

La letteratura e il male

Atti del Convegno di Francoforte,
7-8 febbraio 2014

a cura di
Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda



Collana Convegni 29

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

La letteratura e il male

Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014

a cura di

Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-48-0

DOI 10.13133/978-88-98533-48-0



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: In copertina: Johann Heinrich Füssli, *Die drei Hexen*, 1783. Collezione: Kunsthaus Zürich

Indice

Introduzione	1
1. L'idea del male dall'Illuminismo Radicale alla letteratura del genocidio <i>Eugenio Spedicato</i>	19
2. L'eroe romanzesco e la responsabilità del male: due esempi (Goethe, Rousseau) <i>Franco D'Intino</i>	41
3. "... racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo". Primo Levi, <i>Indifference and the Faces of Evil</i> <i>Robert S. C. Gordon</i>	59
4. Il diciassettesimo secolo nel romanzo storico italiano come paradigma del male <i>Gianluca Cinelli</i>	79
5. L'allegoria e il male <i>Francesco Muzzioli</i>	105
6. Il male è nel linguaggio: la metafora come atto conoscitivo o come falsa credenza in Wittgenstein e Calvino <i>Patrizia Piredda</i>	117
Indice dei nomi	141
Ringraziamenti	145

Abstract

Il volume raccoglie gli atti del Convegno internazionale *La letteratura e il male*, dedicato allo studio del rapporto tra etica e letteratura con particolare riferimento alla rappresentazione del male dall'Illuminismo a oggi. Da allora, infatti, il concetto di male si è trasformato non soltanto nel pensiero filosofico, dalla teodicea di Leibniz alla volontà di potenza di Nietzsche fino al relativismo postmoderno, ma anche nell'estetica letteraria. Nonostante i tentativi degli illuministi di spiegare il fenomeno del male entro la cornice di un sistema razionalistico, l'esperienza ha frustrato tale progetto costringendo ad accostarsi alla questione del male con altri mezzi, tra cui la letteratura, che ha fornito alcune delle risposte più coerenti.

I saggi investigano la trasformazione sia dal punto di vista storico, osservando i cambiamenti avvenuti nel sistema letterario concernenti le forme, i temi e i motivi, e da quello testuale, incentrandosi in particolare su autori e opere dove la riflessione sul male appare strettamente connessa con l'elaborazione estetica. Sade, Rousseau, Kleist, Goethe, Baudelaire, Primo Levi, Manzoni, Sciascia, Dürrenmatt e Calvino compaiono tra gli autori considerati, mentre la riflessione teorica discute le posizioni di Aristotele, Hegel, Rosenkranz, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault, Benjamin, Alt, Bohrer e Nussbaum.

L'approccio comparativo dei saggi qui raccolti fornisce al lettore un approfondimento della questione del male nella letteratura moderna e pone in luce la natura complessa del male, irriducibile ai discorsi sistematici della filosofia e della religione. La letteratura rappresenta un mezzo potente per comprendere il male, che pervade la storia e ha conseguenze concrete sulla vita. Questo volume quindi

offre un contributo scientifico valido all'interno del dibattito corrente sull'etica letteraria, che si è andato sviluppando nel panorama internazionale nel corso degli ultimi decenni.

Introduzione

Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda

L'Illuminismo segna l'inizio dell'era in cui oggi ancora viviamo, contraddistinta dal tentativo di spiegare e di controllare la realtà riducendola agli schematismi prodotti dalla ragione. In realtà, se in via di principio questa istanza illuministica, che poi è diventata positivista e neo-positivista, prevale come impostazione generale della cultura occidentale da due secoli e mezzo, gli eventi accaduti in quest'arco di tempo mostrano che le cose stanno in modo molto diverso: non solo lo scorrere della vita sfugge costantemente al controllo della ragione, ma anche le passioni e gli impulsi dell'uomo non si lasciano soggiogare dal suo dominio, fino a sfuggire completamente al suo controllo producendo al contrario eccessi e perversimento, per esempio nelle guerre del Novecento, quando si è creduto possibile razionalizzare e tecnicizzare processi affatto irrazionali se non folli. Ciò ha fatto sì che dal momento in cui la teodicea fu sostituita con la filosofia della storia, nel XVIII secolo, fino ai nostri giorni in cui il relativismo riporta a posizioni pre-illuministiche di dogmatismo feroce, ma assolutamente dissimulate dietro il "multiculturalismo" e le teorie della "liquidità" (che finiscono comodamente, in mani di speculatori concreti e attenti, in altrettante "liquidazioni"), il concetto di male, così come quello di bene, sia rimasto indeterminato e problematico.

Le religioni conservano intatto il diritto (o la pretesa) di stabilire che cosa sia il bene e che cosa sia il male, e per le masse dei credenti esse rappresentano ancora qualcosa a cui affidarsi per legittimare i concetti, le strutture, le certezze e le verità dentro le quali riportare la realtà. Da un altro lato, la ragione reificata e consolidata nel suo dominio sulla realtà attraverso la tecnica ha prodotto un discorso uguale

ed opposto, in certi suoi esiti estremi, a quello della religione: spiegare la realtà all'interno di categorie ritenute le uniche capaci di contenerla senza residui, aspirazione della dottrina hegeliana,¹ era un programma già iscritto nella rivolta illuministica contro l'Antico Regime e il dogmatismo religioso, che spiegava e giustificava la realtà, la storia, il bene e il male con la provvidenza, cioè con un mito.² Tuttavia, la filosofia della storia che sostituì la teodicea era a sua volta ancora un mito,³ tanto nella sua veste illuministica quanto in quella idealistica, da Hegel all'incauto Fukuyama.⁴ Da un altro lato ancora, lo scetticismo, lascito fondamentale dell'Illuminismo, mescolato con l'ironia, con il relativismo culturale, con la fiducia nella tecnologia e nella perizia dei tecnici, ha forse estinto definitivamente la filosofia della storia (almeno nella sua veste marxista) ma non ha eroso il potere delle religioni. Al limite lo ha reso meno ovvio. Se poi lo scetticismo e il relativismo siano davvero antidoti efficaci contro il dogmatismo, questo è dubbio, perché l'affermazione dello scettico che non esiste la verità è altrettanto radicale e categorica della professione di fede del religioso. Schematizzando fino all'osso, si è passati in tre

¹ Nei *Lineamenti della dottrina del diritto*, Hegel stabilisce l'identità tra pensiero e realtà scrivendo che ciò che è reale è razionale e ciò che è razionale è reale. La realtà, dunque, ha le stesse strutture logiche del pensiero.

² "Mit dem Begriff Theodizee bezeichnet man seit Leibniz und Kant einen Prozess, in dem die Vernunft vor dem 'Gerichtshof der Vernunft' Gott als Schöpfer angesichts des Anklagen wegen der Übel und Leiden in der Welt zu verteidigen und zu rechtfertigen versucht." Willi Oelmüller, *Vorwort*, in *Theodizee. Gott vor Gericht?*, a cura di W. Oelmüller, München, Fink, 1990, p. 7-9. Si deve anche distinguere fra quello che Leibniz chiamava *malum physicum*, cioè il dolore e la sofferenza causata da eventi materiali, e *malum moralis*, cioè quello fatto dall'uomo liberamente. In questa introduzione e nei testi che seguono si fa questione esclusivamente del secondo concetto.

³ Odo Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 59-63. Lo stesso Marquard scrive altrove che "la risposta immediata alla sofferenza non è mai la teodicea" ("Die unmittelbare Antwort auf das Leiden ist niemals die Theodizee"). O. Marquard, *Schwierigkeiten beim Ja-Sagen*, in *Theodizee. Gott vor Gericht?*, cit., p. 90.

⁴ Francis Fukuyama, in *The End of History and the Last Man*, New York, Macmillan, 1992, affermò la fine della storia all'indomani del crollo del regime sovietico e della conseguente fine della guerra fredda, da cui il capitalismo liberale occidentale uscì vincitore assoluto, in un mondo pacificato e in stato di stasi, esaurita la dialettica storica del conflitto. Lo stesso Fukuyama, dopo il 2001, ebbe a ricredersi e si sconfessò da solo.

secoli dalle affermazioni ottimistiche di Leibniz e di Pope all'ironia tagliente del *Candide* di Voltaire, dalla cauta riformulazione kantiana del "male radicale" al pessimismo di Schopenhauer e all'invocazione di Nietzsche a saltare al di là del bene e del male, arrivando al "principio di piacere" di Freud e al "flusso vitale" di Bergson, fino alla rivolta esistenziale di Camus come ribellione a un mondo assurdo dove la sofferenza non ha giustificazione. Del male, che ovunque e sempre pullula e si ripete in forme sempre uguali e sempre nuove, rimane impossibile dire che cosa sia, quale sia la sua causa prima o se abbia un senso nell'esistenza del mondo.

In questa raccolta si è voluto limitare la riflessione sul male nella letteratura all'epoca che inizia con l'Illuminismo, anzitutto per il motivo di innovazione radicale introdotto dalla filosofia dei Lumi, cioè la critica radicale del male come prodotto del diavolo, quindi di un agente esterno, mitico, iscritto nelle potenze extra-umane, con la conseguente interiorizzazione e trasformazione del male in una categoria psicologica, un aspetto della natura umana.⁵ A partire da questo momento, non solo viene aggredita la teodicea sul piano filosofico,⁶ ma si procede verso una nuova concezione del rapporto letteratura-male, in cui la riflessione etica si manifesta in una innovazione estetica rivoluzionaria, che Alt chiama "estetica del male" e che non smette di trasformarsi e di rinnovarsi nei secoli XIX e XX.⁷

⁵ Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München, Beck, 2010, p. 20 e 78-100.

⁶ Cfr. Marion Hellwig, *Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 5-7 e 348-350. Cfr. Uwe Steiner, *Poetische Theodizee. Philosophie und Poesie in der leerhaften Dichtung im achtzehnten Jahrhundert*, München, Fink, 2000, p. 295-296.

⁷ "Come fenomeno del mondo interiore il male non è più una filiale del bene, bensì un campo d'interferenza la cui registrazione tecnico-riflessiva deve avvenire al di fuori delle categorie tradizionali filosofico-teologiche. Nella cornice di questo nuovo compito imposto dal processo dell'Illuminismo tocca alla letteratura e all'esperienza estetica da essa offerta una funzione chiave" ("Als innerweltliches Phänomen ist das Böse keine Filiale des Guten mehr, sondern ein Störfeld, dessen reflexionstechnische Erfassung außerhalb der traditionellen philosophisch-theologischen Kategorien zu erfolgen hat. Im Rahmen dieser neuen, durch den Prozeß der Aufklärung erzwungen Aufgabe fällt der Literatur und der durch sie offerierten ästhetischen Erfahrung eine Schlüsselfunktion zu"). P.-A. Alt, *Ästhetik des Bösen*, cit., p. 19. Secondo Carl Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München, Hanser, 2004, l'immaginazione del male sta alla base della poetologia moderna, da Baudelaire e Poe in poi.

Il diavolo, come figura tradizionale che incarnava il male, lascia il posto a nuovi "campioni", uomini malvagi, appassionati, violenti: Heathcliff, il Conte di Montecristo, la galleria dei figuranti crudeli nei romanzi di Dickens e di Zola. Oppure, nel soprannaturale, si moltiplicano le figure di demoni e incubi che proiettano l'inconscio e la sfera oscura delle passioni come un'ombra sulla realtà: allora si incontrano il "*Sandmann*" di Hoffmann, il Golem di Meyrinck, il vampiro di Stoker, l'uomo-insetto di Kafka, fino al ritorno ironico del diavolo ne *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, il quale intanto aveva sondato le profondità del cuore umano con lo splendido *Cuore di cane*. Nel corso del XIX e del XX secolo, il diavolo perde peso, consistenza e infine il proprio posto al centro del Regno delle Tenebre e se appare in letteratura lo fa in modo sempre più anacronistico, come un pupazzo da baraccone, perché il male acquista spessore in letteratura come fenomeno umano. Al limite persiste la simbologia animale, antica perché nell'animale alloggia enigmatica la vita muta e crudele della natura insondabile in cui l'uomo di specchia e si riconosce. Così si incontra ancora nella letteratura europea contemporanea una galleria di ragni, gatti e cani (rigorosamente neri, eccezion fatta per i "*Diamond Dogs*" dell'adattamento *glamour* di David Bowie di 1984 di Orwell) in cui si annidano passioni e moti dell'anima incomprensibili e incontrollabili che ne fanno dei mostri, come quelli evocati da Baudelaire nei sottofondi oscuri e melmosi della coscienza allucinata, che diventeranno poi le viscide divinità del "Mondo di prima" di Lovecraft, e si incerneranno ancora nella ratta di Grass, annuncio distopico di un futuro di devastazione.

Il perno centrale di questo processo di metamorfosi del diabolico e di interiorizzazione del male nella psicologia è stato senza dubbio il lavoro di Freud come cerniera fra i due secoli. La psicanalisi ha reso permeabili, come non era riuscito al rigido razionalismo illuministico, le pareti della scienza e del metodo da un lato e della mitologia e della mitopoiesi dall'altro, spianando il terreno a nuovi metodi d'indagine del male e delle sue manifestazioni, fra cui ricordiamo l'antropologia strutturalista (Lévi-Strauss) e letteraria (Girard), che saltano di là dall'idea cristiana del male come deficienza del bene e scartano l'estetica hegeliana del male come momento negativo del

bene,⁸ per rivolgersi invece al male, alla sofferenza e alla violenza come momenti di una ritualità in cui il male e il bene coesistono in modo inestricabile e inesplicabile come i due pilastri di un ordine cosmico eterno.

Dall'altro lato, al male si associarono sempre più spesso i campioni della scienza e della tecnica: scienziati folli, da Frankenstein di Shelley a Moriarty di Conan Doyle, dal Dr. Jekyll di Stevenson al Dr. Moreau di Wells fino al cinismo folle de *I fisici* di Dürrenmatt e alla crudeltà disumana del biologo molecolare Michel Djerzinski ne *Le particelle elementari*. Dal male come prodotto del diavolo si passa così gradualmente al male come aspetto della natura umana e poi come prodotto della "antiragione",⁹ ossia dell'eccesso della ragione nella perversione di se stessa, infine come rigurgito di passioni represses mai comprese e incontrollate. Ciò ha gradualmente "banalizzato" il male, non nel senso di averne diminuito il peso nell'esperienza umana, ma nel senso di averne portato in luce la natura quotidiana, comune, di fenomeno storico che si ripete di epoca in epoca, senza che un secolo sia peggio di un altro, come una "struttura".¹⁰ Il male, così, nel corso dell'Ottocento e poi del Novecento, è stato sempre più interpretato come un fenomeno non solo psicologico bensì storico, sia per Hegel e per i suoi seguaci, sia per Manzoni che innestò la riflessione storica moderna sul mito cristiano del male, sia per molti autori che ne guardano l'insorgenza fra le pieghe degli eventi grandi e piccoli della vita degli uomini, dei gruppi e delle nazioni. Dalle testimonianze dirette dei grandi conflitti mondiali e degli stermini di massa, si arriva ai simboli che incarnano il male nella storia, come i cani neri del romanzo omonimo di Ian McEwan. L'altra faccia dell'osservazione storica del male è la sua premonizione angosciosa nel futuro, nelle distopie, che da un lato esercitano il "piacere del negativo" mentre dall'altro evocano l'esorcismo attraverso l'assunzione nel negativo nel corpo stesso della letteratura.¹¹

⁸ Johann K. F. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, 2a ed., Palermo, Aesthetica, 1994. Cfr. P.-A. Alt, *Ästhetik des Bösen*, cit., p. 170-177.

⁹ Karl Jaspers, *Ragione e antiragione nel nostro tempo*, Milano, SE, 1999, p. 65-69.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Darstellung, Ereignis und Struktur*, in *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989 (1979), p. 151-153.

¹¹ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 14-15.

Dall'Illuminismo e dal suo progetto ambizioso di asservire il mondo alla ragione, dopo due secoli e mezzo si può vedere come, nonostante l'onda lunga del razionalismo e del tecnicismo duri ancora, il mito si sia trasformato e rafforzato, nascondendosi nella profondità della superficie che non per nulla Nietzsche a gran voce invitava a guardare con attenzione. I tentativi razionalistici e scientifici di spiegare il male non hanno condotto molto più in là di quelli della teodicea, della filosofia della storia o dei tentativi scientifici di trovare il "gene" del male attraverso le neuroscienze e la biologia.¹² Alla spiegazione del male ancora oggi resta valida la via del mito come narrazione che fonda e attesta un ordine, fornendo anche una giustificazione teleologica delle società, entro una cornice che dona loro senso.¹³ La letteratura, quindi, aiuta a mettere a fuoco il problema del male riportando in senso metaforico i lettori a "fissare di nuovo lo sguardo sopra orrori già conosciuti",¹⁴ non per squadrarne la natura e trovarne le cause prime e ultime, ma comprendere qualcosa dell'essere umano, per imparare a "raccapezzarsi" nel *mare magnum* delle relazioni imparando a riconoscere il simile nel dissimile, e per ricordare che il male è una possibilità che può attualizzarsi in una miriade di forme differenti.

Tra il credere solo alle verità dei dogmi, escludendo come falsità qualsiasi altro tipo di opinione, e il credere che qualsiasi verità sia valida in virtù di un diffuso relativismo si situa la dimensione etica, che intendiamo non come l'insieme di regole che determinano i comportamenti sociali, ma come la capacità di saper ben giudicare per bene agire. Da questa prospettiva, in ambito etico più che affidare la propria scelta a verità già date è fondamentale acquisire e affinare la capacità di valutare e deliberare, che possiamo definire con Aristotele la saggezza (*phronesis*). Questo perché, mentre nelle scienze naturali si può e si deve determinare concettualmente e in modo inequivoco i suoi oggetti, non è possibile definire chiaramente gli oggetti dell'etica. In altre parole, in etica vengono utilizzati dei concetti dei

¹² Cfr. Günther Pöltner, *Das Böse – Wille zum Widersinn*, in *Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte*, a cura di Eugenio Spedicato, Bielefeld, Aisthesis, 2001, p. 12-13.

¹³ Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 110-112.

