doloroso: supporre che gli eventi fossero stati guidati da Dio implicava per lui ad affermare che la propria sopravvivenza non fosse casuale, bensì giustificata da un preciso disegno. Quest'ipotesi è psicologicamente pesante per due motivi: rafforza il senso di colpa del sopravvissuto (sempre combattuto ma comunque presente ai margini della coscienza¹⁴²) e carica sulle spalle di Levi una responsabilità enorme. Non sorprende quindi che l'autore abbia rifiutato così nettamente l'idea di essere stato salvato in vista di una missione (la testimonianza), come sosteneva il famoso Assistente; eppure quest'idea riaffiora molteplici volte, quasi avesse bisogno di essere continuamente negata.¹⁴³ Levi le dedica anche un ampio passaggio di *Sommersi e salvati*:

Al mio ritorno dalla prigionia è venuto a visitarmi un amico più anziano di me, mite ed intransigente, cultore di una religione sua personale, che però mi è sempre parsa severa e seria. [...] Mi disse che l'essere io sopravvissuto non poteva essere stata opera del caso, di un accumularsi di circostanze fortunate (come sostenevo e tuttora sostengo io), bensì della Provvidenza. [...] Questa opinione mi parve mostruosa. Mi dolse come quando si tocca un nervo scoperto, e rinvivò il dubbio di cui dicevo prima: potrei essere vivo al posto di un altro, a spese di un altro; potrei avere soppiantato, cioè di fatto ucciso. [...] L'amico religioso mi aveva detto che ero sopravvissuto affinché portassi testimonianza. L'ho fatto, meglio che ho potuto, e non avrei potuto non farlo; e ancora lo faccio, ogni volta che se ne presenta l'occasione; ma il pensiero che questo mio testimoniare abbia potuto fruttarmi da solo il privilegio di sopravvivere, e di vivere per molti anni senza grossi problemi, mi inquieta, perché non vedo proporzione fra il privilegio e il risultato.¹⁴⁴

Il tema emerge inoltre nel corso delle conversazioni con Camon, introdotto quasi *ex abrupto*. Levi infatti, elencando i fattori della sua sopravvivenza in lager, si interrompe all'improvviso per chiedere all'intervistatore: «Lei è un credente?»¹⁴⁵ Camon chiede il perché della domanda e Levi rievoca appunto la discussione ormai decennale con l'Assistente, Nicola Dellaporta. Camon rovescia quindi la domanda: «Lei non è credente?» La risposta di Levi è interessante, soprattutto considerando che in un'altra intervista degli stessi anni aveva detto: «Quello di Dio è un problema del quale finora non mi sono mai veramente occupato. La mia è la vita di un uomo che è vissuto, e vive, senza Dio,

¹⁴⁰ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 389.

¹⁴¹ «Io sono arrivato al punto di chiedermi il perché del nostro destino, dell'essere qui oggi, al chiedermi, non al rispondermi. [...] Le risposte che mi si offrono non soddisfano, dovrebbero spiegare il perché del male nel mondo, come il male del mondo sia compatibile con Dio Padre Onnipotente, ed a questo la risposta non è mai stata data.» P. LUCARINI, *Intervista a Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 375.

¹⁴² Rivelativa in merito una poesia: «Dopo di allora, ad ora incerta, / Quella pena ritorna, / [...] rivede i visi dei suoi compagni [...]. / "Indietro, via di qui, gente sommersa, / Andate. Non ho soppiantato nessuno, / Non ho usurpato il pane di nessuno, / Nessuno è morto in vece mia. Nessuno. [...] / Non è mia colpa se vivo e respiro / E mangio e bevo e dormo e vesto panni». P. LEVI, *Il superstite*, da *Ad ora incerta*, ivi, vol. II, p. 737.

¹⁴³ Cfr. G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager* e L. COSTANTINI - O. TOGNI, *Il gusto dei contemporanei*, ivi, vol. III, pp. 385 e 761.

¹⁴⁴ P. LEVI, *Sommersi e salvati*, ivi, vol. II, p. 1195.

¹⁴⁵ F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 857.

nell'indifferenza di Dio». ¹⁴⁶ A Camon dice invece: «Non sono mai stato [un credente]; vorrei esserlo, ma non riesco.» Ora, la scelta del verbo «riuscire» presuppone non una vaga aspirazione, ma un consapevole tentativo di ricerca. Altrettanto interessante è la conclusione dell'intervista, apparentemente molto netta: «C'è Auschwitz, quindi non può esserci Dio.» ¹⁴⁷ A posteriori tuttavia Levi aggiunge una nota a margine: «Non trovo una soluzione al dilemma. La cerco, ma non la trovo.» La nota è significativa anche nella sua struttura, come osserva Camon: «È una sequenza aperta e infinita, così: “non trovo, cerco, non trovo”. La ricerca non si arresta col non-trovare, ma prosegue all'infinito, anche dopo lo scacco.» ¹⁴⁸ Viene da chiedersi, in effetti, se anche il suicidio finale non sia parzialmente connesso a questa dinamica: alla disperazione del non trovare, da un lato, e alla tensione del cercare, dall'altro.

Decisamente laico appare infine il percorso di Calvino. Durante l'infanzia l'autore non riceve nessuna educazione religiosa, né in famiglia né a scuola, dato che i suoi genitori chiedono l'esonero dall'ora di religione; un fatto che, spiega lui stesso, lo ha distinto subito dagli altri, insegnandogli l'indipendenza critica e la tolleranza. ¹⁴⁹ Tuttavia ciò non impedisce che l'adolescenza porti con sé le domande metafisiche: l'amico Scalfari ricorda infatti le serate spese a parlare «dell'esistenza di Dio». ¹⁵⁰ Può anche darsi che agli occhi di Calvino quest'impostazione educativa sia sembrata a posteriori un po' limitante, come sembra suggerire nell'*Autocolloquio*: «Un'educazione assolutamente laica può essere molto più repressiva di quella cattolica.» ¹⁵¹

Se è vero poi che nelle sue opere Dio è un personaggio quasi completamente assente, ben presenti rimangono invece le domande esistenziali. In effetti questa è una delle poche costanti nella pluriforme produzione calviniana, come osserva Centofanti: «A rimanere inalterata è proprio un'ansia di ricerca insopprimibile, un'attesa di qualcosa e per qualcosa che non si sa cosa sia ma che pure in qualche modo e in qualche parte c'è. C'è perché si fa inseguire e immaginare, congetturare e presupporre; c'è perché anche volendolo ignorare o soffocare, costantemente, tenacemente riemerge». ¹⁵² Soprattutto Amerigo e Palomar, entrambi trasparenti *alter ego* dell'autore, si fanno portavoce di «domande estreme, radicali, tanto più presenti quanto più pudicamente formulate. [...] Lo scrittore finisce con l'interrogarsi più sulle strutture ultime dell'essere che sulle modalità del fare.» ¹⁵³ Più in particolare i personaggi costituiscono l'emblema di una duplice speranza, che affiora lungo tutto l'arco della produzione calviniana e che, pur non assumendo mai una veste dogmatica e neppure una netta

¹⁴⁶ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, ivi, vol. III, p. 385.

¹⁴⁷ F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, ivi, vol. III, p. 857.

¹⁴⁸ F. CAMON, *Primo Levi e la non-esistenza di Dio*, in *Primo Levi. Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare. Atti del convegno, Trento, 14 maggio 1997*, a cura di A. Neiger, Metauro, Fossombrone 1998, p. 15.

¹⁴⁹ «Ci si abitua [...] a trovarsi isolati per motivi giusti, a sopportare il disagio che ne deriva, a trovare la linea giusta per mantenere posizioni che non sono condivise dai più. Ma soprattutto sono cresciuto tollerante verso le opinioni altrui, particolarmente nel campo religioso, ricordandomi come era fastidioso sentirsi preso in giro perché non seguivo le credenze della maggioranza. E nello stesso tempo sono rimasto completamente privo di quel gusto dell'anticlericalismo così frequente in chi è cresciuto in mezzo ai preti.» I. CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2737.

¹⁵⁰ Cit. in *Album Calvino*, cit., p. 52.

¹⁵¹ Ivi, p. 21.

¹⁵² F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 24.

¹⁵³ C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. XIV.

connotazione religiosa, rappresenta comunque un'apertura potenziale nei confronti della trascendenza.

La prima speranza, rappresentata da Amerigo, è certamente minoritaria nell'opera calviniana, tuttavia a ben guardare è presente fin dai primi racconti. Si tratta della speranza che la salvezza arrivi all'uomo dall'esterno, attraverso l'incontro imprevedibile con qualcosa o qualcuno di sconosciuto: quella che abbiamo definito «speranza dell'inaspettato». Già in uno dei racconti di *Ultimo viene il corvo* tale speranza è espressa con terminologia religiosa, sebbene la rivelazione attesa sia di natura prettamente terrena: «Ogni volta venendo alla sua terra restava come nell'attesa d'un miracolo: tornerò e questa volta tutto avrà un significato». ¹⁵⁴ Nella *Giornata di uno scrutatore* poi ci troviamo esplicitamente di fronte a una «crisi religiosa». ¹⁵⁵ Amerigo, di fronte alle disabilità irrimediabili del Cottolengo, sente salire dentro di sé il senso della «vanità del tutto» (non diversamente dal Faussone leviano quando, di fronte a un'opera venuta male, si ritrova a pensare «che anche il mondo è fuori quadro, anche se adesso andiamo sulla luna, e è sempre stato fuori quadro, e non lo raddrizza nessuno» ¹⁵⁶). Questo apre appunto la possibilità che la salvezza non risieda nelle forze umane, bensì nell'affidamento a un'entità superiore:

Certo, una volta ammesso che quando si dice «uomo» s'intende l'uomo del «Cottolengo» e non l'uomo dotato di tutte le sue facoltà (ad Amerigo adesso, suo malgrado, le immagini che venivano in mente erano quelle statuarie, forzute, prometeiche, di certe vecchie tessere di partito), l'atteggiamento più pratico diventava l'atteggiamento religioso, cioè lo stabilire un rapporto tra la propria menomazione e un'universale armonia e completezza (significava questo, riconoscere Dio in un uomo inchiodato a una croce?) Dunque progresso, libertà, giustizia erano soltanto idee dei sani [...], cioè idee non universali? Già il confine tra gli uomini del «Cottolengo» e i sani era incerto: cos'abbiamo noi più di loro? Arti un po' meglio finiti, [...] capacità di coordinare un po' meglio le sensazioni in pensieri... poca cosa, rispetto al molto che né noi né loro si riesce a fare e a sapere... poca cosa per la presunzione di costruire noi la nostra storia... Nel mondo-Cottolengo (nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, «Cottolengo») Amerigo non riusciva più a seguire la linea delle sue scelte morali (la morale porta ad agire; ma se l'azione è inutile?) [...].» ¹⁵⁷

Il romanzo ci presenta quindi, scrive Pieraccioni, «due visioni del mondo che si affrontano [...]. L'uomo della razionalità [...] e l'uomo mancante che cerca aiuto (di solito non "intellettuale"), convinto che da solo [...] non è in grado di farcela.» ¹⁵⁸ L'alternativa si ripropone ancora, benché più discretamente, nelle *Cosmicomiche*. Prendiamo ad esempio l'incipit dei *Cristalli*: «Vug e io continuavamo a perderci là in mezzo, a perderci da persi che eravamo, da persi che eravamo sempre stati, senza idea di cosa avremmo potuto trovare (o di cosa avrebbe potuto trovarci) per non essere più persi.» ¹⁵⁹ L'inciso tra parentesi apre l'ipotesi che la salvezza risieda in un Altro, che verrà incontro all'io in modo imprevedibile; come appunto accade, per esempio, nell'*Origine degli uccelli*. E tale speranza non è assente neppure in Palomar, sebbene intesa in modo prettamente terreno: «Dalla muta

¹⁵⁴ I. CALVINO, *L'occhio del padrone*, da *Ultimo viene il corvo*, ivi, vol. I, p. 193.

¹⁵⁵ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, ivi, vol. II, p. 42.

¹⁵⁶ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1071.

¹⁵⁷ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 41-2.

¹⁵⁸ F. PIERANGELI, *Italo Calvino*, cit., p. 52.

¹⁵⁹ I. CALVINO, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 250.

distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa...»¹⁶⁰

Palomar, tuttavia, è l'esempio per eccellenza dell'altro volto della speranza, che nell'opera calviniana è preponderante: la comprensione attiva della realtà da parte dell'uomo. Mentre cioè in Buzzati e Sereni la possibilità – per quanto remota – della salvezza risiede soprattutto nell'attesa di un miracolo, per Calvino (come per Levi) essa consiste piuttosto in una ricerca attiva e continua di decifrazione. L'arrovellarsi di Palomar è infatti il sintomo di una ricerca, prima che gnoseologica, esistenziale.¹⁶¹ Esprime cioè la speranza che nel mondo ci sia un disegno, una matematica necessità, che spiegherebbe perché le cose siano in questo modo e non in un altro, e prima ancora perché ci sia l'essere invece del niente:

Che sollievo se riuscisse ad annullare il suo io parziale e dubbioso nella certezza d'un principio da cui tutto deriva! Un principio unico e assoluto da cui prendono origine gli atti e le forme? Oppure un certo numero di principi distinti, linee di forza che s'intersecano dando una forma al mondo quale appare, unico, istante per istante? [...] L'io [...] del signor Palomar è immerso in un mondo scorporato, intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono. Ma dentro di lui resta un punto in cui tutto esiste in un altro modo, come un groppo, come un grumo, come un ingorgo: la sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è.¹⁶²

In questa prospettiva la realtà tende ad assumere appunto l'aspetto di un sistema di segni da interpretare: un fenomeno a volte così estremo da diventare patologico,¹⁶³ ma che è comunque parte ineliminabile del pensiero umano. Uno dei testi più rappresentativi in proposito è l'intervista immaginaria a Montezuma. Questi sottolinea la necessità vitale di dare un senso al mondo, che altrimenti «si sfascia sotto i tuoi piedi»;¹⁶⁴ occorre quindi svolgere un continuo lavoro interpretativo, alla ricerca di un qualche disegno provvidenziale: «Negli avvenimenti che si svolgono sotto i nostri occhi, ogni minimo dettaglio può avere un senso che ci avverte delle intenzioni degli dei: lo sventolio d'una veste, un'ombra che si disegna sulla polvere... [...] Tutto era da decifrare, ogni fatto nuovo dovevamo per prima cosa inserirlo nell'ordine che sostiene il mondo e fuori dal quale nulla esiste. Ogni nostro gesto era una domanda che aspettava una risposta.»¹⁶⁵ Né questo atteggiamento è proprio solo di una visione religiosa del mondo; anche voi uomini moderni, dice Montezuma all'intervistatore, fate lo stesso: «Le leggi delle forze materiali vi appaiono chiare, ma non per questo cessate d'aspettare che dietro ad esse vi si riveli il disegno del destino del mondo.»¹⁶⁶

¹⁶⁰ I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, pp. 968-9.

¹⁶¹ Milanini osserva a tal proposito come l'«inesausto sforzo di fabbricar modelli» proprio di Palomar sia appunto il sintomo di profondi «rovelli metafisici». C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 188. Anche Centofanti vede in Calvino «una ricerca della verità che è nello stesso tempo una ricerca dell'unità del sé e dell'altro, la ricerca del segreto, della chiave per una lettura plausibile del mondo.» F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 33. Ricordiamo a questo proposito il racconto *L'ultimo canale*: «Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti si stia svolgendo in questo momento da qualche parte, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per giudicare e comprendere tutto il resto. [...] [Per] spiegarmi chi sono, da dove vengo e dove sto andando.» I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 306.

¹⁶² I. CALVINO, *Palomar*, ivi, vol. II, pp. 885-6.

¹⁶³ Cfr. I. CALVINO, *Angoscia in caserma*, da *Ultimo viene il corvo*, ivi, vol. I, p. 236; *La nuvola di smog*, ivi, vol. I, p. 948; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, vol. II, p. 662.

¹⁶⁴ I. CALVINO, *Montezuma*, ivi, vol. III, p. 197.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 188 e 193.

¹⁶⁶ Ivi, p. 197.

La tensione al significato è al contempo ricerca di totalità, di «qualcosa che abbracci tutto» come si legge nel *Barone rampante*.¹⁶⁷ Questa stessa ricerca è descritta anche nell'*Avventura di un fotografo*, che vorrebbe riassumere in una sola foto tutte le immagini possibili,¹⁶⁸ o nella *Storia dell'indeciso*, che vuole risalire al mare del «Tutto». ¹⁶⁹ L'intera opera di Calvino in effetti è percorsa dallo sforzo di «contemplare il mondo nella sua totalità perfetta e ineccepibile», sebbene ciò si scontri sempre con l'imprevedibilità caotica del reale: «Più la forma della perfezione t'appare rigorosa e necessaria, e più il mondo che esiste lo senti, nel confronto, intollerabile». ¹⁷⁰ Anche le opere combinatorie sono un'emanazione di questo desiderio. Nel *Castello dei destini incrociati*, per esempio, la composizione di uno schema globale attraverso le carte è anche uno strumento di indagine esistenziale: «Sotto le storie che gli astanti affidano alle carte vi è una storia che tutte le abbraccia e le spiega», per cui il gioco combinatorio implica una «ricerca di senso che ha origine altrove, negli interrogativi storico-esistenziali che la letteratura non ha mai cessato di porsi». ¹⁷¹

Lo stesso si può dire delle *Città invisibili*: la ricerca portata avanti da Marco Polo, e attraverso di lui da Kublai Khan, è ben più di un'esplorazione dell'impero. Del resto che questa ricerca abbia una sfumatura metafisica è confermato dallo stesso Khan, nello spettacolo teatrale da cui è nato il romanzo: «Le cose della terra sono meravigliose... [...] ma quando un uomo è giunto al punto di poter dire: io le possiedo tutte, [...] allora è il momento che vorresti che tutte queste cose messe insieme formassero un disegno [...] Riflettessero [...] un ordine, una musica delle sfere celesti.» ¹⁷² Nel dir questo il Khan passa la mano su un arazzo, metafora piuttosto comune per descrivere il disegno provvidenziale.; e la stessa immagine torna diverse volte nell'opera di Calvino, anche nella forma più umile e quotidiana del tappeto. ¹⁷³ In particolare la descrizione di Eudossia lascia trapelare proprio la speranza che esista un disegno ordinato e «di fattura divina» al di là del caos della vita umana; al contempo però rimane il dubbio che tale disegno non sia che una costruzione della mente, e che il caos sia in effetti l'unica realtà autentica:

A Eudossia [...] si conserva un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari [...] Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti [...]. Perdersi a Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d'arrivo. Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il

¹⁶⁷ I. CALVINO, *Il barone rampante*, ivi, vol. I, p. 773.

¹⁶⁸ «C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre. [...] La fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili.» I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, da *Gli amori difficili*, ivi, vol. II, p. 1103 e 1107.

¹⁶⁹ I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, da *La taverna dei destini incrociati*, ivi, vol. II, p. 526.

¹⁷⁰ I. CALVINO, *Altre città*, ivi, vol. III, p. 389.

¹⁷¹ C. FERRUCCI, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, cit., p. 86. Significativo a questo proposito un brano poi espunto, in cui il narratore prende direttamente la parola: «Chi mi vede [...] mi crede intento a “farmi le carte”, a leggere i segreti del mio destino [...]. Invece [...] questo quadrilatero di carte che continuo a disporre sul tavolo tentando sempre nuovi accostamenti non riguarda me o qualcuno o qualcosa in particolare, ma il sistema di tutti i destini possibili, di tutti i passati e i futuri, è un pozzo che contiene tutte le storie dal principio alla fine tutte in una volta.» Il testo è riportato nell'apparato critico di I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1374.

¹⁷² I. CALVINO, *Marco Polo*, ivi, vol. III, p. 547.

¹⁷³ Cfr. in particolare I. CALVINO, *Le sculture e i nomadi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 625.

racconto della sua vita, le svolte del destino. Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti, – fu il responso, – ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana. Gli àuguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma nello stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zigzag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio.¹⁷⁴

La ricerca di totalità si traduce anche, come nella poetica luziana, in un continuo tentativo di conciliazione degli opposti; la letteratura calviniana infatti è piena di antinomie che tentano di trascendere il proprio dualismo per ricomporsi in unità. Come osserva Centofanti, «forse è proprio questa ricongiunzione degli opposti che Calvino insegue per tutta la vita, un riscatto totale, una rigenerazione radicale, che nessun uomo può mettere in atto se non trascendendosi in una realtà superiore che abbracci in sé ogni cosa, il grande e il piccolo, il razionale e l'istintivo, il concetto e il sentimento».¹⁷⁵ Tuttavia tale ricerca assume in Calvino non tanto la forma della trascendenza quanto del trascendimento: l'io cioè tende a trascendere se stesso non in Dio ma nell'armonia del cosmo, o per meglio dire nella «coscienza extraindividuale» che con termine luziano potremmo chiamare l'«anima del mondo».¹⁷⁶ Calvino stesso riassume perfettamente tale pensiero, che va sempre più precisandosi nel corso degli anni:

La lacerazione c'è nel *Visconte dimezzato* e forse in tutto ciò che ho scritto. La coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia. Ma ogni illusione d'armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l'orizzonte di una coscienza extraindividuale, dove superare tutti gli sciovinismi di un'idea particolaristica dell'uomo, e raggiungere magari un'ottica non antropomorfa. [...] Siamo l'anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo.¹⁷⁷

D'altro canto trascendimento e trascendenza sono concetti limitrofi, motivo per cui non è da escludersi qualche sconfinamento dall'uno all'altra. Così, per esempio, lo stato di auto-trascendimento in cui Palomar viene talvolta a trovarsi è paragonabile allo «stato d'animo che forse altri esprimono nella preghiera».¹⁷⁸ Calvino stesso scrive in una lettera a Fortini che per lui l'interiorità umana resta il «luogo necessario del rapporto col tutto», perciò «posso anche accettare i termini di preghiera e comunione [...]. Solo che per me il patto di Dio con l'uomo non ha clausole che privilegino l'uomo rispetto a qualsiasi altra cosa esistente».¹⁷⁹ Ad ogni modo vanno tenute presenti, come sottolinea giustamente Barenghi, alcune caratteristiche peculiari di questa tensione al Tutto che serpeggia per l'opera calviniana. Anzitutto l'esperienza della totalità non è né pacifica né passiva, ma mantiene un carattere spiccatamente utopico: l'unità è sempre una meta da cercare, mai

¹⁷⁴ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 440.

¹⁷⁵ F. CENTOFANTI, *Italo Calvino*, cit., p. 37.

¹⁷⁶ Da qui il titolo della monografia di Centofanti dedicata a Calvino: *Una trascendenza mancata*.

¹⁷⁷ I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2830.

¹⁷⁸ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 939.

¹⁷⁹ I. CALVINO, Lettera a F. Fortini del 5 novembre 1971, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1127.

un dato da constatare.¹⁸⁰ In questo senso la percezione della mancanza come stimolo, tipica di Calvino, implica «la rinuncia pressoché pregiudiziale alla totalità»,¹⁸¹ intesa come uno stato di tranquilla soddisfazione. Infatti Amerigo, di fronte all'apparente beatitudine delle monache del Cottolengo, avverte un moto di attrazione e insieme di rifiuto, giacché tale beatitudine eliminerebbe il dinamismo positivo proprio dell'inquietudine.¹⁸² Inoltre il Tutto non può cancellare la molteplicità, al contrario la sua ricerca passa precisamente attraverso la valorizzazione del molteplice.

Ogni pretesa di identificazione con il tutto, ovvero di facile superamento della particolarità individuale, è mistificante e illusoria: occorre invece costruire – partendo da uno stato iniziale di limitatezza o privazione che non dev'essere negato o dissimulato, ma al contrario, fatto radicalmente proprio – una rete di relazioni capace di estendersi indefinitamente. Ecco allora che la totalità – parola di cui Calvino dichiara del resto di diffidare – assume i connotati della «molteplicità», cioè dell'esplicazione progressiva del complesso.¹⁸³

Un curioso corollario di questa concezione è il fatto che, sebbene l'autore nomini raramente Dio, parla piuttosto volentieri degli «dei», attribuendo così al Divino un carattere di pluriformità e complessità. «Sono più che mai politeista in tutto», scrive a Fortini nel '59, «e credo che la verità esista solo nella molteplicità degli dei».¹⁸⁴ Certo questa non va intesa come una professione di fede in senso stretto; tanto più che, in un'altra lettera a Fortini, Calvino definisce gli dèi semplicemente come «codici ordinatori dell'esperibile e del dicibile».¹⁸⁵ D'altro canto il politeismo calviniano, come le metafore bibliche di Levi, non è un puro strumento retorico. Gli dei calviniani sono in pratica la personificazione del «rovescio», del noumeno, potremmo dire: di quella parte della realtà che per l'uomo è irraggiungibile. Essi abitano nelle profondità più oscure, luogo dell'inconscio e dell'origine («nel lago nero che nutre le vene sotterranee»), oppure nei vuoti più aerei e leggeri («nei secchi che risalgono appesi alla fune»), luoghi della mancanza e della potenzialità.¹⁸⁶ Due ambienti che, pur opposti all'apparenza, sono idealmente sovrapponibili, giacché entrambi – come abbiamo visto nella scorsa parte – rimandano al «nulla», all'invisibile.

Gli dei, in altri termini, sono i custodi dell'essenza nascosta e più autentica delle cose, la personificazione dell'unica sostanza che si esprime nella molteplicità delle forme. Così, per esempio, gli dei di una città, di una casa o di una famiglia ne rappresentano l'identità profonda e originaria.¹⁸⁷ Inoltre essi simboleggiano quel nucleo di mistero che giace negli oggetti più quotidiani, dove balugina un guizzo delle «grandi energie delle origini»: le forze della vegetazione, le potenze astrali, il mondo

¹⁸⁰ «Non è mai un “dato” presente: viene sempre collocata lontano, come meta di un processo che non si può concludere, ovvero colta o intuita di sbieco, come inesausta virtù formatrice, spiraglio di un inaccessibile ordine di grandezza.» M. BARENGHI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. XLIV.

¹⁸¹ M. BARENGHI, *Italo Calvino*, cit., p. 116.

¹⁸² I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 34.

¹⁸³ M. BARENGHI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. XLV. La diffidenza di Calvino nei riguardi di un troppo facile annullamento dell'io nel Tutto è evidente già nei cavalieri del Graal: emblemi di una fede – sia religiosa che politica – che porta la volontà dell'individuo ad abdicare a favore di quella del gruppo. Ricordiamo anche il programmatico racconto *Il niente e il poco*, in cui tensione al Tutto e al Nulla vengono accantonate entrambe come troppo estreme, a favore della speranza riposta nel poco.

¹⁸⁴ I. CALVINO, Lettera a F. Fortini del 14 dicembre 1959, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 626.

¹⁸⁵ I. CALVINO, Lettera a F. Fortini del 5 novembre 1971, *ivi*, p. 1127.

¹⁸⁶ La duplice tipologia di dèi è attribuita alla città di Isaura in I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 372.

¹⁸⁷ Cfr. la descrizione di Maurilia e di Leandra, *ivi*, pp. 381 e 425, nonché il saggio *Gli dei della città*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 350.

sotterraneo e infero.¹⁸⁸ Ancora, gli dei della città personificano il pensiero degli uomini, i loro tentativi di dare ordine al mondo; gli dei della foresta incarnano la continuità naturale dal linguaggio misterioso ma vitale.¹⁸⁹ Tutti concetti che possono essere interpretati in senso strettamente laico ma che pure sono suscettibili a sconfinamenti nel campo della trascendenza, come la scelta stessa del termine «dèi» suggerisce. Lo stesso Calvino del resto ci invita a non scandalizzarci per questo «politeismo» che contrasta così bizzarramente con il suo famoso razionalismo: «La coscienza del signor Palomar è fatta di molti strati sovrapposti, sottili e trasparenti come scorze di cipolla; ogni scorza racchiude una diversa concezione del mondo o metodo di pensiero o religione, una di queste scorze non ha dubbi sull'esistenza degli dèi».¹⁹⁰

3. La speranza al cuore della fede

Che la speranza costituisca il cuore della fede religiosa, e cristiana in particolare, è un concetto fortemente sottolineato già da Bloch, per il quale il cristianesimo è «speranza in totalità, ed esplosiva»: ¹ «non è soltanto un grido contro il bisogno, è un grido contro la morte e il vuoto, e in entrambi pone il Figlio dell'Uomo». ² Tuttavia la correlazione tra fede e speranza può declinarsi in modi diversi. Nell'accezione più stretta implica che la tensione escatologica è una componente essenziale della fede, sebbene oggi tenda a essere posta in secondo piano; tale concetto è particolarmente evidenziato da Moltmann, il quale identifica la speranza teologica con l'attesa dei Novissimi. ³ Più in generale la speranza può essere intesa come apertura (spaziale e temporale) nei confronti dell'ignoto, la quale è alimentata dalla fede e a sua volta la alimenta. In ultimo la fede stessa tende sempre più, in epoca moderna, a trasformarsi in speranza. Infatti la credenza assoluta e semplice dei secoli passati non è più un'opzione: la proverbiale «fede del carbonaio», scrive Santucci, «è morta; forse Dio stesso non la vuole più». ⁴ Il suo posto è preso da una «fede misteriosa e contraddittoria, in bilico fra spasimo di ricerca e beata semplicità»; una fede dunque che necessita di essere continuamente riconsiderata e scelta. Non per nulla due tra i filosofi cristiani più apprezzati in questo periodo sono Agostino e Pascal, che leggono la fede nei termini di un lungo percorso interiore e di una «scommessa». Si porta così alle estreme conseguenze il concetto affermato da Péguy: «La fede che preferisco, dice Dio, è la speranza». ⁵ Non soltanto cioè la speranza è una componente ineliminabile della fede, ma la fede stessa è un atto di speranza.

¹⁸⁸ I. CALVINO, *Gli dei e gli oggetti*, riportato nell'apparato critico di *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1226-7.

¹⁸⁹ I. CALVINO, *La foresta e gli dei*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 608.

¹⁹⁰ I. CALVINO, *Gli dei e gli oggetti* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1226-7. Il fatto che l'identità sia composta da una molteplicità di elementi, alcuni dei quali hanno a che fare con la trascendenza, è sottolineato da Calvino anche nel saggio *L'identità*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, p. 2826: «Lo strumento più raffinato per definire l'identità mi sembra il sistema dei Samo, popolazione africana dell'Alto Volta, che nella persona umana distinguono nove componenti [...] e collegano l'individuo all'universo (dio trascendente e geni della brousse) e all'umanità (antenati e genitori). L'identità è dunque un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione.»

¹ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1377.

² Ivi, vol. I, p. 575.

³ J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 120.

⁴ L. SANTUCCI, *Prefazione a Volete andarvene anche voi?*, Mondadori, Milano 1970, p. X.

⁵ C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., p. 161.

3.1. L'essenza escatologica della fede

Sia Bloch che Moltmann mettono in evidenza come il messaggio cristiano avesse alle origini una connotazione fortemente escatologica, sia nella predicazione di Gesù⁶ sia nell'interpretazione dei primi cristiani.⁷ L'attesa del Regno è dunque inizialmente inseparabile dalla fede: «La fede nel Messia apparso conteneva a sua volta in sé la fede in quello non ancora apparso».⁸ Ne consegue che la speranza, intesa come virtù teologale, non riguarda soltanto la salvezza dell'anima individuale, bensì comporta anche la fiducia in una salvezza collettiva, da attuarsi in cielo e in terra: «Speranza di giustizia, umanizzazione dell'uomo, socializzazione dell'umanità, pace per il creato intero.»⁹ La fede implica perciò un trascendimento del contingente in direzione non solo verticale ma soprattutto orizzontale, utopica: «Trascende la realtà non già elevandola in un regno irreali di sogno, ma spingendosi in avanti verso il futuro di una realtà nuova.»¹⁰ Tale concezione è abbracciata con particolare entusiasmo da Silone, come mostra emblematicamente il dialogo tra Pier Celestino e Bonifacio VIII.

«Il nostro regno non è di questo mondo ...»

«Conosco le profezie, in gioventù mi ci sono diletto anch'io. La buona novella del Cristo conteneva davvero l'annuncio di una imminente fine del mondo? Alcuni autori lo pretendono, e sia pure. Ma è gioco forza riconoscere che il mondo dura; non è così?»

«Non mi sembra che sia una buona ragione perché il cristianesimo rinunci a se stesso e s'installi nel mondo, quasi che esso debba durare eternamente. [...] Non si può separare la fede dalla speranza e dalla carità.»¹¹

Da tale concezione deriva una paradossale conseguenza: gran parte della Chiesa risulta per Silone al di fuori della fede autenticamente intesa, mentre coloro che all'apparenza ne sono più lontani si rivelano i veri eredi del cristianesimo originario.¹² L'attesa del Regno, scrive Silone, «è una di quelle che Chesterton ha pittorescamente chiamate le "verità pazze", le verità transfughe: una verità, in altri termini, d'indubbia origine evangelica, che, ove e quando tra i credenti si senta negletta o dimenticata, non si dà pace e si rifugia altrove.»¹³ Così, per esempio, molti contadini incontrati da Silone nel movimento comunista possedevano, a suo giudizio, una «coerenza rivoluzionaria» il cui fondo era «essenzialmente religioso, anche quando essi si dichiaravano atei.»¹⁴ Per l'autore insomma un'unica forza alimenta tutti i moti di rinnovamento religiosi e politici: «Da Gioacchino da Fiore, Francesco d'Assisi, Pier da Morrone, fino a Cafiero, ai "fasci" dei contadini, ai pentecostali, agli anarchici di oggi.»¹⁵ Dunque il vero confine tra credenza e non credenza non risiede per Silone nell'aderenza a un dogma, bensì nella partecipazione a questa forza utopica, ossia nella capacità di sperare, di attendere e di ricercare il Regno. La speranza è «una miracolosa riserva» del cui potere gli uomini

⁶ E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., vol. III, p. 1460.

⁷ Ivi, p. 1468.

⁸ Ivi, p. 1469.

⁹ J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 338.

¹⁰ Ivi, p. 120.

¹¹ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 723.

¹² Cfr. ivi, p. 557 e *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 643.

¹³ I. SILONE, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, ivi, vol. II, p. 1374.

¹⁴ Ivi, p. 1376.

¹⁵ Ivi, p. 1374.

non si sono ancora pienamente resi conto,¹⁶ ed è «di un'importanza enorme (forse la sola cosa importante) al cospetto di Dio.»¹⁷

Più in particolare l'utopia affonda le sue radici in «una precisa facoltà e dimensione dell'anima, [...] permanente e fondamentale»,¹⁸ ossia la capacità di intuire «un mondo radicalmente diverso da quello storico, immagine che gli uomini portano racchiusa nel cuore e che non potrà fallire finché qualcuno gli resterà fedele.»¹⁹ In altri termini la fede è associata per Silone al pensiero del possibile: scardina l'idea che le cose del mondo non possano andare diversamente da come sono sempre andate. Da questo punto di vista l'autore si troverebbe perfettamente d'accordo con Moltmann, il quale scrive: «L'attesa di ciò che deve venire a motivo della resurrezione di Cristo deve [...] trasformare tutta la realtà di cui si ha esperienza reale in una esperienza provvisoria e in una realtà che non contiene ancora ciò che è tenuto in serbo per lei.»²⁰ Di conseguenza la fede dovrebbe rendere l'uomo non «tranquillo ma inquieto, non paziente ma impaziente»,²¹ giacché dovrebbe suscitare «costantemente la passione per ciò che è possibile, l'inventiva e l'elasticità per autotrasformarsi, per uscire dal vecchio e adattarsi al nuovo. Da questo punto di vista la speranza cristiana ha sempre operato in senso rivoluzionario nella storia del pensiero delle società che ne sono state toccate.»²² Sono sempre parole di Moltmann, ma potrebbero essere state tolte pari pari dalle pagine di Silone.

Per inciso è evidente anche l'affinità di questi concetti con il pensiero calviniano, sebbene in questo caso la speranza escatologica sia traslata sul piano terreno. Infatti, nonostante l'educazione laica dell'autore, l'utopia calviniana risente anche di suggestioni cristiane. In particolare l'immagine di una Città utopica nascosta nel cuore della città terrena è chiaramente di stampo agostiniano; e non è un caso che tale immagine compaia per la prima volta proprio nel libro più religioso di Calvino, *La giornata di uno scrutatore*. In questo stesso testo poi l'avvento della società comunista è presentato proprio con metafore evangeliche: «Vorrà dire che il “comunismo” (Amerigo cercava di dare alla parola un suono come se fosse la prima volta che veniva pronunciata, perché tornasse possibile pensare, sotto la scorza del nome, a questo sogno d'una morte e resurrezione della natura, il tesoro dell'utopia sepolto sotto le fondamenta della dottrina “scientifica”), vorrà dire che il comunismo ridarà le gambe agli zoppi, la vista ai ciechi?»²³ Calvino insomma attua una sovrapposizione tra la speranza politica ed escatologica, non dissimile da quella che troviamo nelle pagine siloniane.

Venendo invece agli autori di ispirazione cattolica, la speranza escatologica è un tema centrale soprattutto nella poesia di Luzi. Come sappiamo infatti tutto il suo pensiero si fonda sull'idea che l'universo sia incamminato verso una realizzazione finale, già intuibile nel presente ma destinata a compiersi appieno solo con la parusia di Cristo.²⁴ La speranza si intreccia perciò all'angoscia e all'impazienza dell'attesa: «A che pagina della storia, a che limite della sofferenza – / mi chiedo

¹⁶ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 823.

¹⁷ I. SILONE, *La narrativa e il “sottosuolo” meridionale*, ivi, vol. II, p. 1380.

¹⁸ Ivi, p. 1374.

¹⁹ Ivi, p. 1376.

²⁰ J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 185.

²¹ Ivi, p. 15.

²² Ivi, p. 28.

²³ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 50.

²⁴ «Se veramente il presente contenesse tutto, se la parusia appunto si esaurisse nel suo presente saremmo già nel paradiso o nell'inferno, invece io la riconduco al regime dei segni, dei segnali, degli annunci, dei vangeli, e questo appunto è annuncio di qualcosa a venire, e questo avvenire non è mai avvenuto del tutto.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 94.

bruscamente, mi chiedo / di quel suo “Ancora un poco / e di nuovo mi vedrete” detto mite, detto terribilmente». ²⁵ Tale inquietudine si esprime anche nel dialogo aperto con il Divino: «Fino a quando, padre mio, / rispondimi». ²⁶ Da parte sua la voce di Cristo risponde esortando alla pazienza e alla fedeltà. ²⁷ Man mano che l’attesa si fa più fiduciosa, d’altra parte, assistiamo a ripetute epifanie della città celeste: meta del cammino umano che a lei sale «luminosamente», ²⁸ lontanissima eppure già misticamente presentita. ²⁹ Non per questo comunque l’impazienza del poeta si riduce, sembra anzi intensificarsi con l’avanzare dell’età: «Lo sento / con desiderio e pena / il molto non ancora ricongiunto.» ³⁰

Del resto l’impazienza non è caratteristica solo del poeta: tutto il mondo, secondo la sensibilità luziana, è pervaso da un fremito di attesa, è «in ansia di nascere». ³¹ Il poeta si fa semplicemente portavoce di questa speranza collettiva, pregando affinché la metamorfosi finale del mondo abbia luogo: «Vieni, la trasustanziazione ha fame / l’opera ha da procedere / tutta fino in fondo». ³² Va ribadito, d’altra parte, che la tensione verso la realtà a venire non implica una perdita di interesse per la realtà presente; storicamente anzi, scrive Luzi, «proprio là dove il sentimento della trascendenza è stato più forte, [...] ivi l’uomo è stato più reale, assorbito più vivamente dalle cose. Più il senso del nostro passaggio è stato netto, più al nostro destino è stata annessa l’idea di mobilità, tanta più fiducia è stata accordata alle cose, più fascino alle creature.» ³³ In altri termini più la speranza escatologica si rafforza, più acquista vigore il desiderio di scoprirla in atto nelle dinamiche del mondo. ³⁴

Il tema escatologico è poi molto presente nella prima poesia betocchiana, anch’essa fortemente proiettata verso i «cieli nuovi e terra nuova» che ci aspettano. Nel programmatico *Io un’alba guardai il cielo* la descrizione del crepuscolo mattutino prende le forme di una visione apocalittica: i cieli sono percorsi da «innumerevoli angioli», mentre la terra si trasfigura in «un immenso lago alto e candido» dove «nascean singolari fronde meravigliose». ³⁵ La raccolta si chiude inoltre con il componimento *Domani*, dedicato proprio all’attesa della salvezza: «Andremo via giulivi // con stupend’ali senza

²⁵ M. LUZI, *A che pagina della storia*, da *Al fuoco della controversia*, in *L’opera poetica*, cit., p. 474. O ancora: «Passata, non ancora venuta? - gli chiedo / all’improvviso. Gli chiedo della sua ora.» M. LUZI, *Il graffito dell’eterna zarina*, ivi, p. 433.

²⁶ M. LUZI, *Quale riposo? Quale pietra*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 695. Interrogazioni analoghe, incentrate sulla formula «fino a quando?», ricorrono anche nelle raccolte successive. Cfr. ad esempio *Incolmabile il vuoto, irriducibile l’assenza?*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 798, *Simone e Giovanna* e *Leid-aubade*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, pp. 993 e 1022.

²⁷ M. LUZI, *Ed eccolo, ancora riconoscibile*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 581.

²⁸ M. LUZI, *A lei, Gerusalemme, sale*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 194.

²⁹ M. LUZI, *Città, città lontana*, ivi, p. 193; *Si estenua la lapide del cielo*, ivi, p. 199.

³⁰ M. LUZI, *È lungo il tempo*, da *Dottrina dell’estremo principiante*, ivi, p. 348. L’impazienza affiora in diversi componimenti della raccolta, come *Volatile? - sì e no, quando?* (p. 279), *Che vento, che tempesta* (p. 286) o *Che ho mai potuto dire* (p. 323).

³¹ M. LUZI, *Mondo in ansia di nascere*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L’opera poetica*, cit., p. 965. Il desiderio dell’universo affiora anche, per esempio, in *Santità umbra*, da *Dottrina dell’estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 424: «E aspettavo di fiorire / alla giusta stagione / ma [...] talora ero impaziente / e trasalivo / come fremito o fermento / dirompevo / in terremoto.»

³² M. LUZI, *Non negarti, non essermi*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 502.

³³ M. LUZI, *L’uomo moderno e la noia*, in *Naturalità del poeta*, cit., p. 69.

³⁴ Un cambiamento sottolineato dallo stesso Luzi: «Un motivo di speranza non l’ho mai negato, l’ho sempre avuto in me avendo una formazione cristiana. È chiaro, tuttavia, che poteva anche trattarsi della speranza della disperazione, di una prospettiva, cioè, tutt’altro che realizzabile e visibile nel mondo. Effettivamente in questo senso mi ritengo un po’ diverso, cioè anche allora soffrivo di una specie di rimando, di rinvio della speranza a un domani ignoto. Oggi, in fondo, mi sembra si possa piuttosto cercare la ragione della nostra sofferenza ma anche della nostra speranza, proprio all’interno della vita, della storia». M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 71.

³⁵ C. BETOCCHI, *Io un’alba guardai il cielo*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 7.

sussurro / verso una riva gioconda / profondamente vivi.»³⁶ Nelle raccolte successive, tuttavia, la prefigurazione del Regno lascia sempre più il posto alla percezione della fatica presente, dura da sopportare e lenta a trascorrere. Così ad esempio in *Sull'ore prime* il crepuscolo appare non più come il tempo carico della rivelazione divina, bensì come il tempo vuoto che intercorre tra la resurrezione e la manifestazione del Cristo.³⁷ Insomma, se il Regno di Cristo è «già e non ancora», possiamo dire che Betocchi sposta gradualmente l'accento dal primo al secondo polo, per tornare forse al «già» nell'ultimissima raccolta, quando l'attesa escatologica è sostituita dalla partecipazione piena alla realtà presente.

Per quanto riguarda Santucci, infine, la speranza religiosa è senza dubbio vissuta in un'ottica prevalentemente individuale.³⁸ Tuttavia in alcuni casi la prospettiva si allarga ad una salvezza collettiva, anche sull'onda del timore per un'apocalisse atomica, che in certi momenti della guerra fredda appare come una possibilità tangibile. In particolare il racconto *I romei* mette in scena la fine del mondo, che provoca un universale pellegrinaggio verso Roma; alla paura si mischia però una misteriosa speranza, «come se quel camminare fosse insieme fuga da qualche minaccia e volontà di raggiungere una prevista salvezza».³⁹ Infine si verifica una riconciliazione collettiva, suggellata dall'assoluzione *urbi et orbi* del Papa. Questo segna appunto la realizzazione del Regno: «Tanto abbiamo discusso per capire che cosa sarebbe stato. Era soltanto questo... Quando tutti avremo avuto pietà di tutti. Quando gli assassini e le madri avrebbero pregato insieme. Una parola imparata da piccoli e poi dimenticata. Perdonare.»⁴⁰

D'altra parte il tema escatologico affiora anche in modo più indiretto, attraverso due *leit motifs* frequentemente ripetuti da Santucci. Il primo è costituito dalla frase evangelica *portae inferi non praevalent*, con la quale appunto Cristo promette la vittoria finale sul male.⁴¹ Il secondo ne è in pratica una trasposizione popolare: si tratta del motivo del «lieto fine», che Santucci mutua dal mondo delle favole per applicarlo alla vita nel suo complesso. Egli infatti ritiene che ogni cosa sia incamminata verso una lieta conclusione, ossia la parusia di Cristo e la realizzazione del Regno. La frase «tutto finirà bene» è dunque sottratta al luogo comune per diventare una professione di fede, espressione della speranza nella Gerusalemme celeste.⁴² Questo è appunto l'insegnamento che Orfeo

³⁶ C. BETOCCHI, *Domani*, ivi, p. 59. Questo testo, osserva Langella, «anziché chiudere l'opera pare, in qualche modo, dissigillarla, perché il trapasso che Betocchi vi affresca [...] non suggerisce alcuna idea di fine, semmai di varco, di salto di qualità, di compimento». G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, cit., p. 81.

³⁷ «Al già Risorto, che "Non è / più qui", tien dietro l'Angelo, distante // e vicino alla vita.» C. BETOCCHI, *Sull'ore prime*, da *L'estate di san Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 188.

³⁸ *Tu sei i novissimi* è infatti il titolo di una poesia dedicata alla madre, che si conclude così: «Oh fa' solo questa mia speranza / sia immortale / a te approdare con estremo volo / [...] tu paradiso solo.» L. SANTUCCI, *Se io mi scorderò*, cit., p. 89. Rappresentativa della concezione intimistica della resurrezione propria di Santucci è anche la cosiddetta «teologia degli Oggetti», «dalla quale scatta la mia apostolica e romana adesione a tutti gli altri dogmi, la risurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà: amen... Così la mia fede nei Novissimi vi sembrerà alquanto egizia. Gli Oggetti nella tomba; già, come nelle piramidi: quali garanti del nostro non essere morti, della Vita bis che ci aspetta». L. SANTUCCI, *Brianza e altri amori*, cit., pp. 217-8.

³⁹ L. SANTUCCI, *I romei*, in *Manocritto da Itaca*, cit., p. 183.

⁴⁰ Ivi, p. 184.

⁴¹ Cfr. per esempio L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 32; *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 567; *Come se*, ivi, vol. III, p. 695; *Il mandragolo*, cit., p. 323; *Brianza e altri amori*, cit., p. 144; *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 48. Ricordiamo peraltro che la stessa frase chiude anche le riflessioni di Luzi sul *Pensiero fluttuante della felicità*: «Prevarranno? / Non prevarranno - mi dice la mia anima fatta anima.» *Su fondamenti invisibili*, in M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 377.

⁴² Il rapporto tra la frase «andrà tutto bene» e la prefigurazione della Città celeste è sottolineato esplicitamente nel racconto *Io Faustino*, in *Un diavolo per capello*, cit., p. 160.

riceve da don Pasqua⁴³ e Demo dalla madre Colette,⁴⁴ ma che entrambi hanno bisogno di tempo per assimilare. La stessa tematica è legata anche a un altro motivo che attraversa trasversalmente le opere santucciane: il presepe, interpretato appunto come un simbolo escatologico. Per Santucci infatti esso è una rappresentazione emblematica del «lieto fine»: «Le innumerevoli figurine e bestiole del Presepio che convergono giulive verso un unico centro [...] esprimono – se pure in forma inconscia – lo scioglimento di una sconosciuta paura, la tregua e la riconciliazione sotto il segno di una comune salvezza.»⁴⁵

3.2. La speranza nella vita di fede

Più in generale, come dicevamo, la fede si lega idealmente a un atteggiamento di apertura nei confronti della vita. Da un lato infatti la fede offre un fondamento solido alla speranza vitale propria di ogni essere, dall'altro la speranza è il respiro della fede, ossia ciò che la rende viva. Come scrive Péguy, «senza la bimba speranza la fede s'abituerebbe alla credenza, al mondo, a Dio. E senza la bimba speranza la carità si abituerebbe all'amore, al povero, a Dio. Perché è per la speranza che tutto il resto rimane pronto a ricominciare.»¹ Tale concetto emerge fortemente nell'opera di Luzi. Già nelle prime raccolte infatti – benché dominate da un senso di nostalgia – Luzi sottolinea la necessità di non abbandonarsi al rimpianto, ossia tende «a riformulare in attesa quel desiderio, in promessa di vita integrale», simboleggiata anzitutto dalla barca.² In seguito l'approfondirsi della fede va di pari passo con un rafforzamento della propensione al nuovo, di cui sono un chiaro segno i titoli stessi delle ultime raccolte (*Dottrina dell'estremo principiante*, *Lasciami, non trattenermi*). Anche il passaggio dal XX al XXI secolo è avvertito dal poeta non come una fine, bensì come un promettente inizio: «Pieno / di forza e carità – così / lo aspetta il nuovo secolo / e lui non mancherà».³ Inoltre, per quanto riguarda l'ambito specificatamente religioso, il poeta sottolinea più volte la necessità che la Chiesa non si chiuda in una posizione statica, bensì continui a proiettarsi verso il domani: «Non che debba rinunciare al passato, però il passato non deve avere valore di garanzia e di convalida, ma di rilancio e di conferimento di fiducia per altro cammino. [...] Non siamo qui per celebrare o commemorare un passato, ma siamo qui per cercare di interpretare le cose del presente e del futuro immediato. [...] La Chiesa dovrebbe essere una fucina.»⁴ Alla tensione verso il futuro si associa anche quella nei

⁴³ «Tutto, lo sai, cammina al suo lieto fine.» L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 238.

⁴⁴ «Era possibile che avesse ragione proprio Colette, “tutto finisce bene”, gliel'aveva ripetuto sull'ultimo letto, fra un colpo di tosse e l'altro.» L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 330.

⁴⁵ L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 45.

¹ C. PÉGUY, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, cit. in P. LIA, *L'in-canto della speranza. Saggio teologico sul canto dei Misteri di Charles Péguy*, Vita & Pensiero, Milano 2011, p. 138. Già secondo Filone d'Alessandria, del resto, la speranza costituisce la radice prima delle virtù teologali, giacché per Abramo credere ha significato anzitutto sperare nella promessa fattagli da Dio. Cfr. M. MARASSI, *Speranza*, voce dell'*Enciclopedia filosofica*, cit., vol. VII, p. 10949.

² S. VERDINO, *Introduzione* a M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. XIV.

³ M. LUZI, *Rude, appena un po' sedotto*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 246. Questa prospettiva è più volte sottolineata da Luzi nelle interviste: «Quando uno si sente depositario di un'anticipazione, di un annuncio [...], allora può essere anche abitato dalla preghiera. E la preghiera, a sua volta, non può essere altro che invocazione di un futuro, del futuro che vorrei fosse per tutti. [...] Prego [...] di avere in me il germe di un futuro; di essere me stesso, come una specie di ponte per il seguito.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 134.

⁴ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 83. Tale concezione è riflessa in particolare nel dramma *Opus florentinum*, composto proprio intorno al 2000. Cfr. M. LUZI, *Opus florentinum*, in *Teatro*, cit., pp. 620-4.

confronti del diverso, intesa sia come apertura della Chiesa nei riguardi dei non credenti,⁵ sia come disponibilità del singolo all'incontro con l'altro e alla partecipazione alle vicende del mondo.

