

Innesti | Crossroads 6

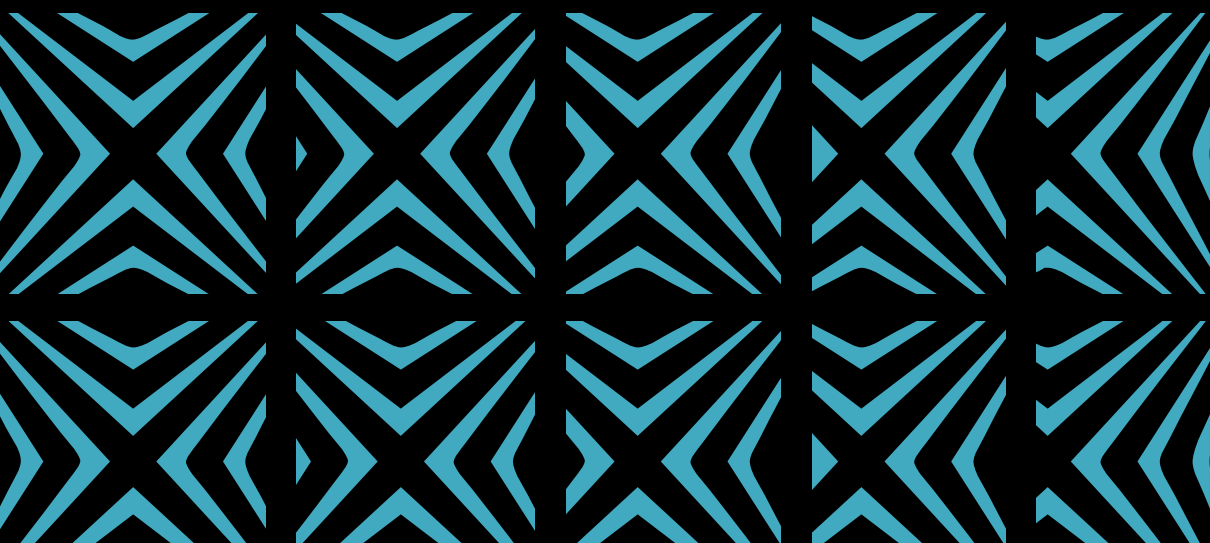
Lezioni di caos

Forme della leggerezza
tra Calvino, Nietzsche
e Moresco

Beniamino Mirisola



Edizioni
Ca' Foscari



Lezioni di caos

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

6



Edizioni
Ca' Foscari

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Direttori | General editors

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione | Editorial staff

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Daniele Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali Palazzo Malcanton Marcorà Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/Innesti>

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino,
Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

Lezioni di caos: Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco
Beniamino Mirisola

© 2015 Beniamino Mirisola per il testo

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione maggio 2015

ISBN 978-88-6969-019-8 (pdf)

ISBN 978-88-6969-026-6 (pdf)

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/56/Innesti/6>

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Abstract

In 1985, writing his 'spiritual testament' *Lezioni americane*, Italo Calvino indicated Lightness as the most important aspect of his writer's adventure. Finding in the myth of Perseus – who manages to decapitate Medusa using a shield not to be petrified by her look – a symbol of its stylistic ideal, he praises the «indirect vision» as the foundation of Lightness in literature. From this starting point begins a fascinating research for emblematic examples of levity, from Ovid and Lucretius to Montale and Kundera, passing through Cavalcanti, Shakespeare, Leopardi, Kafka...

Surprisingly absent from this wide retrospective is Friedrich Nietzsche; yet the German philosopher had reflected upon Lightness for a long time, exalting its qualities even in a more considerable way, compared to what Calvino wrote afterwards. In its major work, in fact, he often describes Zarathustra as a dancer and bitter enemy of the Spirit of Gravity, giving him the assignment: «all that is heavy and grave should become light; all that is body, dancer; all that is spirit, bird».

From the comparison between Nietzsche's and Calvino's concept of Lightness, two different, almost specular visions come to light; they represent two extremes, from 1885 with *Also Sprach Zarathustra* to 1985 with *Lezioni americane* one could notice that this rift goes ahead till nowadays, acquiring different shades but moving on the perimeter traced from Nietzsche to Calvino.

Considering this point, the last chapter leads to question if, and in which ways, Italian fiction of the last thirty years has followed Calvino's lesson or instead it has chosen a different path, preferring flame to crystal, chaos to order. To do so, two contemporary authors, representatives of the two different approaches, are taken into consideration: Daniele Del Giudice and Antonio Moresco. The former has always been considered, be it right or wrong, Calvino's perfect disciple; the latter – who authored some novels very distant from Calvino's inspiration and two *pamphlets* against the Genovese writer – has always declared his contempt for Calvino's writing, «praised for levity and terseness, suggested as a model of a perfectly digestible, 'light' Italian».

Sommario

Introduzione	9
Lo scudo di Perseo	11
La danza di Zarathustra	27
Il cristallo e il vulcano	57
Bibliografia	93

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

0 Introduzione

Nel tentativo di essere essa stessa 'leggera', questa riflessione sulla leggerezza si guarda bene dal pretendere che i suoi spunti abbiano validità generale e, quando cede alla tentazione di dare definizioni, lo fa esclusivamente in *via negationis*, consapevole che nulla di oggettivo possa essere detto sulla leggerezza stessa e che essa non sia una qualità intrinseca di determinate immagini o procedimenti stilistici.

Il punto di partenza sarà la prima delle *Lezioni americane*. Tra le tante vie che quest'ultimo affascinante saggio calviniano lascia aperte, ho scelto quella che vede nella leggerezza «l'oggetto irraggiungibile di una *quête* senza fine» (1988, p. 8). Un percorso che, incontrando testi molto eterogenei per stile e ispirazione (tra questi, occupa un posto a sé *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera), giunge inaspettatamente a *Così parlò Zarathustra*: un libro che Calvino non cita, così come non nomina mai il suo autore, ma che appare come il vero e proprio 'convitato di pietra' delle *Lezioni americane*.

A Nietzsche e al non facile tentativo di definire il suo particolarissimo ideale di leggerezza è dedicato il secondo capitolo. Sotto molti aspetti, il filosofo tedesco si presenta come l'emblema stesso della tendenza opposta; ma, dalla lettura di alcuni fondamentali passi dello *Zarathustra*, della *Gaia scienza* e dei *Frammenti postumi*, emerge con immediata evidenza il suo anelito a sconfiggere lo «spirito della gravità». A differenza di quanto teorizzerà Calvino un secolo più tardi, per Nietzsche la leggerezza non ha niente a che vedere con l'esattezza, la visione indiretta e la «sottrazione»;¹ al contrario, essa si concede all'uomo solo a patto di tuffarsi nel flusso caotico della vita e di mantenersi sempre fedele alla terra, al corpo, alla materia viva e pulsante. Sulla base degli studi di Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Jean Strobinski e Gianni Vattimo, tra gli altri, ho provato definire questa aspirazione di Nietzsche ipotizzando una sorta di 'tetravalenza della leggerezza'.

Dal confronto tra questa idea e quella calviniana, emergono dunque due visioni antitetiche e, per molti aspetti, speculari; esse rappresentano

1 Scrive Calvino, in apertura delle *Lezioni americane*: «la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio» (Calvino 1988, p. 5).

i poli estremi di un discorso che va idealmente dal 1885 di *Così parlò Zaratustra*, al 1985 delle *Lezioni americane* e, a ben vedere, prosegue fino ai nostri giorni, assumendo sfumature sempre differenti, ma muovendosi comunque all'interno del perimetro segnato da Nietzsche e Calvino. Partendo da queste considerazioni, mi sono domandato se, e in che misura, la narrativa italiana degli ultimi trent'anni abbia seguito la lezione calviniana o non si sia invece mossa in una direzione diversa, guardando più alla fiamma che al cristallo,² più al caos che all'ordine.

Ho così preso in esame, nel terzo capitolo, due scrittori che appaiono ben rappresentativi degli opposti atteggiamenti: Daniele Del Giudice e Antonio Moresco. Pressoché coetanei (il primo è nato nel 1949, il secondo nel 1947), i due autori hanno avuto vicende artistiche ed editoriali molto differenti. Del Giudice, infatti, esordisce nel 1983 con *Lo stadio di Wimbledon*, un romanzo che nasce sotto l'egida calviniana e che sembra rispettarne tutti i crismi, anche se da un'analisi più approfondita emergono fonti diverse e piuttosto distanti, come ad esempio la lezione del regista teatrale Jerzy Grotowski, teorico del 'teatro povero'. Moresco, invece, fatica di più ad affermarsi e, fin da *Gli esordi* (questo il titolo del suo primo romanzo, edito nel 1998), muove una battaglia senza quartiere alla leggerezza tanto amata da Calvino. Questa rivolta a un modello letterario che, in due pamphlet scritti nel 1999, Moresco definisce asfittico e depotenziante trova il suo momento più alto nei *Canti del caos* (2009a). Fautore convinto di una scrittura intensa e viscerale che rifiuta ogni visione rassicurante, ogni soluzione «digeribile» e «light»,³ Moresco concepisce quest'opera come una «frontiera mobile e oscena, l'unica che ti permette, senza moralismo né fascinazione del male, di esprimere il nostro tempo, le frontiere della scienza e della genetica che ci danno un'idea diversa del mondo e della vita» (2009b). Senza venire meno alla sua poetica di fondo, né tantomeno cedere alle suggestioni calviniane, anche Moresco sembra comunque cercare la sua strada verso la leggerezza, come lascia intendere il suo ultimo romanzo (*La lucina* 2013), dove una rappresentazione tutt'altro che idilliaca della Natura, leopardianamente svelata come 'giardino della sofferenza', s'incontra con delicatissime immagini di soffusa malinconia. A riprova, forse, che al fascino della levità non si sfugge.

2 La distinzione tra scrittori di 'fiamma' e di 'cristallo' è propria di Calvino, che ne parla diffusamente nelle *Lezioni americane*.

3 Sono espressioni che lo scrittore utilizza nel suo primo pamphlet anticalviniano (cfr. Moresco 1999a).

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

1 Lo scudo di Perseo

Sommario 1.1. A lezione da Calvino. – 1.2. Il bisturi di Palomar. – 1.3. Le ali di Pegaso.

1.1 A lezione da Calvino

La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso (Calvino 1988, p. 17).

Queste parole di Italo Calvino rappresentano, a un tempo, una dichiarazione di poetica, una visione del mondo e la chiave per comprendere uno dei testi più significativi e affascinanti della nostra recente critica letteraria: le *Lezioni americane*. Pubblicato postumo nel 1988, sulla base degli appunti delle sei *Norton Poetry Lectures* (ma ne restano soltanto cinque) che lo scrittore avrebbe dovuto tenere a Harvard tra il 1985 e il 1986, questo «libro stupendamente duplice, un testo letterario che parla di letteratura», (Manganelli 1988) è stato interpretato ora come un testamento spirituale, ora – secondo la definizione di Alberto Moravia – come l'opera di un adolescente che ha ancora tantissimo da scrivere (cfr. Moravia 1988). Posizioni entusiastiche come quella di Eugenio Scalfari, secondo cui «con le *Lezioni americane* Calvino ha prodotto il suo capolavoro, superiore di gran lunga alle molte opere di saggistica e di narrativa che pure ne avevano fatto lo scrittore europeo di maggiore spicco degli ultimi trent'anni» (Scalfari 1988), si sono scontrate con altre che hanno visto in questo ultimo lavoro un declino dell'autore; e non è mancato chi, come Franco Fortini, l'ha giudicato «una serie di banalità a uso degli stranieri, presentata con il sistema, molto americano, delle schede fatte per gente che non ha familiarità con la nostra cultura e in totale disprezzo della dimensione storica» (la citazione è in Puletti 1990, p. 4). Ma, al di là delle diverse posizioni,¹ i

1 Oltre agli interventi critici citati, occorre ricordare almeno il corposo e dettagliato volume di Adriano Piacentini (2002) e, nello stesso anno, (28-29 marzo), all'Università di Toronto si è tenuto il convegno *Calvino: Lightness and Multiplicity/Leggerezza e Molteplicità*, i cui atti sono stati pubblicati in Capozzi 2003. Questi gli autori e i titoli degli interventi: Rocco Capozzi, *Introduction*; Francesca Bernardini Napoletano, *Leggerezza e molteplicità nel Sentiero dei nidi di ragno*; Maria José Calvo Montoro, *La tesi su Conrad: Fra leggerezza e molteplicità*; Martin Mclaughlin, *The Origin and Development of Calvino's Poetics*; Joann Cannon, «*Il barone rampante*» and the *Imaginary Universe of Italo Calvino*; Stefano Bartz-

lettori attenti di questo testo hanno colto unanimemente la centralità assoluta della prima lezione e del valore a cui essa è dedicata: la *Leggerezza*.

Alberto Asor Rosa – per citare un esempio – non ha dubbi che, di tutte le qualità o specificità letterarie, Calvino privilegi in sommo grado la leggerezza e, avventurandosi nel *corpus* calviniano, realizza un'antologia delle anticipazioni di questo tema rispetto alle *Lezioni americane* (cfr. Asor Rosa 1996, pp. 953-996). Scopriamo così quanto la «tormentosa oscillazione tra il desiderio di una vita segnata nella pietra e il desiderio di una vita consegnata al perpetuo volgere e mutare delle stagioni» (Asor Rosa 1996, p. 971) abbia accompagnato Calvino lungo la sua intera avventura di scrittore e di uomo. Questa tensione verso la leggerezza – una tensione spesso indefinita – si presenta a volto scoperto in opere quali *Collezione di sabbia*, *Le città invisibili* e *Palomar* ma, anche dove essa non compare esplicitamente, non è difficile intravederne l'ombra.

Inserite in questo quadro, le *Lezioni americane* appaiono il punto di maggior autoconsapevolezza dell'autore o – come propone Giorgio Manganelli – esse rappresentano il trionfo della chiarezza:

A un certo punto della sua storia di scrittore, Calvino si rese conto di essere dominato da una passione retorica esclusiva, una passione a cui si dedicò con una tacita, ostinata, schiva devozione: la chiarezza. Scrittore limpido Calvino lo era sempre stato; ma ora non di limpidezza si trattava, ma di una chiarezza che, forse, era il suo contrario. La limpidezza mimava una arguta ingenuità, presupponeva una pagina unidimensionale, liscia, ignara di anfratti, trasparente; ma la rivelazione della chiarezza era tutt'altra: la capacità, la vocazione fatale a vedere ciò che sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina: una pagina a più dimensioni, a infinite dimensioni, illusionistica, allucinatoria, enigmatica, ma sempre tale in virtù della chiarezza. Il modello di codesta chiarezza è lo specchio: superficie apparentemente univoca, coerente, ma capace di ospitare una folla di immagini, tutte chiarissime, ansiose di essere nominate e descritte, ma impossibile, irraggiungibili dal tatto: immagini non cose (Manganelli 1988).

zaghi, *La scrittura nello spazio*; Rocco Capozzi, *Leggerezza, scrittura e metamorfosi ne 'Le cosmicomiche vecchie e nuove'*; Paolo Chirumbolo, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C.S. Peirce in 'Cosmicomiche' e 'Ti con zero'*; Jena Habegger-Conti, *A Structure for Multiplicity: 'Invisible Cities' and Northrop Frye's 'Anatomy of Criticism'*; Franco Gallippi, *Calvino and the 'Nature' of Style: An Interaction Between Literature and Science*; Franco Ricci, *Calvino and Paul Klee*; Marco Belpoliti, *Calvino e la polvere: una lettura delle 'Lezioni americane'*; Wladimir Kryszinski, *Rereading the Memorable Memos or How to Read 'Lezioni americane'*; Ruggero Pierantoni, *Calvino's Last Myth*; Slavica Grujičić, *Molteplicità de 'Le città invisibili': Una prospettiva lotmaniana*; Maria Luisa Mosco, *Updated monographic and critical studies from 1990 to the present*.

In queste parole, Manganelli coglie bene l'essenza stessa della leggerezza calviniana; essa, infatti, va ben oltre la ricerca di levità delle immagini e di trasparenza della pagina. La leggerezza che insegue Calvino non è soltanto aspirazione a uno stile limpido, ma è soprattutto una visione del mondo, che lo scrittore ligure esprime attraverso una metafora molto simile a quella dello specchio (usata da Manganelli per definire la sua idea di chiarezza), e cioè l'immagine riflessa:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo (Calvino 1988, p. 6).

Perseo diventa, nell'immaginario calviniano, l'emblema stesso della leggerezza, oltre che modello della condotta da seguire quando si scrive:

Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione di metodo da seguire scrivendo (1988, p. 6).

La parola-chiave è dunque «visione indiretta», come conferma più avanti lo stesso Calvino:

È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello (1988, p. 7).

E ancora:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica (1988, p. 9).

Una linea di condotta, questa, a cui il Calvino uomo e scrittore sembra essersi sempre ispirato. Nel 1945, all'indomani della Liberazione, la poetica della visione indiretta è ancora ben lontana dalla visuale dello scrittore

ventiduenne che impugna la penna per dare una testimonianza della propria esperienza di partigiano. Lo farà in tre racconti (*La stessa cosa del sangue, Attesa della morte in un albergo, Angoscia in caserma*) che – come ha osservato Domenico Scarpa – mostrano «un Calvino irriconoscibile: frontale, assoluto, senza diaframmi» (Scarpa 1999, p. 63). Un altro critico, Claudio Milanini, ha notato che qui, dove le emozioni appaiono poco filtrate, le frasi non possiedono la cristallinità delle sue opere mature e lo scrittore adotta procedimenti stilistici che gli diverranno presto estranei, come l’analessi e la focalizzazione variabile, dando vita a «un affollarsi di personaggi ora fortemente tipizzati ora psicologicamente sfaccettati, sottoposti a una prolungata introspezione» (Milanini 1997, p. 180).

Ma Calvino non tarda a rendersi conto di quanto questa strada lo conduca lontano da quella «agilità scattante e tagliente» (Calvino 1988, p. 6) che vuole per la sua scrittura. Già nel *Sentiero dei nidi di ragno* (Calvino 1997), il romanzo d’esordio pubblicato da Einaudi nel 1947, egli riprende alcuni episodi dei racconti spogliandoli di «frontalità emotiva» (Perrella 1999, p. 13). Il procedimento adottato consiste nell’assumere il punto di vista di Pin, un ragazzino che «ha una voce rauca da bambino vecchio» (Calvino 1997, p. 4), con il risultato di trasformare in fiaba un genere letterario crudo come il memoriale di guerra. Ma, suggerisce ancora Scarpa, è una fiaba anomala che – come le tante altre che Calvino scriverà in seguito – rifiuta perentoriamente l’indeterminato. È una fiaba in cui l’incanto nasce dallo smontare un meccanismo per studiarlo a fondo; solo a questo patto la realtà può assumere una dimensione magica che avvolga perfino uno strumento di morte come la pistola tramutandolo in un giocattolo strano e incantato (cfr. Scarpa 1999, p. 221).

Il romanzo si conclude con una scena che ha sapore di rivelazione. Pin e il Cugino camminano nella notte, tenendosi per mano, quando la loro attenzione è attirata dalle lucciole:

«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» (Calvino 1997, p. 159).

Stiamo assistendo all’epifania della visione indiretta. Da questo momento, Calvino ne fa un vero e proprio teorema della conoscenza che prevede, tra i suoi corollari, una crescente sfiducia nei confronti della Storia.

Sull’argomento si è soffermato Silvio Perrella, che ha posto l’accento sulla brevità dell’illusione calviniana di «scrivere andando a tempo con la realtà» (Perrella 1999, p. 87) e sulla conseguente visione trasversale a cui lo scrittore, negli anni Cinquanta, ricorre per ingannare la pesantezza della guerra fredda. Lo scacco della Storia spinge Calvino verso una sempre crescente ‘spazializzazione’ del tempo e verso l’adozione di quelle ottiche stranianti che danno vita alla *Trilogia degli antenati*. E proprio in uno di

questi tre romanzi, *Il barone rampante* (1957), Domenico Scarpa ha visto il libro che «definisce per sempre il rapporto dell'autore con la realtà: il suo bisogno di goderla e di patirla fino allo spasimo, tenendosi però a una certa distanza e rendendosi, all'occorrenza, imprevedibile» (1999, p. 66). Il critico avanza anche l'ipotesi che sia questo il vero romanzo calviniano sulla Resistenza, data l'analogia tra il Settecento riformatore (con le sue speranze presto deluse dal Terrore, da Napoleone e, infine, spente dalla Restaurazione) e il secondo dopoguerra italiano (cfr. 1999, p. 67).

Di diverso avviso Silvio Perrella, che posticipa di qualche anno, al 1963, la definitiva presa d'atto da parte di Calvino di quanto poco gli interessi la visione diretta del mondo; pietra miliare, in tal senso, sarebbe *La giornata di uno scrutatore*. Il carattere rivelatorio di questo racconto, trionfo dell'immagine riflessa e dei ritratti fotografici, starebbe nel fatto che «nel momento di maggior avvicinamento al mondo, scrutato attraverso la processione di malati e infermi, la realtà si dissolve in un pulviscolo» (Perrella 1999, p. 92). Sulla consistenza pulviscolare della *Giornata di uno scrutatore* si è pronunciato, per primo, Guido Piovene, che stenta a riconoscere nel protagonista, Amerigo Ormea, un vero e proprio personaggio, considerandolo piuttosto «un occhio puntato sulle cose, un ago entrato in una zona di perturbazione» (Piovene 1963).² Un embrione, insomma, di quello che diventerà il signor Palomar.

Di fronte al nome di questo *alter ego* calviniano, evocatore di altri e più complessi scenari in tema di leggerezza, il discorso sulla visione indiretta si arresta, o meglio, si allarga alla scienza e al rapporto conflittuale che Calvino ha intrattenuto con essa.

1.2 Il bisturi di Palomar

La scienza rappresenta uno dei luoghi fondamentali dell'opera ma, soprattutto, della geografia interiore di Italo Calvino. Va tuttavia notato che lo scrittore non è mai stato attratto dalla pratica quotidiana della scienza, essendo la sua attenzione costantemente rivolta al processo di scoperta, agli strumenti d'indagine che essa fornisce alla ragione. Se appartiene al regno delle opinioni l'idea che le strutture razionali della scienza abbiano aiutato Calvino a «sopperire al modello mancato, a quella sintesi politica marxista dimostratasi incapace di dare una soluzione storica e culturale alla disgregazione del reale» (Antonello 1995, p. 209), sembrano esserci pochi dubbi sul fatto che in tali strutture lo scrittore confidasse per la «promessa di modello» in esse implicita. Isola di ordine in cui placare le

² A proposito dell' «occhio puntato sulle cose» e della tematica dell'immaginario, si veda anche Starobinski (1975).

contraddizioni interiori, la scienza rappresenta una valida alleata della leggerezza, come lascia supporre questo passo tratto dalle *Lezioni americane*:

Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo... Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta... (Calvino 1988, p. 9).³

Ma Calvino «rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto» (Antonello 1995, p. 211) non dimentica le ragioni del disordine. Consapevole che, dopo Kurt Gödel e il suo teorema della radicale incompletezza e incoerenza di ogni sistema razionale, la stessa matematica è diventata una dinamica aperta, Calvino si preoccupa spesso di inserire nei suoi racconti uno spiraglio attraverso cui l'illusorietà di ogni costruzione geometrica si manifesti in tutta la sua evidenza.

A tratti Calvino sembra ossessionato dall'idea del caos, del massimo disordine e della fine di tutte le forme:

Il mondo che io abito è governato dalla scienza, e questa scienza ha un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporre in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle che non ritroveranno più una forma, in cui non si distinguerà più nulla da nulla, il vicino e il lontano, il prima e il poi (Calvino 1984, p. 228).

Il fantasma dell'entropia aleggia sull'intera produzione calviniana a partire almeno dal 1972, quando lo scrittore resta profondamente colpito dalle prime notizie sui buchi neri, divulgate da Roger Penrose e Kip S. Thorne sul mensile *Le Scienze* (cfr. Scarpa 1999, p. 139). Tre anni dopo, sulle pagine del *Corriere della Sera*, Calvino indosserà i panni del signor Palomar per dire la sua sui buchi neri e sull'immagine che questi gli evocano, quella dell'implosione:

Crollo all'interno, collasso centripeto, ma anche concentrazione massima delle proprie facoltà, contrazione come assorbimento di forza, focalizzazione e immedesimazione e compattezza interiore: un'immagine che può essere anch'essa di catastrofe ma pure di nuova nascita o di permanenza. Se è così, buon segno, pensa il signor Palomar (citato in Scarpa 1999, p. 140).

³ I puntini di sospensione sono del testo.

In un saggio intitolato *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, Calvino fa un ritratto (apparso a molti vagamente autobiografico) dello scrittore francese come portavoce di una lucida cognizione del vuoto, consapevole del trionfo dell'entropia ma comunque strenuo difensore dell'energia e della tensione esistenziale. Siamo nel 1980: la riflessione sul rapporto tra concentrazione e caos – e, in sordina, sulla leggerezza – occupa un posto prioritario nella vita dello scrittore, il quale comincia a dubitare dell'ottimismo di Palomar e ad avvertire la sensazione che la «concentrazione massima delle proprie facoltà» implichi una vita all'insegna di un'auto-sufficienza incomunicabile; un'esistenza che somiglia pericolosamente alla morte.

Tre anni più tardi, Calvino scrive un dialogo, intitolato *L'implosione*, tra Palomar e un personaggio che incarna un punto di vista antitetico: il signor Mohole. L'anti-Palomar sostiene che l'implosione sia «crisi centripeta, introversione focalizzata, immedesimazione in un me stesso immutabile» (citato in Scarpa 1999, p. 141). L'interlocutore ribatte che l'implosione comporta anche stabilità e compattezza interiore; ma la conclusione del dialogo non lascia spazio a slanci ottimistici: l'aspetto positivo dell'implosione in se stessi, cioè il controllo assoluto della propria energia interiore, non è preferibile a quello negativo. In definitiva, ritirarsi in sé per ritardare l'entropia universale resta l'unica possibilità, ma è una prospettiva che ha sapore di morte: «vedo il mondo dallo spiraglio del mio sepolcro» confesserà un giorno all'amico Giulio Bollati (cfr. Scarpa 1999, p. 141).

Anche il finale di *Palomar* (l'ultimo romanzo calviniano, uscito nel 1983) vuole forse sottolineare come considerare la propria vita un insieme chiuso equivalga a essere morti; è l'interpretazione di Domenico Scarpa, che legge il libro come una *summa* filosofica alla rovescia in cui si parte da alcune (per altro precarie) certezze e se ne fa via via piazza pulita, fino al punto in cui il protagonista si trova di fronte al nulla. Ma l'approdo di *Palomar*, piuttosto che una resa allo scetticismo e allo sconforto, sembra «una radicale pulizia della mente, un abbandono di zavorre per poter ricominciare a pensare» (Scarpa 1999, p. 206). Che il signor Palomar abbia, involontariamente, scoperto la leggerezza?

Per rispondere alla domanda, sarà forse utile prendere in considerazione l'architettura del romanzo. Obbedienti a una struttura ternaria, i ventisette racconti sono equamente distribuiti in tre capitoli che, a loro volta, si dividono in tre sottocapitoli. Ma la reale complessità del disegno la scopriamo solo alla fine del libro, quando, per bocca dell'autore, apprendiamo che

Le cifre 1,2,3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro. Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva [...]. Nei 2 sono

presenti elementi antropologici, culturali in senso lato [...]. I 3 rendono conto di esperienze di tipo più speculativo... (Calvino 1993, p. 128).⁴

La numerazione dell'indice - suggerisce Scarpa - ricalca quella del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, e la struttura ternaria è propria di opere come la *Divina Commedia* e il *Tao Tê Ching*. Ma non è questa la peculiarità di *Palomar*. Calvino si è sempre mosso verso la realizzazione di un'arte esatta, tanto da essere eletto, nel 1973, membro straniero dell'OuLiPo (per esteso, *l'Ouvroir de Littérature Potentielle*): una sorta di accademia volta a integrare nella letteratura i procedimenti della matematica. La storia della passione combinatoria in Calvino è lunga e complessa, eppure di questa storia è stato forse scritto, con *Palomar*, il capitolo finale. È ancora Scarpa ad avanzare l'ipotesi che quest'ultima opera rappresenti un commiato dalla combinatorietà: lo proverebbe la collocazione «oltre il libro» dell'indice (la cui numerazione non figura in testa ai brani) e della nota che ci informa sul disegno interno.

In un saggio dedicato a quest'ultima fatica romanzesca di Calvino e intitolato *Monsieur le vivisecteur*, Francesca Serra parla di un «personale percorso teso alla saggezza e all'armonia» (Serra 1996, p. 216), affrontato dal signor Palomar, che comunque «rimane del tutto alieno da ogni forma irrazionale di superamento mistico, e anzi ovunque affonda il bisturi da anatomista incallito della ragione» (1996, p. 217).

Questa definizione di *vivisecteur* al servizio della ragione calzerebbe a pennello anche indosso a Tomáš, protagonista dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, romanzo di Milan Kundera coevo a *Palomar*.⁵ Di questo libro, dal titolo emblematico, parla Calvino nelle *Lezioni americane*:

È difficile per un romanziere rappresentare la sua idea di leggerezza, esemplificata sui casi della vita contemporanea, se non facendone l'oggetto irraggiungibile di una *quête* senza fine. È quanto ha fatto con evidenza e immediatezza Milan Kundera. Il suo romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere* è in realtà un'amara constatazione dell'Ineluttabile Pesantezza del Vivere. [...] Il peso del vivere per Kundera sta in ogni forma di costrizione: la fitta rete di costrizioni pubbliche e private che finisce per avvolgere ogni esistenza con nodi sempre più stretti. Il suo romanzo ci dimostra come nella vita tutto quello che scegliamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile (Calvino 1988, pp. 8-9).