¹⁴ Alessandro Manzoni, *Storia colonna infame. Vol. 12 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002, p. 6-7.

quali, tuttavia, non si può avere conoscenza oggettiva ma soltanto approssimativa o, si potrebbe dire, sfumata. I concetti quali bene, male, buono o giusto, così come quelli dell'estetica quali bello e brutto, sfuggono a qualsiasi tentativo di descrizione esaustiva. La differenza tra l'etica, l'estetica, la religione e la scienza risiede nel fatto che mentre l'ultima produce verità epistemologiche in quanto si fonda sulla corrispondenza verificabile tra i suoi concetti e i fatti della realtà, e mentre la religione produce verità non fondate sui fatti ma sulla fede, l'etica e l'estetica, invece, producono soltanto delle verità (o concetti) che, se dalla prospettiva trascendentale devono poter essere concepiti come universali e assoluti, all'atto pratico sono verosimili e validi per lo più. Se si hanno schematicamente tre tipi di rappresentazioni della realtà, cioè oggettivamente vera (scienza), fideisticamente vera (religione) e verosimile (estetica), le rappresentazioni dell'ultimo tipo sono quelle più adeguate a interagire con la realtà, là dove occorre non obbedire alla legge fisica o al dogma di fede, ma imparare a saper orientarsi.

La letteratura, offrendoci delle rappresentazioni possibili della realtà, che ci pongono davanti agli occhi degli aspetti della nostra vita, della relazione che abbiamo con noi stessi, con gli altri e con il mondo, non immediatamente evidenti nella realtà, ci offre degli esempi etici sui quali riflettere. Fra etica e letteratura esiste quindi un rapporto di interscambio, una permeabilità che permette di vedere o riconoscere nella seconda aspetti della prima e di trarre dall'esperienza estetica una conoscenza utile alla vita:

We do approach literature for play and for the delight [...] But one of the things that makes literature something deeper and more central for us than a complex game [...] is that it speaks... *about us*, about our lives and choices and emotions, about our social existence and the totality of our connections. And our interest in literature becomes... cognitive: an interest in finding out (by seeing and feeling the otherwise perceiving) what possibilities (and tragic impossibilities) life offers to us, what hopes and fears for ourselves it underwrites or subverts.¹⁵

Un rapporto, quello tra etica e letteratura, che non si limita agli aspetti contenutistici, bensì riguarda anche quelli formali:

¹⁵ Martha Nussbaum, *The Absence of the Ethical: Literary Theory and Ethical Theory*, in *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*, a cura di Stephen George, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005, p. 101-102.

Form and style are not incidental features. A view of life is told. The telling itself – the selection of genre, formal structures, sentences, vocabulary, of the whole manner of addressing the reader's sense of life – all of this expresses a sense of life and of value, a sense of what matters and what does not, of what learning and communicating are, of life's relations and connections.¹⁶

Grazie alla letteratura è quindi possibile acquisire una conoscenza particolare, soprattutto in ambito etico, che altrimenti non potremmo raggiungere facilmente, se non facendo molta esperienza e quindi anche esponendoci ai colpi della vita, al dolore, alla sofferenza. Infatti, la letteratura mette a disposizione una costellazione di esempi nei quali concetti di bene e il male, brutto e bello e le loro relazioni reciproche non sono mai definiti una volta per tutte in modo tale che se ne possa trarre regole per l'azione etica o per la creazione estetica, tuttavia li presenta in situazioni verosimili in cui riconosciamo delle possibilità che ci riguardano e ci appartengono sempre, cosicché anche quando si tratta di vicende spiacevoli, dolorose o spregevoli, ne ricaviamo piacere perché impariamo, pensiamo, comprendiamo qualcosa su noi stessi, con il vantaggio di non essere colpiti direttamente dal dolore e dal male.

C'è, tuttavia, un lato oscuro della letteratura, perché le sue forme possono anche risolversi in estetizzazioni dove il male è assunto solo come elemento di fascinazione e di attrazione morbosa, per suscitare la curiosità e il soddisfacimento fittizio di desideri messi a tacere nella realtà dai condizionamenti moralistici della società: dall'estetizzazione di immagini di donne e uomini nei quali il demoniaco si mescola alla lussuria, ai paradisi artificiali dell'Ottocento decadente, fino al kitsch del *glam*, alla mercificazione dei corpi nella pornografia, alla violenza gratuita del genere *pulp*, dei *manga*, dei videogiochi di distruzione di massa in questa nostra contemporaneità ormai dominata dall'*appearing for appearing's sake*. Raccogliendo l'ammonimento di

¹⁶ M. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 5. Dello stesso parere è Franco D'Intino in *L'eroe sleale. Defoe, Sade, Rousseau*, in *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, a cura di Paolo Tortonese, Roma, Bulzoni, 2007, p. 95.

Bataille che “la littérature n’est pas innocente”,¹⁷ ci si può tuttavia rivolgere ad essa per fare un’esperienza “neutralizzata” del male, la quale cioè non ci colpisce con la medesima scioccante brutalità che nella vita reale, ma a distanza e senza contagiarsi con l’impurità della violenza. La letteratura, nel processo di distanziamento estetico della realtà, agisce già in principio come catarsi: mostrandoci le brutture e il male nel mondo, essa crea allo stesso tempo quell’effetto di partecipazione e di distanziamento grazie al quale nasce la riflessione critica. In epoca moderna è stato Victor Hugo nel 1827 ad elaborare “una vera e propria teodicea estetica”¹⁸ del brutto nella sua *Préface de Cromwell* dove si legge: “la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe, à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière.”¹⁹ Già Aristotele, tuttavia, ponendosi contro la filosofia platonica, aveva rivalutato la rappresentazione del brutto e delle cose penose e orrende perché attraverso la contemplazione di queste immagini si impara e si riflettere su ogni cosa, si riconosce qualcosa o si apprende qualcosa di nuovo.²⁰ Quando non sono mera estetizzazione o riproduzione di un modello determinato, le rappresentazioni letterarie

ci educano e insieme ci trattengono. Ci educano: perché, mentre sul piano tecnico ci trasmettono le competenze relative all’esecuzione di melodie e testi, sul piano morale, ci propongono racconti che celebrano la virtù e l’eroismo. Ci intrattengono: perché ci trasportano in una

¹⁷ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 8.

¹⁸ Remo Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 100.

¹⁹ Victor Hugo, *La préface de Cromwell (introduction, texte et notes)*, Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 191.

²⁰ Si tratta del piacere estetico. Scrive Aristotele che gli uomini si distinguono dagli altri animali perché hanno la capacità di imitare: “attraverso l’imitazione si procurano le prime conoscenze [...] sono portati tutti a provare piacere delle imitazioni. Ne è segno ciò che accade davanti alle opere ‘d’imitazione’: infatti, di quelle cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini più accurate, ad esempio, le forme degli animali meno apprezzati e dei morti [...] proviamo piacere a guardare le immagini: perché, contemplandole, accade che apprendiamo e sillogizziamo su cos’è ciascuna cosa.” Aristotele, *Poetica*, Roma, Carocci, 2012, p. 53, §4 1448b 5-18.

dimensione ludica che se, da una parte, ci rilassa e ci distoglie dagli affanni quotidiani, dall'altra parte ci restituisce a un più dignitoso culto della nostra umanità.²¹

Apprendiamo, dunque, cosa sia il male al modo di non saper tuttavia definirlo, grazie al fatto che l'esperienza estetica produce un particolare tipo di piacere che da un lato scaturisce dall'apprensione del male indiretta attraverso il *gioco* della rappresentazione, che protegge dalla catastrofe, dall'altra attraverso la catarsi dell'esperienza subita del male, attraverso la purificazione. Con ironia, intendeva proprio questo Primo Levi quando apponeva in epigrafe alla sua autobiografia intellettuale *Il sistema periodico* il proverbio Yiddish "è bello raccontare i guai passati",²² dove la scrittura funge da sguardo retrospettivo che avvolge, raccoglie e riordina il corso di un'esistenza su cui il male ha impresso una cicatrice indelebile. La rappresentazione letteraria, quindi, pone una distanza rispetto al male, e in tale distanza sorge il giudizio svincolato dalla partecipazione diretta del gusto o dell'inclinazione, e soprattutto libero dal coinvolgimento emotivo che invece è sempre attivo nell'esperienza pratica immediata, soprattutto quando si tratta di un'esperienza dolorosa:

Solo ciò che ti tocca, ti colpisce nella rappresentazione, proprio quando non si può più essere colpiti dalla presenza immediata – quando dunque non si è coinvolti, come lo spettatore non è coinvolto nei fatti reali della Rivoluzione francese – può essere giudicato giusto o sbagliato, importante o irrilevante, bello o brutto, o qualcosa a metà tra i rispettivi estremi. Questo allora si chiama giudizio e non più gusto, perché, pur continuando a riguardarti come materia del gusto, si è stabilita ora, per mezzo della rappresentazione, la distanza adeguata – quel distacco, assenza di partecipazione o disinteresse indispensabili all'approvazione o alla disapprovazione, o alla valutazione di una cosa in conformità del suo valore. Rimuovendo l'oggetto, si è stabilita la condizione dell'imparzialità.²³

²¹ Giovanni Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 85.

²² Primo Levi, *Opere*, a cura di Maro Belpoliti, 2. voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. 739.

²³ Hannah Arendt, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*,

Infine l'esperienza del male mediata attraverso la rappresentazione permette di universalizzare quello che è ontologicamente un'esperienza assolutamente privata e non comunicabile, il dolore. Tra il dolore patito individualmente e quello possibile, cioè il male come concetto universale, si collocano i "luoghi comuni" "entro cui gli uomini si scambiano continuamente le loro esperienze di dolore e dove il parlarne diviene *legittimo*".²⁴

In questo volume sono stati raccolti i saggi presentati al convegno internazionale *La letteratura e il male. Rappresentazione e critica di un concetto indeterminato dall'Illuminismo a oggi / Die Literatur und das Böse. Darstellung und Kritik eines unbestimmten Begriffs von der Aufklärung bis heute* (Università di Francoforte, 2-8 febbraio 2014), nei quali si discute il rapporto fra il male e la letteratura da prospettive diverse, comparative, critiche e teoriche. Gli autori hanno messo a fuoco il tema attraverso una selezione di autori, testi e contesti che coprono, in buona sintesi, gli aspetti maggiori e più problematici dell'argomento e che riescono a proporre una visione d'insieme tanto dell'evoluzione del discorso letterario sul male, quanto lo sviluppo delle forme del sistema letterario, attraverso cui quel discorso è stato svolto.

Il saggio *L'idea del male dall'Illuminismo radicale alla letteratura del genocidio* propone anzitutto una carrellata storica di testi che dall'Illuminismo ad oggi hanno svolto il discorso sul male nella letteratura europea, soprattutto tedesca, realizzando il passaggio da quella che l'autore chiama "teodicea permanente" alla condizione attuale, quando il rapporto tra bene e male è guardato con ironia e ambiguità. Sul piano teorico viene anticipata la differenza fra il male "puro", ovvero fatto gratuitamente, e quello "impuro", cioè perpetrato per motivi "eteronomi". In realtà fra i due aspetti non c'è opposizione bensì integrazione e compensazione. A partire dall'Illuminismo e dallo sgretolamento della teodicea tradizionale, il male si psicologizza e i demoni invadono la coscienza, che si manifesta sempre più come un labirinto. Il male cessa di essere compreso come negatività del bene nel disegno della provvidenza, bensì viene concepito come il lato

Genova, Il melangolo, 1990, p. 102-103.

²⁴ Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, 2a ed., Bari-Roma, Laterza, 2004, p. 11-12.

oscuro dell'affermazione di un individuo moralmente autonomo e potenzialmente incontrollato. A rompere definitivamente con la teodicea è la scoperta della compartecipazione di normalità e crudeltà, due facce del medesimo individuo che mentre si afferma in società reclama la propria identità, spesso facendo un'esperienza di corruzione, da cui non sempre ci si redime. Il male diventa così anche distruzione e contagio. In conclusione, il male viene elaborato nel corso di due secoli nella letteratura europea (e non solo, perché si parla anche di letteratura del genocidio africano) sempre più come complessità. Dalle certezze consolatorie della teodicea leibniziana e del "male radicale" kantiano, la letteratura ha affermato sempre più contro il principio positivo del Bene, il suo opposto e autonomo "principio crudeltà".

Nel contributo *L'eroe romanzesco e la responsabilità del male: due esempi (Goethe, Rousseau)*, si guarda al personaggio del romanzo come si configura tra i secoli XVIII e XIX, un "eroe sleale" in conflitto con la società, un individuo che antepone il presente della proprio autonomia e del proprio arbitrio al passato e al futuro, i quali costituiscono l'orizzonte temporale dell'obbligazione etica del soggetto alla società in cui vive. Passando per Sade, Rousseau e Goethe, si vede come nel libertinaggio si manifesta questa rivolta dell'eroe romanzesco, il quale agisce in un campo delimitato dalla ragione e dalle passioni, le quali non sono in opposizione radicale, bensì si compenetrano e si adattano reciprocamente. L'eroe romanzesco, così, si pone come fondatore non solo di se stesso ma di nuovi mondi (un dettaglio che colse pienamente Camus facendo principiare proprio da Sade la rivolta metafisica della modernità),²⁵ per la cui edificazione il male è una coordinata permanente e fondamentale. Se questo da un lato sbanda l'etica tradizionale (e i legami di questa con la teodicea), dall'altro non è nemmeno una negazione assoluta dell'etico, perché questo permane come negatività, nostalgia o inquieto disorientamento nei romanzi di Sade, Rousseau e Goethe. Il rapporto con l'etica si deforma, si ridisegna la mappa delle virtù, fra cui Rousseau riabilita perfino la menzogna. Ma soprattutto è il desiderio a essere messo sul podio, come quel principio legislatore in fatto di etica e tuttavia refrattario all'universalizzazione e alla norma sociale. Questa comparsa del desiderio come impulso fondamentale, e il conseguente

²⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1991, p. 57-70.

rifiuto della colpa come negazione della vita, avrebbe segnato in modo decisivo il proseguimento della filosofia e dell'estetica ottocentesche, da Nietzsche a Freud all'esistenzialismo novecentesco.

Il terzo saggio, "... racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo". Primo Levi, *Indifference and the Faces of Evil*, entra nel vivo di un classico della letteratura del genocidio, *Se questo è un uomo*, dove il male è osservato con l'obiettività di uno sguardo razionale, ma non assoggettato al razionalismo o a qualche tentativo di nuova teodicea, che dopo Auschwitz secondo Levi è ormai impossibile.²⁶ Così al "male radicale" si sostituisce un male umano nel concetto del "nemico prossimo". Il male appare ambiguo, come la natura umana, e la zona grigia diventa la nozione innovativa e originale attraverso cui Levi riesce a descrivere questa ambiguità, eliminando l'opposizione rigida bene-male e restando tuttavia nel campo dell'etica. Infatti, per Levi è necessario ripensare i vincoli etici, elaborare un nuovo "contratto" che leghi gli uomini in un'etica non più fondata sul principio razionalistico del Bene che assorbe in sé il male come negatività, perché quest'ultimo si è rivelato nei Lager nemmeno più come pulsione distruttiva (attraverso cui l'uno ancora si afferma), ma come indifferenza. Il male è negatività non tanto del Bene, quanto della relazione etica con l'altro. La "faccia vuota" del "Muselmann" di Auschwitz diventa perciò la vera immagine del male in cui ogni differenza si annulla. Al contrario, solo un contratto di mutua solidarietà contrasta la negazione radicale dell'individuo, ma questa solidarietà si fonda al di qua del linguaggio, nell'incontro con la faccia sofferente dell'altro.

Nel saggio *Il diciassettesimo secolo nel romanzo storico italiano come paradigma del male*. Manzoni, *Sciascia e Vassalli*, guarda ancora al male come concetto storico, ma dal punto di vista della sua integrazione nel romanzo storico come motivo narrativo e allegorico. Tale motivo allegorico viene riconosciuto nel Seicento, che da Manzoni in poi ha ispirato diversi scrittori italiani, i quali vi scorgono un paradigma del

²⁶ Volker Gerhardt, *Theodizee nach Auschwitz. Versuch über die Wahrung des menschlichen Lebenssinns*, Hannover, Wehrhahn, 2011. Auschwitz è, secondo Gerhardt, l'autodistruzione della ragione in cui naufraga la teodicea, ma nonostante ciò non è impossibile affrontare ancora il problema del male trasformando la teodicea in una "logodicea", cioè in un discorso narrativo attraverso cui la ragione mostra e spiega se stessa, una sorta di mito razionale da cui però è espulsa la necessità razionale di Dio.

male, una congiuntura storico-culturale dove la ragione e la moralità attraversano una crisi profonda e sono sopraffatte da eccessi di irrazionalismo, ignoranza, passionalità incontrollata, superstizione e soprattutto da un fenomeno trasversale alla storia e alla cultura italiana, la "ragion di Stato" che asservisce l'individualità alla logica del potere, producendo il male come ottusità e brutalità spesso burocratica e ideologica. Questa rappresentazione del Seicento come paradigma del male si lega implicitamente all'Illuminismo sia in Manzoni che in Sciascia, i quali contrappongono agli eccessi di quell'epoca la ragione affidandosi a una concezione dell'etica tradizionale, dove il bene e il male sono individuabili e distinguibili, pur con la consapevolezza che il male corrompe anche gli innocenti. In Manzoni l'ancoraggio nella fede permette infine di riassorbire il male nella visione provvidenzialistica cattolica, mentre in Sciascia il pessimismo conduce alla soluzione opposta della "condanna di Dio". In Vassalli, invece, si incontra il disincanto nei confronti della ragione e della storia, là dove il male è visto quasi come un ricorso che nella storia si ripete sempre uguale, banalmente, e che appare nuovo e originale solo perché il tempo ne cancella le tracce e la memoria. In modo pessimista i tre autori trovano nel romanzo il mezzo per denunciare la storia come il teatro del male che si radica in profondità nell'uomo in ogni epoca.