La fiducia poi è un termine chiave anche della religiosità di Betocchi. Lui stesso scrive a Lisi nel '44: «Di religioso c'è in me sempre il più resistente tra i miei moti d'affetto: così la confidente fiducia, e la gioia di abbandonarsi in seno a ciò che è in pari tempo l'amore che ci ama e la nostra sorte.»⁶ Certo questo non implica l'assenza di sentimenti contrari, motivo per cui la speranza è sempre connessa alla responsabilità. Betocchi stesso lo sottolinea: «In me è sempre presente, in atto, la tentazione del diavolo, è questa che mi turba continuamente, e mi ripugna, perché io ho ricevuto un dono inestimabile: la vita, ma è un dono, e non devo dimenticarmene, e la mia preoccupazione deve essere quella di farlo fruttare (parabola dei talenti).»⁷ Ciononostante il fondamento primo della poetica betocchiana è una spontanea speranza vitale, la quale – osserva Zanzotto – «fonda la vita e insieme la poesia ed ogni arte; fonda la struttura stessa della persona, in quanto vivente e capace di autoprogettarsi.»⁸

Tale speranza, come per Luzi, è saldamente ancorata alla carità, ossia alla consapevolezza del legame di fratellanza con il mondo. Tuttavia mentre la speranza di Luzi ha una connotazione fortemente «agonica» e fattiva, centrata sulla necessità di partecipare alla «mischia» del mondo e di decifrare i segni in essa contenuti, in Betocchi predomina la componente di affidamento alla Provvidenza, che si fonda sulla consapevolezza della propria povertà (del «debito» nei confronti del mondo e di Dio).⁹ Perciò la speranza è per Betocchi patrimonio delle anime più umili e semplici: «il duro / sperar che sa» è la risorsa nascosta dei poveri,¹⁰ tra i quali il poeta stesso si include.¹¹ Si tratta insomma di una speranza discreta e tranquilla, per così dire feriale. Ed è infatti all'oscuro santo del giorno che Betocchi si rivolge per trovare la forza di affrontare la giornata, ossia «una speranza che non sia diversa dal quotidiano andare, [...] con questi falegnami e i loro strumenti e la mia stessa noia rinchiusa in una stanza».¹² Tale concezione si rafforza ancor più negli anni della vecchiaia, come il poeta stesso sottolinea in *Ancora sulla Greve*. Se infatti la speranza della giovinezza è paragonabile al corso spumeggiante di un fiume, la speranza più matura è accostabile piuttosto a uno stagno: essa trae la propria forza dalla compartecipazione alla sorte di tutti gli esseri e dall'affidamento al cielo, di cui si fa specchio.

O mia speranza
tutta spore subacquee, tutta muffe:
quasi nuovo battesimo all'esistere
che se stesso rivive ora sapendo
che sotto il cielo azzurro questo specchio

⁵ «Io concepisco il cristianesimo come una conquista ancora in corso, forse ancora da cominciare. Bisogna pensare a una religione in avanscoperta, che lavora nel territorio degli "infedeli". Se non ci fosse questa apertura verso l'altro, il diverso, non ci sarebbe vitalità. Ci sarebbe solo cristallizzazione nel dogma, la semplice difesa di credenze.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 116.

⁶ C. BETOCCHI, Lettera a N. Lisi del 4 maggio 1944, in *La pagina illustrata*, cit., p. 40.

⁷ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 69.

⁸ A. ZANZOTTO, *Presenza di Betocchi*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 626-7.

⁹ C. BETOCCHI, *Confessione 1958*, da *Confessioni minori*, cit., p. 403-4.

¹⁰ C. BETOCCHI, *Nei campi*, da *Realtà vince il sogno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 145.

¹¹ «Quella era vita da poveri. / Non avevamo pensieri/che da poveri. Come mangiare, / domani; e speranze / che mitigavano l'affanno.» C. BETOCCHI, *Memorie comuni*, da *L'estate di san Martino*, ivi, p. 175.

¹² C. BETOCCHI, *Il santo quotidiano*, da *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, cit., p. 169.

d'acque verdastre, tra le smorte piante,
esalta la pietà che le si accorda
dell'immenso soffrire del cielo
troppo azzurro, in solitudine.¹³

Il rapporto tra speranza e fede può sembrare meno evidente in Santucci, giacché la sua religiosità tende come abbiamo visto a inclinare in senso regressivo. Cristo in persona appare talvolta povero di speranza, scoraggiato dalla caparbia umana nel rifiutare la salvezza.¹⁴ Tuttavia, per quanto la distinzione sembri spesso sottile, l'autore inserisce nelle proprie opere numerosi indicatori atti a separare l'«eresia» regressiva dalla fede autentica. Diverse volte ad esempio un membro della Chiesa interviene a correggere la visione del protagonista, ribadendo che l'apertura nei confronti della vita è una componente essenziale della fede.¹⁵ *Non sparate sui narcisi* è particolarmente esplicito in proposito. Da un lato, infatti, papa Giovanni indica nella fede l'antidoto alla paura,¹⁶ dall'altro Rosmini rifiuta una fede concepita come «puro conforto»: «Dio, quale metafisica realizzazione di ciascuno di noi, è precipuamente un'altra cosa [...] Dio è la libertà.»¹⁷ Dunque Santucci trova proprio nella riflessione religiosa l'antidoto alla «tentazione di respingere la vita»:¹⁸

Incarnandosi quella notte, Cristo ci seduce [...] all'utopia del vivere. [...] Perché a Natale usciamo dai nostri incubi e dissennatamente amiamo la vita? Perché Uno ha trasfigurato per tutti questa nostra sgomenta avventura e ha voluto che, a sfida del patibolo che lo aspetta, il giorno della sua nascita sia festa e speranza; egli viene in mezzo a noi come interprete dell'umana contraddizione, mediatore fra il nostro impaurito sforzo di vivere nella materia e l'utopistica allegria che – *nonostante* [tutto] – ci dà l'essere nati.¹⁹

Questo è per Santucci anche il senso del Padre nostro, come spiega in *Volete andarvene anche voi?*. La preghiera per come è insegnata da Gesù, infatti, non è espressione di paura bensì esercizio di affidamento, ossia di speranza: «Da quel mattino che il Figlio ha parlato per me al Padre, pregare non mi è più impossibile. [...] È stendermi nella compagnia di Cristo. Mi dispero della mia vita e lui mi racconta antiche storie di me, mi versa nell'anima ore meravigliose che avevo dimenticato. Mi affanno per una morte, e lui prende la faccia di quel morto e me ne fa le confidenze.»²⁰ Inoltre la dinamica stessa della preghiera è una dinamica di speranza: grazie alla sua azione trasformante la preghiera autentica tiene l'anima in cammino, verso una meta che non si raggiunge mai ma alla quale sempre più ci si approssima. «So bene che è un modello irraggiungibile; ma quella perfezione egli la traccia davanti a me senza schiacciarmi. Mai mi converte, ma di volta in volta mi aggiusta. Anche col dirmi: “Questo non è un peccato, amico mio: è un modo sbagliato per arrivare a capirci meglio.”»²¹ E proprio perché la misericordia divina sopravanza ogni peccato umano, Dio può riscattare il peso di

¹³ C. BETOCCHI, *Ancora sulla Greve*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 303.

¹⁴ Emblematico il racconto *Discesa agli inferi*, nonché la figura del Cristo-bifolco nel *Mandragolo*.

¹⁵ I casi più evidenti sono la madre superiora nel *Velocifero* e don Pasqua nell'*Orfeo*, ma la figura ammonitrice del prete o del teologo ritorna anche in *Manoscritto da Itaca* e *Il bambino della strega*. Le *Bogomile*, poi, sono per definizione eretiche.

¹⁶ «La paura picchiò alla porta. La fede andò ad aprire. Non c'era nessuno.» L. SANTUCCI, *Non sparate sui narcisi*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 638.

¹⁷ Ivi, p. 605.

¹⁸ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 25.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 403.

²¹ *Ibidem*.

qualsiasi passato riaprendolo al futuro, come sostenuto in particolare nella pièce *L'angelo di Caino*: «Nulla è fuori di Dio. Nemmeno il pugnale dell'assassino. Solo la disperazione è fuori di Dio. Non disperare... Non disperare...»²²

Non stupisce dunque che proprio la Speranza acquisti nelle ultime opere santucciane una visibilità ben maggiore rispetto alle altre virtù. Nell'ultimo capitolo del *Cuore dell'inverno*, infatti, l'autore si sofferma a lungo sulla descrizione della speranza, «la sola fra le tre divine virtù che impedisce all'uomo di soccombere e lo lascia vivo nell'esercizio delle altre due».²³ Essa gode di uno statuto ibrido, in quanto è al contempo un dono dello spirito e una virtù profondamente umana; è dunque un compito che Dio affida alle «umane risorse», come spiega l'angelo al narratore: «Egli vi accompagna e vi sorregge, ma vuole che essa nasca dalla vostra pianta; che sia la vostra quotidiana, artigianale impresa, dentro cui Dio vi lascia liberi della sua stessa libertà».²⁴ E se anche di fronte alle meschinità e agli orrori della storia la speranza sembra venire meno, in realtà essa si rigenera continuamente grazie ai santi e alla loro versione *in minore*, gli scrittori.²⁵ In *Eschaton*, poi, il narratore è accolto in paradiso proprio da una personificazione della Speranza, ispirata probabilmente alla bambina speranza di Péguy: «Da quella lontananza una piccola figura verde veniva verso di me. Mi sembrava che tremasse. O forse quel barlume di cui pareva fatta subiva qualche vacillamento dalla lieve brezza che la investiva. Quando fu più vicina, notai che nel suo avanzare, pur tremando, sorrideva. Compresi che mi esortava a seguirla.»²⁶

In ultimo emerge anche dalle pagine siloniane una stretta correlazione tra speranza quotidiana e fede. Emblematico a questo proposito un dialogo tra la giovane Bianchina e Pietro Spina, qui nelle vesti di don Paolo. Bianchina osserva che don Paolo non è per nulla simile agli altri preti che ha conosciuto; una differenza che lui spiega in questi termini: «Essi credono in un Dio domiciliato sopra le nuvole, seduto sopra una poltrona dorata, e vecchissimo; mentre io sono persuaso che Egli è un ragazzo, veramente in gamba e sempre in giro per il mondo.»²⁷ Più in particolare Silone individua due motivi che possono provocare la scissione tra speranza e fede: da un lato la malafede delle istituzioni, che usano la religione per proteggere lo *status quo*; dall'altro la pigrizia dei fedeli, che cercano nella religione una pura consolazione dell'anima, atta a «conciliare il sonno».²⁸ In altre parole la fede rischia continuamente di trasformarsi in un bene di conforto; «Pietro Spina però non considera credenti, ma atei quelli che dicono: abbiamo bisogno di Dio, come si usa dire: abbiamo bisogno di carri armati e di un aumento della razione di carne. [...] Ho avuto spesso l'impressione che il sentimento di Dio non l'inducesse alla rassegnazione, ma al coraggio e perfino alla temerarietà.»²⁹

²² L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., pp. 51-2.

²³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 221.

²⁴ Ivi, p. 222. Già nei capitoli precedenti Santucci aveva sottolineato la stretta correlazione tra l'«ottimismo» e la fede, giacché essere ottimisti significa proprio saper captare nel mondo la presenza del Divino. Cfr. ivi, p. 52.

²⁵ In particolare Santucci scrive che la speranza è il «latte» dei santi, una metafora che risale già al *Velocifero*: «I santi bisogna mungerli come le mucche», dice una suora, e più avanti la preghiera è paragonata al poppare dei cuccioli. L. SANTUCCI, *Opere*, cit., vol. II, pp. 742 e 745.

²⁶ L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 33. Un'anticipazione di quest'immagine si può forse trovare già nel *Ballo della sposa*, in cui Gesù bambino è descritto curiosamente come una figurina «verde», simile appunto alla Speranza (p. 46).

²⁷ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 380.

²⁸ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 78.

²⁹ I. SILONE, *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 870.

3.3. La speranza come forma di fede

3.3.1. Sapere di non sapere

Dal momento che una fede certa e stabile sembra ormai fuori portata, ciò che rimane è appunto una speranza, un'apertura possibilistica verso una realtà metafisica di cui non si può affermare con certezza né l'esistenza né l'inesistenza. Abbiamo visto per esempio che molte poesie di Sereni si strutturano come un dialogo tra la «recidiva» speranza e lo scetticismo, concludendosi in modo aperto. Il poeta stesso si definisce un «trapassante», non «amaro» ma «perplesso»: un uomo cioè che abita il confine tra la dimensione contingente e quella dell'oltretempo, e che di fronte a questo passaggio si pone in una condizione di domanda e di speranza.¹ Allo stesso modo molti racconti buzzatiani si concludono, osserva Biondi, «con ipotesi di apertura, e non perché [Buzzati] [...] voglia confortarsi, e confortare il lettore, con delle prospettive più tranquille, ma perché davvero l'autore non sa, ma, sapendo di non sapere, resta aperto al mistero. In questo consiste la sua religiosità.»²

La trasformazione della fede in speranza è particolarmente evidente nella narrativa siloniana. Caratteristica dell'autore infatti è proprio il rifiuto di qualunque credenza rigida a favore del dinamismo dell'utopia, che non si pone una strada predeterminata ma la trova, per così dire, cammin facendo.³ Non sorprende quindi che il titolo originario dell'ultimo romanzo di Silone fosse *La speranza di Suor Severina*. In tale romanzo il tema di un positivo «non sapere» è introdotto anzitutto da don Gabriele, il quale ammette onestamente di non avere certezze sull'aldilà: «Sarà quel che sarà, noi non lo sappiamo.»⁴ La protagonista accoglie la rivelazione senza scandalo, giacché apprezza infinitamente di più la sincera ricerca di don Gabriele rispetto alla fede superficiale e statica del prete del suo convento.⁵ In seguito la stessa Severina, spinta dalla superiora a testimoniare il falso, arriva ad abbandonare il velo: una decisione di natura essenzialmente morale, ma che mette in discussione anche la fede su cui tale morale si fonda. Tuttavia, seppure privata della fede, Severina non perde mai la speranza. Così risponde infatti a chi le chiede se creda ancora in Dio: «Non posso dire di crederci, ma spero in Lui.»⁶ A questo argomento è dedicato anche l'ultimo dialogo con suor Gemma, che segue il rifiuto della protagonista di ricevere l'estrema unzione. Alla domanda dell'amica: «Tu credi ancora?», Severina risponde: «Io spero. Mi resta la speranza.»⁷ Segue il commento del narratore, su cui doveva forse chiudersi il romanzo: «“Spero”, fu l'ultima parola che uscì dalle sue labbra.»⁸ In

¹ V. SERENI, *In salita*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 256.

² A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 49.

³ Significativa, a questo proposito, l'evoluzione del dramma *Ed egli si nascose*. Inizialmente il frate protagonista doveva essere esplicitamente identificato con Gioacchino da Fiore, poi questi diventa un generico fra' Giocchino, infine fra' Celestino. Ciò manifesta appunto il distaccarsi di Silone da una visione ideologicamente specifica della speranza, a favore invece della sua dinamica libera e concreta. Cfr. C. OSSOLA, *Prefazione* a I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 4. Più in particolare è curiosa la modifica che Silone opera su una frase di fra' Celestino, nel passaggio dall'edizione del 1944 a quella del 1950. Ad Annina, disperata perché non sa dove cercare l'amato Murica, il frate dice inizialmente: «Vieni, t'indicherò io la strada.» In seguito però la frase si trasforma in: «Neppure io [so dove andare]. Vieni, cercheremo insieme la nostra strada.» Ivi, p. 149.

⁴ I. SILONE, *Severina*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1463.

⁵ «Non giudico le persone in base all'ideologia. Abbiamo qui un prete che nomina Iddio ogni volta che apre bocca e che io disprezzo.» Ivi, p. 1462.

⁶ Ivi, p. 1476.

⁷ Ivi, p. 1487.

⁸ Ivi, p. 1488.

effetti si tratta di una morte non molto diversa da quella di Silone stesso, che rifiutò l'unzione ma chiese alla moglie di recitare un Padre nostro nel momento in cui fosse spirato.⁹

Insomma, come scrive Pampaloni, il percorso di Silone si chiude sulla speranza, intesa come «l'estremo residuo cristiano in un mondo che ha perduto la fede e rinnegato la carità; [...] l'ultima luce o prova del non arrendersi; è il lascito cristiano al laicismo contemporaneo, o se si vuole il momento religioso della coscienza laica».¹⁰ D'altra parte sarebbe riduttivo intendere la speranza di suor Severina solo come una forma indebolita di fede. Le sue ultime parole, argomenta Scalabrella, non indicano «la morte della fede in quanto tale», ma piuttosto mettono «in risalto la necessità d'una chiarificazione della fede nella prossimità dell'esperienza esistenziale».¹¹ All'appartenenza a un credo, cioè, viene anteposta la libera interazione con Dio, attraverso il rapporto con gli altri (abbracciati nella condivisione della speranza) e la dialettica interiore del singolo:

Con il passaggio dal credo allo spero non si produce una mutazione ontologica, bensì un rovesciamento di prospettiva, senza più mediazioni e mediatori: Dio è il primo a farsi incontro e nel suo rivelarsi manifesta se stesso come presenza nascosta. Se prima Severina avvertiva tale presenza [...] come dal di fuori, ora lo svelamento di essa procede dal di dentro, essendosi fatta intimamente interiore al soggetto che ricerca. [...] La ricerca umana è un ricevere attivo, un capire ed amare l'Obiettivo Ultimo. In tal senso, la ricerca si configura già come risposta essenziale dell'essere che partecipa al suo Fondamento. La chiamata è ormai un ricevere interiore al livello cosciente: è un capire-amare Chi si riceve; e la chiamata è sempre personale.¹²

La speranza di suor Severina dunque non significa propriamente assenza di fede; al contrario «la fede è già rivelata nella speranza, ma non definita-risolta riguardo al suo contenuto: essa è espressa nei modi della testimonianza», ossia dell'esperienza che per sua natura è concreta, dinamica e perciò non racchiudibile in una definizione.¹³ Inoltre rifiutare la fede «come garanzia di certezze» implica aprire uno spazio di libertà per l'uomo: se la verità è evidente è impossibile rifiutarla, ma se è ancora da trovare si apre lo spazio di una ricerca da svolgersi «nel solco dell'autocoscienza» e con «creatività morale».¹⁴ Abbiamo già fatto un'osservazione simile a proposito di Caproni e del tardo Betocchi, per i quali la scomparsa di Dio implica appunto l'accesso «a tutte le libertà possibili»:¹⁵ la libertà di negarlo completamente «fino a dimenticarlo», o viceversa di intrecciare con Lui un rapporto nuovo.¹⁶ È vero che entrambi questi autori si spingono più in là di Silone, affermando apertamente un rifiuto della speranza religiosa: Caproni sostiene la necessità di una «disperanza» stoica, mentre Betocchi sostituisce l'ideale della carità a quello della speranza.¹⁷ D'altra parte il rifiuto della speranza non corrisponde alla sua scomparsa effettiva; e non soltanto perché essa persiste a livello sentimentale e

⁹ Cfr. D. LARACY SILONE, *Le ultime ore di Ignazio Silone*, in *Severina*, Mondadori, Milano 1981, p. 182.

¹⁰ G. PAMPALONI, *Prefazione*, ivi, p. 11. Le ultime parole di Severina sono prese ad emblema del percorso di Silone anche da E. GUERRIERO in *Silone l'inquieto*, cit., p. 152: «Fontamara, la prima opera di Silone, terminava con una domanda: "Che fare?"; Severina, l'ultimo lavoro dello scrittore abruzzese, con una professione di speranza [...] Tra queste due conclusioni è compresa tutta l'evoluzione di Silone, come uomo e come scrittore.»

¹¹ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 143.

¹² Ivi, pp. 146 e 149.

¹³ Ivi, p. 170.

¹⁴ Ivi, p. 173.

¹⁵ G. CAPRONI, *Inserito*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 421.

¹⁶ C. BETOCCHI, *Così mi ha fatto chi mi amò*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 381.

¹⁷ «Da quando ho perduto la speranza di Dio, e mi sono confuso con chi non ha speranza, si è raddoppiata la carità. Ecco l'effetto sicuro di essere tornato a ogni particella dell'universo, abolendo la falsa sublimazione dell'uomo.» C. BETOCCHI, Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 56.

seminconsapevole, ma perché di fatto nessuno dei due autori nega in maniera irrevocabile l'esistenza di Dio.

Caproni anzitutto afferma di non credere nel Dio delle religioni, ma non per questo esclude l'ipotesi del sacro: «C'è addirittura chi mi definisce ateo. Cosa falsa. [...] Io pongo solo un limite alla ragione. Dico che la ragione umana [...] è destinata a imbattersi in un muro o arrivare ad un ultimo borgo oltre al quale non ha accesso. L'uomo di fede fa presto: scavalca il muro, supera l'ultimo borgo, e beato lui. Ma il povero razionalista rimane interdetto: non dice però non c'è Dio, non c'è nulla.»¹⁸ In questa luce va forse interpretato anche uno dei paradossi caproniani: «Dio non c'è / ma non si vede. / Non è una battuta: è / una professione di fede.»¹⁹ Da ciò che possiamo vedere, in altri termini, Dio non c'è; ma Dio appartiene proprio al reame delle cose che non possiamo vedere, quindi questo non costituisce una vera prova contro la sua esistenza.²⁰ In breve Caproni, come Silone, rifiuta la certezza tanto in un senso quanto nell'altro, aprendo così lo spazio per una personale e inesausta ricerca. Significativa a tal proposito una prosa, *La città del ferro e del fuoco*, in cui Caproni dice di non apprezzare l'arte barocca perché «toglie alla stessa Ipotesi di Dio, dandola per scontata, qualsiasi inquietudine o drammaticità»; meglio dunque le architetture industriali moderne, che rudemente mettono di fronte all'*aut aut* tra paura e speranza, «tra l'esistenza tremenda di Lui, e l'altrettanto tremenda negazione.»²¹

Quanto a Betocchi, le professioni di scetticismo degli ultimi anni sono smussate dall'atteggiamento fondamentale del poeta, che è di profonda umiltà e apertura. Infatti la consapevolezza del proprio limite fa sì che alla volontà di capire si sostituisca il desiderio di aderire semplicemente alla vita: «Sono indegno di sapere di più, / persino di credere. Son per la via / dell'ultima miseria, e mi contento».²² Il poeta fa dunque del proprio «non sapere» il punto di partenza di un fecondo cammino spirituale, lo stesso compiuto dai «santi beati che hanno lasciato se stessi / per trovar l'Altro, il vero, il solo sapiente».²³ L'abbandono del «già udito, saputo» apre la strada al «non mai udito» che nella carità «si fa presente».²⁴ Questo apre uno spazio anche per la trascendenza, sebbene appena intuita e priva di una fisionomia specifica,²⁵ e riporta un «lacerto di speranza» senza nome.²⁶ E se è vero che il Vangelo non costituisce più un riferimento dogmatico, pure il confronto con esso continua, in una ricerca esistenziale che si attua nella concretezza e nell'intimità dell'esperienza: «E dunque fra te e il

¹⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., pp. 323-4. Cfr. anche G. CAPRONI, intervista cit. in D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 127.

¹⁹ G. CAPRONI, *Professio*, da *Versicoli del Controcaproni*, in *L'opera in versi*, p. 708.

²⁰ Il componimento è anticipato già in *La frana*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 554: «Anche se non esisteva, la Bestia c'era. / Esisteva, e premeva.» Il testo qui è più ambiguo, data la molteplicità dei significati della Bestia; supponendo però di identificare quest'ultima con il Divino il componimento può essere considerato sostanzialmente equivalente alla *Professio*: Dio non «esiste» (nel senso etimologico di apparire, mostrarsi), ma questo non toglie che possa esserci; e quantomeno c'è, e si mostra, nella paura e nel desiderio che gli uomini hanno di Lui.

²¹ G. CAPRONI, *La città del ferro e del fuoco*, da *Taccuino dello svagato*, cit., p. 177.

²² C. BETOCCHI, *Impoverisco rapidamente*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 416.

²³ C. BETOCCHI, *Come tutti*, ivi, p. 449. Un'altra professione di umile non sapere si trova nel *Diario della poesia e della rima*: «I poeti non sono mica degli spiriti forti. Spiriti forti sono quelli che [...] essendo sicuri e bastanti a se stessi [...] sono sempre lì, intorno al bindolo a tirar su l'acqua dal pozzo della loro sapienza, che poi, corri corri, finisce per tornare nel pozzo. Il mio spirito, invece, è certo che non basta a se stesso.» Ivi, p. 471.

²⁴ C. BETOCCHI, *Scelta*, ivi, p. 463.

²⁵ L'anima del poeta si eleva infatti a contemplare le «cose che la terra non imbruna» in *Madrigale della buona morte*, o *capta «angelici passi» nell'Alba di Firenze*. Ivi, pp. 413 e 406.

²⁶ C. BETOCCHI, *Domanda*, ivi, pp. 463-4.

Vangelo / non c'è che il nasconderti / dentro e sotto di lui come gramigna / nel suolo, a far speco terroso / in cui si realizza, come si può, / quel che non esiste che nei fatti: / qui in terra, e nella carità.»²⁷

D'altra parte la trasformazione della fede in speranza vale anche per autori religiosamente più «ortodossi». Santucci, per esempio, ha dichiarato in diverse occasioni la sua distanza dal cattolicesimo più tranquillo e benpensante, percependo la fede come una continua ricerca e battaglia, in cui nulla è dato per scontato.²⁸ Anche Luzi, pur professando per tutta la vita una fede che ad occhi esterni appare salda e rassicurante,²⁹ manifesta una mentalità improntata ad una positiva incertezza. In particolare Panicali osserva che già nella *Barca* la luce della fede «non abbaglia, non splende, trema invece», poiché «la verità non è già data ma si fa vera dentro, faticosamente».³⁰ «Niuna cosa dentro atterra; / tutto trema» si legge infatti in una delle primissime liriche di Luzi, rimasta inedita;³¹ frase che non può non ricordare quel tremito così presente nella poesia caproniana.³²

Più in generale poi la fede di Luzi mantiene per tutto l'arco della sua produzione una natura aperta e dinamica: è un viaggio che non approda stabilmente «né alla salvezza, né al nichilismo. Proprio perché si fonda sul dubbio e sull'interrogazione (“Verso la foce? Verso la luce?”) si dispone all'attesa».³³ In primo luogo, infatti, Luzi è consapevole che l'uomo non può pretendere di capire tutto quello che accade nel mondo; perciò la fede comporta anche la capacità di accettare l'incertezza e la contraddizione, cercando nel caos della storia le tracce di un disegno provvidenziale e insieme confidando nella sua presenza anche quando non si è in grado di vederlo.³⁴ Inoltre la fede per Luzi è sempre in stretto rapporto con l'esperienza concreta e personale, giacché la verità si può rivelare potenzialmente in ogni incontro ed evento. In questo dunque Luzi prende le distanze dal cattolicesimo tradizionale, se inteso come una fede statica che tende a chiudersi su se stessa.³⁵ Ciò non implica il rifiuto dei dogmi, che restano punti d'appoggio essenziali nella ricerca individuale;³⁶ tuttavia Luzi pone l'accento soprattutto su quest'ultima, definendosi per questo «più cristico che cristiano, perché

²⁷ C. BETOCCHI, *A mani giunte*, ivi, p. 460. Significativa a questo proposito anche la lettera che Betocchi scrive a Luzi: «Non vorrei che [...] tu avessi pensato a me come il compagno che ha perduto il suo Vangelo. Anzi, il solo libro cui mi sono conservato fedele e amoroso è quello: del fratello Gesù, che non è Dio. Né esiste un Dio che per i filosofi.» C. BETOCCHI, Lettera a M. Luzi del 31 maggio 1978, in C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., pp. 50-1.

²⁸ «Mi considero dunque un uomo e uno scrittore di fede cristiana; fede come tensione, come problematica. Ma tutto ciò non certo nella limitazione istituzionalizzata della gerarchia e della morale cattolica romana». G. CRISTINI, “Come se” di Luigi Santucci. *Intervista con lo scrittore*, cit. in A. PASTORE, *Luigi Santucci e il Ragguaglio Librario*, p. 59.

²⁹ Cfr. per esempio V. SERENI, Lettera a M. Luzi del 5 maggio 1963, in M. LUZI - V. SERENI, *Le pieghe della vita*, cit., pp. 72-73.

³⁰ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 37. A tal proposito si può ricordare una lettera giovanile di Luzi: «Le mie [poesie] vorrebbero vivere tra la vita e la morte; avvertono un po' angosciate ma con molta fede che c'è un'altra vita da vivere e che questa non è definitiva; provano la voluttà e la paura di questa fede.» M. LUZI, Lettera a C. Betocchi del 16 marzo 1935, in C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., p. 13.

³¹ Cfr. A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 37.

³² Cfr. L. ZULIANI, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., p. 180.

³³ A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 260.

³⁴ Come osserva Rogante, «il Dio del silenzio impone all'uomo moderno di provare interamente lo sconcerto dell'incertezza [...] chiede di viaggiare e di cercare gli annunci pasquali attraverso i calvari della storia.» G. ROGANTE, *La frontiera della parola*, cit., p. 3. Perciò l'atteggiamento di Luzi non è un generico ottimismo bensì, scrive Specchio, una «difficile speranza», che si attua nel «confronto serrato con il volto opaco dei fenomeni e dell'io che vi è coinvolto». M. SPECCHIO, *La difficile speranza di Mario Luzi*, cit., p. 197.

³⁵ Emblematico a questo proposito il componimento *Tra quattro mura*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 350.

³⁶ Cfr. M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 45.

preferisce la ricerca alla celebrazione». ³⁷ È nella ricerca infatti che Luzi individua il cuore del rapporto col Divino: «Al limite, e non sembri un paradosso, è più importante cercare Dio che trovarlo». ³⁸

In sintesi quindi per Luzi il cristiano è chiamato a rinunciare alle proprie certezze-rifugio, per seguire il moto della vita ovunque lo conduca: «Quale riposo? Quale pietra / su cui posare il capo? Niente, / non c'è quella pietra, non c'è luogo / alcuno in cui tu possa stare.» ³⁹ In questo senso la crisi religiosa dell'epoca contemporanea può essere letta come un'opportunità, giacché da un lato favorisce una fede più consapevole, «un impegno non codificato», e dall'altro getta un ponte tra credenti e non credenti, favorendo l'incontro tra prospettive diverse e dunque lo sviluppo di una concezione aperta e inclusiva di verità. ⁴⁰ È vero che nelle ultime raccolte l'enfasi sul «non sapere» si affievolisce, segno come dicevamo di una prospettiva di fede più salda e più serena, propria della fase della vecchiaia. ⁴¹ D'altra parte i titoli ancora dinamici delle raccolte finali confermano Luzi nel ruolo volontariamente assunto di perenne «principiante» della vita; inoltre possiamo dire che, come nell'ultima fase betocchiana, la fede sia qui riassorbita nella speranza intesa come carica vitale che attraversa tutto il creato: più che un'adesione intellettuale, è una spontanea partecipazione di tutto l'essere. Afferma infatti Verdino: «Il tratto per me originalissimo di quest'ultimo Luzi sta nel fatto [...] che la stessa fede non è paradossalmente necessaria, ma è totalmente incisa in una generale riscossa della materia e della natura». ⁴²

3.3.2. Il «come se» e la scommessa della fede

L'impossibilità di certezze assolute in campo metafisico ha tra i suoi effetti un ampio *revival* della scommessa pascaliana, che consiste nel comportarsi come se Dio esistesse anche se razionalmente si dubita della sua esistenza. ⁴³ Tale scelta, argomenta Pascal, è la più efficace, in quanto può comportare un guadagno ma non una perdita. Se infatti si crede in un Dio che non esiste, il danno è nullo: la morte porterà la scomparsa totale dell'individuo, e non si può soffrire una delusione se non si esiste più. Viceversa se si passa la vita senza il conforto della fede, per poi scoprire dopo la morte che Dio esiste, si perde due volte. ⁴⁴ Dunque Pascal consiglia di credere basandosi non sulla fede bensì sulla speranza, a partire dalla quale la fede si costruisce per un atto di volontà; non stupisce dunque che il suo ragionamento si sia rivelato particolarmente interessante per i contemporanei, innestandosi anche sul binomio (cui abbiamo accennato nella prima parte) pessimismo teorico - ottimismo pratico.

³⁷ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 116.

³⁸ Ivi, pp. 110 e 124.

³⁹ M. LUZI, *Quale riposo? Quale pietra*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 695. Del resto già nei *Fondamenti invisibili* il poeta aveva sottolineato la necessità di superare i limiti ristretti dell'ego per conquistare una superiore speranza: «Perditi, se vuoi ritrovarti / desidera per non avere», scrive riecheggiando la citazione evangelica: «Chi perderà la propria vita [...] la troverà» (Mt 16, 25). M. LUZI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, ivi, p. 378.

⁴⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 115.

⁴¹ Cfr. M. MUNARETTO, «*La scienza dell'universo, il canto*», cit., p. 39.

⁴² S. VERDINO, *Introduzione*, a M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. XLI.

⁴³ «Volete guarirvi dalla mancanza di fede, e ne chiedete i rimedi: imparate da coloro che sono state legati come voi, e che ora scommettono tutto il loro bene. [...] Seguite il modo con cui essi hanno cominciato: facendo cioè tutto come se credessero, prendendo l'acqua benedetta, facendo dir messe, ecc. In modo naturale anche ciò vi farà credere». B. PASCAL, *Pensieri*, cit., pp. 85-6.

⁴⁴ Ivi, pp. 83-4.

Certo si tratta di un'argomentazione che può convincere solo chi è già quasi deciso a credere, mentre se considerata a freddo può suonare biecamente opportunistica. Tale è in particolare l'opinione di Levi, che pur non citando direttamente Pascal rifiuta di fatto la sua scommessa. Sebbene infatti egli riconosca che la fede ha effetti positivi importanti e può perfino aumentare le probabilità di sopravvivenza di un individuo, ritiene «disonesto» agire come se la si possedesse, in assenza di un'autentica convinzione interiore: «Un uomo non può inventarsi un Dio a proprio esclusivo uso e consumo.»⁴⁵ Buzzati sviluppa la stessa argomentazione nel racconto *Delicatezza*, che riprende esplicitamente le teorie di Pascal. Protagonista è un cortese direttore carcerario, che per confortare un condannato a morte lo invita a credere nell'aldilà, appoggiandosi appunto alla scommessa pascaliana; tuttavia il prigioniero rifiuta, per coerenza intellettuale e morale.⁴⁶

Diverso è invece il caso di Santucci. Per lui la fede non è una scelta da compiersi a mente fredda, giacché non solo la desidera fortemente ma la vive anche, a periodi, in modo intenso e convinto. Trova perciò nei consigli di Pascal un incoraggiamento, nei periodi in cui la fede vacilla o sembra addirittura scomparsa. Peraltro l'autore estende il ragionamento pascaliano anche al di fuori della sfera religiosa: né la speranza né la gioia possono essere avvertite sempre in modo costante, tuttavia se ci si comporta «come se» le si avvertisse esse tendono a ricomparire più velocemente, e la qualità generale dell'esistenza migliora.⁴⁷ In questo senso la speranza è, per Santucci, necessariamente volontaristica: si nutre di «forti dosi di libertino arbitrio, di candido fanatismo, di voluttuosa filantropia», nonché appunto della «vocazione alla scommessa di Pascal».⁴⁸

Il concetto è talmente importante per l'autore da diventare il fulcro di un intero romanzo, intitolato appunto *Come se*, in cui la strategia pascaliana è applicata da tutti i personaggi a diversi livelli. Mico anzitutto esorta Klaus a vivere il «come se» da un punto di vista emotivo, enfatizzando con la fantasia le gioie dell'esistenza: «È la Sacra Scrittura a insegnarcelo: “[...] Quelli che piangono come se non piangessero, quelli che possiedono come se non possedessero”».⁴⁹ A un secondo livello il «come se» si esplica nella negazione della morte: la strategia applicata, come dicevamo nella scorsa parte, da Felicità e Giò dopo la morte del figlio. Un atteggiamento analogo, sebbene più problematico, è assunto anche da Klaus: «Questo era stato il margine di conforto (di speranza avrebbe dovuto

⁴⁵ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, in *Opere complete*, cit., vol. III, pp. 385-6. La stessa convinzione è ribadita in *Sommersi e salvati*: «Come puoi, tu laico, fabbricarti o accettare sul momento una fede “opportuna” solo perché è opportuna?» Ivi, vol. II, p. 1238

⁴⁶ D. BUZZATI, *Delicatezza*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 111-116. Per Buzzati infatti, come osserva Bellaspiga, la fede può essere solo «abbandono e fiducia, ma non calcolo.» L. BELLASPIGA, “*Dio che non esisti ti prego*”, cit., p. 110.

⁴⁷ Tale convinzione, per quanto possa sembrare curiosa, è stata ampiamente discussa anche in campo psicologico, in particolare a partire dallo storico esperimento di Fritz Strack. Due gruppi di volontari vennero sottoposti alla visione dello stesso filmato, durante la quale tutti i partecipanti dovevano tenere in bocca una penna. Il primo gruppo la teneva però tra i denti, cosicché la loro bocca tendeva a disporsi come se stessero sorridendo; il secondo gruppo doveva invece reggerla con le labbra, assumendo di conseguenza un'espressione solitamente associata alla tristezza. I volontari del primo gruppo in media considerarono il video più divertente rispetto ai volontari del secondo, come se il semplice gesto di sorridere avesse facilitato l'emozione a esso connessa. Cfr. F. STRACK - L. MARTIN - S. STEPPER, *Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis*, «*Journal of Personality and Social Psychology*», XXIV (1988), n. 5, pp. 768-777. L'esperimento è stato oggetto di molte critiche nel corso degli anni, tuttavia ha contribuito a rafforzare un concetto che, per la verità, è verificabile anche nell'esperienza comune: se si simula o si enfatizza un'emozione che nella realtà è debole o quasi inesistente, tale emozione può col tempo farsi reale. Viceversa se un'emozione non viene manifestata è possibile che si indebolisca, come osservava già il Manzoni: «Perché gli uomini, generalmente parlando, quando l'indignazione non si possa sfogare senza grave pericolo, non solo dimostrano meno, o tengono affatto in sé quella che sentono, ma ne sentono meno in effetto» (*I promessi sposi*, cap. XXV).

⁴⁸ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 56.

⁴⁹ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 704.

chiamarlo: ma con che diritto usare quel nome?) anche quando Mico lo aveva lasciato: [...] quel privilegio d'illudersi che l'altro fosse ancora vivo».⁵⁰ A un terzo livello infine l'oggetto della «finzione» diviene appunto la fede in Dio. Tale strategia è propria anche di chi, come Felicità, ha una fede salda e all'apparenza semplice; la sua ingenuità è infatti voluta, frutto di un «trucco» che mira a conservare la fede dell'infanzia prolungando quest'ultima.⁵¹ Tuttavia è soprattutto Klaus che, nella sua crisi religiosa, è attratto dalla tecnica del «come se». Egli infatti si impegna per anni nella composizione di una messa, che considera il suo capolavoro: «una messa al buio, come se credesse».⁵² Questa scelta è incoraggiata da Mico, che racconta: «Conosco un prete che dice di non aver più fede, e sull'altare ci va *come se*, da anni: “velut si” dice tra i denti quando solleva l'ostia.»⁵³ Peraltro tali parole anticipano curiosamente il consiglio ricevuto nella realtà, vent'anni più tardi, da Santucci stesso, quando confida a Italo Chiusano la propria difficoltà di credere:

Rivolgiti ancora a [Gesù] come facevi da bambino e fino a qualche tempo fa: come al Verbo, figlio del Padre. [...] E pregalo anche di darti presto conferma che quel titolo non è immeritato. Sapessi quante volte io mi sono rivolto a lui in quel modo, anche se tutto dentro di me era buio e incredulità! Ma lo hanno fatto anche tanti santi, quella di Lisieux pare per anni di seguito. Io ho conosciuto un santo vero, che credo un giorno salirà sugli altari, e che dopo una vita di spiritualità meravigliosa ebbe negli ultimi anni una notte oscura da tagliare col coltello. Seppe reggere, con autentico eroismo, sebbene la disperazione gli si leggesse in faccia. Ma chi poi lo vide negli ultimi tempi prima della morte mi riferì che la luce e la certezza gli erano tornate più che ai vecchi tempi e che ebbe un trapasso meraviglioso. Fa' credito anche tu a quel Cristo che hai sempre amato, e magari invoglialo con qualche piccolo eroismo da «piccolo soldatino coraggioso», obbedendo ai suoi precetti come se fosse due o tre volte il figlio di Dio e il creatore del mondo. Se così non fosse – ma così è, quanto vorrei che mi credessi! – tu avrai pur sempre fatto un'azione splendida, di quelle che la morale laica non immagina nemmeno. Ma pensa come sarebbe diabolico presentarti alle soglie dell'altra vita, trovare Gesù ad accoglierti e doverti tu dire, con rabbia quasi comica: «C...! Ho perso la partita proprio in zona Cesarini, dopo essere stato in vantaggio fin quasi all'ultimo!»⁵⁴

Certo la strategia del «come se» non è priva di ambiguità, ed è precisamente quest'aspetto che inquieta l'animo di Klaus: egli teme che la fede costituisca una «viltà», una fuga colpevole dal reale.⁵⁵ Tale convinzione implica da un lato un certo orgoglio intellettuale (l'affidamento alla fede gli appare come una debolezza infantile⁵⁶) ma dall'altro fa la grandezza del personaggio. Klaus cioè non si accontenta di una fede che sia semplicemente «utile», bensì desidera trovare prove a suo sostegno; perciò, dal momento che in vita non riesce a procurarsele, sceglie la morte come estremo tentativo di conoscere la verità. Nei romanzi successivi Santucci prosegue su questa linea di riflessione, cercando di superare i limiti del «come se» – ossia quel tanto di opportunistico e artificiale che esso implica – ma insieme

⁵⁰ Ivi, p. 754.

⁵¹ «Io l'infanzia l'ho conservata, forse per questo ho anche Dio, con uno stratagemma che ti farà ridere. Vedi, Klaus: ancora io vivo con le cose che toccavo da piccola». Ivi, p. 706.

⁵² Ivi, p. 719. Del resto la musica stessa, riflette Klaus, è un «come se»: cerca sempre di approssimarsi alla bellezza perfetta, ma questa appartiene solo alla musica celeste (pp. 749-50).

⁵³ Ivi, p. 701.

⁵⁴ L. SANTUCCI, Lettera a I. Chiusano del 19 settembre 1994, in *I nidi delle cicogne*, cit., p. 230.

⁵⁵ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 754.

⁵⁶ Klaus dice infatti a Mico: «Sei in mala fede. Credi in Dio perché ti fa comodo. Sei un vigliacco.» Ivi, p. 703.

mantenendo una concezione della fede come «scommessa».⁵⁷ Se è vero infatti che per Santucci si crede soprattutto perché *si vuole* credere, anche contro le argomentazioni della ragione, ciò non implica necessariamente che la fede sia priva di fondamento. Al contrario anch'essa ha a suo modo delle «prove», benché differenti da quelle razionali; ad esempio il senso del sublime proprio del paesaggio montano, oppure il linguaggio senza parole della musica e dell'amore. Tuttavia sono prove che, per loro natura, non possono essere considerate oggettivamente, come si soppeserebbero i dati di partenza di un problema di geometria. Necessitano invece, per essere apprezzate e comprese, di un preliminare atto di fiducia: una scommessa, appunto. Questo è proprio il tema centrale del *Mandragolo*, in cui l'autore esplora diverse «prove», ossia diverse modalità di rapporto con il mondo metafisico. Il protagonista però rimane nel dubbio fintanto che, come gli rimprovera Giraltoni, non «si fida» di Dio;⁵⁸ nel finale invece, compiuta una consapevole scelta di affidamento e di speranza, egli riceve dal cielo «una virtù che sua madre non aveva avuto il tempo di fabbricargli e che doveva chiamarsi sapienza.»⁵⁹

Vicina alla mentalità santucciana è, per certi aspetti, la poesia di Luzi. Abbiamo detto infatti che Dio talvolta si nasconde agli occhi del poeta, tanto che sembra aver abbandonato il cosmo al suo destino.⁶⁰ In questi casi Luzi esorta se stesso e i suoi lettori a proseguire comunque il proprio compito, «come se» fossero certi; un'esortazione che spesso si accompagna, come nella lettera di Chiusano, alla metafora del soldato, fedele alla propria missione anche quando non ne capisce il senso.⁶¹ L'apparente assenza di Dio infatti potrebbe essere soltanto conseguenza dell'umana difficoltà di cogliere i segni della sua presenza; da qui la necessità di essere pazienti, con se stessi e con Dio. In questo concetto appunto sta la differenza tra Luzi e Caproni, come sottolinea Mozzati: la dialettica tra fede e dubbio è presente in entrambi i poeti, ma ciò che li separa è la «speranza, in quanto dote che presiede all'adesione totale alla promessa del *kerigma* a prescindere dalla sua illeggibile manifestazione nella storia».⁶² E in effetti la speranza è proprio una delle interpretazioni possibili della «res amissa»: ciò che Caproni non riesce a trovare è anzitutto la capacità di sperare.⁶³

Eppure la dinamica del «come se» non è assente nelle pagine caproniane, sebbene non si traduca mai nella scommessa di cui parlava Pascal. Emblematico in particolare il caso del *Preticello deriso*: «So anche che voi non credete / a Dio. Nemmeno io. / Per questo mi sono fatto prete [...] / Io (vi giuro: le mani / mi tremano) non so più agire / e prego; prego non so ben dire / chi e per cosa; ma prego».⁶⁴ In altre parole il preticello ha preso i voti non per coronare la sua fede bensì per affermare il suo

⁵⁷ In particolare nell'articolo *Perché ho scritto e perché penso di continuare a scrivere* Santucci si attribuisce una concezione della «fede come “impresa”, se volete come “scommessa” pascaliana». Cit. in E. PACCAGNINI, *Introduzione a I nidi delle cicogne*, cit., XVIII.

⁵⁸ L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 211.

⁵⁹ Ivi, p. 331.

⁶⁰ «Lascia il creatore / lungamente il suo creato» M. LUZI, *Giorno, ti levi dubbioso*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 297.

⁶¹ «Tienti fermo alla parola avuta» *Il graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 426; «O non sei tu, invece, / che manchi di metterci amore?» *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti umani*, ivi, p. 402; «Resta, resta sul posto / fin quando non l'avrai scorta la luce/di quella oscurità» *Ed eccolo, ancora riconoscibile*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 581; «O forse sono io che manco / al misericordioso appuntamento, [...] / postero disattento, / ascoltatore inesperto.» *Poetry*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 473; «Non pensi che sia tu in difetto / di misericordia e di speranza?» *Ceneri e ardori*, da *Teatro*, cit., p. 543.

⁶² R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 21.

⁶³ Ivi, p. 151. *Spes amissa* è appunto il titolo alternativo pensato da Caproni per il componimento eponimo della raccolta. Cfr. apparato critico di G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1707.

⁶⁴ G. CAPRONI, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 258.

bisogno di Dio, che è anche un bisogno di giustizia e di significato (di «anima»). Simile è anche l'affermazione dell'io poetico in *Quattro appunti*, della raccolta *Res amissa*: egli infatti si dice intento ad aspettare un divino «bettoliere», *come se* non lo sapesse «morto». ⁶⁵ Più in generale tale atteggiamento, che Ladolfi definisce «finzionalista», è proprio di gran parte dei componimenti caproniani: «Dio non c'è, ma dovremmo vivere “come se” esistesse; la preda della caccia non c'è, ma la battuta va compiuta». ⁶⁶ Da questo punto di vista Caproni risente certamente dell'influsso di Pascal, da lui molto amato e citato in diverse occasioni. ⁶⁷ D'altra parte l'interpretazione caproniana del «come se» si distanzia chiaramente da quella originale. Per Pascal infatti fede e non credenza sono opzioni razionalmente equivalenti, e il «come se» è funzionale a concretizzare una scelta che si è già attuata in favore della fede, la quale trova poi conferme nel nascere di un rapporto reale con Dio. Per Caproni invece l'assenza di Dio – che sia dovuta a inesistenza effettiva o a colpevole indifferenza – è il dato di partenza; da qui si può imboccare la strada dell'ateismo o quella di un paradossale e sofferto «come se»: la scelta cioè «di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste». ⁶⁸

Ciò non toglie che, a suo modo, quella di Caproni sia una scommessa: il guardiacaccia che esce incontro al «fischio», o i cacciatori che corrono dietro alla Bestia, sanno di rischiare la propria vita in una ricerca dall'esito incerto. ⁶⁹ Tuttavia è una scommessa che conserva sempre il suo carattere provvisorio, senza ottenere mai conferme della propria giustezza; al contrario, risulta continuamente negata dal fatto che Dio, appunto, non sembra esserci da nessuna parte. In effetti si tratta di una scommessa che si sa persa in partenza, e che nonostante ciò viene rinnovata ogni volta; allo stesso modo i *Re Magi* di Frénaud – di cui Caproni è entusiastico traduttore – rincorrono «in moto perpetuo [...] una speranza già negata sul nascere e comunque sempre fuggitiva», nella consapevolezza «che la Stella [...] è irraggiungibile, e che [...] insensato è per l'uomo, ma proprio per questo irresistibile, il richiamo». ⁷⁰

Altrettanto tormentata è la fede del Betocchi maturo, sempre più incrinata dal dubbio ma non ancora del tutto abbandonata come invece accadrà negli ultimi anni. Perciò, come sottolinea Ladolfi, il concetto di scommessa pascaliana si può rintracciare – sebbene a livello implicito – anche nella sua produzione tarda. Giacché l'impatto con il dolore ha privato la fede dell'evidenza che possedeva inizialmente, spogliandola di ogni evidenza logica, al poeta «si rivela nella sua cruda drammaticità l'inconsistenza dell'essere [...] Ma proprio da questa precarietà, dal senso del limite, dalla debolezza del pensiero sorge la vera fede, secondo cui “la scelta fra l'esistenza e l'inesistenza di Dio è un atto

⁶⁵ G. CAPRONI, *Quattro appunti*, da *Res amissa*, ivi, p. 766. In questo componimento peraltro è da notare la ripresa di un'espressione convenzionale, risemantizzata grazie a tre semplici espedienti grafici: «“come se” Nulla fosse». Il poeta anzitutto evidenzia il “come se” mettendolo tra virgolette, richiamando così implicitamente il consiglio pascaliano; inoltre il “Nulla” maiuscolo e il “fosse” corsivo ci richiamano a un concetto che abbiamo già analizzato: “nulla” per Caproni significa “ciò che non possiamo conoscere”, in breve il noumeno, perciò la frase allude presumibilmente all'idea che, in questo reame a noi precluso, qualcosa ci sia.

⁶⁶ Cit. in R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 112.

⁶⁷ Baldini osserva che Pascal, oltre ad essere esplicitamente ripreso nel componimento *Deus absconditus* del *Muro della terra*, è incidentalmente citato anche nella prosa *Il bagno di luce*: «C'era con lui, sulla panca di terza, un cappuccino giovane giovane che leggeva Pascal». Ricorda inoltre che Caproni possedeva una copia fittamente annotata dei *Pensieri*. Cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 253.

⁶⁸ G. CAPRONI, *Inserito*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 421.

⁶⁹ Frabotta infatti descrive il cacciatore del *Fischio* come «fluttuante sul ciglio di un rischio pascaliano». B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni*, cit., p. 113.

⁷⁰ G. CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, a cura di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996, p. 62.

di accettazione o ripudio, in cui il singolo uomo decide a suo rischio se per lui la vita ha un senso oppure è assurda, giacché a questa opzione si riduce in fondo e senza residuo il dilemma” (L. Pareyson). Di fronte alla disperazione kierkegaardiana, [...] non rimane che la pascaliana fede che muore e resuscita senza sosta all'interno della coscienza umana.»⁷¹

Il concetto di scommessa, in ultimo, non è estraneo alle pagine siloniane, sebbene si collochi sul confine tra ambito politico e religioso. Afferma ad esempio un personaggio di *Uscita di sicurezza*: «Sulla rivoluzione proletaria io ho scommesso la vita [...] Allo stesso modo, tanto per spiegarmi meglio, una mia cara compagna di scuola si è fatta monaca, scommettendo la sua vita sul Paradiso. [...] [A questo gioco] partecipo non solo come scommettitore, ma anche come giocatore: come un giocatore interamente preso dalla partita e che ha scommesso se stesso.»⁷² In altre parole essere rivoluzionari significa per Silone essere «credenti», ossia scegliere di «scommettere» sulla vittoria finale del bene anche quando sembra che tutto vada in direzione contraria.⁷³ Il «come se» è tuttavia una strategia nettamente rifiutata da Silone, che lo si intenda in senso religioso («come se Dio esistesse») o in senso politico («come se Marx avesse ragione»): in ogni caso è «un trucco dello spirito», destinato perciò ad avere «vita breve».⁷⁴ Coerente con questa convinzione è la scelta dell'autore di distanziarsi tanto dal partito comunista quanto dalla Chiesa cattolica, mentre sarebbe stato assai più comodo comportarsi «come se» avesse condiviso interamente l'uno o l'altro quadro esistenziale.

A ben guardare tuttavia anche la religiosità siloniana ha qualcosa in comune con la dinamica del «come se»: il fatto cioè che il comportamento pratico preceda la credenza e non il contrario. Sempre in *Uscita di sicurezza*, infatti, si legge: «In una situazione in cui le premesse metafisiche, o anche semplicemente storiche, sembrano incerte e discutibili, il sentimento morale acquista necessariamente uno spazio insolito, assumendo anche la funzione di guida effettiva dell'intelligenza.»⁷⁵ In altri termini è difficile dire se Dio esista o meno, ma ciò di cui si può essere assolutamente sicuri sono alcune «certezze irriducibili» di ordine morale, le quali «appaiono talmente murate nella realtà umana da identificarsi con essa», cosicché «negarle significa disintegrare l'uomo.»⁷⁶ Tali certezze consistono per esempio nella convinzione che le persone siano libere e responsabili e che la «comunicatività delle anime» sia non solo possibile ma necessaria. Esse perciò si riassumono nella speranza che l'uomo abbia la capacità di realizzarsi pienamente per mezzo della relazione: una speranza che si scontra con la realtà spesso sconcertante, ma sulla quale Silone scommette con tutto se stesso, nella convinzione che in caso contrario la vita perderebbe ogni valore.