4 I puntini di sospensione sono del testo.

5 *L'insostenibile leggerezza dell'essere* è stata scritto in boemo nel 1982. Nel 1984, è stata pubblicata in Francia e la prima traduzione italiana è del 1985 (Milano: Adelphi).

Detto in modo molto schematico, il libro di Kundera mette in scena quattro personaggi: due votati alle ragioni della leggerezza e due a quelle del peso. Il chirurgo Tomáš appartiene alla prima schiera, sebbene finirà per legarsi sentimentalmente con la ‘pesante’ Tereza e a modificare radicalmente il suo *modus vivendi*, ridimensionando i propri spazi di libertà. Per lui la chirurgia non è solo una professione (o una missione) ma un vero e proprio modo di essere, come suggerisce lo stesso romanzo, quando fa riferimento al suo desiderio di «aprire con il bisturi il corpo supino del mondo» (Kundera 2000, p. 204). In un primo momento, Tomáš usa abilmente il suo bisturi immaginario per sottrarsi a ogni forma di coercizione:

in poco tempo, Tomáš riuscì a liberarsi di una moglie, di un figlio, di una madre e di un padre. Gli era rimasta soltanto la paura delle donne. Le desiderava ma lo spaventavano. Tra la paura e il desiderio dovette crearsi una sorta di compromesso: lui lo indicava con le parole «amicizia erotica». Alle proprie amanti dichiarava: soltanto un rapporto non sentimentale, quando un partner non accampa pretese sulla vita e la libertà dell’altro, può portare la felicità a entrambi (Kundera 2000, p. 20).

Più che l’Eros, a spingerlo tra le braccia delle sue amanti, sembra essere la sua passione di uomo di scienza e di freddo indagatore della vita, sulle tracce di quel milionesimo di diversità che distingue ogni donna dall’altra, di quell’unico tratto che differenzia l’io individuale dal collettivo. Il bisturi immaginario, dunque, non si limita a sollevarlo dalle proprie responsabilità garantendogli una leggerezza a buon mercato, ma diventa uno strumento quasi metafisico, nella sua continua ricerca dell’unicità di ogni essere umano.

La leggerezza che sembra avvolgere la ben studiata vita di Tomáš non è una conquista definitiva, ma solo un momento della sua *quête*. Quando quest’ultima lo spingerà ad andare oltre i confini della ‘vivisezione’, quando cioè aprendo il meccanismo scoprirà il vuoto, il vivisettore stesso dovrà dire addio alla sua professione e all’illusione di leggerezza che questa, in quanto forma di controllo sul reale, gli procura.

La connessione tra il mestiere di chirurgo e la leggerezza mi sembra fondamentale per la comprensione del romanzo. Sarebbe, infatti, una lettura estremamente ingenua quella che tentasse di attribuire l’intera responsabilità della ‘pietrificazione’ di Tomáš a Tereza, un personaggio che – come ha osservato Calvino – «non arriva ad avere il peso necessario per giustificare una decisione tanto autodistruttiva da parte di Tomáš» (Calvino 1985).

Le vere ragioni, a mio avviso, stanno altrove e vanno rintracciate nel momento in cui il protagonista, deponendo il suo bisturi reale, depone anche quello immaginario. Il cambiamento radicale della sua vita e il suo addio alla leggerezza, infatti, passano attraverso un articolo su Edipo, che Tomáš scrive nella piena consapevolezza delle conseguenze (il licen-

ziamento, appunto). Non sarà forse un caso che Edipo rappresenti, nella nietzschiana *Nascita della tragedia* (Nietzsche è chiamato in causa fin dalla prima pagina del romanzo), la rottura dell'individuazione e della misura apollinea; la personificazione, cioè, della volontà di liberare il dionisiaco e di conquistare un ruolo attivo e creativo rispetto alla natura. Infrangendo la gerarchia e l'autorità paterna, la figura di Edipo si accosta a quella di Prometeo e, come questa, rappresenta non più la fuga dal caos, ma quella dal cosmo, cioè dalla rigidità delle forme definite (cfr. Nietzsche 1972).

La parabola di Tomáš dimostra, dunque, a chiare lettere come, nell'economia del romanzo, il caos porti con sé il peso di una leggerezza insostenibile. A fugare eventuali dubbi provvede lo stesso autore, in un'intervista rilasciata a Christian Salmon:

Dopo aver compiuto miracoli nelle scienze e nella tecnica, questo «signore e padrone» [l'uomo] si rende improvvisamente conto di non essere padrone di nulla e di non essere signore né della natura (che si ritira a poco a poco dal pianeta), né della Storia (che gli è sfuggita di mano), né di se stesso (guidato com'è dalle forze irrazionali della sua anima). Ma se Dio se n'è andato e l'uomo non è più padrone, il padrone chi è? Il pianeta procede nel vuoto senza padrone alcuno. È appunto l'insostenibile leggerezza dell'essere (Kundera 1988, pp. 66-67).

Ad accomunare il disinvolto seduttore Tomáš e lo schivo e impacciato signor Palomar, è dunque l'utilizzo di un bisturi immaginario sul corpo vivo del mondo: un raffinato *escamotage* per sfuggire al caos che regala, almeno per un po', l'illusione della leggerezza e del controllo. Palomar prova addirittura a servirsene per ingannare la stessa 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 di essere morto. In quel momento muore (Calvino 1993, p. 126).

Con la scomparsa di Palomar, si conclude la fuga dal caos. Calvino sa di non avere più bisogno di quei moduli 'esatti', che pure un tempo gli erano stati preziosi per non perdersi, ed esce allo scoperto, forte di quel rinnovato sguardo sul mondo che darà vita alle *Lezioni americane*. Si comprende così meglio il significato del giudizio già ricordato di Alberto Moravia che vede in questi saggi l'opera di un adolescente, ovvero di chi, lasciate alle spalle le certezze e le deleghe dell'infanzia, si apre entusiasticamente al flusso caotico della vita e ai conflitti che questo comporta.

Non occorre avventurarsi in un'interpretazione psicoanalitica dell'auto-

re per intravedere, nella scelta delle immagini e nella struttura anomala del testo, i segni di un nuovo modo di porsi rispetto agli interrogativi (e alle idiosincrasie) di sempre. La tetra coppia Palomar-Mohole - che anni prima disputava intorno alle catastrofiche conseguenze dell'implosione - cede qui il passo a quella formata da Lucrezio e Ovidio, nonché alla possibilità di trovare un punto di convergenza tra le opposte epistemologie che i due poeti incarnano.

È stato osservato da diversi critici che l'alternativa tra Uno e Molteplice (rappresentati, rispettivamente, da Lucrezio e Ovidio) rimanda alla struttura stessa della mente di Calvino, e si è provato a distinguere le opere 'lucreziane', quali *Palomar*, da quelle 'ovidiane', quali *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (cfr. Scarpa 1999, p. 146). Calvino sembra apprezzare l'autore del *De rerum natura* (che indica come esempio di leggerezza) principalmente per la sua proposta di un cosmo frazionabile in elementi primi e, dunque, padroneggiabile dalla ragione; ma sa bene come tale filosofia sia solo in apparenza confortante, in quanto il poema lucreziano - che non lesina immagini di devastazione e morte - ricorda a ogni passo come tutto nasca e sia governato dal caso. Al contrario, il mondo delle *Metamorfosi* è abitato da forme incantevoli e ordinate ma, in quanto patria del mito, sfugge alle coordinate della ragione (cfr. Scarpa 1999, p. 146).

Il luogo d'incontro tra le due *Weltanschauung* è, secondo Calvino, la Letteratura. Nell'ultima pagina delle *Lezioni americane*, l'autore auspica la nascita di un'opera in cui possano convivere la continuità delle forme ovidiane e la discontinuità della materia lucreziana:

magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse di uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... (Calvino 1988, p. 120).

Queste parole suonano come l'enunciazione, a un tempo, di una poetica e di un teorema conoscitivo: obiettivo della letteratura deve essere quello di individuare il principio di analogia che, unendo gli atomi di Lucrezio alle immagini di Ovidio, si presenti come il vero tessuto connettivo del mondo. Che le *Lezioni americane* indirizzino verso questa direzione, lo lascia supporre anche la scelta del termine *Consistency* quale titolo della lezione conclusiva, quella che l'autore avrebbe dovuto scrivere a Harvard. In ambito critico, è stata avanzata l'ipotesi che Calvino abbia mutuato la nozione da Poe, per indicare «l'intuizione dell'universo come individualità, la cognizione dell'unità del cosmo pensato come totalità e nello stesso tempo come articolazione e interdipendenza reciproca di ogni sua parte» (Scarpa 1999, p. 93). Tale intuizione, rimandando a un principio analogico

universale, consente alla mente di abbattere il dualismo Uno-Molteplice e di superare quell'*impasse* della scienza tradizionale, che Calvino denunciava negli anni Settanta.

L'autore delle *Lezioni americane* appare ben informato sui principi della fisica quantistica e sulle nuove prospettive di quelle scienze un tempo ritenute esatte e, sebbene si mostri a tratti restio ad abbandonare alcune cartesiane certezze, potrebbe forse sottoscrivere queste parole di Gregory Bateson, uno scienziato che ha dedicato buona parte della sua attività alla ricerca della metastruttura in grado di connettere tutto a tutto:

Siamo stati abituati a immaginare le strutture, salvo quelle della musica, come cose fisse. Ciò è più facile e comodo, ma naturalmente è una sciocchezza. In verità, il modo giusto per cominciare a pensare alla struttura che connette è di pensarla *in primo luogo* (qualunque cosa ciò voglia dire) come una danza di parti interagenti e solo in secondo luogo vincolata da limitazioni fisiche di vario genere e dai limiti imposti in modo caratteristico dagli organismi (Bateson 1999, p. 27).

Nel tentativo di trovare una strada tra i due «incubi insensati» del materialismo e del soprannaturalismo, Bateson propone un'unità di mente e natura in grado di superare, da un lato, l'ostinazione di una certa scienza (cristallizzata in un approccio di tipo meccanicistico e quantitativo) che si ostina a spiegare ogni fenomeno in termini di sequenze lineari, dall'altro le forme di spiritualismo che proiettano le risposte al di fuori del corpo e della natura. Pur mostrandone continuamente i limiti, lo studioso non chiede alla ragione di abdicare, ma di aprirsi a forme di conoscenza differenti, prevalentemente di carattere artistico.

Traslata in ambito letterario, questa proposta sembra molto vicina a quella delle *Lezioni americane*. Il superamento di una logica rigidamente lineare, la ricerca di un principio analogico universale, il rifiuto di dogmi metafisici e, soprattutto, l'incrollabile fiducia in una ragione che appare sempre più depotenziata, fanno pensare a Calvino e al suo rinnovato sguardo sul mondo.

In conclusione, sono convinto che l'essenza della leggerezza di cui parla Calvino risieda proprio qui, nella ragionata apertura al caos che la sua ultima opera propone: l'autore non rinuncia alla sua sete di ordine e di regole, ma sembra più che mai disposto a considerare le strutture come qualcosa di vivo, magari come una danza di parti interagenti.

1.3 Le ali di Pegaso

Le *Lezioni americane* mostrano dunque un Calvino diverso, animato da un rinnovato sguardo sul mondo e disposto ad avventurarsi in un'architettura compositiva inedita, che non rifugge dalla digressione. Nello svolgere quello che, prendendo in prestito la felice definizione che Edoardo Sanguineti coniò per la saggistica di Giacomo Debenedetti, possiamo a tutti gli effetti chiamare un «racconto critico» (Sanguineti 1956), Calvino ci conduce, lungo il filo delle libere associazioni, in un territorio abitato da spiriti eletti, dove Guido Cavalcanti si incontra con Franz Kafka, Miguel de Cervantes con Jonathan Swift, Eugenio Montale con Cyrano de Bergerac. Abbondano le citazioni suggestive, come quelle tratte da Shakespeare, che vede la melanconia come «tristezza diventata leggera» (Calvino 1988, p. 21) e che inserisce in *Romeo e Giulietta* immagini di magistrale levità:

Lunghe zampe di ragno sono i raggi delle sue ruote; d'elitre di cavalletta è il mantice; di ragnatela della più sottile i filamenti; roridi raggi di luna i pettorali; manico della frusta un osso di grillo; sferza un filo senza fine (1988, pp. 19-20).

Non meno degni di nota sono i versi di Emily Dickinson:

Un sepalo ed un petalo e una spina
In un comune mattino d'estate,
Un fiasco di rugiada, un'ape o due,
Una brezza,
Un frullo in mezzo agli alberi -
Ed io sono una rosa! (1988, p. 17)

O di Giacomo Leopardi:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. (1988, p. 26)

Tutte queste immagini, insieme a tante altre che meriterebbero di essere citate, immortalano realtà impalpabili, fragili o evanescenti, che spesso hanno il potere di librarsi in aria.⁶ Appoggiandosi all'autorità di

⁶ «L'immaginazione del secolo XVIII è ricca di figure sospese per aria. Non per nulla agli inizi del secolo la traduzione delle *Mille e una notte* di Antoine Galland aveva aperto alla fantasia occidentale gli orizzonti del meraviglioso orientale: tappeti volanti, cavalli volanti, geni che escono dalle lampade» (Calvino 1988, p. 25).

studi etnologici e antropologici, Calvino spiega, infatti, come le civiltà più lontane tra loro, nello spazio e nel tempo, abbiano stabilito un nesso costante «tra levitazione desiderata e privazione sofferta» (1988, p. 28) attraverso la letteratura orale e, in seguito, quella scritta:

Alla precarietà dell'esistenza della tribù, [...] lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. In secoli e civiltà più vicini a noi, nei villaggi dove la donna sopportava il peso più grave d'una vita di costrizioni, le streghe volavano di notte sui manici di scope e anche su veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia (1988, p. 28).

E non dimentichiamo che

dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevono le Muse (1988, pp. 6-7).

Quella del volo, si impone dunque come l'immagine principe della leggerezza calviniana, se è vero che sarà Perseo - già eletto a nume tutelare di questo valore - a cavalcare, in alcune versioni del mito, «il meraviglioso Pegaso» (1988, p. 7).

Il discorso di Calvino appare molto chiaro e la sua interpretazione del mito estremamente lineare. Vorrei, però, provare a confrontare l'episodio della decapitazione di Medusa con un altro che, pur diversissimo per stile e ispirazione, mi sembra avere con questo diverse e importanti analogie. Mi riferisco al racconto del pastore aggredito alla gola da un serpente, contenuto nella sezione finale di un brano (dal titolo *Della visione e dell'enigma*) di *Così parlò Zarathustra*.

Sullo sfondo di un paesaggio deserto, appare improvvisamente un pastore dalla cui bocca pende un serpente che lo ha colto nel sonno; incitato dalle parole di Zarathustra, l'uomo stacca con un morso la testa dell'animale e, balzando in piedi, si scopre mutato: «Non più pastore, non più uomo, un trasformato, un circonfuso di luce, che rideva. Mai prima al mondo aveva riso un uomo come lui rise!» (Nietzsche 1985, p. 166).

Graziano Biondi (autore dell'*Enigma della serpe secondo Nietzsche*, un testo che affronta dettagliatamente l'argomento) pensa che il serpente alluda al tempo e sia un simbolo dionisiaco della vita che porta in sé la morte (cfr. Biondi 2001). Il pastore, invece, simboleggia la malattia storica dell'uomo moderno, indebolito dal pessimismo e dal dubbio: le sue fonti sono indicate nel Pastore errante di Leopardi, a Nietzsche carissimo, e in una scena cruciale del *Tristano* wagneriano.

La metamorfosi del malato riguarda la sua interiorità, non gli avvenimenti della società o il tempo storico. Egli è tentato dalla pastorale redenzione cristiana, che si nutre di dolore e morte, ma viene risvegliato dal veleno, a un tempo balsamico e mortifero, della serpe. L'incontro con il serpente trasforma il pastore in senso opposto a quello di Adamo, rivelandogli la perennità della natura attraverso la morte individuale, gli fa riscoprire il gusto di vivere nell'esposizione rischiosa e lo proietta al di là del bene e del male (cfr. Biondi 2011, pp. 17-29, 55).

Se – come propone Gianni Vattimo – il serpente simboleggia il cerchio e l'anello eterno (cfr. Vattimo 1985, p. 90), di fronte a esso l'uomo non ha che due possibilità: rimanere soffocato dalla circolarità dell'essere o farla propria come occasione per una radicale trasformazione di sé. A scegliere la prima strada sarà l'uomo che non vuole innalzarsi, in quanto teme il dolore che comporta l'abbandono delle certezze metafisiche garantite dallo spirito di gravità. È il caso del soggetto cristiano-borghese e, più in generale, dell'uomo occidentale che, sentendosi altro dal mondo – un mondo percepito come luogo di incertezze e di mistero – non riesce a tollerare l'ipotesi dell'eterno ritorno dell'identico, espressa nella prima parte del dialogo. Chi, invece, fa proprio l'atteggiamento attivo del pastore, che prima del morso rappresenta l'uomo metafisico disgustato dall'idea dell'eterno ritorno, si libera da tutti i vincoli esterni e diviene finalmente capace di riconciliarsi con il passato e con il futuro, accettando il ripetersi immutabile ed eterno della propria esistenza. Ciò lo porterà a costruire attimi di vita così intensi da poter essere voluti come eternamente ritornanti e, libero da inutili zavorre metafisiche, si scoprirà radicalmente trasformato: rinato nel segno della leggerezza.

Tornando al paragone con il mito ricordato nelle *Lezioni americane*, vediamo che il primo elemento in comune è la decapitazione: così come Perseo recide con la sua spada il capo di Medusa, la cui chioma si compone di un groviglio di serpi, il pastore nietzschiano stacca con un morso la testa del serpente. Data la complessa e ambigua simbologia di questo animale, si avrebbe facile gioco ad attribuire alla sua immagine un potere pietrificante che lo accomuni in modo palese alla Gorgone; ma è una scorciatoia che non imboccheremo, preferendo spostare l'attenzione sulle figure dei due decapitatori. Perseo, che vola sui sandali alati avuti in dono dalle Ninfe, si mantiene a debita distanza da quella terra a cui, invece, la figura del pastore direttamente rimanda. A distanza si mantiene anche da Medusa, che fissa indirettamente, attraverso il riflesso sul suo scudo, risolvendo il combattimento in un perfetto intervento chirurgico:

Perseo fissò lo sguardo sull'immagine di Medusa riflessa nel suo scudo, Atena guidò la sua mano e con un solo colpo di falchetto decapitò il mostro; allora, con sua grande sorpresa, vide balzar fuori dal ca-

davere il cavallo alato Pegaso e il guerriero Crisaore, con una falce dorata in mano (Graves 1983, p. 215).⁷

Secondo modalità ben più dirette e cruento, si svolge invece la lotta del pastore contro il nero serpente che, approfittando del suo sonno, «gli si era cacciato in gola attaccandovisi con i denti» (Nietzsche 1985, p. 165). L'uomo si contorce, spasima, mentre a nulla vale la mano di Zarathustra (terrena e incerta rispetto a quella di Atena) che tenta di strappare la serpe; solo il grido disperato del profeta indurrà il pastore a reagire, a sferrare il morso fatale:

Il pastore morse, come l'aveva consigliato il mio grido; morse con un bel morso! Sputò lungi da sé la testa del serpente e balzò in piedi (1985, p. 165).

La decapitazione dell'antagonista vale ai due eroi una sorta di alleggerimento: Perseo prenderà il volo in sella a Pegaso, mentre il pastore esploderà in una risata che non ha nulla di umano, finalmente libero dallo spirito della gravità (entità che Nietzsche ha fatto entrare in scena nella prima parte dello stesso dialogo).

Queste differenze, che s'innestano su uno schema analogo, danno la misura dell'abisso che separa l'idea nietzschiana di leggerezza da quella espressa da Calvino. La scelta della visione indiretta che, lo si è già detto, egli vede simboleggiata dallo scudo di Perseo e che pone alla base della leggerezza (nell'arte come nella vita), si trova agli antipodi del dionisiaco, la forza primordiale liberatoria in cui confida Nietzsche. Animato dall'ebbrezza dionisiaca, l'eroe nietzschiano rifiuta ogni visione indiretta e si tuffa nel flusso caotico della vita, mantenendosi eternamente fedele alla terra, intesa in senso simbolico quanto letterale; solo dal contatto con essa scaturirà la sua energia, il suo alleggerimento da zavorre di ogni specie.

I personaggi di Calvino e gli esempi di leggerezza presenti nelle *Lezioni americane* condividono invece l'ansia di levitazione che è propria di Perseo e, simili all'eroe mitologico, appaiono armati di un potente scudo che rifletta, senza negarlo, il volto pietrificante della realtà.

⁷ Per una più completa esposizione del mito di Perseo e Medusa, si veda anche Kerenyi (1982).

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

2 La danza di Zarathustra

Sommario 2.1. Frintendimenti. – 2.1.1. Il profeta e il monolite. – 2.1.2. Le onde di Munch. – 2.1.3. A passo di danza. – 2.2. Dioniso. – 2.2.1. Tra mito e archetipo. – 2.2.2. Starobinski: l'abbaglio dinanzi alla leggerezza. – 2.2.3. La danza di Kali. – 2.2.4. Il funambolo e il saltimbanco. – 2.3. La tetralenza della leggerezza.

2.1 Frintendimenti

2.1.1 Il profeta e il monolite

La ricerca calviniana della leggerezza, come abbiamo visto, coincide con quella sfida al caos che lo scrittore ligure porta avanti, sottovoce e con incrollabile metodicità, nell'arco di tutta la sua quarantennale carriera. In questa prospettiva, mi è sembrato interessante mettere a confronto le sue idee con quelle di Nietzsche, convinto assertore del caos e, al tempo stesso, fautore della leggerezza.

Se la prima qualifica appare scontata – memorabile la definizione di «scriba del caos» (Masini 1978), la seconda, quella relativa alla levità, necessita forse di qualche spiegazione. In effetti, anche tralasciando la figura di Nietzsche e concentrandoci per il momento su quella del suo *alter ego* Zarathustra, non possiamo negare che essa ci appaia come il ritratto stesso della pesantezza. La casa del profeta è una caverna d'eremita scavata nella roccia. Il suo nome altisonante porta su di sé il peso dei millenni.¹ La sua missione è insegnare agli uomini una dottrina indigesta. I suoi discorsi si concludono sistematicamente con il motto «Also sprach Zarathustra».² Una sentenza inappellabile, che scolpisce nel marmo le parole del profeta.

1 Nietzsche 'riporta in vita' il profeta Zoroastro (o Zarathustra), originario della Media e vissuto probabilmente tra il 1500 e il 1000 a.C., che riformò il Mazdeismo. Abbandonato il suo paese, Zoroastro si rifugiò in Iran, dove fece numerosi proseliti, fondando una religione basata sul dualismo tra il principio del bene (identificato in Ahuramazdah) e quello del male (Ahriman). Lo Zoroastrismo prevede la redenzione e un paradiso per chi si sarà attenuto al principio: «buon pensiero, buone parole, buone opere». Per maggiori informazioni sulla figura del profeta, si veda Varenne (1991).

2 Si è preferito lasciare l'espressione nella lingua originale, per rendere anche da un punto di vista fonetico il carattere di perentorietà che Nietzsche ha voluto dare alle parole del suo personaggio.

Il carattere enfatico dei suoi sermoni disturba anche chi, come Hans Georg Gadamer, reputa Nietzsche uno scrittore capace di esprimersi in un linguaggio che rivela «l'assenza di ogni forma di pesantezza», un maestro di stile della letteratura tedesca non inferiore a Goethe e Heine:

Senza alcun dubbio *Così parlò Zarathustra* rappresenta un'eccezione nell'opera di Nietzsche e quindi se vi sono molti e appropriati motivi per apprezzare in questo libro le singole parti liriche, è necessario aggiungere che non è certamente lo stile di quest'opera, forzato oltre ogni limite, ciò che induce ad annoverare Nietzsche fra i grandi maestri di stile della lingua tedesca (Gadamer 1991, p. 19).

Protagonista, scelte stilistiche e temi trattati sembrano dunque convergere verso un unico obiettivo: la costruzione di un gigantesco monolite. Non aiuta certo a dissipare questa idea il ricordo della follia del suo autore e di quella di tanti suoi lettori (o presunti tali) che elessero i suoi testi a vangelo del nazismo.³ L'assurdità di questa strumentalizzazione (la più macroscopica ma non certo l'unica) non merita ulteriori commenti; va comunque detto che essa è stata resa possibile dal fatto che, attenendosi a una lettura strettamente letterale del testo, lo *Zarathustra* canta la guerra, il disprezzo dei deboli, la volontà di potenza e l'avvento del superuomo. Ma anche la leggerezza.

Dalla prima all'ultima pagina, le immagini più cruente e dense sono evocate accanto ad altre quasi impalpabili, che creano, insieme a numerosi inni alla levità, un universo parallelo a quello roccioso della retorica zarathustriana. Esplorare il gioco di rimandi tra queste due dimensioni è l'obiettivo che qui ci si propone.

A causa dell'astrattezza del tema e della complessa architettura dell'opera, analizzare la dialettica leggerezza-peso nello *Zarathustra* vuol dire inoltrarsi in un labirinto d'immagini e di concetti che s'intersecano senza sosta. Vuol dire confrontarsi con figure che, ad ogni passo, cambiano fisionomia, fondendosi l'una nell'altra e, non di rado, contraddicendosi a vicenda.

Se, ad esempio, dalle parole di Zarathustra si è tentati di riconoscere in Dioniso il dio della leggerezza, nel passaggio dal 'detto' al 'rappresentato', ci si rende subito conto di quanto le immagini smentiscano, in buona parte, le parole, attribuendo alle peculiarità del nume (ebbrezza, esaltazione del

³ La circostanza è resa ancora più paradossale dal fatto che Nietzsche era un grande estimatore del popolo ebraico: fu proprio questa la causa principale della sua rottura con Richard Wagner. La lettura in chiave antisemita della sua opera si deve alla sorella Elisabeth, prima curatrice degli scritti di Nietzsche, nonché devota di Hitler (il quale pare che avesse una conoscenza molto superficiale dello *Zarathustra*). Tra le tante monografie dedicate all'argomento, si segnala Penzo (1997).

dato corporeo, fusione panica con le forze vitali della natura) connotazioni fortemente negative. Lo stesso dicasi per lo scambio aria-terra: se tra i ripetuti inni al volo e le altrettanto ripetute invocazioni al 'senso della terra' esiste una linea di coerenza, seppur ben occultata, tra la leggiadria delle rappresentazioni aeree e la crudezza di quelle legate al mondo della materia, si legge un'irriducibile dicotomia che, sorprendentemente, privilegia l'elemento più etereo. Per non parlare poi della singolare condizione di Zarathustra, che torna al mondo per correggere l'antico errore di aver introdotto il conflitto tra bene e male nel pensiero umano,⁴ ma combatte la morale attraverso una predicazione che ha tutto il sapore della morale stessa: un procedimento curiosamente omeopatico.

Di fronte a tali incongruenze, si prospettano due opposte ipotesi di lavoro. La prima consiste nel privilegiare le ragioni della pesantezza, leggendo le istanze in senso contrario - e quelle parti liriche lodate da Gadamer e da altri commentatori⁵ - come le estreme invocazioni alla vita di un uomo ormai prossimo alla follia e da sempre schiavo dello «spirito di gravità». La biografia di Nietzsche sembra confermare questa interpretazione senza tema di smentita.

Titolare, appena ventiquattrenne, della cattedra di Filologia Classica all'Università di Basilea, il giovane professore è presto costretto a lasciare il lavoro, a causa di un male la cui origine rimane misteriosa (oggi si è propensi a classificarlo come psicosomatico) e che si manifesta sotto forma di una costellazione di sintomi, tra cui abbassamenti repentini della vista, violente emicranie e un'insonnia patologica. Da questo momento, la sua vita diventa una spasmodica ricerca della salute: Nietzsche si sottopone alle più svariate terapie, rinuncia ad avere una residenza fissa e vaga per anni tra la Germania, l'Italia e la Svizzera, inseguendo quelle condizioni climatiche che possano lenirgli la sofferenza e consentirgli di scrivere.

Quanto il perenne stato di malattia abbia influito sulla genesi delle sue idee lo si comprende dalla lettura della *Gaia scienza*, dove Nietzsche non esita a definire la filosofia un rimedio alla sofferenza; ma ne è anche fonte, dal momento che richiede il ritiro in se stessi. Nella convinzione che occorra attraversare il tormento della solitudine per riuscire a provare se si è predestinati alla vita o alla morte, il filosofo si chiude in un isolamento pressoché assoluto, che insegue e respinge a un tempo. Come apprendiamo da Lou Andreas-Salomé, sua conoscente e biografa:

Si può dire che non ha mai vissuto verso l'esterno: tutta la sua esperienza

4 Scrive Nietzsche: «Zarathustra creò questo funestissimo errore, la morale: di conseguenza dev'essere lui il primo a riconoscerlo» (Nietzsche 1994, p. 257). I corsivi sono del testo.

5 Sossio Giametta, per fare un nome tra i tanti, riconosce alla prosa nietzschiana qualità di nettezza e lucentezza, perfino una «divina tenerezza», aggiungendo però che non sempre queste doti sono presenti nell'opera (cfr. Giametta 1996, p. XI).

era così profondamente interiore da potersi esprimere solo nel colloquio personale, e nei pensieri espressi nelle sue opere. [...] Il presentimento di una muta solitudine era la prima forte impressione che rendeva avvincente la figura di Nietzsche [...] era difficile immaginarlo in mezzo a una folla – portava il segno del distacco (Andreas-Salomé 1998, pp. 38-44).

Al ritratto di quest'uomo così distaccato, va aggiunto il particolare che egli desidera ardentemente l'apprezzamento altrui, quel meritato riconoscimento della sua statura di pensatore che nessuno sembra disposto a tributargli. Quasi tutte le sue opere sono pubblicate a spese dell'autore e vendono poche decine di copie, fino al 1888: l'anno che prelude al suo tracollo psichico. Appena il mondo comincia ad accorgersi degli scritti nietzschiani, la sua malattia, che finora non ha intaccato le facoltà mentali, si evolve in quella paralisi progressiva che, in un'agonia lunga undici anni, lo priva della ragione, poi della parola, del movimento e infine della vita.