In *L'allegoria e il male* la trattazione del tema è incentrata sul concetto di conflitto, e più in particolare quel conflitto che all'interno del linguaggio innesca l'allegoria. La domanda di partenza è se l'allegoria possa metterci in condizione di comprendere il male, dal momento che questo sfugge a una definizione precisa e considerato che l'allegoria stessa esercita una torsione sul linguaggio e sulla semantica degli oggetti che rappresenta, che produce ambiguità e slittamenti. In particolare viene presa in considerazione l'allegoria dalla prospettiva teorica, escatologica e semi-religiosa di Benjamin, come tentativo di cogliere il portato messianico della rappresentazione artistica. L'allegoria, infatti, quando usata per accostarsi a fenomeni di carattere etico, sovverte l'ordine della morale ufficiale, e questo avviene in modo esemplare con Baudelaire, di cui si analizza il testo *L'irrémissible*, dove il diavolo torna in scena nella sua veste più tradizionale di ribelle che si crea con un gesto di rivolta assoluta, di resistenza e di *hybris*. In linea con la tradizione, l'individuo si produce negando, ma è rovesciato il contesto in cui ciò avviene, perché il

mondo della civiltà borghese è corrotto e dominato dal male, perciò quella rivolta è affermazione di coscienza residua, pessimista e sfinita, ma consapevole che questa sua resistenza è l'unico bene ancora degno d'esser cercato. Alla teodicea si contrappone così una teologia negativa dove il rovesciamento della ribellione conduce all'assurdo e al paradosso, cioè ai margini di quella rivolta di cui sarebbe stato teorico Camus, che non a caso dedica importanti pagine a Baudelaire e alla rivolta del dandy.²⁷ Nella rivolta di Baudelaire all'irrimediabile si innescano critica e autocritica, che non rovesciano l'immaginazione poetica in un nuovo discorso teologico-filosofico, bensì infiltrano la riflessione etica nel discorso poetico.

Nel sesto e ultimo saggio, *Il male è nel linguaggio: la metafora come atto conoscitivo o come falsa credenza in Wittgenstein e in Calvino*, viene approfondito il lato filosofico della presenza del male nella letteratura. La discussione del problema ruota intorno al rapporto fra linguaggio ed etica, che dal punto di vista di Wittgenstein, è particolarmente impervio: infatti, secondo il filosofo austriaco l'etica sfugge al linguaggio della logica e i suoi oggetti, per esempio il bene e il male, non possono essere descritti come oggetti del mondo. Perciò dell'etica la logica non può che tacere. Tuttavia, se l'etica si mostra nella vita pratica, attraverso il linguaggio è ancora possibile accostarsi ad essa per via obliqua e traslata, attraverso le "rappresentazioni perspicue", giochi linguistici che assumono in tutto e per tutto le caratteristiche della metafora. L'originalità della riflessione wittgensteiniana sull'etica è quindi anzitutto metodologica: scavare sotto il linguaggio, penetrare la superficie delle frasi quotidiane significa metterne alla prova premesse e coerenza, smascherarne false certezze e errori, cercare il proprio. Attraverso le metafore, secondo una tradizione filosofica che da Aristotele viene fatta arrivare fino a Wittgenstein, si riconoscono le connessioni fra fenomeni dissimili e all'automatismo logico subentra l'interpretazione. Ora, la metafora è figura portante del discorso letterario e un esempio della sua centralità nell'etica letteraria viene riscontrato in Calvino, il quale auspica una letteratura precisa e immaginativa, capace di trovare nuovi rapporti fra l'uomo e il mondo, di imparare con la tecnica e con la libertà la chiave per muoversi nel labirinto che è la realtà. E, curioso, con Calvino torna anche il

²⁷ A. Camus, *L'homme révolté*, cit., p. 70-78.

diavolo in veste affatto nuova, come il linguaggio “approssimativo”, la cattiva metafora che non fa chiarezza, come la peste del linguaggio.

Lungi dal dare risposte teoriche definitive o sistemazioni concettuali, i contributi qui proposti costituiscono un ulteriore passo nell’approfondimento dell’etica letteraria, a lungo sottovalutata ma riscoperta negli ultimi anni, cioè la capacità della letteratura di allenare il pubblico a riflettere criticamente sulla vita e sulle asperità dello stare insieme con gli altri, della “vita attiva”. Attraverso la letteratura si impara anche a capire le passioni, a convivere con esse e con i desideri senza soccombervi, a riconoscere il male “produttivo” da quello gratuito e crudele. Così si può produrre quegli anticorpi necessari a difendersi dalle derive del pensiero e del linguaggio, senza dover rivolgersi ai dogmi, al moralismo, al terrorismo deontologico della correttezza politica, che imbrigliano la libertà e la personalità morale e non approntano una risposta positiva al problema del male.

Bibliografia

- Alt, Peter-André, *Aesthetik des Bösen*, München, Beck, 2010
- Arendt, Hannah, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, Genova, Il melangolo, 1990
- Aristotle, *Poetica*, Roma, Carocci, 2012
- Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957
- Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 247-274
- Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995
- Bohrer, Karl Heinz, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München, Hanser, 2004
- Camus, Albert, *L’homme révolté*, Paris, Gallimard, 1991
- D’Intino, Franco, *L’eroe sleale. Defoe, Sade, Rousseau*, in *Il bene e il male. L’etica nel romanzo moderno*, a cura di Paolo Tortonese, Roma, Bulzoni, 2007, p. 92-117
- Frank, Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994
- Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, Macmillan, 1992
- Gerhardt, Volker, *Theodizee nach Auschwitz. Versuch über die Wahrung des menschlichen Lebenssinns*, Hannover, Wehrhahn, 2011

- Hellwig, Marion, *Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008
- Hugo, Victor, *La préface de Cromwell (introduction, texte et notes)*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897
- Jaspers, Karl, *Ragione e antiragione nel nostro tempo*, Milano, SE, 1999
- Koselleck, Reinhart, *Darstellung, Ereignis und Struktur*, in *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989 (1979), p. 144-157
- Levi, Primo, *Opere*, 2 voll., a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997
- Lombardo, Giovanni, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Manzoni, Alessandro, *Storia colonna infame. Vol. 12 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002, p. 1-160
- Marquard, Odo, *Schwierigkeiten beim Ja-Sagen*, in *Theodizee. Gott vor Gericht?*, a cura di Willi Oelmüller, München, Fink, 1990, p. 87-102
- Marquard, Odo, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973
- Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007
- Natoli, Salvatore, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, 2a ed., Bari-Roma, Laterza, 2004
- Nussbaum, Martha, *The Absence of the Ethical: Literary Theory and Ethical Theory*, in *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*, a cura di Stephen George, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005, p. 99-106
- Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990
- Oelmüller, Willi, *Vorwort*, in *Theodizee. Gott vor Gericht?*, a cura di Willi Oelmüller, München, Fink, 1990, p. 7-9
- Pöltner, Günther, *Das Böse – Wille zum Widersinn*, in *Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte*, a cura di Eugenio Spedicato, Bielefeld, Aisthesis, 2001, p. 9-21
- Rosenkranz, Johann Karl Freidrich, *Estetica del brutto*, 2a ed., Palermo, Aesthetica, 1994
- Steiner, Uwe, *Poetische Theodizee. Philosophie und Poesie in der leerhaften Dichtung im achtzehnten Jahrhundert*, München, Fink, 2000

1. L'idea del male dall'Illuminismo radicale alla letteratura del genocidio

Eugenio Spedicato

Male “puro”, male “impuro”, compensazione

Il male “puro”, da intendersi come una finzione concettuale, implica che il delitto venga compiuto per voluttà, per crudeltà gratuita. Il male “impuro”, invece, è violenza causata da interesse, ideologia, obbedienza cieca, mania, frenesia. Se il male “impuro” è realtà, il male “puro” è interpretazione, da parte dell'osservatore o dell'osservato. I due ambiti vanno immaginati come non separabili da un confine netto. L'esperienza comune dimostra che là, dove è ipotizzabile che vi sia crudeltà gratuita, agiscono sempre pulsioni maniacali, ideologie ciecamente condivise, interessi perseguiti senza scrupoli.

L'estetica letteraria del male ha di preferenza rappresentato il male “impuro”, ma non di rado si è dedicata anche al male “puro”, affrontando la questione del male in modo moderno solo a partire dal momento in cui non se ne è più servita per impartire precetti, ma per scandagliare la psiche umana senza pregiudizi e senza voler imporre norme di valore. Alla distinzione tra male “puro” e male “impuro” bisogna affiancare il concetto di compensazione, nel senso che le opere letterarie che mettono in scena il male, tanto più se si tratta di quello “puro”, presentano quasi sempre forme di compensazione, ma solo nella modernità tali forme, talvolta, si presentano prive di pretese normative universali.

Sul binomio male “puro”/male “impuro” e sulla compensazione l'estetica letteraria ha costruito le sue fortune dall'Illuminismo radicale sino a oggi, annettendo alla sfera del male una fioritura di significati

legati di volta in volta a una determinata temperie culturale.¹ L'avvio fu dato dalla nascita dell'estetica letteraria moderna sul finire del XVIII secolo, a partire dalla consapevolezza dell'autonomia dell'arte rispetto alla religione e alla morale. Si trattò di un processo che ebbe alle spalle le battaglie illuministiche in favore della libertà di pensiero e della natura umana, condotte contro le pretese della religione anche da parte dei pensatori e scrittori dell'Illuminismo materialistico e ateo. Gli illuministi radicali seppero trarre conseguenze estreme dal primato dell'antropologia e dal relativismo etico, schierandosi a favore di un'antiteodicea incardinata sull'universalità del male. Vale sempre la pena di ricordare Johann Carl Wezel, forse l'unico illuminista radicale in terra tedesca, per il quale la razionalità sembra essere un insetto imprigionato in un vaso di vetro, capace solo di consumare la sua inutile scorta d'aria. Un impulso forte venne poi dalla nozione kantiana di "male radicale", che per la prima volta nella storia del pensiero trasferì il male dalla sfera emotiva a quella intellettuale, stabilendo il principio che esso si annida nella ragione prima ancora che nelle pulsioni. Il passo successivo ebbe luogo nell'epoca della critica alla civiltà borghese ottocentesca. Con la finalità di liberare l'uomo dal conformismo della "teodicea permanente" si proiettò il male nell'orbita del vitalismo, dell'ebbrezza, in aperta rivolta contro ogni metafisica morale e religiosa. Si trattò parallelamente di aprire l'estetica letteraria al brutto, al ripugnante, all'infame, per allargare l'ambito delle sue competenze. Il male fu visto allora non come il disumano o il diabolico, ma come il magma della vitalità, che emergendo dagli strati profondi della natura umana si oppone fieramente all'imperativo della castrazione di sé. Ben più tardi, però, si comprese come l'aggressività, un fenomeno di per sé nient'affatto negativo in senso assoluto, potesse degenerare in distruttività. Il brusco risveglio dalle pratiche di scandaglio del lato più oscuro della natura umana condotte da psicoanalisi, arti figurative e letteratura per tutta la prima metà del Novecento allo scopo di restituire al "cosiddetto male" una dimensione più umana sopraggiunse poi con la cesura storica costituita dal genocidio del popolo ebraico. Il male apparve allora da un lato come "banalità", come routine dell'orrore, dall'altro come una straordinaria follia collettiva. Sotto i riflettori della letteratura ai

¹ Cfr. Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München, Beck, 2010.

tiranni, agli aristocratici degenerati, ai criminali comuni, ai servi del diavolo subentrarono i comandanti dei Lager, gli *Schreibtischtäter* alla Eichmann, i falsi medici alla Mengele. Ma vi fu anche chi, professando una sorta di eresia intellettuale che nessuno volle ascoltare, narrò, senza nutrire intenzioni documentaristiche in senso stretto, della disumanità praticata nel ghetto da ebrei contro altri ebrei – mi riferisco a Edgar Hilsenrath. Si diffuse così una letteratura del genocidio, che perdura sino a oggi e va alimentandosi della memoria dei genocidi passati e di quelli recenti, dagli eccidi compiuti nell'Africa coloniale e in Armenia alla Shoah, alle stragi ordinate da Stalin, per giungere al genocidio dei Tutsi in Rwanda. Accanto a questa letteratura devono essere annoverati esempi di una letteratura postmoderna del male, che si compiace di riproporre sullo sfondo di scenari storici sapientemente ricostruiti le vecchie aporie della meditazione intorno al male (colpa/innocenza, crimine/malattia, ragione/pulsioni, genio/perfidia). Pertanto, con l'espressione "idea del male" viene qui intesa una nozione squisitamente letteraria, che sconfinava nella filosofia, ma resta di pertinenza del discorso letterario.

Esiste un punto di arrivo del processo di costruzione di un'idea letteraria moderna del male, indifferente al normativismo, ma non allo slancio etico, che è delegato alla coscienza di ogni singolo individuo? Sulla linea di un traguardo immaginario e temporaneo stanno allineati quattro testi tra loro diversissimi: la tragicommedia *Der Besuch der alten Dame* (1956) di Friedrich Dürrenmatt, il romanzo *Nacht* (1964) di Edgar Hilsenrath, il romanzo *Murambi, le livre des ossements* (2000) di Boubacar Boris Diop, infine il romanzo *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell. In comune queste opere hanno il disincanto con cui si muovono lungo l'incerto limine tra male "puro" e male "impuro", l'accortezza nel non assolutizzare la distinzione tra colpevoli e innocenti, tra delinquenti e onesti, l'approccio analitico nello scandagliare la malvagità, infine la nozione che il male sia un fenomeno psichico ancorato sì nella mente dei singoli individui, fatto allo stesso tempo di scelta razionale e frenesia emotiva, volontà di dominio e disprezzo del "nemico" dentro di noi, unicità e ripetitività, ma che tuttavia esso è legato a dinamiche di massa, a fenomeni di contagio collettivo, la cui portata va ben al di là della sfera individuale.

Il male a metà strada tra scelta e sventura

La rappresentazione del male dal tardo Illuminismo in poi assume maschere diverse ma con molti tratti in comune. La maschera più diffusa è quella del corruttore, che può essere anche simulatore, seduttore o tiranno. La vittima è spesso una sposa o una fidanzata fedele, una vergine, un suddito onesto. Il corruttore vuole scardinare l'ordinamento interiore e intellettuale della vittima, che viene spinta a una sorta di abiura, al disconoscimento dei propri valori e all'ammissione della propria debolezza, come se un prigioniero politico fedele alla sua causa venisse spinto alla delazione mediante tortura. Se nel corruttore non è una precisa volontà a spingerlo, allora è una conformazione di carattere, un impulso innato, una storia personale fatta di costrizioni e umiliazioni, che scatena in lui rivalse e vendetta. Alle spalle di queste figure dell'estetica letteraria bisogna immaginare l'avvenuto sgretolamento della teodicea, di quella grande muraglia intellettuale che avrebbe dovuto impedire l'invasione dei demoni della coscienza. Per illustrare questa maschera, ci si potrebbe concentrare su quattro casi esemplari: *Die Räuber* (1781) di Friedrich Schiller, *Der Titan* (1800-1803) di Jean Paul, *Der Findling* (1811) di Heinrich von Kleist e *Die schwarze Spinne* (1842) di Jeremias Gotthelf. I primi tre testi si muovono sul limine tra male radicale, ebbrezza e castrazione di sé, in *Der Findling* però l'endiadi male-compensazione del male è assente; il quarto mette in scena il contagio che dalla corruzione individuale si propaga alla quasi totalità di una comunità, che non è sufficientemente salda nei suoi valori di libertà, indipendenza e disprezzo dei beni materiali.

Nei *Räuber* Schiller mette preliminarmente in chiaro che lo scrittore, il quale voglia celebrare il bene delle virtù, deve saper scandagliare il male interiore – Schiller parla ancora di “vizio” – in tutta la sua “colossale grandezza” e del “peregrinare nei suoi notturni labirinti”,² una contaminazione di sé e del pubblico che è gravida di conseguenze per la successiva estetica letteraria del male. Un altro fine estetico che Schiller dichiara di aver perseguito è l'aver concepito il malvagio in qualche misura a immagine e somiglianza di Dio, come prima di

² Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781*, a cura di Joseph Kiermeier-Debre, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, p. 10.

lui avevano già fatto illustri predecessori (i tragici greci, Milton, Klopstock, Shakespeare). Ma d'altra parte lo stesso Schiller si preoccupa che della sua opera venga intesa la profonda moralità. Questo duplice versante, a ben guardare, caratterizza anche la letteratura moderna e contemporanea del male, da Fëdor Dostoevskij a Patrick Süßkind. Franz Moor indossa la maschera del corruttore, del "mostro" in grado di compiere delitti quali parricidio, fratricidio, violenza carnale, appropriazione indebita, calunnia eccetera. Cattiveria, frustrazione e odio di sé si amalgamano nelle sue azioni, l'ingiustizia patita si scatena nell'odio verso le persone che dovrebbero essergli care. Ma Schiller non si ferma qui, l'eco del male radicale è distintamente avvertibile al di là delle emozioni incontrollate. In una scena del dramma, durante un lungo soliloquio, Franz Moor si compiace della sua perfidia, esprimendo senza mezzi termini la volontà di diffondere il terrore. Proprio questa caratteristica Schiller impresso al suo personaggio, il voler essere un oppressore delle anime altrui. Come Franz Moor incarna la scelta del male (mentre suo fratello Karl è vittima prima ancora che delinquente), Amalia rappresenta il rimedio al male in quanto impermeabile a ogni tentativo di corruzione, e ciò non in virtù di un intellettualismo della morale, ma piuttosto grazie a un solido insieme di istinto del bene, intelligenza e amore, secondo il canone della *Empfindsamkeit*. Dall'angolazione visuale del male non come *privatio boni* ma come deliberazione, ancorché condizionata dall'infelicità, Schiller colse un aspetto che andava verso le rappresentazioni letterarie più moderne di questo fenomeno.

In Roquairol, uno dei protagonisti di *Der Titan*, brillano ancora i fuochi d'artificio della malvagità da Shakespeare in poi, lungo la linea ideale che partendo da Jago e Riccardo III, passando per Lovelace, de Grioux e Valmont, giunge sino a Fromal, Alwill, Lovell e Franz Moor. Il compimento dell'Illuminismo radicale in Roquairol, a cui si aggiunge l'estetizzazione del male, prelude già al decadentismo europeo. In questo parto della fantasia di Jean Paul ogni azione trae alimento dal veleno della messinscena, condotta a scapito dei sentimenti altrui. L'amoralismo è qui disposto ad ammettere tutto e a permettersi tutto, secondo il motto di Ivan Karamazov. Da qui proviene il continuo gioco di ruolo, il continuo incapricciarsi nel mettere a segno finzioni allucinate, in una spinta inarrestabile verso l'orrore e l'autodistruzione. Ogni forma di nobiltà del carattere umano viene

allineata in fila con tutte le altre, come in una sorta di galleria di animali impagliati, la frustrazione che ne nasce cerca la rivalse nel primato della messinscena. L'*Erkenntnisekel* equivale a una autocondanna disperata dinanzi all'orrenda realtà della natura umana, traducendosi in un dongiovannismo che altro non è se non luttuoso disgusto per la sensualità, una gelida frenesia libertina, un gaio ribrezzo dinanzi all'idea borghese di felicità, un annoiato esercizio del *cupio dissolvi*. Anche nel caso di questo romanzo al male vengono opposti antagonisti formidabili al pari dell'Amalia di Schiller, la cui forza interiore – secondo il credo *empfindsam* di Jean Paul – è riposta in una limpidezza d'animo che non si lascia offuscare. Nell'ottica della presente analisi la modernità di Roquairol come campione del male sta nella commistione di volontà di dominio e disprezzo di sé, di violenza e autocastrazione, fenomeni contraddittori che fanno di Roquairol, secondo la disamina di Jean Paul, oltre che un colpevole anche una vittima del secolo in cui è cresciuto.