⁷¹ G. LADOLFI, *Carlo Betocchi: tra realismo e classicismo*, in *Carlo Betocchi, una presenza enigmatica nel Novecento*, cit., p. 16.

⁷² I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, dalla raccolta omonima, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 800.

⁷³ «Ciò che manca al nostro paese» dice don Benedetto «Non è lo spirito critico. Quello che manca è la fede. I critici sono degli insoddisfatti, dei borbottoni, dei violenti, in determinate circostanze anche degli eroi. Ma non dei credenti.» I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 464. Nella *Volpe e le camellie*, invece, Daniele esprime la sua grande stima per Franz definendolo «un credente». Ivi, vol. II, p. 485.

⁷⁴ Scrive infatti in una lettera del 1972: «Si è mai manifestata in America una corrente filosofica “come se”? (In Germania si chiamava appunto “als ob”): vivere come se Dio esistesse, come se Marx avesse ragione, e così via. Era un trucco dello spirito come un altro, ed ebbe vita breve come di solito i trucchi, appunto». Cit. in M. PIERACCI HARWELL, *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, cit., p. 45.

⁷⁵ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 892.

⁷⁶ Ivi, p. 893.

D'altro canto le certezze morali di cui parla Silone sono, come riconosce lui stesso, «certezze cristiane»: ⁷⁷ benché valide anche in sé stesse, mantengono un legame con le convinzioni religiose che le hanno generate. La speranza nell'uomo dunque porta con sé l'ipotesi di Dio: il senso di fratellanza richiama l'idea di un Padre comune, la tensione a un Regno utopico apre la possibilità di un'escatologia religiosa. In breve il pensiero di Dio affiora in conseguenza di una vita condotta – sulla spinta di un'interiore necessità – con carità e speranza, «come se» Dio ci fosse; non è dunque la fede il presupposto che fonda la condotta dell'individuo, ma viceversa è la tensione morale e utopica che suggerisce (pur senza implicarla necessariamente) l'esistenza di Dio come propria garanzia e completamento. ⁷⁸ Questa prospettiva rovesciata affiora già in *Vino e pane*, nel resoconto della «conversione» di Murica:

La mia fede nella realtà di Dio era assai vaga e intermittente. Perciò a Roma non opposi alcuna resistenza ad accettare le teorie cosiddette scientifiche che venivano propagate [nel partito]. [Poi] quelle teorie cominciarono a sembrarmi troppo comode. Che tutto fosse materia, che l'idea del bene fosse inseparabile dall'idea di utilità (sia pure di utilità sociale) e fosse sostenuta solo dall'idea della punizione, mi divenne insopportabile. [...] Cominciai seriamente ad avere paura dell'assurdo. [...] Queste riflessioni divennero la sostanza stessa della mia vita. Io non credevo più in Dio, ma cominciai a desiderare con tutte le forze dell'anima che Dio esistesse. Per sfuggire alla paura del caos avevo un assoluto bisogno di Lui. ⁷⁹

Non ci viene detto se questi roveli siano poi sfociati effettivamente in una professione di fede; sappiamo però che, sull'onda di tali sentimenti, Murica ha agito «come se» Dio ci fosse, compiendo la scelta moralmente più giusta. È ipotizzabile quindi che egli abbia ritrovato in questo modo anche un rapporto con il Divino, visto anche il fatto che lui stesso finisce per trasformarsi in una figura cristologica. ⁸⁰ Allo stesso modo Pietro Spina non si interroga astrattamente sull'esistenza di Dio ma lo rende presente attraverso le proprie opere e la propria persona. In sintesi Silone, come scrive Scalabrella, attribuisce «alla speranza i caratteri forti della fede» e questo permette una duplice transizione: «dal dubbio di fede alla certezza della speranza; dalla ricchezza di tale certezza alla possibilità di un 'nuovo' credo.» ⁸¹ L'autore stesso del resto afferma che le sue certezze morali sono «troppo poco per costituire una professione di *fede*, ma abbastanza per una dichiarazione di *fiducia*». ⁸² Non sono cioè di per sé una prova del Divino, tuttavia implicano un'apertura fiduciosa nei confronti della vita e, dunque, anche di Dio. Peraltro anche nell'ultimissimo Betocchi assistiamo a un simile slittamento semantico: «La mia *confidenza* di ora è quella stessa che mi dettava i miei versi, fossero come fossero: il suo oggetto è eterno ed io faccio parte della sua eternità, perché la morte non esiste, l'eternità del cosmo è nella sua continua rinascita». ⁸³ In questa frase, risalente a una lettera del '76,

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Osserva Castelli a questo proposito: «Per [...] Silone importante non è sapere se Dio esiste, importante è vivere secondo Dio, cioè seguendo la coscienza e operando il bene, sull'esempio di Cristo. La fede è rintracciabile solo nelle opere. In tal modo soltanto si può nutrire la speranza che Dio “ci ritroverà”, non importa su quali strade.» F. CASTELLI, *Igazio Silone*, in *Volti di Gesù nella letteratura moderna*, cit., vol. I, p. 345.

⁷⁹ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 476.

⁸⁰ La cena che parenti e amici tengono in suo ricordo ha infatti una chiara connotazione eucaristica, già in *Vino e pane* (ivi, p. 503) e ancor più nel dramma *Ed egli si nascose*, cit., p. 98.

⁸¹ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 31.

⁸² I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 893. Corsivi miei.

⁸³ C. BETOCCHI, Lettera a L. Santucci del 19 agosto 1976, cit. in M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lettture paoline*, cit., p. 221. Corsivo mio.

Betocchi sostituisce significativamente il termine “fede” con quello di “confidenza”: segno appunto che, pur nel rifiuto della fede religiosa, è rimasta una fondamentale fiducia nei confronti della vita, dalla quale eventualmente il rapporto col Divino può riemergere sotto altro nome.

3.3.3. «Dio che non esisti ti prego»

Una peculiare manifestazione della strategia del «come se», sebbene non sia sempre riconosciuta come tale, è la preghiera che nasce nella lontananza di Dio, o addirittura nella convinzione della sua inesistenza. Per esempio Buzzati nel suo diario chiede a Dio di togliergli la paura della morte, ma subito aggiunge che l'unico sistema per ottenere questo risultato sarebbe «che Dio mi desse la fede. Allora diventerei forte non solo di fronte alla morte, bensì anche di fronte ai dolori di ogni genere, alla miseria, alle delusioni, alle tristezze che procura il tempo.»⁸⁴ Paradossalmente, dunque, la preghiera è volta a ottenere quella fede su cui essa stessa si fonda. Ancor più singolare è la “preghiera” contenuta nell'*Uomo che andrà in America*:

REMITTENZA (con doloroso sorriso) Dio che non esisti, ti prego - che almeno su questa grande nave - che mi sta portando via - le cabine siano... siano bene areate [...]

SCHIASSI Ma perché lo preghi, se non esiste?

REMITTENZA Non esiste fintantoché io non ci credo, finché continuo a vivere come viviamo tutti, desiderando, desiderando. Ma se io lo chiamo...

SCHIASSI Troppo tardi!

REMITTENZA No. Per la forza terribile dell'anima mia, forse vile, trascurabile in sé, però anima nella piena portata del termine: se io lo chiamo, verrà!⁸⁵

Il testo ricorda le movenze paradossali di tanta poesia caproniana, avvicinandosi in particolare alla confessione del *Preticello* che abbiamo già citato: «Prego (e in ciò consiste / – unica! – la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: / ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista.»⁸⁶ Entrambi gli autori cioè ci mettono di fronte a una fede sofferta, una speranza contro ogni speranza; al contempo però sollevano il dubbio che proprio questa fede-non-fede sia più vicina a Dio della «comoda» credenza dei benpensanti. Tale concetto è rafforzato anche da altre *Prosopopee* simili al *Preticello*: sia il *Viaggiatore cerimonioso* sia il cacciatore del *Fischio* rifiutano la religione intesa come pacifica risoluzione dei problemi esistenziali; la religione cioè di chi presuntuosamente pensa d'aver ricevuto «in dote / di credere al vero Dio»,⁸⁷ quasi che la fede fosse un oggetto da possedere. «Non so se voi crediate in Dio / o ad altro», dice il cacciatore, «per conto mio / [...] tutto ciò ha un'importanza / relativa».⁸⁸ Ciò che conta è infatti mettersi personalmente alla ricerca del Divino, seguendo il suo «fischio» senza sapere in anticipo dove porterà: la fede, possiamo riassumere tornando al *Preticello*, non è qualcosa da «credere» ma da «soffrire». Espressione peraltro

⁸⁴ D. BUZZATI, annotazione del 10 novembre 1941, cit. in *Album Buzzati*, cit., p. 184.

⁸⁵ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, in *Teatro*, cit., p. 476.

⁸⁶ G. CAPRONI, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'opera in versi*, cit., p. 258.

⁸⁷ G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 245.

⁸⁸ G. CAPRONI, *Il fischio*, ivi, p. 250.

se mai una più intima colata
di umano e di divino
nell'universo plasma [...].⁹⁶

Anche l'opera betocchiana è ricca di preghiere nate dal dubbio, nelle quali il poeta ritrova insperatamente una comunione con Dio proprio nel fondo dell'assenza: «Così qual sono, e ignudo di speranza, / sento che in me ripullula un gorgoglio / come di fango fatto e di preghiera.»⁹⁷ Persino nelle *Poesie del sabato* il poeta non può fare a meno di sperare in una trascendenza a cui ormai non crede più: «[Sono] tal quale una fiammella / al vento, di candela, / quale pone alla Vergine / chi nel suo poco spera / e tra sé molto esige / dallo sperar che umilia».⁹⁸ E ancora Santucci, in *Volete andarvene anche voi?*, si sofferma sulla descrizione di una preghiera nutrita di dubbi, in cui fede, superstizione e ateismo si mescolano:

Tante volte, quando non riesco a prendere sonno perché ho orrore della giornata che mi sta alle spalle e paura di quella che spunterà; quando il cervello, la sapienza diplomata che mio padre e mia madre mi hanno trasmesso pagandomi dei buoni studi mi pesano nelle tempie più di ogni peccato, mi alzo e vado da lui. Neppure occorre che mi alzi. Sto supino nel buio, a occhi aperti, e lo importuno. Non è pregare: è provocarlo; è sperare in segreto di confonderlo e farlo ruzzolare nel mio stesso dramma di ateo superstizioso; ed insieme è pure un piatire da lui la risposta che mi pacifichi, [...] un esigere che lui metta sulla piramide sghemba della mia cultura il sigillo della certezza metafisica.⁹⁹

Del resto anche Levi, nonostante il suo netto rifiuto di una fede «come se», attribuisce al personaggio di Mendel una paradossale preghiera: «Che la guerra finisca, Signore a cui non credo. Se ci sei, fa' finire la guerra. Presto e dappertutto.»¹⁰⁰ Perfino in Calvino possiamo trovare qualche traccia di questa speranza contro ogni speranza. In particolare nelle *Cosmicomiche* Qfwfq ricorda con nostalgia la signora Ph(i)Nk_o, figura creatrice e personificazione dell'unità originaria, verso cui l'amore di tutti si dirige; in pratica una figura semidivina, che tuttavia è da tempo dispersa e universalmente rimpianta. Qfwfq rivela così che, al di là degli interessi più o meno meschini dei personaggi, c'è un desiderio comune: «Per tutti noi la speranza di ritornare nel punto è soprattutto quella di trovarci ancora insieme alla signora Ph(i)Nk_o». E aggiunge: «È così anche per me che non ci credo.»¹⁰¹

3.3.4. La paura di credere

Se la fede tende a trasformarsi in speranza, la non credenza appare spesso, al contrario, come una soluzione teoreticamente «forte», giacché fondata su criteri razionali (benché spesso in conflitto con le istanze emotive). Va precisato tuttavia che, come emerge in alcuni passaggi dei nostri autori, i confini non sono poi così netti come sembrano: appunto perché nessuno può dire di conoscere la verità senza margine d'errore, l'ateismo è a suo modo un atto di fede negativa. «I due atteggiamenti»,

⁹⁶ M. LUZI, *Dov'era lui?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1033.

⁹⁷ C. BETOCCHI, *D'una rossastra luce il dorso vivo*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 264. Di analogo significato è il verso: «La tenebra che nasce gli è preghiera» di *Ormai, fra sé, non dice che di sé. Anche*, da *Ultimissime*, ivi, p. 371.

⁹⁸ C. BETOCCHI, *Così come ormai sono*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 418.

⁹⁹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 385.

¹⁰⁰ P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 600.

¹⁰¹ I. CALVINO, *Tutto in un punto*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 121.

osserva infatti Caproni in un'intervista «si identificano nell'eguale mancanza di prove che hanno entrambi, giacché se l'ateo "crede" alla non esistenza di Dio, è, in questo stesso piano, identico a chi crede.»¹⁰² Come la fede dunque anche l'ateismo si nutre non soltanto di argomentazioni razionali ma anche di fattori emotivi: in questo caso non la speranza ma, viceversa, la paura di credere.

Piuttosto significativo in proposito è il racconto di Caproni *Sotto la luna mediterranea*. Qui alcuni amici in vacanza, orgogliosamente scettici, rifiutano anche solo di considerare l'esistenza delle sirene, tuttavia si trovano loro malgrado a dover accettare un fatto ancor più incredibile, eppure incontestabile: all'una di notte, in mezzo al mare, c'è una capra che bela. Caproni ironizza così sullo scetticismo assolutamente privo di dubbi, mettendone a nudo la matrice irrazionale; gli amici infatti non vogliono neppure ascoltare testimonianze contrarie alle proprie convinzioni, appunto perché hanno paura di crederci.¹⁰³ Anche Buzzati lascia trapelare l'ipotesi che il rifiuto della fede sia in parte fondato sul timore, sul *non voler* credere: «L'uomo non vuol credere alle poche cose che potrebbero guarire le sue pene. Crede a una quantità di cose stupide ma non crede per esempio all'aldilà né a Dio, anche se entra in chiesa e si inginocchia, perché altrimenti, se credesse, vivrebbe in un altro modo, senza affannarsi tanto e senza odiare.»¹⁰⁴

Emblematico a questo proposito un passaggio degli *Strani rumori di Peterborough*. Il protagonista salva la vita a un vecchio arabo, che per riconoscenza gli dona un anello in grado di proteggere da ogni male. Il protagonista verifica poi che l'anello è effettivamente in grado di salvare dalla morte. Da qui la logica domanda posta all'arabo: perché non ha usato l'anello lui stesso? Al che il vecchio risponde: «Io, vedete? Non ci credevo... e perché avvengano gli incantesimi bisogna avere la fede [...] Ma potrebbe anche darsi [...] che io avessi paura.»¹⁰⁵ Tale concetto trova anche applicazioni paradossali. Nel *Problema del Gesù bambino*, in particolare, i genitori si trovano impotenti di fronte allo scetticismo assolutamente immotivato dei bambini: Gesù scende davvero sulla terra per portare i regali di Natale, ma nessuno dei bambini vuole più crederci. In effetti è lo stesso Gesù che volutamente semina indizi contrari, facendo supporre ai bambini che siano i genitori a procurare loro i regali; il motivo è che, in caso contrario, non ci sarebbe nessun merito a credere.¹⁰⁶ La stessa situazione è espressa, in tono semiserio, anche in versi:

Se la vostra bella sicurezza
nella scienza e nella dea ragione
andasse a carte quarantotto? [...]
E se sul serio venisse?
Silenzio! O Gesù Bambino
per favore cammina piano
nell'attraversare il salotto
Guai se tu svegli i ragazzi,
che disastro sarebbe per noi
così colti così intelligenti
brevettati miscredenti
noi che ci crediamo chissà cosa

¹⁰² G. CAPRONI, Intervista cit. in D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 127.

¹⁰³ G. CAPRONI, *Sotto la luna mediterranea*, in *Racconti scritti per forza*, cit., p. 338.

¹⁰⁴ D. BUZZATI, *Camera 108*, da *Siamo spiacenti di...*, cit., p. 158.

¹⁰⁵ D. BUZZATI, *Gli strani rumori di Peterborough*, da *Cronache fantastiche*, cit., vol. II, p. 262.

¹⁰⁶ D. BUZZATI, *Il problema del Gesù Bambino*, in *In quel preciso momento*, cit., pp. 73-5.

coi nostri atomi coi nostri razzi.
Fa piano, Bambino, se puoi.¹⁰⁷

D'altro canto la paura della fede può assumere anche tinte più fosche, se calata nel contesto socio-politico. In diverse occasioni infatti Buzzati raffigura implicitamente l'oppressione antireligiosa dei regimi di sinistra o, più sottilmente, la non credenza conformistica delle società democratiche. In entrambi i casi la fede – come la poesia, la fantasia e la speranza in generale – viene severamente repressa: talvolta il divieto colpisce le sue manifestazioni più indirette, come il plenilunio o le montagne,¹⁰⁸ talvolta riguarda invece esplicitamente la pratica religiosa.¹⁰⁹ In ogni caso l'imposizione si rivela alla lunga impossibile da mantenere, sfociando infine in forme individuali o pubbliche di ribellione o addirittura nell'aperta manifestazione di Dio. Allo stesso modo i tentativi di repressione religiosa si rivelano miopi e inefficaci nell'opera di Silone. Un esempio emblematico è dato dall'affermazione involontariamente comica di Alfredo, comunista integerrimo, che interrogato sulla posizione del partito nei confronti di Dio risponde: «Verso Dio noi ci regoliamo caso per caso.»¹¹⁰ A questo atteggiamento si contrappone la ricerca esistenziale di Rocco, che lasciandosi interrogare dalla fede si rivela un «libero pensatore» nel senso letterale del termine.

Rifiuto irrazionale e ricerca religiosa poi possono anche convivere all'interno dello stesso personaggio. Pietro Spina infatti sente il richiamo di Dio ma al contempo lo sfugge, giacché come egli stesso dice «è terribile cadere nelle sue mani».¹¹¹ Similmente nell'Orfeo santucciano convivono speranza e timore nei confronti della fede. In effetti il materialismo del protagonista (che si impegna a non guardare mai «oltre le stelle») è nutrito non tanto di considerazioni razionali quanto di rimpianto e di paura, come emerge in particolare nel dialogo con don Pasqua: «“Mi dia un sorso di quel suo elisir.” “Hai paura?”” disse don Pasqua versando dalla borraccia. “Paura che Dio non esista?” “O forse del contrario, non so.”»¹¹² Ancor più estremo è il racconto *Discesa agli inferi*, in cui Santucci rappresenta una forma di ateismo capace di perseverare anche di fronte all'evidenza; le anime infatti rifiutano la salvezza offerta da Cristo e sollevano dubbi sulla sua esistenza, nonostante Lui sia presente davanti a loro: «Tu esisti invece? Chi te lo assicura, se per noi è come se non fossi mai stato?».¹¹³

¹⁰⁷ D. BUZZATI, *Che scherzo!*, in *Il panettone non bastò*, cit., p. 123.

¹⁰⁸ Cfr. D. BUZZATI, *Era proibito*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1009; *Le montagne sono proibite*, in *Paura alla Scala*, cit., p. 131.

¹⁰⁹ Cfr. D. BUZZATI, *Processo per idolatria*, da *Il crollo della Baliverna*, cit. p. 272; *Un verme al ministero*, da *Teatro*, cit., p. 357.

¹¹⁰ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 114.

¹¹¹ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 1010.

¹¹² L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 237.

¹¹³ L. SANTUCCI, *Discesa agli inferi*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 163.

3.4. La *venatio dei*

La religiosità novecentesca può essere efficacemente riassunta nell'immagine della *venatio dei*, intesa in entrambi i significati consentiti dal genitivo latino. Da un lato, infatti, il nascondersi di Dio provoca l'uomo a una ricerca dinamica e spesso conflittuale: un incontro-scontro con il Divino, che richiama anche l'episodio biblico della lotta tra Giacobbe e l'angelo.¹ Dall'altro lato Dio stesso va in cerca dell'uomo, come il poema di Péguy mette bene in evidenza.² Dio cioè teme e spera per le sue creature, che sono libere di perdersi come di salvarsi; la teologia cristiana, commenta Lia, «è teologia di un Dio che “dipende” dalla pecora smarrita», nella misura in cui Colui che ama dipende da colui che è amato.³ Questo fa della speranza una virtù doppiamente «teologale»: perché è dono di Dio, ma anche perché Dio stesso la prova.

3.4.1. La «caccia» all'uomo da parte di Dio

La doppia natura della «caccia» metafisica è palese nell'opera di Buzzati, che come abbiamo visto sviluppa il tema dell'attesa in due sensi: da un lato l'uomo attende per tutta la vita il compiersi del proprio destino, dall'altro egli stesso è oggetto di attesa da parte del Trascendente. Da qui un rapporto ambivalente e sempre inquieto con il Divino, che si mostra e si cela: «Mi pare di avere capito che tu vorresti condurmi più in là, ogni volta più in là, sempre più nel centro, fino alle frontiere del tuo incognito regno. [...] Tu sei paziente, [...] sei veramente discreto, tu fai perfino mostra di fuggirmi, con diplomazia tutta orientale, e non osi neppure rivelare il tuo volto.»⁴ Tale figura chiede pascalianamente all'uomo di compiere una scommessa, anche se spesso l'intreccio tra timore e speranza è troppo stretto perché i personaggi riescano a compiere una scelta.⁵ Emblema di questa difficoltà tutta moderna di scegliere è la reinterpretazione buzzatiana del *Canto di natale* di Dickens: la visita degli spiriti, che nel racconto originario avviene una volta per tutte, nella versione buzzatiana diviene un'abitudine che si ripete tutti gli anni, provocando in Scrooge sentimenti misti di stizza e contrizione non sufficienti però a innescare una catarsi definitiva.⁶ Similmente i personaggi del *Cane che ha visto Dio* accettano senza sorpresa la presenza del Divino presso l'eremita, senza che ciò li distolga minimamente dai loro traffici. D'altra parte proprio questa sdrammatizzazione di Dio, non più uso a manifestazioni gloriose ma parcellizzato per così dire nel quotidiano, consente che la «caccia» divina prosegua con mezzi più sottili, infiltrandosi in ogni luogo e moto dell'animo.

Così per esempio la cittadina del racconto appena citato, pur indifferente di fronte alla presenza palese di Dio, è profondamente inquietata da un cane randagio sospettato – peraltro senza fondamento – di

¹ Cfr. B. MAGGIONI, *Il terreno della speranza. Note di cristianesimo per un tempo di crisi*, Vita&Pensiero, Milano 2012, pp. 32-4.

² Cfr. C. PÉGUY, *Il portico del mistero della seconda virtù*, cit., p. 196.

³ P. LIA, *L'in-canto della speranza*, cit., p. 70.

⁴ D. BUZZATI, *Ombra del sud*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 641.

⁵ «Ma la mia anima è deprecabilmente timida, invano la redarguisco, le sue ali tremano, i suoi dentini diafani battono appena la si conduce verso la soglia delle grandi avventure. Così sono fatto, purtroppo, e ho davvero paura che il tuo re sprechi il suo tempo ad aspettarmi [...] No, no, in nome del Cielo. Sia come sia, o messaggero, porta la notizia che io vengo, non occorre neanche che tu ti faccia vedere ancora. Questa sera mi sento veramente bene, sebbene i pensieri ondegino un poco, e ho preso la decisione di partire (Ma sarò poi capace? [...])» Ivi, pp. 642-3.

⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Lo strano Natale di Mister Scrooge*, in *Il panettone non bastò*, cit., pp. 135-140. Anche Luzi sottolinea l'assenza di senso tragico che caratterizza l'epoca contemporanea, in cui quindi non si verifica più catarsi; d'altra parte, aggiunge subito, ciò non impedisce alla Grazia divina di agire. Cfr. M. Luzi, *Ceneri e ardori*, da *Teatro*, cit., p. 543.

aver visto Dio. Attraverso lo sguardo del cane infatti Dio diventa una presenza costante, discreta ma fastidiosa proprio perché costringe ciascuno a guardarsi, prendendo consapevolezza dei propri difetti e colpe. Altrettanto astuta è la «caccia» divina all'*Uomo che volle guarire*. Dio cioè conquista l'anima del protagonista passando attraverso i suoi desideri più mondani, finché è troppo tardi per rimediare: «Di giorno in giorno, mentre la grazia lavorava in te, [...] credevi di essere tu a vincere, e invece era Dio che ti vinceva».⁷ Ma l'esempio più singolare di questo tema è forse il racconto *Acqua chiusa*. Qui il narratore mette esplicitamente in guardia contro i «trucchi» di Dio, capace di toccare i cuori in ogni circostanza: basta che un istante di silenzio e solitudine permetta di guardarsi dentro. Perciò occorre essere prudenti perfino quando si va in bagno:

Prudenza, vogliamo dire, anche con le *toilettes* dei grandi alberghi, le loro luci sibilline, quel silenzio, quella gelida serenità, gli specchi, la sediziosa voce dell'acqua, simile agli scoli misteriose delle montagne negli anni andati, la quale parla troppo vivamente grondando dai lucidi colonnati di maiolica (in tanto severo abbandono!) [...] Dio, pazientissimo, giorno e notte ci insegue, dove meno si pensa ci attende all'agguato, non ha bisogno di croce o di altari, anche nei vestiboli di marmo sterilizzato che non si possono nominare egli viene a tentarci proponendoci la salvezza dell'anima.⁸

Curiosamente anche per Santucci i bagni non sono privi di una cert'aria metafisica, appunto perché Dio ha la capacità di manifestarsi perfino nei luoghi più impensati e squallidi: «certe sale d'aspetto di stazione scrostate e semideserte, squallidi corridoi di caserme, persino orinatori pubblici deturpati di oscenità e fetidi di cloro.»⁹ E come l'epifania di Dio può accendere di gioia qualunque istante della vita terrena, il Suo conforto può arrivare a consolare anche la disperazione più fonda, agendo nascostamente nell'interiorità del singolo, prendendo la forma dei suoi stessi pensieri: «È quella parte di noi che è madre e sorella di noi stessi, un coraggio sepolto, forse il grido di tutti i nostri ricordi; forse soltanto un odore di fieno notturno che ci restituisce il cielo e la terra.»¹⁰ Tutti questi pensieri «sono ancora noi, e tuttavia sono un altro: un inatteso messaggero del Padre muto».¹¹ Tra l'altro anche Santucci illustra talvolta la «caccia» divina attraverso la metafora del cane, in particolare il cane di montagna che, grazie al suo fiuto, riesce a trovare e salvare i dispersi. Così esulta per esempio il coro dell'*Angelo di Caino*: «Un uomo è stato perdonato, la misericordia di Cristo è andata a cercarlo come il cane dei monaci cerca nelle nevi il viandante assiderato».¹²

Ma la «caccia» di Dio avviene soprattutto per mezzo dei suoi più assidui rappresentanti: gli angeli custodi. Sono loro che, nella sensibilità santucciana, personificano la paziente attesa di Dio che giorno dopo giorno accompagna le anime cercando di indirizzarle verso la buona strada, come un «tenacissimo fiancheggiatore».¹³ Dunque è anzitutto attraverso il rapporto con il proprio angelo custode che Santucci indaga la natura del legame tra l'uomo e Dio, fondato sulla speranza in entrambe le direzioni. Da un lato infatti gli angeli sperano e trepidano per gli uomini che sono loro affidati, al

⁷ D. BUZZATI, *L'uomo che volle guarire*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 868.

⁸ D. BUZZATI, *Acqua chiusa*, in *In quel preciso momento*, cit., p. 133. Un'immagine analoga torna anche nel poemetto *Il capitano Pic*: «Si fermò ai lavatoi / nel silenzio lo scroscio / fisso dell'acqua / giù per gli scarichi delle latrine / nell'immensità della caserma.». *Opere scelte*, cit., p. 1315.

⁹ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 16

¹⁰ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 432.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., p. 98. La stessa immagine è fortemente presente in *Come se* e, apprendiamo nel *Cuore dell'inverno*, ha una radice autobiografica. Cfr. L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 675 e *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 116.

¹³ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 11.

punto da esserne indotti in tentazione: «la tentazione», spiegano, «d'innamorarci del vostro destino e dei vostri sogni, che conosciamo meglio di voi stessi. La tentazione di vedervi felici.»¹⁴ Dall'altro lato gli angeli rappresentano per gli uomini la possibilità di essere sempre cercati e trovati, per quanto lontano si spingano: gli angeli insomma sono «quelli che con vocabolo *western* chiamerò "i nostri". Perché sempre e per nostra fortuna puntualmente "arrivano.»¹⁵ Tuttavia la presenza degli angeli custodi è talmente assidua da risultare a volte inquietante: «In qualche occasione», confessa Santucci al proprio angelo, «sei andato a un pelo dal venirmi in uggia. Quella tua continua intimità con me, il tuo essere in ogni mia passione o pigrizia, in ogni emozione e pensiero... Ho provato, e tu lo sai, perfino a detestarti.»¹⁶ Non sempre, infatti, l'anima umana accetta volentieri di essere catturata. «C'è una parte di questo strano animale che non vuol essere salvata», scopre Cristo nel corso della sua *Discesa agli inferi*, intesi non soltanto come aldilà ma anche e soprattutto come punto più fondo dell'animo umano, in cui Dio stesso fatica ad arrivare.¹⁷

Ancor più esasperato appare poi il conflitto col Divino nell'opera sioniana. L'autore stesso confessa nel *Memoriale dal carcere svizzero* di essersi sentito braccato da Dio, con violenza «terribile»: «Come scrisse San Bernardo [...] vi sono degli uomini che Iddio rincorre, perseguita, ricerca e, se li trova e li afferra, li strazia, [...] li ingoia e digerisce e ne fa creature del tutto nuove, creature del tutto sue; se io ripenso alle sofferenze, ai pericoli, agli errori, alla penitenza, sofferti da molti miei amici e da me stesso, mi sembra di aver avuto quella sorte dolorosa e privilegiata di cui parla San Bernardo.»¹⁸ Tale sensazione è riflessa in più d'uno dei suoi personaggi. In particolare Pietro Spina e Rocco sono i destinatari di un'evidente chiamata divina alla quale tuttavia resistono; perciò essi sono «inseguiti» per tutta la vita dalla voce di Dio, che non li lascia mai tranquilli.¹⁹ Il loro non è comunque l'unico caso: Simone-la-faina per esempio, spiegando di aver «voltato le spalle» a Dio dopo il terremoto, aggiunge: «Delle volte però ho l'impressione che Lui mi corra dietro.»²⁰

La stessa metafora si presenta anche nella tarda poesia betocchiana. Infatti, pur nel dubbio e poi nel rifiuto della fede, il poeta continua a sentire il pungolo del Divino: «Stanati dalle mura della sua Chiesa / per impossibilità di restarvi, / allora il Vangelo ci insegue / come il veltro la preda agognata.»²¹ Talvolta questa caccia è sentita come una violenza, in stridente contrasto con l'affetto fiducioso che contraddistingueva la religiosità degli inizi; il poeta si paragona allora a una «città rimpicciolita / dal coprifuoco», costretta a erigere «una muraglia / che mi difenda dall'aggressione di Dio».²² In altri momenti, al contrario, emerge il desiderio di essere «cacciato», ossia di essere l'oggetto della ricerca di un Dio altrimenti troppo lontano: «Cercami, perdonami / t'ascolto nel brusio del grano, / acquattato come una quaglia.»²³ Peraltro già nella sua prima raccolta Betocchi aveva

¹⁴ L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., p. 9.

¹⁵ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 34.

¹⁶ L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 11.

¹⁷ L. SANTUCCI, *Discesa agli inferi*, da *Il bambino della strega*, cit., p. 165. In questo racconto perciò il rapporto tra l'uomo e Dio assume tinte conflittuali: Cristo dà fondo a tutti i «trucchi» del suo divino armamentario, mentre le anime fanno di tutto per sfuggire alla sua presa.

¹⁸ I. SILONE, *Memoriale dal carcere svizzero*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 1397.

¹⁹ «Come nel poema di Francis Thompson, ho l'impressione che Pietro Spina non cerchi Dio, ma sia da lui inseguito, come uno può esserlo dalla propria ombra o da qualcosa che porta in sé.» I. SILONE, *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 870.

²⁰ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 814.

²¹ C. BETOCCHI, *A mani giunte*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 460.

²² C. BETOCCHI, *Il dirmi che non ho il mio coraggio*, da *Poesie disperse*, ivi, p. 570.

²³ C. BETOCCHI, *Dai campi*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 193.

evocato l'immagine della «fuggiasca lepre, / [...] e la paura / del cacciatore» (sebbene contrastata subito dal volto più rassicurante della fede, rappresentato dalla figura materna).²⁴ Un'immagine di cui Caproni aveva acutamente colto le implicazioni psicologiche e religiose: «L'uomo persegue inconsciamente nella lepre, tapinante in perpetuo e in perpetuo fuggiasca, [...] una palpabile immagine del proprio destino»; perciò la poesia di Betocchi «ci ribadisce l'allegoria dell'anima nostra cristiana, la quale, indifesa sì, ma non rinunciataria né vigliacca, ha pur essa bisogno delle sue mille astuzie», le quali eccitano i cacciatori «proprio come credo che ecciti, ed inebri, e sproni il grande Cacciatore d'anime la danza sempre un poco folle dell'uomo e delle sue umane bugie.»²⁵

3.4.2. La «caccia» a Dio da parte dell'uomo

La caccia umana nei confronti del Divino trova naturalmente in Caproni il suo rappresentante per eccellenza. Già nel *Seme del piangere* le figure dei cacciatori si ammantano di un'aura metafisica, comparando insieme ad Annina nell'anticamera della morte; ed è appunto il mistero della morte che appare racchiuso negli occhi dei loro cani: come a suggerire che quella sia la vera preda della caccia, condotta nei territori selvatici negati alla ragione.²⁶ Nel *Congedo* poi tale tematica si precisa ulteriormente; in particolare il guardiacaccia del *Fischio* mostra l'intento non di impedire la caccia ma piuttosto di praticarla: egli insegue la morte – dunque il trascendente – proprio per evitare di esserne braccato.²⁷ È tuttavia nel *Franco cacciatore* che il tema diviene centrale, identificando esplicitamente Dio con la preda.²⁸ A questo proposito si sottolinea solitamente come Caproni abbia ripreso, cambiandola di senso, la tematica agostiniana della *venatio dei*; tuttavia la *venatio* intesa come caccia a Dio da parte dell'uomo era già presente nella tradizione cristiana, tanto che nel 1650 il monaco Benedetto von Haeften le aveva dedicato l'opera *Venatio sacra sive de arte quaerendi Deum*.²⁹ La peculiarità di Caproni sta piuttosto nel modo in cui tale *venatio* è condotta.

In primo luogo la preda ha una connotazione quantomeno ambigua. Infatti si verifica una crescente confusione tra cacciatore e cacciato: «Cercavo il “fagiano”. / O, forse, era il “fagiano” / a cercar me? // [...] Sparai. / Forse sparò lui. O un altro. // S'io caddi (chi cadde) / non l'ho saputo mai.»³⁰ Inoltre nel *Conte di Kevenhüller* la bestia moltiplica i suoi significati: non è più soltanto l'io-Dio, ma anche la parola,³¹ la morte, il femminile,³² il male.³³ In secondo luogo la caccia caproniana appare già in

²⁴ C. BETOCCHI, *Alla mamma*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 154.

²⁵ G. CAPRONI, *Ottobre caccia aperta*, da *Taccuino dello svagato*, cit., p. 93.

²⁶ G. CAPRONI, *Ad portam inferi*, da *Il seme del piangere*, in *L'opera in versi*, cit., p. 204.

²⁷ «Il guardacaccia, caccia / od è cacciato. Questa / è una norma sicura.» G. CAPRONI, *Il fischio*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 250.

²⁸ «Volli sparare anch'io. Puntai in alto. Una stella o l'occhio (il gelo) di Dio?»; «M'acceccò un lampo. Sparai. / (A Dio, che non conosco?)». G. CAPRONI, *L'occasione e Preda*, da *Il franco cacciatore*, ivi, pp. 399 e 408.

²⁹ Cfr. B. VAN HAEFTEN, *Venatio sacra sive de arte quaerendi Deum*, Meursium, Anversa 1650. Il testo è consultabile all'indirizzo:

https://books.google.it/books?id=J29CAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Ultima consultazione: 25/11/2020]

³⁰ G. CAPRONI, *Il fagiano*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., 525. Tale dinamica, osserva Galli, risente probabilmente delle memorie belliche, in particolare della guerra partigiana in cui effettivamente il confine tra cacciatore e cacciato era sottile. Cfr. M. GALLI, *La caccia: genesi e 'variazioni sul tema' nella poesia dell'ultimo Caproni*, da *Omaggio a Caproni*, cit., p. 215.

³¹ Cfr. G. CAPRONI, *Io solo*, in *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 561.

³² Cfr. G. CAPRONI, *Il flagello*, ivi, p. 589.

³³ Cfr. Apparato critico, ivi, p. 1627.

partenza destinata al fallimento, giacché la sua preda non è raggiungibile con mezzi umani e forse addirittura non esiste. Eppure, scrive Baldacci, «nella certezza di mancare il bersaglio [...] la caccia diviene ancor più spasmodica, ossessiva, una sorta di imperativo categorico, gesto coatto, allucinatorio e quasi biologicamente necessario allo stesso tempo.»³⁴ In ultimo la caccia non mira semplicemente a raggiungere la preda – come nella tradizionale *venatio* diretta a Dio – bensì ad ucciderla, sfociando in un vero e proprio deicidio.³⁵ Il tema della caccia si sovrappone dunque a quello della lotta con Dio, trasformando la poesia caproniana in un costante «corpo-a-corpo».³⁶

Più in particolare possiamo individuare due motivazioni alla base di questa dinamica deicida. Anzitutto la poesia si fa espressione di rabbia di fronte all'assenza di Dio, come esemplarmente nello *Stravolto*: «“Piaccia o non piaccia!” / disse. “Ma se Dio fa tanto”, / disse, “di non esistere, io, / quant'è vero Iddio, a Dio / io Gli spacco la Faccia”».³⁷ Anche *Testo della confessione* è piuttosto esplicito in proposito: la colpa di Dio, ossia il motivo per cui l'io poetico si trova costretto ad ucciderlo, è proprio il fatto di «non essere in casa». Se Dio fosse stato presente il deicidio non sarebbe avvenuto: in qualche modo Egli si sarebbe difeso e così, scrive il poeta, «mi avrebbe salvato», giacché la morte di Dio è un tutt'uno con l'annichilamento dell'io.³⁸ D'altra parte l'uccisione di Dio è anche un modo, per quanto paradossale, di cercare un rapporto con lui; ucciderlo significa provare che esiste, come espresso emblematicamente nel *Franco cacciatore*.³⁹ Va detto comunque che non sempre la poesia caproniana ha una connotazione così violenta: in rari casi la speranza prende il sopravvento su paura e rabbia, e la caccia diventa un gioco, una danza aerea in cui si intrecciano desiderio umano e divino:

Dovunque balza il delfino
(il mare gli appartiene tutto,
dicono, dall'Oceano fino
al Mediterraneo), vivo
là vedi il guizzo di Dio
che appare e scompare, in lui ilare
acrobata dall'arguto rostro.

È il giocoliere del nostro
inquieto destino — l'emblema
dell'Altro che cerchiamo
con affanno, e che
(il delfino è allegro — è il gaio
compagno d'ogni navigazione)
si diverte (ci esorta)
a fondere la negazione
(un tuffo subacqueo — un volo

³⁴ A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 124.

³⁵ Emblematico in proposito *L'abate*: «“Alzate il tiro! // Alzate! // Tenetelo verticale!!! // La Bestia non vi prenda in giro. // È allo zènit: non orizzontale!” // Così speculava l'Abate, / facendosi, a suo malgrado, deicida.» G. CAPRONI, *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 581.

³⁶ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 234.

³⁷ G. CAPRONI, *Lo stravolto*, da *Il muro della terra*, in *L'opera in versi*, cit., p. 326.

³⁸ G. CAPRONI, *Testo della confessione*, ivi, p. 327.

³⁹ «*Il guardacaccia, / con un sorriso ironico / – Cacciatore, la preda / che cerchi, io mai la vidi. // Il cacciatore, / abbracciando il fucile: / – Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi.*» G. CAPRONI, *Ribattuta*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 400.

elegante e improvviso
in un biancore di spume)
con il grido dell'affermazione.⁴⁰

Peraltro anche Luzi usa volentieri metafore marine per descrivere la sua «caccia» a Dio, rappresentato come un pesce «delle grandi profondità» che di quando in quando affiora in superficie ma si inabissa prima di poter essere afferrato.⁴¹ Egli si sottrae così alle domande dell'uomo, «scompare / sotto flutti d'oscurità.»⁴² Questo rende inizialmente «agonico» il rapporto col Divino: è «una partita a due»⁴³ che può assumere anche i toni aspri della lotta. Non per nulla Impellizzeri accosta la poesia luziana all'episodio biblico di Giacobbe, l'uomo che ha «lottato con Dio per tutta la notte, perché Dio restasse nella notte del mondo.»⁴⁴ Tale lotta è alimentata dal desiderio di vedere Dio compromettersi e ferirsi con la materia del mondo («ferisciti, sanguina anche tu»⁴⁵), quasi che il poeta volesse, come Giacobbe, costringere Dio a rivelarsi, a dire il proprio nome; ma il contrasto si origina anche dal timore umano di fronte al Diverso per eccellenza, capace di «bruciare» l'io e assimilarlo a sé:

... E ora
all'improvviso
chi è, vorrei indovinarlo,
costui, avverso, che mi chiama
dalla mia profondità
o da oltre...
Si erge
ad anti-me
scattato ad annientarmi,
mi si avventa contro,
il suo contatto mi folgora,
il suo fuoco mi sopprime.⁴⁶

Come per Caproni poi il contrasto non è solo tra Dio e l'uomo, ma anche tra l'io e se stesso: tra l'«animo» che desidera l'assoluto e la «mente» che si sente invece intrappolata nella prigione del tempo.⁴⁷ A differenza di Caproni, tuttavia, Luzi non si mantiene a lungo in questo atteggiamento conflittuale. Quasi subito emerge l'ipotesi di un superamento dell'«agone», dato non dalla sconfitta di uno dei due contendenti ma dall'armonizzazione di entrambi nel «silenzio raggianti / dell'amore pieno».⁴⁸ L'«inseguimento» cioè cessa non perché Dio sia ormai troppo lontano per essere raggiunto, ma perché ogni distanza tra Lui e l'uomo viene meno: «L'uno e l'altro al punto / più alto / di unità / e di non differenza, / equiparati / in tutto / da reciproco annullamento».⁴⁹ In Luzi infatti si afferma

⁴⁰ G. CAPRONI, *Il delfino*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 693.

⁴¹ M. LUZI, *Il graffito dell'eterna zarina*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 433.

⁴² M. LUZI, *Atelier di Venturino*, ivi, p. 499.

⁴³ M. LUZI, *A Bellariva*, ivi, p. 1276.

⁴⁴ V. IMPELLIZZERI, «*Gran piaga verticale*», in *Mi metto la mano sulla bocca*, cit., p. 125.

⁴⁵ M. LUZI, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 178.

⁴⁶ M. LUZI, *E ora*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 584.

⁴⁷ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 92.

⁴⁸ M. LUZI, *Ridotto a me stesso?*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 466. Una struttura simile si trova anche in altri componimenti come *Perché luce ti ritrai?*, da *Per il battesimo*, ivi p. 577: «Perso o vinto l'agone? / Oppure / è l'altro che matura / e splende, l'amore pieno, / il pieno annientamento / in cosa?»

⁴⁹ M. LUZI, *Sei tanto lontano*, ivi, p. 696.

sempre più la convinzione che ogni essere vivente sia «abitato» dal Divino, perciò «non ha senso fare a pagni con chi mi abita.»⁵⁰ In alternativa, con metafora opposta ed equivalente, si può dire che per Luzi ciascuno sia *immerso* nel Divino; di conseguenza non ha senso neppure chiedersi se Dio esista o non esista:

Proprio il nostro esserci è l'essere in qualcosa, e quindi probabilmente il divino è in atto, e noi non possiamo certamente interferire [...] Non ci si può arroccare [...] su uno scoglio, e dire chi ci dà la rotta: noi siamo dentro al viaggio, e non sappiamo in quale direzione proceda, ma senz'altro procede. Occorre veramente astrarsi da questo, tirarsi fuori dalla corrente per imbastire un discorso come quello che fa l'ontologia più tradizionale, che per me è il linguaggio più irreligioso che esista, proprio perché pretende di essere fuori, di tirarsi fuori dalla corrente, perché si scinde dal viaggio, e quindi dalla totalità del presente in cui noi non possiamo, se vogliamo fare il nome di Dio, non collocarlo.⁵¹

Questo è appunto, nell'opinione di Luzi, il limite della poesia caproniana, che presuppone una separazione insanabile tra mondo umano e divino⁵² e perciò si impegna in una caccia che a Luzi sembra «un po' blasfema»⁵³ e in fondo inutile, giacché Dio «è al di sopra di qualunque possibilità di definirlo, ma anche di incalzarlo, di interrogarlo in senso stretto, perché risponda a certe nostre richieste.»⁵⁴ In questo senso la «caccia» a Dio è un modo scorretto di cercarlo: un modo che Dio stesso sopporta male, anche se comprende che si tratta di una tentazione quasi inevitabile per l'animo umano. Tale concetto è esplicitato in particolare nel *Simone Martini*: «Lo umilia / essere - lo sente - / cercato / dal desiderio umano. / Lo affligge / su di sé / quel fiato / o quella cupidigia / d'una mente / segugia che lo indaga / e non lo riconosce / in sé vivo da sempre».⁵⁵ Da qui l'esortazione del poeta, che si fa interprete del pensiero divino: «Perché non vi guardate tutti in viso / e non riconoscete in voi la vita / dove tutti siamo? / Fatelo – supplica, mi sembra. Fatelo.»⁵⁶

D'altra parte, anche quando le dinamiche più aspre ed esplicite della caccia vengono rinnegate, la poesia luziana continua comunque una propria forma di caccia: il poeta va alla ricerca dell'«immemorabile evangelio»,⁵⁷ la voce o musica divina che continuamente affiora e scompare nel rumore della storia. La caccia si traduce perciò in tentativo di decifrazione: «Decifro / male il progetto, / ma c'è, è scritto con parole / che ancora non intendo, / ma c'è».⁵⁸ Da questo punto di vista quindi la

⁵⁰ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 139.

⁵¹ Ivi, pp. 136-7.

⁵² «Lui svolge una sorta di schermaglia a porte chiuse: di qua c'è il muro della terra, e di là non sappiamo che ci sia. Caproni non chiama a corresponsabile nella vita tutto ciò che la speranza ci dice possa esserci. Lui si pone il problema di Dio in termini positivistic: ci sei o non ci sei? Lui, poi la formula in modo poeticamente molto bello, ma a me la domanda in sé pare anacronistica [...]. Quello che noi crediamo sia l'Altro da noi, cui appuntiamo il desiderio, agisce già, è già qui mentre noi lottiamo e ci dibattiamo, stiamo operando per questo. Da questo punto di vista, l'ultimo libro di Caproni è un po' raggelante. Noi viviamo in una specie di marasma, tragico e sublime insieme: ci siamo dentro, non fuori, come parrebbe leggendo quel libro.» Ivi, p. 236.

⁵³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 148.

⁵⁴ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 138.

⁵⁵ M. LUZI, *Lo umilia*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 959.

⁵⁶ M. LUZI, *Nella mente umana?*, ivi, p. 960. Il tema è già introdotto in *Frasi e incisi* attraverso il punto di vista di Angelica, personificazione del femminile e dell'anima nel mondo, dunque indirettamente del Divino. Anche lei avverte con sgomento la «caccia» da parte dell'uomo, che la costringe in un'immagine circoscritta: «Si sente [...] cima / d'un muto desiderio / senza fine, / termine, / ancora, / d'una silenziosa caccia. / C'è, / oscuro, / chi desidera / in quella dura astralità / raggiungerla, / una mente / umana - lo avverte - / attacca quella distanza / e lei, cerva, vorrebbe / [...] con tutto ricongiungersi, / tutto definitivamente essere.» M. LUZI, *Lei era e non era*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 782.

⁵⁷ M. LUZI, *C'era, sì, c'era*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 509.

⁵⁸ M. LUZI, *Perché vita, diceva*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 222.

poesia luziana non è troppo distante dalla caccia di Caproni, intesa come tentativo di decifrare il senso della realtà, fino al suo fondamento più riposto che sconfinava nella trascendenza. Inoltre tale *venatio* conoscitiva rappresenta anche un punto di contatto con Levi e Calvino. Nelle loro opere infatti la caccia compare come metafora per indicare il percorso dell'uomo nel mondo, volto sia a comprendere il significato e l'ordine delle cose, sia a cercare un rapporto con l'Altro-da-sé (rapporto sempre oscillante tra la speranza di un incontro, la violenza assimilante e la paura di essere assimilato). Con questo non si vuole dire che la *venatio* di Levi o di Calvino costituisca una caccia metafisica sotto mentite spoglie; tuttavia è innegabile che la «caccia» conoscitiva e relazionale rappresentata da questi autori costituisca anche un tentativo di risposta a esigenze esistenziali, ossia un'espressione della speranza nel senso più ampio del termine, e da questo punto di vista presenta delle analogie con la *venatio* religiosa.

Levi, anzitutto, scrive che l'uomo «è diventato uomo cacciando, cioè esercitando la ragione»,⁵⁹ e tutt'oggi il chimico, «quando disegna la formula di struttura della molecola che domani dovrà costruire, compie lo stesso rito propiziatorio del cacciatore di Altamira che 50 mila anni fa disegnava sulle pareti delle caverne l'alce o il bisonte che il giorno dopo avrebbe dovuto abbattere».⁶⁰ Perciò ad esempio il racconto di Moby Dick esercita un fascino così profondo, perché rappresenta «la caccia-ricerca sentita come condanna e giustificazione dell'uomo».⁶¹ La balena bianca è l'Altro, l'ignoto per eccellenza: la materia ostile che l'uomo deve combattere per sottometterla al proprio volere, ma insieme l'oscura possibilità di un'intelligenza diversa da quella umana. La balena insomma è l'*Urstoff*, la sostanza primigenia in cui si trova la chiave dell'esistenza, che il giovane Levi cercava attraverso la chimica;⁶² ma è anche quell'«Altri» cui «piacque» la rovina di Ulisse in *Se questo è un uomo*.

Quanto a Calvino, la caccia assume una connotazione metaforica già nel *Barone rampante*: «Quel bisogno d'entrare in un elemento difficilmente possedibile che aveva spinto mio fratello a far sue le vie degli alberi, ora [...] gli comunicava la mania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo. Era quell'amore che ha l'uomo cacciatore per ciò che è vivo e non sa esprimerlo altro che puntandoci il fucile».⁶³ Ancora una volta non siamo distanti dalla caccia caproniana, che fa esistere quello contro cui si muove; il barone cioè caccia e uccide per far esistere il mondo (per dargli consistenza reale) e insieme per sapere di esistere (per sentire la propria vita dotata di significato). La stessa funzione è svolta in seguito dalle azioni belliche ed eroiche del *Cavaliere inesistente*; anche la coltivazione, così amata dal padre di Calvino, è in realtà una forma alternativa di caccia,⁶⁴ e lo stesso vale per la letteratura.⁶⁵ Non solo: il *Barone* ci dice che

⁵⁹ G. DE RIENZO - E. GAGLIANO, *La ragione non può andare in vacanza*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 57.

⁶⁰ P. LEVI, *Lo scrittore non scrittore*, ivi, vol. II, p. 1394. Anche nel *Sistema periodico* è riaffermato lo stesso concetto: «Siamo chimici, cioè cacciatori.» Ivi, vol. II, p. 916.

⁶¹ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, ivi, vol. II, p. 125.

⁶² P. LEVI, *Ferro*, da *Il sistema periodico*, ivi, vol. II, p. 889. Che Levi tenda inizialmente a vedere nella scienza uno strumento di ricerca anche spirituale è segnalato dall'accostamento tra la chimica e la rivelazione di Dio a Mosè: «Per me la chimica rappresentava una nuvola indefinita di potenze future, che avvolgeva il mio avvenire in nere volute lacerate da bagliori di fuoco, simile a quella che occultava il monte Sinai. Come Mosè, da quella nuvola attendevo la mia legge, l'ordine in me, attorno a me e nel mondo.» *Idrogeno*, ivi, p. 876.

⁶³ I. CALVINO, *Il barone rampante*, da *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 598.

⁶⁴ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, ivi, vol. III, p. 25.