Il luogo di nascita dello *Zarathustra* è dunque un'esistenza pietrificata, dove la scrittura (che mai, come in questo caso, funge da 'riparazione');⁶ rappresenta l'unica oasi di pace. È ragionevole concluderne che la tensione nietzschiana verso la leggerezza sia pura utopia, il desiderio di qualcosa che non si è mai conosciuto e a cui ci si accosta solo in maniera intellettualistica e inevitabilmente contraddittoria, come testimonia la greve figura del profeta, incapace, al pari del suo autore, di «vivere» ciò che predica con veemenza.

È tuttavia ipotizzabile un diverso scenario, che veda nello spirito di gravità non il signore e padrone dell'animo di Nietzsche, bensì una semplice comparsa che, nel finale, conquista la scena approfittando di una fatale distrazione del protagonista. Senza negare la funzione riparatrice della scrittura nietzschiana, questa diversa impostazione suggerisce che sia la leggerezza il principio ispiratore dello *Zarathustra* e che l'autore, nel suo noto radicalismo, vi si sia attenuto con una coerenza tanto ferrea da sfociare nella contraddizione. È come se Nietzsche, forse in virtù di quella consistenza fluida che le consentiva di attraversare con facilità i diversi campi del sapere e le barriere imposte dalla razionalità, avesse identificato la propria potente (e prepotente) capacità intuitiva con la leggerezza *tout court*, accordandole maestà assoluta sulla composizione del testo. Lo «spirito di levità» si sarebbe quindi esteso oltre ogni confine, fino a restare vittima di quelle stesse immagini che aveva creato o evocato.

6 Il riferimento è a Ferrari 1994.

2.1.2 Le onde di Munch

Al di fuori dell'ambito strettamente filosofico, il primo a leggere l'opera e la figura di Nietzsche seguendo la 'via della leggerezza' è stato probabilmente Edvard Munch. Nel 1905, il banchiere e collezionista svedese Ernest Thiel gli commissionò un ritratto *post mortem* del filosofo (scomparso cinque anni prima): una scelta che si rivelò quanto mai azzeccata. Se, infatti, ritroviamo nelle tele di Munch quell'attitudine 'zarathustriana' a sondare le forze segrete della vita e a rappresentarle in tutta la loro potenza dirompente, scorrendo i suoi diari incontriamo frasi che non stonerebbero affatto nell'opera nietzschiana:

Ho dovuto seguire un sentiero lungo un precipizio, una voragine senza fondo. Ho dovuto saltare da una pietra all'altra. Qualche volta ho lasciato il sentiero per buttarmi nel vortice della vita. Ma sempre ho dovuto ritornare su questo sentiero sul ciglio di un precipizio (la citazione si trova in Nicosia 2003, pp. 10-11).

Anche Zarathustra ripete più volte di saltare «di vetta in vetta», di tuffarsi nel vortice della vita e di muoversi sull'orlo di un abisso; e, così come Nietzsche aveva dichiarato che ogni filosofia è un'autobiografia,⁷ Munch afferma che i suoi quadri sono i suoi diari. La sua ricerca pittorica procede di pari passo con un'intensa attività diaristica; al servizio entrambe di un'ardente volontà autorappresentativa, volta a esternare le tensioni interiori e a spiegare il mistero della propria natura:

La mia arte ha le sue radici nelle riflessioni sul perché non sono uguale agli altri, sul perché ci fu una maledizione sulla mia culla, sul perché sono stato gettato nel mondo senza potere scegliere (Nicosia 2003, p. 10).

Questa sensazione di diversità, di irrimediabile separatezza dalla felicità e dalla normalità, lo porta «lontano dal mondo», verso scelte esistenziali ed iconografiche incentrate su situazioni di solitudine e di dramma, a cui dà voce sviluppando un linguaggio pittorico che, nella sua vocazione all'espressione simbolica ed evocativa di verità che sfuggono alle maglie della ragione, appare affine a quello che Nietzsche sceglie per la sua filosofia.

Ecco come Munch racconta l'episodio da cui trasse l'ispirazione a dipingere l'*Urlo*:

Camminavo lungo la strada con due amici - il sole tramontava - il cielo

7 «Cosa è stata fino ad oggi ogni grande filosofia: l'autoconfessione, cioè del suo autore, nonché una specie di non volute e inavvertite *mémoires*» (Nietzsche 1968, p. 11).

si tinte all'improvviso di rosso sangue - mi fermai - mi appoggiai stanco morto a un parapetto - sul fiordo nerazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco - i miei amici continuavano a camminare e io tremavo di paura - e mi sentii un grande urlo infinito che attraversava la natura (Nicosia 2003, p. 48).

Non molti anni prima, Nietzsche aveva così descritto il sopraggiungere dell'intuizione dell'eterno ritorno, quella che considerò sempre la più abissale delle sue dottrine e a cui si deve la genesi del suo capolavoro:

La concezione fondamentale dell'opera, *l'idea dell'eterno ritorno*, la formula più alta di affermazione che possa venire raggiunta, risale all'agosto dell'anno 1881: fu buttata giù su un foglio, col sottotitolo «6000 piedi oltre l'uomo e il tempo». Quel giorno camminavo attraverso i boschi sul lago di Silvaplana; presso un possente blocco di roccia a forma di piramide, non lontano da Surlei, mi fermai. [...] Su quelle due strade mi venne l'idea di tutto il primo *Zarathustra*, innanzitutto di Zarathustra stesso, come tipo: o meglio, fu lui che *mi aggredì*... (Nietzsche 1994, pp. 228-230).⁸

Lettore di Kierkegaard e Schopenhauer (entrambi fondamentali punti di riferimento anche per Nietzsche; il primo, in particolare, è portatore di un pensiero che si esprime spesso in termini di leggerezza-peso), Munch si confronta con il pensiero nietzschiano fin dai primi anni Novanta, grazie anche all'amicizia che lo lega ad August Strindberg.

Da tempo sodale di penna di Nietzsche, lo scrittore svedese è il destinatario di molti dei cosiddetti 'biglietti della follia' (cioè quelle lettere deliranti che, nel 1889, il filosofo invia ad amici, conoscenti e personaggi celebri) nonché preda, a sua volta, di quelle manie di persecuzione che lo conducono a finire i suoi giorni in una clinica per malattie mentali.⁹ La morte di Strindberg è datata 1908: lo stesso anno in cui Munch subisce il primo ricovero. Il pittore è appena tornato dalla Germania, dove si è dedicato a diverse opere, tra cui il ritratto di Nietzsche, e dove ha iniziato a manifestarsi una nevrosi ossessiva con manie persecutorie, che degenera poi (a Copenhagen) in una forma più grave di alienazione mentale, caratterizzata da allucinazioni e paralisi degli arti.

La fragilità psichica accomuna dunque queste tre figure, ma la loro profonda affinità risiede altrove; e cioè nell'idea di arte come espressione diretta e totalizzante dei conflitti interiori che tormentano l'uomo.

8 I puntini di sospensione sono del testo.

9 Sebbene avvenuta in un ospedale psichiatrico, la morte di Strindberg non fu conseguenza del suo stato psichico, ma di un male di origine fisiologica. Per informazioni di carattere generale sulla biografia dello scrittore e sul suo carteggio con Nietzsche, si veda Perrelli (1990).

Stabilire eventuali connessioni tra questa poetica e la malattia mentale è materia di psichiatri; qui interessa solo sottolineare che, per formazione culturale, per scelte stilistiche e, soprattutto, per vocazione innata, Munch era l'artista ideale per ritrarre Nietzsche.

La difficoltà di non averlo mai incontrato fu superata ricorrendo a delle fotografie da cui il pittore trasse la sua fisionomia, ma non il clima greve che in quelle regnava. La rigidità delle pose propria di quel tempo esasperava infatti la sua mancanza di disinvoltura, consegnando alla storia un'immagine di Nietzsche che ne fa l'incarnazione stessa dello spirito di gravità.

Munch scelse una strada diversa. Nel suo quadro, la figura di Nietzsche appare, come di consueto, costretta in quegli abiti color antracite, dal taglio severo, che non l'abbandonarono mai; appare solenne e monumentale, ma più sognante che ieratica, e non priva di delicatezza, come testimonia il disegno delle mani e quel grigio argenteo dei capelli (il filosofo li ebbe sempre scuri), che ne ingentilisce il viso e che, tradendo leggermente la realtà, rende forse omaggio alla sua statura di maestro.

Come nell'*Urlo*, notiamo qui un parapetto (presenza fondamentale anche nello *Zarathustra*) e lo stesso cielo venato da onde color rosso-sangue; ma nel ritratto di Nietzsche lo sfondo (sempre cassa di risonanza delle figure in primo piano, nelle opere di Munch) sembra meno deformato e deformante, più 'pacificato', nei limiti in cui il termine è applicabile sia all'autore e che al soggetto del dipinto. Piuttosto che angoscia e disperazione, qui si esprime un senso di profonda malinconia, cioè quello stesso stato d'animo che, riferendosi alle creature shakespeariane, Italo Calvino definisce «tristezza diventata leggera» (Calvino 1988, p. 21).¹⁰

Esiste poi un altro piano, più sotterraneo, in cui è forse possibile intravedere un tratto che unisce Munch e Nietzsche nel segno della leggerezza. Mi riferisco a quello stile linearistico e ondeggiante (noto come *Åsgårdstrandlinen*, dal nome della spiaggia di Åsgård, sfondo privilegiato delle tele di Munch), che immette l'osservatore in una dimensione stranante, quasi ipnotica, e che trovo simile allo stato d'animo che prova il lettore dello *Zarathustra*: in entrambi i casi, mancano linee rette, punti d'appoggio, perché «tutte le cose dritte mentono [...] Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo» (Nietzsche 1983, p. 184).

Se lo spirito di levità abita realmente lo *Zarathustra*, lo si dovrà allora cercare nei suoi sentieri più labirintici, quelli in cui Nietzsche si dona al proprio caos interiore (il suo *Urlo*?) e, sfuggendo alle lusinghe del pensiero teoretico, ne riemerge generando una stella danzante. Le onde di Munch che attraversano l'opera segnano il percorso da seguire.

¹⁰ Va anche aggiunto che Shakespeare è molto presente in *Così parlò Zarathustra*; la celebre immagine della stella danzante, per esempio, è tratta dalla prima scena del secondo atto di *Molto rumore per nulla*: «Quando nacqui, una stella danzava». L'osservazione si deve a Barbara Allason in Nietzsche (1934), p. 40.

2.1.3 A passo di danza

La complessità della dialettica leggerezza-peso e la sua centralità nello *Zarathustra* sono testimoniate da alcune delle ultime parole che Nietzsche ha pronunciato sull'opera:

Il problema psicologico del tipo Zarathustra è: come mai colui che dice no in misura inaudita, che *attua* il no a ciò cui finora si è detto di sì, può essere nonostante questo il contrario di uno spirito negativo; come mai lo spirito che porta il più pesante di tutti i destini, un compito fatale, può essere nonostante questo il più leggero e quello che va più oltre - Zarathustra è un danzatore (Nietzsche 1994, p. 236).

La danza è infatti l'icona privilegiata della leggerezza nietzschiana. Fin dal prologo, il profeta - che presto scopriremo essere il nemico mortale dello spirito di gravità - avanza simile a un danzatore, come osserva un vecchio al suo passaggio. Tale attributo, associato a quello di «lieve» e in riferimento alla persona di Zarathustra, ritorna nel discorso *Dell'uomo superiore*, in cui la capacità di danzare è intimamente connessa a quella di evolversi. In quanto forma di liberazione dai vincoli metafisici, morali e sociali, la danza si presenta a un tempo come strumento di crescita interiore e come condizione di positività riconquistata da chi ha saputo sfidare e vincere la tradizione. Ma la tradizione qui stigmatizzata altro non è che lo spirito di gravità, espressione di quel pensiero metafisico e morale che riconduce la verità e le diverse forme a un unico fondamento. Chi è schiavo di questa filosofia non conoscerà mai il riso né la danza, avrà i piedi pesanti e il cuore oppresso: per lui la terra non sarà mai leggera. Viceversa, «chi ha piedi lievi riuscirà a correre anche sopra alla melma e a danzarvi come su ghiaccio polito» (Nietzsche 1983, p. 342) e, danzando, si avvicina alla sua meta. Supera se stesso.

In termini non molto differenti, Nietzsche aveva già espresso questa idea in un passo della *Nascita della tragedia*:

Cantando e danzando l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. Dai suoi gesti parla l'incantesimo (Nietzsche 1972, p. 26).

L'atto del danzare è dunque connesso con la tensione verso l'alto, con quel desiderio di conquistare le vette e di librarsi nell'aria che attraversa l'intera opera. Ma, sebbene espressioni dello spirito di levità - anzi, proprio in quanto tali -, la danza e il volo non sono arti agevoli da imparare. Non sono qualcosa da prendere 'alla leggera':

questa è la mia dottrina: chi vuole imparare un giorno a volare deve prima di tutto imparare a stare e andare e camminare e arrampicarsi e danzare: – il volo non si impara a volo (Nietzsche 1983, p. 230).

L'ascesa, intesa come superamento (laico) dei propri limiti, è l'imperativo categorico che Zarathustra rivolge all'uomo. Questo monito, che può suonare 'superomistico', è in realtà un invito a scoprire la propria natura e ad aderirvi senza riserve, attraverso un sano amore per se stessi e un'autentica, quanto laboriosa, operazione di scavo interiore:

Ciò che uno ha è, proprio per chi lo ha, molto ben nascosto; e tra tutte le miniere la propria è quella che viene scavata per ultima, e questo è opera dello spirito di gravità (Nietzsche 1983, p. 227).

Il motto «divieni quello che sei» è sempre presente nella pagina nietzschiana, come meta di un cammino che procede per tentativi e interrogativi. Un cammino che richiede solitudine e totale abnegazione, senza punti di riferimento diversi dalla propria vocazione interiore. Non esistono scorciatoie o formule facili e universali, come ricorda Zarathustra nella conclusione del discorso dedicato allo spirito di gravità:

«Questa, insomma, è la *mia* strada, – dov'è la vostra?», così rispondo a quelli che da me vogliono sapere «la strada». *Questa* strada, infatti, non esiste! (Nietzsche 1983, p. 230)

Credo sia importante sottolineare una così intensa volontà di presentarsi come portatore di una dottrina rivoluzionaria, e quindi maestro indiscusso (nei casi estremi, *Salvator Mundi*), ma mai come quello che oggi chiameremmo un 'guru'. Perfino nel pieno del fervore oratorio, Nietzsche-Zarathustra si guarda bene dal proporsi come modello da seguire acriticamente, ben sapendo che proprio nella mancanza di giudizio si annida lo spirito di gravità.

L'invito allo sviluppo delle capacità critiche e il desiderio di conoscenza che percorre lo *Zarathustra* non vanno in alcun modo confusi con l'analisi razionale e il pensiero teoretico. Anche quando affronta problemi ontologici, infatti, Nietzsche usa con estrema cautela il linguaggio e gli strumenti propri della teoresi, quasi si trattasse di un materiale pericoloso, che rischia di contaminare la verità e la vitalità delle proprie intuizioni. La qualifica stessa di 'filosofia' gli appare, a tratti, inadeguata a definire il frutto di quel tormento interiore che lo spinge – e, in buona misura, costringe – a scrivere e a riflettere sul destino dell'uomo.¹¹

11 In una lettera del 2 luglio 1885 all'amico Franz Overbeck, Nietzsche scrive: «La mia

Il suo addentrarsi nel mondo del pensiero ha sempre la fisionomia dell'esperienza totalizzante, viscerale; in più di un'occasione, il filosofo afferma, con un certo orgoglio, di scrivere con il corpo e con il sangue, di vivere e patire fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, l'idea che lo rapisce:

Io parlo solo di cose che ho vissuto e non di cose semplicemente pensate; in me manca l'antagonismo tra pensiero e vita. La mia teoria si sviluppa dalla mia prassi (Nietzsche 1975, p. 219).

Coerentemente con queste affermazioni, la sua scrittura possiede quasi sempre una forte valenza esistenziale e simbolica, nonché un'inclinazione al linguaggio poetico, piuttosto che a quello teoretico. Come ha osservato Sossio Giametta, autore di un commento dello *Zarathustra* datato 1996, se si guarda bene il pensiero nietzschiano, ci si rende conto che «non si tratta veramente della concezione di un filosofo, bensì della visione tutta lievitata di un poeta, di un pensatore-poeta che anche nel regno dei concetti ha saputo scavare le grandi ricchezze della natura, come è appunto costume dei poeti» (Giametta 1996, p. XI).

Una simile impostazione di pensiero nasce da una decisa contrapposizione: quella al pensiero di Socrate. A partire dalla *Nascita della tragedia*, vale a dire dal suo primo scritto di rilievo, Nietzsche istituisce un processo contro quel bacillo razionalistico che, tentando di imbrigliare e schematizzare le forze creative del caos, ha consegnato il mondo allo spirito di gravità. Nella ricostruzione nietzschiana, l'avvento di Socrate ha causato la rottura di quello stato di armonia che il popolo greco aveva instaurato con la natura e che, a differenza di quanto credono in molti, non consisteva in una sorta di «olimpica serenità», ma in una sintesi vitale di apollineo e dionisiaco che trovava la sua massima espressione nella tragedia.

Il socratismo estetico, «la cui legge suprema suona a un dipresso: tutto deve essere razionale per essere bello, come proposizione parallela al principio socratico: solo chi sa è virtuoso» (Nietzsche 1972, pp. 85-86) e che trova in Euripide il suo poeta ideale, decreta la morte della tragedia e, con essa, del mito e dell'arte:

Chi è costui, che osa da solo negare la natura greca, quella che attraverso Omero, Pindaro ed Eschilo, attraverso Fidia, attraverso Pericle, attraverso la Pizia e Dioniso, attraverso l'abisso più profondo e la cima più alta è sicura della nostra stupefatta adorazione? Quale forza demonica è questa, che può ardire di rovesciare nella polvere un tale filtro incantato? (Nietzsche 1972, p. 91).

filosofia, se ho il diritto di chiamare così ciò che mi tormenta fin dentro le radici del mio essere». La citazione è riportata in Rocci (1999), p. 14.

La concezione ‘tragica’ della vita viene così sopraffatta da quella teoretica,¹² che ipotizza un cosmo retto da leggi fisse e immutabili, la cui comprensione conduce alla felicità. Obiettivo raggiungibile attraverso la ragione, che si pone così, a scapito della dimensione istintuale, come unica guida dell’uomo. Ed è la stessa ragione che, opponendosi ai sensi, inventa un altilà, un «mondo dietro il mondo» che sfugge al campo sensoriale. Una tale deformazione del reale ha per Nietzsche i connotati della patologia:

La razionalità ad ogni costo, la vita chiara, fredda, cauta, cosciente, senza istinto, in opposizione agli istinti, fu essa soltanto una malattia, e niente affatto un ritorno alla virtù, alla salute, alla felicità. Dover combattere gli istinti - ecco la formula della *décadence* (Nietzsche 1970, p. 177).

Socrate è dunque il vero avversario di Dioniso, il demone che fa degenerare le virtù apollinee nella logica razionale, nonché il precursore di quel ‘no’ alla vita in cui Nietzsche rintraccia l’essenza stessa del Cristianesimo; in una parola, Socrate è lo spirito di gravità. O almeno, uno dei suoi volti.

Per combatterlo non ci resta che danzare. Oltre a essere un inno alla vita, infatti, la danza si presenta come un vero e proprio modello epistemologico, basato su una conoscenza d’ispirazione dionisiaca. Un modo di procedere che sarà adottato da quella componente della scienza moderna che rifiuta il riduzionismo meccanicistico (si pensi alla creatività di Einstein e al suo privilegiare il momento intuitivo rispetto a quello puramente speculativo); una rivoluzione che può essere compresa solo tentando di capire cosa significasse Dioniso per Nietzsche, in quegli ultimi decenni dell’Ottocento.

2.2 Dioniso

2.2.1 Tra mito e archetipo

Il mito di Dioniso accompagna Nietzsche dall’adolescenza fino ai biglietti della follia. Non più padrone di sé, il filosofo si firma spesso con il nome del dio o con quello della sua variante dilaniata, cioè Zagreo; ribadendo così, nel modo più drammatico, la sua devozione e il suo desiderio irrealizzato di fondersi con le energie vitali della natura. In quanto «archetipo della zoè, della vita primigenia nella sua universale indistinzione» (Rocci 1999, p. 33), l’antica divinità della maschera rappresenta, nell’im-

¹² In Socrate, Nietzsche vede «il tipo di una forma di esistenza prima di lui mai esistita, il tipo dell’uomo teoretico» (1972, p. 99).

maginario nietzschiano, l'unica possibilità di evadere da se stessi e dai vincoli imposti dalla società, in un'esplosione panica che riconcili l'uomo con l'universo.

Se la danza si impone come espressione emblematica dello spirito dionisiaco, l'ebbrezza ne rappresenta il fenomeno fisiologico: essa libera l'uomo dal *principium individuationis*, cioè dal suo elemento soggettivo. Valicati i limiti dell'individualità, l'uomo dionisiaco si apre al ciclo delle metamorfosi: entra in ogni pelle e in ogni moto dell'animo, si rende disponibile alla minima suggestione e al più sottile segnale emotivo, acquisendo così, in massimo grado, la facoltà del comprendere e l'arte del comunicare. Fondendosi poi con le forze elementari della natura, l'uomo rinnovato attinge all'eterna volontà di generazione, di fecondazione, di eternità. La libera esplosione degli istinti travolge ogni ordine logico, ma non si traduce in un moto puramente caotico e distruttivo: Dioniso rappresenta la mediazione tra il disordine e il rinnovamento necessario per la costituzione di un nuovo ordine.

Il dionisiaco andrebbe anche analizzato come categoria storico-culturale ed estetica, ma il nostro discorso sarà circoscritto alla dimensione esistenziale; sotto questo aspetto, esso si risolve in un'estatica accettazione del carattere totale della vita, che trova la sua più alta espressione nell'anelito verso l'eterno ritorno. La sovrabbondanza di vitalità che travolge l'uomo dionisiaco, essendo intraducibile in un linguaggio verbale codificato, si manifesta nella danza, intesa come apoteosi della corporeità.

Nella dottrina di Zarathustra tutto parte dalla dimensione corporea ed è a essa riconducibile. Non più prigioniero o tomba dell'uomo, il corpo diventa il suo vero se stesso e, in quanto generatore della forza creativa, l'origine di ogni forma di conoscenza. Esso assurge al ruolo di «grande ragione», di cui la piccola ragione è solo un piccolo strumento e alla coscienza non resta che riconoscersi come la parte più incompiuta e depotenziata di quel meraviglioso e ricchissimo testo che è il nostro corpo (cfr. Nietzsche 1983, p. 63).

Testo che possiede dunque una sorta di saggezza intrinseca, fatta di istinti e di passioni oltre che di meccanismi organici, la quale si manifesta in un'armonia solo in parte riconducibile entro gli schemi della razionalità; Nietzsche è convinto che, nella sua essenza più profonda, questo linguaggio resti indecifrabile per lo scienziato, che pure si culla nella propria illusione di conoscenza:

Come freddi ed estranei ci sono ancora i mondi scoperti dalla scienza! Quanto diverso per esempio è il corpo quale noi lo sentiamo, vediamo, palpiano, temiamo, ammiriamo, e il corpo quale ce lo insegna l'anatomista (Nietzsche 1965, p. 447).

Nella sua analisi sulle radici della moderna rivalutazione della corporeità, Leonardo Casini, che riconosce questo merito al pensiero di Nietzsche (ma

vanno fatti anche i nomi di Schopenhauer e Feuerbach), ha sintetizzato i motivi dell'inferiorità della coscienza rispetto al corpo con un'efficacia quasi nietzschiana:

La piccola ragione, la coscienza, lo «spirito» sembra non fare altro che affermare, dire, rendere esplicito quanto il corpo in realtà agisce, attua. La coscienza e la piccola ragione dicono «io», mentre il corpo «fa io» (Casini 1990, p. 303).

Eliminata la morale e respinto con decisione il pensiero teoretico, non resta che affidarsi alla saggezza misteriosa che alberga nel nostro corpo:

È essenziale muovere dal corpo, e utilizzarlo come filo conduttore. Esso è il fenomeno molto più ricco e che consente un'osservazione più precisa. Il credere nel corpo è fondato meglio che il credere nello spirito (Nietzsche 1986, p. 321).

Ricondurre la coscienza, la ragione e l'anima alla corporeità non è un processo di riduzione materialistica, né il rinvio a un principio ultimo immediato. Il fine sembra, piuttosto, quello di ridurre l'unitario alla molteplicità e alla gerarchia degli istinti. Ne consegue il rifiuto delle pretese di unità e semplicità del soggetto (su cui si basa l'illusione della conoscenza razionalistica) nonché del senso di alienazione che prova chi considera la propria anima una componente divina e immortale, superiore al proprio essere biologico.

L'alternativa alla metafisica diventa, in tal modo, la fisiologia. Con la metafisica - sarà appena il caso di ripeterlo - la forza creativa del corpo liquida anche lo spirito di gravità, e si afferma come *conditio sine qua non* di ogni possibile leggerezza. Risulta infatti improponibile, dopo quanto detto, l'ipotesi di una leggerezza che si realizzi in antitesi con la fisicità, che cerchi se stessa lontano dal contatto vitale con la terra.

L'esaltazione del corpo, la celebrazione della terra e il continuo richiamo alla danza sono i cardini di quello che, nel discorso *I sette suggesti*, si dichiara essere il vero compito di Zarathustra:

E se il mio Alfa e Omega è che tutte le cose grevi divengano lievi, tutti i corpi danzanti, tutti gli spiriti uccello: e davvero questo è il mio Alfa e Omega! (Nietzsche 1983, p. 272)

A questo punto, non si farà un'illusione logica troppo ardita concludendo che, nell'immaginario nietzschiano, Dioniso, la danza e la riscoperta del corpo sono tre radici di una medesima sostanza: la leggerezza.

2.2.2 Starobinski: l'abbaglio dinanzi alla leggerezza

Collegato alla celebrazione della danza, il richiamo nietzschiano al risveglio del corpo va letto anche in relazione a quello stato di semiclandestinità in cui buona parte della cultura ottocentesca aveva relegato la sfera corporea. Come osserva Jean Starobinski, nel saggio *Ritratto dell'artista da saltimbanco*:

Baudelaire è [...] testimone di un malessere della dimensione corporea che costituisce uno dei caratteri persistenti dello spirito del suo tempo. Il corpo è male, è la contingenza. Si va al circo, sul terreno della fiera, all'opera, per vedere i corpi che cercano gloriosamente, vanamente, la propria redenzione e liberazione estetica attraverso il movimento. I corpi in movimento non si prestano forse a una lettura idealizzante? (Starobinski 1984, p. 84).

Questa forma di idiosincrasia riguarda principalmente la sfera maschile: dal *dandy* «che si sforza di trascendere il dato contingente attraverso gli artifici della toilette» (Starobinski 1984, p. 88) al *clergyman*, passando per il borghese rispettabile che occulta l'imbarazzante presenza corporea dentro abiti scuri, o sfoggiando «barbe patriarcali che non lascian fiammeggiare più che lo sguardo, specchio dell'anima» (1984, p. 89). È una fuga inutile, dato che

non c'è nulla che riconduca al corpo come l'insuccesso subito nel tentativo di sfuggire al corpo. Chi vuol fare l'angelo fa la bestia. Questa è l'immagine che ci offre l'uomo dell'Ottocento (1984, p. 88).

Sulla base di queste considerazioni, si comprenderà meglio il tono appassionato del richiamo di Nietzsche alla rivalutazione del corpo e la distanza del suo ideale di leggerezza da quello allora imperante. Modelli antitetici che si confrontano tuttavia sulla comune immagine principe: quella della danza.

La ballerina sulla corda, di cui Gautier tesse le lodi «non esiste niente di più aereo, di più leggero, di più leggiadramente pericoloso» (1984, p. 55) si muove verso la smaterializzazione, verso una trasfigurazione allegorica che vede nella grazia delle sue acrobazie l'equivalente dell'atto poetico.

Atteggiamento analogo si riscontra nelle *Odi funambolesche* di Banville, a proposito delle quali, Starobinski scrive che il poeta riconosce in questo potere di levitazione il dominio che egli desidera esercitare sul corpo del linguaggio, ma la sua partecipazione non va oltre.

È un eccesso di leggerezza che lascia perplesso anche Baudelaire. Secondo il poeta francese, un'opera che manchi dell'elemento negativo, dell'ombra e della materialità è destinata a perdersi nell'azzurro come una bolla di sapone. Ma ciò non implica affatto una rivalutazione del dato

corporeo. Al contrario, Baudelaire (nelle vesti di nemico della Natura) ribadirà più volte che il corpo rappresenta il peccato dell'esistenza naturale, una colpa da nascondere con ogni artificio. In quest'ottica, la pesantezza s'identifica con l'esistenza corporea, che prende il sopravvento non appena viene meno l'azione trasfigurante dell'esteta.

Un esempio di una tale trasfigurazione si trova in Mallarmé, secondo cui «la ballerina non è più la donna che balla, bensì una metafora che riassume uno degli aspetti elementari della nostra forma» (1984, p. 84). Spogliata della propria contingenza materiale e rivestita di metafisiche aspettative rivelatorie, la donna cessa di essere una minaccia e può diventare oggetto di ammirazione del poeta.¹³

Tali affermazioni inducono a concludere che, per i detrattori della fisicità, il potenziale di leggerezza insito nell'immagine della danza sia limitato alla sua possibilità di negare il corpo, cioè di trascendere il gesto ricercando un significato simboleggiato. La danza diventa così accettabile solo se cristallizzata nella sua originaria dimensione rituale. Al di fuori di questa, infatti, in quanto espressione del corpo e della sua seduzione dionisiaca, essa si associa inevitabilmente al simbolismo della sensualità, innestando il seme del caos in quell'idea di ordine che il rito si sforza di mantenere.