In *Der Findling* di Kleist l'esito degli eventi è dominato dalla distruzione e dall'autodistruzione, come se Kleist avesse presagito l'idea moderna del male come distruttività. Il male qui non ha il fascino del manto della tigre come in Schiller, né vanta un primato razionale; piuttosto, al di là dell'antagonismo binario con il bene, si realizza come incapacità di controllare il sentimento d'odio frammista a fermenti razionali, in altre parole come cecità che si alimenta di una ragione asservita alla sfera pulsionale. Di pari passo anche la capacità di far prevalere l'autocontrollo e l'amore non si presenta mai allo stato puro, piuttosto risulta infiltrata da sentimenti contraddittori: dalla labilità del volere, da una debolezza di discernimento generalizzata. Di tutto ciò *Der Findling* rappresenta un'epitome. Innocenza e colpevolezza appaiono in questa novella strettamente intrecciate, la cattiveria si presenta come male "impuro", ma è soprattutto *Unheil*, sventura, fatalità inderogabile che può nascere incolpevolmente dalle migliori intenzioni. Nel personaggio del trovatello Nicolo il gelo della finzione e l'esplosiva miscela dei "vizi" innescano una spirale inarrestabile di tradimenti della fiducia altrui. Ci si aspetterebbe, in conformità al cliché premoderno della netta distinzione tra bene e male, che il suo benefattore, il pietoso Piachi, funga da contraltare e da modello ispiratore per il benpensante pubblico dell'epoca. Invece non è così. Anche lui si lascia trascinare da quel contagio dell'odio e della

vendetta che Kleist rappresentò già nel suo dramma d'esordio *Die Familie Schroffenstein*. Questa novella di Kleist costituisce un'illustrazione del fallimento dell'Illuminismo, in particolare della pretesa che l'Illuminismo nutrì di fondare l'etica sulla razionalità. Quel che resta nel finale sono le macerie fumanti che dietro di sé lascia la distruttività, è l'ombra della ruota di Issione proiettata sul destino dell'essere umano. Di rimedi al male qui non c'è traccia. E in questo caso, un caso di piena eresia nel cuore dell'Ottocento, è la sparizione del confine tra bene e male come pure una sorta di coazione a ripetere insita nella distruttività l'elemento fondante di una comprensione letteraria pienamente moderna del problema.

Die schwarze Spinne (1842) è un fiero tentativo di fermare il tempo, prima che si aprano le cateratte del male nei racconti maledetti di Poe, nei *Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire, nel *Diario del seduttore* di Søren Kierkegaard, nella letteratura degli ammiratori di Nietzsche, nel sadismo narrato da Musil nel suo *Törleß*, per giungere sino alla figura del torturatore nel romanzo pseudopoliziesco *Der Verdacht* (1953) di Dürrenmatt, ispirato alle figure storiche dei vari Mengele. La novella di Gotthelf è premoderna, eppure dall'angolo visuale della corruttibilità di massa coglie un meccanismo che la proietta al di là della "teodicea permanente". La corruzione trapassa qui dall'individuo alla collettività, la quale tramite un omicidio rituale si genuflette dinanzi al ricatto del male pur di ritrovare una pace presunta. Ci sembra di ritornare a un passato arcaico, siamo invece proiettati nel nostro futuro. Si considerino certe analogie con la tragicommedia *Der Besuch der alten Dame* di Dürrenmatt e con il film *Dogville* (2003) di Lars von Trier. Tali analogie, che qui non approfondiamo, riguardano proprio l'infiltrabilità e la corruttibilità insite in una collettività priva di un saldo ancoraggio ai valori umani e civili. Vale la pena di ricordare quest'opera di Gotthelf, nonostante il suo attaccamento alla professione di fede cristiana, perché, malgrado il suo radicamento nella "teodicea permanente", essa contiene una delle più potenti figurazioni del contagio che il male riesce a propagare intorno a sé della letteratura ottocentesca. Gotthelf, nella sua ansia restauratrice, voleva fermare la corsa del mondo verso la contingenza assoluta disegnando l'utopia di una comunità solidale e precapitalistica, consapevole del veleno diabolico della superbia come di quello della bramosia di benessere materiale. Per affermare quest'etica di tipo *biedermeier* Gotthelf

aveva bisogno di agitare lo spettro di una contaminazione del male sempre in agguato, e proprio questa finalità, una volta crollata l'utopia che questo autore nutrì, intervenuta al suo posto la realtà contemporanea, risultato di un'erosione totale di tutti i legami sociali e spirituali, consente di collocare *Die schwarze Spinne* accanto ad altre figurazioni letterarie del contagio che il male è in grado di mettere a segno. La potenza della visione è legata all'immagine del ragno nero, simbolo del demoniaco annidato nella mente dell'essere umano, che nasce dal corpo per svelare la corruzione dell'anima, mettendone a nudo gli inguaribili cancri. Similmente, nel suo racconto *The black cat* (1843), Edgar Allan Poe trasferì nell'immagine persecutoria del gatto nero l'angoscia che il colpevole, consapevole dei propri delitti, non riesce a tenere nascosta. La novella di Gotthelf, nell'ottica di riproporre il mitologema del martire cristiano, stabilisce l'antitesi tra corrutibilità e *fortitudo*, lasciando risaltare la forza d'animo sullo sfondo della degenerazione in cui una comunità spaventata e disorientata può cadere se cede al tranello della corruzione. L'ansia restauratrice di Gotthelf, unita al provincialismo, indica nel fattore dell'estraneità, nello straniero, il pericolo da cui guardarsi. Christine la straniera, con i suoi occhi neri, una sorta di Eva rediviva, si fidanza col diavolo, cedendo ai suoi ricatti, compromettendo se stessa e la comunità intera. Il contagio si diffonde a partire dal suo tradimento e trova linfa nella viltà calcolatrice dei membri della comunità, sino al momento in cui il ragno nero, simbolo di terrore, dominerà incontrastato in tutti i luoghi:

Quando s'illudevano di essere più al sicuro, libراتi a mezz'aria sulla cima di un albero, ecco il fuoco lambir loro la schiena: sentivano sul collo i piedi ardenti del ragno che dalla loro spalla li guardava fisso negli occhi. Non risparmiava né il bambino in culla né il vecchio sul letto di morte; era una morte quale mai si era sentita descrivere, e il morire era la cosa più spaventosa che mai si fosse provata; e più terribile ancora della morte era l'indicibile paura del ragno ch'era dappertutto e in nessun luogo, che improvvisamente ti fissava negli occhi versandoti la morte quando più t'illudevi d'essere al sicuro.³

³ Jeremias Gotthelf, *Il ragno nero*, trad. di Massimo Mila, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987, p. 76.

A dispetto della sua vocazione pedagogica, dunque, la novella di Gotthelf testimonia con forza immaginativa il meccanismo del contagio della debolezza di fronte al male e la tentazione, che può insorgere in una comunità minacciata o che si ritenga tale, di trovare capri espiatori, tramite il cui sacrificio pagare il prezzo di una liberazione che in realtà non avverrà mai.

Il male come genio della civiltà e fermento dell'io

La svolta culturale contro la "teodicea permanente" viene realizzata compiutamente intorno alla seconda metà dell'Ottocento, a partire dall'allargamento dell'estetica letteraria al brutto e dall'integrazione del male nella sfera del pensiero come elemento portante della civiltà e come fermento dell'io. Charles Baudelaire nell'estetica letteraria e Friedrich Nietzsche nel pensiero filosofico indicano direzioni nuove. Se Gustave Flaubert si limita a immaginare un Oriente barbarico e voluttuoso, è Baudelaire in apertura dei suoi *Fleurs du Mal* che programmaticamente dichiara di voler estrarre la bellezza dal male, anche se in realtà il suo oggetto è il brutto. Sarà Nietzsche a mettere a segno un mutamento decisivo, per quanto frammentario o occasionale possa essere stato il fenomeno della sua ricezione tra Otto e Novecento. Nietzsche, dopo G. W. Leibniz e Immanuel Kant, rappresenta il terzo fondamentale momento di discriminazione della storia filosofica dell'idea del male tra Sette e Ottocento. La sua esemplarità sta nel far piazza pulita della teologia, del male "radicale", delle giacenze metafisiche, del vecchio repertorio di argomenti religiosi secolarizzati che l'idealismo aveva impiegato per disinnescare il male. Lo spirito conciliatorio dell'arte tradizionale viene proclamato come superato dinanzi a un mondo ormai cristianizzato, non più teleologico, restituito invece al mito, privato delle illusioni e galleggiante verso la contingenza. In verità Nietzsche si impantonerà nell'ipostasi di "valori" improponibili come l'estasi dell'individuo amorale, il culto narcisista dell'attimo, la "bestia bionda" eccetera. Vi sono alcune opere letterarie, che possono testimoniare al meglio l'avvenuto capovolgimento di valori, la trasformazione del male in genio della civiltà o in fermento dell'io che sempre combatte se stesso creando da sé i suoi nemici. Mi riferisco a *Venus im Pelz* (1870) di Leopold von Sacher-Masoch, il quale fu un contemporaneo di Nietzsche e non poté subire

il suo influsso, ai drammi *Erdgeist* (1895) e *Die Büchse der Pandora* (1902) di Friedrich Wedekind, al romanzo *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) di Robert Musil, ai poemi in prosa *Verwandlung des Bösen* (1913) e *Traum und Umnachtung* (1914), alle liriche *Traum des Bösen* (1914) e *An Luzifer* (1914) di Georg Trakl e infine al saggio *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas* (1921) di Hermann Hesse.

Tradizionalmente Sacher-Masoch viene posto in relazione alla psicoanalisi a causa del masochismo e del complementare sadismo o alla ipostatizzazione della *femme fatale*. Ma la sua principale novella *Venus im Pelz*, inserita nel ciclo narrativo rimasto incompiuto denominato *Das Vermächtnis Kains*, segna una tappa significativa anche nella storia della costruzione dell'idea letteraria moderna del male. Centrale è infatti in essa la rappresentazione della capacità dell'essere umano (la *bon femme*) di trapassare dalla medietà dei sentimenti quotidiani alla crudeltà (la *femme fatale*), di lasciar convivere come se nulla fosse odio e amore, voluttà e crudeltà, rispetto e umiliazione. La messinscena dell'amore come guerra tra i sessi va vista in questa sfera più ampia. L'eudemonismo alla rovescia propagandato nella novella, ossia la ricerca della felicità in funzione del piacere che deriva dal dominio sugli altri, non è il frutto di una scelta consapevole, come il comportamento dei personaggi vuole far credere, ma una condizione mentale necessitante, come la logica del testo porta a mostrare. La presentazione della vicenda come lezione memorabile impartita a suon di frustate al protagonista Severin per guarirlo dal masochismo – una strana variante di compensazione – non deve ingannare. Il binomio di bisogno di sudditanza e piacere del dominio permane e mostra la sua forza di contagio, come se fosse un seme interrato in ogni singolo individuo, capace di realizzare un'omogeneità di massa all'insegna della dialettica tra servo e padrone. Il servo Gregor e la sua padrona Wanda, identità fittizie di uno spietato gioco di reciproche degradazioni, trasformano la sensualità in una sarabanda della crudeltà, in un teatro di sentimenti in cui non si distingue più tra verità e finzione. Ma il tratto saliente non è tanto l'estetica dell'eccesso, quanto la capacità dei due contraenti di riacquistare dopo la sbornia di violenze e umiliazioni miste a disperate effusioni l'abito della medietà, della normalità, come se avessero vissuto un'avventura alla stregua di tante altre possibili. Alla fine della novella lo schiavo Gregor indossa i panni del signorotto di campagna intento a condurre una vita banale,

“prosaica”, mentre la Venere in pelliccia si guadagna da vivere come prostituta di rango. L'osmosi tra eccesso e medietà è dunque possibile, anzi è presente nell'assetto mentale dell'individuo che si prepara a entrare nel XX secolo, il secolo della “banalità del male”, ed è da consumare come uno stupefacente, a miglior beneficio della realizzazione delle aspirazioni di ciascun individuo.

I due drammi di Wedekind ispirati alla *femme fatale* Lulu fanno della donna la chimera intorno alla quale si accendono le fantasie degli uomini, mentre Lulu stessa è una forza della natura, poiché incarna quell'amor di sé ormai libero da ogni pedagogia oppressiva che Nietzsche aveva rivalutato nella sua trasmutazione dei valori. Per cui il satanismo che la figura di Lulu potrebbe evocare, anche in virtù della sua prerogativa di assumere maschere diverse, di servirsi di requisiti feticistici, non è altro se non una sequenza di messe in scena provocate dalle aspettative maschili di un'osmosi tra erotismo a crudeltà. Dinanzi a tutto questo Lulu si difende essendo una *femme-enfant*, una bambina crudele e amorale in virtù della sua condizione di natura, che le impone di opporre alle manipolazioni che giungono dall'esterno la certezza interiore di una salute dell'io priva di scrupoli. La mancanza di pietà in lei risente della critica del concetto di *Mitleid* operata da Nietzsche. Risaltano per converso la sua propensione alla danza (forse anche questo un retaggio nietzschiano), la sua natura tellurica di *Erdegeist*. Gli adoratori di Lulu, invece, scambiano la sua natura premorale per malvagità, recitando in tal modo il copione della misoginia previsto per loro dall'autore. I “vizi” che Lulu andrebbe disseminando al suo passaggio (bramosia, gelosia, odio) sono in realtà l'effetto delle propensioni insite nei suoi stessi ammiratori. Non a caso non vi sono in lei intenzioni malvagie, mentre invece sono gli effetti che lei produce a scatenare l'inclinazione già esistente in latenza a commettere azioni delittuose. L'eliminazione finale di Lulu con la relativa mutilazione del suo cadavere, il cadavere della nuova Pandora, funge da esorcismo praticato dall'immaginazione maschile ai danni della donna, vista come biblica tentatrice.

Die Verwirrungen des Zöglings Törleß è un'opera che generalmente non viene posta dalla critica musicologica in relazione con il tema del male, sì invece con quello delle contraddizioni dell'adolescenza, viste sullo sfondo di un quadro satirico della società austro-ungarica, con la sua miseria morale e intellettuale. Eppure l'esperienza scioccante del

sadismo, rappresentato da un lato come esercizio del dominio e della vessazione, dall'altro come momento formativo della personalità, è una componente essenziale della vicenda narrata. L'oppressione dello scolaro più debole da parte di un terzetto di sadici è solo in parte basata sulla sessualità repressa, come anche sulla crudeltà gratuita. A questi due elementi si aggiunge la voglia insana di condurre esperimenti sulla debolezza di quella natura umana che è più incline alla vigliaccheria, di mettere alla prova l'effettiva consistenza del materiale "uomo". In particolare è proprio l'osservatore Törleß, spietato nel suo distacco indagatore, a dover constatare che esser vittime non dà alla vittima una patente di eroismo o di nobiltà d'animo – noi sappiamo però che lo status di vittima, comunque, pone la vittima stessa diversi gradini più in alto degli altri, indipendentemente dalle sue qualità umane. Nel romanzo di Musil, ai moventi di bassa lega, che guidano l'esercizio della malvagità, si aggiunge un fermento conoscitivo, la crudeltà, che è mossa dalla voglia di capire a quale degrado morale può giungere una vittima che non trova la forza o il modo di ribellarsi. Quest'intento di tipo scientifico, applicato nella sfera morale a una cavia umana, conferisce al romanzo di Musil una qualità analitica e amorale alquanto rara nella letteratura sul male.

In molte liriche di Trakl enigmatiche visioni del male costellano gli scenari onirici, i paesaggi simbolici, lasciando regnare una totale indistinzione tra speranza e abiezione, tra promesse di voluttà e atmosfere delittuose, spingendo sul proscenio un io fittizio che il poeta in *Verwandlung des Bösen* chiama "il lebbroso", appestato da incubi di cui non può fare a meno, incalzato da una debolezza che egli cerca disperatamente di sublimare. Sullo sfondo vi è il rapporto sentito come colpevolmente incestuoso di Georg Trakl con sua sorella Grete. In *Das Grauen* (1909) "fiori velenosi" gli germogliano in bocca; dalla lucentezza "truffaldina" di uno specchio, mentre tutt'intorno regna un silenzio improvviso, lo fissano gli occhi di quel "Caino" che è lui stesso, vittima e assassino, animale sacrificale e sacerdote di morte interiore nel medesimo istante.⁴ In *Die Verfluchten* (1912-13) "un sentimento ardente del male", il desiderio incestuoso, si ridesta in lui proprio dal languore di una ricerca di consolazione, di dolcezza, che

⁴ Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, edizione storico-critica a cura di W. Killy e H. Szklenar, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, vol. 1, p. 220.

lo spinge a violare il grembo di quella bambina innocente che è sua sorella.⁵ In *An die Verstummten* (1913) “lo spirito del male” lo guarda dalla sua “maschera d’argento”, mentre intorno, nella grande città, risuona “l’atroce riso dell’oro” e scorre il “sangue” di un’umanità che ha perso la voglia di parlare mentre da “metalli duri” va forgiando il capo di chi le procurerà un’improbabile salvezza (“das erlösende Haupt”).⁶ Comune ai poemi in prosa *Verwandlung des Bösen* e *Traum und Umnachtung* è la corruzione, il *Verfall* che mina ogni possibile redenzione. Nel primo dei due il “lebbroso” è circondato, in un paesaggio aridamente invernale, da figure demoniache che è lui stesso, evidentemente, a generare: un pastore che conduce una mandria di cavalli rossi e neri, il cacciatore verde dalle mani grondanti sangue caldo, il gorgoglio di qualcuno che sta per annegare, il pescatore che estrae dall’acqua pesci di color nero, il barcaiolo dallo sguardo petrigno, immobile sulla sua barca rossa. Un angelo “con dita di cristallo” bussa alla porta di questo scenario. Ma anche questo è un sogno, generatosi nell’“inferno” del dormiente. La “trasformazione” di cui parla il titolo sembra prodursi nel momento in cui il lebbroso, “volto di fuoco”, “luna purpurea”, è visitato da un “morto”, una controfigura di Cristo, con il cuore grondante sangue, immerso nel verde degli ulivi. La notte che sopraggiunge è “imperitura” (“unvergänglich”), ma non è chiaro se porterà salvezza o dannazione. In *Traum und Umnachtung*, nella scansione di una narrazione più fluida, il “lebbroso” diventa l’“ottenebrato”, l’assassino dal cuore bruciato dall’odio e dalla lussuria, il violentatore della bambina, la quale tornerà come “un demone di fiamma” nella sua mente. L’io colpevole, “lebbroso” e “ottenebrato”, vive il suo stato come effetto di una maledizione che grava sulla sua famiglia e di cui egli non si libererà mai. A lui si trasmette anche la pazzia di sua sorella, generata dai “fiori malvagi” del suo sangue violento.⁷ In *Traum des Bösen* (terza stesura) Trakl allestisce uno scenario lugubre e sordido, nel quale alla triste imponenza delle chiese si oppone lo “spirito del male”, racchiuso nel pallore delle maschere che una volta furono volti, “lebbrosi” in cerca di reciproco

⁵ Ivi, p. 103-104.