⁶⁵ «Penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo. Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana. La parola collega la traccia visibile alla

la caccia – pratica o intellettuale che sia – è a sua volta leggibile come una ricerca d'amore, giacché è nel rapporto con l'Altro che la vita può veramente acquistare significato. Tale è anche la scoperta del cacciatore nell'*Avventura di una moglie*: «Adesso s'era messo a guardare Stefania e quel po' di convinzione che aveva messo prima nel discorso della caccia, ora pareva gli fosse già caduta, e la presenza di Stefania lo facesse dubitare che tutto il suo modo di pensare era sbagliato, che forse la felicità era un'altra cosa da quella che lui andava cercando.»⁶⁶

Allo stesso modo, come abbiamo visto, Buzzati accomuna la ricerca dell'amore, della gloria, della conoscenza e così via in una sola immagine, che si può appunto ricondurre all'immagine della caccia. La «preda» infatti può assumere forme diverse: un nemico da sconfiggere (i briganti di *Barnabo* o i tartari del *Deserto*), una donna da conquistare (la Laide di *Un amore*), una bestia da catturare (*La grande biscia*). Tuttavia la sua essenza è sempre la stessa: in essa si concretizza il compimento del destino, la realizzazione dell'io, e insieme il raggiungimento del Trascendente, lo svelamento del Mistero. La meta ultima dunque è sempre Qualcosa al di là dell'esistenza, sebbene all'apparenza la preda sia assolutamente concreta e raggiungibile. Per questo, ad esempio, la descrizione del brigante Giacomo nel *Segreto di Bosco vecchio* assume una sfumatura vagamente biblica; la frase: «Lo si aspetta da un momento all'altro, può darsi sia di ritorno proprio stasera»,⁶⁷ ricorda l'attesa della parusia di Cristo, quando «il Signore verrà come viene un ladro nella notte» (1Ts 5,2). Significativo anche il passaggio: «Gli uomini non l'hanno mai veduto – mentre nei pomeriggi d'autunno – passava presso alle case – seminando le sue lunghe orme [...] – solo dopo se n'accorgevano.»⁶⁸ Il che richiama l'ammonimento biblico: «Mentre passerà la mia gloria, io ti metterò in una buca del masso, e ti coprirò con la mia mano finché io sia passato; poi ritirerò la mano e mi vedrai da dietro; ma il mio volto non si può vedere». (Es 33, 20).

Peraltro *L'occasione*, vocabolo buzzatiano per eccellenza, è anche il titolo di una delle poesie metafisiche di Caproni: «L'occasione era bella. / Volli sparare anch'io. / Puntai in alto. Una stella / o l'occhio (il gelo) di Dio?»⁶⁹ E, come la caccia caproniana, anche quella di Buzzati possiede una connotazione ambigua e inquietante. Anzitutto è forte il rischio che l'oggetto della caccia sia inesistente o irraggiungibile; magari semplicemente perché, come nella *Grande biscia*, se ne sta acquattato là dove nessuno pensa di trovarlo.⁷⁰ Inoltre la caccia implica, per sua natura, la violenza dell'uccisione e il pericolo di essere uccisi a propria volta. L'inseguimento di Laide è emblematico di questa componente distruttiva; ma anche molte cacce in senso stretto sono, come s'accennava, una manifestazione di quella morte di Dio che l'uomo sventatamente provoca nel tentativo di sottomettere ciò che non può capire, finendo così per provocare la propria rovina (si pensi all'*Uccisione del drago*).

Similarità con la «caccia» di Caproni si trovano anche nella produzione di Santucci, sebbene il tono generale sia meno drammatico. Già nella raccolta *Se io mi scorderò* si trova una poesia dalle tinte curiosamente caproniane, *Il buon cacciatore*, sebbene sia stata scritta più di un decennio prima del *Franco cacciatore*: «Sedeva sotto il glicine in giardino / il sole un gioco / le rabescava sul ricamo ed

cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta». I. CALVINO, *Esattezza*, da *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 693-4.

⁶⁶ I. CALVINO, *Avventura di una moglie*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1158.

⁶⁷ D. BUZZATI, *Il segreto di Bosco vecchio*, cit., p. 26.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ G. CAPRONI, *L'occasione*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 399.

⁷⁰ D. BUZZATI, *La grande biscia*, in *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 93.

io / sollevavo il mirino / dicevo: amici presto fate fuoco / a volo passa Dio.»⁷¹ Ma il caso più emblematico è forse il capitolo del *Cuore dell'inverno* intitolato appunto *Caccia all'angelo*. Se da un lato, infatti, gli angeli custodi rappresentano i «segugi» di Dio, incaricati di tallonare le anime per spingerle nella giusta direzione, dall'altro lato la loro presenza è sempre discreta, motivo per cui chi vuole entrare in contatto con loro è costretto a imbarcarsi in una vera e propria caccia (che è anche una caccia a se stessi): «Oh, in quante occasioni tentai con imboscate di snidarlo dal suo perpetuo nascondino, [...] a volte con una punta d'irritazione: “[...] Tu non sei altro che [...] quel pasticcio oscuro che è di moda in questi anni: sei l'Inconscio.” [...] È stato comunque bello condurre con lui questa partita, un po' fuggevole, un po' cacciatoresca.»⁷²

Anche nell'opera santucciana, inoltre, il tema della caccia si interseca a quello della lotta con Dio, che trova il suo rappresentante per eccellenza in De Mattia, nell'*Orfeo in paradiso*: un personaggio per molti aspetti vicino alla sensibilità caproniana. Siamo di fronte infatti a un altro caso di ateismo «coatto» che nasce dall'avvertimento dell'assenza di Dio, spiegabile solo con una crudeltà estrema o, appunto, con l'inesistenza. Eppure De Mattia è anche l'unico personaggio che, sotto la rabbia dissacratoria, nasconde «una nostalgica, rabbiosa fame» di Dio; l'unico «che non si rassegna a non crederci».⁷³ Infatti lui stesso in conclusione afferma paradossalmente di credere in Dio, perché altrimenti non potrebbe procurarsi «la rivincita di odiarlo». De Mattia insomma, osserva Badilini, «è l'uomo che non può rinunciare alla fede e, invece di accettarla dalle vie di un comodo e pacifico conformismo, la cerca e la interroga giorno per giorno in un quotidiano travaglio di verifica e di conversione.»⁷⁴ Come il preticello e i cacciatori, è l'uomo che «soffre» Dio e che quasi suo malgrado ne va in caccia; lui stesso poi si sente, a sua volta, cacciato, perseguitato da un Dio che uccide i suoi figli senza apparente motivo, ma che pure non può essere dimenticato.⁷⁵ In questo rappresenta un riflesso, per quanto esasperato, del suo autore, che così si definisce: «Sono solo uno scrittore che vive oggi, coi suoi spasimi e alternative sempre più tese, una sua “cristomachia”».⁷⁶

Similmente l'ultima produzione di Betocchi, come abbiamo visto, può essere letta sotto il segno della lotta con Dio, avvertito come crudele e lontano eppure perpetuamente interrogato. Inoltre Betocchi stesso individua come segno distintivo della «fede che invecchia» il suo mutarsi in caccia: l'io poetico trascura le «allegre terre / ben lavorate» in cui la poesia precedente si muoveva, per seguire nel bosco un fagiano che, capronianamente, non si lascia mai prendere: «Ma la nostra infinita distrazione [...] / va e desolatamente si diletta / del suolo aspro del bosco / [...] dove il fagiano penetra e scompare / tra profumi d'essenza e di deserto.»⁷⁷ Anche in questo caso inoltre la ricerca del *deus absconditus* si intreccia e si confonde con quella dell'*homo absconditus*, giacché nelle sue profondità l'io è se stesso ma è anche l'Altro: «Dove mi ti nascondi, / tu, che son io, a me stesso / che non basta crederti per trovarmi?»⁷⁸ Allo stesso modo per Silone la ricerca di Dio è anzitutto ricerca dell'uomo, ossia del

⁷¹ L. SANTUCCI, *Il buon cacciatore*, in *Se io mi scorderò*, cit., p. 44.

⁷² L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 8. Anche Odisseo trascorre le proprie giornate «a caccia di angeli» nel racconto *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., p. 125.

⁷³ L. SANTUCCI, *Orfeo in Paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 193.

⁷⁴ G. BADILINI, *Santucci tra provocazione e mistero*, cit., p. 116.

⁷⁵ Afferma infatti con rabbia: «Se il vostro Dio esistesse, la terra sarebbe... la sua riserva di caccia. Splendida riserva! E noi, dei magnifici fagiani. Pum, pum...» L. SANTUCCI, *Orfeo in Paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 192.

⁷⁶ Cit. in G. BADILINI, *Venditore di fumo*, introduzione a L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 25.

⁷⁷ C. BETOCCHI, *La mia fede che invecchia è come quando*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 265.

⁷⁸ C. BETOCCHI, *A se stesso*, da *Poesie del sabato*, ivi, p. 462.

nucleo profondo della coscienza che ancora non ha trovato piena espressione.⁷⁹ Perseguire la realizzazione dell'anima propria e altrui è dunque per Silone il modo più autentico per cercare la verità su Dio, come rappresentato esemplarmente nel percorso di Pietro Spina; così infatti lo descrive il suo vecchio parroco, don Benedetto: «È un uomo che da ragazzo fu toccato da Dio e da Dio stesso lanciato nelle tenebre alla sua ricerca. Sono certo che egli ubbidisce ancora alla sua voce.»⁸⁰

4. La concezione di Dio

Analizzando ora più direttamente l'immagine del Divino che emerge dalle pagine dei nostri autori, possiamo notare anzitutto una diffusa tendenza a vivere la religiosità in modo fluido e personale, ponendosi in rapporto libero con le definizioni dogmatiche e tradizionali di Dio. Ciò comporta un effetto duplice e apparentemente paradossale: da un lato si rafforza il concetto di trascendenza e ineffabilità del Divino, che esula da ogni possibilità umana di definirlo; dall'altro cresce il bisogno di un Dio vivo e concreto, incontrabile nella creazione. Come l'uomo contemporaneo, insomma, anche il Dio novecentesco non ha nessun nome e insieme ne ha centomila, giacché si rende presente in tutto e in tutti. Più specificatamente poi il rapporto dei contemporanei con il Dio cristiano vede un cambiamento nella percezione delle Persone divine. A fronte dei traumi individuali e collettivi che il Novecento porta con sé, la figura del Padre provvidenziale è messa sempre più gravemente in discussione; da qui la necessità di recuperare altri volti del Divino: quello della Madre, apparentemente eterodosso ma comunque tradizionale, e quello del Figlio, che in virtù della sua incarnazione partecipa ai dolori e alle speranze degli uomini. Di conseguenza si ha un'esaltazione di Dio non nella sua potenza ma nella sua piccolezza e fragilità, espressa primariamente – ma non esclusivamente – attraverso le immagini della crocifissione e della nascita.

4.1. Uno, nessuno e centomila

4.1.1. L'ineffabilità

Di per sé la speranza chiede, come abbiamo osservato più volte, la capacità di mantenere un'attesa aperta, non limitata a immagini specifiche; Bompiani in particolare sottolinea come l'unica attesa che può compiersi sia, paradossalmente, l'attesa che non aspetta nulla, giacché se si aspetta qualcosa di rappresentabile non si potrà che restare delusi.¹ È forse per questo, aggiunge poi, che alcune religioni vietano la rappresentazione di Dio, «affinché i fedeli possano riconoscerlo».² Idealmente infatti la speranza religiosa costituisce la forma più estrema dell'attesa aperta, giacché per definizione essa attende un oggetto che supera ogni capacità umana di pensarlo. Certo nel cristianesimo l'ineffabilità di Dio è controbilanciata dall'incarnazione, che non solo permette ma richiede di immaginare il

⁷⁹ «Coscienza e verità costituiscono un'endiadi perfetta nel pensiero [di Silone]. Diremo che per lui coscienza è verità, verità è coscienza.» F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 360. Anche Scalabrella parla di *homo absconditus* descrivendo le caratteristiche chiave del pensiero siloniano. Cfr. *Il paradosso Silone*, cit., p. 65.

⁸⁰ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 489.

¹ «Colui che aspettiamo [...] non è colui che arriva [...], perché colui che aspettiamo appartiene all'immaginario e al linguaggio, colui che arriva appartiene all'evento, al reale.» G. BOMPIANI, *L'attesa*, cit., p. 29.

² Ivi, p. 79.

Divino con fattezze umane. Questo tuttavia non toglie alla fede il suo carattere di attesa-senza-oggetto. La vera speranza religiosa infatti, scrive Bruno Forte, «non manifesta l'ultima Patria, svilendola nel possesso di un'ideologia, ma ne rispetta la dimora in forma di suprema custodia»;³ non dà cioè un contorno definito al Regno atteso, bensì afferma la sua eccedenza rispetto a ogni immagine e realizzazione umana. Dunque Dio, afferma Moltmann, è l'«orizzonte» della storia: qualcosa cioè che non possiamo raggiungere ma «verso cui possiamo muoverci e che si muove con noi».⁴

Luzi è forse l'autore più sensibile a questa tematica, giacché tutta la sua riflessione ruota attorno all'immagine di un viaggio per il quale «non c'è approdo»,⁵ in quanto la sua meta è al di là di ogni umana definizione. Nelle raccolte mature in particolare si afferma come tema ricorrente la limitatezza del pensiero e del linguaggio umano nella comprensione del divino. Il nome di Dio è infatti un «nome-non nome»,⁶ l'unico «non detto / e non dicibile»:⁷ Egli è «l'onnipresenza senza nome / che tutti i nomi nomina / e in nessuno si riassume.»⁸ In altre parole Dio è la Vita stessa, presente in ogni cosa ma mai in modo esaustivo.⁹ Di conseguenza la preghiera migliore è forse quella che avviene senza parole, come il poeta scrive già in *Alla vita*: è la preghiera del «bimbo» che «chiede senza voce» le rose che si protendono «dai muri nelle strade odorose».¹⁰ Del resto si afferma gradualmente nell'opera luziana l'idea che la semplice esistenza sia in sé preghiera, giacché tutto è permeato dallo Spirito divino che è «orante in ogni dove»;¹¹ tutto il creato in altri termini è unito in una «preghiera / viva sempre pregante»,¹² collettiva ed «arcana».¹³ Dunque il termine ultimo della parola è accettare di essere oltrepassata, lasciando spazio al silenzio in cui risuona la vera voce di Dio:

Infine crolla
su se medesimo il discorso,
si sbriciola tutto
in un miscuglio
di suoni, in un brusio.
Da cui
pazientemente
emerge detto

³ B. FORTE, *In spe intellectus crucis – In spe gaudium*, in *Costruire la speranza*, cit., p. 80.

⁴ J. MOLTSMANN, *Teologia della speranza*, cit., p. 105. Lo stesso concetto è sostenuto con altra immagine da Melchiorre: «Il Dio nascosto marcia davanti al suo popolo, ma questo suo “esser davanti” resta sempre al di là di ogni approdo. Qualunque approdo, che si volesse come definitivo [...] finirebbe col mutarsi in un assetto idolatrico.» V. MELCHIORRE, *Sulla speranza*, cit., p. 79.

⁵ M. LUZI, *Approdo?*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 524.

⁶ M. LUZI, *Dati i nomi*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 942.

⁷ M. LUZI, *Non detto. Non detto*, ivi, p. 937.

⁸ M. LUZI, *Face*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 91. Luzi riprende qui, osserva Mazzanti, la teologia dello Pseudo Dionigi, secondo cui a Dio «non si addice nessun nome e si addicono tutti i nomi delle cose che sono.» *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 97.

⁹ «Non ha importanza chi sia / l'autore della vita, / la vita è anche il proprio autore.» M. LUZI, *Seme*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1101.

¹⁰ M. LUZI, *Alla vita*, da *La barca*, in *L'opera poetica*, p. 29. Per l'interpretazione di questo testo cfr. M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 114.

¹¹ M. LUZI, *Tutto è angustia intorno, tutto*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1124.

¹² M. LUZI, *Eccoli, nel loro instancabile andamento*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 792.

¹³ M. LUZI, *Mattino, lucentezza ultramondana*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 250. Cfr. anche M. Luzi, *Di che smancio ancora?*, ivi, p. 243; *A chi era?*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 391. Luzi stesso spiega che per lui «c'è implicita una preghiera nella condizione dell'uomo e nella condizione del mondo, [...] la preghiera è una forma mentis e una tensione naturale dell'anima, che può esprimersi in varie guise». M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 76.

il non dicibile
tuo nome. Poi il silenzio,
quel silenzio si dice è la tua voce.¹⁴

D'altro canto Luzi è consapevole che il rapporto con Dio non può esistere solo nel silenzio: l'uomo, per interagire con il Divino, non può fare a meno di rappresentarselo in qualche modo. Di conseguenza, per quanto possa essere «risibile [...] immaginarsi un Dio a nostra misura», la dinamica di fondo non è per nulla ridicola: «Tutto quello che conta è questo amore che ce lo fa cercare, è la richiesta amorosa.»¹⁵ Dio stesso, se da un lato soffre di essere costretto in una definizione, dall'altro accetta e incoraggia il fatto che l'uomo lo «reinventi», lo ricrei nella propria immaginazione, nella misura in cui tale atto è funzionale a instaurare un rapporto d'amore.¹⁶ Il concetto è esplorato in particolare nel dramma *Corale della città di Palermo*. In questo caso il rapporto con il divino si concretizza nella relazione tra i palermitani e la loro santa patrona, sulla quale le informazioni oggettive sono davvero poche. È dunque la fantasia dei cittadini – stimolata dal ritrovamento di alcune ossa attribuite alla santa – a plasmare la sua immagine. È come se Rosalia rinascesse una seconda volta, non più come persona storica ma come personaggio, in gran parte immaginario, in cui la città proietta la propria speranza. Così dice infatti il Coro dei palermitani:

CORO: Sì, Rosalia è tutta nostra,
viene dalle nostre pene
e dalle nostre suppliche.
Sua madre è la città,
suo padre il nostro bisogno. [...]
Solo ora nasce davvero,
nasce perché è nostra.
ANGELOS: Presunzione
presunzione umana!
CORO: No, amore soltanto,
amore forte, creante.
ANGELOS: È vero, è vero
e allora così sia.¹⁷

Nella fede c'è dunque una compresenza di istanze opposte: la necessità di non ridurre Dio a propria misura e insieme il bisogno di un rapporto che passi anche attraverso la Sua reinvenzione.¹⁸ Emblematico di questa paradossale dinamica è un componimento di *Fraasi e incisi*, in cui voci diverse

¹⁴ M. LUZI, *Infine crolla*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, p. 436.

¹⁵ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 246.

¹⁶ «Perché ci parlano i numi / e ci accompagnano / nei ciechi labirinti / dove essi non sono / ma desiderano / che gli uomini li pensino? / [...] / Piace a loro e conviene / agli uomini quel gioco, [...] per questo lo assecondano / o forse se lo inventano, ne sono / essi gli avveduti artefici...» M. LUZI, *Perché ci parlano i numi*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 742.

¹⁷ M. LUZI, *Corale della città di Palermo*, in *Teatro*, cit., pp. 371 e 429. Il poeta spiega anche esplicitamente, per bocca di un diacono, che l'uomo deve ricrea continuamente il divino «nella sua propria misura», non per superstiziosa illusione ma al contrario per un «bisogno d'incarnazione», che è il «fondamento» di una fede viva. Ivi, p. 374.

¹⁸ In questo senso Maggioni interpreta anche la lotta di Giacobbe con Dio, la quale è anzitutto una lotta per la nominazione: «Quando Giacobbe avverte di trovarsi di fronte a un essere divino gli domanda il nome. In questa domanda del nome, una delle più pressanti domande umane, è racchiusa tutta l'indigenza, ma anche tutto l'ardire, dell'uomo di fronte a Dio. Il primo impulso dell'uomo è di afferrare Dio e vincolarlo a sé. Ma Dio non risponde a questa domanda, non lascia che il suo mistero e la sua libertà siano violate. E non di meno – non perché costretto, ma di sua iniziativa – benedice Giacobbe.» B. MAGGIONI, *Il terreno della speranza*, cit., p. 34.

si alternano per affermare una duplice libertà: la libertà di Dio di sottrarsi alle immagini umane e quella dell'uomo di «inventare» il Divino. In ultimo Luzi ipotizza che, proprio in virtù dell'amore, il discorso su Dio possa avanzare dal livello superficiale cui il limite umano sembrerebbe confinarlo (il «portico») a uno più profondo e autentico (i «penetrali», termine che in età classica indicava appunto la parte più interna della casa e del tempio).

«Il dio pensato dagli uomini, [...]
docile ai loro parametri
e alle loro dismisure, [...]
che risibile creatura
della loro presunzione! ...»
È vero,
è vero
non fosse che l'amore brucia
talora quel divario [...]
Inventa
la creatura, allora,
divinamente il suo creatore. [...]
Voci ancora da sotto il portico?
o già nei penetrali dell'anima?¹⁹

Tale concetto rappresenta una delle maggiori differenze tra il pensiero di Luzi e quello di Caproni. Anche quest'ultimo infatti insiste molto sull'ineffabilità di Dio, portata però a conclusioni estreme: «Basta nominarlo (ridurlo a un nome) per negarlo.»²⁰ Dunque la preghiera, com'è usualmente intesa, è un atto non solo inutile ma paradossalmente blasfemo. L'idea emerge chiaramente già all'altezza del *Passaggio d'Enea*, nella critica a funzioni religiose troppo entusiastiche: «Sentivo folle un nome / colmare la navata / parlava di resurrezione / e di speranza, squillata.»²¹ Un'espressione, quest'ultima, quasi ossimorica, dal momento che la speranza vive nel chiaroscuro dell'incertezza e nell'umiltà della ricerca; più che di speranza autentica si tratta dunque di un'ideologia, roboante ma vuota. Col tempo tale critica si estende alla preghiera in generale, vista appunto come la costruzione di un dio a misura d'uomo. Ciò che si prega non sarà mai il Divino autentico: tutto quello che la preghiera può cogliere è un «nome» vuoto, del tutto slegato dal «nume» che vorrebbe raggiungere.²² Dunque, lungi dal toccare i «penetrali» dell'anima, la preghiera non potrà spingersi più avanti del «protiro della cattedrale»:

Scappai.

¹⁹ M. LUZI, *Il dio pensato dagli uomini*, da *Fraasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 738.

²⁰ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 252. Lo stesso concetto è espresso anche in versi: «Appunto perché lo preghi, / fratello, Dio lo neghi». G. CAPRONI, *Monito dello stesso*, da *Versicoli del controcaproni*, in *L'opera in versi*, cit., p. 716.

²¹ G. CAPRONI, *Due appunti*, in *Il passaggio di Enea*, ivi, p. 229. Di analogo argomento è anche *Telemessa*, da *Il franco cacciatore*, ivi, p. 405.

²² «Recito la mia preghiera. / Al Nume? / (Forse / - perduto e senza / revoca- / dal vacuo: / al Nome.)» G. CAPRONI, *Abendempfindung*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, p. 631. D'altro canto l'abitudine di ingabbiare Dio in un nome non è propria solo dei credenti, giacché anche coloro che lo criticano o lo negano pensano sempre a un'immagine: «Dio non è giusto, / dicono alcuni. / Può darsi. / Certamente, se c'è, / non è in tutto e per tutto / un Dio di loro gusto.» G. CAPRONI, *Dio non è giusto*, da *Res amissa*, ivi, p. 836.

Mi rifugiai
nel protiro della cattedrale.

Tentai di pregare. [...]

Vile.

Riprovai – ma invano – a pregare,
nel protiro della Cattedrale.

(Nel Protiro, forse,
[...])

di un Nome?...

Un Nume?... [...])²³

E se pregare Dio significa negarlo, viceversa Dio esiste «nell'attimo in cui lo uccidi», affermazione che può essere interpretata in due sensi. Anzitutto, se è vero che nominare Dio significa ucciderlo, questo è comunque l'unico modo che l'uomo ha per cercare un contatto benché, a differenza di quanto sostiene Luzi, il contatto si annulli sul nascere, senza riuscire a sfociare in una relazione duratura. In effetti si potrebbe vedere nella poesia caproniana una declinazione estrema del principio di indeterminazione di Heisenberg. Tale principio afferma che non è possibile misurare contemporaneamente e con esattezza le proprietà di una particella elementare, come un elettrone o un fotone, in quanto l'azione che l'osservatore deve esercitare sulla particella per osservarla va a modificare proprio quei parametri che sono l'oggetto dell'osservazione. In particolare i fotoni, essendo privi di massa, non possono essere misurati se non assorbendo la loro energia, ossia distruggendoli. Lo stesso vale per il Dio caproniano, che come le particelle subatomiche appartiene a un mondo diverso da quello di cui possiamo fare esperienza, un mondo che segue regole tutte proprie. Cercare di afferrare qualcosa di questo mondo significa distruggerlo, tuttavia proprio quest'uccisione rappresenta l'unico modo per comprendere qualcosa del Divino, ossia per farlo «esistere» nel nostro mondo. Proseguendo sulla stessa metafora potremmo invece dire che Luzi, pur consapevole dell'impossibilità di conoscere direttamente il mondo subatomico, non ritenga poi così terribile tale impossibilità: dal momento che ciò che accade nel micro ha effetto sul macro, noi possiamo conoscere gli atomi indirettamente, per deduzione, a partire da ciò che possiamo osservare. Fuor di metafora, come si legge in un componimento di *Sotto specie umana*, il fatto che alla mente umana sia «preclusa la nominazione» di Dio è un problema solo dal nostro limitato orizzonte, ma perde d'importanza nel momento in cui si comprende che Dio si fa presente attraverso «ogni creatura».²⁴

D'altro canto l'affermazione di Caproni può essere interpretata anche nel senso opposto: Dio esiste quando lo «uccidi» dentro di te, ossia quando superi il bisogno di nominarlo e definirlo, quando le categorie stesse di esistenza o inesistenza perdono significato. Barberi Squarotti in particolare vede in Caproni la ripresa di quella «tradizione teologica che sostiene che forse si è molto più vicini alla realtà di Dio, dicendo che Dio non esiste, piuttosto che dicendo che Dio esiste, nel senso che il termine

²³ G. CAPRONI, *Nel protiro*, da *Il conte di Kevenhüller*, ivi, pp. 578-9.

²⁴ M. Luzi, *S'era accesa una rissa di vocaboli*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 170.

umano di inesistenza o di esistenza è un termine del tutto inadeguato, rispetto a Dio.»²⁵ Da questo punto di vista Luzi non sembra cogliere appieno le implicazioni della poesia caproniana quando afferma che il suo limite sta nel porre la questione di Dio in termini di esistenza o inesistenza, costringendo il Divino all'interno di categorie che non gli appartengono.²⁶ In realtà la poesia di Caproni implica non meno di quella luziana il superamento di tali categorie, affermando l'ineffabilità del Divino; ciò che differenzia i due poeti è appunto l'ammissione di una parziale dicibilità. Per entrambi cioè la speranza religiosa è almeno in parte un'illusione, nel senso che si basa su costruzioni arbitrarie della fantasia umana; tuttavia Luzi è convinto che attraverso quest'illusione si possa comunque raggiungere la verità, ossia instaurare un rapporto d'amore con Dio. Viceversa per Caproni Dio resta del tutto inattuabile, se cercato attraverso la parola. Resta però una residua speranza di trovarLo nel silenzio: forse Dio è incontrabile precisamente là dove non lo si aspetta, dove dunque non è stato ancora pensato e nominato («ucciso» dalla parola). Da qui l'*Indicazione* data da Lui stesso nel *Franco cacciatore*: «Smettetela di tormentarvi. / Se volete incontrarmi, / cercatemi dove non mi trovo. / Non so indicarvi altro luogo.»²⁷ L'indicazione è precisata nei *Versi controversi* della raccolta successiva; un componimento che ricorda da vicino i versi luziani: «Verso dove? “Dove” / non ce n'era. Luogo non esisteva. [...] / Nondimeno: in movimento!».²⁸

A un passo...

A un passo da dove?...

Il *dove*

non esiste?...

Esiste

– fra la palpebra e il monte –
tutta quest'erba felice
di nessun luogo...

Tutto

questo inesistente mare
così presente...

Godilo...

Godilo e non lo cercare
se non vuoi perderlo...

[...] Là in fronte

a te, anche se non lo puoi arrivare...

Negalo, se lo vuoi trovare...

²⁵ G. CAPRONI, *“Era così bello parlare”*, cit., p. 244.

²⁶ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 136.

²⁷ G. CAPRONI, *Indicazione*, da *Il franco cacciatore*, in *L'opera in versi*, cit., p. 406.

²⁸ M. LUZI, *Vigilia di Simone*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 971.

Inventalo...

Non lo nominare...²⁹

Significativo a questo proposito il confronto tra due testi adiacenti del *Conte*, ossia *Alla foce, la sera e Il pesce drago*. Entrambi riguardano il Divino, che però nel primo caso ha una connotazione positiva e vitale (essendo espresso dalla figura materna della Madonna) mentre nel secondo assume tinte inquietanti e distruttive. Ora, nel primo componimento l'interazione con la divinità è slegata dall'esigenza della nominazione («Ne ignoravo il nome»³⁰), la quale è invece il punto focale della lotta col pesce-drago: «Instupidisciti in Dio... / nel suo nome... / Nel *flatus* del suo nome...».³¹ L'io poetico dunque mostra di consigliare («quasi in buona Fede», come recita l'epigrafe) proprio ciò che va evitato, appunto perché il nome ha un effetto «pietrificante» e velenifero. Un altro componimento emblematico, in cui emerge la diffidenza di Caproni verso ogni discorso astratto sul Divino, è il più tardo *Enfasi a parte*. Qui il poeta si trova suo malgrado ad ascoltare un «cantiniere» che parla di Dio con un'«enfasi» da lui stesso evidenziata. Per la precisione Dio appare letteralmente come un «tappabuchi», ossia come l'unico «coperchio» capace di coprire l'«abisso». Poco importa se quest'affermazione abbia lo scopo di rimarcare la morte definitiva di Dio o, viceversa, di affermare e *contrario* la necessità della sua esistenza: in ogni caso si tratta di un discorso che al poeta non piace, che sembra addirittura nausearlo. «Non gli risposi. // Nemmeno / sorrisi del suo latino. / Stavo male. / Era il giorno / - gelido - / di Natale.»³² Ritorniamo così all'immagine del «pretecello» che non vuole la comodità di credere astrattamente in Dio, bensì la libertà di «soffrirlo»: di scoprirlo cioè nella verità della propria sofferenza, della propria «miseria senza teologia».³³

Allo stesso modo per Silone conoscere Dio significa soffrirlo, ossia incontrarlo nell'esperienza concreta e dolorosa del vivere. Da qui il netto rifiuto di indugiare in discorsi astratti: «Un'invincibile nausea del verbalismo e delle facili consolazioni ci trattiene dall'abbandonarci ad affermazioni generali. Un sacro rispetto del trascendente ci impedisce di menzionarlo invano e di usarne come droga. Ridurre Dio a un problema mi parrebbe blasfemo.»³⁴ Tale convinzione non impedisce né a Silone né ai suoi personaggi di nutrire speranza nei confronti di Dio, tuttavia li trattiene dal nominarlo troppo spesso e troppo apertamente, come se la parola potesse appunto vanificare o fuorviare quella speranza. Significativo a tal proposito è il consiglio dato da una vecchia contadina nel *Seme sotto la neve*, in seguito a quella che lei crede un'apparizione di Cristo (e che in un certo senso lo è davvero, sebbene mediata dalla persona di Infante): «Dobbiamo stare attente, figlia mia. È stato un immenso regalo, una contentezza che basta a colmare una vita, quella da noi ricevuta. Ma dobbiamo stare attente. Una gioia si sciupa così facilmente. Dobbiamo parlarne poco e pensarci sempre, nel fondo dell'anima.»³⁵ In *Una manciata di more* poi Dio è più volte ricordato come una Presenza che non può e non deve essere nominata. Lazzaro per esempio esorta Rocco a confidare nel fatto che Qualcuno

²⁹ G. CAPRONI, *Versi controversi*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 621-2.

³⁰ G. CAPRONI, *Alla foce, la sera*, ivi, p. 694.

³¹ G. CAPRONI, *Il pesce drago*, ivi, p. 696.

³² G. CAPRONI, *Enfasi a parte*, da *Res amissa*, ivi, p. 842.

³³ G. CAPRONI, *Lamento (o boria) del pretecello deriso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ivi, p. 258.

³⁴ I. SILONE, *La scelta dei compagni*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 892.

³⁵ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 981.

potrà un giorno aprire una breccia nella situazione presente; e di fronte alla sua perplessità aggiunge: «Non è importante dargli un nome, a me sembra. Hai proprio bisogno di dargli un nome?»³⁶ A sua volta Rocco, interrogato da Oscar, rifugge dall'usare specifici termini religiosi: «Tutte le parole di cui potrei servirmi, quando parlo di questo genere di fatti, mi sembrano pseudonimi.»³⁷

Le due risposte ricordano quella data da Silone stesso in un'intervista: «Ho fiducia nell'uomo che accetta il dolore e lo trasforma in verità e in coraggio morale. Così ora penso che, dalla tremenda notte polare dei campi di lavoro forzato della Siberia, possa venire fuori Qualcuno che ridia la vista ai ciechi. [...] Il Suo nome non importa.»³⁸ Questa peculiare affermazione ci dice molto sulla religiosità di Silone. Conferma infatti che per lui il *deus absconditus* è inestricabilmente legato all'*homo absconditus*, ed entrambi si rivelano attraverso l'esperienza di una sofferenza consapevolmente assunta; di conseguenza il Divino non assume un nome preciso, proprio perché compenetra l'umano nelle sue fibre più profonde. Anche l'*Avventura di un povero cristiano* restituisce una concezione sovra-dogmatica del Divino: «Quel che nella mente rimane, stando fuori di ogni chiesa o partito, non può essere dichiarato in forma di credo o paragrafi».³⁹ Più precisamente ciò che rimane, aggiunge l'autore, è il Padre nostro; in altre parole la relazione d'amore con Dio, espressa attraverso le parole più semplici: quelle insegnate da Cristo. Addirittura, come nella poesia di Luzi, la preghiera perfetta è forse quella che si svolge nell'assenza totale della parola. Racconta infatti Silone nel suo testamento: «Mi è capitato alcune volte, in circostanze penose, di mettermi in ginocchio, nella mia stanza, semplicemente, senza dire nulla, solo con un (forte) sentimento d'abbandono».⁴⁰

Conseguentemente, proprio perché Dio non si può identificare in un'immagine specifica, egli è incontrabile ovunque. Tale convinzione è ben chiara già in *Vino e pane*; infatti, quando Pietro Spina confessa a don Benedetto di aver perduto la fede, questi gli risponde: «Nei casi simili al tuo, è solo un banale malinteso. [...] Non sarebbe la prima volta che il Padre Eterno è costretto a nascondersi e assumere pseudonimi. Egli non ha mai tenuto eccessivamente, tu lo sai, al nome e cognome che gli uomini gli hanno affibbiato; anzi, in cima ai suoi comandamenti, ha posto l'avvertenza di non nominarlo invano.»⁴¹ Un concetto simile affiora poi nel *Seme sotto la neve*: «I preti ci hanno insegnato a immaginarci [Gesù] in modo del tutto falso, e sugli altari delle chiese ce lo mostrano bello e impomatato come un parrucchiere, affinché incontrandolo per strada, nessuno di noi Lo possa riconoscere.»⁴² E ancora don Bonaventura, in *Una manciata di more*, rimprovera ai suoi parrochiani una visione troppo rigida di Dio, che impedisce loro di riconoscerlo quando opera in modi inaspettati. In particolare, dopo una requisitoria contro i pittori (nei quali appunto si concretizza il vizio di dare un volto univoco a Dio e al diavolo), afferma: «Le vie per andare nel Paradiso sono numerose [...]

³⁶ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 131. Analoga la risposta data da Lazzaro a Stella: «“Tu sei proprio sicuro che vi sia qualcosa?” [...] “A me pare” disse Lazzaro “che non sia poi tanto importante di saperlo con precisione. Anche chi non lo sa, va ugualmente dove deve andare.”» Ivi, p. 280.

³⁷ Ivi, p. 109. Del resto anche Luca non dà un nome al proprio sentimento di devozione, seppure nel suo caso sia diretto a una persona in carne e ossa: «Non parlava con nessuno del proprio amore. Non se ne arrogava il diritto. E, d'altronde, parlare d'amore è banale: chi non ne parla? Egli non dava un nome al proprio sentimento. Non riguardando gli altri, a che doveva servire il nome?» I. SILONE, *Il segreto di Luca*, ivi, vol. II, p. 391.

³⁸ I. SILONE, *40 Domande a Ignazio Silone*, ivi, vol. II, p. 1213.

³⁹ I. SILONE, *L'avventura di un povero cristiano*, ivi, vol. II, p. 564.

⁴⁰ I. SILONE, *Et in hora mortis nostrae*, in *Severina*, Mondadori, Milano 1981, p. 163.

⁴¹ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 459.

⁴² I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 981.

Forse non tutte le strade sono state finora esplorate». ⁴³ I parrocchiani, confusi, gli chiedono se egli abbia voluto alludere con queste parole alla comune fondata da un gruppo di briganti locali, che dà molte preoccupazioni in paese. Ma don Bonaventura li esorta ancora a non chiudersi in definizioni nette: «Rispose che per capir bene le parole sacre bisogna trovarsi in stato d'innocenza; anche allora però esse possono rimanere misteriose.» ⁴⁴

In breve i personaggi positivi di Silone appaiono caratterizzati da una religiosità insieme pre-cristiana e post-cristiana. ⁴⁵ Da un lato infatti, nota Guerriero, i personaggi si sentono «post-marxisti» e «post-cristiani», figli cioè di un'epoca in cui le «grandi narrazioni» sono venute meno e in cui quindi è necessario trovare forme più fluide di fede e di speranza. Dall'altro lato, però, essi sono anche figli di una tradizione religiosa antichissima, che precede l'accettazione o il rifiuto razionale dei dogmi: «Essi vivono e sentono il cristianesimo più come una realtà presente nel loro sangue, che come conscia partecipazione alla vita della Chiesa.» ⁴⁶ Per loro dunque la fede non è l'adesione a un sistema, bensì espressione di un'esigenza interiore: è il loro bisogno di giustizia e di verità che li porta come una bussola verso Dio, indipendentemente da dove Dio si trovi. ⁴⁷ In questo senso Scalabrella definisce il pensiero siloniano come una «trascendenza dal basso», giacché la «coscienza dell'unità» (ossia la fiducia in un principio provvidenziale e unitario) è anzitutto un «dato esperienziale», ben prima di essere elaborata razionalmente e organizzata in concetti. ⁴⁸

Da questo punto di vista la religiosità di Silone si apparenta a quella betocchiana che, nelle parole di Civitareale, non è vissuta dal poeta «né concettualmente né emotivamente, ma secondo un ritmo di semplice esistenza». ⁴⁹ Essa è anzitutto fede nella vita che perennemente si rigenera e nella quale tutti gli esseri viventi sono accomunati; ⁵⁰ dunque è «una religiosità senza aggettivi», una «sacralità primordiale da alba della creazione, prima che nascessero diversificazioni e tanto più confessioni di fede». ⁵¹ Quella di Betocchi insomma, scrive Zanzotto, è «una fede che sembra madre di tutte le fedi, tanto di quelle religiose, come delle forme più semplici di fiducia». ⁵² Di conseguenza la preghiera appare anche in questo caso come un'emanazione dell'esistere, senza necessità di essere espressa in parole. «Forse / più supplici preci non intese / Iddio, di queste stanchezze nostre» afferma infatti il poeta in *Del riposo serale*, soffermandosi sulla descrizione del lavoratore che torna a casa o della

⁴³ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 31.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto*, cit., p. 112.

⁴⁶ Ivi, p. 111.

⁴⁷ A proposito del suo ultimo romanzo, in particolare, Silone afferma che tutte le azioni di Severina sono riconducibili alla «sola ragione di vita che sia capace di sentire: un bisogno d'intesa, di dedizione.» È questo appunto che la fa uscire dal convento, sebbene non abbia idea di dove andare; ed era sempre questo, presumibilmente, che ce l'aveva fatta entrare in prima istanza. I. SILONE, Intervista riportata in L. D'ERAMO, *Ignazio Silone*, cit., p. 518.

⁴⁸ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 54.

⁴⁹ P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 80.

⁵⁰ Interessanti a tal proposito le osservazioni di Luigina Stefani riguardo due poesie emblematiche della prima raccolta di Betocchi, *La certezza vince sogno* e *Io un'alba guardai il cielo*. Solitamente esse vengono interpretate come componimenti di argomento religioso, tuttavia Betocchi stesso scrive a Bargellini nel '32: «Non intendevo alludere a Dio [...] e in fin dei conti tutta la poesia non vuole che esprimere un trionfale e ieratico sorgere del Sole». Dunque, commenta Stefani, «in ambedue i casi l'oggetto della visione non è il Dio della fede teologica [...] ma quello di una creazione perenne». L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 41.

⁵¹ E. BALDUCCI, *Carlo Betocchi testimone del suo tempo*, da *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., p. 270. In altri termini è «un sentimento ancestrale e indiscutibile», «riluttante a specificazioni e subentrati indirizzi storiografico-esplicativi». M. MARCHI, *Il Dio di Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 103.

⁵² A. ZANZOTTO, *Presenza di Betocchi*, da *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 626-7.

donna che siede sulla soglia dopo aver concluso le faccende domestiche.⁵³ In fondo, come dirà più tardi il poeta, è la terra stessa che prega, che cioè si tende verso Dio semplicemente vivendo: «Si salva dal diluvio con preghiere / ora fonde come le montagne, // ora fresche come foglie sul Liri.»⁵⁴

Con il passare degli anni, inoltre, su questa religiosità naturale si innesta la lezione della sofferenza, che spinge a rimettere in discussione l'immagine di un Dio «su misura». Il Divino si afferma così come alterità totale, cui ci si può solo affidare senza pretesa di comprenderLo: «Troppa superstizione inane di Dio / e troppo mischiarlo a ciò che ci conviene / privatamente, dilette d'anima e miseri cordogli! / Allora si isola, Iddio, e ci abbandona / [...] Ma si ritorna preziosi ai suoi occhi, / [...] appena c'è quello che dice, / [...] col cuore pieno di buio: "Padre, in te mi rimetto [...]"»⁵⁵ Sempre più quindi la preghiera di Betocchi tende a farsi, come quella di Silone, contemplazione e affidamento nel silenzio: «Quando vado alla messa spesso non prego, / guardo. Sono come un bambino. Guardo, / e credo. E il Signore mi dice / (con povere fiammelle di candela, / mutamente entro me, nel mio guardare) / – Bravo, hai fatto bene a venire –».⁵⁶ Da queste due premesse, ossia la «sacralità primordiale» e la familiarità con la sofferenza, deriva anche l'ultima fase della spiritualità betocchiana, che implica un'espansione della fede al di là di qualunque denominazione: la religiosità del poeta non scompare ma diviene priva di contenuti dogmatici e sostanziata puramente di *charitas*.⁵⁷ Paradossalmente dunque sembra che il coronamento della fede consista per Betocchi nell'abbandono della fede stessa, o meglio della sua «teologale ultrasuperbia», della sua veste dogmatica, per metterne invece a nudo il nucleo di «allegro / quotidiano innamoramento» per la vita.⁵⁸ Betocchi stesso, parlando della propria «fede / che non è fede»,⁵⁹ imprime al termine un radicale scarto semantico, come osserva Quiriconi: «[La sua fede] attiene più al non dicibile che al detto, più all'indefinibile che al codificato: [è] una fede, insomma, materiata di continui mutamenti, quasi più senza oggetto [...], giustificata dal suo solo essere interna al patema dell'uomo e del mondo».⁶⁰ Di conseguenza anche la speranza, come la fede, sopravvive sottraendosi alla nominazione:

Quel cencio, quel lacerto di speranza
che ne resta, o torna qualche volta
fra i tuoi tanti malanni, tu, come
lo chiameresti? e tu? e tu? e tu?
E un mormorio profonde dalla turba
degli infelici, un sospiro sognante,
e par che dica... o sembra che rispondano...⁶¹

In ultimo anche la religiosità di Santucci si fonda su una concezione dinamica e per certi aspetti eterodossa del divino, come osserva l'autore stesso: «Fuori dalla foresta in cui mi arrabatto non posso sapere se ritroverò Cristo (me lo auguro) e non so *quale* Cristo troverò: certo non sarà un Cristo

⁵³ C. BETOCCHI, *Del riposo serale*, da *Realtà vince il sogno*, ivi, p. 93. Analoga la situazione rappresentata in *Canto serale*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 215.

⁵⁴ C. BETOCCHI, *Sugli Aurunci*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 235.

⁵⁵ C. BETOCCHI, *Nei giorni della piena*, da *Un passo, un altro passo*, ivi, p. 339.

⁵⁶ C. BETOCCHI, *Messa piana*, ivi, p. 346.

⁵⁷ È una fede, come la definisce Luzi, «tanto alta per umiltà e dunque per amore di non potersi riconoscere né nominare». Cfr. l'apparato critico di M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1629.

⁵⁸ M. LUZI, *Abiura io?*, da *Per il battesimo*, ivi, p. 523.

⁵⁹ C. BETOCCHI, *Ne' miei panni*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 464.

⁶⁰ G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 130.

⁶¹ C. BETOCCHI, *Domanda*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 463-4.

riduttivamente cattolico.»⁶² La scrittura è lo strumento principe di tale percorso, grazie alla duplice virtù che la caratterizza. Da un lato la letteratura (come tutte le arti) costituisce un modo per «reinventare» il Divino, così da poter entrare in rapporto con lui; dall'altro lato proprio la natura proteiforme dell'arte consente di variare continuamente le forme della fede, impedendo che si cristallizzi in ideologia. Perciò nel *Cuore dell'inverno* l'angelo custode, sebbene rimproveri Santucci per la sua smania di definizioni,⁶³ al contempo lo invita a cercare la strada della salvezza proprio nelle parole, rassicurandolo sull'importanza anche religiosa del suo mestiere:

«Ma» obiettai dopo una riflessiva pausa «Non so se valga la pena di affidare alla carta le affabulazioni, le mistagogie, i ludismi con cui ho condotto il mio vivere. Quel sempre cavalcare nel mito, soffiare dentro le cose come i vetrai di Murano nella pasta e gonfiarle nelle forme più bizzarre, più amabilmente scandalose... [...] [che] non sia per avventura un peccato, una pernicioso eresia...»
«Tranquillizzati: nessun peccato né eresia. Proprio a questo il Cielo chiama la gente come te. Ad aggiungere ghiribizzi, estasi e chimere a quella metafisica follia che è stata la creazione del mondo.»⁶⁴

Più in particolare l'eterodossia santucciana può manifestarsi a diversi livelli, come illustra Valentina Puleo.⁶⁵ L'esempio forse più evidente consiste in quella che Puleo chiama «eterodossia narrativa»: Santucci rappresenta i personaggi evangelici in modo anomalo e ironico, oppure mette in scena vicende bizzarre che cozzano con il credo cristiano, come quelle del *Mandragolo*. Un altro genere di eterodossia consiste nel moltiplicare e mescolare le voci dei personaggi, mettendo dichiarazioni di fede in bocca agli atei e affidando il ruolo di guida morale a personaggi marginali, eccentrici e apparentemente estranei al mondo cristiano.⁶⁶ Va detto però che, con questi stratagemmi, Santucci non mira a contestare né i dogmi cristiani né l'istituzione ecclesiastica; al contrario intende favorire una più profonda consapevolezza della natura di Dio e della Chiesa, sottraendoli a categorizzazioni troppo rigide. Talvolta poi Santucci mette in guardia anche in modo esplicito da giudizi troppo netti in campo religioso e morale. Come si può infatti, chiede don Pasqua, «scrutare nei segreti di Uno che dentro una fogliolina di digitale mette un succo che fa sopravvivere un cardiopatico? E in quelli della signora Ester e dei suoi due mariti, che sono pianticelle più grosse?»⁶⁷ Anche Mico, in *Come se*, ammonisce Klaus a non cercare un Dio a propria misura, inquadrabile nella logica umana: «Dio è più grosso, ti scappa da tutte le parti [...]. È matto, non lo sai?»⁶⁸ Non è un caso del resto che molti personaggi santucciani cerchino il rapporto con Dio attraverso la musica, l'unica arte che non fa uso né di parole né di immagini. E allo stesso modo abbiamo visto che la poesia di Luzi e di Caproni

⁶² Cit. in G. BADILINI, *Venditore di fumo*, introduzione a L. SANTUCCI, *Autoritratto*, cit., p. 25.

⁶³ «Per te non ci sono che le parole, piccolo sciocco». L. SANTUCCI, *Il cuore dell'inverno*, cit., p. 10.

⁶⁴ Ivi, p. 12. Allo stesso modo nella poesia luziana un *Pittore di icone* chiede perdono alla Madonna per averla raffigurata, con l'«amoroso scempio» dell'arte che intrappola il divino in un'immagine; ma la Madonna riafferma che la venerazione per mezzo delle immagini è «giusta», ammonendo: «Però non circoscrivere il mio tempio.» M. LUZI, *Pensieri del pittore di icone*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 369.

⁶⁵ Cfr. V. PULEO, *Eterodossia principio di ortodossia*, in *Luigi Santucci. La libertà e la fede*, cit., pp. 153-172.

⁶⁶ Pensiamo ai tanti preti peccatori dello *Zio prete*, a Don Pasqua o a De Mattia nell'*Orfeo*, a Giraltoni nel *Mandragolo*.

⁶⁷ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 175.

⁶⁸ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 704. L'autore esprime anche, per bocca dello zio di Klaus, una certa insofferenza verso «tutto quel grosso pettegolezzo che su di Lui fabbricate, teologia e via dicendo: Dio è così, Dio è cosà, Dio gradisce, Dio s'indigna...» Ivi, p. 695. Più o meno lo stesso pensiero formulato da Orfeo di fronte ai discorsi teosofici del principe Trubetzkoy e della sua cerchia.

virano sempre più verso la musica, nel tentativo – riuscito pienamente nel primo caso, parzialmente nel secondo – di raggiungere quella realtà profonda che la parola non riesce a dire.⁶⁹

4.1.2. *L'immanenza*

Altra caratteristica propria della spiritualità novecentesca è, dicevamo, l'esigenza che Dio sia presente nel mondo, parte dell'esperienza concreta e quotidiana degli uomini. Quest'idea è particolarmente forte in Betocchi, già a partire dalla prima raccolta. Come riassume Albisani, infatti, per Betocchi Dio «è ovunque, ogni cosa pur rimanendo in sé sensibile evoca il sovrasensibile [...] Così tangibile è l'imminenza del divino per il primo Betocchi che non si ha mai l'impressione di vedere descritta una realtà miracolata; al contrario: il miracolo viene ricondotto alla dimensione di evento reale, quotidiano.»⁷⁰ Tale concezione si riflette in una fede fortemente concreta, improntata alla carità verso tutti gli esseri: «L'ho sempre saputo di non essere uno spiritualista», afferma Betocchi, «Il mio compito era quello che ho sempre sentito come primario, di manovale della carità».⁷¹ Anche quando Dio sembra farsi più lontano e temibile il poeta non cessa di cercare i segni della sua presenza nel mondo:

O Tu che passi tra i fiordalisi:
Tu che li crei; stamattina
mi son venuti in casa, erano
color della Tua pupilla. Lontano
assorbivano, più lontano
del mio comprendimento,
il mio spirito, que' Tuoi colori. [...]

E Tu nel paese lontano,
che non si può comprendere,
brontolio d'uragano, - fiordalisi!
gridavi, fiordalisi!⁷²

Nell'ultima fase infine la religiosità di Betocchi si fa totalmente immanente, fino a sfiorare il panteismo. «[Non] esiste un Dio che per i filosofi» scrive in una lettera a Santucci, a sottolineare appunto il fatto che non ha senso parlare del Divino in modo astratto, giacché coincide con la Vita.⁷³ Similmente la poesia luziana vede un progressivo rafforzarsi dell'immanenza del Divino. Già nel *Quaderno gotico* l'incontro con Dio passa spesso attraverso gli elementi naturali e si concretizza nel rapporto con l'amata («la fede è in te, la fede è una persona»⁷⁴); si tratta tuttavia di epifanie ancora

⁶⁹ Munaretto in particolare nota come nella musica Luzi trovi la possibilità di conciliare voce e silenzio, esigenza e impossibilità di dire il Nome divino. Cfr. M. MUNARETTO, «*La scienza dell'universo, il canto*», cit., p. 51.

⁷⁰ S. ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, in Carlo Betocchi. *Atti del convegno*, cit., p. 243. Analogamente Quiriconi osserva che Betocchi «ci offre la visione di un mondo avvertito come specchio immediato della divinità, [...] e dove la speranza immediatamente si lega alla possibilità-cerchezza dell'intervento redimente di Dio». G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 91.

⁷¹ C. BETOCCHI, Lettera a E. U. D'Andrea del 9 gennaio 1976, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, p. 54.

⁷² C. BETOCCHI, *Dai campi*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 193.

⁷³ C. BETOCCHI, Lettera a M. Luzi del 31 maggio 1978, in C. BETOCCHI - M. LUZI, *Lettere 1933-84*, cit., p. 51.