2.2.3 La danza di Kali

L'analisi di Starobinski rende più chiara la valenza eversiva della proposta nietzschiana, il cui punto forza risiede probabilmente nella scelta della danza quale simbolo dell'auspicato risveglio del corpo. È forse il suo statuto ambiguo, sulla linea di confine tra ordine e caos, a fare sì che il danzare sprigioni una pluralità di suggestioni e significati spesso opposti tra loro, imponendosi in tal modo come nodo cruciale della riflessione sulla leggerezza. Basta infatti uno spostamento di pochi gradi dell'angolo della visuale perché l'immagine della danza faccia levitare il corpo del testo o, al contrario, lo pietrifichi.

Secondo Santi Lo Giudice, autore di un saggio sul lessico di Nietzsche, per il filosofo tedesco il danzante attua una «creatività priva di programmi performati», ovvero quella stessa derridiana decostruzione delle forme costituite che è propria della categoria dell'ironico. Nella danza, il corpo si esprime in un linguaggio i cui codici sfuggono agli strumenti dell'analisi tradizionale, realizzando una «formatività» che non si cura di giustificare razionalmente la messa in moto delle istanze vitali che l'hanno generata (cfr. Lo Giudice 1990, p. 87).

¹³ Per una trattazione di taglio filosofico-psicologico dell'argomento e, in particolare, della tendenza a considerare il corpo femminile come un 'oggetto da redimere', si rimanda a Galimberti (1983).

Sul potere creativo, e insieme decostruttivo, che la simbologia della danza ha sempre esercitato sull'immaginario individuale e collettivo, si è a lungo soffermato Carl Gustav Jung, il quale sostiene che essa è sempre correlata all'idea della creazione, della produzione di un effetto e del ricongiungimento con le proprie forze recondite.¹⁴ Il danzatore si connette con il potere creativo del suo subconscio, ma al contempo attiva anche quello distruttivo, non essendo possibile produrre una nuova condizione senza disfare la precedente. Su questo punto, Jung è tassativo: «It is impossible to create without destroying» (Jung 1988, p. 56).

Della stessa idea è Walter Otto che, in una monografia su Dioniso, scrive:

Chi genera qualcosa di vivo deve immergersi in quelle profondità primigenie ove hanno dimora le forze della vita, e quando torna a riaffiorare porterà negli occhi una luce di demenza, perché laggiù, unitamente alla vita ha sede la morte. L'arcano originario è esso stesso delirio, è la matrice della duplicità e dell'unità del disordine (Otto 1990, p. 145).

Nella visione junghiana, sempre aperta alle suggestioni del pensiero orientale, questa polarità s'incarna nel mito induista di Shiva, il dio che danza le origini e la distruzione del mondo. Le sue molteplici braccia simboleggiano un intenso lavoro creativo e il suo danzare sulle tombe rimanda alla carica distruttiva - e soprattutto autodistruttiva - che abita l'animo di chi crea.¹⁵ Quando però prende in esame lo *Zarathustra*, Jung non evoca Shiva, bensì Kali, divinità appartenente allo stesso pantheon, ma molto più temibile, in quanto portatrice di dissoluzione e rovina.¹⁶ Le immagini danzanti dell'opera ricordano allo psicologo svizzero la follia macabra della dea, che balla sui cadaveri in una trionfale apoteosi della decomposizione (cfr. Jung 1988, p. 130 sgg.).

Jung conferma quindi la centralità della danza nello *Zarathustra*, ma

14 Jung si esprime in questi termini: «dancing is always connected with creation. [...] you can dance not only to produce the union with yourself, or to manifest yourself, but in order to produce rain, or the fertility of women, or of the fields, or to defeat your enemy. The idea of one effect, or something produced, is always connected with the idea of dancing» (Jung 1988, pp. 46-48).

15 «Shiva who dances in the burial grounds; he is the great destroyer because he is creative life, and such both creative and destructive. [...] The many arms of the deity express of course his extraordinary efficiency; he works not with two hands, but with many. Then if you look at it psychologically, the life of a creative individual contains any amount of destruction, even of self-destruction» (Jung 1988, pp. 56-57).

16 In realtà la simbologia di Kali è più complessa, comprendendo anche aspetti creativi. Ma qui conta l'intenzione di Jung di mettere in risalto gli aspetti disgreganti dell'opera nietzschiana, paragonandoli all'«orribile consorte di Shiva», che mozza teste con la sua spada e danza tra i cadaveri, indossando una cintura fatta di braccia umane. Per la figura di Kali, si veda Mookerjee (1990).

perché si concentra sui suoi effetti deleteri? Perché riconosce in Nietzsche un pensatore epocale, nonché il precursore degli studi sull'inconscio, ma imposta i seminari che dedica alla sua opera sull'analisi delle istanze distruttive contenute nella sua dottrina? La risposta più ovvia è che, in considerazione della sua attività di medico, egli sia più interessato agli aspetti patologici del pensiero nietzschiano, piuttosto che a quelli creativi. Credo però che occorra indagare un po' più a fondo il rapporto tra queste due figure, al fine di avere una più ampia prospettiva della leggerezza nietzschiana, una visione che comprenda anche quegli aspetti disgreganti intravisti dallo psicologo.

Cresciuto negli anni del 'caso Nietzsche' e studente nella stessa università in cui il filosofo aveva insegnato (quella di Basilea), Jung avverte ben presto il desiderio di leggere i suoi scritti, ma rimanda a lungo, adducendo varie scuse dietro le quali si nasconde - come lui stesso ammetterà nella sua autobiografia - un inspiegabile timore nel confrontarsi con quel pensiero. Quando trova il coraggio di farlo, le sue impressioni sono le seguenti:

Nonostante questi timori ero impaziente, e finalmente mi risolsi a leggerlo. *Le considerazioni inattuali* fu il primo libro che mi capitò fra le mani. Entusiasta, passai subito dopo alla lettura di *Così parlò Zarathustra*. Come per il *Faust* di Goethe, si trattò di un'esperienza terribile (Jung 1992, p. 139).

A spaventarlo è l'ipotesi di un'identificazione. Jung teme che la propria personalità n. 2 (così, in un primo momento, indica la zona della mente dominata dalle forze subconscie) si rispecchi in quella di Nietzsche:

Zarathustra era il *Faust* di Nietzsche, il suo n. 2, e il mio n. 2 ora corrispondeva a *Zarathustra*, sebbene ciò fosse come paragonare un mucchietto di terra, scavato da una talpa, con il Monte Bianco. Inoltre *Zarathustra* - non v'era dubbio - era morboso. Era malato anche il mio n. 2? (Jung 1992, p. 139).

Così, lo studente che si era avvicinato agli studi medici spinto dalla sete di conoscere la fisiologia umana e, soprattutto, «quegli stati biologici d'eccezione» che sono le malattie, si scopre egli stesso malato, per di più di un male che si annida nella psiche, ovvero in un territorio ancora inesplorato dalla scienza del tempo (siamo nel 1898):

Questa possibilità mi colmò di terrore, e per molto tempo mi rifiutai di ammetterlo; ma l'idea insistentemente si insinuava in me nei momenti meno opportuni, provocandomi un freddo brivido, così che alla fine fui costretto a riflettere su me stesso (Jung 1992, p. 139).

Tale riflessione si concluderà solo con la morte di Jung, che costruirà la sua psicologia del profondo sul continuo dialogo con la filosofia e la figura di Nietzsche (ancor più che con quelle di Freud), nella convinzione che occorra confrontarsi con le potenze profonde che la sua opera riporta alla luce, respingendo però ogni immedesimazione con esse.

Prima che agli altri, il monito è rivolto a se stesso. In quanto figlio di un pastore protestante morto in giovane età, Jung aveva infatti una situazione familiare molto simile a quella di Nietzsche; ma era soprattutto sul piano caratteriale che i due mostravano preoccupanti affinità, rientrando entrambi - secondo i canoni fissati dallo stesso Jung in *Tipi psicologici* - nella non comune tipologia dell'intuitivo introverso. Il libro descrive così i tratti essenziali di questo temperamento:

L'intuitivo introverso, quando è la funzione dominante, crea un tipo ben preciso: da un lato, il sognatore e veggente mistico, dall'altro il fantasioso e l'artista. [...] Se non è un artista, è spesso un genio misconosciuto, una grandezza sprecata, una sorta di sapiente-mezzo-matto, una figura da romanzo psicologico. [...] L'intuitivo introverso moralmente atteggiato rende se stesso e la propria vita simbolici, cioè conformi al significato interiore ed eterno dell'evento, non alla realtà effettiva e presente. Per cui priva se stesso anche della capacità di agire su questa, infatti rimane incomprensibile (Jung 1993, pp. 314-315).

Se ancora permane qualche dubbio che non stia pensando a Nietzsche, il passo successivo provvede a fugarlo:

Il suo linguaggio non è quello che usano tutti gli altri, è un linguaggio esageratamente soggettivo. Le sue argomentazioni non convincono: mancano della *ratio* che convince. È capace solo di professare o annunciare. È la voce di colui che predica nel deserto. [...] Da un punto di vista estroverso e razionalistico, questi individui sono i più inutili degli uomini (Jung 1993, pp. 315-316).

Il rischio maggiore a cui è sottoposto questo tipo è allora la perdita di contatto con la realtà. Se non adeguatamente bilanciata da un rapporto costante con gli aspetti più pratici ed elementari della vita (lo Jung ottantenne non smetteva l'abitudine di passare mesi interi in campagna, senza energia elettrica né acqua corrente), la sua capacità di leggere nel fondo dell'inconscio collettivo, connessa a quella di creare opere archetipiche e visionarie, comporta l'inflazione della funzione intuitiva della sua psiche a scapito di quella sensoriale. Jung non ha dubbi che Nietzsche abbia seguito questa parabola distruttiva, riconoscendo al mondo dei sensi dignità letteraria, ma privilegiando in realtà quello delle idee. Anzi, vivendo esclusivamente in quest'ultimo.

Sebbene nei già citati seminari compaia raramente il termine 'lightness' (il discorso si concentra più sulla luce e sullo spirito), l'interpretazione junghiana mina le basi stesse della leggerezza quale ce l'aveva proposta Nietzsche, cioè una danza nel nome di Dioniso tanto soave da diventare volo. Tali elementi sarebbero infatti in conflitto tra loro, a causa del permanere, nonostante gli sforzi di Nietzsche, del dualismo terra-aria e corpo-spirito.

A prova di ciò, Jung chiama in causa un passo tratto dal prologo dello *Zarathustra*:

Un'aquila volteggiava in larghi circoli per l'aria, ad essa era appeso un serpente, non come preda, ma come un amico: le stava infatti inanelato al collo. «Sono i miei animali!» disse Zarathustra e gioì di cuore (Nietzsche 1983, p. 18).

Lo psicologo ricorda che le due figure compongono un'antichissima coppia simbolica, la quale rimanda all'opposizione tra il mondo terrestre e quello celeste; essa ricorre più volte nell'iconografia cristiana, dove però il serpente è preda dell'aquila: evidente auspicio della vittoria dello spirito sulla materia. Nietzsche conosceva questa simbologia e vedeva in essa una tipica espressione della vocazione cristiana a mortificare il corpo: avrebbe quindi pensato di rimaneggiarla, risolvendo lo scontro in una conciliazione. Il risultato è per Jung un'operazione meramente intellettualistica, che riflette l'incapacità di trovare una sintesi tra le istanze intuitive e quelle sensoriali (Jung 1988, p. 227 sgg.).

Plausibile o meno che sia quest'ipotesi, su almeno un punto non si può che concordare con essa: l'immagine, nelle intenzioni conciliatrice, è in realtà sbilanciata dalla parte dell'aquila, che si trova nel suo elemento naturale e nella condizione di scrollarsi di dosso il serpente. È pur vero che quest'ultimo potrebbe strangolare l'uccello, ma così facendo precipiterebbero entrambi nel vuoto. L'opzione per l'aria è netta e il dualismo tutt'altro che risolto.

Seguendo la linea tracciata da Jung, è possibile distrarre l'attenzione dalle parole di Zarathustra e leggere l'opera alla luce del permanere dell'opposizione spirito-materia. Si scopre allora facilmente che Nietzsche non crea alcuna figura davvero positiva connessa alla terra: tutti gli animali a essa più intimamente legati sono oggetto di disprezzo, e il fango domina sulla bellezza di prati e foreste.

Allo stesso modo, l'apologia del corpo nel suo complesso deve fare i conti con una, più nascosta, svalutazione delle sue singole parti, che si esprime principalmente attraverso l'uso di metafore e modi di dire che riconducono bocche e stomaci alla bassezza e alla mediocrità. Sono poi molteplici i casi in cui la dimensione corporea è sinonimo di malattia e sofferenza; perfino Zarathustra, il cui corpo gode di uno statuto particolare, essendo lui un «risvegliato», è più vulnerabile, più esposto all'attacco e alla derisione,

quando lo si può toccare nella sua consistenza fisica. Sfuggono parzialmente alla condanna gli occhi che – come abbiamo già visto – sono per l'uomo ottocentesco «lo specchio dell'anima».

Risulta quindi arduo contestare queste parole di Jung:

Nietzsche visse *al di là dell'istinto*, nell'aria rarefatta dell'eroismo [...] finché la tensione non distrusse il suo cervello. Egli parlava di dire di Sì e visse un vita di No. Il suo ribrezzo per l'uomo, per l'animale umano appunto, che vive di istinto, era troppo grande. [...] Questo istinto, il vitale istinto animale, Nietzsche non lo ha vissuto.¹⁷

2.2.4 Il funambolo e il saltimbanco

Critico d'ispirazione psicoanalitica, Gaston Bachelard ha preso in esame la predilezione di Nietzsche per le metafore aeree, e coniato, in riferimento a questa, l'espressione «psichismo ascensionale». Partendo dal presupposto che in Nietzsche il poeta spieghi in parte il pensatore, il critico francese ha analizzato *Così parlò Zarathustra* e le *Poesie*, confrontandoli sul piano delle immagini e, in particolare, di quelle che rimandano ai quattro elementi fondamentali. Ha così appurato che Nietzsche non è un poeta della terra, in quanto nelle sue pagine la pietra e la roccia «non vivono»: compaiono spesso, ma solo come simboli di durezza. Ciò che lo attira non è la materia, ma l'azione e «la terra nella sua massa e nella sua profondità gli offrirà soprattutto spunti di azione» (Bachelard 1988, p. 135).

Ancor meno della terra lo affascina l'acqua, elemento troppo facilmente «servile», che, sebbene molto presente nelle opere esaminate, ispira a Nietzsche figure passeggiere, incapaci di creare *rêveries* materiali. Il discorso si fa più complesso per quel che riguarda il fuoco, data la forza delle metafore ignee e l'identificarsi di Zarathustra con il sole. Bachelard osserva che nelle immagini nietzschiane questo elemento è meno sostanza che forza: esso è cioè correlato alla tensione e all'azione, non al benessere di un calorismo, come in Novalis. Il fuoco nietzschiano è un tratto che sale e che, paradossalmente, aspira al freddo. È la «volontà di raggiungere l'aria pura e fredda delle altezze» (1988, p. 142).

La conclusione è che sia l'aria il suo elemento naturale. Avendo riposto tutta l'energia lirica nello scambio tra il pesante e il leggero, tra il terrestre e l'aereo, Nietzsche diventa per Bachelard il «modello del *poeta verticale*, del *poeta delle cime*, del *poeta ascensionale*» (1988, p. 133).

Ma tutto ciò che sale è destinato a scendere:

17 La citazione è riportata in Rocci (1999), p. 146.

O Zarathustra, sussurrava beffardamente sillabando le parole, tu, pietra filosofale! Hai scagliato te stesso in alto, ma qualsiasi pietra scagliata deve cadere! O Zarathustra, pietra filosofale, pietra lanciata da fionda, tu che frantumi le stelle! Hai scagliato te stesso così in alto, ma ogni pietra scagliata deve cadere! (Nietzsche 1983, p. 182).

A pronunciare queste parole è lo spirito di gravità, il quale, sotto mentite spoglie, è stato già nel prologo l'artefice di una rovinosa caduta. Il riferimento è al funambolo che, durante la sua esibizione, precipita nel vuoto a causa di «una specie di pagliaccio dai panni multicolori», che lo insegue sul filo per poi superarlo con un balzo:

questi però, vedendosi battuto dal rivale, perse la testa e l'equilibrio e, - più rapido ancora del bilanciante che aveva lasciato cadere, - precipitò in basso, in un mulinello di braccia e di gambe. (Nietzsche 1983, p. 13)

L'uomo cade ai piedi di Zarathustra, dove spira poco dopo. Allontanata si la folla, il profeta resta solo e constata: «per gli uomini sono ancora qualcosa di mezzo tra un pagliaccio e un cadavere» (Nietzsche 1983, p. 13).

Pronunciate queste parole, s'incammina nella notte, portando in spalla il corpo esanime; ma, dopo pochi passi, qualcuno gli si avvicina di soppiatto. È il pagliaccio, che gli bisbiglia all'orecchio di averlo risparmiato solo perché il popolo ha riso di lui, e minaccia di farlo precipitare non appena verrà preso sul serio:

La tua fortuna è stata che abbiano riso di te: e in verità hai parlato come un pagliaccio. La tua fortuna è stata di metterti in compagnia di questo cane morto; nell'umiliarti così, ti sei salvato, per oggi. Ma vattene da questa città - o domani salterò al di sopra di te, io vivo, al di sopra di un morto (Nietzsche 1983, p. 15).

A parte il complesso gioco di identificazioni fra le tre figure, ciò che colpisce di questo passo è che esso contiene un'esatta profezia di quello che, da lì a qualche anno, accadrà all'autore. Come già accennato, nel momento stesso in cui il mondo smette di ridere di lui e comincia a prenderlo sul serio, Nietzsche precipita nella follia, perde «la testa e l'equilibrio».

Il filosofo nutriva dunque una rapsodica ma chiara consapevolezza di ciò che stava per accedergli, come testimoniano diversi luoghi della sua opera e del suo epistolario. In una lettera scritta all'amico Peter Gast nell'autunno del 1888, Nietzsche motiva così il suo temporeggiare nella revisione di *Ecce homo*:

Non vedo perché dovrei accelerare la tragica catastrofe della mia vita che inizierà con la pubblicazione di *Ecce homo* (Nietzsche 1962, p. 438).¹⁸

I due eventi coincideranno in pieno.

Sembra allora credibile l'ipotesi di Jung, secondo cui la vicenda del funambolo preconizza la disgregazione dell'Io di Nietzsche. In quanto «fune tesa sull'abisso», nonché amante del rischio e dell'altezza, l'uomo nietzschiano trova una naturale affinità con la figura dell'acrobata, almeno nelle intenzioni. Sul piano inconscio, infatti, la vera identificazione avverrebbe con il pagliaccio dai panni multicolori. Il particolare cromatico richiama la voce di quegli istinti che il filosofo ha sistematicamente rimosso. Il pagliaccio rappresenterebbe dunque l'ombra di Dioniso, una legittima, quanto violenta e incontrollabile, reazione del corpo e dei sensi alla tirannia della mente (cfr. Jung 1988, p. 38 sgg.).

Ma c'è di più. La scelta del pagliaccio (*Possenreiser* leggiamo nello *Zarathustra*) come espressione delle proprie pulsioni inconscie e prefigurazione del proprio destino trascende il caso in esame, inserendosi in un panorama più ampio, che coinvolge buona parte della cultura europea. Tale figura possiede infatti una simbologia molto forte, come ha osservato Jean Starobinski, nel suo già citato *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Il saggio prende in considerazione lo stesso arco di tempo in cui è stato scritto lo *Zarathustra* e tratta temi molto vicini alla filosofia di Nietzsche - tra cui quello della leggerezza, a cui dedica un intero capitolo -, eppure cita il filosofo solo una volta, in qualità di sostenitore del corpo e del suo rilancio sul finire dell'Ottocento.¹⁹

È presumibile che il critico, avendo circoscritto il campo d'indagine alla letteratura e alla pittura, abbia escluso dalla sua disamina quello che, seppure *sui generis*, era comunque un «filosofo» prima che un artista. Non si può quindi rimproverare al *Ritratto* l'assenza di Nietzsche; è però possibile chiedergli in prestito le intuizioni e gli strumenti analitici, e provare ad applicarli all'opera e alla biografia di Nietzsche, nella speranza che aiutino a fare luce nell'intricata questione sulla leggerezza.

A proposito di Baudelaire, Starobinski nota una tendenza a vedere nel buffone una vittima sacra e cita un passo del poemetto *Le vieux saltimbanque*, che ritrae il declino di un vecchio clown:

18 Le notizie relative alla redazione di *Ecce homo* sono state tratte prevalentemente da Fini (2002), pp. 301-330. Per ulteriori informazioni sul periodo torinese di Nietzsche si rimanda a Verrecchia (1978).

19 Nell'introduzione, leggiamo due citazioni di Nietzsche (la prima tratta dalla *Gaia scienza*, la seconda dai *Ditirambi di Dioniso*), ma questa è stata scritta da Corrado Bologna per l'edizione del 1984, non compare quindi in quella originale del 1970 (Starobinski 1984, pp. 9-30).

Alla fine, proprio alla fine della serie di baracche, quasi si fosse, per la vergogna, egli stesso esiliato da tutti quegli splendori, vidi un povero saltimbanco, curvo, abbattuto, decrepito, un rudere d'uomo, appoggiato con la schiena a un palo del suo tugurio [...]. Dovunque gioia, lucro, dissolutezza; dovunque certezza del pane per l'indomani; dovunque una frenetica esplosione di vitalità. Qui la miseria assoluta, la miseria addobbata, per colmo d'orrore, di comici stracci, in cui il contrasto era indotto dalla necessità, più ancora che dall'arte (Starobinski 1984, pp. 110-111).

E ora un primo piano su questa figura:

Il miserabile non rideva! E non piangeva, non ballava, non gesticolava, non gridava; non cantava canzoni, né liete né tristi, non supplicava. Se ne stava muto e immobile. Aveva rinunciato, aveva abdicato. Il suo destino era segnato. Però che sguardo profondo, indimenticabile, volgeva tutt'intorno sulla folla e sulle luci (Starobinski 1984, p. 112).

La profondità dello sguardo e il silenzio che avvolge il vecchio «esiliato» ricordano non poco Zarathustra; e quell'incapacità di ridere, ballare, partecipare alle esplosioni di vitalità che gli si agitano intorno, sembrano una nemesi delle parole del profeta, tutte inneggianti alla danza, alla musica e a una dionisiaca fusione con le forze vitali della natura. Nemesi tragica, se si pensa alla vita di Nietzsche, che conobbe fin troppo bene «il decadimento silenzioso, il prosciugamento della volontà, l'insormontabile impotenza» di cui parla Starobinski (1984, p. 112).

Ancora più calzante sembra quella «sopravvivenza inebetita del vecchio saltimbanco», che il critico svizzero giudica peggiore della stessa morte, e che non può non far pensare all'esistenza puramente vegetativa a cui il filosofo fu ridotto negli ultimi anni. In modo speculare a Baudelaire, che «ha fissato la sua attenzione sulla caduta e sull'inabissamento» (1984, p. 112), Nietzsche sogna l'ascesa e il volo, ma la sua tensione verso l'alto si risolve comunque in una caduta nell'abisso.

E ancora, il vecchio saltimbanco (nel cui silenzio Starobinski ha visto un annuncio profetico dell'afasia di Baudelaire, così come nella straripante oratoria di Zarathustra potremmo intravedere quella del suo autore) muore «a fuoco lento, in un esilio ridicolo» (1984, p. 115); egli è uno straniero, vittima della «crudeltà pressoché inconscia del pubblico» che lo ignora (1984, p. 112). Quali migliori parole per descrivere il declino di quell'«apolide dell'esistenza» che trascorre la vita intera cercando invano qualcuno che si accorga di lui?²⁰

20 La definizione «apolide dell'esistenza», che dà il titolo al libro di Massimo Fini, non è solo un'azzeccata metafora. Nietzsche, infatti, fu realmente un apolide, avendo rinunciato alla cittadinanza tedesca nel 1879, per insegnare in Svizzera. Tuttavia, egli non divenne mai cittadino svizzero e rimase un 'senza patria' per il resto della vita.

A proposito dell'alterità del clown, Starobinski dice:

Ogni vero clown vien fuori da un altro spazio, un altro universo: il suo ingresso deve figurare un superamento dei confini del reale e, sia pure in un clima di assoluta bonomia, deve apparirci come uno *spirito che torna* (1984, p. 149).

Eterno ritorno? Continua il critico:

La sua apparizione ha come fondale un abisso spalancato, dal quale si slancia su di noi. L'entrata del clown deve farci sentire quel «doloroso Nessun Luogo» evocato da Rilke, che è poi il luogo da cui il clown è partito, e che s'è ormai lasciato dietro le spalle. Per l'acrobata è assolutamente la stessa cosa: il «doloroso Nessun Luogo» gli sta sotto i piedi (1984, p. 149).

Il clown è un intruso, un guastafeste, indossa sempre i panni del contraddittore, però «l'elemento di disordine che egli introduce nel mondo è la medicazione correttiva di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico» (1984, p. 131). Un discorso analogo si potrebbe fare per il caos che la filosofia nietzschiana porta nel pensiero moderno. Uno stravolgimento che Nietzsche, esprimendosi in una terminologia diagnostica, intende spesso come una vera e propria medicina, atta a ristabilire l'ordine autentico delle cose, la fusione primigenia di uomo e natura:

Amici, disse Zarathustra, questa è una nuova dottrina, una medicina amara, che non vi piacerà. Fate dunque come fanno i malati intelligenti, trangugiatela con un lungo sorso e subito dopo prendete qualcosa di dolce o di piccante che pulisca il vostro palato e inganni la vostra memoria. L'effetto della medicina tuttavia non mancherà: ormai avete il «diavolo in corpo» – come vi diranno i preti, cui non sono simpatico (Nietzsche 1965, p. 440).

Se non è riuscita a guarire il male dell'uomo moderno, la sua *décadence*, l'opera nietzschiana ne ha però scandagliato gli abissi come nessun'altra prima aveva saputo e osato fare. Agli occhi di Jung, questo avventurarsi nell'inconscio (individuale e collettivo) fa di Nietzsche precursore destinato al sacrificio, che ha vissuto l'esperienza del fondo generativo dell'anima, senza riuscire a trasporla in una forma simbolica positiva (Jung 1988, p. 1319 sgg.). Vittima sacrificale, dunque, non diversamente dal clown di cui parla Starobinski, figura che «reincarna l'archetipo del salvatore sacrificato. In tal modo egli risponde a un'attesa psichica memorabile, che si è conservata nella coscienza dell'uomo moderno» (Starobinski 1984, p. 131).

Ancora una consonanza tra la figura di Nietzsche e il saltimbanco di Starobinski la troviamo una citazione del saggio, tratta dal *Sorriso ai piedi della scala* di Henry Miller, secondo cui «il clown è il poeta in azione» (Starobinski 1984, p. 128). Difficile negare che ci troviamo in piena aerea nietzschiana.

2.3 La tetravalenza della leggerezza

La stretta parentela di Zarathustra con l'archetipo del saltimbanco (nei suoi aspetti più lacerati e laceranti), il suo continuo tendere verso la dimensione aerea, il dubbio che, come vuole Jung, la sua sia effettivamente la danza di Kali e che dietro Dioniso si nasconda il dio germanico Wotan,²¹ sono tutti elementi che inducono a una più attenta riflessione sulle forze disgreganti che agitano l'opera; o almeno, sul personaggio, finora incrociato solo di sfuggita, che nelle intenzioni dell'autore tutte le incarna: lo spirito di gravità.

Il primo riferimento esplicito in tal senso lo troviamo nel discorso *Del leggere e dello scrivere*:

E quando ho visto il mio demonio, l'ho sempre trovato serio, radicale, profondo, solenne: era lo spirito di gravità, grazie a lui tutte le cose cadono (Nietzsche 1983, p. 41).

L'entità viene qui rappresentata nel suo aspetto più letterale - newtoniano, direi - di forza che tende verso il basso; in contrapposizione al profeta che si è già presentato come fattore d'innalzamento e abitante delle vette:

Voi guardate verso l'alto, quando cercate elevazione. E io guardo in basso, perché sono elevato. Chi di voi è capace di ridere e, insieme, di essere elevato? Chi sale sulle vette dei monti più alti ride di tutte le tragedie, finte e vere (Nietzsche 1983, p. 41).

L'autore deve aver trovato questo passo molto rappresentativo dell'insegnamento di Zarathustra, dal momento che lo ha riproposto, come epigrafe, in apertura della terza parte dell'opera, quella in cui il tema della leggerezza raggiunge la sua acme, di pari passo con la tensione zarathustriana verso l'alto. Se nell'epigrafe si era invocato all'elevazione, il primo capitolo, dal titolo *Il viandante*, si apre con l'immagine di Zarathustra in cammino verso la vetta di una montagna. Lungo il

21 Nella descrizione junghiana, al Dioniso di Nietzsche si sovrappone il 'cugino' Wotan, nume della tradizione mitologica germanica, che mostra evidenti affinità con il dio mediterraneo, ma orientate in senso aereo e più spiccatamente distruttivo (cfr. Jung 1985).

tragitto, il profeta ripensa alle sue tante peregrinazioni solitarie e alle cime a cui è asceso:

Io sono un viandante che sale su pei monti, diceva al suo cuore, io non amo le pianure e, a quanto sembra, non mi riesce di fermarmi a lungo. E, quali che siano i destini e le esperienze che io mi trovi a vivere, - vi sarà sempre in esse un peregrinare e un salire sui monti: infine non si vive se non con se stessi (Nietzsche 1983, p. 177).