⁶ Ivi, p. 124.

⁷ Ivi, p. 147ss.

piacere e allo stesso tempo condannati ad espiare la loro colpa.⁸ In *An Luzifer* (terza stesura) il lebbroso e l'ottenebrato diventano "il tenebroso" ("der Dunkle"), una figura luciferina che segue "l'ombra del male" oppure leva le sue ali verso "l'aureo disco del sole" come Icaro, mentre "un rintocco di campana" sconvolge il suo petto rammentandogli la presenza di Cristo; dinanzi a lui stanno due possibilità che si escludono a vicenda: una "selvaggia speranza" o la precipitosa caduta nelle tenebre.⁹ Un'aporìa insuperabile tra salvezza e dannazione sembra dunque essere la condizione permanente alla quale si richiamano le liriche di Trakl, il male è allo stesso tempo maledizione ed espiazione, fermento e condanna.

Anche in Hesse il processo di secolarizzazione del male e della sua integrazione nella formazione della personalità registra uno scatto decisivo, come potrebbero dimostrare i romanzi e racconti di questo autore. Nel saggio su *I fratelli Karamazov* Hesse mise a segno una diagnosi della cultura europea del suo tempo che rappresenta il punto di arrivo di una tradizione di pensiero e anche un monito per il futuro. Il fenomeno che ad Hesse premeva di identificare e descrivere è da lui chiamato il karamazovismo, un modo di essere plurivoco e multiplo della personalità, in cui si amalgamano le nature contrastanti eppure consimili di Fëdor, Alëša, Ivan, Dimitri e Smerdjakov. Il karamazovismo è la malattia dell'europeo, trasognato, molle, irresponsabile, giudice e delinquente, sadico e masochista, raffinato e brutale, infantile e vecchio, altruista ed egoista, "Dio e Satana, l'uno accanto all'altro". Hesse riconobbe soprattutto nel personaggio di Ivan, l'evocatore del diavolo, la profezia di come sarebbe stato l'europeo moderno. Al medesimo tempo egli riconobbe nella personificazione dell'inconscio come diavolo una scelta d'autore ormai invecchiata, non più al passo coi tempi. Se l'europeo moderno, illuminista e mistico, santo e delinquente, è una mistura di Fëdor e Alëša, non può più essere il diavolo a personificare l'inconscio, ma il Demiurgo. Propoendosi come modernizzatore del messaggio di Dostoevskij, Hesse concedeva piuttosto al suo Abraxas, l'antico demiurgo gnostico, la licenza di rappresentare l'io moderno. Come provano gli altri saggi che Hesse scrisse in quegli anni, soprattutto *Zarathustras Wiederkehr* e

⁸ Ivi, p. 359.

⁹ Ivi, p. 335.

Eigensinn, si trattava di sublimare il tramonto della vecchia Europa per farne nascere una nuova all'insegna della consapevolezza che il male, inteso come aggressività e libido, non può essere demonizzato. Dal finale del romanzo *Der Steppenwolf* (1927) veniamo ricondotti al significato generale della specificità del contributo fornito da Hesse alla tematica della riabilitazione del male. Saper scandagliare dentro di sé, saper riconoscere le proprie propensioni delinquenziali e accettarle significa poterle tenere d'occhio, pur correndo il rischio che possano sfuggire di mano. Il male e la malvagità scorrono nel grande fiume cosmico dell'essere. Eppure, anche se tutto è come deve essere, tutto non è indifferente: questo è l'estremo paradosso che Hesse si sforzò di rappresentare, un contrasto che non gli impedì di essere illuminista e religioso, difensore dell'ethos castalico e dell'amore cristiano.

Il male come contaminazione e contagio

***Der Besuch der alten Dame* di Friedrich Dürrenmatt**

Un ricatto abnorme si consuma in un angolo di Occidente civilizzato e rispettoso dei valori, un omicidio viene compiuto da una comunità intera, persino sotto gli occhi dei *media*, eppure non c'è giornalista che se ne accorga, poiché una cappa di mistificazione viene opportunamente calata sulla realtà. Avvenuto l'omicidio della vittima sacrificale, un cosiddetto degno membro della comunità sulle spalle del quale, per opportunismo, viene caricata pretestuosamente una colpa eccessiva, si può celebrare la danza intorno al vitello d'oro. La ricchezza conseguita con un crimine tra i più delicati indorerà i colmi delle case e i valori risorgeranno più ipocriti di prima: menzogna, corruzione e delitto trionfano.

Così in estrema sintesi si può riassumere la vicenda della celebre tragicommedia di Dürrenmatt. Questo esperimento in vitro sul comportamento di una collettività dinanzi all'alternativa se conservare i valori dell'umanesimo ma restare in miseria oppure preferire il benessere materiale al prezzo di una corruzione irreversibile spinge i suoi fruitori verso la conclusione che i valori umani vengono seguiti solo finché c'è l'agio di potersi dedicare ad essi, ma che prontamente vengono soppiantati o ad arte deformati quando entrano in gioco interessi tangibili. Poche opere letterarie al pari di questa hanno rap-

presentato un universalismo del male in modo altrettanto spietato. Indipendentemente da come Dürrenmatt volle comprendere quest'opera, sta di fatto che essa si pone in linea di continuità da un lato con *Die schwarze Spinne* di Gotthelf, ma senza possedere nemmeno un granello del suo cristianesimo militante, dall'altro con *Der Findling* di Kleist, insistendo però non sul male come sventura generalizzata ma come fallimento della responsabilità individuale e come contagio di massa. Male "impuro" e male "puro" trapassano l'uno nell'altro, ma non c'è crudeltà gratuita come in altre opere, piuttosto la "purezza" va intesa come *Absolutheit*, come absolutezza con cui il male s'impone irreversibilmente, senza possibilità di smentite o inversioni di rotta. A fallire sono principalmente gli ideali di libertà e di indipendenza soggettiva, di giustizia e solidarietà umana, rappresentati nella *pièce* dürrenmattiana dai personaggi del sindaco, del parroco e del preside. Dürrenmatt mette in scena quel che la letteratura sul Lager ha per altri versi mostrato, ossia che non c'è sentimento umano che tenga quando l'oppressione si fa insostenibile, quando l'istinto alla sopravvivenza e la legge del più forte prendono il sopravvento. La costruzione dell'idea moderna del male in letteratura comincia con il radicalismo illuminista, che interpreta il mondo come un teatro della crudeltà, come una danza macabra dei tiranni, come un dado gettato dalle mani del caso, e termina con la propensione alle visioni apocalittiche di Dürrenmatt, sintomo dell'era della Guerra Fredda, mentre sempre di più vengono a galla gli orrori dei campi di concentramento. Ma anche in questo scenario così fosco non manca l'elemento della compensazione. Nella corruzione generale, nel trionfo assoluto dell'ingiustizia, Alfred Ill, la vittima designata, un personaggio la cui spregevolezza è paragonabile a quella del Basini di Musil, compie una torsione del pensiero, maturando per un verso il sentimento di colpa per l'ingiustizia commessa in passato e per l'altro verso rifiutandosi di uccidersi e di acconsentire in questo modo all'imposizione dei suoi concittadini, che ben volentieri vorrebbero raggiungere la ricchezza senza sporcarsi le mani di sangue. Ne risulta in definitiva che il coraggio resta un fenomeno strettamente individuale, la scelta della responsabilità una sorta di miracolo della coscienza tanto precario e fragile quanto l'ordinamento del mondo.

***Nacht* di Edgar Hilsenrath**

Intorno al 1943 sotto la sorveglianza delle truppe rumene e della polizia ebraica vengono ammassati nel piccolo ghetto ucraino di Moghilev-Podolsk circa 150.000 ebrei, dei quali, fino alla liberazione portata dall'Armata Rossa, ne moriranno circa 90.000. Tra i superstiti vi sarà anche l'adolescente Edgar Hilsenrath, che nel 1964 fonderà nel romanzo *Nacht* il conglomerato delle sue esperienze di vita nel ghetto. La pubblicazione di questo testo incontrò molte resistenze, Hilsenrath restituiva l'immagine di un inferno fatto di fame cronica, sopraffazione, abusi, terrore e morte, messo in piedi dalla Romania del dittatore Ion Victor Antonescu alleata del Terzo Reich. Nella descrizione di Hilsenrath sono gli ebrei stessi, a cominciare dalla polizia ebraica, a essere lupi per gli altri ebrei, una costellazione ben diversa dal famoso diario di Anna Frank, che in quegli anni e dopo costituì uno standard, o dal successivo romanzo di Jurek Becker *Jakob der Lügner* (1969), in cui pietosamente verranno taciuti i dettagli della cruda realtà della sopravvivenza in un ghetto.

Nel romanzo *Nacht* il "principio crudeltà" regola il comportamento dei privilegiati come di chi morirà di fame e di stenti, non limitandosi ai più forti, ma infiltrandosi persino come scherno e dileggio dei deboli e dei sopraffatti verso altri deboli e sopraffatti. La lotta quotidiana per la sopravvivenza del deportato Ranek, il protagonista, viene descritta senza intenti lenitivi e consolatori. Sotto il pungolo della fame e del terrore, cadute tutte le remore o quasi, svanito ogni senso di umanità, tutti i peggiori istinti dell'essere umano, nella situazione d'eccezione, trovano libero sfogo. A niente serve essere vittime alla stessa stregua di un nemico comune, che vuole la morte degli ebrei e vuole metterli gli uni contro gli altri. Umiliazioni, maltrattamenti, violenze fisiche e psicologiche, omicidi: l'estetica del male di Hilsenrath impedisce forme di identificazione con le vittime, perché le vittime stesse possono diventare e di fatto spesso diventano carnefici. Incalzato dal pericolo quotidiano di arrivare a uno stato tale di indebolimento da dover soccombere a tutti i soprusi, Ranek acuisce il suo spirito affaristico, come se Hilsenrath avesse perseguito consapevolmente l'identificazione del suo personaggio con il cliché dello stereotipo nazionalsocialista dell'ebreo avido e furbo, pronto a spellare gli altri per ottenere dei vantaggi. Il romanzo rappresenta un inferno di abiezione voluto dai nazisti e lo fa senza risparmiare una quantità di

dettagli crudi e cruenti, in forza di un realismo che non ammette rappresentazioni edulcorate. Ranek combatte per sopprimere in sé ogni pericoloso residuo di umanità, che potrebbe fraporsi come un ostacolo, che potrebbe sottrargli preziose occasioni di prolungare la sua vita ormai inutile, eppure desiderabile rispetto alla morte violenta o al lento deperimento per inedia. Mentre mette in scena la lotta per la sopravvivenza e le gerarchie tra ebrei forti ed ebrei deboli che sempre sfociano in violenze e abusi, il romanzo si sofferma in realtà, in sotto-traccia, anche sulla lotta di Ranek contro il sentimento di umanità, che continua a sopravvivere in un qualche angolo recondito della sua personalità ormai disgregata, disumanizzata, esposta senza più protezioni alle propensioni delinquenziali. Il momento di discriminazione nel romanzo è rappresentato dall'inaspettata riapparizione di una donna di nome Debora, già cara a Ranek in passato per l'ingenuità, per la spontaneità del suo amore per il prossimo, per la prontezza disinteressata a sacrificarsi agli affetti familiari, per l'incapacità di alimentare in sé sentimenti di odio. La vicinanza di Debora nell'inferno del ghetto costringe Ranek a dover convivere con la personalità caritatevole della donna, a condividere con lei azioni di soccorso che mai avrebbe intrapreso se fosse rimasto com'era. Ma quest'elemento di compensazione che anche Hilsenrath introduce nella sua opera non trasforma Ranek, non potendogli restituire qualcosa che non ha mai avuto davvero, nemmeno quando in tempi di pace era stato un uomo libero e aveva condotto la sua esistenza di modesto impiegato. Il romanzo si chiude senza lasciar spazio a forme di eroismo o di riscatto.

***Murambi, le livre des ossements* di Boubacar Boris Diop**

Durante il 1994, all'incirca da aprile a luglio, ebbe luogo in Rwanda uno dei terribili genocidi del XX secolo, perpetrato dall'etnia degli hutu contro i tutsi, ma anche contro gli hutu moderati. Il pretesto che scatenò il bagno di sangue fu l'abbattimento dell'aereo del presidente di etnia hutu Juvénal Habyarimana, che aveva appena firmato un accordo di pace con il Fronte patriottico rwandese (Fpr) a guida tutsi per mettere fine alla guerra civile. In pochi mesi gli squadroni della morte denominati Interahamwe, con l'appoggio dell'esercito rwandese, sterminarono centinaia di migliaia di uomini, donne e bambini, finché l'Fpr, occupando il paese, pose fine al massacro. Il romanzo di Diop prende il titolo dalla località dove era ubicata la scuola, al cui interno nell'aprile del 1994 furono concentrate dalle autorità svariate

migliaia di persone con il pretesto di offrire protezione, in realtà con il proposito di compiere un massacro. Il pregio principale di quest'opera, dal punto di vista del presente contributo, è dato dal tentativo di penetrare nella mente degli assassini, degli sterminatori senza infilare la scorciatoia del disumano come "altro" dall'umano, senza infarcire il tessuto narrativo di discorsi in tono moraleggiante. Al contrario la psiche dell'assassino e del genocida in particolare, per quanto considerata come una miscela esplosiva di odio e fanatismo razziale fuori dal comune, è descritta nel suo strano guazzabuglio di follia e normalità, di eccezionalità e quotidianità. Non si riesce a localizzare il focolaio della malvagità come un luogo a se stante, che non comunica con il resto della mente e che non tollera di convivere con la bontà d'animo. Ed ecco riproporsi puntualmente, come si è già visto con la psicologia dello sterminatore nazionalsocialista, il buon padre di famiglia accanto all'assassino, l'etica del dovere applicata allo sterminio, il senso di giustizia applicato alla legittimazione dell'odio interetnico: "la mia unica fede è la verità. Non ho altro dio. Il lamento del torturato è solo un'astuzia del diavolo. Vuole contrastare l'afflato del giusto per impedire che sia fatta la sua volontà."¹⁰ In questi termini si esprime nel romanzo il dottor Joseph Karekezi, il "macellaio di Murambi", un rappresentante del "male radicale", che freddamente pianifica lo sterminio dei rifugiati nella scuola del luogo, sapendo che tra essi c'è sua moglie, di etnia tutsi, e i suoi stessi figli, colpevoli di avere il sangue inquinato. Sulla sponda opposta vi è un personaggio di sopravvissuto (Siméon Habineza) che ha patito sulla sua viva carne tutte le conseguenze dell'odio serbandone una sola cosa, la nuda sopravvivenza, e tuttavia è pronto ad aiutare l'unico figlio del "macellaio di Murambi", ancora in vita perché fuoriuscito in tempo dal paese, a convivere con la memoria del crimine inaudito compiuto da suo padre (una forma di trauma già sperimentato da tanti figli dei criminali nazisti). Ed è proprio costui a dire ai suoi connazionali e compagni di sofferenza quattro anni dopo la conclusione del genocidio: "quello che vi voglio dire è che avete sofferto tanto, questo però non vi fa diventare migliori di quelli che vi hanno fatto soffrire. Sono persone come voi e come me. Il male è in ognuno di noi."¹¹

¹⁰ B. B. Diop, *Rwanda. Murambi. Il libro delle ossa*, trad. di Cristina Schiavone, postf. di Daniele Scaglione, Roma, edizioni e/o, 2004, p. 109.

¹¹ Ivi, p. 163.