⁷⁴ M. LUZI, *La notte viene col canto*, da *Quaderno gotico*, in *L'opera poetica*, cit., p. 151.

incerte, oscillanti tra presenza e assenza. È nelle raccolte degli anni '50 che il cambiamento di prospettiva si fa netto: la salvezza non può venire da una figura estranea alle vicende terrene, bensì deve sorgere dalla concretezza della vita e dall'intimo cuore del poeta:

A questo punto, a questa età indecisa
è troppo poco attendere che alfine
all'orizzonte ambiguo una figura,
un portatore di notizie appaia.
Tutto, se mai verrà, verrà dal fondo
di questa angoscia eterna senza nome
goccia a goccia durata e fatta mia;
questo solo, non spero altro soccorso.⁷⁵

All'attesa di un miracolo si sostituisce dunque la percezione di una necessità già operante nella storia: «Miracolo / fu l'ordinato evolversi dei fatti / l'uno dall'altro a questo fine [...] / se pure era difficile comprendere».⁷⁶ In altre parole, scrive Quiriconi, «la speranza sempre meno si riconnette a una dimensione altra rispetto a quella concreta e presente della vita, [...] scaturendo [invece] dall'interno del meccanismo oscuro della metamorfosi, trovando la propria forza di affermazione proprio al contatto di quanto sembrerebbe negarla».⁷⁷ *Su fondamenti invisibili* sottolinea fin dal titolo tale concetto: il Divino è collocato non in una dimensione lontana ed aerea, bensì nello strato più profondo, nel fondamento stesso dell'esistenza. Le sue epifanie non implicano dunque un arrivo improvviso, bensì la rivelazione di una presenza costante benché spesso inavvertita: «Sei sorta / su dalla sua profondità di notte in notte affiorando. / [...] Forse affini da sempre il mio pensiero / occupato da troppe parvenze e monco - / e ti guardo come sei, già nota / sebbene mai prima d'ora veduta / [...] e sorridi profonda / in me più di me stesso».⁷⁸ Insomma, anche nel momento in cui non lo si avverte, Dio non è mai realmente assente; un concetto che Luzi vede concretizzato esemplarmente nell'episodio evangelico di Emmaus: «Il viandante che non si fa riconoscere e si dissimula, ma [...] inquieta lo stesso... [...] Il divino che non ravvisi, però avverti.»⁷⁹

In effetti, paradossalmente, il Dio di Luzi è *absconditus* non perché assente ma perché troppo profondamente presente, impastato con la materia del mondo: «E lui forse è là, fermo nel nocciolo dei tempi, / là nel suo esercito di poveri / acquartierato nel protervo campo / in variabili uniformi: uno e incalcolabile / come il numero delle cellule. Delle cellule e delle rondini.»⁸⁰ Il creato Lo «manifesta e cela»⁸¹ nello stesso tempo: «È lui, e non è. Si rifrange / in minimi frantumi.»⁸² La voce divina

⁷⁵ M. LUZI, *Villaggio*, da *Primizie del deserto*, ivi, p. 192. Di analogo argomento *Il pescatore*, nella raccolta successiva: «Perdonami, è parte dell'umano / cercare come fo in luoghi arcani / quel ch'è prossimo a noi umile e vero / oppure in nessun luogo.» Ivi, p. 231.

⁷⁶ M. LUZI, *A mezzacosta*, da *Dal fondo delle campagne*, ivi, p. 302.

⁷⁷ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 218.

⁷⁸ M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 373. Che tali affermazioni si riferiscano non soltanto alla donna ma anche al Divino è sottolineato dal poeta stesso, che definisce le proprie parole «di salmista o, chi sa, di amante».

⁷⁹ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 94. L'episodio di Emmaus è oggetto di due componimenti di *Sotto specie umana*, ossia *Ci segue, ci sopravanza e Ospite clandestino*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 37-8.

⁸⁰ M. LUZI, *A che pagina della storia*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 474.

⁸¹ M. LUZI, *Non startene nascosto*, da *Fraasi e incisi*, ivi, p. 740.

⁸² M. LUZI, *La lite*, ivi, p. 716. O ancora: «Il divino è in ogni parte, / non c'è luogo a decifrarlo, / brucia d'amore e di dolore / sposato alla nostra stessa sorte». M. LUZI, *Perché ci parlano i numi*, ivi, p. 742.

insomma non è «perduta» bensì «scesa / nell'intima sostanza / dell'ora e delle cose, onnipresente / nel minuzioso agone / sicché non dava nuove / di sé, parlava, muta, da ogni dove».⁸³ Più in particolare Dio si manifesta soprattutto negli uomini: «Ce l'ha scritto in volto la persona che ti sta davanti».⁸⁴ Da qui la necessità di guardare con speranza e carità sia il prossimo, sia se stessi, perché il Divino è presente anche nelle profondità dell'io. Tale concetto è affermato con particolare enfasi nella *Corale della città di Palermo*:

Il divino s'è manifestato
all'uomo, è stato tra di noi; [...]
[Ma] il tesoro era già in voi.
Latente, ignorato, inoperoso,
profondamente interrato, e chiuso
nella roccia della vostra durezza
come il corpo di Rosalia nel monte.
E ora l'avete dissepolto,
scavato nel macigno
del cuore e nella notte della mente.
Così era con voi l'incontro.
E la ricongiunzione
era con voi, con il divino in voi.⁸⁵

Allo stesso modo Santucci non concepisce un Dio astratto dal vivere umano, come sottolinea chiaramente nell'*Orfeo in paradiso* attraverso le parole di De Mattia: «Il mestiere di Dio in quel modo son buoni tutti a farlo. Anche il Nulla è capace di esser Dio a codesto modo. [...] A che vi serve [...], che cosa vi spiega questo buffo dilettante di metafisica? La vita, il nascere e il morire, il dolore?»⁸⁶ Al contrario il Dio di Santucci è presente in ogni elemento del creato, e con particolare evidenza nell'uomo, anche nei suoi momenti di più cupa sofferenza.⁸⁷ Dio quindi può manifestarsi potenzialmente in ogni cosa, incluse le più ordinarie: «i pennini a tre buchi, il gesso, i quaderni» di Felicità,⁸⁸ le strade ben conosciute della città natale di Odisseo,⁸⁹ «l'arrivo inatteso di un amico lontano» o un tranquillo pomeriggio domestico.⁹⁰ Tale concetto affiora con particolare chiarezza nel

⁸³ M. LUZI, *Pasceva noi, tutto di noi brucava*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 1067. Nelle ultime raccolte tale concetto appare ormai assodato: la grazia divina può «promanare da ogni briciola», da ogni elemento del vivente, piccolo o grande che sia. «Non aveva dove, era dovunque / fosse viva la vita / [...] negli alberi, / nei pensieri e nelle viscere / degli animali, degli uomini, / nella quiete densa dei minerali.» M. Luzi, *No, no che non lo era*, e *Angelo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 399 e 389.

⁸⁴ M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 140.

⁸⁵ M. LUZI, *Corale della città di Palermo*, in *Teatro*, cit., p. 430.

⁸⁶ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 190-2.

⁸⁷ Dice infatti don Pasqua ad Orfeo, davanti a un uomo piangente: «Vedi che esiste? [...] Se un uomo piange vuol dire che esiste Dio, chiaro? Ci tirerà fuori da tutto questo schifo, un giorno o l'altro.» Ivi, p. 237.

⁸⁸ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, ivi, vol. III, p. 707.

⁸⁹ Dapprima il protagonista vede presenze angeliche dappertutto, poi quest'autosuggestione – comunque non del tutto ingannevole – viene meno, lasciando però aperta l'opportunità di un incontro con Gesù in persona, lungo quelle medesime strade così spesso frequentate «a caccia di angeli»: «Sapeva che non c'erano più angeli in quella sua contrada, nessuno era mai stato angelo; ma forse quella notte [...] era possibile fare qualche incontro che non fosse di questa terra». L. SANTUCCI, *Manoscritto da Itaca*, in *Il bambino della strega*, cit., pp. 125 e 151.

⁹⁰ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 9. Il ritrovamento di un amico perduto come manifestazione della Grazia divina trova il suo esempio per eccellenza nel racconto *L'ora di Abele*, in cui si verifica «quell'evento altamente letterario, frequente nelle antiche commedie, che ha nome agnizione: il ritrovarsi di due parenti, dopo lunghi anni di separazione e

romanzo *Volete andarvene anche voi?*, soprattutto nell'episodio dell'ascensione di Cristo: «Potrei nascondermi dietro un cespuglio», dice Gesù ai suoi discepoli, «nel tronco cavo di un albero, o inabissarmi in uno stagno di Galilea. Il Padre [...] ed io saremo sciolti negli abitacoli del mondo.»⁹¹ L'autore stesso mette in evidenza la centralità di questo tema nella *Prefazione* all'opera:

Confesso che a momenti, scrivendo queste pagine, avevo la sensazione [...] [che] il mondo [fosse] intorno a me a spalle voltate, come in un centrifugo scappare dall'Uomo di cui andavo raccontando. E mi pareva che questo fosse inesorabilmente la smentita, la vanificazione anche storica di Cristo. Ma invece, e più spesso, sentivo che proprio nell'esistere – in quel suo esistere così sciaguratamente come lo vedevo – il mio mondo non era un'antinomia né un'irrisione né un oblio di Cristo. Sentivo anzi vero, contro ogni apparente contraddizione, il miscuglio Cristo-mondo; e vere e potenti le parole di Dietrich Bonhoeffer: «Il mondo ha bisogno di Cristo e di niente di meno. Cristo è morto per il mondo e soltanto nel mondo Cristo è Cristo.»⁹²

In questo senso sia Luzi che Santucci sono accostabili ancora una volta al pensiero di Boros, il quale afferma che Cristo (come e più di ogni altra anima umana) alla sua morte si è per così dire “incarnato” nuovamente: l'universo intero è divenuto il suo corpo.⁹³ Un concetto che Boros tuttavia vede espresso, più che nell'episodio dell'ascensione, in quello della discesa agli inferi. La morte di Cristo infatti appare ai suoi occhi nella forma di un movimento discendente, che arriva a raggiungere il «cuore della terra»; allo stesso modo, nella poesia luziana, la vita divina è talora raffigurata nella forma dell'acqua che intride le rocce, penetrando in profondità. Simbolicamente, infatti, «la profondità della terra è il luogo dell'interiorità di ogni relazione cosmica al mondo ed inoltre anche il luogo dei rapporti e dei nessi psichici. Essa costituisce quindi l'interiorità del cosmo e anche quella del cuore umano.»⁹⁴ Dunque, penetrando nelle profondità inferi, Cristo raggiunge e trasforma i fondamenti stessi dell'esistenza, vincendo le potenze che qui regnavano, nascoste allo sguardo. E questo lo rende presente, appunto, in ogni dove: «Egli è così diventato il centro intimo di ogni divenire creato. Egli ha preso il posto delle potenze angeliche nella radice intima del visibile. L'universo tutto è stato riempito dalla sua natura divino-umana. Dalle profondità metafisiche del tutto scorrono già forze nuove, divinizzate, verso lo spazio superficiale della nostra esistenza.»⁹⁵ In quest'ottica dunque la morte – e in specie la morte del Cristo – trascende e unifica anche un'altra antinomia che abbiamo analizzato: quella tra il movimento di concentrazione-discesa e di espansione-ascesa.

Anche per Silone poi, come per Luzi e Santucci, Dio è *absconditus* proprio in quanto profondamente presente nel mondo, sotto forme molteplici e spesso eterodosse. Non a caso la trasposizione teatrale di *Vino e pane* è intitolata *Ed egli si nascose*, che fa riferimento alla frase evangelica «Se ne andò e si nascose da loro» (Gv 12, 36). E proprio questa capacità di nascondersi, ossia di farsi piccolo e capillare, fa sì che Dio porti la sua speranza ovunque, come appunto il seme occultato sotto la neve.⁹⁶

di accadimenti, per un caso fortuito, il riconoscersi grazie a un ambiguo, imprevedibile particolare.» L. SANTUCCI, *Nell'orto dell'esistenza*, cit., p. 13.

⁹¹ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 486.

⁹² L. SANTUCCI, *Premessa a Volete andarvene anche voi?*, Mondadori, Milano 1970, p. X.

⁹³ «Il cosmo nel suo insieme sarebbe quindi divenuto organo corporale dell'umanità di Cristo, causa strumentale dell'efficacia divina per ogni creatura che appartiene corporalmente a questo mondo.» L. BOROS, *Mysterium mortis*, cit., p. 220.

⁹⁴ Ivi, p. 224.

⁹⁵ Ivi, p. 226.

⁹⁶ Cfr. G. ROGANTE, *Ignazio Silone: la speranza di un cristiano senza Chiesa*, in *Chierici e laici*, cit., p. 208.

Egli perciò è conoscibile non primariamente attraverso concetti astratti bensì nel contatto con gli altri uomini, in particolare nei legami di amicizia e carità e nei gesti compiuti con rettitudine. Da qui la necessità per i credenti di «lottare tra le altre creature, piuttosto che rinchiudersi in una torre d'avorio»: ⁹⁷ questo l'ammonimento di Spina in *Vino e pane*, del quale *Severina* restituisce l'ultima eco. Sempre in *Vino e pane* poi è significativo il dialogo tra don Benedetto e Pietro Spina. Il prete ricorda infatti che, secondo la Bibbia, Dio si manifestò a Elia non nella terribilità del terremoto e dell'incendio bensì nella dolce discrezione della «brezza». ⁹⁸ A quel punto nel giardino si leva un venticello che apre la porta di casa, come se effettivamente fosse arrivato qualcuno; il che anticipa simbolicamente la conclusione del prete:

Anch'io, nella feccia delle mie afflizioni, mi domandavo: Dov'è dunque l'Eterno e perché Egli ci ha abbandonato? Non erano certo voce di Dio gli altoparlanti e le campane che hanno annunciato in tutto il paese l'inizio della nuova carneficina. Né lo sono i colpi di cannone, gli scoppi di bombe sui villaggi etiopici, di cui ogni giorno ci raccontano le gazzette. Ma se un pover'uomo, solo, in un villaggio ostile, si alza di notte e scrive, sui muri del villaggio, con un pezzo di carbone o di vernice, abbasso la guerra, dietro quell'uomo inerme c'è indubbiamente la presenza di Dio. Come non riconoscere che nel suo disprezzo del pericolo, nel suo amore per i cosiddetti nemici, vi sia un diretto riflesso di luce divina? ⁹⁹

Nel *Seme sotto la neve* poi Dio si fa letteralmente presente nella persona di un contadino, Infante, che si presta a un atto di generosità totalmente gratuito. L'episodio è, sul piano letterale, un equivoco: un atto così disinteressato è talmente inconcepibile, per le povere contadine che ne beneficiano, da suggerire l'idea che solo Cristo in persona avrebbe potuto compierlo. Tanto più che Infante indossa una camicia di seta, donatagli da Pietro Spina, che contribuisce a farlo sembrare una creatura di un altro mondo. Tuttavia l'evento ha davvero il sapore di una rivelazione per le contadine che lo vivono e quindi, indirettamente, per il lettore. ¹⁰⁰ Con questo episodio dunque Silone mette in luce la propria concezione di Dio, che è davvero incontrabile nel mondo nonostante ciò che ne pensano i suoi cosiddetti fedeli: «Naturalmente ognuno di essi crede, o suppone di credere, o finge di credere, quello che c'è stampato nel catechismo, ivi compreso la presenza reale di Gesù in chiesa, nel tabernacolo, sotto le specie dell'ostia e del vino; ma saperlo vivo, visibile, tra i campi di fagioli e di granturco, a due o tre chilometri dal paese, evidentemente è un altro paio di maniche.» ¹⁰¹

In *Uscita di sicurezza* Silone riconduce tale concezione agli insegnamenti di don Orione, esempio per eccellenza di un cristianesimo fattivo e concreto. In particolare Silone ricorda una frase dettata dal prete: «Dio non è solo nella Chiesa. Nell'avvenire non ti mancheranno momenti di disperazione.

⁹⁷ I. SILONE, *Vino e pane*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 302. Conferma anche Pier Celestino, nell'*Avventura di un povero cristiano*: «È difficile che un buon cristiano possa estraniarsi dalla sorte dei suoi simili. [...] Anche Cristo andò nel deserto, ma per un tempo limitato.» Ivi, vol. II, p.600.

⁹⁸ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 460.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ «La faccia rugosa [della contadina] è inondata di lacrime di gioia, illuminata, trasfigurata da una contentezza mai provata. “Rallegrati, anima mia” riesce finalmente a mormorare stringendosi le mani sul petto “e ancora una volta, rallegrati, perché oggi hai visto il tuo Signore.” [...] “Egli era in maniche di camicia e portava la giacca su un braccio” racconta la vecchia. “Ma solo quando Egli s'è meravigliato ch'io Gli parlassi di salario, mi sono accorta che la Sua camicia era di seta. Quella biancheria da re sotto un vestito cencioso, quella voce, quel sorriso, quelle parole, quello stupore: denaro? a me denaro? Ah, figlia mia, come raccontarti?” I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, ivi, vol. I, p. 979.

¹⁰¹ Ivi, p. 981. Anche un pio eremita, interrogato in proposito, ribadisce l'immanenza del Divino: «Egli è in ogni uomo che soffre. Lui stesso ce l'ha spiegato, Egli è in ogni povero. [...] [Tuttavia] noi non sappiamo riconoscerlo. Ci hanno insegnato a distinguere un asino da un mulo, un caporale da un sergente, un curato da un vescovo, ma non Gesù per strada o tra i campi.» *Ibidem*.

Anche se ti crederai solo e abbandonato, non lo sarai. Non dimenticarlo.»¹⁰² Parole che riecheggiano nelle affermazioni di Rocco, in *Una manciata di more*: «Dio è anche per strada, secondo il catechismo. Egli è in ogni luogo.»¹⁰³ Allo stesso modo per Buzzati Dio si fa presente non primariamente nelle chiese ma per le strade della città, benché all'apparenza deserte di Lui. Infatti proprio dove «massima è la solitudine dei cuori [...] più forte è la tentazione di Dio»¹⁰⁴ (al punto che, come abbiamo visto, Egli può parlare perfino attraverso lo scroscio di un gabinetto). Emblematico a questo proposito è il racconto, che abbiamo più volte citato, *Il cane che ha visto Dio*. Qui la concretezza di Dio si fa addirittura scandalosa, come nel *Seme sotto la neve*: «Dio non era una favola incerta, non se ne stava appartato in chiesa fra ceri e incenso, ma girava su e giù per le case, trasportato, per così dire, da un cane.»¹⁰⁵ Una scoperta analoga è fatta anche dal prete protagonista dell'*Altare*, sperduto per le caotiche strade di New York:

Certo, quella era la vittoria del mondo, nel ventre dei trasparenti termitai gli uomini si affannavano a conquistare dollari, donne, potere, era la vanità delle vanità, l'antichissimo correre dietro al vento. Eppure là in Park Avenue [...] c'era pure il travaglio, la amareggiata speranza, l'angoscia, le lacrime e il sangue. Sì, anche quello era il posto di Dio. Padre Stefano non fu più defraudato né solo, Dio gli era intorno, lui gli si poteva aggrappare, veramente in quell'ora la Grand Central divenne l'altare per la messa senza nome di un prete che ci credeva.¹⁰⁶

In questo racconto dunque Dio si fa presente proprio nella speranza degli uomini, sebbene questa assuma una connotazione consapevolmente religiosa solo per il prete protagonista. Inoltre anche il Dio buzzatiano si manifesta nella carità e nell'affetto, come affiora esemplarmente nel *Racconto di Natale*.¹⁰⁷ In questo caso il protagonista è un prete d'animo semplice, per il quale Dio rappresenta una presenza scontata e persino un possesso di cui disporre. Tanto che, quando un povero bussa alla porta della Cattedrale per chiedere «un pochino di Dio», don Valentino glielo nega: Dio serve all'arcivescovo, quando verrà a pregare in Duomo. In quel momento però Dio sparisce. Il povero prete inorridisce all'idea che il suo vescovo si ritrovi solo in chiesa, e proprio la notte di Natale; comincia perciò una dolorosa peregrinazione alla ricerca di Dio. Dapprima don Valentino lo trova in casa di una famiglia riunita per il cenone natalizio, poi lo vede aleggiare sui campi fuori città; in entrambi i casi, tuttavia, i «proprietari» rifiutano di cederne una parte, perciò Dio sparisce di nuovo. In ultimo don Valentino si ritrova al punto di partenza, ma proprio in virtù del suo sacrificio scopre con sorpresa che Dio è tornato, più vivo e splendente che mai.

È evidente insomma che per Buzzati la dimensione trascendente e quella immanente sono strettamente interconnesse, al punto che è difficile parlare dell'una tacendo dell'altra. Da un lato il mondo concreto è sempre per Buzzati «un indizio o uno stemma di qualcos'altro», come sottolinea Debenedetti.¹⁰⁸ Dall'altro, come osserva Zagrilli, «il discorso sulla religione [...] è utilizzato nell'indagine non tanto dei misteri ultraterreni quanto quelli della vita quotidiana, per scavare

¹⁰² I. SILONE, *Incontro con uno strano prete*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 779.

¹⁰³ I. SILONE, *Una manciata di more*, ivi, vol. II, p. 71.

¹⁰⁴ D. BUZZATI, *L'umiltà*, in *Il colombre*, cit., p. 51.

¹⁰⁵ D. BUZZATI, *Il cane che ha visto Dio*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 821.

¹⁰⁶ D. BUZZATI, *L'altare*, in *Il colombre*, cit., p. 320.

¹⁰⁷ D. BUZZATI, *Racconto di Natale*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., pp. 785 e ss.

¹⁰⁸ Cit. in M. SIPIONE, *La leggerezza e la leggerezza della pensosità e della pensosità*, cit., p. 104. A tal proposito un amico di Buzzati riferisce che anche nei loro discorsi le due dimensioni si mischiavano continuamente. R. GIANNETTI, *I miei incontri con Dino Buzzati*, in *La saggezza del mistero*, cit., p. 62.

nell'ignoto della nostra esistenza e negli strani comportamenti dell'individuo, nelle cose che accadono e riaccadono tutti i giorni». ¹⁰⁹ Del resto l'immanenza del divino è una concezione così fondamentale per la modernità da estendersi perfino ad autori dichiaratamente laici, come Calvino e Levi. Ad esempio Calvino afferma già in una poesia giovanile la necessità di intrecciare il pensiero dell'infinito alle più minute attività del quotidiano:

Ci sono dei ragazzi
- io -
che sanno
un gioco tremendo:
pensare all'infinito. [...]
Poter tendere fino all'estremo
il cervello che - pavido - s'impenna
sulle rive del nulla,
riuscire - soltanto per un attimo -
a immaginarmi fuori dello spazio!
Poi correre: e spalancare gli occhi
perché le cose entrino di forza
tutt'e insieme
delle mie orecchie.
Ma sapere serbare
in tutte le piccole cose
(c'è chi le chiama «vita»)
un poco di quello sgomento.¹¹⁰

Palomar è, possiamo dire, l'incarnazione estrema di quest'ideale, dal momento che vive ogni aspetto del quotidiano con un'intensità contemplativa quasi religiosa.¹¹¹ Anche la curiosa ricorrenza degli «dei» nelle opere calviniane è coerente con l'immagine del Divino che abbiamo visto sinora: non racchiudibile in un unico nome proprio perché presente ovunque, in forme molteplici e profondamente radicate nel vivere quotidiano. Quanto a Levi, è significativa in particolare un'affermazione di Faussone nella *Chiave a stella*. Egli riferisce di aver visitato, come ogni buon turista, la basilica di San Pietro; spiritualmente parlando però la visita ha avuto su di lui un effetto molto minore rispetto alla costruzione di una gigantesca torre petrolifera, in uno sperduto paesino dell'Alaska: «Bene, a San Pietro non mi è venuta voglia di pregare, neanche un poco; e invece, quando quell'arnese piano piano si è girato nell'acqua, e poi si è messo dritto da solo, e ci siamo saliti sopra tutti quanti per romperci la bottiglia, beh sì, un poco la voglia mi è venuta, peccato che non sapevo che preghiera dire, non ce n'era nessuna che venisse a taglio.»¹¹² Come per il Palomar calviniano, dunque, la «preghiera» passa attraverso il lavoro e la partecipazione al mondo; non diversamente Luzi, nel componimento *Nel caffè*, esprime la speranza «che l'azione / sia preghiera anch'essa pel futuro / ed espiazione del passato».¹¹³

¹⁰⁹ F. ZAGRILLI, *Le muse di Buzzati*, cit., p. 24.

¹¹⁰ I. CALVINO, *Strenna natalizia* inclusa nella lettera a E. Scalfari del Natale 1942, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 104-5.

¹¹¹ Calvino stesso, ricordiamolo, paragona il suo stato d'animo alla «preghiera»; inoltre l'atteggiamento di attesa assunto dal personaggio, nella speranza che le cose si rivelino in pienezza, ricorda molto lo stato del credente che aspetta i segni della grazia. I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 939 e 968.

¹¹² P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1085.

¹¹³ M. LUZI, *Nel caffè*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 323.

4.2. Padre, Madre, Figlio

4.2.1. Dio Padre: tra malvagità e maternità

Il problema del male, pur essendo da sempre parte della riflessione religiosa, si impone con particolare violenza nel Novecento, mettendo gravemente in questione la possibilità che gli eventi seguano un corso provvidenziale. Levi riassume la questione con la consueta chiarezza: «Dio è onnipotente o non è Dio. Ma se c'è ed è quindi onnipotente, perché permette il male? Il male esiste. Il male è il dolore. Dunque se Dio, a suo arbitrio, può ribaltare il bene in male, o soltanto lasciare che il male dilaghi sulla Terra, vuol dire che è un Dio cattivo. E quella di un Dio cattivo è un'ipotesi che mi ripugna. Così mi attengo all'ipotesi che mi pare più semplice; lo nego.»¹ D'altra parte, leggendo tra le righe delle sue opere, il discorso non appare poi così netto. Di fatto diverse volte nella sua produzione si affaccia l'idea di un Dio malvagio (subito respinta e neppure pienamente formulata, appunto perché troppo terribile). Il caso più noto è quello che abbiamo già citato, l'«Altrui piacque» che misteriosamente emerge nel dialogo con Pikolo; e benché Levi abbia smorzato a posteriori le implicazioni di tale frase, il suo significato minaccioso rimane. Tra l'altro è significativa l'analogia tra questo passaggio e una vignetta delle *Cronache di Milano*, ossia il diario per immagini che Levi compose, negli anni '40, insieme agli amici con cui abitava a Milano, in una casa poi andata distrutta nei bombardamenti. L'evento è registrato con una frase singolarmente vicina all'«Altrui piacque», tanto nella forma quanto nel significato: «La nostra casa è un mucchio di rovine / dove abbiam fatto tante cose belle. / Sette eravamo. Vuol la nostra fine / l'amor che move il sole e l'altre stelle.»²

Lo stesso tema affiora anche in *Se non ora quando?*,³ nonché in un peculiare racconto delle *Storie naturali*. Levi immagina infatti che sulla pelle delle tenie si sviluppino complessi disegni che, una volta decrittati, si rivelano essere veri e propri poemi; in tali poemi le tenie descrivono alcuni aspetti della loro esistenza, incluso il rapporto con l'essere umano di cui sono ospiti. Così Levi raffigura, in modo indiretto e fortemente straniante, il rapporto tra l'uomo stesso e Dio. Non a caso i «poemi» delle tenie appaiono ricalcati sul linguaggio biblico: «Parla, e ti ascolto. Vai, e ti seguo. Medita, e ti intendo. [...] La tua forza mi penetra, la tua gioia discende in me [...]. T'amo, uomo sacro.»⁴ Significativamente peraltro Levi sottolinea la forte presenza, in questi «poemi», del «motivo della colpa», tipico soprattutto di quegli individui «di dimensioni ed età ragguardevoli, che avevano resistito tenacemente ad una o più terapie espulsive.» Impossibile non vedere in questo passaggio un riferimento indiretto ai campi di concentramento e al paradossale senso di colpa delle vittime.⁵ In

¹ G. GRIECO, *Non l'ho mai incontrato, neppure nel Lager*, in P. LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 390. Simile, ma più ambigua, è la risposta data nell'intervista di D. AMSALLEM, *Il mio incontro con Primo Levi*, ivi, p. 865: «Io non sono [un credente]; e quindi mi è facile rispondere che, in assenza di Dio, Auschwitz è pienamente colpa dell'uomo. Di alcuni uomini, non di tutti. Se no, se no come la mettiamo, appunto, la domanda diventa feroce...»

² Cit. in Cfr. *Album Primo Levi*, a cura di R. Mori e D. Scarpa, Einaudi, Torino 2017, p. 68.

³ «Eh, sono cose incomprensibili, perché i treni corazzati li hanno fatti i tedeschi, ma i tedeschi li ha fatti Dio; e perché li ha fatti? O perché ha permesso che il Satàn li facesse? Per i nostri peccati? E se un uomo non ha peccati? O una donna? e che peccati aveva mia moglie?» P. LEVI, *Se non ora quando?*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 423.

⁴ P. LEVI, *L'amico dell'uomo*, da *Storie naturali*, ivi, vol. I, pp. 544-6.

⁵ Peraltro tale colpa è qui interpretata nei termini di un atto di *hybris*: «... ti dovrò dunque chiamare ingrato? No, poiché ho trasceso, e pazzamente mi sono indotto a infrangere i limiti che Natura ci ha imposti.» La stessa colpa per la quale perisce l'Ulisse dantesco. Ivi, p. 545.

quest'ottica dunque l'uomo (ossia il Dio delle tenie) appare come un essere «ipocrita» e indifferente, se non addirittura crudele nei confronti degli esseri che da lui dipendono così totalmente.⁶

La questione è accennata anche, più obliquamente, nella produzione di Calvino. In particolare tra le *Città invisibili* compare la tragica Perinzia, città costruita in modo da rispecchiare fedelmente «l'armonia del firmamento», nella convinzione che così facendo «la ragione della natura e la grazia degli dei avrebbero dato forma ai destini degli abitanti».⁷ Il risultato è che, nel giro di un paio di generazioni, gli abitanti della città divengono orribilmente deformi. Di conseguenza «gli astronomi di Perinzia si trovano di fronte a una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l'ordine degli dei è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri». In altre parole: o il concetto umano di Dio è radicalmente sbagliato – in quanto Dio è inconoscibile e forse inesistente – oppure la divinità stessa è malvagia.

La riflessione di Caproni ruota attorno al medesimo sospetto: «Dio, se c'è, è un dio serpente, un dio che non remunera, che non redime.»⁸ Ciò contribuisce a spiegare l'ambivalenza della caccia caproniana, i cui significati principali – ossia la ricerca di Dio e la distruzione del male – non soltanto coesistono ma ambiguamente si sovrappongono.⁹ A differenza di quanto avviene in Levi, d'altro canto, Caproni sceglie di non negare completamente Dio bensì di porsi con lui in un rapporto di consapevole antagonismo, uccidendolo e lasciandosene uccidere a propria volta. È la stessa scelta che, a suo modo, compie anche Betocchi nei suoi ultimi anni. Dio infatti si trasforma da oggetto d'amore in oggetto d'odio, tuttavia rimane il punto di riferimento cui si indirizzano le accuse del poeta: «Non seppi mai / se era Dio che lo permise, ma chi / amavo se non lui, con chi dolermi?».¹⁰ Come per Caproni dunque la rabbia nei confronti di Dio diviene uno strumento di rapporto; un tentativo cioè di entrare in comunicazione con una Persona insondabile, la cui assenza è forse una crudele negligenza o forse, al contrario, un paradossale atto di amore.¹¹ La trasformazione di Dio Padre in una figura antagonistica è particolarmente evidente nella poesia tarda *A mani giunte*:

E chi vive cammina sull'orlo
dell'abisso nell'ira che lo trascina
verso dove non sa; senz'altro conforto

⁶ Amarissima, pur nella sua ironia, la conclusione del racconto. Il narratore cita infatti una delle produzioni più apprezzate delle tenie, riportata perfino in antologie letterarie: «Ed ora me ne andrò, perché lo vuoi. Andrò in silenzio, secondo il nostro costume, incontro al mio destino di morte o di trasfigurazione immonda. Non chiedo che un dono: che questo mio messaggio ti raggiunga, e venga da te meditato e inteso. Da te, uomo ipocrita, mio simile e mio fratello». Poi il narratore aggiunge: «A titolo di pura curiosità, dobbiamo riferire che il desiderio estremo dell'autore è andato vano. Infatti il suo ospite involontario, un oscuro impiegato di banca di Dampier (Illinois), rifiutò recisamente di prenderne visione.» Ivi, p. 546.

⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 480.

⁸ G. CAPRONI, *Credo in un Dio serpente*, intervista cit. in A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 196. È presumibilmente questo il serpente che «incenerì di paura / Tamino», dopo che ebbe varcato «l'ultima porta», in G. CAPRONI, *Il serpente*, da *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, cit., p. 583. Anche *Il pesce drago* è una variante della medesima metafora.

⁹ Il poeta stesso afferma che nella bestia «potremmo scorgere anche qualsiasi nemico, persino Dio». G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 324. In un'altra intervista osserva invece che la bestia «potrebbe essere Dio. Potrebbe essere il Male. Come faccio a saperlo? Per rispondere alla tua domanda dovrei riuscire a stanare la bestia, a identificarla. Invece...» Ivi, p. 233.

¹⁰ C. BETOCCHI, *Osai dire, osai dire che il destino*, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

¹¹ Nel tumultuare della crisi si impone infatti, come «unico punto fermo», la «definitiva comprensione [...] della volontaria rinuncia da parte di Dio a far uso della propria onnipotenza per raddrizzare il mondo: la messa a fuoco, straordinaria e però devastante, di un amore tanto smisurato da concedere all'uomo una libertà assoluta, anche a costo di esporlo al rischio di perdersi» G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, cit., p. 114.

che il dirsi, appassito dal tempo, un suo
verde: - Non temere il Signore Iddio tuo.

Ha detto: «Io sono quello che sono»
e tu non temere mai nulla: poiché,
se tu credi, non sarà tua l'esistenza,
ma sua: né sarà mai protetta, tuttavia,
come tu speri e credi: anzi, gettata
nelle fosse. Chi crede in Dio
si appresti ad essere l'ultimo
dei salvati, ma sulla croce, ed a bere
tutta l'amarezza dell'abbandono.
Poiché Dio è quello che è. [...]

No, non temere mai nulla da Dio. E intanto
respira nel coro di quantunque respira
la certezza che non c'è differenza tra vita
e non vita, poiché nel cosmo non c'è altro
che vita, ed ogni apparenza di morte non è,
nell'esistere, che un confidare la carità
del vissuto a ciò che sempre vivrà.¹²

Le prime due strofe mettono drammaticamente in evidenza la rabbia e il dolore del poeta, soprattutto attraverso la risemantizzazione della frase biblica: «Io sono colui che sono», rovesciata nella colloquiale espressione di biasimo: «È quello che è». Quest'eco interno al componimento, tuttavia, si iscrive in una più ampia struttura circolare: l'esortazione dell'inizio («Non temere il Signore Iddio tuo») ritorna, con diversa consapevolezza, nella strofa conclusiva («No, non temere mai nulla da Dio»). Inizialmente infatti Dio appare come una potenza «altra», che regola i destini umani a proprio capriccio; da qui la tendenza sempre più forte a diffidare di lui, data la negatività delle circostanze. In seguito però la sofferenza condivisa e trasfusa in pietà modifica l'assunto iniziale: Dio non è qualcosa di estraneo al fluire della vita, né quest'ultima è fatta di cose che possano essere date o tolte, ma tutto è inscritto nell'Essere. In sintesi quindi la figura di Dio Padre è screditata nei suoi attributi di giudice e «direttore» del cosmo, tuttavia riemerge forse sotto altra forma, divenendo (per usare un'immagine luziana) il «grembo» entro cui tutti gli esseri si muovono. Del resto, come osserva Albisani, «in tutta l'opera di Betocchi Dio è presente non tanto come Padre-dike, Padre-giudice, bensì come Madre-kore consolatrice, perpetuamente miracolosamente rigeneratrice, ciò che sottintende la costante, arguta presenza, ricondotta al suo significato archetipico, della madre stessa del poeta»; di conseguenza anche quando cresce la ribellione nei confronti del Dio Padre non si attenua «la percezione dell'alito della consolatrice, che col suo provvido calore continua a promettere nuova vita.»¹³

Possiamo notare una dinamica simile anche nella produzione santucciana, in particolare nell'*Orfeo in paradiso*. In questo caso è la morte delle persone amate che pone drammaticamente il problema

¹² C. BETOCCHI, *A mani giunte*, da *Poesie del sabato*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 459-61.

¹³ S. ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole*, cit., p. 61. Anche Macrì osserva che nella poesia di Betocchi «il Padre si identificherà con l'oscuro destino» e quindi tenderà sempre più ad essere rifiutato, mentre resiste la positività della figura materna. O. MACRÌ, *Studio archetipico-testuale...*, in *La vita della parola*, cit., p. 141.

del male, dapprima attraverso la figura di Orfeo e poi, ancor più esemplarmente, quella di De Mattia. Quest'ultimo sostiene addirittura che sia un'empietà credere nell'esistenza di Dio, giacché ciò significa addossargli «tutte le ingiustizie, le infamie, i crimini che pesano sulla terra. Guerre, terremoti, pestilenze, carestie.»¹⁴ Quantomeno significa attribuirgli una colpevole indifferenza: «Lui si nasconde, gioca a nascondersi con noi da diecimila anni, quanti ne ha l'uomo sulla terra [...]. I filosofi gli mandano i latrati dei loro dubbi, le madri singhiozzano sui loro figli perduti, e Lui [...] [è] duro d'orecchio, o... cinico. Ma in un modo... in un modo come nessuno di noi saprebbe esserlo, non credete?, in questo basso mondo di peccatori.»¹⁵ Don Pasqua tuttavia ribalta tale prospettiva sostenendo, come il Betocchi di *A mani giunte*, che nulla veramente si perde, perché tutto ciò che avviene nel tempo è già salvato all'interno di una più grande «trappola»: «Io la chiamo Dio. Preferisci un'altra parola? È lo stesso: quello che non si muove, che non muore, insomma.»¹⁶

Il concetto è ulteriormente approfondito in *Come se*, dove assistiamo a una decisa «femminilizzazione» del Divino. Klaus infatti sente ormai distante da sé la forma paterna di Dio, tuttavia sente ancora il bisogno della sua componente materna: «La fede che non riusciva a spegnere era quella in una divinità femminile, solo garante di perdono.»¹⁷ Tale connessione tra la figura divina e quella materna, mediata dal tema del perdono, è presente anche nella pièce santucciana *L'angelo di Caino*. L'assassino riceve infatti il perdono della madre Eva, riflesso poi da quello di Dio stesso;¹⁸ ed è appunto questo duplice perdono che consente alla vita di ricominciare, aprendo una nuova possibilità di speranza: «Sulla terra dei vivi rinasce l'alba. [...] Chi sarà dunque dannato, se Cristo ci ama più di nostra madre?»¹⁹ Allo stesso modo in *Eschaton* il protagonista trova nello Spirito una figura più materna della sua stessa madre,²⁰ cosicché l'arrivo in Paradiso corrisponde simbolicamente a un ritorno al grembo. E ancora una volta l'incontro con la figura materno-divina è associato al tema del perdono, che pone fine al tormento dei rimorsi purgatoriali: «Sentivo in me dilatarsi una benigna passione, come se tutto ciò che vivendo avevo incontrato [...] mi chiedesse e insieme mi offrisse una mareggiante pietà. Su tutto quello si levava il vento d'un immenso perdono, e nell'investirmi quel vento mi comandava che desistessi dall'odiarmi e con me stesso facessi pace.»²¹ La descrizione ricorda da vicino il finale del *Mandragolo*, giacché anche l'estasi di Demo si pone sotto il segno di un materno amore divino, fonte di universale compassione e perdono.²² Peraltro abbiamo visto che anche in Luzi la Divinità tende ad assumere fin dalla prima raccolta tratti materni, caratterizzandosi come fonte di perdono e redenzione ben più che come garante di giustizia; e perfino Caproni, pur critico nei confronti di Dio Padre, resta visceralmente attaccato alla figura materna della Madonna.

Terribilità e misericordia si alternano anche nella visione siloniana del Divino. Certo l'aspetto più evidente è quello di un rapporto tormentato con Dio Padre, che perseguita e strazia proprio i suoi fedeli più cari: «Iddio è spesso spietato con le anime che predilige» si legge in *Una manciata di*

¹⁴ L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 210.

¹⁷ L. SANTUCCI, *Come se*, ivi, vol. III, p. 705.

¹⁸ L. SANTUCCI, *L'angelo di Caino*, cit., pp. 78 e 96.

¹⁹ Ivi, p. 98.

²⁰ «Qualcuno che avesse compassione di me, che mi amasse più di mia madre». L. SANTUCCI, *Eschaton*, cit., p. 30.

²¹ Ivi, p. 32.

²² Cfr. L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., p. 319.

more;²³ affermazione che ricorda da vicino quella di Betocchi: «Chi crede in Dio / si appresti ad essere l'ultimo / dei salvati, ma sulla croce». Del resto Silone mette in luce come già nella tradizione popolare Dio possa assumere un volto malevolo. In *Vino e pane*, ad esempio, apprendiamo che nella mentalità popolare una buona annata preannuncia una futura disgrazia, poiché Dio non vuole la felicità dei contadini; inoltre un cafone spiega che le cappelle servono «affinché la Madonna se ne stia tranquilla», ossia non attiri sventure sugli abitanti.²⁴ A questa concezione se ne oppone però una completamente diversa: Dio appare cioè come una presenza amorevole, che accompagna le sue creature con fedeltà e discrezione. In questa luce lo scopo dell'esistenza cristiana, come scrive Scalabrella, consiste nel plasmare il proprio sguardo sul modello divino: l'uomo deve guardare l'uomo con la stessa compassione e speranza con cui Dio lo guarda.²⁵

Tale concetto emerge in particolare in un passaggio di *Uscita di sicurezza*, in cui Silone riferisce le proprie impressioni sulla lettura di Tolstoj: «Mi rivelava una compassione superiore all'ordinaria pietà dell'uomo che si commuove alle disgrazie del prossimo e ne distoglie lo sguardo per non soffrire. Di questa specie, pensavo, dev'essere la compassione divina, la compassione che non sottrae la creatura al dolore, ma non l'abbandona e l'assiste fino alla fine, anche senza mostrarsi.»²⁶ Come nella poesia betocchiana, dunque, si affaccia l'idea che l'apparente assenza di Dio sia in realtà una manifestazione del suo amore, che gli impedisce di interferire con la libertà umana. Allo stesso modo gli eroi siloniani sono dotati di uno sguardo che accompagna senza costringere, valorizzando gli aspetti positivi della persona e riscattandone i negativi. È questo sguardo appunto che consente loro di esercitare un effetto realmente rivoluzionario sulle persone circostanti, com'è evidente per esempio nel rapporto tra Pietro e Bianchina, in *Vino e pane*, o tra Pietro e Infante nel *Seme* (un rapporto, quest'ultimo, talmente dolce e protettivo da risultare materno più che paterno).

Anche per Buzzati la divinità ha per così dire un doppio volto, come emerge da un passaggio del *Poema a fumetti*: esiste un «Dio dell'inferno, della disperazione, del rimorso» e della morte, ma anche un Dio «della comunione, della mamma che prega, della cappelletta in montagna».²⁷ Tale ambivalenza spiega il coesistere nei racconti buzzatiani di immagini del Divino molto diverse tra loro. In certe occasioni Egli è percepito come un'entità potentissima e misteriosa ma non benevola, ad esempio nella *Fine del mondo* o nel meno celebre racconto *25 Marzo 1958*. Quest'ultimo narra la vicenda di tre satelliti artificiali, uno dei quali è chiamato Hope proprio in onore della speranza suscitata dalla corsa allo spazio, che «riempi l'intero genere umano facendogli dimenticare le malvagità di cui si consumavano i suoi giorni».²⁸ Tuttavia tale speranza si infrange, paradossalmente, proprio con il raggiungimento di ciò che dovrebbe rappresentare la massima felicità possibile: il paradiso. Gli astronauti infatti restano uccisi dalla sublimità delle musiche celesti; il Divino oppone così un limite insuperabile al desiderio di conoscenza dell'uomo, distruggendone letteralmente le speranze: «Quella è la Rocca del Cielo, il Regno del Trionfo Eterno, l'Empireo, il Divino Eliseo. Ma è anche l'ultima nostra frontiera, che ci sbarra la strada; [...] una cupola di ferro e macigno non

²³ I. SILONE, *Una manciata di more*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. 184. Ricordiamo a questo proposito la violenza della *venatio dei* descritta in *Situazione degli ex*, da *Uscita di sicurezza*, ivi, vol. II, p. 875.

²⁴ I. SILONE, *Vino e pane*, ivi, vol. I, p. 272.

²⁵ S. SCALABRELLA, *Il paradosso Silone*, cit., p. 143.

²⁶ I. SILONE, *Polikusc'ka*, da *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 792.

²⁷ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., pp. 192-5.

²⁸ D. BUZZATI, *25 Marzo 1958*, da *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, cit., p. 869.

potrebbe essere più pesante (più pesante del Paradiso).»²⁹ In altre occasioni poi Dio viene visto come una figura terribile ma giusta, che riscatta i torti subiti dai più deboli. In questo caso l'azione divina è descritta con accenti trionfali, come una giusta e necessaria compensazione dei mali terreni; tuttavia rimane una sfumatura di inquietudine, di fronte a punizioni spietate e talvolta sproporzionate al peccato punito.³⁰

D'altra parte abbiamo visto diversi episodi in cui Dio si mostra come una figura amorevole e misericordiosa, venendo in aiuto alla debolezza umana e perdonando anche peccatori incalliti (e persino diavoli). Basti pensare che la raccolta *Il crollo della Baliverna*, la quale trae il suo nome proprio da un racconto di rigida e terribile giustizia, contiene anche un racconto quasi dickensiano di redenzione, *Un corvo in vaticano*. Qui un uomo peccatore e ipocrita è trasformato in corvo dal diavolo, perciò cerca in tutti i modi di entrare in una chiesa per bagnarsi nell'acqua santa, cosa che gli permetterebbe di ritornare umano. Dappertutto però lo scacciano, finché è il Papa stesso ad aprirgli; a quel punto il protagonista si ritrova nel luogo esatto in cui era stato trasformato in corvo, di nuovo nelle sue fattezze umane, mentre in lontananza suonano le campane di Natale.³¹ Riassumendo dunque la figura del Padre tende in epoca contemporanea a sdoppiarsi: da un lato affiora l'ipotesi di un Dio malevolo, un Padre cattivo che rappresenta una minaccia e non un supporto per i figli. Dall'altro lato però prende forma un Divino dai tratti materni, nel quale cioè si manifestano quelle doti di accoglienza, perdono e affettuosità che nell'immaginario tradizionale sono associate alla madre; del resto risale proprio alla seconda metà del Novecento l'innovativa affermazione di Papa Luciani: «Dio è madre».

4.2.2. La centralità dell'incarnazione

Se la figura di Dio Padre tende a essere messa in crisi, guadagna invece visibilità quella del Figlio. Tale spostamento di attenzione dall'una all'altra Persona divina è evidente in particolare nella produzione di Betocchi. Come osserva Marchi, infatti, il primo Betocchi percepisce Dio anzitutto come Padre, Creatore del cosmo e guida provvidente nelle vicende della vita.³² Nelle poesie più tarde invece Dio «si fa uomo, figlio avviato a umanamente sperimentare, nella sua solitudine di Incarnato in balia di atrocità e della morte, perfino l'abbandono del Padre».³³ La poesia scritta *Per Pasqua* e dedicata a Caproni è un chiaro segno dell'importanza assunta dall'incarnazione nel Betocchi più maturo: Dio diviene qui un povero tra i poveri, e il Lui si riassume la sofferenza di tutti.³⁴ In ultimo, quando la figura di Dio Padre sembra scomparire dall'orizzonte betocchiano, quella del Figlio rimane ancora un punto di riferimento, come il poeta stesso scrive a Santucci: «Il Cristo [...] è ben presente nell'amore che io provo per ogni creatura ed ogni destino: è presente come indimenticabile esempio

²⁹ Ivi, p. 874.

³⁰ Emblematico *Il delitto del cavalier Imbriani*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, cit., vol. I. Qui l'uccisione di un gatto provoca conseguenze enormi sul protagonista, che subisce l'implacabile punizione di Dio: «“Caspita!” fece l'Imbriani col poco fiato che gli rimaneva. “Doveva essere un gatto ben prezioso! E chi era mai il padrone? Lei lo sa?” “Sì che lo so. Il suo padrone era Dio, Nostro Signore.” “Un gatto di Dio? Come è possibile?” “Tutti i gatti sono di Dio” fece il passante, e alzò un dito ammonitore» (p. 153).

³¹ D. BUZZATI, *Un corvo in vaticano*, da *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 138.

³² M. MARCHI, *Il Dio di Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 106.

³³ Ivi, p. 115.

³⁴ C. BETOCCHI, *Per Pasqua: auguri a un poeta*, da *L'estate di San Martino*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 200.

di ciò che si deve fare tutti i giorni per poter dire di credere che il nostro amore è amore». ³⁵ Cristo diviene insomma, commenta Quiriconi, «espressione diretta [...] della fondativa importanza della pietas e della carità», nonché fulcro di «una ricongiunzione nella comune sofferenza di tutte le componenti disperse della vita e del mondo.» ³⁶ D'altro canto si potrebbe anche vedere nell'ultima fase di Betocchi il terzo gradino di una progressione: dal Padre, al Figlio, allo Spirito. Macrì in particolare osserva che il tardo Betocchi, concentrando sempre più la sua spiritualità nella dimensione dell'immanenza, «instaura una nuova teologia poetica, fondata sulla Terza persona» ossia sulla «pura e assoluta "carità" inoggettiva e interpersonale del genere universale». ³⁷

Un'analoga evoluzione si riscontra anche nella poesia luziana. Il poeta stesso spiega di non essere stato particolarmente sensibile in gioventù al tema dell'incarnazione, ³⁸ diventato invece con il tempo il fulcro della sua religiosità e della sua poetica. ³⁹ Anche in questo caso la svolta è provocata dall'attraversamento della sofferenza, e dalla conseguente crisi della Paternità provvidenziale di Dio. ⁴⁰ Si impone così la necessità di una presenza viva e concreta del Divino, incarnato nella materia e partecipe delle sofferenze umane. Il desiderio si trasforma in esplicita richiesta nella raccolta *Primizie del deserto*, per poi concretizzarsi drammaticamente in *Nel magma* e *Al fuoco della controversia*. Qui infatti, come osserva Specchio, la materia e la carnalità assumono un ruolo di primo piano, cosicché nella poesia irrompe un dolore non soltanto spirituale ma fisico: anche l'esperienza del Divino è costretta a fare i conti con le «piaghe visibili della carne». ⁴¹ Nel *Fuoco della controversia* in particolare l'incarnazione rappresenta il tema chiave della sezione *In corpo vile*, ed è espressa emblematicamente nella metafora degli acrobati: figure capaci di abitare la materia ma insieme di sfidarla e trascenderla, che perciò vengono accostati ai profeti (attraverso i quali la Parola divina si cala nella storia). ⁴²

Ma il tema dell'incarnazione acquista ancor più spazio nelle raccolte successive, ossia il *Battesimo* e *Fraasi e incisi*. Luzi stesso definisce il *Battesimo* «un libro cristico [...], nel senso che si assumono certe sofferenze e un pathos dell'umano, del divino umanizzato, dell'uomo come momento di

³⁵ C. BETOCCHI, Lettera a Santucci del 22 settembre 1976, cit. in M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lettere paoline*, cit., p. 220. Diverse sono del resto le lettere in cui Betocchi ribadisce il proprio attaccamento a Cristo, sebbene in senso puramente terreno: «La parola del Cristo, abolirsi per gli altri, è vera». Lettera a G. Mazzariol del 4 aprile 1976, cit. in L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., p. 56; «Io ho perduto anche quel Dio che sembrava presente nelle mie poesie. [...] Resta vera e stupenda la parola, la vita e la morte di Cristo.» Lettera a G. Bonaviri del 6 giugno 1976, cit. in L. MALATESTI, *Il fondo Carlo Betocchi e una corrispondenza esemplare*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 213. «Dio mi ha lasciato [...] in compagnia di nessun filosofo, ma solo dell'indimenticabile esempio di Gesù, fratello mio amoroso, esempio supremo del dimenticare se stessi per tutti gli altri.» Lettera a D. Pieraccioni del 17 aprile 1978, cit. in G. LANGELLA, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, cit., p. 117.

³⁶ G. QUIRICONI, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, cit., p. 130.

³⁷ O. MACRÌ, *Studi betocchiani*, in *Carlo Betocchi. Atti del convegno*, cit., pp. 281 e 193.

³⁸ M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 14.

³⁹ «L'idea della incarnazione [...] è qualcosa di enorme. Nulla è paragonabile ad esso come apertura, considerazione del mondo, individuazione del destino dell'uomo. [...] [È] qualcosa che ha provocato con la sua potenza una rivoluzione irreversibile; che ha lanciato una sfida estrema alle possibilità umane; che ha messo in dubbio tutte le certezze; che ha animato energie incredibili.» M. LUZI, *Conversazione*, cit., p. 126.