Nel discorso successivo, *La visione e l'enigma*, ritroviamo una scena molto simile: attraverso un impervio sentiero montano, Zarathustra si apre una via verso l'alto; ma questa volta il suo procedere è ostacolato dallo spirito di gravità, che gli siede sopra le spalle. Dopo una misteriosa sparizione, che Zarathustra non causa e di cui è anzi sorpreso (quasi dispiaciuto), il suo «demonio e nemico capitale» (1983, p. 182) riappare in un discorso a lui interamente dedicato, che si intitola appunto *Dello spirito di gravità*.

Qui, con una minima variazione sul tema, leggiamo:

Tanto più che io sono nemico dello spirito di gravità, come lo sono gli uccelli: e ne sono nemico mortale, arcinemico, nemico da sempre! A quanti voli errabondi già non si è abbandonata la nostra inimicizia! (1983, p. 226)

A eccezione di queste parole, che suonano alquanto pleonastiche, il capitolo contiene alcuni momenti di alto lirismo. Nel suo *Commento*, Sossio Giametta ha fissato l'attenzione sul magistrale lavoro di cesello dell'autore, sulla sua abilità nel creare espressioni limpide e incisive, partendo da un materiale basso come i difetti e le debolezze umane, quel fondo «nauseante e viscido e difficilmente afferrabile» che sta nell'intimo dell'uomo-ostrica. Secondo lo studioso, questa capacità di alleggerire il testo è connessa alla visione nietzschiana della filosofia come pensiero asistemico, come esperienza vissuta e sofferta che si esprime prevalentemente attraverso il potere delle immagini:

Fortissima la caratterizzazione del parassita: «non voleva amare e voleva tuttavia vivere d'amore». [...] Altre espressioni notevoli: «Gli uni innamorati delle mummie, gli altri degli spettri [...] io amo il sangue». Esiste al mondo un modo più sintetico ed efficace di dire ciò che qui si dice con pochissime parole? Di far piazza pulita di interi sistemi filosofici? (Giametta 1996, pp. 208-209)

Nel discorso successivo, ritorna lo spirito di gravità, in qualità di «vecchio demonio e arcinemico» del profeta (Nietzsche 1983, p. 233). Questa continua iterazione appare sospetta. Contando l'episodio - qui non citato - de *Il*

canto della danza, è già la quinta volta che Zarathustra dichiara la propria avversione, e lo fa, lui così ricco di inventiva verbale, quasi con le stesse parole, limitandosi a rincarare sempre un po' la dose. Più che una vigorosa affermazione di vitalità, sembra questo un disperato tentativo di autoconvincimento, volto ad allontanare da sé quel dubbio che per il lettore è ormai una certezza: il protagonista subisce il fascino dell'antagonista e si trova a un passo dall'identificarsi con lui.

Sul piano narrativo, Zarathustra non ha mai realmente contrastato lo spirito di gravità né le sue implicite incarnazioni (il pagliaccio dai panni multicolori, per fare un esempio); in loro presenza, la sua fervente oratoria è diventata più prudente, quando non si è del tutto ammutolita. È vero che l'invettiva contro il nano nella *Visione e l'enigma* possiede una certa asprezza, ma non dimentichiamo che questi gli sedeva sulle spalle, riducendo l'abitante delle vette al rango di quella, tanto disprezzata, bestia da soma che «piega le ginocchia e si lascia caricare ben bene» (Nietzsche 1983, p. 228).

Viene allora da domandarsi in cosa, al di là delle intenzioni, il suo «spirito d'uccello» differisca da quello dell'asino che ha imparato a «dire sempre di sì» (Nietzsche 1983, p. 229). O chiedersi perché predichi il riso, il canto e la danza come armi contro il suo nemico, ma si tenga poi in disparte nelle occasioni in cui si canta, si balla e si fa festa.²² E, infine, il quesito più ovvio: perché si scaglia contro lo spirito di gravità, che altri non è se non una forza che tende verso il centro della terra, quella stessa terra che continuamente osanna?

La risposta è forse che, in queste circostanze, a parlare attraverso Zarathustra non è più lo spirito di levità, quell'abile incantatore che rendeva 'aereo' tutto ciò che toccava, bensì l'uomo spaventato dal tracollo imminente, che tenta in modo piuttosto goffo di tenersi aggrappato all'estremo lembo di consapevolezza. La tesi 'riparatoria' trova qui piena applicazione: prostrato dalla malattia e dalla solitudine, Nietzsche compie un estremo atto di negazione, inveendo contro lo spirito di gravità che ormai lo possiede completamente. Lo fa attraverso la parola, cioè l'unico strumento che conosce, ma che ormai si rivela inefficace.

Questa spiegazione ha – a mio avviso – una validità limitata ai passi dello *Zarathustra* più enfatici e ripetitivi, i quali costituiscono una parte minoritaria dell'opera, sia dal punto di vista quantitativo che da quello del contenuto semantico. Negli altri luoghi 'coriacei' del testo, non vedo tanto gli effetti della citata possessione, quanto un disegno dell'autore che gioca a fare 'il pesante' perché è capace di farlo senza compromettere la sua reale vocazione e, soprattutto, perché la sua visione della levità somiglia più al *Grido* di Munch che all'idillio arcadico.

22 Cfr. gli episodi *Il canto della danza* e *La festa dell'asino*, pp. 122-124 e pp. 366-369.

Il discorso nietzschiano sulla leggerezza si sviluppa dunque su diversi piani, che vanno analizzati separatamente. La mia idea è che questi siano almeno quattro e che lo spirito di gravità regni soltanto su uno di essi, quello appunto riparatorio del Nietzsche che si illude di evitare o rimandare il disastro, ricorrendo a una retorica veemente ma, allo stesso tempo, fredda. Alla stessa *ratio* risponde la creazione di immagini che, come quella dell'aquila e il serpente, non sono dettate dalla genuina ispirazione, ma da un intento puramente intellettualistico di risolvere i conflitti profondi della sua psiche. Qui la leggerezza è presente solo come utopia.

Agli antipodi di questi passi così poco convincenti, troviamo le pagine di alta poesia - quelle «leggere» per antonomasia - che cantano il volo e la danza senza la minima enfasi, traducendo realmente nel linguaggio poetico i contenuti della sua filosofia e incontrando il plauso anche di chi non condivide quel pensiero.

Un approccio meno immediato è quello che l'autore adotta quando - come già accennato - si compiace nel disegnare figure tutt'altro che lievi; quando rappresenta gli inferni e i purgatori dell'uomo moderno, con maestria quasi dantesca, ponendo il lettore in uno stato di angoscia (cognitiva) degna del miglior Kafka. È il Nietzsche più provocatorio e radicale, quello che ha maggiormente fatto parlare di sé e che Jung ha incoronato precursore degli studi sull'inconscio. Ma cosa ha a che vedere tutto ciò con la leggerezza?

Il filosofo risponderrebbe probabilmente che essa va rintracciata nel vigore delle sue parole, parole che hanno fatto piazza pulita del Cristianesimo e del Socratismo: i macigni che da oltre due millenni affliggono l'umanità. La questione è complessa e merita un'attenzione che qui non le si può dedicare; propongo quindi di cercare altrove l'aspetto lieve della sua iconoclastia, magari nella complessa stratigrafia della sua scrittura e nel potere di raggiungere, eludendo spesso la mediazione dell'intelletto, le profondità ctonie dell'animo umano, il nucleo segreto delle emozioni.

Gli scritti nietzschiani possiedono un fascino misterioso, che ha incuriosito e colpito molti, tra cui Giorgio Colli, curatore dell'edizione italiana dell'*opera omnia* di Nietzsche. La sua introduzione allo *Zarathustra* contiene un avvertimento al lettore: «questa bevanda è magica» (Colli 1983, p. XIV). Si può scegliere se e come berla, si può ricorrere o meno all'antidoto della ragione, ma non si possono negarne le virtù incantatrici:

Che questo libro agisca come una droga, è un fatto più o meno generalizzato, che i suoi avversari vorrebbero contestare, mentendo a se stessi. Ma l'orzo triturato che forma il tessuto molecolare dell'opera non è altro che un mescolarsi di conoscenze intuitive allo stato nascente, e il miele della narrazione in cui tale materiale viene agitato non può che accrescerne la potenza immediata di comunicazione (Colli 1983, p. XIII).

Ma qual è il raggio d'azione di questo potere comunicativo? Come dobbiamo interpretare il sottotitolo, che recita: «Un libro per tutti e per nessuno»? Martin Heidegger individua nell'espressione «per tutti» un invito rivolto non a chiunque, ma a ogni uomo in quanto tale. L'aggiunta «per nessuno» sarebbe una sorta di ammonimento: non si cimenti nella lettura chi si lascia abbagliare dal fascino del linguaggio, senza riuscire a cogliere la verità che si nasconde nel tessuto del testo (cfr. Penzo 1965, p. 8).

Il sottotitolo lancia dunque il guanto della sfida, e attraverso tale lente può essere letta ogni pagina dello *Zarathustra*: il lettore è chiamato a indossare la propria natura umana, esponendosi così al rischio di essere colpito nel vivo delle sue antiche rassicuranti convinzioni. La ricompensa è insita nell'atto stesso della sfida, nella promessa cioè di una conoscenza a cui si accede solo dopo essersi liberati dalla corazza della logica razionale. Una conoscenza danzante.

Infine, dopo il freddo retore, il poeta e l'iconoclasta, incontriamo il Nietzsche malinconico. Si pensi alla scena di Zarathustra rimasto solo, accanto al corpo del funambolo, nella grande piazza che si è svuotata al tramonto. O all'appassionata celebrazione della danza e della vita che pronuncia alle giovani donne intente a ballare nel bosco. Queste non gli rispondono, sembrano quasi non accorgersi di lui:

Così cantò Zarathustra. Ma quando la danza ebbe termine e le fanciulle se ne furono andate, diventò triste. «Il sole è sotto da un pezzo, disse infine; il prato è umido, dalle foreste viene il freddo. Qualcosa di ignoto mi avvolge e guarda pensoso a me...» (Nietzsche 1983, p. 124).²³

Ad avvolgerlo è forse quella «tristezza diventata leggera» che il quadro di Munch ha colto così bene. La stessa nota esistenziale che lo accomuna al vecchio saltimbanco di Baudelaire.

La consapevolezza di essere «qualcosa di mezzo tra un pagliaccio e un cadavere» unisce autore e personaggio nel rimpianto di ciò che non è stato. E che forse non poteva essere. Forse ha ragione Jung, quando sostiene che Zarathustra, l'uomo d'azione che inneggia alla maestà del corpo, non sia altro che 'spirito'. Questo termine non va ovviamente inteso in senso religioso, ma puramente fisico, come inconsistenza corporea e connessa impossibilità di partecipare alla vita. Va inteso anche nell'accezione, proposta dallo stesso Jung, di «spettro» (Jung 1988, p. 1159 sgg.). Si spiegherebbe così il suo appartarsi, il prevalere di fatto del pensare sull'agire e, soprattutto, l'apparentemente incomprensibile propensione per lo spirito di gravità. Solidarietà tra colleghi.

23 I puntini di sospensione sono del testo.

A sostegno di questa tesi, si può instaurare un confronto (che va ad aggiungersi ai riferimenti già fatti circa la debolezza delle immagini nietzschiane legate alla terra e al corpo) tra il modo in cui uno stesso tema è trattato da Nietzsche e da un artista pan-dionisiaco come Pablo Picasso.²⁴ La pietra di paragone sarà la figura del toro, sotto il cui segno si svolge tutta la proteiforme carriera picassiana, e che il pittore riesce a caricare di una potenza icastica senza pari, facendone l'incontrastato simbolo del mondo sensoriale. Nonostante sia caro a Dioniso (più volte il dio ne assume le sembianze), l'animale compare solo due volte nello *Zarathustra* e sempre in circostanze che ne sviliscono la carica vitale. Nel discorso *Dei sublimi*, è ritratto come «candido» (Nietzsche 1983, p. 134); più avanti (*Di antiche tavole e nuove*), diventa «furibondo, un distruttore, che rompe il ghiaccio con cornate di collera!», ma, a ben vedere, qui il toro non è che metafora del «vento del disgelo» (1983, p. 237). Prosegue la dittatura dell'aria.

Per quanto riguarda questo quarto livello di lettura - la considerazione non va in alcun modo estesa agli altri -, la nota dominante è dunque la malinconia, che nasce dalla coscienza di non appartenere alla vita (intesa nel senso dionisiaco del termine, cioè l'unico degno di lode, per Nietzsche), di essere un corpo incorporeo. Risiede qui il cruccio di Zarathustra, figlio prediletto dell'immaginazione nietzschiana che, scissa com'era dalle percezioni sensoriali, ha tentato di creare un campione di vitalismo, e non si è accorta di aver generato un 'omino di fumo' degno di Palazzeschi.

24 Scrive Rafael López-Pedraza: «Non c'è dubbio che l'arte di Pablo Picasso nasca da una natura dionisiaca, indipendentemente dal fatto che il tema affrontato sorga dalla sua interiorità o da un modello esteriore. Con Pablo Picasso abbiamo finalmente un grande artista la cui visione deriva da una coscienza dionisiaca. Potremmo dire che Picasso è stato una necessità storica» (López-Pedraza 2000, p. 47).

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

3 Il cristallo e il vulcano

Sommario 3.1. Visioni speculari. – 3.2. Daniele Del Giudice. – 3.3. Antonio Moresco. – 3.3.1. Note contro Calvino. – 3.3.2. Note pro Calvino. – 3.3.3. *La lucina*.

3.1 Visioni speculari

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, dal confronto tra l'idea nietzschiana e quella calviniana di leggerezza, emergono due visioni antitetiche e, per molti aspetti, speculari; esse rappresentano i poli opposti di una riflessione che si dipana nell'arco di un secolo: dal 1885 dello *Zarathustra*, al 1985 delle *Lezioni americane*.

Se l'asse portante della concezione calviniana è la poetica della visione indiretta, sul fronte opposto si colloca Nietzsche, che invece non concepisce una scrittura e una filosofia che non siano immerse nel caotico flusso della vita e che non guardino dritto alla realtà senza alcun diaframma.

Ne consegue un'opposta posizione nei confronti del caos. Entusiastica accettazione per Nietzsche; prudente apertura - non priva di sospetto e sempre all'interno di una struttura, seppur 'elastica' - per Calvino. Diverse saranno, quindi, le facoltà mentali privilegiate: intuizione per il filosofo tedesco, intelletto razionale (accompagnato comunque dalla fantasia e dalla vis intuitiva) per lo scrittore ligure. Allo stesso modo, il primo privilegia uno stile evocativo, a tratti oscuro, profetico e denso di carica emotiva («scrivere con il sangue» è uno dei suoi motti ricorrenti); mentre il secondo identifica la leggerezza con uno stile preciso, chiaro, essenziale e controllato.

Se Calvino, a detta dei suoi più attenti studiosi, poco o nulla concede all'Ombra, alla dimensione inconscia del rimosso; Nietzsche, al contrario, concepisce le sue opere maggiori come una discesa all'Ade, un'avventurosa *nekylia* che, non a caso, ha ispirato Jung e Freud.

La poetica della sottrazione che persegue Calvino si esercita sul linguaggio, ma anche sulle figure, che diventano spesso evanescenti, incorporee, aeree. Al contrario, Nietzsche non immagina una leggerezza che non si realizzi attraverso il corpo e, sebbene anche il suo immaginario sia in buona parte 'aereo', la sua massima aspirazione non si indirizza tanto verso il volo, quanto verso la danza, che rappresenta un diverso e non meno degno ideale di elevazione. Si potrebbe dire che, in materia di leggerezza, il vero mito nietzschiano sia la Carmen di Bizet.

Questi, in estrema sintesi, i caratteri peculiari delle due diverse visioni. È forte, a questo punto, la tentazione di ripercorrere la storia della letteratura italiana del Novecento provando a collocare questa o quell'opera, questo o quell'autore, lungo la linea che separa Nietzsche da Calvino. Ci sarebbe, ad esempio, molto da dire su Umberto Saba, la cui poesia sembra avere alcuni tratti assimilabili a quella che poi sarà l'idea di Calvino, ma e che è stato anche un precocissimo lettore dell'opera nietzschiana proprio in chiave di leggerezza; l'impresa tuttavia porterebbe lontano.¹ Anche un *excursus* attraverso la narrativa degli ultimi trent'anni richiederebbe un respiro che solo un'indagine critica di ben altra mole può dare.

A un livello molto generale, si può senz'altro dire che, a partire dai primi anni Ottanta, si impone nella nostra scena letteraria una nuova generazione di narratori che sembra dividersi tra un modello 'aereo', d'impronta fortemente calviniana - nonché a volte promosso dallo stesso Calvino, come nei casi di Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice - e uno 'vitalistico' che, se non si richiama direttamente a Nietzsche, di certo ne ripropone certe movenze, i passi - potremmo dire - di quella danza che il filosofo ha assunto a simbolo di una leggerezza forse irraggiungibile. Capofila di questa seconda linea è Pier Vittorio Tondelli, considerato quasi all'unanimità uno degli scrittori più innovativi degli ultimi anni. Per dare un saggio della diversità di impostazione delle due tendenze, proviamo a confrontare due brani che chiudono le opere d'esordio di De Carlo (*Treno di panna* 1981) e di Tondelli (*Altri libertini* 1980):

Ho guardato in basso, e di colpo c'era la città, come un immenso lago nero pieno di plancton luminoso, esteso fino ai margini dell'orizzonte. Ho guardato i punti di luce che vibravano nella distanza: quelli che formavano un'armatura sottile di paesaggio, fragile, tremante; quelli in movimento lungo percorsi ondulati, lungo traiettorie semicircolari, lungo linee intersecate. C'erano punti che lasciavano tracce filanti, bave di luce liquida; punti che si aggregavano in concentrazioni intense, fino a disegnare i contorni di un frammento di città e poi scomporli di nuovo, per separarsi e allontanarsi e perdersi sempre più nel buio. Li guardavo solcare gli spazi del tutto neri che colmavano inerti il vuoto, in attesa di assorbire qualche riflesso nella notte umida (De Carlo 1981, pp. 209-210).

1 Su Saba e il suo rapporto con l'opera nietzschiana, abbiamo recenti studi che hanno aperto nuovi e interessanti campi d'indagine. Si segnalano: Cinquegrani (2007), in questa monografia trova sviluppo anche il mito di Carmen; Paino (2009); Calderone (2011).

E ora Tondelli:

Faccio il pieno, ronzinante mio si riparte, corriamo dietro al nostro odore avanti. Proprio fortuna sfacciata ma quando uno ci sente che l'odore che serra in pancia è proprio il suo arriva anche la fortuna. Solo questo vi voglio dire credete a me lettori cari. Bando a isterismi, depressioni scoglionature e smaronamenti. Cercatevi il vostro odore eppoi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, foss'anche quello dell'incenso giù nell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori in verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa! (Tondelli 1991, pp. 194-195).

Pochi anni più tardi, nel 1989, Tondelli scrive il suo ultimo romanzo (*Camere separate*), sperimentando uno stile sensibilmente diverso, che sembra fondere le istanze delle due diverse correnti. Lo si può notare fin dall'incipit:

Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera.

All'esterno, ottomila metri piedi più sotto, la catena delle Alpi appariva come una increspatura di sabbia che la luce del tramonto tingeva di colori dorati. Il cielo era un abisso cobalto che solo verso l'orizzonte, in basso, si accendeva di fasce color zafferano o arancione zen.

Inquadrato dalla ristretta cornice ovoidale dell'oblò il paesaggio gli parlava del giorno e della notte, dei confini fra i mondi della terra e dell'aria e da ultimo, allorché si accese una luce nella carlinga e su quell'olografia boreale apparve il riflesso del suo volto appesantito e affaticato, anche del sé (Tondelli 1993, p. 7).

Le avventure letterarie di De Carlo e di Tondelli andrebbero esplorate più nel dettaglio (e comunque, soprattutto su quest'ultimo, è già disponibile una copiosa bibliografia critica), così come grande attenzione meriterebbero le opere di tanti altri scrittori che hanno esordito negli ultimi anni, dal momento che ognuno di loro sembra, in diverso modo, dialogare con Calvino o con Nietzsche.

Non potendo, in questa sede, condurre su tutti un'indagine dettagliata e ritenendo poco proficua una carrellata generica, propongo di concentrare l'attenzione su due romanzieri ben rappresentativi degli opposti atteggiamenti: Daniele Del Giudice e Antonio Moresco. Calviniano 'doc' il primo, come vuole una vulgata che va in buona parte smentita; antic Calviniano giurato il secondo, come proclama egli stesso con fierezza.

3.2 Daniele Del Giudice

Publicato da Einaudi nel 1983, *Lo stadio di Wimbledon*, romanzo d'esordio di Daniele Del Giudice, è - nelle parole di Calvino che lo tenne a battesimo - un «insolito libro», incentrato sul dualismo tra Letteratura e Vita (Calvino 1996, p. 128). Simbolo principe di questa antinomia è Bobi Bazlen, nome che evoca l'idea stessa del brillante mediatore culturale, di chi sa far interagire le conoscenze e gli ambiti disciplinari più diversi, possedendo «la vocazione mercuriale di mettere in comunicazione persone, idee, libri, ma sempre persone individuali, testi insoliti, esperienze vissute, mai le astrazioni collettive o le idee generali» (Calvino 1983). Com'è noto, egli introdusse in Italia le voci più originali delle letterature europee, sottopose all'attenzione di queste i migliori talenti italiani e, appena ventenne, incantò Saba, Montale, Debenedetti per la vastità delle letture e la precisione delle intuizioni, svolgendo inoltre un ruolo tutt'altro che secondario nella loro formazione artistica e intellettuale. Ma Bazlen fu anche lo «scrittore senza libri», colui che, paralizzato forse dall'altezza dei propri stessi standard, si risolse a scrivere «solo note a piè di pagina» (Del Giudice 1996, p. 29).²

A quindici anni dalla morte di Balzen, avvenuta nel 1965, il protagonista, un giovane di cui non conosceremo mai il nome, né l'aspetto, né la provenienza, ma solo «la pigrizia opaca del fantasticare» (Del Giudice 1996, p. 11), si mette sulle sue tracce, interrogando chi è entrato in contatto con lui - incontriamo qui alcuni personaggi storici dell'*intelligenza* triestina del primo Novecento, nonché le montaliane Gerti e Ljuba - nel tentativo di risolvere l'enigma del suo silenzio letterario, o - per dirla con le parole del libro - d'individuare il «punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere» (p. 97). Ma, con il procedere della *quête*, che lo porta da Trieste a Londra, egli avverte un crescente «senso di lontananza da quella domanda»

2 Prima di questo romanzo, Bazlen era già stato immortalato nelle seguenti opere letterarie: Carpi (1948); Levi (1950); Pizzuto (1956). Comparirà poi in Debenedetti (1984). Per una panoramica piuttosto completa sulla sua figura, si rimanda a queste due biografie: La Ferla (1994) e De Savorgnani (1998). Va anche ricordato che, diversi anni prima di scrivere questo libro, Del Giudice si era già occupato di Bazlen, in un articolo per *Paese Sera* (Del Giudice 1974).

(p. 113), fino a concludere che forse la risposta si risolve nel viaggio stesso e che « 'Scrivere non è importante, però non si può fare altro' » (p. 113).

La riflessione ha luogo all'interno di un semideserto stadio di Wimbledon, dove il Nostro siede in uno stato di taoistica contemplazione, risoluto a non agire, a non interferire con l'accadere spontaneo degli eventi (p. 114). Questa scena racchiude in sé i principali elementi costitutivi del romanzo, che appare fatto prevalentemente di silenzi, di vuoti e di attese, in un'atmosfera sospesa che la scelta dei tempi verbali contribuisce a rendere con estrema efficacia, come ha osservato Marinella Colummi Camerino: «In tutto il romanzo il futuro anteriore con il passato prossimo, alternati ai verbi narrativi tradizionali, sottolineano il senso di accaduto/non accaduto della vicenda» (Colummi Camerino 1999, p. 72). La stessa volontà di rarefazione che dissolve il tempo agisce anche sullo spazio, spogliando i luoghi rappresentati di ogni mitizzazione o patina letteraria. Così quella che qui troviamo è una Trieste difficilmente riconoscibile, una città che Del Giudice si impegna a «stanare» e a tirare «fuori dalla sua leggenda storica»;³ è ancora Marinella Colummi Camerino a definire chiaramente questo tratto caratteristico del romanzo:

Trieste non è raccontata attraverso i nomi che non hanno alcun potere evocativo né possono quindi richiamare il soffocato *genius loci*. Essa è semmai riconosciuta nella sua identità dall'interno del 'sentire' del viaggiatore, un sentire sensistico essenzialmente percettivo (Colummi Camerino, p. 70).

In modo analogo, viene resa la figura di Bazlen, che - come ha osservato Valeria G.A. Tavazzi - «risulta sempre sfumata, più per eccesso di informazioni che per difetto, in un quadro dai dettagli ben definiti a cui manca però il centro» (Tavazzi 2005). Alieno da ogni intento apologetico, attento semmai a sfuggire alla sua malia, l'io narrante elabora delle ben precise strategie del distacco, evitando perfino di nominare esplicitamente il suo nome (saranno altri personaggi a farlo).⁴ Su questa reticenza, si esprime per primo Calvino:

Del Giudice scrive un romanzo non su di lui, non sulla sua leggenda, ma (come dire?) sull'impronta lasciata da lui nelle vite degli altri: una specie

3 Cfr. l'intervista riportata in Ferrucci (2003).

4 Così si esprime lo stesso autore: «tutti i personaggi nel romanzo raccontano una figura assente, che però ha lasciato un'impronta fortissima in tutti loro, e tutti loro in qualche modo tentano di trattenerne il protagonista in quella storia, dalla quale lui vuole soltanto liberarsi. Per esempio quando gli mostrano le foto di Bazlen, fa di tutto per non guardarle. Non vuole abitare quel racconto, vuole solo attraversarlo per conoscerne la profondità sentimentale ed emotiva» (Daniele Del Giudice in Ferrucci 2003).

di viaggio di ritorno dal 'bazlenismo' che è forse l'unico modo di scrivere di lui che gli sarebbe piaciuto (Calvino 1983).

Se nessuna concessione al mito è fatta a proposito di Bazlen e della sua città natale e se nessuno dei personaggi, reale o fittizio che sia, si sottrae a uno statuto evanescente e quasi aereo, è però nel delineare i tratti del narratore omodiegetico che il libro tocca il massimo di smaterializzazione. Si è già detto che egli non possiede un nome, un volto, un luogo di provenienza e quanto sia riluttante ad agire, o meglio a identificarsi con un'azione ben precisa. I suoi gesti sono ridotti al minimo e solo raramente lo vediamo alle prese con esigenze fisiche diverse dal sonno, pratica in cui indulge spesso, fin dall'incipit:

Anche se è stato un sonno breve, come questo di mezz'ora, dopo bisogna ricominciare tutto da capo. Sono procedure normali della continuità, e seduto in treno posso farle con delicatezza. Ho cominciato solo ascoltando: siamo fermi, ma non in una stazione, c'è troppo silenzio; e d'altra parte sembra una sosta troppo rassegnata perché si tratti di un segnale chiuso.

Ho aperto gli occhi, e forse non ero pronto (Del Giudice 1996, p. 3).

E così, alla fine del primo capitolo, leggiamo:

Salto le righe, rileggo la stessa frase senza accorgermene. Non riesco a distinguere il ritmo delle parole dal ritmo del treno, dal ritmo del respiro, finché il corpo non resiste alla gravità e anche la bocca scende giù.

Mi sono addormentato (p. 20).

Il sonno funge anche da barriera difensiva dal vitalismo altrui:

Avverto la pura energia in tensione dietro le sue parole, e reagisco come sempre: dilatando gli intervalli, opponendo lentezza. Ho approfittato di un suo attimo di pausa, imprevedibile. Ho chiuso gli occhi; ho finto di dormire.

Sto così. Mi dispiace un po' e penso che è solo un trucco momentaneo, ho assoluto bisogno di silenzio, anche interno. Dopo ho pensato: «Adesso va meglio, adesso posso riaprirli». Ma è stata l'ultima cosa che ho pensato (p. 41).

È questa la conclusione del secondo capitolo, che, esattamente come il primo, si chiude con il protagonista che si addormenta. E così il terzo («Di

fronte alle cose che si dilatano divento teso. Quando sono teso cerco di dormire», p. 67) e il quarto («Mette sempre un leggero brivido vedere che anche dentro gli occhi non c'è assolutamente niente. Per questo ho chiuso i miei e mi sono addormentato», p. 80). Non sfugge alla regola il finale del quinto capitolo che presenta però, come variante, il racconto di un incubo:

Invece di crollare nel letto, come vorrei, faccio tutti i preparativi per la notte. [...] Chissà quando, sono un fantasma e bisogna che terrorizzi i visitatori. Ci vorrebbe un grido orribile, lacerante. Mi concentro, prendo fiato; sono sveglio, grido. Prima sono contento di esserci riuscito, poi mi rassegnò al suono rauco, bestiale al quale appartengo (p. 106).

Il sesto e ultimo capitolo si apre con la descrizione del risveglio:

Mi sono svegliato con le braccia incrociate sul petto, in una posizione che il corpo ora assume da solo, e prima o poi qualcun altro dovrà dargli. Questa idea ha accelerato tutto; dopo una ventina di minuti sono in giardino, col libro appoggiato sulla tela della sdraio che non riesco a regolare in un punto intermedio tra il tutto steso e il seduto rigido (p. 107).

Il protagonista, che avverte in questa parte finale un crescente disinteresse verso la domanda che è all'origine della sua ricerca, sembra maturare una maggior consapevolezza di sé e del proprio modo di fare, o di non fare:

Non faccio nulla; aspetto che le cose accadano, come sempre. Occupo il tempo scegliendo già qualche immagine.

Da dietro c'è un rumore leggerissimo. Non mi volto, anzi tolgo anche la coda dell'occhio dall'astuccio; sento un passo sospeso sul giardino, come se un piede rimanesse sul bordo di quello di sopra, e poi sommessamente si mettesse in pari (p. 114).