***Les Bienveillantes* di Jonathan Littell**

“Se siete nati in un paese o in un’epoca in cui non solo nessuno viene a uccidervi la moglie o i figli, ma nessuno viene nemmeno a chiedervi di uccidere la moglie e i figli degli altri, ringraziate Dio e andate in pace. Ma tenete sempre a mente questa considerazione: forse avete avuto più fortuna di me, ma non siete migliori.”¹² Naturalmente chi parla così, l’alto ufficiale delle SS Maximilian Aue, protagonista del romanzo storico postmoderno *Les Bienveillantes*, lo fa *pro domo sua*. Ma la possibilità di essere contaminati e contagiati, che lo si voglia o meno, persino l’ineluttabilità che ciò avvenga, in un giorno fatidico, in cui avrà luogo l’inaspettata resa dei conti, come vorrebbe Dürrenmatt, o come documentano Hilsenrath e Diop da prospettive diverse, è effettivamente qualcosa a cui pochi riescono a sottrarsi. Questa possibilità confonde il confine tra vittima e carnefice, pur senza certamente farlo scomparire. Il romanzo di Littell, affidando l’esclusiva del punto di vista della narrazione proprio al criminale Aue, fa del suo meglio per confondere il confine tra vittima e carnefice. La capacità di infliggere il “male puro” è in qualche modo condizionata dall’essere una vittima dei tempi, come accadeva al Roquairol di Jean Paul. Il criminale di fede nazionalsocialista Aue partecipa attivamente alle *Einsatzgruppen*, ammazza a sangue freddo, cerca di tenersi fuori quando può, lavora inutilmente a convertire lo sterminio in sfruttamento di manodopera bellica, è perseguitato da incubi e disturbi pseudosomatici derivanti dal continuo contatto con l’orrore. La carneficina della guerra mondiale, la persecuzione degli ebrei e di altri gruppi, le crudeltà innumerevoli perpetrate a danno di civili inermi, ogni singolo atto di abbruttimento: tutto questo appare alla vittima-carnefice Aue come l’ennesima variazione sul tema dell’omicidio quale unica vera norma universale, come verità contro cui vengono erette fragili barriere chiamate leggi, giustizia, morale, responsabilità individuale eccetera.¹³ E con ciò ritorniamo alla guerra di tutti contro tutti, al principio hobbesiano che già l’illuminista radicale Wezel aveva riconosciuto come unica chiave di lettura delle vicende del genere umano, non intravedendo ancora però la contagiosa virulenza dell’impulso distruttivo, della violenza collettiva catalizzata dal

¹² J. Littell, *Le benevole*, trad. it. di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007, p. 21.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 782.

dogma dell'ideologia. L'odio che l'uomo riesce a scatenare contro i suoi simili si alimenta certo di una quantità di fattori, ma la molla che lo fa scattare – questo pretende di insegnare il romanzo di Littell – è il disprezzo dell'uomo per se stesso, per le brutture di cui egli stesso è fatto, un sentimento che certi gruppi cercano regolarmente nel corso della Storia di scaricare su altri gruppi, individuati come nemici da sterminare. Ma, nonostante questa visione di un universalismo della guerra, come si è già visto in Hilsenrath anche in Littell si affaccia l'etica del soccorso come forma di compensazione. Alla Debora di Hilsenrath si affianca in Littell il personaggio di Hélène, una donna che si prende cura di Aue nel momento in cui è gravemente malato e in pericolo di morte, senza nutrire secondi fini, ma solo in spirito di amicizia e umanità.¹⁴ Come già Ranek, anche Aue oppone una strenua resistenza intellettuale e interiore rispetto allo scardinamento del cinismo, ma non può fare a meno di risultare perdente dinanzi alla bontà disinteressata: “lei sistemò i guanciali, liscio la coperta. Io respiravo sibilando, volevo di nuovo picchiarla, prenderla a calci nel ventre, per la sua oscena, inammissibile bontà.”¹⁵ Indipendentemente da quanto questo personaggio di donna soccorrevole fa per lui, per sua stessa ammissione ed esperienza personale Aue è costretto a riconoscere che, accanto all'universalismo dell'odio omicida, vi è il fattore dato della “spaventosa, inalterabile solidarietà umana”:

Per quanto brutalizzati e avvezzi fossero, nessuno dei nostri uomini poteva uccidere una donna ebrea senza pensare alla propria moglie, sorella o madre, o poteva uccidere un bambino ebreo senza vedere i propri figli davanti a sé nella fossa. Le loro reazioni, la loro violenza, il loro alcolismo, le loro depressioni nervose, i suicidi, la mia stessa tristezza, tutto ciò dimostrava che *l'altro* esiste, esiste in quanto altro, in quanto umano, e che nessuna volontà, nessuna ideologia, nessuna dose di stupidità e di alcol può spezzare questo legame, tenue ma indistruttibile. È un fatto, e non un'opinione.¹⁶

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 788.

¹⁵ *Ivi*, p. 790.

¹⁶ *Ivi*, p. 144.

Conclusione

La costruzione dell'idea del male dall'Illuminismo radicale settecentesco alla contemporanea rappresentazione del genocidio ha alimentato dunque la visione di un'assolutezza del male, a cui può contrapporsi solo l'etica del soccorso, che, come il senso di colpa, sembra potersi inverare solo nella dimensione individuale, mentre invece il male si realizza in tutta la sua virulenza nella forma del contagio collettivo. L'individuo civilizzato è rappresentato nella tradizione che qui si è tentato di delineare come un involucro pronto a strapparsi, la civiltà stessa come una patina friabile spalmata sul disumano, la nobiltà etica dello status di vittima come un blasone destinato a ingrigire. L'antico fascino del male non esiste più, i cancri dell'anima sono venuti tutti allo scoperto, rimangono sempre vive però nell'immaginazione degli scrittori la contaminazione, la durezza e la cecità, forme di una "banalità" destinata a rimanere indecifrabile.

Bibliografia

- Alt, Peter André, *Ästhetik des Bösen*, München, Beck, 2010
- Diop, Boris Boubacar, *Rwanda. Murambi. Il libro delle ossa*, trad. di Cristina Schiavone, postf. di Daniele Scaglione, Roma, edizioni e/o, 2004
- Gotthelf, Jeremias, *Il ragno nero*, trad. di Massimo Mila, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987
- Little, Jonathan, *Le benevole*, trad. it. di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007
- Schiller, Friedrich, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781*, a cura di Joseph Kiermeier-Debre, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997
- Trakl, Georg, *Dichtungen und Briefe*, edizione storico-critica a cura di W. Killy e H. Szklenar, vol. 1, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969

2. L'eroe romanzesco e la responsabilità del male: due esempi (Goethe e Rousseau)

Franco D'Intino

Il nuovo eroe romanzesco, tra Settecento e primo Ottocento, è un eroe che rifiuta la società e le sue regole, spezza legami, aspira a una libertà, o sovranità assoluta, illimitata. È un eroe sleale, nella misura in cui si svincola dal passato e dal futuro, dal ricordo e dalla promessa, per imporre un eterno presente: la legge, sempre nuova e sempre mutevole, del proprio io.

Questa idea si realizza appieno solo nel libertinaggio, che, secondo un personaggio di Sade, “suppose le brisement total de tous le freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés.”¹ La parola chiave “pregiudizio” rimanda naturalmente all’ambizione illuministica di azzerare i tradizionali rapporti di autorità “oggettivi”, “storici”, “convenzionali”. Le modalità di tale azzeramento sono diverse, e nel pensiero settecentesco convivono, continuamente sovrapponendosi, due forze, che sono spesso, a torto, percepite come opposte: ragione e passione rivelano entrambe, dispiegandosi, un enorme potere dissolvente nei confronti di qualunque tipo di organizzazione sociale e statale, perché nutrite dagli impulsi più autonomistici del soggetto, dalle pulsioni aggressive che minano alla base la civiltà. A partire dalla Rivoluzione, che mette in gioco entrambe le forze (e verrà percepita in modi assai diversi, a seconda che ci si ponga sull’uno o sull’altro versante), la legittimità perde la sua caratteristica di dato storicamente acquisito, e diventa qualcosa che dev’essere sempre di nuovo riconquistato.

¹ Donatien Alfonse François de Sade, *Juliette ou les prospérités du vice*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1998, vol. 3, p. 1191.

Nell'universo narrativo di Sade, che più di ogni altro rappresenta queste tendenze (una perfetta fusione di razionalità e passionalità), l'eroe è un fondatore di regni: ogni sua azione stabilisce una nuova morale, mai vincolata ad azioni passate o future. Si tratta di un universo atomizzato in cui un eterno presente cancella ogni memoria, e in cui desideri e bisogni, che si fanno teoria (anche nel senso di visione, spettacolo), sono legittimati dalla forza: l'unica cosa che un criminale possa temere è la forza sovrastante di un altro criminale. La morale libertina abolisce così il concetto stesso di "male", riportando il mondo a un caos in cui – secondo la dottrina manichea e zoroastriana combattuta dal teorico dell'armonia prestabilita – tutto dipendeva "dal capriccio di un potere arbitrario, senza che vi fosse né regola né riguardo per nessuna cosa."² La scoperta e lo studio delle leggi di natura rivela e legittima (per es. in Diderot, ma poi anche in Leopardi, il quale non a caso finirà per abbozzare un inno zoroastriano ad Ari-mane) un mondo crudele e violento in cui creazione e distruzione, vita e morte si nutrono a vicenda; all'uomo non resta che adeguarsi e smantellare a una a una – percorrendo a ritroso il cammino disegnato da Vico – le istituzioni che lo hanno portato fuori dalla selva originaria, dalla prima barbarie. Va da sé che tale percorso è speculare al processo di costituzione degli stati moderni, la cui efficienza si misura appunto (pensiamo ad Hobbes, ma anche a Rousseau e a Hegel) sulla capacità di azzerare (o integrare) la vitalità dell'individuale.

La forza degli appetiti, proprio perché sostenuta da principi razionali in grado di far tabula rasa di consuetudini e pregiudizi, fa paradossalmente dei singoli libertini, ognuno indipendentemente dagli altri, esseri perfettamente naturali, cioè pre-umani, che non conoscono società. Il nuovo Polifemo settecentesco è il gigante Minski, che, come quello omerico, non riconosce il più tradizionale e universale dei vincoli civili, quello dell'ospitalità. A questo gigantesco e vitalissimo criminale post-rivoluzionario, che ha appena ucciso la sua amica Augustine, Juliette dice: "j'ai peur, puisque vous ne respectez rien. Qui me garantit du traitement que vous venez de faire éprouver à mon amie? ... – Rien, absolument rien, dit Minski."³

² Gottlieb W. von Leibniz, *Saggi di teodicea*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 110.

³ D. A. F. de Sade, *Juliette ou les prospérités du vice*, cit., p. 213.

Nessuna garanzia, nessuna promessa, nessuna memoria, nessuna responsabilità. La vita del moderno Polifemo non è fatta di azioni (nel senso arendtiano) ma di atti passionalmente motivati, razionalmente fondati, ma svincolati da qualsiasi progetto, o modello, morale. Il libertinaggio sadiano è l'estremo limite nichilistico cui giunge, con assoluta purezza di sguardo, la crisi dell'etica tradizionale. Esso porta alle ultime conseguenze, senza infingimenti, forze diverse come il realismo politico machiavelliano,⁴ il repubblicanesimo rivoluzionario, il relativismo di Montesquieu,⁵ l'osservazione scientifica della natura (Buffon),⁶ la rivoluzione razionalista cartesiana contro i pregiudizi e le opinioni ricevute,⁷ ma anche la rivoluzione rousseauiana del "sentire" contro il "pensare",⁸ ovvero il primato delle emozioni e delle passioni contro la ragione. Tutte queste linfe vengono estratte e manipolate per ricavarne una miscela esplosiva della cui energia si nutre un eroe moderno dinamico e aggressivo, il cui impulso primario è quello di spezzare ogni tipo di legame (*briser* è il verbo sadiano per eccellenza), sia orizzontale (cioè sociale) sia verticale (con il passato e il futuro), che gli impedisca di soddisfare i propri bisogni e desideri.

Tale atteggiamento pone evidentemente il problema giuridico dell'imputabilità delle proprie azioni. Che ogni uomo abbia una naturale tendenza a pensare se stesso come il centro del mondo, considerato semplice strumento della propria affermazione, è riconosciuto anche da coloro che ragionano intorno al "diritto di punire" chi cede a tali impulsi. Per Beccaria, infatti, "se fosse possibile, ciascuno di noi

⁴ Ivi, p. 310ss.

⁵ Ivi, p. 724. Nell'*Histoire de Juliette* Sade rimprovera a Montesquieu esattamente il rifiuto di accettare le conseguenze di ciò che pure aveva visto: "si la justice – scrive Montesquieu – n'était qu'une suite des conventions humaines, des caractères, des tempéraments, etc., ce serait une vérité terrible qu'il faudrait se déguiser à soi-même...". E il bruto Minski chiosa: "et pourquoi donc se déguiser des vérités si essentielles?" Ivi, p. 724. Dire la verità avrebbe l'effetto, aggiunge Minski, di mettere in guardia gli uomini, incoraggiandoli ad anticipare le mosse altrui, "puisque ce n'est qu'en devenant aussi injustes, aussi vicieux que les autres, qu'ils pourront se mettre à l'abri de leurs pièges." Ivi, p. 725.

⁶ D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1998, vol. 3, p. 92ss.

⁷ D. A. F. de Sade, *Juliette ou les prospérités du vice*, cit., p. 1191ss.

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, vol. 1, p. 8.

vorrebbe che i patti che legano gli altri, non ci legassero; ogni uomo si fa centro di tutte le combinazioni possibili.”⁹ Ma è evidente che questo territorio dev’essere giuridicamente circoscritto. Per quanto egoistiche siano le pulsioni, malvage e crudeli le azioni di questo nuovo soggetto tendenzialmente senza legami, cioè irresponsabile, il romanzo moderno esprime l’esigenza di legittimarlo nei confronti della morale tradizionale. Nel far ciò trasferisce il meccanismo della teodicea alla sfera dell’umano. La modernità è – sostiene Marquard – un’epoca “post-convenzionale”, che obbliga tutto e tutti ad una legittimazione. Essa implica una sorta di “tribunalizzazione” della vita. Ciò è evidente nella passione per i tribunali caratteristica della Rivoluzione francese, e si manifesta nell’abitudine di considerare ciascuno “sospetto” finché non abbia provato il contrario. Questa secolarizzazione della teodicea serve, spiega Marquard, ad esonerare Dio, che, dispensato dal suo ruolo di creatore, cede il passo all’autonomia creatrice dell’uomo. L’unico modo per sfuggire al tribunale è identificarsi con esso, cioè farsi accusatore (ed esecutore) di qualcun altro. Questo sarebbe, secondo Marquard, il senso del processo rivoluzionario,¹⁰ ben rappresentato – ancora una volta – nell’universo narrativo di Sade, che di esso fece personalmente le spese. È stato più volte notato che l’esperienza fondativa dell’immaginario sadiano è la reclusione, la privazione della libertà ad opera di una istanza superiore che limita il potere del soggetto. A questa limitazione Sade reagisce immaginando un mondo in cui ogni soggetto è legittimato ad imporsi ai danni di qualunque altro. Nelle incertezze e contraddizioni del pensiero di Sade, scrive Bataille, un unico punto resta fermo, “ed è che niente giustifica la punizione”: “la legge, fredda per sua natura, non potrebbe essere toccata dalle passioni che possono legittimare l’atto crudele dell’omicidio.” E ancora: “godì e non giudicare.”¹¹

⁹ Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 38. È una perfetta descrizione del mondo romanzesco sadiano, ed è significativo che Beccaria consideri la limitazione della propria libertà una “chimera” che “non esiste che ne’ romanzi” (*Ibidem*), quasi che solo nei romanzi fosse possibile confutare la naturale tendenza degli uomini a farsi centro del mondo.

¹⁰ Odo Marquard, *Apologia del caso*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 93-101.

¹¹ Georges Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, Mondadori, 1991, p. 102-103. Per le citazioni si veda D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, cit., p. 125.

Nel romanzo ai suoi esordi la radicalità degli eroi sadiani è però una eccezione. Molto più frequente è il caso di eroi che sperimentano, anche in modo drammatico, il disagio della perdita di orientamento morale, senza però che ne abbiano, o vogliano acquistarne, piena consapevolezza. Questi eroi possiedono una grande energia, che si esprime in pulsioni erotiche, aggressive, a volte omicide. Sono però deboli e passivi in questo, che non sanno o non vogliono riconoscerle, tanto che a volte le cambiano di segno, rivolgendole contro se stessi. Non hanno il coraggio, come i libertini sadiani, di confutare (e neutralizzare) il concetto di "male", ma negano di essere responsabili di quelli che essi stessi considerano crimini moralmente condannabili. La loro legittimazione è dubbia, incerta, imperfetta (ed è proprio questo che rende questo tipo di romanzi più interessanti di quelli di Sade). È come se i romanzieri non consentissero ai loro personaggi di guardare fino in fondo nell'abisso che si stava spalancando sotto i piedi dell'uomo moderno, un abisso in cui la liberazione di energie infinite si trova in contraddizione con la necessità di incanalarle in un ordine morale o in una legge universale. Di qui una molteplicità di strategie dissimulatorie e protettive, che impediscono l'emergere di una verità che, se rivelata, avrebbe messo in forse la stessa possibilità di pensare un mondo civile, umano, abitabile senza rischi e pericoli.

Alcune forme di questo "déguisement" le ho già indicate nel *Robinson Crusoe* e nella *Nouvelle Héloïse*, romanzi in cui gli eroi (Robinson e Saint-Preux), rifiutando la responsabilità dei propri crimini, mettono in atto quella che Franco Moretti chiama "retorica dell'innocenza".¹² Altre se ne potrebbero evocare, per esempio quella dello "sdoppiamento" (Faust e Mefistofele, Jekyll e Hyde, ecc.), e la loro analisi non può naturalmente prescindere dalla considerazione delle specifiche possibilità offerte dai diversi generi letterari. In questo contributo aggiungo materiali relativi al racconto autobiografico (ancora Rousseau) e al romanzo epistolare (Goethe e Foscolo).

L'ipotesi, avanzata dal Dottor Johnson, che Rousseau fosse un criminale non è solo una brillante trovata polemica da parte di uno strenuo sostenitore della tradizione e delle convenzioni. È anzi la chiave della crisi che stiamo descrivendo, che fa perno sul contrasto

¹² Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

tra “fatto” (o “apparenza”) e “intenzione”. Rousseau ben rappresenta, infatti, quella *Stimmung* che Carl Schmitt definisce “occasionalista”, e che descrive così: “i fatti non sono mai considerati nelle loro connessioni politiche, storiografiche, giuridiche o morali, ma sono soltanto l’oggetto di un interesse estetico e sentimentale, qualcosa che accende l’entusiasmo del soggetto romantico.”¹³ La *Stimmung* non cambierebbe se la coloritura fosse di tipo razionalistico (come, per esempio, in Sade). Ciò che conta, per il moderno occasionalismo, è che – dice ancora Schmitt – “a costituire il centro assoluto ed oggettivo [...] c’è solo il soggetto singolo, che considera il mondo come un’*occasio* per la sua attività e per la sua produttività”.¹⁴

Per Boswell, Rousseau non è imputabile, perché non ha provocato intenzionalmente gli effetti perniciosi causati dalla *Nouvelle Héloïse*. Johnson, al contrario, pensa che non dobbiamo guardare alle *intenzioni* ma ai *fatti*, cioè alle conseguenze delle azioni: “la riconosciuta mancanza d’intenzione quando si commette una cattiva azione, non è stimata una giustificazione in tribunale. Rousseau, mio caro, è un uomo veramente malvagio.”¹⁵

Questo è il punto fondamentale su cui si incardina la successiva discussione filosofica sulla responsabilità, sul confine labile e incerto che divide il mondo dei fatti accertabili e documentabili dall’interpretazione che il soggetto ne dà, idealizzandoli, e integrandoli nel complesso della

¹³ Carl Schmitt, *Romanticismo politico*, Napoli, Giuffrè, 1981, p. 128.