⁴⁰ «Ci può essere e può tornare di quando in quando una crisi del metafisico, del teologale, ma allora mi soccorre la storicità del dramma cristiano, con l'incarnazione.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 24.

⁴¹ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 124.

⁴² «Mi sbaglio o hai pensato spesso / così i profeti, / la loro incarnazione impetuosa, il loro tuffo / nel tempo dove rimangono presi, / lustra accecante in una / notturna massa vetrosa / come senti l'insolubile storia». M. LUZI, *E ora, spenta la luminaria superflua*, da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., p. 461.

radiazione, come centro».⁴³ Il componimento *In ogni nostro simile* è un esempio particolarmente forte di questa tematica, al punto che la presenza del Divino nella carne dell'uomo assume qui accenti quasi orrifici.⁴⁴ In *Frasi e incisi* invece il tono si fa più disteso, sebbene sempre drammatico: «Eppure sono una muta pentecoste / essi, il verbo fatto carne / nella loro carne splende».⁴⁵ Nelle ultime raccolte infine la compenetrazione tra Dio e il mondo è sostenuta con tanta forza che la figura del Figlio sembra quasi fondersi con quella dello Spirito. Dio appare infatti «ingoiato dal mondo»,⁴⁶ «mischiato / alla palta creaturale»⁴⁷, tanto che è difficile persino per Lui separare se stesso dalla materia in cui si è calato: «Faticosamente disincarna / la sua dolorosa incarnazione, / discrepa con dolore / dalla sua materia / ma non se ne scompagna».⁴⁸

Peraltro la poesia stessa, secondo Luzi, è a suo modo una forma di incarnazione: parole e immagini cercano di dare al Verbo divino una forma concreta e intellegibile, facendolo interagire con le speranze e i dolori degli uomini.⁴⁹ Perciò appunto Simone Martini parla delle proprie opere come di una «insostenibile incarnazione»;⁵⁰ e sempre per questo motivo Luzi sottolinea con forza che la letteratura non può astrarsi dalla vita terrena: «La sua chiave sia posta nell'umano, qualunque reame debba aprire e rivelare. Poiché ciò che non ha avuto questa sanzione dolorosa, e non è passato per questo che è il più grande dei misteri, il mistero dell'incarnazione, se ci tenta, ci tenta per un astruso e illusorio gioco della nostra superbia.»⁵¹ In più di un componimento tale compenetrazione tra il Verbo divino e la parola umana, e più in generale tra Dio e il mondo, è rappresentata attraverso l'immagine dell'acqua che penetra nelle fenditure della roccia.⁵² Quest'immagine può anche sovrapporsi a quella del sangue che intride il terreno, giacché il sacrificio di Cristo trasforma il mondo intero nel corpo sanguinante di Dio:

Ma chi
viene che si radica,
s'impianta con tutta la sua forza
e scende al sottosuolo
e penetra la zolla
sanguificando
il pianeta
d'umanità
e di dolore?
Chi è
non lo sappiamo
se non da insanabile rimorso -

⁴³ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 936.

⁴⁴ M. LUZI, *In ogni nostro simile*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 587.

⁴⁵ M. LUZI, *Eppure*, da *Frasi e incisi*, ivi, p. 731.

⁴⁶ M. LUZI, *Ingoiato dal mondo? Sì, lo era*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 198.

⁴⁷ M. LUZI, *Santità umbra*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, ivi, p. 424.

⁴⁸ M. LUZI, *Frattanto scoscende l'uomo-dio*, da *Lasciami, non trattenermi*, ivi, p. 490.

⁴⁹ «La parola è appunto l'attesa di una verità che si incarni e che tolga [...] limiti alla nostra finitudine. È l'incarnazione di Cristo, ed è poi la Pentecoste.» M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 182.

⁵⁰ M. LUZI, *Dove mi porti mia arte?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1073.

⁵¹ M. LUZI, *La strada del simbolismo*, da *Naturalezza del poeta*, cit., pp. 106-7.

⁵² Cfr. *Dentro le venature*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 943; *Dentro la lingua avita*, da *Viaggio terrestre e celeste*, ivi, p. 961; *Ingoiato dal mondo? Sì, lo era*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 198.

così tutti lo siamo,
tutti universalmente
quel corpo disseminato,
profuso, ricomposto
in compagine-unità
dalla sola sofferenza...⁵³

Nella poesia luziana infatti il tema dell'incarnazione è strettamente associato a quello della crocifissione: la Passione rappresenta il momento culminante dell'incarnazione di Dio, in cui Egli si è calato più a fondo nel dolore e nella disperazione dell'umano. Come per Betocchi, dunque, anche per Luzi la compenetrazione tra umano e divino avviene sotto il segno della sofferenza: da un lato Dio partecipa ai dolori degli uomini, dall'altro questi ultimi, rispecchiandosi nella sofferenza divina, si illuminano di speranza. Come spiega Luzi stesso, «si è creata fra terra e cielo, fra creatura e creatore, questa immagine della sofferenza incarnata, della divinità scesa nel sangue, nel dolore, nell'offesa. Mi commuove la Resurrezione, però mi convince più ancora questa croce, questa incarnazione della sofferenza del cosmo che si riassume sinteticamente in un uomo».⁵⁴ La Passione di Cristo costituisce cioè per Luzi il paradigma della storia umana: «la crocifissione è in noi, ogni volta tragedia, ma è poi suscettibile di un risorgimento, anche presaga di una resurrezione.»⁵⁵ Tale concetto affiora con particolare chiarezza nella produzione teatrale, giacché i protagonisti di Luzi hanno la tendenza a trasformarsi in figure cristologiche: il loro sacrificio, spesso inutile in un'ottica umana, acquista così valore in quanto riflesso del dolore divino, nel quale si riassume tutto il travaglio del mondo avviato alla propria perfezione. Ipazia, per esempio, è esplicitamente paragonata a Cristo;⁵⁶ e così come il sacrificio di Cristo avviene in vista della resurrezione, allo stesso modo la morte di Ipazia si rovescia in nuova vita, per lei e per gli altri.⁵⁷

Allo stesso modo Silone pone al centro della propria opera la figura del Cristo crocifisso. Secondo Hower, in effetti, tutta l'opera di Silone dopo *Fontamara* punta proprio a «ridurre – ma il termine dovrebbe essere, esaltare – Cristo al livello di un uomo partecipe della miseria dei nostri tempi, un compagno di sofferenze e perciò un esempio capace di sostenerci. Egli vede in Cristo non una divinità ma un amico.»⁵⁸ Già in *Vino e pane* comincia ad affiorare questo peculiare cristocentrismo: non solo la vicenda di Murica ricalca la Passione ma il romanzo si chiude con un segno di croce, che sottolinea la carica cristologica del sacrificio di Cristina e, più indirettamente, di Pietro Spina. Nel *Seme* poi

⁵³ M. LUZI, *Pietre, aria, il chiaro rudimento*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1061.

⁵⁴ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 148. Tale attenzione al dolore divino è certamente, come osserva Luzi, un segno dei tempi (ivi, p. 289), tuttavia esprime un bisogno di condivisione che è sempre stato presente nell'umano. Già la vicenda di Giobbe ne è una testimonianza: «[Giobbe] vuole un Dio con cui si possa parlare: non è più l'onnipotente, ma l'onnifraterno e l'onnintelligente [...], forse un Dio che condivide la sofferenza delle sue creature, un Dio che prefiguri il Cristo.» M. LUZI, *La porta del cielo*, cit., pp. 54 e 144.

⁵⁵ M. LUZI, *A Bellariva*, ivi, p. 1278. In altre parole, come scrive Mazzanti, «la storia umana è assunta, fatta propria e "sintetizzata" da Cristo, che la rende un unico immenso seme: da sé a se stesso pienamente sviluppato e compiuto. Un unico processo freme in Dio e da Dio nel cosmo e nell'uomo.» G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, cit., p. 124.

⁵⁶ M. LUZI, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 124.

⁵⁷ «Una donna» spiega Irene a Sinesio «muore per la vita, non per la morte». E con questa consapevolezza Sinesio stesso si avvia al proprio martirio, dicendo: «Quale incessante prefigurazione / ci ha messo in cuore Cristo. Che schema inciso a fuoco / per ogni ulteriore avvenimento è la sua parabola.» Ivi, pp. 147 e 164.

⁵⁸ Cit. nell'apparato critico di I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1540. Barilli, d'altra parte, vede già in Berardo di *Fontamara* una figura cristologica. Cfr. R. BARILLI, *La narrativa dei «capitani coraggiosi»*, cit., p. 211.

Cristo è una figura fortemente presente, sia perché Spina, Infante e Simone ne divengono rappresentanti,⁵⁹ sia perché comincia ad affermarsi l'idea – ripresa più ampiamente nel dramma *Ed egli si nascose* – che Gesù non sia né morto né risorto, ma sia ancora in agonia sulla terra.⁶⁰ Dio dunque soffre letteralmente insieme agli uomini, come sostiene fra Celestino: «È solo perché le nostre sofferenze sono unite alla sua agonia che il diavolo non riesce ad avere partita vinta. [...] I poveri di Cristo stanno male, questo lo sapete, mi pare, no? Sono sfruttati, umiliati, offesi, e Lui è in agonia. Non per modo di dire, vi ripeto, ma realmente.»⁶¹

Questa prospettiva è certamente più problematica di quella luziana giacché sembra escludere del tutto la Resurrezione dal quadro, dunque solleva interrogativi sull'effettivo valore salvifico del sacrificio di Cristo.⁶² Per Silone, d'altra parte, già solo il fatto che Dio condivida le sofferenze degli uomini è un fattore di conforto e di speranza, come sottolinea per bocca di fra' Celestino: «Tu hai perduto la speranza perché credi che Egli non sia più su questa terra. Ma io ti assicuro che Egli è ancora su questa terra; di nascosto, certo, e in agonia, ma su questa terra. Finché egli non è del tutto morto, non dobbiamo disperare.»⁶³ Inoltre la resurrezione non è forse del tutto esclusa, bensì riassorbita nella parusia, nel realizzarsi del Regno. Come scrive Atzeni, il fatto che Cristo, nella visione di Silone, non sia ancora risorto significa forse che la sua resurrezione «verrà celebrata *solo assieme* alla resurrezione dei cafoni della Marsica. Secondo la teologia siloniana infatti un comune destino abbraccia il Cristo inchiodato alla croce e i cafoni crocifissi nella loro miseria.»⁶⁴

Su tale condivisione divina del dolore umano inoltre si fondano tanto la speranza quanto la responsabilità; per Silone infatti l'amore per i poveri è alimentato dalla convinzione che in loro Dio si faccia presente, e che dunque essi siano inconsapevoli portatori della Verità.⁶⁵ Tale concetto emerge con particolare chiarezza nel *Segreto di Luca*. Per il protagonista Andrea infatti il catechismo appare sin dall'inizio inscindibile dall'esperienza del dolore innocente: la croce, argomenta, «è anche il modo di firmare degli infelici»;⁶⁶ e la Rivelazione passa anche attraverso il dolore di Luca e di sua madre Teresa (figure che richiamano esplicitamente il Cristo e la Madonna).⁶⁷ Don Serafino tuttavia contesta questa visione, rimproverandolo: «Tu mischi maledettamente il sacro e il profano.» Al che Andrea significativamente risponde: «Sì, e non per caso. Tu invece non credi nell'Incarnazione.»⁶⁸

⁵⁹ Cfr. I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 732, 941, 985 (per l'identificazione tra Spina e Cristo), 979 (per Infante) e 840 (per Simone).

⁶⁰ Ivi, p. 780.

⁶¹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 39. Significativo anche il commento del padre di Murica, dopo la morte di quest'ultimo: «Forse solo Dio [...] in questa occasione ha il diritto di piangere. Sì, ho il sentimento che in questo istante Egli stia piangendo su noi povere sue creature. Perché Egli solo può guardare a fondo nell'abisso del dolore senza impazzire. Ed Egli solo è senza colpa.» Ivi, p. 159.

⁶² La visione religiosa di Silone appare tendenzialmente pessimistica, giacché «il male sembra avere la meglio [...] È una storia che non accoglie il "già e non ancora" del trionfo pasquale.» A. DANESE - G. P. Di NICOLA, *Ignazio Silone*, cit., p. 113. Anche Guerriero muove una critica affine: «Cosa può dare il Cristo agonizzante senza la sua morte e resurrezione?» E. GUERRIERO, *Silone l'inquieto*, cit., p. 125.

⁶³ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 66.

⁶⁴ F. ATZENI, *Ignazio Silone*, cit., p. 237.

⁶⁵ Afferma infatti Severina: «Io non m'illudo che i poveri, individualmente, possiedano la verità. So bene che la loro miseria spirituale è spesso così grande come la loro indigenza materiale [...] La verità non è purtroppo nella coscienza dei poveri, ma nella loro esistenza; vi sono murati, incorporati, da capo a piedi.» I. SILONE, *Severina* (nella rielaborazione di D. Laracy Silone), Mondadori, Milano 1981, cit., p. 83.

⁶⁶ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 320.

⁶⁷ Cfr. ivi, pp. 322 e 346 (per l'accostamento tra Teresa e la Madonna Addolorata) e pp. 336 e 407 (per il parallelismo tra Luca e Cristo).

⁶⁸ Ivi, p. 406.

Con ciò egli non intende certo dire che il vecchio prete non creda nel dogma dell'incarnazione; quello in cui don Serafino non crede è piuttosto l'incarnazione di Dio nel qui e ora, nella carne dei poveri, perciò appunto gli sfugge il significato profondo della vicenda di Luca. Similmente i credenti che nel *Seme* sono sconcertati dall'apparizione di Cristo difettano non già di fede nel senso comune del termine, ma della fede nell'incarnazione attuale di Dio.

Peraltro è curioso notare come l'immagine di un Dio presente e sofferente sulla terra affiori anche – sebbene sotto altra veste – nella produzione di Levi. Uno dei personaggi di *Lilit*, infatti, riferisce una credenza popolare secondo cui Dio avrebbe preso in moglie la Shekinà, cioè la sua stessa presenza nel Creato. Tuttavia «quando il Tempio di Gerusalemme è stato distrutto dai Romani, e noi siamo stati dispersi e fatti schiavi, la Shekinà è andata in collera, si è distaccata da Dio ed è venuta con noi nell'esilio. Ti dirò che questo qualche volta l'ho pensato anch'io, che anche la Shekinà si sia fatta schiava, e sia qui intorno a noi, in questo esilio dentro l'esilio, in questa casa del fango e del dolore.»⁶⁹ Anche nell'opera buzzatiana l'immagine di un Dio spesso lontano e indifferente convive, come nota Zagrilli, con la caratterizzazione cristologica di diversi personaggi, «crudelmente emarginati anche dal nucleo familiare, crocifissi da ingiustizie e astuzie di un vicino nemico, perseguitati da un destino feroce».⁷⁰ In particolare il *Processo per idolatria* si richiama alle persecuzioni contro i primi cristiani e, prima ancora, al processo contro Gesù. E come l'oscurità e il terremoto segnano il momento della morte di Cristo, così il racconto buzzatiano si conclude con lo scoppio di una violenta tempesta, che annuncia il prossimo compiersi della giustizia divina.⁷¹

Figure cristologiche, per quanto peculiari, non mancano neppure nelle pagine di Santucci: il bifolco del *Mandragolo* per esempio, o il Vecchio nocchiero del *Ballo della sposa*.⁷² Anche in questo caso infatti Cristo si pone al centro della riflessione dell'autore, costituendo un paradigma imprescindibile per l'interpretazione dell'esistenza.⁷³ Ancora una volta poi l'incontro tra l'uomo e il Divino avviene in modo particolare nel dolore; tuttavia, a differenza di Silone, Santucci pone l'accento non tanto sulla sofferenza sociale, quanto su quella psicologica: il senso di orfanezza e la tentazione della disperazione che affliggono l'individuo. Così, per esempio, il Cristo santucciano nell'orto degli ulivi soffre anzitutto per il sospetto che il Padre sia «morto»;⁷⁴ il sentimento di abbandono arriva poi al culmine sulla croce, in cui Cristo «si fa compagno anche della sacra bestemmia».⁷⁵ Inoltre Santucci non si sofferma solo sulla figura di Cristo in sé, ma anche sul suo ruolo di mediazione tra l'uomo e il Padre. In primo luogo infatti Gesù rende Dio incontrabile, obbligandolo a uscire dal proprio silenzio;

⁶⁹ P. LEVI, *Lilit*, dalla raccolta omonima, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 254.

⁷⁰ F. ZAGRILLI, *Le muse di Buzzati*, cit., p. 50.

⁷¹ Anche le parole su cui si chiude il racconto sono, pur nella loro natura quotidiana, un indiretto riferimento a una delle metafore dominanti dei Vangeli. L'aguzzino che presiede il processo, infatti, non comprende la ragione dell'improvvisa oscurità e perciò esclama: «Chi ha fatto buio? Accendete la luce!». D. BUZZATI, *Processo per idolatria*, in *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 272.

⁷² Gli accostamenti tra il Bifolco e Cristo sono frequenti, cfr. in particolare L. SANTUCCI, *Il mandragolo*, cit., pp. 109, 223 e 314. In ultimo tuttavia Demo nega esplicitamente l'identità tra il Bifolco e Cristo, in quanto quest'ultimo non avrebbe mai rinunciato alla salvezza degli uomini. Quanto al Vecchio, l'accostamento è più implicito ma non meno palese. Cfr. L. SANTUCCI, *Il ballo della sposa*, cit., p. 52.

⁷³ Come nota Martellini, la ricerca di Santucci consiste proprio nel «cogliere quelle ragioni-passioni dell'uomo che sono nella vita del Cristo, e viceversa: passioni-ragioni del Cristo che sono nella vita dell'uomo [...] Il Cristo diventa interrogazione sulla vita, indagine del proprio "io" e ricerca profonda sul perché dell'esistenza». L. MARTELLINI, *Il mistero, il dubbio, l'angoscia*, in *Luigi Santucci. La libertà e la fede*, cit., pp. 144-5.

⁷⁴ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 430.

⁷⁵ Ivi, p. 465.

l'insegnamento del Padre nostro è un ottimo esempio di questa dinamica: «A calare giù il Padre da quei cieli belli ma pur sempre remoti basta quel “nostro” che più d'un aggettivo è un grido imperioso e vittorioso, un colpo di mano, la cattura di una maggioranza su un re che diventa un ostaggio.»⁷⁶ Inoltre Cristo piega la giustizia di Dio in direzione della misericordia. «Perdona loro, perché non sanno quello che fanno» è per Santucci «una divina menzogna», giacché gli uomini in realtà sanno l'essenziale: «Sanno di odiare e se ne inebriano».⁷⁷ In questo modo però Cristo lega le mani al Dio-giudice: «Il Padre non può vendicarsi. È ricattato dal Figlio, da lui è stato narrato agli uomini non come il padrone degli abissi e delle folgori ma come una cosa più grande e più mostruosa, come un'enorme bocca di perdono. Con queste nove parole ci ha salvati: quando al Padre e a noi ha rivelato che non sappiamo quello che facciamo.»⁷⁸

Quest'opera di mediazione manca invece nell'opera di Caproni, come nota Mozzati: «Nella sua gnoseologia post-kantiana, Caproni fatica terribilmente a concepire il trascendente entro le categorie umane del tempo e dello spazio, ragion per cui Cristo resta a lui sostanzialmente estraneo, fino a rappresentare addirittura un potenziale elemento di contrasto col Padre (“Pensiero fisso: / il vero debellatore / di dio, è lui, il Crocifisso?”). La relazione con Cristo assume dunque il sapore di un incontro a più riprese mancato, eppure costantemente e incessantemente cercato».⁷⁹ Emblematico a questo proposito il componimento *Mancato acquisto*. Qui Caproni osserva appunto che al giorno d'oggi, sia nella sensibilità dei fedeli sia nella predicazione della Chiesa, tende sempre più a sostituirsi al Dio giudice dell'Antico testamento la figura più amorevole del Figlio. Al contempo, però, registra l'impossibilità di un incontro proficuo con Dio anche in queste condizioni apparentemente favorevoli: «Aveva pur parlato, / è indubbio, a chiare e oneste note. / Ma allora, perché uscii a mani vuote?»⁸⁰ Tale domanda rimane aperta; ma si potrebbe azzardare l'ipotesi che proprio la concretezza e la libertà di questo nuovo rapporto col Divino causino una certa ritrosia, giacché prospettano la possibilità di una relazione emotivamente e moralmente impegnativa.

Infine anche Sereni, benché sempre parco di riferimenti religiosi, fa balenare talvolta il desiderio di un Dio incarnato, concretamente presente. Già nel componimento che abbiamo citato, *Viaggio all'alba*, il paesaggio tende appunto a farsi specchio del «volto di Dio»; ma ancor più chiara è una poesia del *Diario d'Algeria*, intitolata *Nel bicchiere di frodo*. Siamo nel Natale del '44 e, pur nelle proibitive condizioni della prigionia, alcuni compagni di Sereni riescono a mettere insieme un piccolo banchetto natalizio. Di fronte al vino quindi il poeta eleva una sorta di preghiera: «E sii tu oggi il Dio che si fa carne / lontananza per noi nell'ora oscura».⁸¹ Una frase che, se da un lato può sembrare una parodia del sacramento eucaristico,⁸² dall'altra implica un'allusione in forma desiderativa al mistero dell'incarnazione.⁸³

⁷⁶ Ivi, p. 402.

⁷⁷ Ivi, p. 458.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ R. MOZZATI, *La nostalgia del non invocabile*, cit., p. 21.

⁸⁰ G. CAPRONI, *Mancato acquisto*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 802.

⁸¹ V. SERENI, *Nel bicchiere di frodo*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 84.

⁸² Cfr. E. ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 67.

⁸³ F. D'ALESSANDRO, *Vittorio Sereni e il vento della speranza*, in *Lecture paoline*, cit., p. 199.

4.3. La piccolezza di Dio

4.3.1. Il Natale, festa della speranza

I cambiamenti che abbiamo appena visto si riverberano anche nella mutata percezione delle feste religiose. Infatti l'accresciuta importanza dell'incarnazione contribuisce a concentrare l'attenzione verso il Natale, che tuttavia – in virtù delle sue risonanze simboliche universali – diventa anche un ideale punto di incontro per credenti e non credenti. In altri termini travalica la sua definizione dottrinale per diventare la festa della nascita, dunque della vita e della speranza; nonché la festa della famiglia e dell'infanzia, in cui tutti possono ritrovare almeno momentaneamente la sensibilità propria dei bambini. Santucci in particolare dedica molte pagine a quest'argomento: per lui il Natale è il momento in cui si festeggia «il passaggio dal Nulla al “Noi nell'Essere”. Con un'espressione semplificata potremmo dire che è la festa dell'Uomo: dell'Uomo come ospite del tempo e dello spazio. E calandoci in più ardite profondità, Natale è la sagra dei nostri corpi: del cuore che batte, del petto che si gonfia d'aria, dell'iride del pancreas del sesso.»¹ In questa celebrazione confluiscono la nostalgia del grembo materno² e l'intuizione del «lieto fine» universale. È dunque un momento fuori dal tempo ma, proprio per questo, può avvenire in ogni luogo e in ogni tempo: tutto il mondo è per Santucci paragonabile a un immenso presepio, in cui ogni cosa trova senso in funzione della capanna.³

In effetti per quest'autore il Natale è anzitutto uno stato d'animo, un momento di grazia in cui il mondo si rivela per un attimo nel suo vero aspetto, sospendendo il fluire distruttivo del tempo e trasmettendo il senso di un'universale armonia.⁴ Tale intuizione può verificarsi in qualunque circostanza; tutte le gioie dell'esistenza confluiscono in essa, ed essa è presente *in nuce* in tutte le gioie.⁵ Non solo: il ricordo di questi attimi mistici basta a nutrire anche le giornate che ne sono prive, fino a identificarsi con la forza stessa della speranza: «C'è in quasi tutti noi – e sfortunato chi ne è privo – un nucleo primario e indistruttibile [...] da cui attingiamo il senso della vita, il coraggio e, nei meglio dotati, la lieta costanza con cui attraversare i nostri giorni. Per me quel “midollo” si chiama Natale.»⁶ Insomma il Natale è l'esatta antitesi della morte e della disperazione, e perciò è tanto più giusto che si collochi proprio nel cuore dell'inverno:

Quando tutto sembra affondar nell'imbutto più buio, e che si dovesse finire in uno di quei «buchi neri» dal mostruoso risucchio chissà dove, nel cosmo, che ci ha svelato la recente astronomia. Invece Natale è l'opposto, è il «buco bianco» dell'anno. Lui risucchiava senza che lo sapessimo tutto a sé, ogni giorno, anche nelle canicole afose di luglio: al proprio assoluto, al proprio centro extratemporale. Il

¹ L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 18.

² Santucci definisce infatti il Natale «il grembo del tempo», in una voluta associazione con il sentimento provato dal bambino nel rincantucciarsi in braccio alla madre. Cfr. L. SANTUCCI, *La letteratura infantile*, cit., p. 44.

³ Cfr. L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 8. Tale concetto è rintracciabile già nel primissimo romanzo di Santucci, *In Australia con mio nonno*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 102: «Sapevamo che il breve spazio dove stavamo rannicchiati, anche se agli estremi confini del pianeta, era ancora il presepio. E che così, in silenzio, aspettando l'alba, quel presepio lo facevamo più immenso e più gradito al cuore di Dio.»

⁴ Tale è appunto la sensazione provata da Demo nella conclusione del *Mandragolo* (cit., p. 319), che si colloca appunto durante la notte di Natale, e da Odisseo nel *Manoscritto da Itaca*, in analoga circostanza (in *Il bambino della strega*, cit., p. 151).

⁵ Cfr. L. SANTUCCI, *L'utopia del Natale*, cit., p. 16; *Eschaton*, cit., p. 39.

⁶ L. SANTUCCI, *L'incantesimo del fuoco*, cit., p. 7.

Natale è un *sempre*. E io ho imparato, come il pellirossa che accosta l'orecchio al terreno e coglie lontanissimi arrivi, a sentirlo, il Natale, in tutti i tempi dell'anno e in tutti i luoghi del mondo.⁷

Anche per Luzi il Natale ha una valenza religiosa e psicologica insieme. Da un lato esso costituisce il momento per eccellenza di rivelazione del Divino, dall'altro riporta ciascuno al ricordo della *propria* incarnazione, ossia al mistero della nascita. Il Natale dunque rappresenta anche la rivelazione dell'uomo a se stesso: in esso si fondono il ricordo dell'origine e l'intuizione della potenzialità dirompente della persona. Prima della nascita infatti il bambino è potenzialità pura, perciò è il simbolo perfetto di quel nucleo ancora inespresso presente in ogni esistenza, in ogni istante. Emblematico un componimento del *Battesimo* i cui Luzi descrive una gestazione, che potrebbe essere quella di Cristo o di una qualsiasi creatura: «Lui non c'è ancora, fiotta / in quel chiarore galattico / di prima della nascita»,⁸ ma già presagisce la sua discesa nella materia, dolorosa eppure necessaria. Il valore simbolico del Natale è poi ulteriormente sottolineato in alcuni componimenti di *Frase e incisi* che hanno per protagonisti i personaggi del presepe (i magi, i pastori, i legionari). Il viaggio verso la capanna si traduce qui in un viaggio all'interno di se stessi, in una trasformazione dell'anima che prende consapevolezza di sé e procede verso un'inedita pienezza. Il Natale diviene così un anticipo della realizzazione futura, una chiave per rileggere il tempo in una nuova luce di speranza («Potrebbe all'improvviso / il futuro disserrarsi / in luci, sfavillare il tempo / dove? da una qualsiasi parte»⁹). E chi vi partecipa si fa «profeta» di se stesso, intuendo ciò che ciascuno potrebbe diventare quando il mondo sarà in pienezza ciò che, nella sua essenza, è da sempre:

Ormai
desideravano altro.
E loro erano fatti tutti profeti e angeli,
di che? - non lo sapevano -
imminente?
accaduto già?
Così
li aveva fatti
ben dentro il plasma umano
flagrando
quella profetizzata
e temuta natività.¹⁰

⁷ L. SANTUCCI, *L'almanacco di Adamo*, cit., p. 123.

⁸ M. LUZI, *Eccoli, tutti in bell'ordine*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., p. 586. La poesia venne scritta in onore di un amico che stava per diventare padre ma subito venne intesa come una rappresentazione della natività, a dimostrazione di quanto sfera terrena e metafisica siano vicine nella sensibilità di Luzi. Peraltro l'immagine del bambino non ancora nato, emblema della pura speranza e insieme dell'origine più remota, era già presente nel *Graffito dell'eterna zarina*: «Il futuro, ne reca nel sigillo / dei suoi pugni chiusi l'imprevedibile potenza - / sorrido con frenesia e con ansia / abbagliato da lui / e più ancora dal mare trepidante dell'origine che lo trapunge e lo incalza.» Da *Al fuoco della controversia*, ivi, p. 425.

⁹ M. LUZI, *I magi*, da *Frase e incisi*, ivi, p. 721.

¹⁰ M. LUZI, *I pastori*, ivi, p. 722. Vicino a questi componimenti, sia per data di composizione che per contenuto, è anche il *Mistero dei legionari*, che tuttavia venne escluso dalla raccolta. Anche in questo caso la natività è anzitutto un evento interiore: «E intanto / era già in loro - come? / non lo capivano - furtivo / il sopravvenuto mutamento.» Il testo è riportato in appendice a M. LUZI, *Ultime e ritrovate*, cit., p. 681.

Similmente per Buzzati il Natale costituisce un momento fuori dal tempo, in cui si avverte «una arcana nostalgia» dell'Eden e insieme «un anticipo, un presentimento, una prova generale dell'età futura».¹¹ Perciò è il momento in cui la speranza tocca il suo apice «e ciascuno, chissà perché, si aspetta prossime felicità mai conosciute.»¹² C'è da dire che Buzzati è molto più critico di Santucci sul consumismo e sulla retorica spesso legate al Natale;¹³ ciononostante avverte anch'egli il fascino di questa festa in cui preoccupazioni e speranze ordinarie si sospendono, mentre tutti sembrano uniti in un solo sentimento: la speranza assoluta dell'infanzia.

In quelle ore straordinarie e bellissime – mentre i grafici della delinquenza scendono allo zero e nei Commissariati di polizia il piantone di guardia si è addormentato e sogna – migliaia di uomini adulti, magistrati e computisti, chirurghi e mediatori in bovini, sono intenti a fare il presepio. [...] Mentre nuove speranze si svegliano nel cuore dei più derelitti e ad una ad una le mille finestre incrostate di ghiaccio si accendono di dolci luci [...] uomini d'arme e di piccone, soldati e costruttori, si inginocchieranno vicini, con un nodo alla gola, e si faranno il segno della Croce (anche se da mesi e mesi non dicevano più una preghiera).¹⁴

A Natale quindi il Divino si caratterizza a un tempo come unico e molteplice. Da un lato infatti sembra risvegliarsi in tutti un lampo della stessa speranza, fors'anche illusoria;¹⁵ dall'altro ciascuno vive il Natale a proprio modo, percependo istintivamente che lo spirito conta in questo caso più della lettera. La varietà dei presepi ne è un segno esemplare: «La fedeltà al paesaggio autentico e alla storia, salvo che per il motivo fondamentale, non ha alcuna importanza. Si può esser certi che gli Eschimesi, se si costruiscono il presepio, fanno nascere Gesù Bambino in una capanna di neve, minacciata da crollanti picchi di ghiaccio, in una landa polare; e può essere un bellissimo presepio lo stesso.»¹⁶ Come per Santucci poi anche per Buzzati il Natale è l'«antitesi» per eccellenza della morte;¹⁷ di conseguenza può divenire il fulcro di una speranza resistenziale che, proprio nel momento più buio, trova la forza di risplendere. Perciò l'autore si sofferma, ad esempio, su un minuscolo presepe costruito nell'angolo di una nave in tempo di guerra, sottolineando l'entusiasmo dei marinai per quel «piccolo Natale quasi segreto».¹⁸ Mentre nel 1945, conclusa ormai la guerra, il Natale diventa una «grande occasione» – vocabolo chiave, come sappiamo, nel lessico buzzatiano – per imparare di nuovo a sperare:

Lasciatevi andare dunque, non datevi delle arie, per carità, quando avvertirete nell'aria, invisibile, la grazia di Dio che è tornata a cercarvi. [...] Sorridete finalmente, anche senza nessuna apparente ragione. [...] Un'occasione simile vi capiterà solo una volta all'anno e che cosa volete che siano cinquanta, sessanta altre giornate come questa? Non sarebbe una pazzia sprecarle? [...] Dopo cinque anni di buio, non sarebbe una bestialità lasciar perdere così formidabile occasione? E poi chissà che il giorno dopo, può anche darsi, chissà che qualche pezzetto di Natale non vi rimanga attaccato addosso. Basterebbe anche un pezzetto molto piccolo, il Cielo in fondo si accontenta di poco, non vi si domanda di più.¹⁹

¹¹ D. BUZZATI, *Lo strano fenomeno che si chiama Natale*, in *Il panettone non bastò*, cit., p. 53.

¹² D. BUZZATI, *Atroce Natale*, ivi, p. 70.

¹³ Cfr. L. VIGANÒ, *Introduzione*, ivi, p. VIII.

¹⁴ D. BUZZATI, *Strano Natale*, ivi, pp. 3 e 9.

¹⁵ «[Sono] le stupide cosine che fanno per un momento credere a qualcosa, qualcosa che non esiste eppure essa balena nel cuore dell'uomo in quell'istante che mai ripetersi potrà». D. BUZZATI, *Una torta e una carezza*, ivi, p. 130.

¹⁶ D. BUZZATI, *Tecnica del presepio*, ivi, p. 5.

¹⁷ D. BUZZATI, *Atroce Natale*, ivi, p. 70.

¹⁸ D. BUZZATI, *Presepio in locale 20*, ivi, p. 12.

¹⁹ D. BUZZATI, *Domani una grande occasione*, ivi, p. 16.

Curiosamente anche per Levi il Natale si dimostra capace di accendere un'inaspettata luce di speranza. Nell'*Ultimo Natale di guerra* infatti Levi riceve in lager, per mezzo di Lorenzo, un pacco di viveri da casa come regalo di Natale: «Quel pacco, inatteso, improbabile, impossibile, era come un meteorite, un oggetto celeste, carico di simboli: di valore immenso, e di immensa forza viva.»²⁰ Ricordiamo anche il Natale del '44 citato da Sereni nel *Bicchiere di frodo*, capace anch'esso di aprire un minimo spiraglio di speranza.²¹ Pur in un contesto meno drammatico, poi, il Natale si caratterizza anche per Betocchi come un'occasione di conforto, che spezza la monotonia della sofferenza: Gesù bambino, con le sue «minuscole membra di luce», riporta la speranza nell'«immensa notte che ci avvolge».²² Persino per Caproni il Natale porta con sé la tentazione della speranza, sebbene probabilmente illusoria: «S'avvicina il Natale. / Gesù, portami via. / La tua è la più bella bugia / che possa allettare un mortale.»²³

D'altro canto, oltre alla tentazione della speranza e al desiderio di fede, il Natale ravviva anche l'esigenza di carità. Questo è appunto il tema di una delle ultime poesie caproniane, scritta forse a un mese dalla morte: *Dinanzi al Bambin Gesù, pensando ai troppi innocenti che nascono, derelitti, nel mondo*. Ancora una volta perciò la povertà e vulnerabilità di Cristo si riverberano nel destino di tutti i sofferenti, per i quali il poeta chiede ai credenti di pregare.²⁴ Similmente per Silone il Natale si impone anzitutto come festa della carità: una concezione derivata in prima istanza dalla tradizione abruzzese. L'autore riferisce infatti l'antica usanza di lasciare aperta la porta di casa durante la notte di Natale, così da ospitare la Sacra Famiglia povera e perseguitata.²⁵ Tuttavia il Natale è anche, per Silone come per Santucci, la festa della nascita, dell'Uomo reso finalmente libero e vero. Perciò le vicende di Pietro Spina nel *Seme* suonano appunto come una Natività laica: dapprima con la sua rinascita spirituale nella grotta e poi con la creazione di una peculiare «sacra famiglia» che risiede, con tanto d'asinello, in una stalla.²⁶

4.3.2. La debolezza di Dio

L'attenzione riservata agli episodi della natività e della crocifissione mette in luce una delle caratteristiche tipiche della religiosità contemporanea, ossia la tendenza a interpretare il divino in una chiave di debolezza e fragilità piuttosto che di gloriosa potenza. Tale caratteristica è indubbiamente

²⁰ P. LEVI, *L'ultimo Natale di guerra*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1601.

²¹ Cfr. V. SERENI, *Dal bicchiere di frodo*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 84.

²² C. BETOCCHI, *Messa di mezzanotte a Natale*, da *Un passo, un altro passo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 345. Di tema analogo è anche *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*, da *L'estate di San Martino*, ivi, p. 199. In questo caso il poeta, nonostante la «tristezza dell'esistere», scopre «sotto il notturno lembo del Natale / [...] una luce che non ha l'eguale», grazie alla quale l'anima ritrova la speranza, riscoprendosi «creatura / quale la fece Iddio nata a soffrire, / ma per Lui nata».

²³ G. CAPRONI, *Petit Noël*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 859. La tristezza di non poter credere, acuitizzata dal Natale, è il tema anche di *Enfasi a parte*, ivi, p. 842.

²⁴ Caproni realizza così, commenta Frabotta, «il ritrovamento della propria innocenza come Bene per sempre perduto nella disadorna greppia del proprio disincanto [...] Demandando a chi può la preghiera, offre in pegno della sua dedizione, quanto di più prezioso la vita gli aveva donato, la poesia.» B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 149.

²⁵ I. SILONE, *Parliamo di me*, da *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, p. 1256.

²⁶ L'accostamento è indubbiamente bizzarro, tuttavia non si può non notare una certa affinità tra Infante e il Bambinello, data non solo dal nome e dall'innocenza del personaggio, ma anche dal fatto che Infante viene nel corso del romanzo scambiato per un'apparizione di Cristo. Completano il quadro Pietro Spina, che si occupa di Infante con dolcezza materna, e Simone-la-faina, che si occupa delle incombenze pratiche come trovare cibo e riparo per la famiglia.

un portato della durezza dei tempi: non è più pensabile un Dio di biblica potenza, che intervenga platealmente in soccorso del suo popolo; l'unico modo per continuare a credere in un Dio buono è pensare che Egli, per ragioni misteriose, abbia scelto una linea di condotta «debole», discreta, lasciando spazio alle scelte anche terribili degli uomini. A ciò si aggiunge – anche per effetto dei mutamenti interni alla Chiesa ed espressi nel Concilio Vaticano II – il desiderio di un rapporto più intimo e affettuoso con Dio, simile più a una relazione di cura reciproca che a un legame gerarchico. È Luzi in particolare a cogliere quest'aspetto: «Questa del bisogno reciproco è effettivamente un'audacia molto dolce, molto tenera della modernità. Dio ha bisogno degli uomini: è una richiesta che è diventata certezza».²⁷ Peraltro, a conferma del fatto che la «debolezza» di Dio costituisca una caratteristica propria della sensibilità contemporanea, si può ricordare un passaggio del celebre *Diario* di Etty Hillesum che riassume esemplarmente tale concetto:

Una cosa diventa sempre più evidente per me, e cioè che Tu non puoi aiutare noi, ma che siamo noi a dover aiutare Te, e in questo modo aiutiamo noi stessi. L'unica cosa che possiamo salvare di questi tempi, e anche l'unica che veramente conti, è un piccolo pezzo di Te in noi stessi, mio Dio. Forse possiamo anche contribuire a disseppellirti dai cuori devastati di altri uomini. Sì, mio Dio, sembra che tu non possa far molto per modificare le circostanze attuali ma anch'esse fanno parte di questa vita. Io non chiamo in causa la tua responsabilità, più tardi sarai tu a dichiarare responsabili noi. E quasi a ogni battito del mio cuore, cresce la mia certezza: [...] tocca a noi aiutare te, difendere fino all'ultimo la tua casa in noi.²⁸

Allo stesso modo Silone sottolinea più volte che Dio è incapace di prestare soccorso agli uomini, dal momento che lui stesso è ancora agonizzante sulla croce; sono piuttosto gli uomini che devono aiutarlo, agendo su se stessi (per mantenere viva la propria anima) e sugli altri (per alleviarne le sofferenze e favorirne la realizzazione). «Finché egli non è del tutto morto» dice infatti fra' Celestino «non dobbiamo disperare. E forse dipende da noi di non lasciarlo morire.»²⁹ Molto chiara è anche la spiegazione dell'eremita nel *Seme*:

«Se hai bisogno urgente di denaro, devi chiederlo al diavolo, non a Gesù [...] Sarebbe fiato sprecato credi a me, implorarlo da Lui. Egli è povero, veramente povero, e non solo per modo di dire. Se va in giro vestito come un mendicante, non devi mica credere che lo faccia per propaganda o demagogia o teatro. No, Egli non ha proprio altro da mettersi addosso, è povero, ancora più povero di me e di te.»
Quei derelitti rimangono costernati. Di Dei, forse, non ce n'è uno solo, e ogni razza, si racconta, ha il suo; ma, porca miseria, proprio a noi disgraziati doveva toccare un Dio simile?
«Se è vero quello che tu dici, pregare dunque non serve a nulla. S'Egli è più povero e più triste di noi, che può fare per noi?» domanda lo stagnino.
«Egli può aiutarci a diventare ancora più poveri di quello che siamo. Questo sì, Egli può farlo.»³⁰

Quel che l'eremita intende è che Gesù può insegnare la vera povertà, data non dalla mera assenza di beni bensì da un animo semplice, autentico, che vive con fiducia e carità mirando a dare più che a prendere. Dio insomma agisce sulla coscienza, ma non può o non vuole interferire con le circostanze esterne. Lo stesso concetto, secondo i ricordi di Pieracci Harwell, avrebbe dovuto essere espresso in *Severina*. Il progetto originale includeva infatti anche le storie speculari di un frate e di un laico, cui Dio avrebbe trasmesso la medesima rivelazione: «Come potete credere che vi avrei abbandonato se

²⁷ M. LUZI, *Colloquio*, cit., p. 246.

²⁸ E. HILLESUM, *Diario 1941-1943*, trad. di C. Passanti, a cura di J. C. Gaarlandt, Adelphi, Milano 2006, pp. 169-70.

²⁹ I. SILONE, *Ed egli si nascose*, cit., p. 66.

³⁰ I. SILONE, *Il seme sotto la neve*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, pp. 982-3.

potessi aiutarvi? Io non posso far nulla per voi. Quando Dio mio padre vi dette il libero arbitrio si tolse, e mi tolse, il potere di aiutarvi. Ora voi soli potete aiutarvi. Tutto si decide nella libera coscienza. E io qui non posso nulla, perciò.»³¹ Tre sono le conseguenze principali di tale concezione. Anzitutto una forte chiamata alla responsabilità personale, dal momento che la salvezza non è qualcosa che possa essere concesso dall'alto bensì è il frutto di un'acquisizione interiore. Inoltre la debolezza di Dio implica che Egli si fa presente, come dicevamo, nei più poveri tra i poveri;³² infine la povertà e fragilità divine rappresentano un ideale modello che i fedeli dovrebbero imitare. Per Silone infatti la fede autentica è necessariamente «assurda», estranea alle logiche terrene di potere. Essa dunque promuove una linea di condotta «debole», che preferisce – nel caso la scelta sia manzionianamente inevitabile – subire un torto piuttosto che commetterlo. Non in un'ottica di rassegnazione, però; al contrario, proprio perché gli eroi siloniani sono in battagliero contrasto con la mentalità dominante appaiono socialmente vulnerabili ed emarginati. Dunque debolezza e «pazzia» sono, come nel caso di Cristo stesso, effetto di una straordinaria forza interiore.³³

Il tema riceve invece uno sviluppo meno drammatico e più intimistico nell'opera di Santucci. Come abbiamo visto, infatti, il mondo santucciano è fatto di «piccole cose», perciò anche Dio vi appare coerentemente piccolo e fragile. Si pensi al Cristo di *Discesa agli inferi* che dispera di riuscire nella sua missione ed è tentato di isolarsi nel paradiso beato dell'infanzia; o al Gesù bambino di *Dove farlo nascere?*, che tentenna impaurito davanti a un mondo nel quale apparentemente non c'è più posto per lui. Significativo, a questo proposito, un passaggio di *Come se*: Klaus accusa Mico di credere in Dio per vigliaccheria, in quanto la fede è una scelta comoda; Mico però lo spiazzando spostando il discorso su un altro piano, mettendo in risalto cioè la debolezza di Dio: «Sei un vigliacco tu, che attacchi uno che non può difendersi.»³⁴ Anche in Buzzati poi è presente, sebbene più rara, l'immagine di un Dio che si fa piccolo per amore delle sue creature, come esemplarmente nella trasposizione teatrale del *Mantello*: «E i grandi condottieri salutano sull'attenti se la sua nera ombra passa sulla bandiera. Eppure a te vuole bene, per te cammina su e giù, e si impolvera gli stivali per te, lui più forte dei re, lui grande, innamorato di te, povero soldato.»³⁵ Spicca, a questo proposito, il racconto *Contestato*, in cui il tema ormai convenzionale della «morte di Dio» è rivisitato dal punto di vista di Dio stesso:

Come sempre, nella mia casa aperta a tutti, entrano i miei figlioli. [...] Non li guardo con gli occhi severi o interrogativi del superiore, anzi con umiltà e benevolenza, sperando che la mia presenza li incoraggi, li rassereni, li metta a loro agio, li consoli. Però, i miei figli, niente. Girano, si guardano intorno, apprezzano le bellezze architettoniche [...]. Me, non mi guardano neppure [...]. Peggio. [...] Sento che parlano di me, mi prendono in giro, mi vituperano, perfino. [...] Io non esisto, a sentir loro.

³¹ Il paragrafo è riportato da M. Pieracci Harwell, cui Silone l'aveva riferito in una conversazione privata. Cfr. *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, cit., p. 47.

³² Tale motivo è ben presente anche nella poesia luziana, ad esempio nel componimento *Nel mese di giugno*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 244: «Sei dovunque / in veste di randagio, // d'infermo, di bambino tribolato.» Meno ovvia è la presenza della stessa tematica anche nella produzione di Levi; in particolare la poesia *L'ultima epifania* immagina che Dio scenda sulla terra prendendo appunto le sembianze dei più poveri. Da *Ad ora incerta*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 701.

³³ Casi esemplari di questa convivenza tra debolezza sociale e forza spirituale sono Luca, nel *Segreto di Luca*, e Pier Celestino nell'*Avventura di un povero cristiano*, accomunati entrambi da un amore «assurdo» sebbene diversamente declinato. I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 392 e 691. Quanto all'analoga «pazzia» di Cristo, emblematico è il discorso di don Severino nel *Seme sotto la neve*: «Dal punto di vista dell'ordinario buon senso cristiano, donna Palmira, quella di Gesù fu dunque un'impresa di pazzia, e badate che la parola pazzia, in riferimento alla croce, è stata già adoperata da molti santi.» Ivi, vol. I, p. 702.

³⁴ L. SANTUCCI, *Come se*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 703.

³⁵ D. BUZZATI, *Il mantello*, in *Teatro*, cit., p. 396.

Io sono un ridicolo e impotente matusa, strumentalizzato - come gli piace questa parola! - dai potenti e dagli oppressori. [...] E il bello è che anche in me qualcosa è cambiato. Qualsiasi idea di rivalsa, di castigo, di vendetta, contro quei giovanotti sciagurati, si spegne, sul nascere, in una sorta di amareggiata rassegnazione. Sono miei figli, no? E dentro di loro, anche se lo negano con rabbia, anche se non ne hanno il più lontano sospetto, io continuo a esistere. [...] Quasi, io non mi riconosco più. Mi manca la terra sotto i piedi. Aiutatemi, amici. Dopo tutto, sono DIO.³⁶

La situazione ricorda quella del *Mancato acquisto* caproniano; entrambi gli autori infatti registrano un cambiamento nella percezione del Divino, di cui è sottolineato l'aspetto misericordioso (volutamente «debole») rispetto alla forza inflessibile del Giudice. «Il conto / non vi preoccupi» dice affabilmente il Cristo di Caproni, «È un pezzo / che, specie s'è alto il prezzo, / oramai uso far credito. // Ditemi. / Salderete / come e quando vorrete».³⁷ Tanto Buzzati quanto Caproni additano però un secondo aspetto della «debolezza» divina: Dio si è affievolito anzitutto nelle coscienze, apparendo ormai assente o perfino morto. Per questo appunto il Cristo caproniano è dovuto subentrare al posto del Padre: «Mio padre è morto. / Ora, / come voi stesso vedete, / son solo nella conduzione / dell'esercizio.» Questo secondo aspetto è particolarmente sottolineato nella poesia di Caproni, fino a un paradossale rovesciamento di ruoli: è l'uomo che, con la sua forza di volontà, deve sostenere l'esistenza di un Dio ormai sul punto di scomparire.³⁸ Del resto anche nel microcosmo familiare si verifica il medesimo rovesciamento: già l'Enea caproniano appare come un uomo smarrito, che conduce il figlio ma insieme si appoggia a lui; e l'inversione di ruoli diventa esplicita nel *Muro della terra*, quando il poeta dice al figlio: «Diventa mio padre, portami per la mano».³⁹

Emblematica a questo proposito la poesia *Il pastore*: «Protegete il nostro / Protettore. Salvate / il Salvatore morente.» / Così predicava il Pastore / nel gelo della chiesa vuota, al luore / dell'ultima bugia rimasta / accesa sull' Altar Maggiore.»⁴⁰ Qui Caproni gioca sul doppio significato della parola «bugia»: menzogna, ma anche cero, ossia l'unica luce rimasta accesa nel buio. Il componimento è dunque, commenta Sereni, la rappresentazione della «morte di Dio, ma è anche [...] il guizzo, il bagliore superstite della verità rivelata “ab antiquo”» e che forse può ancora avere un valore, se gli uomini si impegnano per mantenerla viva.⁴¹ Insomma il rapporto dell'uomo con Dio diventa, nella poesia caproniana, un rapporto di mutuo soccorso: la Presenza divina è ormai fievole ma tanto l'uomo quanto Dio hanno bisogno che non scompaia. Impotenza e fragilità, osserva Baldacci, si pongono così come le «paradossali basi dell'alleanza fra umano e divino».⁴² Da qui la peculiare riscrittura caproniana del Padre nostro:

³⁶ D. BUZZATI, *Contestato*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 233-4. La tematica affiora anche nella produzione luziana, benché non in maniera così accentuata; diverse volte infatti Dio prende la parola per lamentare la sua difficoltà di farsi amare dagli uomini. Cfr. per esempio i due testi già citati *Lo umilia* e *Nella mente umana?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 959 e 960, o il componimento più tardo *Oh quanti sono*, da *Lasciami, non trattenermi*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 554.

³⁷ G. CAPRONI, *Mancato acquisto*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 802.

³⁸ Cfr. G. CAPRONI, *Pregghiera d'esortazione o d'incoraggiamento*, da *Il muro della terra*, ivi, p. 365.

³⁹ G. CAPRONI, *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, ivi, p. 317.

⁴⁰ G. CAPRONI, *Il pastore*, ivi, p. 330. Interessante il confronto con un'affermazione di Betocchi, risalente al periodo di crisi religiosa che sfociò infine nell'abbandono del cattolicesimo: Betocchi parla della propria situazione spirituale come della fede disperata di «chi, anche sempre peccando come me, non vuole essere salvato da Dio, ma salvare Dio.» C. BETOCCHI, Lettera a M. Pierri del 23 gennaio 1973, cit. in M. C. TARSÌ, *La prospettiva della salvezza nell'ultimo Betocchi*, in *Lettere paoline*, cit., p. 230.

⁴¹ Cit. in G. CAPRONI, «Era così bello parlare», cit., p. 227.

⁴² A. BALDACCI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 118.

Dio di bontà infinita.
Noi preghiamo, per te.
Preghiamo perché ti sia lunga e serena la vita.
Ma anche tu, se puoi,
prega, qualche volta, per noi.
E rimettici i nostri debiti
come noi rimettiamo i tuoi.⁴³

Anche la prosa di Caproni offre un esempio significativo della debolezza divina. Nel racconto *Il biglietto*, infatti, Dio discende sulla terra ma viene riconosciuto soltanto da un tranviere, il quale si limita a esigere da lui – come da tutti gli altri passeggeri – il pagamento del biglietto. Dio se ne va dunque sconcolato, senza neppure ribattere.⁴⁴ Una vicenda simile è presente anche nella produzione calviniana, sotto il titolo *Un dio sul pero*. Stavolta Dio appare nelle sembianze di un povero vecchio, che chiede al narratore di donargli qualche pera; questo provoca nell'io narrante un subitaneo mutamento: «La paura – nutrita un poco d'odio come tutte le paure – che m'era presa di lui, si mutò in paura per lui, fatta di comprensione, di compassione.»⁴⁵ D'altra parte che Calvino possedesse di Dio un'immagine più bonaria che temibile è testimoniato anche dall'amico Scalfari, che ricorda le discussioni metafisiche avute da ragazzi: «Dopo cena, sulle panchine della passeggiata Imperatrice, parlavamo dell'esistenza di dio, che bonariamente chiamavamo Filippo.»⁴⁶

⁴³ G. CAPRONI, *Dio di bontà infinita*, da *Res amissa*, in *L'opera in versi*, cit., p. 835.