Il campo semantico della leggerezza domina questo brano, così come le pagine che avviano al finale:

Sono fermo davanti al treno di alluminio, con alle spalle un sole basso, di taglio. Non sono mai stato così all'inizio, determinato e incerto.

Aspettando che le porte si aprissero ho cercato nella tasca il margine del biglietto. Ho sollevato la borsa. Nell'altra mano tenevo il pullover, con la delicatezza con cui si tiene un bambino (p. 124).

Così ci accomiatiamo da questo personaggio di cui conosciamo bene la predilezione per il silenzio («Non sono sicuro, e non rispondo nulla. Taccio

senza preoccuparmi delle pause, o del tempo», p. 14), ma nulla sappiamo della sua storia pregressa. Non sappiamo chi fosse prima di mettersi in viaggio, né con esattezza perché lo abbia fatto: i suoi contorni sono così sfumati, il suo stare al mondo così etereo, che poco o nulla della sua personalità muta quando – d'accordo con Del Giudice – il regista Mathieu Amalric decide di cambiargli sesso per realizzare la pellicola *Le stade de Wimbledon*.

Il film, girato nel 2001 e mai doppiato in italiano, non appare certo esente da difetti, quali l'appiattimento della vicenda, una caratterizzazione a tratti caricaturale dei personaggi secondari e certe ellissi che rendono incomprendibili, a chi non abbia letto il libro, alcuni passaggi fondamentali. Del resto, siamo in presenza di un romanzo non facilmente traducibile in un altro linguaggio artistico, in quanto Del Giudice adotta «un modo di raccontare mediato non dalla visione cinematografica, [...] ma da un vedere intimamente trasformato» (Colummi Camerino 1999, p. 72).

Un prezzo si è dovuto certo pagare anche alla scelta obbligata di dare consistenza corporea alla figura del protagonista. Ma, proprio sotto questo aspetto, si direbbe che il volto trasognato dell'attrice Jean Balibar e la sua recitazione improntata all'essenzialità rendano sostanzialmente giustizia al romanzo, compensando con nuovi spunti e nuove possibilità di lettura ciò che si perde con l'abbandono di quel non-detto e non-rappresentato con cui Del Giudice aveva stimolato l'immaginazione del lettore.

I momenti più riusciti di *Le stade de Wimbledon* sono forse quelli in cui, lungi dall'intento di una pedissequa e ossequiosa fedeltà al testo d'origine, il film riesce a coglierne in modo originale lo spirito di fondo, ovvero quella che si sarebbe tentati di definire una 'poetica della sottrazione', chiamando implicitamente in causa il già citato Calvino. È noto, infatti, che lo scrittore ligure ebbe un peso rilevante nella pubblicazione dello *Stadio di Wimbledon* e lo è ancor più che, soprattutto negli ultimi anni di vita, tenne a presentare la sua proteiforme avventura letteraria sotto il vessillo della sottrazione di peso:

la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio (Calvino 1988, p. 5).

Al ruolo privilegiato che l'attività del sottrarre aveva sempre svolto, nella sua vita e nel suo modo di lavorare, egli aveva già dedicato un breve saggio dal titolo *La poubelle agréée* (1975), confluito successivamente nella raccolta postuma *La strada di San Giovanni*. In quella sede, l'atto del buttare la spazzatura diventava la metafora della sua costante tensione verso uno stile essenziale, leggero. Quel rito purificatorio lo aiutava a eliminare il superfluo dal suo pensiero e dalle sue parole, lo avvicinava alla loro essenza:

Se questo è vero, se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno (Calvino 1995, p. 78).

Di questo scritto si parla nell'intervista che, nel gennaio del 1978, Calvino rilascia proprio a un giovane Del Giudice:

Si è quel che non si butta via. Hai voluto dire anche questo con l'ultimo racconto, *La poubelle agréée* («La pattumiera gradita»)? Cosa è finito e cosa no nella poubelle del tuo viaggio intellettuale?

Alle volte mi sembra di non aver mai buttato nulla, altre volte di non aver fatto altro che scartare. In ogni esperienza va cercata la sostanza, che è poi quella che resta. Ecco un 'valore': buttar via molto per poter conservare l'essenziale (Calvino 1978).

Quello a Calvino è dunque un riferimento imprescindibile; ma, quando si parla di Del Giudice, esso risulta anche il più immediato e probabilmente il più abusato, come lamenta a ragione Silvana Tamiozzo Goldmann:

Temo [...] che l'ombra lunga e protettiva di una personalità straordinariamente ricca come quella di Italo Calvino abbia, soprattutto in anni passati, spostato la lettura dei suoi libri (con inevitabile riverbero sulla sua stessa immagine) nel territorio di un inutile e falso confronto. Mentre la sola profonda affinità tra Del Giudice e Calvino è quella di un'idea della letteratura aperta a tutte le altre forme di conoscenza (Tamiozzo Goldmann 2001, p. 429).

Per evitare di «chiudere anticipatamente il discorso nelle comode coordinate di una sua filiazione dal modello calviniano» (Napoli 2003, p. 280), proveremo a guardare anche altrove, in cerca di altre fonti, altri spunti e altri modelli ispiratori di questa 'poetica della sottrazione'. I nomi che si possono fare sono diversi: si va da autori su cui Del Giudice ha molto riflettuto, come Robert Louis Stevenson⁵ e Primo Levi,⁶ a maestri della rarefazione in arti diverse dalla letteratura: Wim Wenders, solo per fare

5 Per l'interesse di Del Giudice verso Stevenson, si veda almeno: Del Giudice (1985 e 1990) e Colummi Camerino (1999).

6 Il primo articolo che Del Giudice dedica a Levi è del 1971; seguono altri scritti e l'introduzione all'edizione einaudiana delle sue *Opere* (Del Giudice 1997). Per i punti di contatto tra le poetiche dei due scrittori, si veda Pireddu (2001).

un esempio a lui vicino.⁷ Ma la proposta che qui si avanza si rivolge a quando un Del Giudice diciannovenne, ancora di là dall'intraprendere la sua carriera di romanziere e dall'entrare in contatto con le grandi personalità della letteratura e del cinema (Pasolini e Fellini sono altri suoi mentori riconosciuti), parte alla volta della Polonia, per partecipare al laboratorio teatrale di Jerzy Grotowski.⁸

In fatto di 'sottrazione', il regista polacco può a pieno titolo dirsi un maestro. Nella sua opera teorica più nota, infatti - che si intitolava non a caso *Per un teatro povero* (1968) e che è stata decisiva per intere generazioni di artisti -, Grotowski si esprimeva in questi termini:

Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore (Grotowski 1970, p. 23).

Nella sua parte conclusiva, questo passo ricorda molto da vicino certe dichiarazioni di Del Giudice sull'interazione tra autore e lettore:

Per me tutto quello che veramente conta nella comunicazione tra autore e lettore è quello che avviene fuori dalla pagina scritta che considero serve di un processo immaginativo che avviene in me come lettore (io sono naturalmente molto più lettore che scrittore). Questo processo avviene in ogni lettore: deve ricostruire il libro, deve provare delle emozioni, delle sensazioni, avere delle percezioni... Tutto è teso a questa finalità: qualunque mezzo per me (e spesso utilizzo un mezzo che può sembrare sperimentale) tende unicamente a questo (Del Giudice 1999a).⁹

Le parole di Grotowski, del resto, mostrano non poche analogie con quelle di Calvino nella *Poubelle*. E ancora più vicine all'estetica calviniana sembrano queste affermazioni sul teatro povero:

7 Del Giudice ha scritto la prefazione a un libro di Wim Wenders (Del Giudice 1993).

8 Jerzy Grotowski, nato a Rzeszów, in Polonia, nel 1933, è stato uno dei registi più originali del teatro contemporaneo. *Akropolis*, *Il Principe Costante*, *Apocalypsis cum figuris* sono i suoi spettacoli più noti, tutti realizzati tra il 1959 e il 1969, con la compagnia del *Teatr Laboratorium*. Negli anni Settanta, raggiunge la notorietà mondiale, grazie principalmente alla raccolta di saggi *Per un teatro povero*, ma la stagione delle rappresentazioni è per lui conclusa fin dal 1969. Da quella data, infatti, porta avanti una sperimentazione teatrale che non prevede la messa in scena. Muore a Pontedera, sede del suo ultimo Laboratorio, il 14 gennaio 1999.

9 I puntini di sospensione sono del testo. Del processo immaginativo che avviene nello spettatore ha parlato a lungo Grotowski in altri passi del saggio citato.

Non intendiamo operare né una proliferazione né un'accumulazione di segni [...]. Realizziamo piuttosto un'opera di sfrondamento, ricercando la *distillazione* dei segni e la eliminazione di tutti quegli elementi di comportamento 'naturale' che velano la purezza dell'impulso (Grotowski 1970, p. 24).

La convergenza d'intenti con Calvino è inequivocabile. Dalla lettura dei saggi e dalla visione degli spettacoli, si può desumere che il bisturi di Grotowski (immagine che ricorre più volte nei suoi scritti) agisca su almeno tre livelli. In primo luogo, sul testo. Il regista lavora soltanto su quelle opere che, al di là della provenienza e della distanza temporale, sente cariche di energia decostruttiva, capaci di toccare nel profondo l'attore e lo spettatore, e si propone di ripulirle da ogni elemento che non sia il cristallo della sfida (cfr. Grotowski 2001b, pp. 132-153).

Alla stessa logica, obbedisce la sua idea di una recitazione che guardi alla scultura:

l'attore deve agire in modo simile a chi, attraverso l'uso consapevole di martello e scalpello, elimina dal blocco di pietra tutto ciò che oscura la forma preesistente (Grotowski 1970, p. 48).

Nella pratica teatrale, questo si concretizza nel localizzare il fattore, insito nel corpo e diverso per ogni singolo individuo, che ostacola la libertà espressiva di chi recita e blocca le sue associazioni interiori, impedendogli di conoscersi, di penetrare realmente in se stesso e quindi di donarsi in modo totale:

Da noi tutto si concentra sulla 'maturazione' dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé (Grotowski 1970, p. 22).

Un simile appello al ridimensionamento dell'io, che consenta all'artista di aprirsi, di porsi in una condizione di disponibilità verso le manifestazioni esteriori, non prima però, di avere raggiunto un adeguato livello di consapevolezza, l'abbiamo già incontrato nella pagina conclusiva delle *Lezioni americane*, dove Calvino auspica la realizzazione di un romanzo che nasca al di fuori del *self*.

Sebbene gli spettacoli di Grotowski, animati da una prepotente forza iconoclasta, calati nelle profondità dell'inconscio e portatori sempre di un elevato tasso di enigmaticità, ci appaiano molto distanti dalla cristallina e controllata narrativa calviniana, non possiamo non vedere il filo rosso che unisce le due esperienze artistiche, proprio sul piano della sottrazione e

della ricerca di leggerezza. Un'esigenza di levità che avverte anche Daniele Del Giudice; una poetica che applica con rigore nel suo romanzo d'esordio e che sta alla base della sua stessa idea di scrittura:

Il talento è svuotarsi di tutto [...] devi essere nulla, devi sapere essere assolutamente niente, perché tu possa immaginarti come il filamento di una lampadina, come la radice di un albero, come una formica, perché tutto ti attraversi, ti attraversino i linguaggi, ti attraversi la vita, ti buchi, ti perfori, ti lasci se non delle cicatrici almeno dei timbri di francobolli di altri paesi, di altre nazioni.¹⁰

Il terzo livello su cui opera Grotowski è quello dell'alleggerimento della messa in scena. A partire almeno dal 1962, si fa sempre più strada in lui il convincimento che il teatro possa e debba vivere senza il minimo orpello: metterà quindi progressivamente al bando le luci, la scenografia, la musica e perfino il testo. Due anni più tardi, in un'intervista rilasciata a Eugenio Barba, descriverà il lavoro del *Teatr Laboratorium* (iniziato nel 1959 e concluso nel 1969) nei termini di un progressivo evolversi da un teatro ricco di mezzi a un teatro 'ascetico', che si riduce al contatto vivo e immediato tra gli attori e il pubblico (cfr. Grotowski 1970, p. 41). Questo intento risponde principalmente all'esigenza di ricercare la teatralità allo stato puro; quell'elemento cioè che differenzia questa dalle altre arti e che solo possa garantirne la sopravvivenza:

il teatro è soppiantato da forme di spettacolo più attraenti e di massa, come il cinema e la televisione. Il teatro deve difendersi, ma potrà difendersi solo trovando quelle forme che ne provino la specificità e la necessità, scoprendo funzioni tali in cui non sarà il doppione di nessuno dei suoi più popolari rivali. L'unica arma del teatro è la teatralità (Grotowski 2001a, pp. 50-51).

Un analogo intento anima Calvino nella redazione delle *Lezioni americane*. Interrogandosi sulla sorte della letteratura nell'era postindustriale, lo scrittore mostra un cauto ottimismo:

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio (Calvino 1988, p. 5).

10 Queste parole di Del Giudice sono riportate in Tamiozzo Goldmann (2001), p. 442.

Sulla stessa linea, Del Giudice:

Col cinema è una competizione. Ha cambiato profondamente in questo secolo il tempo (più che il modo) di percezione di un racconto. Occorre tenerlo presente e saper usare la sua temporalità, ma attraverso una tensione narrativa tutta centrata sul rapporto stretto immagine-pensiero-scrittura.¹¹

Un altro punto di contatto fra i tre artisti lo troviamo nell'amore per l'esattezza. A questo argomento è dedicata la terza 'lezione americana', dove si sostiene l'idea di un processo creativo che non sia frutto esclusivo dell'ispirazione, ma anche il risultato di un disegno rigoroso e una severa disciplina. A tal proposito, Calvino cita il passo di *Segni, cifre e lettere*, in cui Raymond Queneau sostiene che il poeta classico, nello scrivere la sua tragedia in osservanza a un certo numero di regole conosciute, sia più libero di quello moderno che rifiuta ogni precetto e riversa sulla pagina tutto ciò che gli passa per la testa, senza rendersi conto di essere così schiavo di altre regole che ignora (cfr. Calvino 1988, p. 120). E ricordiamo che Calvino afferma come, nella sua visione, la leggerezza «si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso» (p. 17).

Allo stesso modo, Grotowski vede nella creatività una «*conjunctio oppositorum* tra struttura e spontaneità» (Grotowski 2001c, p. 194) e, in ogni fase della sua ricerca teatrale, ribadisce l'esigenza di una coscienza vigile, che sorvegli costantemente il processo creativo, impedendogli di scivolare nel caos. Se, in un primo momento, aveva caldeggiato l'idea della *trance* e dell'assenza di regole, ben presto ne avverte i limiti, convincendosi che le improvvisazioni compiute in uno stato estatico sono spesso poco concrete, prive di un qualsiasi ordine e «deformi» (cfr. Grotowski 2001d, p. 238). Da qui, la partitura millimetrica che seguono i suoi spettacoli e la severa disciplina che regna durante le prove: il regista – che deve parte della sua formazione al Teatro dell'Opera di Pechino – sostiene che l'attore possa superare la pesantezza del corpo solo attraverso una pratica che abbia il rigore del rito. Il teatro di Grotowski usa dunque la precisione come uno strumento al servizio della leggerezza, in linea con quanto auspicherà Calvino che, va aggiunto, a proposito della propria scrittura, o meglio, del proprio ideale di scrittura parla proprio di «rito purificatorio».

Devoto all'esattezza è anche Del Giudice, cultore di «una scrittura 'bianca', rigorosa precisa» (Napoli 2003, p. 280), che proietta la sua opera in «una dimensione certamente nemica di ogni spontaneismo e di ogni improvvisazione, improntata naturalmente al rigore» (Tamiozzo, Goldmann 1999, p. 429). Perfino in un romanzo rarefatto come *Lo stadio di Wimbledon*,

11 La citazione è riportata in Colummi Camerino (1999), p. 72n.

le cose e i fatti sono nominati con la massima precisione terminologica, ricorrendo ai più vari vocabolari tecnici. La scelta è spiegata dallo stesso autore, in questi termini:

sulla crisi dell'io' era già stato detto tutto prima che cominciassi a scrivere. Il mondo degli oggetti e delle loro mutazioni è invece poco esplorato, più stimolante (Del Giudice 1999b).

Molto altro si potrebbe ancora dire sulla continua lotta con il linguaggio che gli autori presi in considerazione intrattengono per definire, in modo sempre più rigoroso, l'oggetto delle loro descrizioni. Molto altro si potrebbe aggiungere sul comune rifiuto del naturalismo, o ancora sul simile uso dei classici come costante punto di riferimento: tutti puntelli, questi, a sostegno della tesi che, senza prescindere dall'innegabile lezione calviniana, Del Giudice abbia potuto cogliere anche da Grotowski le suggestioni, poi rielaborate in modo del tutto personale, che lo hanno indotto a scrivere il suo primo romanzo puntando sulla stilizzazione e sull'essenzialità.

Le due figure, però, sono tutt'altro che interscambiabili. Anzi, sotto certi aspetti, esse risultano inassimilabili. Va innanzitutto precisato che, sebbene sia plausibile ipotizzare che ognuno dei due conoscesse l'opera dell'altro (in questo senso, potrebbe essere intervenuta la mediazione di Del Giudice), negli scritti e nelle interviste di Grotowski che ho potuto esaminare non si parla di Calvino, così come nei *Saggi* di quest'ultimo non compare mai il nome del regista polacco. Se a una certa altezza del loro percorso artistico si sono mossi verso una stessa direzione, lo hanno fatto grazie a quello che Giacomo Debenedetti definirebbe un «sincronismo involontario»¹² e percorrendo strade molto diverse, talvolta diametralmente opposte. Non solo la pulsione iconoclasta che contraddistingue il teatro di Grotowski è ben lontana dalla prospettiva calviniana, ma la stessa poetica della «visione indiretta», caposaldo della leggerezza nelle *Lezioni americane*, collide senz'altro con il monito che animava l'attività del *Teatr Laboratorium* a «essere scoperto, svelato, nudo; sincero col corpo e col sangue, con l'intera natura dell'uomo» (Grotowski 1999d, p. 238). La matrice palesemente nietzschiana di queste dichiarazioni richiama, inoltre, una visione della leggerezza, della sottrazione di peso, certo più vicina a quella proposta in *Così parlò Zarathustra* che a quella calviniana. Ancora, a differenza dell'autore delle *Città invisibili*, Grotowski nutriva un interesse tutt'altro che sporadico per la psicoanalisi (Jung più che Freud), le filosofie orientali e il sapere alchemico. Non disdegnava, talvolta, l'apparire come un guru e svolgeva, nei confronti dei suoi attori e del suo pubblico, una costante e implacabile attività maieutica, tesa a

12 L'espressione ricorre in Debenedetti 1971.

liberare l'inconscio individuale e quello collettivo (cfr. Grotowski 2001a, pp. 49-50).

Tutti questi elementi, che conducono ben lontano da Calvino, non possono non richiamare alla memoria colui che, oltre a essere vissuto all'insegna dell'iconoclastia - «un grande distruttore di miti», lo definì Aldo Carotenuto (1977, p. 124) - è stato il primo divulgatore in Italia della psicologia analitica junghiana,¹³ l'ideatore dell'edizione adelphiana delle opere di Nietzsche (la celebre Colli-Montinari),¹⁴ un cultore assiduo delle dottrine più inconsuete e più ricche di carica demistificante, nonché «una specie di direttore di coscienza o di 'guru'» (Calvino 1985) per molti artisti e intellettuali della sua epoca. Sto parlando, ovviamente, di Bobi Bazlen.

Ecco quindi che si torna alla misteriosa presenza che aleggia sullo *Stadio di Wimbledon*, un libro che - sembra lecito ipotizzare - lascia vedere in filigrana anche il volto di Jerzy Grotowski. Un volto duplice, per di più, che ricorda quello di Calvino nella maestria che mostra cimentandosi nell'arte del sottrarre; ma che, nell'inesausta sperimentazione teatrale che lo porterà all'abolizione degli spettacoli, richiama alla mente la figura di Bobi Bazlen, lo «scrittore senza libri» che, pur vivendo di letteratura e nella letteratura, sceglie il silenzio.

Il maggior punto di forza dello *Stadio di Wimbledon*, a mio avviso, consiste proprio nell'aver assimilato la lezione di questi tre grandi e affascinanti maestri, riuscendo così nella difficile impresa di pronunciare una parola originale sul tema della leggerezza e della rarefazione.

3.3 Antonio Moresco

3.3.1 Note contro Calvino

«Scrittore liofilizzato», «Grillo parlante», «topolino accorto e potente», «domatore di cavallucci a dondolo concettuali»: sono questi alcuni degli epiteti che Antonio Moresco, in due pamphlet pubblicati nel 1999, indirizza a Italo Calvino.¹⁵

Nel primo, *Il paese della merda e del galateo. Note contro Calvino*, lo scrittore mantovano esprime in modo chiaro e assoluto la propria insofferenza verso le tecniche combinatorie, l'epigonismo e le camicie di forza

13 Di Bazlen è, tra l'altro, la prima traduzione italiana di *Psicologia e alchimia*.

14 «Quando Bazlen mi parlò per la prima volta di quella nuova casa editrice che sarebbe stata Adelphi [...] accennò subito all'edizione critica di Nietzsche e alla futura collana dei Classici» (Calasso 2006).

15 I due pamphlet - così definiti dallo stesso autore - costituiscono la prima parte della raccolta *Il vulcano: Scritti critici e visionari*. La definizione di «grillo parlante» (1999b, p. 34) appartiene al secondo saggio, *La forma e la morte*; le altre al primo (1999a, pp. 15, 17, 21).

postmoderne, attaccando da più fronti la poetica calviniana, ovvero quel metodo «apparentemente e mistificatoriamente democratico» (1999a, p. 21) che avrebbe istituito nella patrie lettere «la dittatura del galateo» (1999a, p. 24), favorendo così il depotenziamento della letteratura:

Niente più scissioni, vuoti, non ci sono più spazi, ogni visione drammatica della letteratura è cancellata, niente più lacerazioni, conflitti, solo linee che dialogano con altre linee, reticoli che dialogano con altri reticoli. La letteratura, almeno lei, è in paradiso. La letteratura è il paradiso¹⁶ (1999a, p. 12).

Fautore convinto di un coinvolgimento con la ‘materia’ del tutto inassimilabile alla visione indiretta calviniana, Moresco ammette di non essere imparziale e apre il suo scritto dichiarandone la natura asistemica:

Non sono un critico letterario. Ciò che segue non è, evidentemente, un saggio. Non ne ha la consequenzialità e inoltre vi si parla in fondo di tutto meno che di Calvino. Si tratta, per lo più, di cose pensate in fretta nel corso di questi ultimi anni [...]. Non ho pretese di obiettività. Quando gli scrittori parlano di queste cose tirano sempre e comunque l’acqua al mulino della propria «poetica». Io non faccio eccezione (1999a, p. 11).

Chiarita la propria posizione, Moresco si pone la domanda fondamentale:

Perché questa mia insofferenza nei confronti di Calvino, non appena poso gli occhi su una sua pagina, dopo poche righe soltanto addirittura? Cos’è che mi urta a tal punto in quella sua scrittura lodata per la sua lievità e tersità e proposta come modello di italiano perfettamente digeribile, *light*, e così indicativa, mi pare, di questi anni e di questo paese, delle sue *élites* letterarie di tipo combinatorio e virtuale e del loro respiro? (1999a, pp. 11-12).

La risposta sembra contenuta nella stessa domanda e, in particolare, nell’aggettivo «digeribile». Questa parola, infatti, collegata alla scrittura, non può che apparire fuori luogo, se non addirittura blasfema a chi, come Moresco, si contraddistingue da sempre per uno stile crudo, viscerale e tutt’altro che rassicurante. Carla Benedetti, autrice del saggio *Pasolini contro Calvino* (Benedetti 1996) e moreschiana della prima ora, recensendo nel 2002 la prima parte dei *Canti del caos*, parla infatti di un «libro incandescente» che

tratta una materia bruciante: la pornografia estrema, il mondo dei set

16 Il corsivo è del testo.

clandestini che si aprono qua e là sottoterra nella notte, pieni di fiche squarciate, cazzi di cristallo, rostri, serpenti, bocche siliconate, scoppiate, gole tatuate, sangue, escrementi, lacerazioni; la metropoli pullulante di creature della notte [...]. La leggibilità del libro è data anche dalla nitidezza della scrittura, che è lirica e violenta assieme, armata solo della propria necessità (Benedetti 2002, pp. 175-176).

Qualche anno più tardi, confrontandosi con il volume definitivo dei *Canti del caos* (l'opera è composta da tre parti, pubblicate in momenti diversi), la studiosa afferma che

Siamo di fronte all'avventura narrativa più vertiginosa e avvincente dei nostri tempi, la più libera, la più scatenata, la più sognante, la più delicata. Tutto ciò che di oscuro e inaudito stiamo vivendo in questo nuovo Millennio appena incominciato, come donne, come uomini e come specie, comprese le recenti e spaesanti scoperte dell'astrofisica e della biologia, prende corpo e luce qui dentro, e vi si incendia (Benedetti 2009, p. 123).

Carla Benedetti – a tutt'oggi il critico letterario che ha dedicato a questo autore maggiore attenzione e che più di ogni altro ha contribuito a far conoscere la sua opera, fornendone inoltre delle indispensabili chiavi di lettura¹⁷ – insiste dunque sul carattere 'incendiario' dei *Canti del caos* e il discorso si può senz'altro estendere all'intero immaginario moreschiano. Non a caso, il volume che contiene i due pamphlet anticalviniani s'intitola *Il vulcano*¹⁸ e *Gli incendiati* è il titolo di un suo recente romanzo (Moresco 2010); va sottolineata, inoltre, la forte presenza dell'immagine del fuoco, sia nella sua narrativa che nella sua saggistica (nei casi in cui sia possibile distinguere un genere dall'altro); e termini afferenti allo stesso campo semantico popolano il suo linguaggio: in particolare, il verbo 'esplosione' e l'aggettivo 'esplosivo' vantano un altissimo numero di occorrenze.¹⁹

17 Tra i tanti spunti critici, Benedetti individua delle precise analogie tra i *Canti del caos* e il pasoliniano *Petrolio*: «ha qualcosa di paragonabile a *Petrolio* di Pasolini, non perché costruito alla stessa maniera, ma perché in entrambi c'è un'analoga pulsione a creare una forma romanzesca quasi organica, un'opera che si dilata come un organismo vivente, che cresce in analogia con le leggi di un sistema vivente. Del resto, come *Petrolio*, neppure i *Canti del caos* sono mediati dalla figura di un narratore [...]. La materia, i personaggi e persino le loro voci (i canti) irrompono nel libro in maniera inusuale, non introdotti, non mediati [...]. Eppure c'è romanzo, c'è storia, ci sono anzi molte storie. E c'è suspense, c'è emozione». (Benedetti 2002, p. 178).

18 Il sottotitolo recita: *Scritti critici e visionari*.

19 Per fare un esempio tra i tanti, Moresco parla di «epistolario esplosivo», a proposito di *Lettere a nessuno*, un testo dallo status indefinibile: «La difficoltà di riconoscere il genere di questo libro è la difficoltà di precisarne lo statuto del suo discorso. Si tratta di un roman-

Prendendo in prestito gli strumenti offerti dalla riflessione critica di Gaston Bachelard, potremmo agevolmente riconoscere in Antonio Moresco un autore che si confronta costantemente con la *rêverie* del fuoco. «Quando si vuole che tutto cambi, si chiama il fuoco» afferma lo studioso (Bachelard 1993, p. 127) e una prepotente istanza di rinnovamento, che non nega tuttavia il valore di una certa tradizione, è la cifra più caratteristica dell'intera produzione di Moresco.

L'autore dei *Canti del caos* rientrerebbe, dunque, a pieno titolo nella categoria di quegli 'scrittori del fuoco' che, nelle *Lezioni americane*, vediamo contrapposti agli 'scrittori del cristallo':

l'emblema del cristallo potrebbe distinguere una costellazione di poeti e scrittori molto diversi tra loro come Paul Valéry in Francia, Wallace Stevens negli Stati Uniti, Gottfried Benn in Germania, Fernando Pessoa in Portogallo, Ramón Gómez de la Serna in Spagna, Massimo Bontempelli in Italia, Jorge Luis Borges in Argentina (Calvino 1988, p. 69).

Calvino continua spiegando meglio le differenze tra i due emblemi:

Tra i libri scientifici in cui ficco il naso alla ricerca di stimoli per l'immaginazione, m'è capitato di leggere recentemente che i modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono «da un lato il *cristallo* (immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall'altro la *fiamma* (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna)». [...]

Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti (1988, pp. 69-70).

La distinzione, tuttavia, non convince Moresco, che - a distanza di quattordici anni - replica:

E questa divisione degli scrittori in «fuoco» e «cristallo», viscerali e mentali...²⁰ Divisione, questa sì, davvero «superficiale». Tant'è vero che molto spesso proprio quegli scrittori che Calvino definisce «viscerali» sono in realtà anche i più mentali.

zo? Certo, sin dal titolo *Lettere a nessuno* richiama un sottogenere fortemente codificato (e ormai inattuale) come il romanzo epistolare. Eppure, da un lato lo assume in una forma spuria, giacché le lettere propriamente dette sono immerse in un flusso diegetico e riflessivo che le trascende (Moresco parla infatti di 'epistolario esploso')» (Donnarumma 2014, p. 196).

20 I puntini di sospensione sono del testo.

«Viscerali» sarebbero quegli scrittori che non hanno bisogno di un ossessivo e mistificatorio autocontrollo per poter far credere che ciò che a loro manca non manca perché manca ma solo perché non si è così volgari da farlo trasparire. La stessa differenza che c'è tra chi sta in sella a un cavallo selvaggio e chi invece «doma» un cavalluccio a dondolo in legno! (1999a, pp. 15-16).