¹⁴ Ivi, p. 143. A ben vedere l’occasionalismo, così come lo descrive Schmitt, non fa che delegare al soggetto umano l’onnipotenza divina che la teodicea leibniziana aveva giustificato precisamente contro la forza dei fatti, delle apparenze: “è sufficiente respingere le apparenze ordinarie quando sono contrarie ai misteri” (G. W. von Leibniz, *Saggi di teodicea*, cit., p. 110-111). Che il mondo fosse opera di un Dio buono e providente poteva, doveva essere *sostenuto* anche se ciò era *incomprensibile* e *scarsamente verosimile* (ivi, p. 113). Il modello della teodicea funziona, oltre che per i romantici, anche per Descartes, il quale ammette che la chiarezza e la distinzione con cui concepiamo le cose dipendono dall’esistenza di un essere perfetto, Dio, perché altrimenti potrebbero essere frutto delle ingannevoli percezioni che si hanno in sogno: “mais si nous ne savions point que tout ce qui est en nous de réel et de vrai, vient d’un être parfait et infini, pour claires et distinctes que fussent nos idées, nous n’aurions aucune raison qui nous assurât qu’elles eussent la perfection d’être vraies” (René Descartes, *Opere 1637-1649*, Milano, Bompiani, 2009, p. 68). Anche per Descartes, dunque, chiarezza e distinzione sono in certo senso un “mistero”.

¹⁵ James Boswell, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Garzanti, 1982, p. 397-398.

coscienza; il confine che divide insomma l'ambito giuridico pubblico dal tribunale privato dell'io, in cui tutti i dati sono manipolabili, e in fin dei conti rispondono solo alla legge soggettiva del desiderio. A questo proposito, la posizione di Rousseau è chiarita in due celebri episodi della prima parte delle *Confessions*. Nel primo il piccolo Jean-Jacques subisce un vero e proprio processo da parte dei signori Lambercier (che lo accusano di avere rotto un pettine), e rifiuta di assumersi la responsabilità di questo crimine (non importa se di piccola entità) negando la realtà dei fatti. Egli conferma cioè la tesi degli accusatori (nessuno, al di fuori di lui, sarebbe entrato nella stanza), e tuttavia pretende di convincere giudici e lettori che non è stato lui a rompere il pettine.¹⁶ (Si noti che in questo episodio, al contrario dell'altro che discuteremo tra poco, c'è una totale assimilazione tra la posizione del lettore e quella del giudice). Per quanti sforzi si facciamo, nessuno è in grado di strappare la "confessione" a un fanciullo così ostinato nel difendere la sua convinzione interiore, che cozza così stridentemente contro ogni evidenza e apparenza, tanto che la sua ostinazione viene giudicata "diabolica". È un aggettivo, questo, su cui riflettere, perché come vedremo funge da ponte tra il primo e il secondo episodio, e allude a una dimensione sovranaturale che serve da travestimento tradizionale al moderno "idealismo" etico (o nei termini di McIntyre "emotivismo", o in quelli di Schmitt "occasionalismo"), di cui Rousseau è uno dei primi e più radicali rappresentanti. Non è un caso, d'altronde, che la sfera del diabolico sia destinata ad avere un ruolo centrale in tutto l'Ottocento (innanzitutto nel Faust, che mette in scena il pericoloso ed eccitante processo di autonomizzazione del soggetto rispetto alla tradizione, e poi nel demonismo tardo romantico, per es. Baudelaire).

Jean-Jacques oppone dunque all'accusa di essere diabolico nientemeno che la testimonianza (naturalmente inverificabile) del cielo: "eh bien, je déclare à la face du Ciel que j'en étais innocent, que je n'avais ni cassé, ni touché le peigne [...]. *Qu'on ne me demande pas comment ce dégât se fit: je l'ignore et ne puis le comprendre; ce que je sais très certainement, c'est que j'en étais innocent.*"¹⁷ Questa affermazione impudente (l'aggettivo è suo) mostra come Rousseau abbia, al

¹⁶ J.-J. Rousseau, *Les confessions*, cit., p. 19.

¹⁷ *Ibidem*.

pari di Sade, una assoluta intolleranza per ogni forma di soggezione nei confronti di un giudizio esterno. Tale intolleranza è in realtà, come si è visto, la forma estrema di una teodicea secolarizzata, in base alla quale l'uomo è e deve restare innocente, a dispetto di qualunque forma di evidenza. A proposito dell'ipotetico caso di un noto benefattore accusato di un crimine, Leibniz aveva argomentato:

Ora, se vi fossero non so quanti testimoni e quali apparenze tendenti a provare che questo grande benefattore del genere umano ha commesso qualche furto, non è forse vero che un gran numero di persone metterebbe in ridicolo l'accusa, per quanto speciosa possa essere? Ma [a maggior ragione] Dio è infinitamente al di sopra della bontà e della potenza di quell'uomo, di conseguenza non ci sono ragioni, *per quanto evidenti appaiano*, che siano in grado di resistere alla fede, ovvero alla *certezza* e alla fiducia in Dio, grazie alle quali noi possiamo e dobbiamo dire che Dio ha fatto tutto come doveva.¹⁸

Nel caso del piccolo Jean-Jacques così come nel caso del benefattore e del Dio leibniziano la *fiducia* nell'*apparenza* del mondo così com'è cede il passo alla *fede* in un *principio* invisibile di cui il soggetto ha la *certezza* (la parola è la stessa).¹⁹ Mentre il "mito" del benefattore (mito in senso proprio: la sua reputazione di uomo buono è istituita e tramandata dal "racconto", dal *mythos*) serve ad illustrare la fede che bisogna avere in Dio, nel racconto autobiografico di Rousseau il "mito" di se stesso come uomo innocente si fonda sulla dimensione metafisica evocata – e rovesciata – in quella sorta di "prologo in cielo" che apre le *Confessions*. Qui il soggetto assoluto e isolato ("Moi, seul") aveva addirittura istruito il proprio processo ("Jugement dernier") e preteso l'assoluzione grazie alla testimonianza di un Dio invisibile, privato, che parla attraverso una illuminazione interiore di chiara matrice protestante.

¹⁸ G. W. von Leibniz, *Saggi di teodicea*, cit., p. 109-110.

¹⁹ Che la secolarizzazione della teodicea informi in modo simile tanto l'emotivismo rousseauiano quanto il razionalismo cartesiano, è dimostrato, mi pare, dal passo del *Discours de la méthode* sulla scoperta del cogito (R. Descartes, *Opere 1637-1649*, cit., p. 58-60), sulla ricerca di un principio "qui fût entièrement indubitable", e la scoperta della verità del "je pense, donc je suis", che era "si ferme et assurée que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler" (si noti che la teodicea di Leibniz è in polemica soprattutto con lo scetticismo di Bayle).

Ora, se Johnson condanna Rousseau, è proprio perché coglie un preciso nesso tra la teologia di origine luterana e le sue implicazioni anti-sociali (pur non potendone prevedere la realizzazione romanzesca nell'immaginario sadiano). Parlando infatti, in un'altra conversazione con Boswell, dei metodisti, Johnson osserva che l'illuminazione che essi pretendono di avere "era un principio assolutamente incompatibile con la sicurezza sociale e civile". Infatti "se un tale [...] dichiara di fondare le sue azioni su un principio di cui io non so nulla, neanche se lo possiede veramente, ma solo che pretende di averlo, come posso sapere cosa gli verrà in mente di fare?"²⁰ Il mondo non è sicuro, insomma, se ad ognuno diventa lecito legittimare le proprie azioni sulla base di principi immaginari.²¹ È interessante notare come Sade sia in totale sintonia con Johnson, benché tragga conseguenze opposte: per essere al sicuro, l'individuo non deve agire secondo una legge (che potrebbe essere violata da altri), ma immaginare di volta in volta una legge che giustifichi la propria azione: "il n'y a donc aucune espèce de mal à violer tous les principes imaginaires de la justice des hommes, pour s'en composer une à sa guise, qui sera toujours la meilleure quand elle servira nos passions et intérêts."²² Il piccolo Jean-Jacques, dal canto suo, mostra di comprendere bene il meccanismo sadiano, anche se lo sposta interamente sul piano di chimeriche fantasie, quando immagina di commettere atroci violenze e delitti ai danni di tiranni crudeli.²³ (D'altra parte, si potrebbe osservare che i crimini dei personaggi sadiani sono immaginari prima ancora che reali).²⁴ È chiaro che Johnson non aveva tutti i torti a voler spedire

²⁰ J. Boswell, *Vita di Samuel Johnson*, cit., p. 487.

²¹ O. Marquard, *Apologia del caso*, cit., p. 98, sostiene infatti che la dottrina del *servum arbitrium* fa carico a Dio della creazione del male, riservando la soluzione a una dimensione escatologica e perciò non disponendo "più nulla in un ordine comprensibile dentro il mondo così che gli uomini debbono entrare in dispute, alla fine anche sanguinose, relative ai problemi della salvezza". In altri termini, il luterano *deus absconditus* è fonte di incertezze, che generano a loro volta ogni sorta di mali.

²² D. A. F. de Sade, *Juliette ou les prospérités di vice*, cit., p. 724.

²³ J.-J. Rousseau, *Les confessions*, cit., p. 20.

²⁴ Nell'universo di Sade, tutto avviene nella "testa" prima ancora che nella realtà, come esemplarmente in questa battuta di Mme de Saint-Ange a suo fratello: "peins-moi ton Dolmancé, je t'en conjure, afin que je l'aie bien dans la tête avant que de le voir arriver" (D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, cit., p. 6).

Rousseau in galera: se l'immaginazione del singolo diventa legge, la società rischia di disintegrarsi, e proprio questo conflitto è al centro di buona parte dei romanzi ottocenteschi.

Il racconto del pettine spezzato basterebbe già a disegnare il quadro di una morale "idealista", o "emotivista", o "occasionalista". Esso diventa però ben altrimenti significativo allorché, procedendo nella lettura, arriviamo al racconto di un altro crimine di poco conto e di grande valenza simbolica: il furto di un nastro. In questo caso Rousseau assume un atteggiamento opposto, e si dichiara responsabile. Ma solo al lettore, cioè in quanto "narratore". A Madame de Vercellis, che lo interroga, l'attore (il giovane Jean-Jacques) si rifiuta infatti di dire la verità (accusando e perdendo l'innocente Marion) con la stessa ostinazione di cui aveva dato prova durante l'interrogatorio dei Lambercier. Stavolta, tuttavia, è proprio lui, il narratore ormai vecchio, ad attribuirsi quella inclinazione "diabolica" del carattere (una "impudence infernale"),²⁵ che nel racconto precedente aveva invece rifiutato, appellandosi al tribunale divino.

I due episodi vanno letti in parallelo: uno, infatti, sembra essere la riscrittura dell'altro. In entrambi i casi l'evento segna una crisi irreparabile. Il furto del nastro pone fine alla tranquillità di Jean-Jacques, e inaugura una vita all'insegna del senso di colpa e del rimorso. Tanto che alla necessità di nettarsi la coscienza il narratore attribuisce addirittura la decisione di scrivere le *Confessioni*. Ma la confessione non riguarda tanto il furto, in sé ben poca cosa, quanto il fatto che per tutta la vita Rousseau non ha detto la verità neanche agli amici più intimi, e se pure ha accennato ad un'azione atroce, non ha mai specificato però chiaramente quale. Ora che la sua vita è diventata tempestosa, il rimorso è diventato insostenibile, perché gli toglie "la plus douce consolation des innocents persécutés":²⁶ gli impedisce, cioè, di presentarsi ai suoi malvagi persecutori come innocente, e per di più come innocente che dice la verità ("dans toute sa vérité").²⁷ Ma innocente non era mai stato, perché, come ha appena confessato, su questo episodio, per lui importantissimo, ha mentito tutta la vita; ed è dunque solo attraverso il proprio racconto che una doppia colpevolezza

²⁵ J.-J. Rousseau, *Les confessions*, cit., p. 85.

²⁶ Ivi, p. 86.

²⁷ Ivi, p. 3.

diventa virtù, e una vita di menzogna diventa verità. Sembrerebbe dunque che per Rousseau la sola azione che ha valore morale sia quella del raccontare (viene in mente Conrad), e questo vale però sia nel caso in cui il soggetto si assume la responsabilità del male commesso (il nastro rubato), sia nel caso in cui invece si rifiuta di assumersela contro le apparenze.

Ma torniamo all'episodio del pettine. Anche qui il crimine (e il processo che ne è seguito) ha segnato una crisi irreversibile, la fine della serenità infantile, cioè, in termini esplicitamente teologici, nientemeno che la caduta e la corruzione. Da quel momento in poi Jean-Jacques si nasconde, si ribella, e soprattutto incomincia a mentire.²⁸ Ciò significa, però, che il racconto del vecchio narratore è il frutto di una mente già corrotta, che potrebbe aver falsato il passato. E in effetti, a leggere attentamente il brano, Rousseau dice di essere stato talmente sconvolto dalle domande inquisitorie dei Lambercier, che il lettore deve *immaginarsi* quel che avveniva nel suo animo, perché neanche lui, ora, riesce a decifrare i propri ricordi: "quel renversement d'idées! quel désordre de sentiments! quel bouleversement dans son cœur, dans sa cervelle, dans tout son petit être intelligent et moral! Je dis *qu'on s'imagine tout cela, s'il est possible*, car pour moi, je ne me sens pas capable de démêler, de suivre la moindre trace de ce qui se passait alors en moi."²⁹ Qui la prima persona del narratore si distanzia dalla terza persona del personaggio, il quale si perde nella nebbia di un sentire confuso, non ancora vagliato dalla ragione; un sentire in cui l'unico dato certo è la centralità assoluta dell'io che non sa uscire da sé per riconoscere la presenza e la datità del mondo esteriore ("les apparences"): "je n'avais pas assez de *raison pour sentir* combien les apparences me condamnaient, et pour me mettre à la place des autres. Je me tenais à la mienne, et tout ce que je sentais, c'était la rigueur d'un châtement effroyable pour un crime que je n'avais pas commis."³⁰ La costruzione retorica è sapiente. La valutazione oggettiva della situazione dipende interamente dal rifiuto di accettare il castigo (dunque, direbbe Sade, da una passione o da un interesse), e la negazione del crimine è data per scontata alla fine della frase, come se fosse una

²⁸ Ivi, p. 21.

²⁹ Ivi, p. 19.

³⁰ Ivi, p. 19-20.

premessa indubitabile. Al lettore è richiesto in altri termini, un atto di fede.³¹ Il vero crimine è allora non tanto la rottura del pettine, quanto l'ostinazione nel rimanere arroccato in se stesso, nella testarda (o – dicono i Lambercier – diabolica) difesa di un io impermeabile alle apparenze della realtà, e inabissato nelle proprie confuse emozioni. Il privilegio del sentire rispetto all'esperienza era d'altronde un lascito psichico centrale dell'educazione paterna, che, come racconta lo stesso Rousseau, consisteva nel "pericoloso metodo" della lettura continua, in seguito alla quale il piccolo Jean-Jacques si forma idee "bizzarre e romanzesche" sulla realtà che né l'esperienza né la riflessione sono mai riuscite ad alterare e correggere:

Je n'avais aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti. Ces émotions confuses, que j'éprouvais coup sur coup, n'altéraient point la raison que je n'avais pas encore; mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe, et me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais bien pu me guérir.³²

Nelle *Confessions* (la prima parte pubblicata nel 1782, i primi libri scritti probabilmente nel 1765) Rousseau ci dà dunque il paradigma di un eroe che si pone il problema di un crimine riconosciuto come tale, del quale si assume (il nastro rubato) o non assume (il pettine spezzato) la responsabilità, ma con il medesimo risultato, di proclamare la propria innocenza, attraverso, rispettivamente, la confessione (nastro rubato) o la negazione (pettine spezzato), atteggiamenti che si pongono nella strategia rousseauiana sullo stesso piano.

Vediamo ora cosa accade in un altro testo, il *Werther*, che Goethe scrisse quasi nello stesso periodo (una decina di anni dopo) ma che fu pubblicato nel 1774, prima che le *Confessions* vedessero la luce nel 1782. Si tratta di un testo molto diverso, innanzitutto perché, nonostante la materia autobiografica, è un romanzo, e poi perché la narrazione non è retrospettiva, bensì epistolare, segue cioè, per così dire in diretta, il corso della storia.

³¹ E proprio in ciò, come si diceva, il primo episodio si differenzia dal secondo, che giudice e lettore sono esattamente sullo stesso piano.

³² J.-J. Rousseau, *Les confessions*, cit., p. 8.

Anche in questo caso l'eroe non sembra, a prima vista, un criminale, se non consideriamo come suo unico delitto quello commesso contro se stesso alla fine della vicenda. Tuttavia il tema della sua responsabilità, e dunque dell'innocenza, appare fin dalla primissima lettera, in cui Goethe sembra fischiettare il tema di Don Giovanni, il libertino impenitente. Werther è appena fuggito da una situazione scabrosa in cui ha "dato esca" ai sentimenti di una giovane fanciulla senza avere intenzioni serie. Nel giro di una mezza pagina passa dall'auto-giustificazione: "eppure io ero innocente. Era mia colpa se..." all'auto-accusa: "Ma... sono poi davvero senza colpa?"³³ Cosa significa mai questa *ouverture*, in cui sullo spensierato eroe giovane si proietta già l'ombra dell'omicida Faust? ("e che il passato per me sia passato").³⁴

Sullo sfondo è un orizzonte già nietzschiano: il rifiuto del risentimento e del senso di colpa,³⁵ che va di pari passo con l'esaltazione di un'energia e di una libertà selvaggia e animale. L'amore per Lotte è un amore per la preda, è un desiderio violento di possesso totale ed esclusivo, che si scatena all'entrata in gioco del rivale. È dunque, come la stessa Lotte intuisce lucidamente, un desiderio triangolare che ha le sue radici in un orizzonte arcaico di competizione tra maschi: "temo davvero che sia soltanto l'impossibilità di avermi che le rende così eccitante questo desiderio."³⁶ L'esito finale non può che essere lo scatenamento di pulsioni bestiali, la caduta nel non-umano: Lotte, in

³³ "Und doch war ich unschuldig. Konnt ich dafür..."; "Und doch – bin ich ganz unschuldig?" Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1973, p. 9 (la traduzione è di Carlo Picchio, modificata se necessario).

³⁴ "Und das Vergangene soll mir vergangen sein." *Ibidem*. Cfr. J. W. von Goethe, *Faust. Kommentare*, a cura di Albrecht Schöne, Frankfurt am Mein, Deutscher Klassiker Verlag, 2005, v. 11595ss.

³⁵ "Ich [...] will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen [...] der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht [...] mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigen, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen." J. W. von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 9 ("non voglio più ruminare quel poco di male che ci manda il destino [...] vi sarebbero meno dolori tra gli uomini se essi [...] non si dessero da fare con tutto il potere della loro immaginazione a rievocare la memoria del male passato, invece di adattarsi ad un presente senza colore").