⁴⁴ G. CAPRONI, *Il biglietto*, in *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 209-14.

⁴⁵ I. CALVINO, *Un dio sul pero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 792.

⁴⁶ Cit. in *Album Calvino*, cit., p. 52.

CONCLUSIONE

Il fatto che la speranza sia ben presente anche nel Novecento mi sembra sufficientemente provato, se non dal peso delle argomentazioni qui raccolte, perlomeno dal peso complessivo delle pagine che si sono accumulate. D'altra parte l'intento primario di questa tesi non era semplicemente dimostrare tale presenza, ma soprattutto mostrare la varietà delle sfumature con cui la speranza può manifestarsi. In quest'ottica la scelta del metodo comparativo si è dimostrata, a mio giudizio, particolarmente efficace, giacché mi ha spesso aiutato a considerare le opere in questione da prospettive particolari che forse non sarebbero emerse nell'ambito di un'analisi più circoscritta. Anche i riferimenti interdisciplinari mi pare abbiano aperto interessanti sentieri di indagine, invogliandomi anche ad approfondire rapporti e tematiche che qui sono tracciati in modo necessariamente sommario.

Più in particolare mi sembra che si possano trarre, considerando la ricerca nel suo insieme, due considerazioni principali. In primo luogo mi pare che questo lavoro abbia messo in luce la natura complessa e per certi aspetti paradossale della speranza, nella quale tutti gli opposti sembrano incontrarsi e compenetrarsi. Il che in fondo non dovrebbe sorprendere, essendo la speranza una delle forze più profonde dell'animo umano, che è per sua natura un groviglio di contraddizioni. Già nella prima parte sono emersi molti dei paradossi e delle complessità insite nella speranza: essa vive in un delicato equilibrio tra fiducia e incertezza, mancanza e potenzialità, concretezza e indeterminatezza; è una forza universale di cui però nessuno sa precisare la natura o l'origine, è spontanea ma insieme è oggetto di una scelta. Nella seconda parte abbiamo precisato che la speranza si fonda da un lato sulla percezione della continuità e dall'altro su quella della discontinuità, e che – pur essendo intuitivamente definibile come tensione al futuro – riguarda in realtà tutte le dimensioni temporali. Ancor più bizzarramente è insieme dentro e fuori dal tempo: realtà profondamente temporale, tende tuttavia a una meta che è oltre la temporalità, nutrendosi dell'intuizione dell'eterno.

Nella terza parte poi è emerso come la speranza conoscitiva si destreggi tra il desiderio di ordine e il dinamismo della libertà, mentre la speranza attiva, radicata nella storia e anche nella politica, convive con una speranza di tipo più passivo (l'attesa) e con una tensione utopica che non coincide con nessuna delle sue concretizzazioni. La quarta parte ha quindi messo in luce le varie forme di «grandezza» del piccolo, nonché la confluenza di felicità e dolore nella speranza. In seguito abbiamo incontrato alcuni fondamentali paradossi antropologici, come il fatto che l'individuo possa realizzarsi solo nella relazione con l'Altro, il quale però rappresenta anche una minaccia, reale o percepita; da qui la necessità di trovare un equilibrio tra istanze di relazione e di individuazione. A ciò si aggiunge un altro equilibrio dinamico, quello tra moto espansivo e concentrativo (per non parlare dei rapporti complessi tra polo maschile e femminile).

Per quanto riguarda poi il rapporto tra la speranza e la morte, abbiamo osservato che esso può assumere le forme di un illogico scontro (perché dall'esito già segnato) o di un'ancor più paradossale alleanza, che può spingersi fino a rovesciare la morte in vita, e l'avversaria della speranza in oggetto del desiderio. Da qui l'ulteriore, affascinante questione della compresenza tra *eros* e *thanatos*, che si intreccia e in parte si sovrappone al contrasto tra moto espansivo e concentrativo. Soprattutto è interessante notare come gli impulsi opposti siano, in entrambi i casi, non soltanto compresenti ma per certi aspetti sovrapponibili, giacché nella speranza appunto gli opposti sembrano incontrarsi: il desiderio di protezione con quello di scoperta, la tensione all'Altro e la ricerca di quiete, il moto in

avanti e il ritorno all'origine. Nella sfera terrena certo la coincidenza non può mai essere totale, per cui la conciliazione degli opposti assume la forma di un instabile equilibrio; d'altro canto rimane aperta l'ipotesi che, da qualche parte oltre l'orizzonte terreno, la Totalità verso cui la speranza tende sia effettivamente realizzabile.

Quest'ipotesi è approfondita nell'ultima parte della tesi, in cui affiorano diversi paradossi e antinomie propri dell'esperienza religiosa. In particolare abbiamo osservato che la speranza nel Divino assomma la massima trascendenza e la massima immanenza, dal momento che non potrebbe accontentarsi né di un Dio circoscritto a un'immagine definita, né di un Dio estraneo alla vita e ai pensieri degli uomini. Ritroviamo così, sotto altra veste, paradossi che abbiamo già incontrato: la necessità che la speranza si incarni ma insieme trascenda sempre le proprie incarnazioni, nonché l'esigenza di conciliare il grande e il piccolo, il potente e il fragile. Del resto, secondo la formulazione di Niccolò Cusano, in Dio si verifica appunto la «coincidentia oppositorum», dal momento che Egli «è questa cosa in modo da essere tutte le cose, e così è tutte le cose da non esserne nessuna [...] Ma ciò trascende ogni possibilità del nostro intelletto che non sa mettere insieme nel proprio principio i contraddittori in modo razionale».¹

C'è poi una seconda considerazione generale che mi pare emerga da queste pagine: non soltanto la speranza tende a fondere in sé elementi antitetici, ma anche il confine tra la speranza e i suoi opposti è piuttosto sottile. Questo concetto, a sua volta, può essere letto con più o meno speranza. In negativo implica che un seme di male è sempre presente anche nel bene più puro, così come il tarlo della disperazione e della paura operano nella speranza, quello dell'odio nell'amore e quello del dubbio nella fede. Calvino esprime questo concetto con l'immagine delle città incluse una dentro l'altra («Nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna»²), mentre Santucci con la metafora del grano e della zizzania («Nello stesso pensiero – è vero e terribile – il buono e il malo stelo s'intrecciano»³). D'altro canto ciò significa anche che il bene è sempre presente nel male, così come la speranza (umana e/o religiosa) lo è nella disperazione: pensiamo alla calviniana «utopia pulviscolare» o al «seme sotto la neve» di Silone, ai piccoli miracoli laici di Sereni o alle «occasioni» buzzatiane. Insomma, se l'epoca contemporanea vede un indebolimento della fiducia nei confronti di ciò che è sistematico e appariscente, la speranza si rifugia nel piccolo e nel discontinuo: si riscopre la bellezza dell'imperfetto, la forza del debole, la preziosità dell'ordinario. Viene inoltre sottolineata maggiormente l'importanza dell'interiorità, ossia dell'esperienza individuale, rispetto a concetti e schieramenti generali.

Queste sono appunto due delle caratteristiche che il filosofo Charles Taylor, nel suo capolavoro *Sources of the Self*, individua come proprie della mentalità contemporanea: la «collocazione all'interno dell'individuo, in *interiore homine*, dei punti d'accesso al senso, al *logos* del reale»,⁴ e la rivalutazione dell'*ordinary life*, della vita materiale e affettiva, un tempo considerata di secondaria importanza rispetto alla vita eroica o ascetica.⁵ «Dio ama gli avverbi» recita un detto di Joseph Hall citato da Taylor: come a dire che il Vero, il Bello e il Bene non si identificano completamente con

¹ N. CUSANO, *Docta ignorantia*, in *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1964, vol. VI, p. 1021.

² I. CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 495.

³ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?*, in *Opere*, cit., vol. III, p. 378.

⁴ P. COSTA, *Verso un'ontologia dell'umano. Antropologia filosofica e filosofia politica in Charles Taylor*, Unicopli, Milano, 2001, p. 162.

⁵ Ivi, p. 167.

nulla e nessuno, tuttavia sono presenti ovunque. Per questo appunto non si può parlare di confini netti, piuttosto di gradazioni; da qui l'importanza delle intenzioni e dei moti dell'animo, suscitati ed espressi nelle piccole cose dell'ordinario. Peraltro tale caratteristica del pensiero contemporaneo trova riscontro anche nel testo simbolo del postmoderno, ossia *Il nome della rosa* di Eco. Da un lato infatti «l'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente»; dall'altro lato «la verità [...] si manifesta a tratti [...] nell'errore del mondo, così che dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli, anche là dove ci appaiono oscuri e quasi intessuti di una volontà del tutto intesa al male.»⁶ Conseguenza di questa mentalità – come emerge dall'analisi degli autori qui considerati – è appunto una riscoperta della ricerca, ossia della speranza, nel suo dinamismo privo di definizioni nette: la speranza relazionale contro le ideologie politiche, quella religiosa contro le definizioni dottrinali troppo ristrette.

Con tutto questo non so se oggi saprei rispondere meglio alla domanda di Maddie. Certo non è diminuito il disagio che provo di fronte a questo quesito, giacché sento di non avere veramente il diritto di pronunciarmi. Penso infatti che solo chi ha molto sofferto possa con pieno diritto parlare di speranza; e forse solo sul punto di lasciare la vita si è autorizzati a fare affermazioni generali su di essa, o forse neppure allora, se si suppone che il significato di un'esistenza non si limiti alla sua conclusione terrena. Appunto per aggirare questo disagio ho messo in atto in questi tre anni lo stesso «trucco» che ho applicato allora nel rispondere a Maddie: mi sono servita delle parole di chi ne sa più di me, per aver vissuto e riflettuto con ben maggiore profondità. Allora avevo deciso di appoggiarmi in particolare al *Piccolo principe*, sia perché rappresentava una delle poche letture comuni tra me e Maddie, sia perché Saint-Exupéry offre una descrizione molto suggestiva della speranza che, spesso anonima e nascosta, pervade l'esistenza nelle sue più intime fibre:

«Ciò che fa bello il deserto,» disse il piccolo principe, «è che da qualche parte nasconde un pozzo...»
E con grande stupore capii d'un tratto il misterioso brillio della sabbia. Da bambino abitavo in una vecchia casa che la leggenda diceva celasse un tesoro. Ovviamente nessuno è mai riuscito a trovarlo, né forse l'ha mai cercato. Ma esso rendeva quella casa come incantata. Il cuore della mia casa nascondeva un segreto...
«Sì,» dissi al piccolo principe, «che si tratti della casa, delle stelle o del deserto, quel che fa la loro bellezza è invisibile.»⁷

In altre parole, come cercai di spiegare a Maddie, la vita può apparire in alcuni momenti come un deserto; tuttavia è un deserto che, da qualche parte, nasconde forse un pozzo, talmente prezioso che vale la pena passare l'intera vita a cercarlo. Magari non lo si troverà mai, forse addirittura non esiste, eppure è precisamente questa speranza che dà alla vita la sua bellezza e all'uomo la sua nobiltà. Forse insomma il vero tesoro è nell'atto stesso di cercarlo; o, in termini religiosi, forse è nella speranza stessa che si manifesta quel Dio verso cui la speranza tende. Gli studi di dottorato mi hanno confermato in questa convinzione, per lo meno da un punto di vista intellettuale (quanto poi questo si traduca nella pratica è un discorso a parte, che non appartiene a queste pagine). Non mi illudo che la mia risposta sia, a tutt'oggi, qualcosa di più di un abbozzo: è noto infatti che la vita non conclude

⁶ U. ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2000, pp. 494 e 19. L'accostamento tra i due concetti, equivalenti e speculari, è attuato emblematicamente nella scena finale della trasposizione cinematografica del 1986, approvata dall'autore. Sebbene il film non possa chiaramente essere preso come chiave interpretativa del romanzo, è comunque significativo che gli autori abbiano colto il legame insito nei due concetti, i quali incorniciano anche materialmente il romanzo costituendo i poli ideali tra cui si snoda la vicenda.

⁷ A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Il piccolo principe*, trad. di N. Bompiani Bregoli, Bompiani, Milano 1997, pp. 105-6.

mai, e lo stesso si può dire della speranza che è l'anima della vita. Posso dire però di aver acquisito una maggiore consapevolezza di questo tema, sia dal punto di vista strettamente letterario sia più generalmente esistenziale.

Questi tre anni sono stati perciò un immenso regalo: un'occasione straordinaria di crescita e, per gran parte del tempo, una profonda gioia. Ricordo che a volte nei primi mesi facevo persino fatica a concentrarmi sui libri, semplicemente perché mi sentivo troppo felice. È stata anche un'opportunità per intrecciare meravigliose amicizie, sia fuori dai libri sia al loro interno. Penso infatti che il rapporto con i "miei" autori sia ormai definibile come un'amicizia, anche se è difficile dire cosa ne penserebbero loro. E l'amicizia, come questa tesi stessa sottolinea, costituisce un nutrimento fondamentale per la speranza e insieme implica una responsabilità, una consegna. Caratteristica della speranza infatti è proprio quella di essere trasmessa attraverso le generazioni, sempre antica e sempre nuova, così che ciascuno è chiamato ad assorbirla e restituirla in termini propri. Perciò quando ho letto la poesia di Calvino qui riportata in epigrafe e dedicata a un'anonima «ragazza», o quando ho visto nelle prime pagine della raccolta poetica di Levi, *Ad ora incerta*, la dedica «a Lucia», mi è parso veramente di essere interpellata in prima persona. Non perché ami indulgere in fantasie narcisistiche, ma proprio perché questa ricerca, prima di essere un lavoro accademico, per me è stata un dialogo umano. Non posso dunque che ringraziare per quest'opportunità e sperare, appunto, che i suoi frutti siano buoni e durevoli.

Bibliografia

Primaria

BETOCCHI CARLO

Notizie di prosa e poesia, Vallecchi, Firenze 1947

Un ponte nella pianura, Schwarz, Milano 1953

Cuore di primavera, Rebellato, Padova 1959

Carlo Betocchi, in *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, biografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E. F. Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 71-2

Memorie, racconti, poemetti in prosa, Pananti, Firenze 1983

Tutte le poesie, a cura di L. Stefani, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996 [I ed. 1984]

Confessioni minori, Sansoni, Firenze 1985

Lettere a Franco Scataglioni. 1976-1984, a cura di M. Raffaelli, L'obliquo, Brescia 1991

Carlo Betocchi a Bordighera e dintorni, a cura di L. Betocchi, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1996

Dal definitivo istante. Poesie scelte e inediti, a cura di G. Tabanelli, Rizzoli, Milano 1999

Prose liguri, a cura di P. Mallone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003

La pagina illustrata, a cura di M. Baldini, Società editrice fiorentina, Firenze 2004

BARGELLINI, PIERO - BETOCCHI, CARLO, *Lettere (1920 - 1979)*, a cura di M. C. Tarsi, Interlinea, Novara 2005

BETOCCHI, CARLO - CAPRONI, GIORGIO, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-86*, a cura di D. Santero, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2007

BETOCCHI, CARLO - CAVALLERO, ERMINIO, *Carteggio 1962-1969*, a cura di S. Lombardi, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003

BETOCCHI, CARLO - LUZI, MARIO, *Lettere 1933-84*, a cura di A. Panicali, Società editrice fiorentina, Firenze 2008

BETOCCHI, CARLO - SERENI, VITTORIO, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, Mimesis, Milano-Udine 2018

BUZZATI DINO

Barnabo delle montagne, Mondadori, Milano 2004 [I ed. 1933]

Il segreto del bosco vecchio, Mondadori, Milano 2006 [I ed. 1935]
I sette messaggeri, Mondadori, Milano 1993 [I ed. 1942]
Paura alla scala, Mondadori, Milano 2011 [I ed. 1949]
In quel preciso momento, Mondadori, Milano 1963 [I ed. 1950]
Il crollo della Baliverna, Mondadori, Milano 1984 [I ed. 1954]
Esperimento di magia, Rebellato, Padova 1958
Storie dipinte, Mondadori, Milano 2013 [I ed. 1958]
Siamo spiacenti di..., Mondadori, Milano 1980 [I ed. 1960]
Il grande ritratto, Mondadori, Milano 1981 [I ed. 1960]
Il colombre e altri cinquanta racconti, Mondadori, Milano 1966
Poema a fumetti, Mondadori, Milano 2003 [I ed. 1969]
Le notti difficili, Mondadori, Milano 1971
I miracoli di Val Morel, Garzanti, Milano 1971
Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu, Mondadori, Milano 1973
Cronache terrestri, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1972
Un secolo di terrore, in AA.VV., *Un diavolo per capitolo. Dove ci han messo la coda scrittori e umoristi di mezzo mondo*, a cura di A. Ferruzza e C. Perfetto, Rusconi, Milano 1976, pp. 29-59
I misteri d'Italia, Mondadori, Milano 1978
Teatro, a cura di G. Davico Bonino, Mondadori, Milano 2006 [I ed. 1980]
Il reggimento parte all'alba, Il Sole 24 ore, Milano 2012 [I ed. 1985]
Lettere a Brambilla, a cura di L. Simonelli, De Agostini, Novara 1985
Lo strano Natale di Mr. Scrooge, Mondadori, Milano 1990
Il buttafuoco, Mondadori, Milano 1992
Opere scelte, a cura di G. Carnazzi, Mondadori (I meridiani), Milano 1998
La «nera» di Dino Buzzati, a cura di L. Viganò, 2 voll., Mondadori, Milano 2002
Cronache fantastiche, 2 voll., Mondadori, Milano 2003
Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2004
Album Buzzati, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2006
I fuorilegge della montagna, a cura di L. Viganò, 2 voll. Mondadori, Milano 2010
Il «Bestiario» di Dino Buzzati, a cura di L. Viganò, 2 voll., Mondadori, Milano 2015

CALVINO ITALO

Romanzi e racconti, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, introduzione di C. Milanini, prefazione di J. Starobinski, 3 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 2003 [I ed. 1991-1994]

Fiabe italiane, prefazione di M. Lavagetto, Mondadori (I meridiani), Milano 1993

Album Calvino, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, Mondadori, Milano 2003 [I ed. 1995]

Saggi 1945-1985, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 1995

Lettere 1940-1985, a cura di L. Baranelli, Mondadori (I meridiani), Milano 2000

CAPRONI GIORGIO

Frammenti di un diario (1948-9), Edizioni san Marco dei Giustiniani, Genova 1995

La scatola nera, a cura di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996

L'opera in versi, a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, Mondadori (I meridiani), Milano 1999 [I ed. 1998]

“Era così bello parlare”. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni, prefazione di L. Surdich, Il Melangolo, Genova 2004

Racconti scritti per forza, a cura di A. Dei, Garzanti, Milano 2008

Prose critiche, a cura di R. Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012

Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014

Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie, a cura di S. Verdino, postfazione di V. Ostuni, Manni, S. Cesario di Lecce 2017

Taccuino dello svagato, a cura di A. Ferraro, Passigli, Bagno a Ripoli 2018

CAPRONI, GIORGIO - LUZI, MARIO, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, Libri Scheiwiller-Playon, Milano 2004

LEVI PRIMO

Opere complete, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Einaudi, Torino 2016-2018

Album Primo Levi, a cura di R. Mori e D. Scarpa, Einaudi, Torino 2017

TESIO GIOVANNI, *Primo Levi. Ancora qualcosa da dire. Conversazioni e letture tra biografia e invenzione*, Interlinea, Novara 2018

LUZI MARIO

L'inferno e il limbo, il Saggiatore, Milano 1964 [I ed. 1949]

Tutto in questione, Vallecchi, Firenze 1965

Discorso naturale, Garzanti, Milano 2001 [I ed. 1980]

Il silenzio, la voce, Sansoni, Firenze 1984

Dante e Leopardi o della modernità, a cura di S. Verdino, Editori riuniti, Roma 1992

Spazio, stelle, voce. Il colore della poesia, a cura di D. Fasoli, Leonardo, Milano 1992

Naturalezza del poeta. Saggi critici, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995

La porta del cielo, a cura di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997

L'opera poetica, a cura di S. Verdino, Mondadori (I meridiani), Milano 1998

Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio, Garzanti, Milano 1999

Conversazione. Interviste 1953-98, a cura di A. Murdocca, prefazione di S. Verdino, Cadmo, Fiesole 1999

Via crucis al Colosseo, L'obliquo, Brescia 1999

Vero e verso, Garzanti, Milano 2002

Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli, Passigli, Antella 2005 [I ed. 2003]

Autoritratto. Scritti scelti dall'autore con versi inediti, a cura di P. A. Mettel e S. Verdino, Metteliana, Città di Castello 2006

Prose, a cura di S. Verdino, Aragno, Torino 2014

Ultime e ritrovate, Garzanti, Milano 2014

Teatro, a cura di P. Cosentino, Garzanti, Milano 2018

LUZI MARIO - SERENI VITTORIO, *Le pieghe della vita. Carteggio 1940-1982*, a cura di F. D'Alessandro, Torino, Aragno 2017

LUZI MARIO - TABANELLI GIORGIO, *Il lungo viaggio nel Novecento. Storia politica e poesia*, Marsilio, Venezia 2014

SANTUCCI LUIGI

Folgore da San Gimignano, Sansoni, Firenze 1942

Chiara. Ricostruzione lirica in tre tempi, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1955

La letteratura infantile, Boni, Bologna 1994 [I ed. 1958]

Cantico delle cose di papa Giovanni, con fotografie di M. De Biasi, Mondadori, Milano 1968

Se io mi scorderò, Mondadori, Milano 1969

Premessa a Volete andarvene anche voi? Una vita di Cristo, Mondadori, Milano 1970 [I ed. 1969]

L'utopia del Natale, Queriniana, Brescia 1974

Io Faustino, in AA.VV., *Un diavolo per capitolò*, cit., pp. 159-164: vedi Buzzati, Dino

L'angelo di Caino, Edizioni Città armoniosa, Assisi 1977

Il mandragolo, Mondadori, Milano 1982 [I ed. 1979]

Poesia e preghiera nella Bibbia, Gribaudi, Torino 1979

Brianza e altri amori, Rusconi, Milano 1981

Il bambino della strega, Mondadori, Milano 1981

La lode degli animali, Messaggero, Padova 1981

L'almanacco di Adamo, Edizioni Paoline, Roma 1984

Il Vangelo secondo gli amici, Bucciarelli, s.l. 1984

Il ballo della sposa, Edizioni paoline, Milano 1985

Teatro. Ramon il mercedario, Agostino d'Ippona, Il cuscino di legno, Logos, Roma 1986

Uomo, duomo e controuomo, in AA.VV., *Obiettivo duomo*, Banca popolare di Milano, Milano 1986

Manoscritto da Itaca, Piemme, Casale Monferrato 1991

Il cuore dell'inverno, Piemme, Casale Monferrato 1992

L'incantesimo del fuoco, Interlinea, Novara 1995

Nell'orto dell'esistenza, Società editrice internazionale, Torino 1996

Eschaton. Traguardo di un'anima, Interlinea, Novara 1999

Autoritratto disegnato con le pagine più significative delle mie opere, a cura di G. Badilini, Ancora, Milano 2004

Cleopatra, Giovanna d'Arco, Niccolò Copernico, Wolfgang Amadeus Mozart e Ponzio Pilato, in AA.VV., *Interviste impossibili*, a cura di L. Pavolini, Donzelli editore, Roma 2006

Confidenze a una figlia curiosa. Episodi e aneddoti di grandi personaggi di metà secolo, a cura di E. Santucci, presentazione di G. Ravasi, Gribaudi, Milano 2007

I nidi delle cicogne, a cura di M. Beck ; premessa di G. Ravasi ; introduzione di E. Paccagnini, Arago Torino 2011

Amici, maestri e ... una zia. Saggi e racconti per Il ragguglio librario (1954-1995), a cura di E. Paccagnini, Feeria, Panzano in Chianti (Firenze) 2015

Opere, 3 voll., Aragno, Torino 2015-2017

Gli scampati e altri racconti inediti, introduzione di G. Tabanelli, Marietti 1820, Bologna 2018

BERSELLINI GUIDO - BOLIS LUCIANO - SANTUCCI LUIGI, *Antifascisti perché? Ricordi e riflessioni di tre giovani degli anni trenta*, Editrice Scegliere, Pavia 1983

CRISTINI GIOVANNI, *Intervista con lo scrittore sul suo romanzo "Come se"*, «Il ragguaglio librario», XLI (1973), n. 12, pp. 406-7.

MAZZOLARI PRIMO, *Con tutta l'amicizia. Carteggio tra don Primo Mazzolari e Luigi Santucci*, Paoline, Milano 2001

MERLIN ANGELO - SANTUCCI LUIGI, *Il libro dell'amicizia*, Mondadori, Milano 1961

TOSCANI, CLAUDIO, *Quesiti a Luigi Santucci*, «Il ragguaglio librario», XL (1972), n. 9, pp. 300-2.

SERENI VITTORIO

Senso di un'esperienza, presentazione di *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di A. Luzi, Edizione dell'Ateneo, Roma 1975

Poesie, a cura di D. Isella, Mondadori (I meridiani), Milano 2004 [I ed. 1995]

La tentazione della prosa, Mondadori, Milano 1998

Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982), a cura di B. Colli e G. Raboni, prefazione di G. Raboni, Feltrinelli, Milano 2004

La casa nella poesia, presentazione di P. V. Mengaldo, tavole di E. Della Torre, Università degli studi di Parma, Parma 2005

Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983, a cura di B. Carletti, Feltrinelli, Milano 2013

Poesie e prose, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013

Il dubbio delle forme. Scritture per artisti, a cura di G. Contessi, Aragno, Torino 2015

BERTOLUCCI ATTILIO – SERENI VITTORIO, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1994

SILONE IGNAZIO

Ed egli si nascose, a cura di B. Pierfederici, Città nuova, Roma 2000 [I ed. 1945]

Severina, a cura di D. Laracy Silone, Mondadori, Milano 1981

Romanzi e saggi, a cura di B. Falcetto, 2 voll., Mondadori (I meridiani), Milano 2000 [I ed. 1998]

Secondaria

Su Carlo Betocchi

Carlo Betocchi. *Atti del Convegno di studi. Dipartimento di italianistica, Gabinetto Vieusseux, Istituto Gramsci toscano, Firenze, 30-31 ottobre 1987*, a cura di L. Stefani, Le lettere, Firenze 1990

Carlo Betocchi, *una presenza enigmatica nel Novecento*, dossier di «Atelier», IV (1999), n. 15, pp. 4-31

Anniversario per Carlo Betocchi. Atti della giornata di studio. Firenze, 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001

ALBISANI SAURO, *Il cacciatore d'allodole. Per Carlo Betocchi*, Marietti, Genova 1989

CIVITAREALE PIETRO, *Carlo Betocchi*, Mursia, Milano 1977

DEL SERRA MAURA, *Betocchi: lo sperdimento nel limite*, in AA.VV., *La poesia in Toscana dagli anni quaranta agli anni settanta*, a cura di L. Marcucci e F. Manescalchi, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1981, pp. 253-79.

FANTINI ENRICO, *La parabola di Betocchi*, «Studi novecenteschi», XLI (2014), n. 88, pp. 441-476

FONTANA GIOVANNI, «*Lo scavo che ai miei giorni migliori tento in me cercandomi...*». *Alle radici del «realismo del corpo» di Betocchi*, «Strumenti critici», XVIII (2003), n. 3, pp. 357-386

GRILLANDI MASSIMO, *Carlo Betocchi. Poesia e passione*, in ID., *Poeti*, Edizioni del milione, Milano 1963, pp. 53-76

LANGELLA GIUSEPPE, *Betocchi poeta della croce*, in ID., *L'utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento*, Studium, Roma 2003, , pp. 99-117

LANGELLA GIUSEPPE, *Sulla poesia consolatrice del primo Betocchi*, in *Analecta Brixiana*, a cura di A. Valvo e G. Manzoni, Vita&Pensiero, Milano 2004, pp. 75-94

PAPINI MARIA C., *Sogno e realtà nella poesia di Carlo Betocchi*, «Studi novecenteschi», XIV (1987), n. 33, pp. 93-98

RAMAT SILVIO, *Betocchi nella luce vespertina*, in *La pianta della poesia*, Vallecchi, Firenze 1972, pp 273-292

SANTERO DANIELE, *Il «limite sconosciuto»: Betocchi lettore di Leopardi*, in «Studi Novecenteschi», XXXII (2005), n. 69, pp. 123-144

STEFANI LUIGINA, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma 1994

VOLPINI VALERIO, *Carlo Betocchi*, La nuova Italia, Firenze 1971

Su Dino Buzzati

Dino Buzzati, a cura di A. Fontanella, Olschki, Firenze 1982

Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 1989

La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati, a cura di S. Mecenate, Ibiskos editrice Risolo, Firenze 2006

L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati, a cura di M. Germani, L'arcolaio, Forlì 2012

BAGGI PIETRO, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Edizioni Messaggero, Padova 2001

BELLASPIGA LUCIA, *“Dio che non esisti ti prego”. Dino Buzzati, la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006

BELLASPIGA LUCIA, *Il deserto dei tartari, un romanzo a lieto fine. Una rilettura del capolavoro di Dino Buzzati*, Ancora, Milano 2014

COGLITORE ROBERTA, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Edizioni di passaggio, Palermo 2012

DANIELE ANTONIO R., *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati, Firenze 2018

GAIBA CARLA, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, «Intersezioni», XXI (2001), n. 2, pp. 335-48

GIANFRANCESCHI FAUSTO, *Dino Buzzati*, Borla editore, Torino 1967

GIANNETTO NELLA, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Arcipelago edizioni, Milano 1989

IOLI GIOVANNA, *Dino Buzzati*, Mursia, Milano 1988

SANDRINI, GIUSEPPE, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, «Studi buzzatiani», VI (2001), pp. 7-19

SIPIONE MARIALUIGIA, *La leggerezza nella pensosità. Buzzati e Calvino*, «Studi buzzatiani», Fabrizio Serra editore, XV (2010), pp. 91-106

TABAGLIO VERONICA, *«Non è dell'uomo vivere orizzontalmente». Le montagne di Buzzati*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 161, pp. 749-66

ZAGRILLI FRANCO, *Le muse di Buzzati. Realtà e mistero*, Metauro, Pesaro 2012

Su Italo Calvino

Italo Calvino. A writer for the next millennium. Atti del convegno internazionale di Studi a Sanremo, a cura di G. Bertone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996

Italo Calvino/I, a cura di M. Boselli, numero monografico di «Nuova Corrente», Interlinea, XXXIV (1987), n. 99

BARENGHI MARIO, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, Il mulino, Bologna 2007

- BERNARDINI NAPOLETANO FRANCESCA, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Coscmicomiche» a «Le città invisibili»*, Bulzoni, Roma 1977
- BERTONE GIORGIO, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994
- CENTOFANTI FABRIZIO, *Italo Calvino. Una trascendenza mancata*, IPL, Milano 1993
- DE BIAGGI GIANLUCA, *Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino. Il tema dell'amore difficile*, Tesi di dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, con supervisore G. Baldassarri, Università degli Studi di Padova, Padova 2013
- DEIDIER ROBERTO, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini studio, Milano 2000
- FERRUCCI CARLO, *Italo Calvino: utopia della crisi o crisi dell'utopia?*, in *La letteratura dell'utopia. Sociologia del romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1984, pp. 13-114.
- MARIO ANNA, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, Firenze University press, Firenze 2015
- MILANINI CLAUDIO, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990
- MODENA LETIZIA, *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*, «MLN», Johns Hopkins University Press, CXXIII (2008), n. 1, pp. 40-55.
- MUSARRA-SCHROEDER ULLA, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996
- OSSOLA CARLO, *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Vita & Pensiero, Milano 2016
- PIACENTINI ADRIANO, *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Calvino*, Atheneum, Firenze 2002
- PIERANGELI FABIO, *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997
- POLIZZI, GASPARE, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere Italiane», LXII (2010), n. 1, pp. 63-107
- RIVOLETTI CHRISTIAN, *Dagli "Ossi di seppia" a "Le città invisibili": come Calvino riusa Montale*, «Romanische Forschungen», CXVIII (2006), n. 3, pp. 305-329

Su Giorgio Caproni

- Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 1997
- Omaggio a Caproni. Atti del convegno, 9 febbraio 2001*, a cura di L. Greco, Pacini, Livorno 2003
- Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, numero monografico di «Nuova Corrente», Interlinea, LVIII (2012), n. 147
- Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Quodlibet Studio, Macerata 2014

«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2018

AGAMBEN GIORGIO, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010

BALDACCI ALESSANDRO, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016

BALDINI MICHELA, *Giorgio Caproni narratore*, Bulzoni, Roma 2009

BARONCINI DANIELA, *Caproni e la poesia del nulla*, Pacini Editore, Pisa 2002

DEI ADELE, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992

DOLFI ANNA, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 2014

DONZELLI ELISA, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Marsilio, Venezia 2016

FRABOTTA BIANCAMARIA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina edizioni, Roma 1993

MASETTI ANDREA, *Una lingua che combatte. Tempo e utopia nell'opera di Penna, Caproni, Fortini e Sereni*, Unicopli, Milano 2012

MOZZATI RICCARDO, *La nostalgia del non invocabile. Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni*, numero monografico di «Sacra Doctrina», LXIV (2019), 2

PAPPALARDO LA ROSA FRANCO, *Il filo e il labirinto. Gatto, Caproni, Erba*, Tirreria Stampatori, Torino 1997

RIVALI ALESSANDRO, *Mio padre in dialogo con la trascendenza. Intervista con Attilio Mauro Caproni*, «Studi cattolici», LVII (2012), n. 611, pp. 10-13

SANTERO DANIELE, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, «Lettere Italiane», LVII (2005), n. 1, pp. 87-111

SURDICH LUIGI, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990

SURDICH, LUIGI, *Tracce leopardiane nell'opera di Caproni. Primi appunti*, in AA.VV., *Per Elio Gioanola. Studi di Letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino, Novara, Interlinea, 2009, pp. 391-407

ZOBOLI PAOLO, *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Interlinea, Novara 2006

Su Primo Levi

Primo Levi. Memoria e invenzione. Atti del convegno internazionale a San Salvatore Monferrato, 26-27-28 Settembre 1991, a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, San Salvatore Monferrato 1995

Primo Levi: un'antologia della critica, a cura di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1997

- Primo Levi. Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare. Atti del convegno*, Trento, 14 maggio 1997, a cura di A. Neiger, Metauro, Fossombrone 1998
- Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi. Atti del Convegno internazionale*, Torino, 15-16 dicembre 1999, a cura di E. Mattioda, Franco Angeli, Milano 2007
- ANISSIMOV MYRIAM, *Primo Levi o la tragedia di un'ottimista*, traduzione di A. Giardina e A. Zucchetti, Baldini&Castoldi, Varese 1999
- BALDINI ANNA, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, «Nuova rivista di Letteratura italiana», V (2002), n. 1, pp. 161-203
- BELPOLITI MARCO, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015
- CAVAGLION ALBERTO, *Commento a P. LEVI, Se questo è un uomo*, La Grande Letteratura Italiana Einaudi, Mondadori Informatica-Einaudi, Segrate-Torino 2000
- CAVAGLION ALBERTO - VALABREGA PAOLA, «*Fioca e un po' profana*». *La voce del sacro in Primo Levi*, Einaudi, Torino 2018
- DI MEO ANTONIO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Catanzaro 2011
- GIULIANI MASSIMO, *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*, Quodlibet, Macerata 2015
- GORDON ROBERT S.C., *How much home does a person need?. Primo Levi and the Ethics of Home*, «Annali d'italianistica», XIX (2001), pp. 215-34
- GORDON ROBERT S. C., *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, trad. di D. Bertucci e B. Soravia, Carocci, Roma 2004
- MOLITERNI FABIO - CICCARELLI ROBERTO - LATTANZIO ALESSANDRO, *Primo Levi. L'atopia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*, Liguori, Napoli 2005
- NOVELLA, PRIMO, «*Al di là della siepe*». *Sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, numero monografico di «NEMLA», XXXII (2009-2010), pp. 145-168
- PIPERNO, MARTINA, *Primo Levi e Giacomo Leopardi. L'uomo, la macchina, l'artificio*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di G. Cinelli e R. S. C. Gordon, Peter Lang, Oxford 2020, pp. 179-197
- PUGLIESE DANIELE, *Questo è un uomo. Biografia appassionata di Primo Levi*, Tessere, Firenze 2017
- SANTAGOSTINO GIUSEPPINA, *Primo Levi. Metamorfosi letterarie del corpo*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri 2004
- SCARPA DOMENICO, *Chiaro/oscuo*, in *Primo Levi*, a cura di M. Barenghi, M. Belpoliti e A. Stefi, «Riga», Marcos y marcos, XXVIII (2018), n. 38, pp. 426-55

Su Mario Luzi

Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto, a cura di U. Motta, Interlinea, Novara 2008

Mario Luzi. *Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014

L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze 27-31 ottobre 2014, a cura di A. Dolfi, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016, vol. II.

Nel mondo di Mario Luzi, a cura di P. Rigo, Ensemble, Roma 2016

CICCARELLI ANDREA, *Dal frammento all'unità: per una lettura dantesca della poesia di Luzi*, «Italice» LXXI (1994), n. 1, pp. 78-95

G. FESTA, *Il discepolo e lo scriba. I "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, numero monografico di «Sacra Doctrina», Edizioni Studio Domenicano, LVIII (2013), n. 1

JEWELL KEALA, *Trapassi della storia, trapassi della poesia. L'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», XVIII (1991), n. 41, pp. 153-184, pp. 153-184

LUZI ALFREDO, *Icone del femminile nella poesia di Mario Luzi*, «Quaderni del Centro Studi Mario Luzi», V (2004), pp. 27-37

MARIANI GAETANO, *Il lungo viaggio verso la luce*, Liviana editrice, Padova, 1982

MAZZANTI GIORGIO, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Bulzoni, Roma 1993

MENICACCI MARCO, *Luzi e Teilhard de Chardin*, in «Il portolano», XX (2014), 76-77, pp. 13-15

MOTTA UBERTO, *Ipazia, Clizia e la bufera. Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e di G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 565-619

MUNARETTO MATTEO, «*La scienza dell'universo, il canto*». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, «Quaderni Di Filologia Romanza», XXIII (2015), pp. 29-54

MUSARRA, FRANCO, *I paesaggi terrestri di Mario Luzi*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», Ediciones Universidad de Salamanca, XII (2018), pp. 109-19

PANICALI ANNA, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987

PASTORE STEFANO, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXIII (1994), nn. 2-3, pp. 491-512

PICCINI DANIELE, *Impegno e 'disimpegno' della poesia tra Sereni e Luzi: analisi di due testi programmatici*, in ID., *La gloria della lingua. Sulla sorte dei poeti e della poesia*, Brescia, Morcelliana, 2019, pp. 53-69

PICCINI DANIELE, *Luzi*, Salerno editrice, Roma 2020

POZZI, ROSANNA, *Mario Luzi lettore di Leopardi e Pascoli nel segno della modernità*, «Otto/Novecento», XL (2016), n. 2, pp. 115-138

QUIRICONI GIANCARLO, *Il fuoco e la metamorfosi*, Cappelli, Bologna 1980

RAMAT SILVIO, «*La conoscenza per ardore o il buio*». *La poesia di Mario Luzi*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di G. Ladolfi, Interlinea, Novara 2000, pp. 103-13

RIZZOLI LISA – MORELLI GIORGIO C., *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia, 1992

SPECCHIO MARIO, *La difficile speranza di Mario Luzi*, «Studi Urbinati/B3», LVII (1984), pp. 191-215

VERDINO STEFANO, «Continuo avvenimento»: *il tempo nella poesia di Luzi*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di E. Graziosi, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 207-25

VITALE ROSARIO, *La figura della madre nella poesia di Mario Luzi. Una presenza viva e costante*, in *Madri. Figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di L. Lombard, Sinestesie, Avellino 2014, pp. 161-190.

Su Luigi Santucci

Ritratti di Luigi Santucci. Trentacinque amici, a cura di M. Beck, Chimera Editore, Milano 2000

Luigi Santucci. La libertà e la fede, a cura di Comunità di San Leolino, M. Beck e E. Elli, Feeria, Panzano in Chianti 2018

Luigi Santucci. Educatore, scrittore, testimone, a cura di E. Elli e E. Rondena, «Humanitas», Morcelliana, LXXIV (2019), n. 5

BADILINI, GILIOLO, *Santucci tra provocazione e mistero*, Istituto propaganda libraria, Milano 1976

BECK MARCO, *Luigi Santucci, cacciatore di gioia nei campi delle parole*, in ID., *Le mani e le sere. Incroci tra fede e letteratura*, Ladolfi, Borgomanero 2015, pp. 323-337

CRISTINI GIOVANNI, *Invito alla lettura di Luigi Santucci*, Mursia, Milano 1976

DE ROSA M., *Madre e «Communio sanctorum» nei romanzi di Luigi Santucci*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 26 (1983), pp. 187-94

FABBRETTI NAZARENO, *Scandalo della gioia*, introduzione a L. SANTUCCI, *L'imperfetta letizia*, Vallecchi, Firenze 1954, pp. 1-7

GIRARDI ENZO N., *Il 'sacro' nel romanzo italiano da Manzoni a Santucci*, in ID., *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*, Jaca Book, Milano 2008

IMPELLIZZERI VITO, «Gran piaga verticale». *La visione cristiana in Santucci e Luzi*, in AA.VV., *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. Naro, Città nuova, Roma-Palermo 2014, pp. 89-127

MARZAGALLI LAURA, *Luigi Santucci, narratore della speranza cristiana. Dai Misteri Gaudiosi al Cuore dell'Inverno (1942 - 1992)*, Tesi di laurea con relatore F. Mattesini, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1994

MAZZOTTI ARTAL, *Esistenziale, umano e divino nella narrativa di Luigi Santucci*, «Lecture», XXIX (1974), 12, pp. 801-82

PASTORE ANNA, *Luigi Santucci e il Ragguaglio Librario*, «Otto/Novecento», XXX (2006), n. 1, pp. 49-71

PICCINI DANIELE, *Luigi Santucci. L'insidia del paradiso* in L. SANTUCCI, *Orfeo in paradiso*, Marietti 1820, Genova-Milano 2010

PULEO VALENTINA, *L'Orfeo in Paradiso di Luigi Santucci. Il superamento del mito in chiave cristiana*, «Otto/Novecento», XXXV (2011), n. 3, pp. 93-108

URBANI BRIGITTE, *Un fil d'or et d'argent. Le chant de l'oeuvre de Luigi Santucci*, in AA.VV., *Littérature italienne contemporaine - Musique. Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar*, a cura di Janine Menet-Genty, Université Paris X Nanterre, Paris 2005, pp. 399-418

Su Vittorio Sereni

La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno, Librex, Milano 1985

Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti (Luino 25-26 maggio 1991), a cura di D. Isella, Milano, Scheiwiller, 1992

Vittorio Sereni, Un altro compleanno, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano 2014

In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni, a cura di G. Quiriconi, Marsilio, Venezia 2017

BARILE LAURA, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le lettere, Firenze 2004

CIPRIANI STEFANO, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società editrice fiorentina, Firenze 2002

CONSONNI GIANCARLO, *Il viandante stupefatto. Note sulla poesia di Vittorio Sereni*, BVS, Pioltello 2015

D'ALESSANDRO FRANCESCA, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita&Pensiero, Milano 2018

ESPOSITO EDOARDO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Mimesis, Milano-Udine 2015

FERRETTI GIAN CARLO, *L'ultima spiaggia di Sereni*, in *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano 1968, pp 179-193

FORTINI FRANCO, *Verso il valico e Ancora per Vittorio Sereni*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 170-9 e 185-208

ISELLA, DANTE, *Vittorio Sereni, Ancora sulla strada di Zenna. Variazioni su un tema leopardiano*, in *Poesia italiana del secondo Novecento. Atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, a cura di N. Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 27-37

LENZINI LUCA, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019

MENGALDO PIER VINCENZO, *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino 2013

NISTICÒ RENATO, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Piero Manni, Lecce 1998

SCARPATI CLAUDIO, *Immagini dell'oltretempo nella poesia di Vittorio Sereni*, in *Letteratura e religione in Europa. Atti del convegno internazionale Milano (27-30 marzo 1995)*, a cura di G.

Barlusconi, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XVIII (1997), n. 33, pp. 64-75

TESTA ENRICO, *Il quarto libro di Sereni*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma Bulzoni 1999, pp. 49-78

Su Ignazio Silone

Per Ignazio Silone, Edizioni Polistampa, Firenze 2002

Silone. La libertà. Un intellettuale scomodo contro tutti i totalitarismi, a cura di A. Forbice, Guerini e Associati, Milano 2007

ATZENI FRANCESCO, *Ignazio Silone. Vocazione educativa e messaggio politico e sociale*, Lalli, Poggibonsi 1991

BARILLI RENATO, *La narrativa dei «capitani coraggiosi». Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*, Mursia, Milano 2015

CASTELLI FERDINANDO, *Ignazio Silone. Gesù è ancora in agonia*, in *Volti di Gesù nella letteratura moderna*, 3 voll., Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990, vol. I, pp. 323-53.

D'ERAMO LUCE, *Ignazio Silone*, a cura di Yukari Saito, Castelvecchi, Roma 2014

DI NICOLA GIULIA P. - DANESE ATTILIO, *Ignazio Silone. Percorsi di una coscienza inquieta*, Effatà, Cantalupa (Torino) 2011

GRIMOLDI LEONARDO, *Storia e utopia. Saggio sul pensiero di Ignazio Silone*, Mimesis, Milano-Udine 2013

GUERRIERO ELIO, *Silone l'inquieto. L'avventura umana e letteraria di Ignazio Silone*, Paoline, Cinisello Balsamo 1990

LARACY SILONE DARINA, *Colloqui*, a cura di M. Dorigatti e M. Magenzani, Perosini, Zevio 2005

LEWIS RICHARD W. B., *Ignazio Silone. Introduzione all'opera*, Ragionamenti, Roma 1978

PAGANINI ANDREA, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, saggio premesso a I. SILONE, *La volpe e le camelie*, L'ora d'oro, Poschiavo 2010, pp. 139-158

PIERACCI HARWELL MARGHERITA, *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Studium, Roma 1991

ROGANTE GUGLIELMINA, *Ignazio Silone: la speranza di un cristiano senza Chiesa*, in *Chierici e laici nella letteratura italiana prima e dopo il Concilio. Atti del convegno nazionale, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia, 4-5 novembre 2013*, a cura di Langella, Ladolfi, Borgomanero 2014, pp. 207-15

SCALABRELLA SILVANO, *Il paradosso Silone. L'utopia e la speranza*, Edizioni Studium, Roma 1998

STANCA ANTONIO, *La figura femminile nell'opera di Ignazio Silone*, in *Filosofia-donne-filosofie. Atti del Convegno internazionale (Lecce, 27-30 aprile 1992)*, a cura di M. Forcina, A. Prontera e P. I. Vergine, Milella, Lecce 1994. Consultabile sul sito:

«<https://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/silone.htm>» [Visionato in data: 07/08/2020]

Su diversi autori

Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento. Colloqui, a cura di C. Casoli, Marietti, Genova-Milano 2005

La Bibbia nella letteratura italiana, a cura di P. Gibellini, 6 voll., Morcelliana, Brescia 2009, vol. II

Lecture paoline. L'apostolo Paolo e la tradizione letteraria, «Sacra Doctrina», Edizioni studio domenicano, LV (2010), n. 1

Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento, a cura di G. Langella e E. Elli, Interlinea, Novara 2011

CAMON FERDINANDO, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982

CECCHETTO ANNAMARIA, *La parola ritrovata. Cammini di ricerca poetica nell'opera di Mario Luzi e Vittorio Sereni*, Fondazione Mario Luzi editore, Roma 2016

DOLFI, ANNA, *Leopardi e il Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009

FICARA, GIORGIO, *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007

MACRÌ ORESTE, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002

MAGRIS CLAUDIO, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, prefazione di P. V. Mengaldo, Garzanti, Milano 2016

MOLITERNI FABIO, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Pensa MultiMedia, Lecce 2002

ROGANTE GUGLIELMINA, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003

Sulla speranza: testi generali

Enciclopedia filosofica, a cura della Fondazione Centro studi filosofici di Gallarate, 8 voll., Edipem, [Novara] 1979

Progetto scientifico e speranza religiosa, a cura di G. Santinello del Centro di studi filosofici di Gallarate, Libreria Gregoriana, Padova 1985

Costruire la speranza, Città nuova editrice, Roma 1996

Speranza, in *Il vocabolario Treccani. Il conciso*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998

Saper sperare, a cura del Servizio Nazionale per il Progetto Culturale, San Paolo, Cinisello Balsamo 2006

ALBERONI FRANCESCO, *La speranza*, Rizzoli, Milano 2001

BLOCH ERNST, *Il principio speranza*, trad. di E. De Angelis, introduzione di R. Bodei, 3 voll., Garzanti, Milano 1994

BODEI REMO, *Libro della memoria e della speranza*, Il Mulino, Rastignano 1995

BOMPIANI GINEVRA, *L'attesa*, Feltrinelli, Milano 1988

BORGNA EUGENIO, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2011

BORGNA EUGENIO, *L'arcobaleno sul ruscello. Figure della speranza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018

BULLOUGH ROBERT V. JR., *Hope, Happiness, Teaching and Learning*, in AA.VV. *New understandings of teacher's work: Emotion and educational change*, a cura di C. Day e J.C.K. Lee, Springer, Dordrecht 2011, pp. 15-30

FISOGLI PRIMAVERA, *Ontologia della speranza*, Gilgamesh Edizioni, Asola 2014, ebook kindle

FIZZOTTI EUGENIO - GISMONDI ANGELO, *Il suicidio*, Società Editrice Internazionale, Torino 1991

FRANKL VIKTOR, *Alla ricerca di un significato della vita*, trad. di E. Fizzotti, Mursia, Milano 1974

FRANKL VIKTOR, *Uno psicologo nei lager*, trad. di N. Schmitz Sipos, Ares, Milano 1992

FROMM ERICH, *La rivoluzione della speranza*, trad. di P. Bartellini, Etas libri, Farigliano 1978

HAVEL VÁCLAV, *Disturbing the peace*, Vintage, New York 1991

LÉVINAS EMMANUEL, *Il tempo e l'altro*, trad. di F. P. Ciglia, Il Melangolo, Genova 1987

LIA PIERLUIGI, *L'in-canto della speranza. Saggio teologico sul canto dei Misteri di Charles Péguy*, Vita & Pensiero, Milano 2011

MAGGIONI BRUNO, *Il terreno della speranza. Note di cristianesimo per un tempo di crisi*, Vita&Pensiero, Milano 2012

MARCEL GABRIEL, *Homo viator. Prolegomeni ad una metafisica della speranza*, trad. di L. Castiglioni e M. Rettori, Borla, Torino 1967

MASLOW ABRAHAM H., *Verso una psicologia dell'essere*, trad. di R. Pedio, Ubaldini Editore, Imola 1971

MORAVIA ALBERTO, *La speranza*, Libraio editore, Roma 1944

MELCHIORRE VIRGILIO - VIGNA CARMELO, *La politica e la speranza*, introduzione di F. Riva, Edizioni Lavoro, Roma 1999

MELCHIORRE VIRGILIO, *Sulla speranza*, Morcelliana, Brescia 2000

MOLTMANN JÜRGEN, *Teologia della speranza*, trad. di R. Gibellini, Queriniana, Brescia 1981

NATOLI SALVATORE, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Feltrinelli, Milano 1997

NOTA LAURA - SORESI SALVATORE, *Autoefficacia nelle scelte*, Giunti, Firenze 2000

RATZINGER JOSEPH A., *Spe salvi*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano, 2007

RIVA FRANCO, *Desiderio, possesso e alterità, Gabriel Marcel e l'apertura degli affetti*, in *Metafisica del desiderio*, a cura di C. Ciancio, Vita&Pensiero, Milano 2003, pp. 285-301.