L'aggettivo «superficiale» che qui utilizza Moresco non ha valenza denigratoria, ma si riferisce alla calviniana «attenzione alle sole superfici, frutto del sospetto, o della coscienza, che il suo opposto, il nucleo profondo, è menzogna, è assente e che tutto è solo illusione della mente» (Moresco 1999a, p. 15). Quanto alla distinzione tra viscerali e mentali, l'autore del pamphlet sembra riconoscere solo ai primi lo status di autentici scrittori; a differenza di Calvino che, parlando dal fronte opposto, mostrava però un atteggiamento incline alla mediazione:

il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema [...]. Io mi sono sempre considerato un partigiano dei cristalli, ma la pagina che ho citato²¹ mi insegna a non dimenticare il valore che ha la fiamma come modo d'essere, come forma d'esistenza. Così vorrei che quanti si considerano seguaci della fiamma non perdessero di vista la calma e ardua lezione dei cristalli (Calvino 1988, pp. 69-70).

Nella visione moreschiana, l'immagine algida del cristallo – ben lungi dal presentarsi come lezione di stile e di agire morale – sembra fare tutt'uno con il cerebralismo di certi giochi postmoderni, di cui Calvino – a torto o a ragione – è considerato un caposcuola nel nostro Paese:

Solo, dappertutto, quest'idea dei testi che dialogano con altri testi. Pare sia tutto e solo un dialogare universale di testi, castelli di destini incrociati, passeggiate nei boschi narrativi. Attraverso il tempo, lo spazio. È strano... mentre gli uomini non comunicano tra di loro (se non si vuole considerare come tale la cosiddetta comunicazione pubblicitaria), non possono comunicare, i testi paiono invece comunicare a tutto spiano tra di loro in uno spazio iperuranico-critico, inebriato dalla stessa automatica dovizia dei suoi strumenti tecnici (Moresco 1999a, p. 12).

I suoi strali sono rivolti equamente agli scrittori cosiddetti postmoderni e a quella «critica ormai ipermatura e intenta quasi soltanto alla con-

21 Calvino fa qui riferimento all'introduzione di Massimo Piattelli Palmarini al volume di Jean Piaget e Noam Chomsky, *Théories du langage - Théories de l'apprentissage*, pubblicato nel 1980.

templazione ludica e combinatoria dell'oggetto, che vede ormai solo connessioni, interazioni, attività dialoganti, armonie» (1999a, p. 12). Il gioco combinatorio rimanda a una dimensione asettica che gli sembra l'esatto opposto della letteratura e di quello che essa dovrebbe rappresentare; a ben vedere, «non c'è neanche gioco, ci sono le regole del gioco senza il gioco. Il gioco vero comporta rischio, non è protetto. Le regole del gioco non sono ancora il gioco» (1999a, p. 24).

Emblema principe di questo mondo e di questo *habitus* mentale è il labirinto:

L'intelligenza internazionale del nostro tempo si è innamorata del labirinto, si è smarrita negli spazi mentali di un labirinto rielaborato a propria immagine e somiglianza. I positivisti e gli illuministi delusi si sono rifugiati nel mito del labirinto, o del puzzle, o del gioco combinatorio [...]. Condannati al puro ricalco letterario, all'epigonalità, per non doversi trovare faccia a faccia col caos. Perché il loro labirinto imprigiona sì, ma anche, stilizzando, protegge. Questo labirinto è ancora un mito consolatorio. Anche ipotizzando che non si potrà mai uscire da esso, è sempre consolante pensare che c'è comunque qualcos'altro, da qualche parte, persino se non si riuscirà mai ad entrarci (1999a, p. 14).

La memoria va poi alla versione classica del mito:

Questo racconto è assolutamente esplosivo e contiene verità esplosive. [...] Com'è diverso, rispetto al racconto-invenzione originario del labirinto, quello postmoderno di Calvino, dove il labirinto è ormai luogo di piccole angosce concettuali e dentro il quale si possono ipotizzare viaggi organizzati con guide munite di mappe!

Il Minotauro non c'è più, Labirinto è diventato il labirinto, le urla dei destinati a essere divorati sono diventate le piccole angosce autoreferenziali degli (auto)imprigionati, le ali e il filo d'Arianna sono diventati la mappa ecc...²² (1999a, p. 30).

L'avversione al modello di artista e di intellettuale che Calvino incarna non si limita, per Moresco, a una questione di poetica, ma coinvolge l'intero dibattito culturale e l'intera dimensione dell'editoria:

Impressione di profonda angustia culturale, artistica e spirituale dalla lettura dei *Libri degli altri*, le lettere di lavoro editoriale di Calvino. Come un topolino accorto e potente, che fa di necessità virtù, dei propri limiti potere, forza. Stabilisce coordinate e precettistiche, regolarmente

22 I puntini di sospensione sono del testo.

tagliate sulla propria misura, che poi sarebbero rimaste quelle della «maniera colta» italiana fino ad oggi [...]. Il galateo dell'affettazione umile, del fingere di non prendersi mai sul serio, la difesa della prosa elegantemente «distaccata» (quando c'è poco da cui distaccarsi) al posto del grande, radicale distacco dell'arte, della prosa «controllata» (quando c'è poco da controllare), della «sobrietà» che si dimostra spesso copertura dell'inconsistenza (1999a, pp. 17-18).

Quella di Calvino è dunque, ai suoi occhi, una «scritturina che si specchia sempre e solo in se stessa, mentre la grande scrittura si specchia sì anch'essa sempre e solo in se stessa, ma lo fa prendendo dentro ugualmente tutto quanto» (1999a, p. 18). Questo atteggiamento così artatamente dimesso, e perfettamente in linea con il proprio tempo, avrebbe consentito all'autore delle *Città invisibili* di esercitare una lunga egemonia sulla letteratura italiana:

E sono stati sempre uomini così che hanno dettato legge per venti-trent'anni nella nostra letteratura e nell'editoria, nel gusto culturale del nostro paese? [...] Ma perché, ancora e sempre, in questa fine secolo e fine millennio, questa diatriba drogata su Calvino, che un blocco intellettuale-editoriale-commerciale continua a proporre come modello unico e insuperabile e terminale, mentre un altro lo attacca con motivazioni altrettanto inaccettabili: le viscere contro il rigore, contenutismo contro formalismo, belletterismo contro intellettualismo...? [...] Perché questa perenne celebrazione di Calvino, che non accenna a diminuire, più che per ogni altro scrittore, anche più grande di lui, del Novecento? Questa continua canonizzazione di questo autore così funzionale e terminale? Le sue smorfie, le sue letterine, le sue trovatine...²³

Perché tanto aggrapparsi a Calvino e cincischiarlo da tutte le parti, una simile imposizione a modello di questo scrittore liofilizzato? (1999a, pp. 18-20).

La risposta che si dà Moresco è che il metodo calviniano, istituendo un «nuovo galateo culturale» (1999a, p. 21), appare funzionale a quegli 'intellettuali terminali' nati e cresciuti - come Calvino stesso - nell'alveo dell'industria culturale moderna:

Un numero enorme di persone declassate e virtualizzate, in cerca di una, anche se debole «ideologia», di un caposcuola. [...] Così lo enfatizzano a loro volta, lo epocalizzano, si affannano a renderlo teoricamente insuperabile, ultima spiaggia epocale, senza rendersi conto del prezzo da loro stessi pagato per questo, del vicolo cieco in cui si sono cacciati (1999a, p. 21).

23 I puntini di sospensione sono del testo.

Dopo aver rivolto lo sguardo indietro nel tempo e aver concluso che «cambiano le maschere ideologiche, ma questa figura soffocante, mediocre e totalizzante domina da secoli nella nostra cultura» (1999a, p. 21), Morello sostiene che Calvino e i suoi epigoni «controllano che ogni cosa sia veramente e perfettamente morta intorno a loro [...]. Che nulla sfugga al variegato galateo della morte» (1999a, p. 23).

Sono questi i «dittatori ricamatori per un'industria che vede solo, opposti ma complementari, la letteratura commerciale e quella di puro ricalco letterario e colto». Con la conseguenza che lo «sfondamento reale-fantastico» viene soppiantato dalla «gestione pubblicitaria e autopubblicitaria dell'immaginazione» (1999a, p. 24).

Segue l'affondo, che va a colpire i più solidi e riconosciuti capisaldi dello stile calviniano, cioè la leggerezza, l'eleganza e il rigore:

Non c'è pesantezza ma non c'è neanche vera, totale leggerezza, perché anche la leggerezza ha un suo peso, e un prezzo. [...]

E l'eleganza? Ma non si dà vera eleganza, comunque la si esprima, senza creazione! E il rigore? Ma il rigore è incisione profonda su tessuto vivo! (1999a, pp. 24-25).

3.3.2 Note pro Calvino

Il fascino della dialettica moreschiana, la veemenza della sua denuncia, la *verve* dissacrante delle sue metafore e la forza delle immagini che riesce a creare (straordinaria quella, appena citata, del rigore come incisione profonda su tessuto vivo) seducono senz'altro chi condivide la sua indignazione per una cultura sempre più depotenziata e sogna l'evento letterario che sovverta ogni equilibrio preesistente. Se vogliamo, però, passare dallo stadio della semplice e immediata suggestione a quello del profondo e meditato convincimento, non possiamo fare a meno di sottoporre le parole dell'invettiva antic Calviniana al vaglio di un'analisi che, al contrario di quella, nutra e rivendichi le sue «pretese di obiettività».

Come abbiamo visto, il primo e più significativo capo di accusa a carico di Calvino riguarda la sua passione per i giochi combinatori di stampo postmoderno:

Nessuna credibile tradizione, nessuna credibile avanguardia. Solo questa piccola storia del labirinto spacciata per modernità. Da una parte il colesterolo stilistico, dall'altra la cucina internazionale *light*. La scrittura muscolare o quella galateale. Populismo oppure intellettualismo. Marmellata romantica oppure liofilizzato. Immediatismo vitalistico o epigonalità. Così da secoli, in questo paese della merda e del galateo.

Ogni dimensione tragica espunta. Una letteratura lobotomizzata. Il malato di Dante continua perennemente a girarsi da un fianco all'altro. E cosa ci viene dato in cambio? La parodia del rigore bianco, il paese di lavandai che chiude *La nuvola di smog*. No, le cose non stanno così! Non è vero! Le lenzuola bianche non sono bianche! (Moresco 1999a, p. 15).

Difficile non concordare con Moresco, sotto questo aspetto. Con le loro formule, le loro mappe, le loro pagine insidiose e pedanti, i teorici del postmodernismo e gli *aficionados* dei giochi combinatori non hanno effettivamente reso un buon servizio alla letteratura, né alla critica letteraria. A distanza di sedici anni dalle parole di Moresco, si avverte ancora l'eco dei già ricordati 'intellettuali terminali' e, almeno per quanto concerne l'Italia, viene spontaneo rivolgere proprio a Calvino uno sguardo perplessito e risentito.

Ma Calvino non è soltanto delirio combinatorio. Forse è vero che, intorno a lui, dopo di lui e, in parte, grazie a lui, si sia sviluppata una genia di letterati - o presunti tali - intenti a controllare che ogni cosa intorno a loro fosse perfettamente morta; forse è anche vero che certe sue posizioni, certe regole e certi velati consigli hanno favorito un'idea di «letteratura come ricamo» (Moresco 1999a, p. 24) ed è senz'altro vero che alcune sue opere, anche tra le più acclamate sia di narrativa che di saggistica, stentano a spiccare il volo a causa dell'ingombrante «bisogno di costruire attorno a se stesso reti protettive concettuali» (Moresco 1999a, p. 16). Ma, anche ammettendo tutto questo e attribuendogli la sua parte di responsabilità nell'aver ridotto il mito del labirinto a una «versione disinnescata e normalizzata» (Moresco 1999a, p. 28), resta - a mio avviso - la forza del vero artista, l'innegabile potenza inventiva e la capacità di comunicare, in modo immediato e a un livello non superficiale, con un pubblico di una sorprendente vastità.

Resta, soprattutto, la carica anarchica di un libro come le *Lezioni americane* che sembra essergli sfuggito di mano e aver rivelato molto più di quanto Calvino stesso fosse disposto a condividere con il mondo; o forse, come altri sostengono, quel libro era il primo atto di una nuova fase della sua avventura di scrittore. Certo è che esso rappresenta una catarsi e il definitivo distacco dalle soffocanti strutture combinatorie, già del resto abbattute in *Palomar*.

Due testi, *Palomar* e le *Lezioni americane*, così ricchi e intensi che quasi quasi convincono, o quantomeno incuriosiscono, lo stesso Moresco:

Eppure qualcosa, mi dicevo leggendo *Lezioni americane*...²⁴ qualcosa parrebbe prendere corpo, verso la fine, una maggiore consapevolezza,

24 I puntini di sospensione sono del testo.

una posizione più equilibrata, per lo meno. Persino leggendo *Palomar*, mi pareva, di tanto in tanto, come in altri libri finali di scrittori della sua stessa collocazione generazionale e culturale. Anche se troppo tardi, troppo poco! (1999a, p. 25).

L'impressione finale, in ogni caso, non è positiva:

Ma la conclusione è poi, alla fine, sempre quella. Siamo sempre lì, non ci si muove: «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili».

L'artigianato come unica possibilità, unica presentabilità. L'ottimismo minore. Contro lo stereotipo un po' bolso del genio romantico, quello un po' petulante del *bricoleur* postmoderno (1999a, p. 25).

Il brano citato da Moresco sembra effettivamente un passo indietro, un ritorno agli angusti schemi combinatori, ma va detto che non è questo l'*explicit* del libro. Le *Lezioni americane* si concludono, in realtà, con ben altre parole, in un modo e con un tono del tutto differenti:

magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...²⁵

Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose? (Calvino 1988, p. 120).

Nel primo capitolo di questo lavoro, ho già avuto modo di dire qualcosa sulla complessità epistemologica di tale conclusione; qui basti ribadire come il passo sembra condurre, quasi involontariamente, l'apollineo Calvino nei pressi di quel Dioniso che si sente tutt'uno con la Natura in ogni suo aspetto. Anche senza chiamare in causa Nietzsche – quel Nietzsche che, insieme a Leopardi, rappresenta uno dei fondamentali punti di riferimento di Moresco –, appare evidente che qui Calvino stia guardando a nuove prospettive di scrittura e di costruzione del romanzo. Del resto, una ricca vena sperimentalista è insita nella sua opera fin dalle prime prove e la cosiddetta 'stagione combinatoria', a cui Moresco riduce l'intera esperienza calviniana, non è altro che una tappa del suo percorso. Volendoci

25 I puntini di sospensione sono del testo.

spingere oltre, potremmo arrivare a dire che diversi passaggi di quelle righe conclusive fanno pensare a un'opera che superi la prospettiva individuale dell'autore e del narratore, dando la parola a una moltitudine di figure, anche a quelle più impalpabili e prive di una vera e propria identità narrativa: un'opera che, almeno a livello dell'architettura compositiva, sembra paradossalmente più distante da *Palomar* che dai *Canti del caos*.

È evidente che la lingua, lo stile, gli argomenti, i personaggi e l'immaginario del più complesso tra i romanzi di Moresco siano lontanissimi dalle corde calviniane; ma la polifonia che caratterizza i *Canti del caos* e il modo in cui essa prende corpo nel libro²⁶ non mi sembrano affatto inassimilabili alle teorizzazioni dell'ultimo Calvino. In ogni caso, anche non volendo ammettere un punto di tangenza tra le due poetiche, penso che nelle pagine delle *Lezioni americane* vi fossero tutti i presupposti affinché la sensibilità di Moresco, meglio di tante altre, potesse cogliere la portata innovativa del libro e rendersi conto di come, in esso, le griglie combinatorie e tutti gli ammenicoli postmoderni fossero immersi in un flusso vitale e caotico di stampo prevalentemente dionisiaco. A riprova della parzialità della lettura di Moresco, c'è la frase che collega il brano da lui citato come conclusivo delle *Lezioni americane* (quello che parla della vita come enciclopedia) a quello che effettivamente conclude il libro e che ha sapore quasi panteistico; tale frase inizia con un'avversativa che ribalta quanto detto prima: «Ma forse la risposta che più mi sta a cuore è un'altra:» (Calvino 1988, p. 120). Questo periodo deve essere sfuggito a Moresco, così come tutto ciò che viene dopo. Un lapsus singolare e piuttosto eloquente.

L'autore dell'appassionato pamphlet, tuttavia, non condanna l'intera produzione calviniana:

Solo nella sorprendente *Giornata di uno scrutatore*, contrapponendo teatro sociale a mostruosità «naturale», Calvino sembra avvicinarsi al nocciolo magmatico della vita. Poi scappa di nuovo via, scappa come una lepre!» (Moresco 1999a, p. 15).

26 «All'inizio, [...] il titolo era *Il caos*. I canti sono venuti dopo, intorno a pagina 100 c'è il primo, il canto dell'investitore, il personaggio che poi chiude il libro, e lì mi è venuta l'idea di farlo parlare direttamente, sbarazzandolo della struttura narrativa. Ho rotto insomma una disciplina interna e questa nuova libertà se la sono presa tutti...» (Moresco 2009b). I puntini di sospensione sono del testo. Si viene così a creare, tra gli innumerevoli personaggi, quella lotta diuturna per conquistare la parola che ha ben descritto Cinzia Fiori: «Il ruolo di narratore diventa la posta in gioco di una guerra di potere continua, finché non si sa più davvero chi muova le fila del racconto. È sempre chiaro, invece, chi sta parlando, siano essi gli autori del libro in formazione o i suoi personaggi.

La donna caudata, il ginecologo spastico, le ragazze esplose, il donatore di sperma, la donna amputata, papa Elvis II e molti altri formano una legione di disperati che a turno prendono voce e incominciano a cantare il loro destino. Con il Matto che, perse le vesti di narratore, finisce riassorbito dalla storia inventata, s'inaugura il travaso dei protagonisti dalla sfera dei creati a quella dei creatori e viceversa» (Fiori 2009).

Anche in questo caso, Moresco coglie nel segno; ma poi, non diversamente dal suo idolo polemico, scappa via. Intendo dire che ha perfettamente ragione nel registrare la singolarità della *Giornata di uno scrutatore*, all'interno dell'opera calviniana; e non ci sono dubbi che, in quel racconto, Calvino adotti un diverso modo di approcciarsi alla materia narrata che gli consente di «avvicinarsi al nocciolo magmatico della vita». Ma quello che Moresco sembra non voler ammettere è che a quel nucleo incandescente si possa pervenire anche per strade diverse, non così dirette e 'viscerali' (termine abusato, in questo caso).

E torniamo così allo scudo di Perseo, come emblema della visione indiretta. Come già sostenuto nei primi capitoli di questo lavoro, la rivisitazione del mito di Perseo che, grazie al riflesso sul suo scudo, decapita Medusa senza restare pietrificato dal suo sguardo, rimanda a qualcosa di più del semplice gesto di distogliere gli occhi dall'orrore della realtà circostante. Calvino, infatti, si sforza costantemente di individuare dei paradigmi cognitivi che possano dare un senso a quella realtà nel suo complesso, orrore compreso:

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. [...] La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto (Calvino 1988, p. 74).

Basterebbero queste poche parole per abbandonare definitivamente l'idea di un Calvino che predichi l'ancoramento alla superficie *tout court*. In proposito, sembra eloquente anche la quarta di copertina che lo scrittore ligure redige, nel 1981, per l'opera prima di Andrea De Carlo, *Treno di panna*:

Oggi ci imbattiamo spesso in una scrittura giovanile in cui domina lo sfogo degli stati d'animo, il rimescolamento interiore, il dramma esistenziale: nati da un'esigenza di sincerità assoluta questi testi di solito non ci danno che un repertorio di clichés e di espressioni generiche: schemi verbali che nascondono più di quanto non esprimono. Andrea De Carlo è tutto il contrario: proiettato com'è sul «fuori» non è escluso che egli riesca a farci intravedere qualcosa del «dentro». Forse perché sa correre il rischio di scoprire che «dentro» potrebbe esserci il vuoto; ma si tratterebbe comunque di un vuoto tutto particolare, e il suo problema sarebbe sempre quello di darcene un'immagine precisa (Calvino 1981).

Il problema del «dentro», del nucleo profondo, non è dunque evitato o rimosso; al contrario, è sempre presente e vivo nell'attenzione di Calvino, solo che «lo sfogo degli stati d'animo», così come ogni altra forma di

‘visione diretta’, non gli appare affatto lo strumento più efficace per raggiungerlo. E comunque, sa bene che la sua Musa guarda altrove:

il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole (Calvino 1988, p. 75).

Si potrebbe obiettare che vocaboli come ‘discrezione’, ‘attenzione’ e ‘cautela’ non si sposino affatto con un’idea ‘alta’ di letteratura, l’idea di una letteratura rivelatoria, che sappia lacerare il velo di Maya e strappare via le verità più nascoste o, per dirla con l’autore del pamphlet, una letteratura che diventi gesto creativo «come fondamento e come sfondamento» (Moresco 1999a, p. 20). Se assunti a dogma trinitario, i termini in questione andrebbero effettivamente a istituire un intollerabile e mortifero codice di bon-ton, che sia Moresco che Carla Benedetti, insieme a tutti i fautori di una letteratura ‘impura’ ma ‘onesta’ e coraggiosa, avrebbero ogni ragione di attaccare. Ma, come mi sembra che risulti chiaro dalle già citate pagine delle *Lezioni americane*, nonché da tanti altri luoghi della produzione calviniana, l’attenzione, la cautela e la discrezione non vogliono essere delle vie di fuga, bensì degli strumenti utili ad arginare il narcisismo dell’autore, a contenere l’espandersi del proprio Io e assolvere al meglio a quella funzione cognitiva che dovrebbe costituire il primo e unico imperativo categorico di ogni scrittore.

Siamo comunque nel campo soggettivo per antonomasia, quello delle opinioni.

Passando, invece, dalle opinioni ai fatti, non riesco a trovarne molti che possano corroborare la tesi secondo la quale Calvino e i suoi epigoni abbiano dominato la scena culturale, e in particolare quella editoriale, per «venti-trent’anni» (Moresco 1999a, p. 18). Che lo scrittore ligure abbia avuto, per un certo periodo, un peso rilevante nelle scelte dell’Einaudi e di altre importanti case editrici è un dato di fatto abbondantemente risaputo. Allo stesso modo, non si può negare che la sua fisionomia di intellettuale abbia sedotto molti e che il mondo accademico, non solo italiano, lo abbia osannato a lungo e forse a scapito di altri autori non meno grandi. Detto questo, mi sembra però che, tra il 1969 e il 1999 (ossia nei trent’anni indicati da Moresco), la nostra letteratura si sia mossa in direzioni piuttosto diverse da quelle indicate e praticate da Calvino, per poi allontanarsene quasi del tutto negli anni Duemila.

In un ricco e attento saggio del 2007, Elisabetta Mondello esprimeva fin dal titolo, *In principio fu Tondelli*, la convinzione che molti tra i narratori degli anni Novanta, in particolare gli esordienti, nel costruire la struttura dei loro romanzi, nel modularne la lingua, nel caratterizzarne ambienti e

personaggi, partissero dalla lezione dell'autore di *Altri libertini*, visto come un modello di stile e di impegno (cfr. Mondello 2007). Inutile dire quanto tale modello fosse lontano da quello calviniano.

Per questa narrativa, o almeno per una parte considerevole di essa, non mi sembra inappropriata la definizione di «romanzi di deformazione»,²⁷ dal momento che le esperienze di autori come Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Melania Mazzucco, Enrico Brizzi, Giuseppe Culicchia, Simona Vinci e tanti altri si muovono proprio nella direzione di un espressionismo deformante che coinvolge e travolge il linguaggio come la scansione temporale, la percezione degli spazi, il volto, la psiche, l'identità dei personaggi e i rapporti umani. Gioco postmoderno? Forse sì, in alcuni testi; ma in nessun caso nel modo in cui li aveva immaginati e realizzati Calvino.

Rivolgendo lo sguardo alla letteratura consacrata dal Premio Strega, le considerazioni non sono molto diverse.²⁸ Notiamo infatti che, tra i vincitori di questo premio tra il 1990 e il 1999, sono davvero pochi quelli che potremmo ricondurre alla galassia calviniana. Di certo non Sebastiano Vassalli, premiato nel 1990 per *La chimera*, un romanzo storico che vede protagonista una donna condannata al rogo per aver avuto rapporti carnali con il diavolo. L'anno successivo vincerà Paolo Volponi con *La strada per Roma*, un romanzo di formazione la cui 'visone diretta' appare distante anni luce dalla poetica calviniana. Ancor di più lo è la vis espressionistica di Vincenzo Consolo, che nel 1992 trionfa con *Nottetempo casa per casa*, romanzo in cui inquietanti presenze come quella di Aleister Crowley e degli adepti alla sua setta si incontrano con i lupi mannari. Difficile rintracciare note calviniane anche in *Ninfa plebea* di Domenico Rea (1993), mentre qualche affinità sembra esservi nella *Casa del padre* di Giorgio Montefoschi (1994), ma a uno sguardo più attento risulta chiaro che ci troviamo in un territorio diverso. *Passaggio in ombra* di Maria Teresa Di Lascia (1995) presenta uno stile e una voce narrante che nulla hanno a che vedere con Calvino; non così per *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle gentiluomo*, di Alessandro Barbero (1996), in cui è possibile rintracciare qualche piccolo punto di tangenza. Maggiori analogie sono riscontrabili in *Microcosmi* di Claudio Magris (1997), una raccolta di racconti che descrivono luoghi come «gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili, disfare come Penelope il tessuto della Storia» (Magris 1997). Nel 1998, vince Enzo Siciliano con *I bei momenti*, una biografia mozartiana *sui generis*, un misto di documenti storici e invenzione. Infine, il 1999 è l'anno di Dacia Maraini con il suo *Buio*, una «raccolta di racconti ispirati a

27 Cfr. un volume sulla narrativa italiana dal 1988 al 2010, il cui titolo è appunto *Romanzi di (de)formazione* (De Rooy, Mirisola, Paci 2010).

28 Del resto, alcuni dei giovani autori citati, negli anni Duemila, hanno vinto a loro volta il Premio Strega. Mi riferisco a: Melania Mazzucco (*Vita* 2003), Niccolò Ammaniti (*Come Dio comanda* 2007), Tiziano Scarpa (*Stabat mater* 2009).

storie tragiche del nostro tempo, di dolore, sopraffazione, solitudine, stupri e violenza d'ogni sorta» (Anon. 2001). Uno scenario non molto calviniano, verrebbe da aggiungere.

Da questa veloce rassegna e dalle precedenti riflessioni sulla tendenza deformante della narrativa contemporanea, dovrebbe risultare chiaro come, almeno negli anni Novanta, l'egemonia culturale del modello calviniano non è stata così prepotente e assoluta come le parole di Moresco lasciano intendere. Ancora meno pressante sarà negli anni Zero, quando a fare davvero scuola, in particolar modo presso gli scrittori emergenti e quelli che avevano esordito nel decennio precedente, saranno modelli del tutto diversi, in primis quello dello stesso Moresco. Negli anni Dieci, infine, dopo la pubblicazione dei *Canti del caos* nella sua forma definitiva (Moresco 2009a) e la riedizione ampliata degli *Esordi* (Moresco 2011),²⁹ a cui si aggiunge l'uscita di altri due interessanti romanzi come *Gli incendiati* (Moresco 2010) e *La lucina* (Moresco 2013), nonché l'intensificarsi della sua partecipazione a dibattiti ed eventi pubblici, la figura di Moresco incontra definitivamente la notorietà e non sono in pochi a scorgere in essa la sagoma del maestro.

La situazione, dunque, sembra ribaltata rispetto a quel 1999 in cui è stato scritto *Il paese della merda e del galateo*. Eppure, la posizione di Moresco non è cambiata di molto e, sebbene i riferimenti espliciti a Calvino si siano diradati, quando entra in argomento lo scrittore insiste ancora sul potere depotenziante e tuttora pervasivo del modello calviniano. In un'intervista del 2011, in merito ai due pamphlet, dice:

In quegli scritti ho espresso la mia profonda insofferenza verso l'idea di letteratura che c'è in Calvino, verso le sue sistematizzazioni teoriche e ideologiche 'deboli' e autodifensive, che sono poi diventate non a caso il galateo culturale di questi anni e che a me sembravano e sembrano una camicia di forza, un vicolo cieco, qualcosa che bisogna sfondare per poter fare un passo in avanti e riprendere il movimento (Moresco 2011b).

Moresco parla ancora di sé e della propria avventura di scrittore come di un'esperienza che il «blocco intellettuale-editoriale-commerciale» (come lo definiva un tempo) continua a ignorare o a lasciare ai margini. L'idea è condivisa anche da Carla Benedetti che, introducendo *La lotta per nascere*, un volume del 2013 che contiene nove contributi di giovani studiosi su Moresco, scrive:

I discorsi sulla letteratura sono oggi alimentati da tante voci, non solo di critici ma anche di giornalisti culturali, addetti stampa, giurati dei premi

29 Il romanzo è stato pubblicato la prima volta da Feltrinelli nel 1998.

letterari, conduttori televisivi, creatori di eventi, direttori di giornali e settimanali. E spesso si accordano l'una con l'altra, si richiamano, con pochissime divergenze. Da questo coro le opere di Moresco sono state in un primo tempo per lo più attaccate poi, man mano che la loro mole cresceva, ignorate, come se fossero trasparenti, o appartenessero a un altro livello di realtà, di cui si può anche non tenere conto - e da cui si può persino rubacchiare senza essere notati (Benedetti 2013, p. 7).

Eppure una semplice ricerca può facilmente documentare come, negli ultimi anni, Moresco abbia ricevuto un'attenzione mediatica riservata a pochi nostri autori contemporanei. Critici, giornalisti culturali, addetti stampa, giurati dei premi letterari, conduttori televisivi, creatori di eventi, direttori di giornali e settimanali, cioè quelle stesse figure di cui Benedetti lamenta la latitanza nel dibattito su Moresco, non lo hanno affatto ignorato; forse non sempre l'hanno presentato nel modo migliore e poche volte hanno compreso a fondo la sua opera, ma - come tutti sappiamo - questo accade a ogni autore che non sia immediatamente decifrabile, a ogni esempio di scrittura che sfugga alle categorie più frequentate.

Antonio Moresco è un intellettuale di spessore e, con ogni probabilità, il narratore più ricco di talento dell'attuale panorama letterario; se pure ha patito per anni l'indifferenza della 'cultura ufficiale', ormai la sua «lotta per nascere» può dirsi vinta e definitivamente conclusa. Risulta, infatti, arduo riconoscere lo *status* di 'escluso' a un autore che pubblica regolarmente per Mondadori, Einaudi, Garzanti, Feltrinelli, Bollati Boringhieri, Bompiani; che ha scritto sulle maggiori testate giornalistiche nazionali; che è stato diverse volte ospite delle trasmissioni televisive più seguite, nell'ambito della divulgazione culturale (penso soprattutto alle *Invasioni barbariche* e a *Che tempo che fa*); che è stato oggetto di una copiosa serie di articoli, saggi e anche di tesi di laurea e di dottorato, a testimonianza di come i suoi libri inizino a essere letti e studiati anche in ambito accademico. Continuare a evocare lo spettro di un *establishment* calvinizzato e calvinizzante che blocca sul nascere e, quando non vi riesce, isola e condanna al silenzio ogni voce originale e ricca di energia iconoclasta mi sembra quantomeno anacronistico.

3.3.3 *La lucina*

Se, sul piano teorico, l'avversione di Moresco nei confronti di Calvino, del tipo di intellettuale che incarna e dell'idea di leggerezza che propugna non risulta del tutto chiara, coerente e consequenziale,³⁰ leggendo un romanzo come *La lucina* si comprende molto meglio cosa lo scrittore mantovano voglia dire e che tipo di scrittura insegua e riesca a realizzare, mantenendosi ben lontano da quel modello, anche quando si muove in un territorio che, sotto certi aspetti, appare vicino al modello stesso.

Come si legge nella *Lettera all'editore* che apre il libro, la storia è nata per caso, come espansione quasi spontanea di un episodio che avrebbe dovuto far parte di un'opera di prossima pubblicazione:

Anche questa, come *Gli incendiati*, è stata un'irruzione incalcolata e improvvisa. Come il primo è un piccolo meteorite che si è staccato da *Canti del caos*, così questa è una piccola luna che si è staccata dalla massa ancora in fusione del mio nuovo romanzo, che si intitolerà *Gli increati* (Moresco 2013, p. 6).

Questa «piccola luna», come ci rivela lo stesso autore, viene da una zona molto intima e profonda della sua anima, tocca note così personali da poter diventare perfino il testamento di Antonio Moresco.³¹

Il romanzo, breve e agile,³² appare molto diverso dai suoi fratelli maggiori, in particolare dai *Canti del caos*. Con *Gli esordi*, infatti, è possibile trovare diversi punti in comune, a partire dall'indole solitaria del protagonista e dal suo culto del silenzio. Gli incipit delle due opere, in effetti, sono piuttosto simili: «Io invece mi trovavo a mio agio in quel silenzio» (Moresco 2011a, p. 9) leggiamo negli *Esordi*; mentre il libro più recente si apre così: «Sono venuto qui per sparire, in questo borgo abbandonato e deserto di cui sono l'unico abitante» (Moresco 2013, p. 9). Le vicende che si sviluppano a partire da queste parole sono, però, alquanto diverse, muovendosi l'una lungo la strada di un anomalo e surreale romanzo di formazione (*Gli esordi*), e prendendo l'altra la via della suggestione onirica di un viaggio all'interno di sé che ignora le barriere tra vita e morte.

30 Ricordiamo, del resto, che in apertura del pamphlet, lo stesso Moresco aveva dichiarato che lo scritto non avrebbe avuto carattere consequenziale (cfr. 1999a, p. 11).

31 «È una storia scaturita da una zona molto profonda della mia vita, è come una piccola scatola nera. Parlandoti di questa cosa che mi urgeva dentro e che stavo per cominciare a scrivere, una sera ti ho detto che sarebbe stata per me, in un certo senso, testamentaria, che se fossi crepato il giorno dopo averla scritta sarebbe stata il mio testamento» (Moresco 2013, p. 5).

32 *La lucina* consta di sole 167 pagine, mentre *Gli esordi* - nell'edizione del 2011 - ne conta 673 e *Canti del caos* ben 1072.

Davvero abissale appare la distanza con i *Canti del caos*. Nella *Lucina*, infatti, la polifonia forsennata si stempera in una voce delicata e solitaria, capace di toccare punte di estrema levità, ma anche di raccontare tutto l'orrore e il dolore che la Natura infligge costantemente agli esseri viventi e che si cela spesso dietro lo spettacolo più armonioso e ricco di bellezza. La fonte qui coinvolta è ovviamente il Leopardi del *Giardino della sofferenza*. Il passo dello *Zibaldone* è citato nel primo pamphlet del 1999, come prova del fatto che «Leopardi non è solo - se lo è - leggerezza lunare e 'concetto'» (1999a, p. 17) e che Calvino tende a 'calvinizzare', cioè a depotenziare, ogni scrittore su cui posa gli occhi:

«Entrate in un giardino di piante e d'erbe, di fiori - scrive Leopardi nello *Zibaldone* - . Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole... Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali... Il dolce mele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga ecc...» (1999a, pp. 12-13).

In letteratura, continua Moresco, accade qualcosa di simile:

Attraverso il tempo, lo spazio, a guardar bene, attraverso i secoli, i millenni. Che rigoglio di ferite, di piaghe di suppurazioni, di cancellazioni! Infanticidi, incesti, sequestri, devastazioni, esecuzioni, stupri, razzie, scorrerie! Tutto un abbarbicarsi, un risucchiarsi. Inghiottimenti che sembrano espulsioni, espulsioni che sembrano inghiottimenti, colpi di frusta, incendi... (1999a, p. 13).³³

Fedele a questa poetica, nella *Lucina* - un testo che, come accennato, eccelle in grazia, rispetto agli altri suoi romanzi - Moresco descrive 'senza veli' il proprio giardino della sofferenza:

«Perché c'è tutto questo sottobosco cattivo?» mi domando. «Che cerca di avviluppare e di cancellare e di soffocare gli alberi più grandi? Perché tutta questa misera e disperata ferocia che sfigura ogni cosa? Perché tutto questo brulicare di corpi che cercano di prosciugare gli

33 I puntini di sospensione sono del testo.

altri corpi suggendoli con le loro mille e mille scatenate radici e le loro piccole, forsennate ventose, per dirottarne su di sé la potenza chimica, per creare nuovi fronti vegetali in grado di annientare tutto, di massacrare tutto? Dove posso andare per non vedere più questo scempio, questa irreparabile e cieca torsione che hanno chiamato vita?» (2013, p. 20).

Neanche il mondo animale sfugge a questa spietata legge:

Il cielo è attraversato dalle ultime rondini che volano qua e là come frecce. Rasentano la mia testa, piombando a capofitto su vaste sfere di insetti sospesi tra cielo e terra. Sento il vento delle loro ali contro le tempie. Vedo distintamente di fronte a me il corpo nero di qualche insetto più carenato e più grande mentre viene inghiottito da una rondine che lo inseguiva col becco spalancato, lanciando grida. Il silenzio è tale che riesco persino a sentire il clangore del suo corpo che continua a soffrire stritolato e smembrato dentro il corpo dell'animale mentre risale inebriato nel cielo (2013, pp. 9-10).

Se anche non avesse realizzato testi come *Gli esordi*, *Lettere a nessuno* e *Canti del caos*, che vanno senz'altro annoverati tra i libri più audaci e originali degli ultimi vent'anni, basterebbe da solo questo brano a qualificare Antonio Moresco come grande scrittore. Il modo in cui riesce a infrangere il facile idillio dell'immagine iniziale («Il cielo è attraversato dalle ultime rondini»), a dinamizzarlo e poi a stravolgerlo del tutto, mantenendo però una lingua alta («clangore», «inebriato»), mi sembra indicativo di una scrittura straordinariamente versatile, che riesce ad accostarsi alla Leggerezza, ma senza lasciarsene sedurre; al contrario, questa scrittura riesce a porsi in modo dialettico e quasi inquisitorio di fronte alla Leggerezza, non esitando a denunciarne l'illusorietà, quando essa ricorre ai suoi consumati stratagemmi.

In altri casi, Moresco sembra abbandonarsi al fascino della levità, ma sempre a patto che non rimandi a una dimensione mistificante o consolatoria:

D'un tratto, ancora nel fitto della vegetazione, è apparsa d'improvviso di fronte a me una casina di pietra. [...] C'era dentro un bambino in calzoncini corti, con la testa rasata, in una cucina. Teneva sollevata con le piccole braccia una nuvola di lenzuola, che stava andando a mettere in un mastello. Mi sono arrestato per l'enorme stupore. Anche lui si è arrestato, con la nuvola di lenzuola tra le piccole braccia. Ci siamo guardati senza parlare. Il bambino aveva gli occhi spalancati, grandi, rotondi. La bocca aperta da cui spuntava un dentino rotto (Moresco 2013, pp. 62-63).

Come scopriremo a breve, il bambino è morto suicida chissà quanti anni

prima e ora è condannato a vivere da solo in quella casa senza finestre né porte, ripetendo forse all'infinito i gesti di quando era in vita.

Senza questo piccolo particolare, la storia - quella di un uomo che scappa dal frastuono del mondo rifugiandosi in un borgo deserto e che, seguendo una lucina che brilla nella notte da un punto misterioso tra i boschi, giunge a una piccola casa abitata da uno strano bambino, con cui finirà per stringere una commovente amicizia - potrebbe benissimo rientrare nei canoni calviniani. Lo stesso vale per la lingua e, soprattutto, per il sapiente uso dei silenzi e dei 'vuoti'. Ma c'è quel piccolo particolare della morte violenta, c'è il giardino della sofferenza e, soprattutto, c'è l'inquietudine che spinge il protagonista (di cui, come nella miglior tradizione di azzeramento dell'io, non conosciamo il nome, né la storia, né l'età o i connotati fisici) a seguire il richiamo irresistibile di quella luce fioca che lo condurrà in una dimensione ultraterrena, o forse 'infraterrena', nei meandri più profondi della sua psiche.

A supportarlo in questo viaggio, in questa *nekyia*, non c'è la Dea Ragione. Sebbene sia mosso dal desiderio di conoscere e di scoprire, il protagonista di questa favola senza lieto fine non conduce la sua ricerca lungo i binari della razionalità e, ad esempio, quando scopre che il bambino con cui aveva parlato è in realtà un fantasma, non resta affatto stupito. Si inoltra nei territori dell'irrazionale con una naturalezza concessa solo nei sogni e giungerà a una consapevolezza indefinibile in termini di ragione, come appare chiaro nel pur misterioso finale, dove assistiamo al cambio della voce narrante: a raccontare è adesso il bambino, che apre la porta all'uomo, il quale, incurante della tormenta di neve, gli tende la mano e lo porta con sé. «Dove andiamo?» chiede il bambino; «Non lo so» è la risposta laconica del protagonista. E su queste parole si chiude il libro.³⁴

Ed è proprio con la poesia enigmatica della *Lucina* che vorrei chiudere questa rapsodica incursione nei territori della Leggerezza. Con un'immagine che colpisce per la grazia e la soffusa malinconia e che stupisce per la maestria della descrizione. Siamo di notte, in questo borgo deserto, e assistiamo all'uscita di scuola dei bambini morti:

«Che mondo è questo?» pensavo guardando i bambini che si incamminavano da soli nel buio con le loro gambine che spuntavano dai grembiolini e le loro cartelle. «Dove, mentre tutti dormono, ci sono bambini morti che escono in silenzio dalle scuole serali, da soli, e nessuno lo sa, nessuno li vede. Non trovano nessuno fermo davanti al portone, non

34 In un recente articolo, significativamente intitolato *Il ritorno di Palomar*, Domenico Calcaterra ha accostato *La lucina* all'ultimo romanzo calviniano, alle *Stelle fredde* di Guido Piovene e all'*Amore lungo* di Giovanni Mariotti «opere che, appunto, come *La lucina* di Moresco, tentano la scommessa, difficilissima, di restituire l'indicibile sacralità, non evanescente, paradossalmente irreligiosa, di quel transito a cui nessuno può sottrarsi» (Calcaterra 2014).

alzano neanche gli occhi nel buio, tanto lo sanno che non c'è nessuno ad aspettarli. Se ne vanno via da soli, chissà dove... Quel bambino adesso attraverserà il paese deserto, prenderà quella piccola strada in salita che arriva fino all'inizio del crinale, poi l'altro sentiero più stretto e tutto invaso dalla vegetazione e dai rovi, che sale in mezzo al bosco, in piena notte, al buio, da solo, arriverà fino alla sua piccola casa, accenderà quella lucina...³⁵ (Moresco 2013, pp. 108-109).

Anche questa è leggerezza.

35 I puntini di sospensione sono del testo.

Lezioni di caos

Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco

Beniamino Mirisola

Bibliografia

- Andreas-Salomé, Lou [1894] (1998). *Vita di Nietzsche*. Roma: Editori Riuniti.
- Anon. (2001). «Recensione a Dacia Maraini, *Buio*» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.italialibri.net/opere/buio.html> (2014-07-06).
- Antonello, Pierpaolo (1995). «L'entropia del cristallo: Le scienze di Italo Calvino». *Riga*, 9, pp. 208-227.
- Asor Rosa, Alberto (1996). «Le *Lezioni americane* di Italo Calvino». In: Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, le opere*, vol. 4.2, *Il Novecento: La ricerca letteraria*. Torino: Einaudi, pp. 953-996.
- Bachelard, Gaston [1943] (1988). *Nietzsche e lo psichismo ascensionale*. In: Bachelard, Gaston, *Psicanalisi dell'aria*. Como: Red Edizioni.
- Bachelard, Gaston (1993). *L'intuizione dell'istante: La psicanalisi del fuoco*. Bari: Dedalo.
- Bateson, Gregory [1979] (1999). *Mente e natura: Un'unità necessaria*. Milano: Adelphi.
- Benedetti, Carla (1998). *Pasolini contro Calvino: Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla (2002). *Il tradimento dei critici*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla (2009). «Maestro Moresco». *L'espresso*, 9 aprile, p. 123.
- Benedetti, Carla (a cura di) (2013). *La lotta per nascere: Nove tesi su Antonio Moresco*. Milano: Effigie.
- Biondi, Graziano (2001). *L'enigma della serpe secondo Nietzsche*. Milano: Manifestolibri.
- Calasso, Roberto (2006). «Così inventammo i 'libri unici': Da Nietzsche a Kubin, Hesse e Walser» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.repubblica.it/marketing/2006/adelphi/idee/1.html> (2014-07-09).
- Calcaterra, Domenico (2014). *Il ritorno di Palomar* [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.succedeoggi.it/2013/06/il-ritorno-di-palomar/> (2014-11-03).
- Calderone, Bartolo (2011). *Della visione e dell'enigma: Umberto Saba da Petrarca all'Europa*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Calvino, Italo (1978). «Intervista rilasciata a Daniele Del Giudice». *Paese Sera*, 7 gennaio.
- Calvino, Italo (1981). «Quarta di copertina». In: De Carlo, Andrea, *Treno di panna*. Torino: Einaudi.

- Calvino, Italo (1983). «La psiche e la pancia». *la Repubblica*, 1 giugno.
- Calvino, Italo (1984). *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti.
- Calvino, Italo (1985). «Due obiezioni a Kundera». *la Repubblica*, 31 maggio.
- Calvino, Italo (1988). *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Calvino, Italo [1983] (1993). *Palomar*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo [1975] (1995). «La poubelle agréée». In: Calvino, Italo, *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo [1983] (1996). «Nota». In: Del Giudice, Daniele, *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo [1947] (1997). *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori.
- Capozzi, Rocco (a cura di) (2003). «Italo Calvino: Lightness and multiplicity= Leggerezza e molteplicità». *Rivista di studi italiani*, 2, pp. 1-229.
- Carotenuto, Aldo (1977). *Jung e la cultura italiana*. Roma: Astrolabio.
- Carpi, Sebastiano [pseudonimo di Fabrizio Onofri] (1948). *Manoscritto*. Torino: Einaudi.
- Casini, Leonardo (1990). *La riscoperta del corpo: Schopenhauer/ Feuerbach/ Nietzsche*. Roma: Edizioni Studium.
- Cinquegrani, Alessandro (2007). *Solitudine di Umberto Saba: Da 'Ernesto' al 'Canzoniere'*. Venezia: Marsilio.
- Colli, Giorgio [1968] (1983). «Nota introduttiva». In: Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Adelphi.
- Colummi Camerino, Marinella (1999). «Daniele Del Giudice: Narrazione del luogo, percezione dello spazio». *Strumenti critici*, 14 (1), pp. 61-82.
- De Carlo, Andrea (1981). *Treno di panna*. Torino: Einaudi.
- De Rooy, Ronald; Mirisola, Beniamino; Paci, Viva (2010). *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*. Firenze: Cesati.
- De Savorgnani, Giulia (1998). *Bobi Bazlen: Sotto il segno di Mercurio*. Trieste: Lint.
- Debenedetti, Antonio (1984). *La fine di un addio*. Novara: Editoriale Nuova.
- Debenedetti, Giacomo (1971). *Il romanzo del Novecento: Quaderni inediti*. A cura di Renata Debenedetti. Milano: Garzanti.
- Del Giudice, Daniele (1971). «L'uomo, questo distruttore». *Paese Sera*, 16 aprile.
- Del Giudice, Daniele (1974). «Il capitano di lungo corso». *Paese Sera*, 1 febbraio.
- Del Giudice, Daniele (1985). «Per me si va nella città della memoria». *Rinascita*, 19 gennaio.
- Del Giudice, Daniele (1990). «Il tesoro ritrovato». *Corriere della Sera*, 9 dicembre.
- Del Giudice, Daniele (1993). «Prefazione». In: Wenders, Wim, *Una volta*. Roma: Socrates.
- Del Giudice, Daniele [1983] (1996). *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi.

- Del Giudice, Daniele (1997). «Introduzione». In: Levi, Primo, *Opere*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (1999a). «Con Daniele Del Giudice lungo il fiume delle parole» [online]. Intervista rilasciata a Grazia Casagrande. Disponibile all'indirizzo <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/delgiudice.html> (2014-07-09).
- Del Giudice, Daniele (1999b). «Del Giudice sulle ali della scienza». Intervista rilasciata a Donata Righetti. *Corriere della Sera*, 28 agosto.
- Donnarumma, Raffaele (2014). *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Ferrari, Stefano (1994). *Scrittura come riparazione*. Roma; Bari: Laterza.
- Ferrucci, Roberto (2003). «Lo stadio di Wimbledon». *La Nuova Venezia*, 5 novembre.
- Fini, Massimo (2002). *Nietzsche: L'apolide dell'esistenza*. Venezia: Marsilio.
- Fiori, Cinzia (2009). «Linguaggi e trame surreali, Moresco sfida il romanzo». *Corriere della Sera*, 26 aprile.
- Gadamer, Hans Georg [1986] (1991). *Il dramma di Zarathustra*. Genova: Il Melangolo.
- Galimberti, Umberto (1983). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Giametta, Sossio (1996). *Commento allo Zarathustra*. Milano: Bruno Mondadori.
- Graves, Robert [1955] (1983). *I miti greci*. Milano: Longanesi.
- Grotowski, Jerzy [1968] (1970). *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.
- Grotowski, Jerzy [1962] (2001a). «La possibilità del teatro». In: Flaszen, Ludwick; Pollastrelli, Carla (a cura di), *Il «Teatr Laboratorium» di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, pp. 49-80.
- Grotowski, Jerzy [1968] (2001b). «Teatro e rituale». In: Flaszen, Ludwick; Pollastrelli, Carla (a cura di), *Il «Teatr Laboratorium» di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, pp. 132-153.
- Grotowski, Jerzy [1969] (2001c). «Esercizi». In: Flaszen, Ludwick; Pollastrelli, Carla (a cura di), *Il «Teatr Laboratorium» di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, pp. 184-204.
- Grotowski, Jerzy [1970] (2001d). «Ciò che è stato». In: Flaszen, Ludwick; Pollastrelli, Carla (a cura di), *Il «Teatr Laboratorium» di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, pp. 225-240.
- Jung, Carl Gustav [1936] (1985). *Wotan*. In: Jung, Carl Gustav, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*. Torino: Boringhieri, 1985.
- Jung, Carl Gustav (1988). *Nietzsche's Zarathustra: Notes on the seminar given in 1934-1939*. Ed. by James L. Jarret. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, Carl Gustav [1961] (1992). *Ricordi, sogni, riflessioni*. Milano: Rizzoli.
- Jung, Carl Gustav [1920] (1993). *Tipi psicologici*. Roma: Newton Compton.
- Kerenyi, Karoly [1963] (1982). *Gli dei e gli eroi della Grecia*. Milano: Garzanti.

- Kundera, Milan [1986] (1988). *L'arte del romanzo*. Milano: Adelphi, 1988.
- Kundera, Milan [1982] (2000). *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Milano: Adelphi.
- La Ferla, Manuela (1994). *Diritto al silenzio: Vita e scritti di Roberto Bazlen*. Palermo: Sellerio.
- Levi, Carlo (1950). *L'orologio*. Torino: Einaudi.
- Lo Giudice, Santi (1990). *Introduzione al lessico di Nietzsche*. Roma: Armando Editore.
- López-Pedraza, Rafael [1997] (2000). *Dioniso in esilio: La repressione del corpo e delle emozioni*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Magris, Claudio (1997). *Microcosmi*. Milano: Garzanti.
- Manganelli, Giorgio (1988). «Profondo in superficie». *Il Messaggero*, 10 giugno.
- Masini Ferruccio (1978). *Lo scriba del caos: Interpretazioni di Nietzsche*. Bologna: il Mulino.
- Milanini, Claudio (1997). «Calvino e la Resistenza: L'identità in gioco». In: Bianchini, Andrea; Lolli, Francesca (a cura di), *Letteratura e Resistenza*. Bologna: CLUEB.
- Mookerjee, Ajit [1988] (1990). *Kali: La dea della forza femminile*. Como: Red Edizioni.
- Mondello, Elisabetta (2007). *In principio fu Tondelli: Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*. Milano: il Saggiatore.
- Moravia, Alberto (1988). «Carissimo Italo, eterno adolescente». *Corriere della Sera*, 19 giugno.
- Moresco, Antonio (1999a). «Il paese della merda e del galateo». In: Moresco, Antonio. *Il vulcano: Scritti critici e visionari*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 11-30.
- Moresco, Antonio (1999b). «La forma e la morte: Lettera a Carla Benedetti». In: Moresco, Antonio. *Il vulcano: Scritti critici e visionari*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 31-47.
- Moresco, Antonio (2008). *Lettere a nessuno*. Torino: Einaudi.
- Moresco, Antonio (2009a). *Canti del caos*. Milano: Mondadori.
- Moresco, Antonio (2009b). «Così ho creato il mio romanzo staminale». Intervista rilasciata a Stelio Solinas. *Il Giornale*, 5 aprile.
- Moresco, Antonio (2010). *Gli incendiati*. Milano: Mondadori.
- Moresco, Antonio (2011a). *Gli esordi*. Milano: Mondadori.
- Moresco, Antonio (2011b). «Caos, sistema Italia e cultura: Conversazione con Antonio Moresco di Massimo Pallottino» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.rivistaorigine.it/conversazioni/caos-antonio-moresco-massimo-pallottino/> (2014-07-06).
- Moresco, Antonio (2013). *La lucina*. Milano: Mondadori.
- Napoli, Adriano (2003). «Geografia del probabile: Per una rilettura de *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice». *Misure critiche*, 1-2, pp. 279-285.

- Nicosia, Fiorella (2003). *Edvard Munch*. Milano: Giunti.
- Nietzsche, Friedrich [1883] (1934). *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*. Torino: UTET.
- Nietzsche, Friedrich (1962). *Epistolario (1865-1900)*. A cura di Barbara Allason. Torino: Einaudi.
- Nietzsche, Friedrich [1882] (1965). *La gaia scienza*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1886] (1968). *Al di là del bene e del male*. In: Nietzsche, Friedrich, *Opere*, vol. 6, t. 2. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1889] (1970). *Il crepuscolo degli idoli*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1872] (1972). *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1894] (1975). *Frammenti postumi 1885-1887*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1883] (1983). *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1883] (1985). *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Mursia.
- Nietzsche, Friedrich [1894] (1986). *Frammenti postumi 1882-1884*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich [1888] (1994). *Ecce homo*. In Nietzsche, Friedrich, *Come si diventa ciò che si è: Ecce homo e altri scritti autobiografici*. A cura di Claudio Pozzoli. Milano: Feltrinelli.
- Otto, Walter Friedrich [1933] (1990). *Dioniso: Mito e culto*. Genova: Il Melangolo.
- Paino, Marina (2009). *La tentazione della leggerezza: Studio su Umberto Saba*. Firenze: Olschki.
- Penzo, Giorgio (1965). *La filosofia del super-uomo come superamento*. Introduzione a Nietzsche, Friedrich [1883], *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Mursia.
- Penzo, Giorgio (1997). *Nietzsche e il nazismo: Il tramonto del mito del super-uomo*. Milano: Rusconi.
- Perrella, Silvio (1999). *Calvino*. Roma; Bari: Laterza.
- Perrelli, Franco (1990). *Introduzione a Strindberg*. Roma; Bari: Laterza.
- Piacentini, Adriano (2002). *Tra il cristallo e la fiamma: Le 'Lezioni americane' di Italo Calvino*. Firenze: Atheneum.
- Piovene, Guido (1963). «'La giornata di uno scrutatore' di Calvino è lo specchio dell'incertezza in cui viviamo». *La Stampa*, 13 marzo.
- Pireddu, Nicoletta (2001). «Towards a Poet(h)ics of techn: Primo Levi and Daniele Del Giudice». *Annali d'Italianistica*, 19, pp. 189-214.
- Pizzuto, Antonio (1956). *Signora Rosina*. Roma: Ed. Macchia.
- Puletti, Ruggero (1990). *Un millenarismo improbabile: Le 'Lezioni americane' di Italo Calvino*. Roma: Lucarini.
- Rocci, Giovanni (1999). *La maschera e l'abisso: Una lettura junghiana di Nietzsche*. Roma: Bulzoni.
- Sanguineti, Edoardo (1956). «Cauto omaggio a Debenedetti». *Aut-Aut*,

-
- 6, (31), pp. 61-68.
- Scalfari, Eugenio (1988). «E una sera Calvino sulle ali di Mercurio...». *la Repubblica*, 2 giugno.
- Scarpa, Domenico (1999). *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, p. 63.
- Serra, Francesca Serra (1996). «*Monsieur le vivisecteur*». In: Serra, Francesca, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*. Firenze: Le Lettere.
- Starobinski, Jean [1971] (1975). *L'occhio vivente: Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*. Torino: Einaudi.
- Starobinski, Jean [1970] (1984). *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Torino: Boringhieri.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2001). «Intervista a Daniele Del Giudice». In: Bruni, Francesco (a cura di), *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori: Poema e romanzo: La narrativa lunga in Italia*. Venezia: Marsilio.
- Tavazzi, Valeria G.A. (2005). «Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/auctor%20tavazzi.pdf> (2014-07-09).
- Tondelli, Pier Vittorio [1980] (1991). *Altri libertini*. Milano: Feltrinelli.
- Tondelli, Pier Vittorio [1989] (1993). *Camere separate*. Milano: Bompiani.
- Varenne, Jean [1975] (1991). *Zarathustra: Storia e leggenda di un profeta*. Firenze: Convivio Nardini.
- Vattimo, Gianni (1985). *Introduzione a Nietzsche*. Roma; Bari: Laterza.
- Verrecchia, Anacleto (1978). *La catastrofe di Nietzsche a Torino*. Torino: Einaudi.

Nel 1985, affidando alle pagine delle *Lezioni americane* il suo 'testamento spirituale', Italo Calvino indicava nella leggerezza il tratto più caratteristico della propria avventura di scrittore. Partiva così un affascinante viaggio in cerca di esempi emblematici di levità, che da Ovidio e Lucrezio portava a Montale e Kundera passando per Cavalcanti, Shakespeare, Leopardi, Kafka... Il grande assente della rassegna calviniana è Friedrich Nietzsche; eppure il filosofo aveva a lungo riflettuto sulla leggerezza e ne aveva esaltato le qualità. Dal confronto tra l'idea nietzschiana di leggerezza e quella calviniana, emergono due visioni antitetiche e speculari; esse rappresentano i poli estremi di un discorso che va idealmente dal 1885 di *Così parlò Zarathustra*, al 1985 delle *Lezioni americane* e prosegue fino ai nostri giorni, assumendo sfumature sempre differenti, ma muovendosi comunque all'interno del perimetro segnato da Nietzsche e Calvino, come dimostrano gli esempi qui analizzati di Antonio Moresco e Daniele Del Giudice.

Beniamino Mirisola Dottore di ricerca in Italianistica, tiene di corsi di Letteratura Italiana all'Università Ca' Foscari Venezia e di Didattica della Lingua Italiana all'Università di Trieste. Si è interessato alla filologia d'autore, pubblicando l'edizione critica della prima traduzione del *Faust* di Goethe (Morcelliana, 2012) realizzata nel 1835 da Giovita Scalvini, e alla metodologia della critica letteraria pubblicando, nel 2012 per Cesati, la monografia *Debenedetti e Jung: La critica come processo d'individuazione*. Alla narrativa italiana contemporanea ha dedicato diversi studi pubblicati in rivista e in volume, nonché il libro *Romanzi di (de)formazione* (1988-2010), scritto insieme a Ronald De Rooy e Viva Paci. È redattore delle riviste *Archivio d'Annunzio* e *Ermeneutica Letteraria*.



Università
Ca'Foscari
Venezia