SCARDICCHIO ANTONIA C., *Breviario per (i) don Chisciotte. Taccuino di pedagogia della rivoluzione*, Mimesis, Milano 2015

SELIGMAN MARTIN E. P., *Learned Optimism. How to Change Your Mind and Your Life*, Knopf, New York 1991, trad. it. *Imparare l'ottimismo*, trad. di F. Innocenti, Giunti, Prato 1998

SNYDER CHARLES R., *The Psychology of Hope. You Can Get There from Here*, Simon and Schuster, New York 1994

VON BALTHASAR HANS U., *Sperare per tutti*, trad. di L. e M. Frattini e C. Danna, Jaca Book, Milano 1989

Altri testi citati

Natività di Maria. Protovangelo di Giacomo, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, 2 voll., Piemme, Casale Monferrato 1994, vol. I, pp. 113-39

Il ricordo del presente. Memoria e formazione del senso, Moretti&Vitali, Bergamo 2001

BACHELARD GASTON, *La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Dedalo, Bari 2015

BAUMAN ZYGMUNT - DESSAL GUSTAVO, *Il ritorno del pendolo. Psicoanalisi e futuro del mondo liquido*, trad. di R. Mazzeo, Erikson, Trento 2015

BOBBIO NORBERTO, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, Linea d'ombra, Milano 1994

BONAPARTE MARIE, *Eros, Thanatos, Chronos*, trad. di M. S. Mazzi, Guaraldi, Rimini 1973

BOROS LADISLAUS, *Mysterium mortis. L'uomo nella decisione ultima*, Queriniana, Brescia 1972

BOWLBY JOHN, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, trad. di M. Magnino, Milano, Cortina 2015

CAMUS ALBERT, *L'enigma*, in ID., *Opere. Romanzi, saggi, racconti*, a cura di R. Grenier, Bompiani, Milano 2000

CELADA BALLANTI ROBERTO, *L'estasi della soglia e il Nulla. Intorno a un «Osso» montaliano*, «Bollettino Filosofico», XXXII (2017), pp. 194-217

CHESTERTON GILBERT K., *Le avventure di un uomo vivo*, in *Opere scelte*, trad. di E. Cecchi, Casini, Firenze-Roma 1956

CHESTERTON GILBERT K., *Ortodossia*, trad. di R. Ferruzzi, Morcelliana, Brescia 2005

COSTA PAOLO, *Verso un'ontologia dell'umano. Antropologia filosofica e filosofia politica in Charles Taylor*, Unicopli, Milano, 2001

CUSANO NICCOLÒ, *Docta ignorantia*, in *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1964, vol. VI

DAMIANI, ROLANDO, *L'ordine dei fati e altri argomenti della «religione» di Leopardi*, Longo, Ravenna 2014

- DE BERNARDI ALBERTO, *Il secolo delle masse*, in Ministero Pubblica Istruzione Direzione Generale Istruzione Classica, Scientifica e Magistrale, Problemi della contemporaneità. Territori, identità culturali, scambi, Quaderno 22/2, tomo II, Liceo Scientifico Statale «E. Majorana», Latina, marzo 1998, pagg. 63-67.
- DE CAROLIS MASSIMO, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, 2018
- DE SAINT-EXUPERY, ANTOINE, *Il piccolo principe*, trad. di N. Bompiani Bregoli, Bompiani, Milano 1997
- DICKINSON EMILY, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori (I meridiani), Milano 1997
- DI LISIEUX TERESA, *Storia di un'anima. Scritti autobiografici*, Città Nuova, Roma 2000
- ECO UMBERTO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2000
- EPLBY NICHOLAS - WAYTZ ADAM - AKALIS SCOTT - CACIOPPO JOHN T., *When we need a human: motivational determinants of anthropomorphism*, «Social Cognition», XXVI (2008), n. 2, pp. 143-155
- ERACLITO, Frammenti, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2013
- FREUD SIGMUND, *Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. Marietti, Boringhieri, Torino 1975
- HILLESUM ETTY, *Diario 1941-1943*, trad. di C. Passanti, a cura di J. C. Gaarlandt, Adelphi, Milano 2006
- LEOPARDI GIACOMO, *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora, 5 voll., Mondadori, Milano 1967
- MELVILLE HERMAN, *Moby Dick*, Feltrinelli, Milano 2007
- MONTALE EUGENIO, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori (I meridiani), Milano 1996
- PASCAL BLAISE, *Pensieri*, a cura di F. Masini, Studio Tesi, Pordenone 1992
- PÉGUY CHARLES, *Il portico del mistero della seconda virtù*, in *I misteri*, trad. di M. Cassola, Jaca book, Milano 1984
- PIRANDELLO LUIGI, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 1988
- PRETE, ANTONIO, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980
- PUGH GEORGE E., *The Biological Origin of Human Values*, Basic Books, New York 1977
- PULVER MAX, *La simbologia della scrittura*, trad. di B. Sagittario, Boringhieri, Torino 1983
- REBORA CLEMENTE, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1999
- SAVOCA, GIUSEPPE, *Leopardi. Profilo e studi*, Olschki, Firenze 2009
- STRACK FRITZ - MARTIN LEONARD - STEPPER SABINE, *Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis*, «Journal of Personality and Social Psychology», XXIV (1988), n. 5, pp. 768-777.

UNGARETTI GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori («I meridiani»), Milano 1969

VALDRÈ ROSSELLA, *La morte dentro la vita. Riflessioni psicoanalitiche sulla pulsione muta. La pulsione di morte nella teoria, nella clinica e nell'arte*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016

VAN HAEFTEN BENEDETTO, *Venatio sacra siue de arte quaerendi Deum*, Meursium, Anversa 1650

Indice dei nomi

- Abbagnano, Nicola; 109
Accrocca, Elio F.; 231
Agamben, Giorgio; 692
Agosti, Stefano; 107; 665
Agostino d'Ippona, Santo; 56; 63; 169; 212;
241; 282; 349; 395; 420; 458; 464; 500; 608;
716
Akalis, Scott; 258
Alain; 391
Alberoni, Francesco; 20; 22; 37; 513
Albisani, Sauro; 95; 137; 147; 333; 358; 385;
531; 660; 684; 762; 771
Alfassio Grimaldi, Ugoberto; 78
Alighieri, Dante; 18; 282; 292; 334; 340; 348;
355; 487; 491; 516; 541; 571; 645; 706; 769
Allsop, Kenneth; 186
Amsallem, Daniela; 92; 213; 353; 354; 424;
525; 705; 769
Anceschi, Luciano; 398
Andreoli, Aurelio; 554
Anissimov, Myriam; 79; 123; 213; 227; 238;
318; 349; 579; 585; 707
Annoni, Carlo; 303; 343; 479; 518; 624; 656
Arbasino, Alberto; 526
Atzeni, Francesco; 92; 203; 216; 394; 427;
447; 475; 751; 778
Audino, Antonio; 57; 184; 424
Aurobindo; 142; 435
Bacchiega, Franca; 200
Bachelard, Gaston; 273; 439; 440; 441; 443;
446; 458
Badilini, Giliolo; 98; 328; 332; 391; 440; 457;
659; 676; 677; 685; 750; 761
Baggi, Pietro; 82; 93; 152; 582; 583
Baioni, Paola; 44; 413
Balbi, Rosellina; 244
Baldacci, Alessandro; 115; 270; 293; 445; 454;
478; 488; 502; 518; 656; 665; 745; 787
Baldacci, Luigi; 137; 146
Baldan, Paolo; 108
Baldassarri, Guido; 404
Baldini, Anna; 549; 553
Baldini, Michela; 41; 120; 261; 268; 275; 284;
445; 484; 487; 488; 503; 535; 556; 572; 733
Balducci, Ernesto; 137; 146; 683; 759
Bandura, Albert; 19
Baranelli, Luca; 73; 231
Barbagallo, Angela; 111
Barberi Squarotti, Giorgio; 109; 303; 383; 603;
755
Barengi, Mario; 28; 31; 43; 48; 67; 122; 127;
138; 143; 152; 153; 184; 201; 208; 227; 228;
230; 237; 311; 326; 327; 435; 437; 527; 568;
714; 715
Bargellini, Piero; 384; 677; 759
Barile, Laura; 108; 129; 172; 173; 220; 235;
288
Barilli, Renato; 193; 777
Barlusconi, Giovanna; 324
Baroncini, Daniela; 343; 552; 665; 668; 669;
670; 672; 694; 727; 739
Bartellini, Piero; 18
Barth, Karl; 672
Bauman, Zygmunt; 439
Beck, Marco; 40; 102; 103; 659
Bellaspiga, Lucia; 72; 116; 298; 328; 346; 492;
574; 583; 588; 615; 617; 635; 640; 643; 700;
730
Bellezza, Dario; 398
Bellucci, Ercole; 73; 611
Belpoliti, Marco; 11; 122; 165; 208; 223; 224;
263; 295; 335; 343; 344; 595; 651
Benjamin, Walter; 173
Benussi, Cristina; 455; 651
Bernardini Napoletano, Francesca; 68; 455;
464; 474; 478; 651
Bersellini, Guido; 239
Bertolucci, Attilio; 108; 368; 397; 399; 400;
403
Bertone, Giorgio; 48; 126; 152; 171; 317; 460
Bertucci, Dora; 165
Betocchi, Carlo; 12; 41; 45; 52; 53; 65; 76; 77;
80; 89; 94; 95; 97; 108; 109; 110; 117; 130;
131; 137; 146; 147; 148; 149; 160; 164; 171;

172; 190; 217; 218; 224; 225; 226; 231; 233;
 236; 248; 252; 261; 262; 277; 282; 286; 287;
 289; 291; 292; 295; 296; 297; 299; 300; 301;
 302; 303; 304; 305; 308; 309; 310; 311; 312;
 318; 319; 320; 321; 331; 332; 333; 334; 340;
 341; 342; 345; 348; 351; 353; 356; 357; 358;
 362; 363; 368; 372; 375; 376; 379; 380; 381;
 384; 385; 386; 389; 397; 398; 399; 400; 401;
 403; 405; 414; 415; 416; 421; 422; 423; 433;
 434; 435; 445; 446; 452; 460; 469; 477; 481;
 492; 494; 496; 501; 510; 511; 513; 515; 516;
 519; 527; 529; 530; 531; 532; 533; 535; 543;
 544; 552; 563; 564; 576; 577; 581; 582; 584;
 586; 588; 589; 590; 594; 597; 598; 623; 624;
 627; 628; 629; 631; 633; 637; 643; 660; 674;
 676; 677; 679; 680; 681; 682; 683; 684; 685;
 686; 687; 688; 689; 692; 693; 697; 700; 719;
 720; 722; 723; 726; 727; 728; 735; 736; 738;
 743; 744; 750; 759; 760; 762; 770; 771; 772;
 773; 774; 775; 777; 784; 787

Betocchi, Emilia; 386; 501
 Betocchi, Luigi; 637
 Bianchi, Bianca; 348
 Bidussa, David; 121
 Biemel, Rainer; 214; 227; 516
 Bigongiari, Piero; 604
 Biondi, Alvaro; 52; 116; 121; 128; 417; 578;
 602; 700; 725
 Bloch, Ernst; 18; 20; 23; 25; 26; 38; 51; 52; 53;
 62; 63; 68; 69; 98; 99; 100; 101; 246; 372;
 394; 396; 407; 508; 509; 513; 567; 568; 587;
 601; 602; 637; 640; 646; 716; 717
 Bo, Carlo; 53; 86; 216; 238; 527; 531
 Bobbio, Norberto; 350
 Bodei, Remo; 18; 76; 99; 100
 Bolis, Luciano; 239
 Bompiani Bregoli, Nini; 791
 Bompiani, Ginevra; 54; 69; 76; 751
 Bonaparte, Marie; 378; 657; 659
 Bonaviri, Giuseppe; 433; 775
 Bonifazi, Neuro; 608
 Bonola, Gianfranco; 173
 Borgia, Lucia; 36; 185; 227

Borgna, Eugenio; 21; 22; 24; 35; 53; 57; 60;
 64; 76; 96; 98; 101; 365; 372; 428
 Boros, Ladislaus; 528; 614; 615; 647; 648;
 649; 658; 765
 Bosco, Henri; 443
 Boselli, Mario; 58
 Botturi, Francesco; 19; 24; 75; 76
 Bowlby, John; 438
 Bozzoli, Armando; 203
 Brambilla, Arturo; 480; 699
 Broggin, Luigi; 325
 Bulgheroni, Marisa; 60
 Bullough, Robert V. Jr.; 18; 19; 20
 Buzzati, Almerina; 504
 Buzzati, Dino; 12; 30; 37; 41; 42; 46; 51; 52;
 53; 54; 56; 59; 60; 61; 64; 65; 68; 71; 72; 74;
 82; 83; 84; 88; 93; 96; 97; 98; 99; 100; 116;
 121; 128; 135; 151; 152; 160; 162; 168; 170;
 171; 186; 187; 189; 190; 191; 196; 197; 200;
 202; 203; 219; 243; 244; 249; 250; 251; 259;
 260; 261; 262; 264; 265; 266; 267; 268; 270;
 271; 274; 275; 279; 280; 281; 284; 287; 289;
 297; 298; 300; 301; 303; 307; 325; 327; 328;
 330; 332; 333; 336; 337; 339; 340; 344; 345;
 346; 347; 351; 352; 353; 354; 361; 374; 376;
 378; 383; 384; 390; 405; 406; 407; 408; 409;
 410; 411; 415; 417; 424; 425; 427; 438; 443;
 444; 455; 458; 459; 464; 468; 480; 485; 488;
 489; 492; 493; 495; 503; 504; 512; 514; 515;
 519; 529; 539; 546; 549; 551; 556; 557; 558;
 565; 566; 573; 574; 577; 578; 579; 582; 583;
 584; 585; 586; 587; 588; 592; 596; 597; 598;
 599; 602; 603; 604; 607; 608; 613; 615; 616;
 617; 618; 621; 625; 633; 634; 635; 638; 639;
 640; 641; 642; 643; 654; 657; 660; 661; 674;
 698; 699; 700; 701; 702; 712; 725; 730; 736;
 739; 740; 741; 742; 749; 767; 768; 773; 774;
 779; 783; 786; 787
 Buzzi, Giancarlo; 528
 Cacciari, Massimo; 307
 Cacioppo, John T.; 258
 Calcagno, Giorgio; 204; 460
 Calvino, Italo; 12; 13; 28; 29; 31; 32; 33; 36;
 39; 42; 43; 44; 47; 48; 49; 50; 52; 55; 58; 60;

63; 67; 68; 73; 74; 75; 79; 83; 86; 87; 88; 91;
92; 94; 105; 106; 108; 110; 117; 118; 119;
120; 123; 125; 126; 127; 128; 132; 137; 138;
139; 140; 143; 144; 145; 146; 152; 153; 154;
155; 156; 158; 159; 160; 161; 162; 163; 164;
166; 167; 168; 171; 175; 176; 177; 180; 181;
184; 187; 193; 194; 196; 197; 200; 201; 202;
203; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212;
213; 214; 216; 219; 221; 222; 223; 224; 225;
227; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 234; 235;
236; 237; 238; 242; 243; 244; 246; 247; 248;
250; 252; 255; 257; 258; 263; 264; 265; 266;
271; 272; 273; 276; 279; 300; 304; 308; 309;
310; 311; 313; 314; 315; 316; 317; 319; 322;
323; 324; 325; 326; 327; 332; 335; 339; 340;
342; 344; 345; 346; 353; 354; 359; 361; 362;
366; 367; 372; 373; 376; 377; 378; 381; 382;
391; 392; 401; 402; 404; 405; 410; 411; 412;
416; 426; 435; 436; 437; 438; 440; 447; 448;
449; 450; 455; 456; 462; 463; 464; 465; 466;
467; 473; 474; 475; 478; 479; 480; 484; 485;
489; 504; 509; 510; 511; 512; 516; 517; 519;
520; 523; 525; 526; 527; 529; 530; 535; 536;
537; 541; 545; 547; 548; 549; 550; 551; 552;
567; 568; 595; 596; 597; 598; 606; 613; 614;
626; 627; 628; 629; 639; 640; 648; 649; 650;
651; 657; 662; 663; 664; 665; 666; 668; 669;
670; 671; 674; 704; 710; 711; 712; 713; 714;
715; 716; 718; 738; 748; 749; 768; 770; 788;
790; 792

Camon, Ferdinando; 92; 102; 196; 315; 384;
421; 504; 529; 530; 556; 679; 709; 710; 722

Camus, Albert; 10

Cappelli, Anna; 498

Caproni, Attilio M.; 694

Caproni, Giorgio; 12; 27; 34; 41; 54; 55; 59;
61; 63; 72; 73; 74; 79; 80; 85; 93; 96; 97; 98;
99; 100; 106; 108; 109; 110; 111; 112; 115;
120; 121; 123; 129; 130; 135; 157; 162; 163;
169; 186; 218; 219; 220; 223; 231; 232; 237;
243; 248; 251; 252; 253; 254; 261; 262;
267; 268; 269; 270; 272; 275; 276; 277; 278;
281; 282; 283; 284; 285; 286; 292; 293; 303;
304; 307; 310; 311; 326; 328; 331; 332; 342;
343; 345; 355; 367; 368; 369; 372; 375; 376;
393; 397; 398; 401; 423; 444; 445; 454; 460;
461; 472; 473; 477; 478; 479; 480; 481; 482;
483; 484; 486; 487; 488; 489; 492; 495; 496;
497; 498; 499; 500; 502; 503; 514; 515; 516;
517; 518; 519; 524; 527; 528; 529; 531; 533;
534; 535; 539; 540; 541; 542; 543; 547; 548;
550; 551; 552; 556; 567; 571; 572; 573; 576;
580; 581; 586; 597; 598; 604; 605; 613; 624;
625; 633; 635; 643; 644; 655; 656; 657; 665;
666; 667; 668; 669; 670; 671; 672; 674; 690;
691; 692; 693; 694; 695; 696; 726; 727; 728;
732; 733; 736; 737; 739; 744; 745; 746; 747;
748; 749; 750; 754; 755; 756; 757; 770; 772;
774; 780; 784; 787; 788

Caproni, Rosa; 477; 502

Caproni, Silvana; 495; 694

Caracciolo, Alberto; 672

Caratozzolo, Vittorio; 383; 417

Carifi, Roberto; 369; 375; 423; 614

Carletti, Beatrice; 398

Carnazzi, Giulio; 37

Carpegna, Alessandra; 244; 504; 654; 707

Cases, Cesare; 210; 367; 432; 433

Casoli, Claudio; 80

Cassigoli, Renzo; 37; 38; 91; 208

Cassola, Mimmi; 57

Castelli, Ferdinando; 498; 735

Castiglioni, Luigi; 20

Catalano, Ettore; 273

Cavaglioni, Alberto; 390; 462; 626; 707

Cavallero, Erminio; 399

Cavazzuti, Maria; 338

Ceccarelli, Marilena; 136

Cecchetto, Annamaria; 259; 419; 423; 619;
702

Celada Ballanti, Roberto; 672

Celan, Paul; 524

Centofanti, Fabrizio; 211; 222; 339; 381; 382;
448; 463; 663; 710; 712; 714

Cézanne, Paul; 172

Char, René; 173; 298; 703

Chesterton, Gilbert K.; 23; 86; 610; 611; 632;
682; 717

Chiarla, Myriam; 581
 Chiusano, Italo; 731
 Cialente, Fausta; 320; 689
 Ciancio, Claudio; 18
 Ciccarelli, Andrea; 161; 355; 356
 Ciccarelli, Roberto; 226; 374; 525
 Ciccuto, Massimo; 129
 Ciglia, Francesco P.; 372
 Cinelli, Gianluca; 546
 Cipriani, Stefano; 117; 156; 181; 326; 328;
 361; 430; 472; 485; 529; 567; 590; 644; 655
 Civitareale, Pietro; 147; 341; 530; 759
 Coglitore, Roberta; 567; 701; 702
 Coleridge, Samuel T.; 165
 Coletti, Vittorio; 367; 376; 534; 624
 Colli, Barbara; 106
 Colombo, Arturo; 102
 Colussi, Davide; 55
 Compodonico, Angelo; 36
 Consonni, Giancarlo; 156; 323; 509
 Contessi, Gianni; 148
 Contorbia, Franco; 548
 Corradini, Marco; 452
 Corti, Maria; 265; 411; 448
 Cosentino, Paola; 27; 628
 Costa, Paolo; 790
 Costantini, Luciana; 103; 104; 188; 229; 424;
 709
 Cristini, Giovanni; 392; 428; 429; 531; 685;
 728
 Curi, Fausto; 235
 Cusano, Niccolò; 790
 D'Alessandro, Francesca; 107; 209; 214; 259;
 307; 312; 429; 520; 569; 618; 619; 644; 646;
 703; 704; 780
 D'Andrea, Ercole U.; 762
 D'Eramo, Luce 69; 78; 163; 166; 362; 371;
 394; 396; 506; 631; 698; 759
 Da Fiore, Gioacchino; 21; 717; 725
 Dalmati, Margherita; 360
 Damiani, Rolando; 546; 669
 Danese, Attilio; 483; 495; 498; 500; 505; 643;
 697; 778
 Daniele, Antonio R.; 455; 458; 468; 489
 Danna, Carlo; 635
 Davico Bonino, Guido; 46
 Day, Christopher; 18
 De Angelis, Enrico; 18
 De Bernardi, Alberto; 186
 De Biaggi, Gianluca; 404; 474; 478; 484
 De Biasi, Mario; 308
 De Caprio, Caterina; 315
 De Carolis, Massimo; 438; 439; 440; 442; 447;
 464; 678; 693
 De Giorgi, Elsa; 411
 De Giovanni, Luciano; 637
 De Luca, Vania; 556; 605
 De Luna, Giovanni; 57; 204; 317; 433
 De Melis, Federico; 57
 De Rienzo, Giorgio; 314; 748
 De Rosa, M.; 429
 De Saint-Exupery, Antoine; 791
 Debenedetti, Giacomo; 232
 Dei, Adele; 97; 99; 111; 115; 120; 169; 253;
 276; 277; 286; 292; 293; 304; 342; 343; 445;
 454; 461; 472; 473; 477; 487; 488; 497; 541;
 613; 694; 770
 Deidier, Roberto; 155; 163; 536
 Del Giudice, Daniele; 145
 Del Serra, Maura; 320; 446; 590; 684
 Della Torre, Enrico; 40
 Dessal, Gustavo; 439
 Devoto, Giorgio; 109
 Di Caro, Roberto; 102; 207; 370; 522; 525
 Di Meo, Antonio; 104; 165; 190; 213; 605
 Di Nardo, Martina; 117; 259; 298; 570
 Di Nicola, Giulia P.; 483; 495; 498; 500; 505;
 643; 697; 778
 Di Ricco, Lucia; 78; 79; 188; 424
 Dickinson, Emily; 60; 193
 Dolfi, Anna; 41; 80; 93; 94; 115; 142; 157;
 275; 276; 286; 292; 293; 295; 303; 343; 367;
 445; 528; 535; 545; 547; 552; 553; 669
 Donzelli, Elisa; 30; 97; 99; 121; 331; 473
 Dorigatti, Michele; 75
 Eco, Umberto; 791
 Elli, Enrico; 103; 110; 131; 452; 531
 Epley, Nicholas; 258

Eraclito; 35
 Esposito, Edoardo; 56; 79; 84; 107; 119; 172;
 209; 220; 235; 303; 351; 368; 369; 520; 540;
 780
 Faggiotto, Pietro; 36
 Falchetto, Bruno; 28; 33; 58; 127; 187; 194;
 196; 283; 311; 323; 389; 395; 428; 462; 463;
 525; 537; 696
 Fantini, Enrico; 224; 446
 Fasoli, Dorianò; 322
 Favati, Chiara; 283
 Fenga, Luigi; 625
 Ferraro, Alessandro; 27
 Ferrero, Ernesto; 104; 231
 Ferretti, Gian Carlo; 40; 56; 64; 107; 360; 475
 Ferroni, Giulio; 556
 Ferrucci, Carlo; 153; 155; 235; 404; 713
 Ferruzza, Alfredo; 261
 Ferruzzi, Raffaello; 23
 Festa, Gianni; 78; 85; 131; 142; 175; 178; 273;
 310; 362; 412; 413; 471; 478; 490; 612; 672
 Ficara, Giorgio; 545
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna; 613
 Fisogni, Primavera; 101; 634
 Fizzotti, Eugenio; 23; 170; 171; 374; 615
 Flora, Francesco; 22
 Folgore da San Gimignano; 136
 Fontana, Giovanni; 320; 333
 Fontanella, Alvise; 197
 Forbice, Aldo; 47
 Forcina, Marisa; 505
 Forte, Bruno; 752
 Fortini, Franco; 105; 115; 135; 161; 172; 220;
 233; 235; 361; 400; 431; 570; 714; 715
 Frabotta, Biancamaria; 100; 110; 248; 454;
 528; 535; 542; 666; 733; 784
 Frankl, Viktor; 23; 24; 25; 27; 52; 64; 170;
 226; 374; 615
 Frattini, Luigi; 635
 Frattini, Maria; 635
 Freud, Sigmund; 15; 277; 378; 451; 454; 500;
 601; 612; 649; 653; 657; 663
 Fromm, Erich; 18; 22; 25; 54
 Fronterotta, Francesco; 35
 Gaarlandt, Jan C.; 785
 Gagliano, Ernesto; 314; 748
 Gaiba, Carla; 293; 579
 Galli, Marta; 284; 473; 744
 Garzonio, Marco; 689
 Germani, Mauro; 444
 Gerretana, Valentino; 216
 Ghidinelli, Stefano; 368; 375
 Giacomini, Silvia; 193
 Gianfranceschi, Fausto; 116; 202; 424; 425;
 455
 Giannelli, Enzo; 643
 Giannetti, Rolando; 307; 767
 Giannetto, Nella; 51; 52; 336; 337
 Gibellini, Pietro; 49
 Gibellini, Rosino; 20
 Giacomini, Silvia; 238
 Girardi, Enzo Noè; 66
 Gismondi, Angelo; 170; 171; 374; 615
 Giuliani, Massimo; 204; 232; 319
 Givone, Sergio; 672
 Gordon, Robert S. C.; 165; 223; 224; 309; 319;
 328; 335; 344; 432; 442; 462; 546
 Gozzi, Alberto; 226; 227; 335; 376; 433; 605;
 708
 Gramsci, Antonio; 91; 92; 93; 110; 674
 Grassano, Giuseppe; 57; 103; 522
 Graziosi, Elisabetta; 141
 Greco, Lorenzo; 169
 Greer, Germaine; 103; 208; 704
 Grenier, Roger; 10
 Greppi, Carlo; 249
 Grieco, Giuseppe; 72; 188; 549; 704; 705; 706;
 708; 709; 710; 730; 769
 Grillandi, Massimo; 679
 Grimoldi, Leonardo; 163; 242; 371; 373
 Guarnieri, Silvio; 228
 Guerriero, Elio; 186; 311; 323; 391; 726; 759;
 778
 Guglielmi, Angelo; 206; 208; 216; 517; 520
 Hangeldian, Giorgio; 328
 Havel, Václav; 36
 Heidegger, Martin; 24
 Herling, Gustaw; 47; 166; 323; 483; 492

Hillesum, Etty; 785
 Hower, Irving; 777
 Hume, Kathryn; 206; 405; 412; 463; 626; 662
 Hyde, Douglas; 227; 447
 Impellizzeri, Vito; 93; 206; 338; 523; 746
 Innocenti, Fulvia; 11
 Ioli, Giovanna; 51; 249; 274; 275; 455; 485; 488; 492; 548; 556; 640; 660
 Isella, Dante; 34; 120; 215; 551; 655
 Jacomuzzi, Angelo; 129
 Jacomuzzi, Stefano; 84
 Jesurum, Stefano; 102; 704
 Jewell, Keala; 116; 161; 175
 Jossua, Jean-Pierre; 273
 Kafka, Franz; 44
 Kierkegaard, Søren A.; 21; 98; 284
 Klimt, Gustav; 409
 Ladolfi, Giuliano; 734
 Lagomanzini, Paola; 489
 Lagorio, Gina; 328
 Lagorio, Silvia; 328
 Lamberti, Luca; 57; 103; 226; 229
 Langbein, Hermann; 238
 Langella, Giuseppe; 110; 131; 142; 147; 149; 224; 290; 310; 358; 362; 627; 628; 677; 683; 720; 770; 775
 Laracy Silone, Darina; 75; 86; 193; 227; 250; 498; 506; 643; 726; 778
 Lattanzio, Alessandro; 226; 374; 525
 Lavagetto, Mario; 143; 474
 Lee, John C. K.; 18
 Leggeri, Maria A.; 697
 Lenin; 227
 Lenzini, Luca; 51; 106; 160; 173; 272; 295; 360; 407; 423; 431; 461; 520; 524; 591
 Leonelli, Giuseppe; 454
 Leoni, Federico; 96; 98
 Leopardi, Giacomo; 22; 31; 53; 70; 72; 104; 272; 355; 407; 513; 519; 544; 545; 546; 547; 548; 549; 550; 551; 552; 553; 554; 590; 591; 592; 667; 668; 669; 671; 672
 Levi, Lucia; 165; 488; 504; 505; 572; 792
 Levi, Primo; 11; 12; 13; 26; 27; 29; 30; 31; 36; 38; 47; 48; 49; 50; 57; 58; 60; 69; 72; 73; 78; 79; 84; 87; 88; 92; 102; 103; 104; 105; 110; 121; 122; 123; 139; 145; 146; 162; 165; 167; 184; 185; 186; 187; 188; 190; 191; 193; 202; 204; 205; 206; 207; 208; 209; 213; 215; 216; 219; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 236; 237; 238; 244; 249; 250; 252; 255; 263; 264; 265; 285; 287; 295; 299; 309; 314; 317; 318; 319; 320; 324; 328; 329; 335; 343; 344; 349; 350; 353; 354; 355; 361; 367; 370; 371; 373; 374; 375; 376; 377; 380; 390; 391; 392; 394; 409; 410; 416; 424; 432; 433; 442; 443; 456; 461; 462; 466; 468; 478; 485; 488; 489; 498; 499; 504; 505; 511; 512; 516; 518; 519; 522; 525; 546; 548; 549; 554; 555; 556; 567; 571; 578; 579; 585; 594; 595; 598; 599; 605; 607; 626; 653; 654; 657; 671; 672; 674; 704; 705; 706; 707; 708; 709; 710; 711; 712; 715; 730; 738; 748; 768; 769; 770; 779; 784; 786; 792
 Lévinas, Emmanuel; 372; 378
 Lewis, Richard W. B.; 194; 256; 344; 388; 389; 393; 425; 426; 487; 523
 Lia, Pierluigi; 721; 741
 Lisi, Nicola; 722
 Lombard, Laurent; 482; 805
 Lombardi, Enrico; 244
 Lombardi, Sara; 399
 Lombardo Radice, Lucio; 144
 Lonardi, Gilberto; 106; 472
 Lucarini, Paola; 165; 207; 709
 Luce, Dina; 433
 Lucentini, Franco; 208
 Lucrezio Caro, Tito; 142; 143; 407
 Luzi, Alfredo; 56; 322; 389; 479; 494; 497; 513; 570
 Luzi, Elena; 479; 502
 Luzi, Mario; 8; 12; 27; 28; 29; 31; 32; 33; 34; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 44; 45; 47; 49; 50; 51; 52; 54; 55; 56; 58; 59; 61; 62; 64; 66; 67; 68; 70; 71; 73; 77; 78; 80; 81; 82; 85; 89; 90; 91; 93; 95; 96; 97; 109; 114; 115; 116; 117; 118; 121; 122; 123; 124; 125; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 147; 149; 150; 151; 158; 159;

160; 161; 162; 164; 166; 168; 169; 170; 173;
 174; 175; 176; 177; 178; 179; 184; 186; 187;
 188; 189; 190; 191; 197; 198; 199; 200; 201;
 202; 203; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212;
 213; 214; 215; 217; 218; 219; 220; 221; 224;
 231; 234; 236; 237; 239; 240; 241; 243; 259;
 262; 263; 265; 266; 267; 270; 273; 274; 280;
 282; 284; 288; 289; 290; 291; 293; 294; 295;
 297; 298; 299; 300; 301; 302; 304; 305; 306;
 307; 308; 309; 310; 311; 321; 322; 323; 326;
 327; 328; 331; 334; 335; 338; 340; 341; 347;
 348; 355; 356; 357; 358; 360; 362; 369; 370;
 372; 374; 375; 376; 379; 380; 385; 387; 389;
 397; 398; 399; 400; 401; 403; 406; 412; 413;
 414; 417; 418; 420; 421; 423; 426; 427; 428;
 433; 434; 435; 436; 437; 449; 450; 452; 453;
 454; 466; 467; 469; 470; 471; 472; 473; 474;
 475; 476; 478; 479; 480; 481; 482; 483; 486;
 489; 490; 491; 493; 494; 497; 502; 510; 512;
 513; 514; 515; 516; 518; 523; 530; 531; 532;
 533; 534; 536; 537; 538; 542; 543; 544; 545;
 546; 547; 550; 551; 552; 553; 554; 561; 562;
 563; 564; 565; 567; 572; 574; 575; 576; 577;
 581; 585; 586; 591; 592; 593; 594; 596; 597;
 598; 599; 609; 610; 611; 612; 622; 623; 624;
 628; 629; 633; 634; 636; 637; 639; 643; 645;
 646; 647; 658; 659; 672; 674; 675; 676; 677;
 680; 681; 682; 683; 685; 686; 687; 688; 689;
 702; 703; 704; 716; 718; 719; 720; 721; 722;
 728; 729; 732; 737; 738; 741; 746; 747; 752;
 753; 754; 755; 756; 758; 760; 761; 762; 763;
 764; 765; 768; 772; 775; 776; 777; 782; 785;
 786; 787; 793; 795; 798; 804; 805; 808
 Luzzi, Valentina; 598; 656
 Macciò, Francesco; 581
 Machiavelli, Niccolò; 523
 Machiedo, Mladen; 522
 Macrì, Oreste; 295; 332; 333; 392; 771; 775
 Maggioni, Bruno; 741; 753
 Maghenzani, Maffino; 75
 Magnino, Marcella; 438
 Magris, Claudio; 107; 108; 449
 Magro, Fabio; 198
 Malatesti, Laura; 433; 775
 Mallone, Paola; 148
 Malraux, André; 204
 Manescalchi, Franco; 446
 Manzoni, Alessandro; 66; 183; 590; 693; 730
 Manzoni, Gianenrico; 131
 Marassi, Massimo; 20; 21; 24; 36; 104; 721
 Marcel, Gabriel; 18; 20; 22; 23; 24; 25; 26; 30;
 37; 62; 64; 66; 69; 73; 75; 101; 168; 177;
 374; 419; 428; 607
 Marchi, Marco; 759; 774
 Marcolungo, Ferdinando L.; 19
 Marcucci, Lucia; 446
 Mariani, Gaetano; 266; 321; 340; 479
 Marietti, Anna Maria; 612
 Mario, Anna; 138; 168; 651
 Marra, Anna; 604
 Martellini, Giorgio; 370; 424; 522
 Martellini, Luigi; 451; 779
 Martin, Leonard L.; 730
 Martini, Giulia; 473
 Marzagalli, Laura; 98; 111; 184; 417; 521;
 606; 622
 Masetti, Andrea; 115; 120; 128; 165; 219; 503;
 514; 529; 530; 613; 625
 Masini, Ferruccio; 52
 Maslow, Abraham H.; 11; 24; 101
 Mastrostefano, Ennio; 186
 Mattesini, Francesco; 98
 Mattioda, Enrico; 121
 Mazzanti, Giorgio; 95; 133; 140; 141; 297;
 434; 437; 453; 454; 470; 494; 574; 593; 623;
 752; 777
 Mazzariol, Giuseppe; 109; 423; 433; 687; 689;
 726; 775
 Mazzeo, Riccardo; 439
 Mazzi, Maria S.; 378
 Mazzotti, Artal; 498; 677
 Mecenate, Stefano; 51; 100
 Melchiorre, Virgilio; 18; 20; 21; 22; 24; 54;
 66; 99; 419; 752
 Melville, Herman; 304; 574
 Menet-Genty, Janine; 560
 Mengaldo, Pier Vincenzo; 34; 40; 41; 51; 56;
 104; 107; 117; 119; 120; 123; 124; 139; 172;

220; 224; 231; 251; 361; 375; 389; 397; 419;
 454; 462; 613; 614; 618; 619; 655; 665
 Menicacci, Marco; 356; 435
 Mentasti, Marina; 57
 Merlin, Angelo; 45; 391; 402
 Merola, Nicola; 120
 Mettel, Paolo A.; 159
 Mezzasalma, Carmelo; 103
 Milanini, Claudio; 28; 33; 127; 238; 309; 315;
 332; 366; 367; 382; 393; 463; 474; 651; 710;
 712
 Miliucci, Fabrizio; 689
 Minkowski, Eugène; 22; 60
 Modena, Letizia; 153
 Moliterni, Fabio; 106; 120; 165; 166; 216; 226;
 292; 293; 368; 369; 374; 524; 525
 Moltmann, Jürgen; 20; 21; 25; 73; 96; 101;
 419; 608; 716; 717; 718; 737; 752
 Mondo, Lorenzo; 208; 229
 Monod, Jacques; 109; 548
 Montale, Eugenio; 10; 33; 63; 111; 247; 269;
 312; 317; 324; 419; 486; 501; 534; 667; 668;
 669; 670; 671; 690; 702
 Montani, Alessandro; 483
 Moraldi, Luigi; 130
 Moravia, Alberto; 25; 26; 63; 426; 427; 601;
 602; 615
 Moravia, Sergio; 99
 Morelli, Giorgio C.; 142; 143; 435
 Mori, Roberta; 769
 Morlotti, Ennio; 79
 Motta, Giovanni; 53
 Motta, Mario; 238; 244; 359; 627
 Motta, Uberto; 131; 142; 170; 347; 618
 Mozzati, Riccardo; 487; 534; 540; 624; 666;
 667; 690; 691; 692; 694; 732; 733; 737; 780
 Munaretto, Matteo; 563; 686; 689; 729; 762
 Murdocca, Annamaria; 27
 Musarra, Franco; 224; 299; 567
 Musarra-Schroeder, Ulla; 155; 212; 222; 265;
 464
 Mussa Ivaldi, Carlo; 103
 Mussini, Gianni; 34
 Muzzioli, Francesco; 175; 316
 Nadeau, Maurice; 78
 Naro, Massimo; 93
 Natale, Massimo; 552; 553
 Natoli, Salvatore; 21; 22; 73; 100; 101; 640
 Nava, Giuseppe; 149
 Neiger, Ada; 710
 Nicolai Paynter, Maria; 86
 Nisticò, Renato; 107; 120; 124; 129; 219; 259;
 292; 293; 299; 430; 461; 524; 591
 Norbutt, John; 523
 Nota, Laura; 19
 Novella, Primo; 554
 Novelli, Mauro; 303
 Nozzoli, Anna; 80; 115; 186; 307; 527
 Olivero, Ernesto; 370
 Omero; 168
 Orengo, Nico; 694
 Orione, Luigi; 227; 447; 696; 766
 Ossola, Carlo; 211; 448; 463; 725
 Ostuni, Vincenzo; 343
 Ovidio Nasone, Publio; 142; 143
 Paccagnini, Ermanno; 40; 392; 521; 676; 732
 Pacchiano, Giovanni; 272
 Paganini, Andrea; 186; 406; 476
 Palli Baroni, Gabriella; 368
 Pampaloni, Geno; 86; 185; 698; 726
 Panafieu, Yves; 52; 82; 203; 328; 351; 408;
 503; 699
 Panicali, Anna; 32; 51; 118; 168; 174; 210;
 217; 305; 387; 398; 412; 497; 680; 728
 Paolo di Tarso, San; 19; 20; 21; 39
 Papini, Maria C.; 543; 643
 Pappalardo La Rosa, Franco; 73; 80; 120; 248;
 445; 528
 Parmenide di Elea; 118
 Parronchi, Alessandro; 106; 361; 375; 397;
 399; 400; 403
 Pascal, Blaise; 30; 52; 54; 306; 355; 669; 716;
 729; 730; 732; 733
 Pascoli, Giovanni; 668
 Pasolini, Pier Paolo; 362; 513; 517
 Passanti, Chiara; 785
 Pastore, Anna; 521; 531; 685; 689; 728
 Pastore, Stefano; 124; 215; 221; 224

Pavolini, Lorenzo; 30
 Pedio, Renato; 24
 Peguy, Charles; 57; 69; 70; 192; 215; 246; 279;
 280; 331; 425; 596; 716; 721; 724; 741
 Peloso, Flavio; 227; 447
 Perfetto, Cesare; 261
 Peri, Lorenzo; 234; 392
 Pericoli, Tullio; 105
 Perryman, Marcus; 419
 Peterle, Patricia; 292
 Pezzella, Mario; 173
 Piacentini, Adriano; 31; 44; 50; 206; 210; 211;
 222; 308; 309; 311; 344
 Piccini, Daniele; 142; 170; 200; 236; 280; 281;
 380; 413; 418; 481; 538; 545; 550; 552; 553
 Piccioni, Leone; 610
 Pieracci Harwell, Margherita; 323; 408; 580;
 734; 785; 786
 Pieraccioni, Dino; 677; 711; 775
 Pierangeli, Fabio; 125; 167; 335; 455; 711
 Pierfederici, Benedetta; 74
 Pierri, Michele; 787
 Piperno, Martina; 546; 554
 Pipier, Joseph; 101
 Pirandello, Luigi; 30; 259
 Poli, Francesco; 230; 594; 708
 Polizzi, Gaspare; 549
 Ponge, Francis; 273
 Porta, Antonio; 89; 677
 Porzio, Domenico; 84; 427
 Pozzi, Rosanna; 551
 Pratolini, Vasco; 148
 Prete, Antonio; 340; 544
 Prontera, Angelo; 505
 Pugh, Emerson; 649
 Pugh, George E.; 649
 Pugliese, Daniele; 103
 Puleo, Valentina; 285; 500; 561; 761
 Pullini, Giorgio; 197
 Pulver, Max; 438
 Quinzio, Sergio; 672
 Quiriconi, Giancarlo; 31; 93; 94; 108; 147;
 215; 217; 220; 259; 260; 269; 293; 294; 302;
 341; 387; 413; 434; 437; 486; 589; 591; 679;
 680; 683; 684; 687; 688; 760; 762; 763; 775
 Raboni, Giovanni; 45; 106; 117; 215; 397;
 460; 514; 624; 688; 733
 Raboni, Giulia; 106; 107; 120; 173; 220; 298;
 299; 591
 Raffaelli, Massimo; 356
 Rago, Michele; 160
 Ramat, Silvio; 217; 333; 492; 529; 589; 590;
 686
 Ratzinger, Joseph A.; 56; 63
 Ravasi, Gianfranco; 40; 102; 274; 686
 Rebora, Clemente; 34; 267
 Regge, Tullio; 207
 Rettori, Mario; 20
 Rigo, Paolo; 136
 Riva, Franco; 18; 20; 22; 25; 54; 99; 419
 Rivali, Alessandro; 694
 Rivoletti, Christian; 671
 Rizzoli, Lisa; 142; 143; 435
 Rogante, Guglielmina; 28; 110; 186; 290; 341;
 470; 482; 658; 659; 686; 728; 765
 Rogers, Carl; 11
 Rollo, Alberto; 351; 430
 Rondena, Elena; 13; 452
 Rondini, Andrea; 49
 Rota, Melissa; 41
 Roth, Philip; 29; 102; 229; 231; 236; 462
 Rotter, Julian B.; 19
 Rudolf, Anthony; 72; 103
 Russell, Bertrand; 92
 Sagittario, Bianca; 438
 Samuel, Jean; 318
 Sandrini, Giuseppe; 549; 551
 Sanguineti, Edoardo; 181
 Santacroce, Antonella; 193
 Santagostino, Giuseppina; 146; 231; 456; 466;
 478; 485; 653; 657
 Santero, Daniele; 110; 137; 311; 368; 435;
 481; 487; 502; 552; 633
 Santinello, Giovanni; 19
 Santucci, Beatrice; 376; 474; 477; 500; 713
 Santucci, Emma; 686

Santucci, Luigi; 12; 30; 31; 35; 37; 38; 40; 45;
 46; 51; 52; 54; 55; 62; 66; 68; 71; 74; 75; 76;
 87; 92; 93; 97; 98; 101; 102; 103; 104; 105;
 108; 111; 114; 115; 123; 124; 125; 130; 131;
 133; 136; 139; 147; 148; 149; 156; 157; 158;
 160; 167; 168; 169; 176; 179; 180; 184; 191;
 203; 239; 241; 251; 253; 254; 255; 256; 257;
 258; 259; 270; 271; 272; 273; 274; 278; 279;
 280; 281; 282; 283; 284; 285; 287; 289; 290;
 291; 297; 302; 307; 308; 309; 310; 311; 312;
 318; 319; 325; 327; 328; 329; 330; 331; 332;
 333; 334; 335; 336; 337; 338; 343; 344; 345;
 348; 349; 353; 357; 359; 360; 361; 362; 378;
 379; 384; 386; 387; 388; 391; 392; 396; 402;
 403; 405; 407; 414; 416; 417; 418; 419; 420;
 423; 426; 428; 429; 430; 431; 432; 433; 439;
 440; 441; 442; 443; 445; 450; 451; 452; 453;
 454; 455; 456; 457; 458; 466; 468; 469; 472;
 476; 477; 481; 484; 485; 490; 491; 492; 493;
 494; 495; 496; 498; 499; 500; 501; 510; 513;
 516; 521; 522; 531; 532; 537; 538; 539; 558;
 559; 560; 561; 572; 577; 583; 584; 585; 587;
 597; 598; 601; 606; 607; 608; 609; 610; 611;
 612; 613; 620; 621; 622; 624; 632; 633; 634;
 635; 637; 638; 640; 645; 646; 647; 652; 653;
 659; 661; 670; 671; 674; 675; 676; 677; 678;
 679; 682; 683; 685; 686; 687; 689; 691; 716;
 720; 721; 723; 724; 730; 731; 732; 735; 738;
 740; 742; 743; 749; 750; 760; 761; 762; 764;
 765; 772; 774; 775; 779; 780; 781; 782; 783;
 784; 786; 790

Savio, Davide; 13; 44

Savoca, Giuseppe; 545; 546; 550; 551; 552;
 669; 672

Scalabrella, Silvano; 78; 82; 166; 188; 236;
 365; 388; 406; 447; 625; 726; 735; 751; 759;
 773

Scalfari, Eugenio; 187; 203; 227; 367; 404;
 523; 710; 768; 788

Scardicchio, Antonia C.; 19; 24; 193; 240; 510

Scarpa, Domenico; 122; 769

Scarpa, Raffaella; 59

Scarpati, Claudio; 324; 618; 702

Scatoglini, Franco; 356

Scheiwiller, Vanni; 34; 472

Schmitz Sipos, Nicoletta; 52

Sciascia, Leonardo; 217

Segre, Cesare; 249

Seidenfeld, Gabriella; 227; 500; 505

Seligman, Martin E. P.; 11; 19; 36

Sereni, Maria; 483; 501

Sereni, Vittorio; 12; 34; 38; 40; 41; 46; 51; 56;
 61; 63; 64; 79; 84; 97; 101; 105; 106; 107;
 108; 109; 110; 111; 115; 116; 117; 119; 120;
 121; 122; 123; 124; 128; 129; 135; 139; 147;
 148; 151; 156; 160; 164; 165; 172; 173; 176;
 181; 209; 214; 215; 216; 218; 219; 220; 222;
 223; 231; 235; 243; 248; 249; 259; 260; 263;
 265; 268; 272; 281; 284; 287; 288; 292; 293;
 295; 298; 299; 303; 306; 307; 312; 313; 323;
 324; 325; 326; 327; 328; 340; 345; 348; 350;
 351; 354; 360; 361; 362; 368; 369; 375; 377;
 389; 392; 393; 397; 398; 399; 400; 401; 403;
 406; 418; 419; 423; 427; 429; 430; 431; 432;
 438; 454; 455; 461; 466; 472; 475; 479; 483;
 485; 496; 501; 509; 511; 512; 514; 520; 524;
 528; 529; 530; 531; 534; 536; 539; 540; 551;
 555; 560; 567; 569; 570; 571; 572; 590; 591;
 597; 598; 599; 613; 614; 618; 619; 622; 624;
 639; 644; 646; 654; 655; 657; 665; 674; 698;
 702; 703; 704; 712; 725; 780; 784; 787; 790

Serres, Michel; 31

Silone, Ignazio; 12; 33; 36; 37; 41; 44; 45; 47;
 50; 54; 56; 57; 68; 69; 74; 75; 78; 80; 82; 86;
 87; 90; 91; 92; 119; 123; 127; 140; 147; 162;
 163; 165; 166; 176; 184; 185; 186; 187; 188;
 193; 194; 195; 196; 197; 198; 199; 203; 204;
 205; 214; 216; 217; 218; 219; 225; 227; 230;
 234; 235; 236; 238; 239; 242; 243; 247; 249;
 250; 255; 256; 267; 283; 286; 290; 291; 304;
 306; 308; 309; 310; 311; 323; 330; 336; 344;
 345; 348; 349; 350; 353; 355; 356; 358; 359;
 361; 362; 365; 371; 372; 373; 382; 383; 385;
 388; 389; 391; 393; 394; 395; 396; 406; 408;
 425; 426; 427; 428; 431; 432; 446; 447; 448;
 458; 475; 476; 480; 483; 487; 492; 495; 497;
 498; 500; 504; 505; 506; 516; 523; 524; 525;
 533; 537; 567; 580; 606; 610; 625; 630; 631;

643; 648; 674; 690; 695; 696; 697; 698; 717;
 718; 724; 725; 726; 727; 734; 735; 740; 743;
 750; 751; 757; 758; 759; 760; 765; 766; 767;
 773; 777; 778; 779; 784; 785; 786; 790
 Simonelli, Luciano; 480
 Sinfonico, Damiano; 581
 Sini, Carlo; 373
 Sinisgalli, Leonardo; 320
 Sipione, Marialuigia; 339; 767
 Snyder, Charles R.; 11; 19; 87; 228
 Sodi, Risa; 29; 373
 Soravia, Bruna; 165
 Soresi, Salvatore; 19
 Spadi, Milva; 204
 Specchio, Mario; 40; 159; 206; 207; 228; 497;
 518; 676; 688; 728; 775
 Spinoza, Baruch; 18; 96
 Spriano, Paolo; 238
 Stanca, Antonio; 505
 Starobinski, Jean; 28; 87; 106; 465
 Stefani, Luigina; 45; 95; 109; 146; 320; 423;
 433; 552; 687; 689; 726; 759; 762; 775
 Stefi, Anna; 122
 Stepper, Sabine; 730
 Strack, Fritz; 730
 Strazzi, Francesca; 659
 Surdich, Luigi; 99; 109; 248; 284; 331; 484;
 528; 540; 541; 548; 551; 552; 604; 625; 696
 Székács, Vera; 11
 Tabaglio, Veronica; 579
 Tabanelli, Giorgio; 38; 58; 59; 78; 90; 134;
 136; 143; 150; 151; 158; 166; 178; 197; 237;
 240; 241; 282; 322; 385; 397; 412; 437; 471;
 482; 561; 609; 634; 680; 683; 686; 688
 Tarsi, Maria C.; 345; 384; 385; 423; 627; 735;
 775; 787
 Tassoni, Luigi; 137; 178; 340; 341
 Taylor, Charles; 790
 Teilhard de Chardin, Pierre; 131; 142; 143;
 169; 170; 175; 178; 435
 Teodori, Irene; 111; 367; 368; 528
 Teresa di Lisieux, Santa; 183
 Tesio, Giovanni; 102; 165; 202; 230; 371; 468;
 488; 504; 598
 Testa, Enrico; 219; 249; 306; 323; 324; 483;
 570; 619
 Testa, Italo; 542
 Thomson, Ian; 335; 371
 Timpanaro, Sebastiano; 73; 144
 Togni, Orietta; 103; 104; 188; 229; 424; 709
 Tonani, Elisa; 220
 Toscani, Claudio; 37; 105; 125; 343; 500; 521
 Tranfaglia, Nicola; 232
 Traverso, Leone; 158
 Turollo, David Maria; 184; 320
 Uccello, Paolo; 288
 Ungaretti, Giuseppe; 496; 604; 610; 668; 688
 Urbani, Brigitte; 560
 Valabrega, Paola; 462; 707
 Valangin, Aline; 505
 Valdrè, Rossella; 649; 650
 Valli, Donato; 261
 Valvo, Alfredo; 131
 Van Haeften, Benedetto; 744
 Vello, Pier Mario; 464
 Verdino, Stefano; 27; 28; 51; 54; 55; 99; 109;
 141; 142; 159; 200; 293; 310; 321; 322; 326;
 343; 420; 466; 479; 489; 495; 502; 517; 543;
 544; 548; 551; 676; 688; 721; 729
 Vergine, Pia I.; 505
 Veršinin, Lev; 236; 244
 Viganò, Lorenzo; 41; 53; 54; 88; 116; 251; 783
 Viglino, Marco; 79; 238
 Vigna, Carmelo; 20; 22; 24; 54; 99; 419
 Vigorelli, Giancarlo; 292; 307
 Vitale, Rosario; 482; 622
 Vittorini, Elio; 340; 539
 Volpini, Valerio; 262; 332; 362; 423; 446; 492;
 531; 590; 683
 Von Balthasar, Hans U.; 635
 Von Brentano, Bernard; 371
 Wahl, François; 242
 Waytz, Adam; 258
 Welte, Bernhard; 672
 Williams, William C.; 524
 Zagrilli, Franco; 574; 768; 779
 Zambrano, Maria; 24; 35
 Zampa, Giorgio; 10

Zanzotto, Andrea; 722; 759

Zoboli, Paolo; 272; 487; 667

Zompetta, Michela; 99; 496; 571; 667

Zublena, Paolo; 48; 55; 655; 656; 664

Zucco, Rodolfo; 55

Zuliani, Luca; 34; 55; 277; 293; 303; 728