³⁶ "Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht." Ivi, p. 136.

veste di domatrice, invita l'uomo che sta per diventare predatore e quasi lupo (Werther digrigna i denti: "Er knirrte mit den Zähnen...") a moderarsi, a riprendere il controllo della propria natura violenta: "soltanto dovrà moderarsi. Ma perché mai ha lei dovuto nascere con questa violenza, con questa indomabile passionalità verso qualunque cosa tocca?"³⁷

La pulsione aggressiva affiora alla coscienza di Werther dapprima come desiderio di morte di Albert (un abisso di fronte al quale indietreggia sgomento),³⁸ poi come fantasticheria più attiva di eliminazione del terzo incomodo. Ma dalla prima versione, in cui a soccombere sarebbe lui: "uno di noi tre deve andarsene ed io voglio essere quello!" si passa a una seconda versione in cui il primo pensiero va ad Albert: "in questo cuore straziato si è spesso insinuato iracondo il pensiero di uccidere tuo marito, o te, o me! E questo sia!"³⁹ È evidente che il suicidio finale non è che una sostituzione dell'oggetto della violenza. Ma la vera pulsione profonda, non deviata dalla coscienza morale, è rappresentata all'interno del romanzo *in corpore vili*, nella storia del contadino che uccide il marito della padrona. Il contadino, è evidente, è un doppio di Werther. Anche lui è in preda a un amore esclusivo, assoluto (il possesso ha qui anche una connotazione socio-economica, essendo la donna una possidente), che quando si scontra con la realtà di un terzo (il marito) si tramuta in violenza omicida: "nessuno avrà lei, e lei non avrà nessuno."⁴⁰ Anche in questo caso c'è una regressione dell'umano oltre la soglia del non-umano. Il contadino, al contrario di Werther, l'ha oltrepassata: "la soglia su cui i bambini del vicinato avevano giocato tante volte era imbrattata di sangue. Amore e fedeltà, i migliori sentimenti umani, si erano mutati in violenza e omicidio."⁴¹

³⁷ "... nur mäßigen Sie sich. O, warum mußten Sie mit dieser Heftigkeit, dieser unbezwinglich haftenden Leidenschaft für alles, was Sie einmal anfassen, geboren werden!" *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 103.

³⁹ "Eins von uns dreien muß hinweg, und das will ich sein!"; "In diesem zerrissenen Herzen ist es wütend herumgeschlichen, oft – deinen Mann zu ermorden! dich! – mich! So es sei!" Ivi, p. 138.

⁴⁰ "Keiner wird sie haben, sie wird keinen haben." Ivi, p. 127.

⁴¹ "Jene Schwelle, worauf die Nachbarskinder so oft gespielt hatten, war mit Blut besudelt. Liebe und Treue, die schönsten menschlichen Empfindungen, hatten sich

È a seguito di questo episodio che avviene tra Werther e Albert uno scontro riguardante proprio la responsabilità e l'innocenza dell'omicida. Werther pensa che il contadino, pur autore di un delitto, sia innocente e si identifica a tal punto con lui che "acquistava la certezza di poterne convincere anche altri."⁴² L'identificazione totale con il criminale toglie legittimità alla disamina obiettiva dei fatti secondo le leggi; la "certezza" interiore di Werther è un impulso puramente soggettivo al dominio che, come in Sade (e in Rousseau secondo Johnson) pretende di farsi diritto: "già anelava a poter parlare in suo favore, già il più ardente discorso di difesa gli faceva ressa alle labbra."⁴³ Ha buon gioco Albert a contrapporgli la tesi che scagionare il contadino avrebbe significato distruggere (l'argomento sarebbe piaciuto a Johnson) l'intera sicurezza dello Stato, e che quindi "tutto doveva procedere seguendo l'ordine e le vie prescritte."⁴⁴ E tuttavia Werther non si lascia convincere, e continua a fantasticare una via di "fuga" per quell'uomo, che invece l'intendente non ritiene possibile salvare in alcun modo: "no, non lo si può salvare!"⁴⁵

Che sia questo il vero snodo dell'intreccio (e il vero problema che esso pone) ce lo dice la pregnanza del verbo nel *Faust*. Alla fine della prima parte (v. 4611), Gretchen viene assolta da una voce dall'alto ("Sie ist gerichtet! / Ist gerettet"), la cui forza è potenziata dall'assonanza/contrasto con il "gerichtet" prununciato da Mefistofele, e dal richiamo alla precedente invocazione di Gretchen relativa al figlio suo e di Faust: "Rette! rette!" (v. 4562). Ed è in certo senso proprio grazie a questo giudizio assolutorio che anche Faust, dopo alcune migliaia di versi, sarà anch'egli salvato, ovvero 'liberato' dalle sue catene terrestri: "Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen" (vv. 11936-11937).⁴⁶ La dinamica della salvezza/perdono di

in Gewalt und Mord verwandelt." *Ibidem*.

⁴² "Er fand ihn als Verbrecher selbst so schuldlos, er setzte sich so tief in seine Lage, daß er gewiß glaubte, auch andere davon zu überzeugen." Ivi, p. 128.

⁴³ "Schön wünschte er für ihn sprechen zu können, schon drängte sich der lebhafteste Vortrag nach seinen Lippen." *Ibidem*.

⁴⁴ "Es müße alles in der Ordnung, in dem vorgeschriebenen Gang bleiben." *Ibidem*.

⁴⁵ "Nein, er ist nicht zu retten!" Ivi, p. 129.

⁴⁶ La traduzione di Franco Fortini suona: "chi si affatica sempre a tendere più oltre, / noi possiamo redimerlo", ma "erlösen" vale più propriamente "liberare", "salvare" (riferito a prigionieri). Nei v. 12061-12068, inoltre, il perdono ("Dein Verzeihen") può essere riferito sia a Gretchen sia a Faust stesso (si vedano gli studi citati nel commento di Albrecht Schöne al *Faust*, cit., vol. 2, p. 809).

Gretchen e Faust (accomunati dall'infrazione erotica libertina) risponde, correggendola, alla condanna definitiva dell'intendente, che viene fatta propria da Werther in esplicita identificazione con l'omicida: "tu non puoi essere salvato, infelice! Vedo bene che noi non possiamo essere salvati!"⁴⁷ È come dunque se la complessa macchina del *Faust* fosse stata messa in moto per dare al seduttore Werther quella via di fuga che qui non ha avuto né nei panni dell'alter ego contadino, condannato in giudizio, né al tribunale della coscienza. L'ultima frase del romanzo sottolinea l'assenza del prete al funerale. La violenza che ha diretto contro se stesso non è stata giustificata dalle istituzioni, è rimasta privata. Nessun decreto divino lo ha sollevato dalla propria responsabilità, restituendogli l'innocenza.

L'appello al giudizio divino è ancora, in questa fase, decisivo, sia per Rousseau sia per Goethe. Anche il contadino aveva tentato inutilmente di convocare Dio per giustificare un impulso di cui non si vuole riconoscere la responsabilità. Era, commenta Werther, come perseguitato da uno spirito maligno,⁴⁸ e le sue azioni gli erano state imposte da una forza estranea alla sua volontà: "l'aveva seguita, o piuttosto era stato strascinato a seguirla"; e poi ancora, al momento della violenza: "aveva tentato di prenderla con la forza. Non sapeva come ciò fosse avvenuto."⁴⁹

È evidente che il resoconto di Werther ricalca le parole del suo doppio, che infine invoca Dio come testimone a scarico rispetto alle sue intenzioni: "chiamava Dio perché testimoniassero che le sue intenzioni erano sempre state oneste e che soltanto egli aveva desiderato con tutta l'anima che lei lo sposasse e potesse trascorrere la vita con lui."⁵⁰ La responsabilità della prima violenza è dunque di uno spirito maligno, una forza oscura incomprensibile, che contrasta con le sue intenzioni oneste (Dostoevskij darà forma di personaggio a questa volontà maligna nei colloqui di Ivan Karamazov con il Diavolo), ed è inoltre assecondata dal comportamento della vittima: "mi confessò con un

⁴⁷ "Du bist nicht zu retten, Unglücklicher! Ich sehe wohl, daß wir nicht zu retten sind." J. W. von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 129.

⁴⁸ "Er sei als wie von einem bösen Geist verfolgt gewesen." Ivi, p. 105.

⁴⁹ "Er [...] ihr nachgegangen, ja vielmehr ihr nachgezogen worden sei"; "hab er sich ihrer mit Gewalt bemächtigen wollen; er wisse nicht, wie ihm geschehen sei." *Ibidem*.

⁵⁰ "Nehme Gott zum Zeugen, daß seine Absichten gegen sie immer redlich gewesen, una daß er nichts sehnlicher gewünscht, als daß ihn heiraten, daß sie mit ihm ihr Leben zubringen möchten." *Ibidem*.

senso di vergogna quali piccole intimità essa gli aveva consentito e quali accostamenti permesso.”⁵¹ Ma in seguito lo stesso Werther dirà di Lotte: “lei non avrebbe dovuto far questo! Non avrebbe dovuto eccitare la mia immaginazione con queste scene di divino candore e di felicità.”⁵² Ritroviamo qui la stessa giustificazione del seduttore messa in campo all’inizio del romanzo: è stata la fanciulla ad innescare l’immaginazione.⁵³

L’autocorrezione però non avviene. Il contadino dovrà assumersi in tribunale la responsabilità del proprio crimine; Werther eviterà la condanna deviando il proprio impulso omicida su se stesso; Goethe scagionerà il proprio eroe affiancandogli un capro espiatorio, in attesa di elaborare una strategia difensiva molto più efficace e definitiva che convoca sulla scena Dio, proprio come aveva fatto, all’inizio delle *Confessioni*, Rousseau. I lettori dell’epoca non hanno mancato di notare il legame profondo tra Werther e il personaggio Rousseau. Su una copia del romanzo che aveva prestato a un amico, Goethe racconta di aver trovato scritto: “tais Toi Jean Jacques ils ne te comprendront point!”⁵⁴ Al contrario che per i libertini sadiani, per Rousseau e per Goethe il male esiste, ma l’individuo ha il diritto di non assumersene la responsabilità, per vivere il presente, o morire innocente.

⁵¹ “Endlich gestand er mir auch mit Schüchternheit, was sie ihm für kleine Vertaullichkeiten erlaubt, und welche Nähe sie ihm vergönnet.” *Ibidem*.

⁵² “Sie sollte es nicht tun! sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit reizen.” Ivi, p. 108.

⁵³ “Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und doch - bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt? hab ich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt, hab ich nicht - O was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! Ich will, lieber Freund, ich verspreche dirs, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ichs immer getan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein.” Ivi, p. 9 (“Era mia la colpa se, mentre le grazie capricciose di sua sorella mi procuravano un piacevole svago, sorgeva una passione in quel povero cuore? Ma... sono poi davvero senza colpa? Non ho io forse dato esca ai suoi sentimenti? Non mi sono diletato anch’io delle più vere espressioni della sua natura, che così spesso ci fecero ridere, pur non essendo affatto risibili? Non ho forse... oh, che cosa è mai l’uomo, se può accusare se stesso? Caro amico, io voglio, te lo prometto, io voglio correggermi; non voglio più ruminare quel poco di male che ci manda il destino: voglio godere il presente, e che il passato per me sia passato”).

⁵⁴ Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996, p. 278.

Bibliografia

- Baioni, Giuliano, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996
- Bataille, Georges, *La letteratura e il male*, Milano, Mondadori, 1991
- Beccaria, Cesare, *Dei delitti e delle pene*, Milano, Feltrinelli, 1991
- Boswell, James, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Garzanti, 1982
- Descartes, René, *Opere 1637-1649*, Milano, Bompiani, 2009
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1973
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Kommentare*, a cura di Albrecht Schöne, Frankfurt am Mein, Deutscher Klassiker Verlag, 2005
- Leibniz, Gottfried W. Von, *Saggi di teodicea*, Milano, Rizzoli, 1999
- Marquard, Odo, *Apologia del caso*, Bologna, Il Mulino, 1994
- Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, vol. 1, p. 1-656
- Sade, Donatien Alfonse François de, *Juliette ou les prospérités du vice*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1998, vol. 3, p. 179-1262
- Sade, Donatien Alfonse François de, *La philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1998, vol. 3, p. 1-178
- Schmitt, Carl, *Romanticismo politico*, Napoli, Giuffrè, 1981

3. "... racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo". Primo Levi, *Indifference and the Faces of Evil*

Robert S. C. Gordon

To the memory of Norman Geras (1943-2013)

There is a textual crux that erupts, stark and disturbing, at the very opening of Primo Levi's entire, extraordinary oeuvre, and which taints with a certain note of doubt and instability all the magisterial lucidity that follows. In that crux lies the seeds of a vision of evil in Levi as an insidious form of "near enemy" of humanity, starkly distinct from any idea of radical evil.

Levi's first great work of reflection on the physics and the ethics of the Holocaust, *Se questo è un uomo* (*If This is a Man*, 1947/1958),¹ establishes a perspective on genocide which is ostensibly one of detached analysis and experimental demonstration: he sets out to add nothing, as he says in his Preface, to the "atrocious details" ("particolari atroci")² that, already in 1947, he assumes are all too well known to his readers, indeed to readers across the world. Instead, his much-quoted aim is to offer "documents for a calm study of the human mind" ("uno studio pacato");³ even today, seventy years on from his deportation, the very idea of such a reflective mode is astonishing. And for many of his most intensely loyal readers, it is the analytical, evidential, anthropological, experimental eye this precept opens up that allows Levi to pinpoint the horror of what he describes and of what he lived through, without loss of dignity or voice, against the oblivion the Nazis had planned for him and for the Jews of Europe.

¹ Texts are given in Italian and in English (my own translations).

² Primo Levi, *Opere*, 2 vol., Turin, Einaudi, 1997, vol. 1, p. 5.

³ *Ibidem*.

For the same reason, there is little or no space for a theodicy of Auschwitz in the secular, rationalist modeller that Primo Levi embodies in textual-testimonial form, in his programmatic passage from darkness towards light, which is declaredly not to be taken as a passage from evil to good, but rather from chaos and indecipherability towards understanding and knowledge, a new *Aufklärung*. To borrow one of his characteristically ironic and light plays on words – in this case from a chapter title of *Se questo* – Levi's Auschwitz ostensibly exists "On This Side of Good and Evil" ("Al di qua del bene e del male"),⁴ in a universe of messy human degradation where such blunt categories are at least blurred and quite possibly useless as categories of explanation. If anything, it is social and animal evolution – good and bad *adaptation* – that replaces Manicheistic struggle in Levi's concentration camp universe, as the once-again heavily ironic chapter and later book title "The Drowned and the Saved" ("I sommersi e i salvati") is surely intended to illustrate. Radical evil – or in indeed absolute good – are both irrelevancies, points of impossible infinitude in Levi's universe of finites and impurities. Here he is in a telling and highly characteristic series of passages, from *Se questo* and then from the essay "The Grey Zone" ("La zona grigia") in *I sommersi e i salvati* (1986), reflecting on the figure of the "saint", a figure that clearly troubled him as a token of the non-human, the impossible and indeed the undesirable reign of the absolute – here absolute goodness:

Moltissime sono state le vie da noi escogitate e attuate per non morire: tante quanti sono i caratteri umani. Tutte comportano una lotta estenuante di ciascuno contro tutti, e molte una somma non piccola di aberrazioni e di compromessi. Il sopravvivere senza aver rinunciato a nulla del proprio mondo morale, a meno di potenti e diretti interventi della fortuna, non è stato concesso che a pochissimi individui superiori, della stoffa dei martiri e dei santi.⁵

⁴ Ivi, vol. 1, p. 73-82.

⁵ "The ways we all thought out and put into practice to cheat death were legion: as numerous as there are different human personalities. They all bring with them a draining struggle of all against all, and many also bring a not inconsiderable degree of aberration and compromise. Survival without having to deny even the smallest part of one's moral world, except in cases of powerful and direct strokes of good fortune, was a gift given to only a tiny handful of higher beings, made of

È ingenuo, assurdo e storicamente falso ritenere che un sistema infero, qual era il nazionalsocialismo, santifichi le sue vittime: al contrario, esso le degrada, le assimila a sé.⁶

Non esiste proporzionalità tra la pietà che proviamo e l'estensione del dolore da cui la pietà è suscitata: una singola Anna Frank desta più commozione delle miriadi che soffrirono come lei, ma la cui immagine è rimasta in ombra. Forse è necessario che sia così; se dovessimo e potessimo soffrire le sofferenze di tutti, non potremmo vivere. Forse solo ai santi è concesso il terribile dono della pietà verso i molti; ai monatti, a quelli della Squadra Speciale, ed a noi tutti, non resta, nel migliore dei casi, che la pietà saltuaria indirizzata al singolo, al *Mit-mensch*, al co-uomo: all'essere umano di carne e sangue che sta davanti a noi, alla portata dei nostri sensi provvidenzialmente miopi.⁷

For Levi in these passages, the saint or the sanctified human being, is a figure of power but also deep ambiguity: to read human experience through the lens of the saintly is a profoundly mismatched heuristic, a discourse of purity, of holistic (holy) vision and bottomless capacity, none of which is consonant with the human.

The same goes for radical evil, indeed for all absolutes and extremes: our human nature is, simply, the enemy of all that is infinite ("[la] nostra condizione umana, che è nemica di ogni infinito").⁸

Any yet, and yet... There are cracks in this edifice, in the calm model of moderate experience of terrifying extremes, moments of

the stuff of martyrs and saints." Ivi, vol. 1, p. 88.

⁶ "It is naive, foolish and historically false to believe that an infernal system such as National Socialism sanctifies its victims. On the contrary, it degrades them, it remakes them in its own image." Ivi, vol. 2, p. 1020.

⁷ "There is no proportionate relation between the pity we feel and the extent of the suffering which causes that pity: a single Anne Frank moves us more than the myriads of others who suffered like her but whose image has stayed in the shadows. Perhaps it has to be like this: if we were to, if we could suffer the pain of all others, we could not live. Perhaps only saints are given the terrible gift of pity for the many; for the gravediggers [the reference is to Manzoni's *I promessi sposi*, 1842], for the Sonderkommandos, and for all of us, the best we can hope for is occasional pity towards a single individual, towards the *Mit-mensch*, or fellow-human: the human being in flesh and blood who stands before us, present to our senses in all their providential myopia." Ivi, vol. 2, p. 1033-1034.

⁸ Ivi, vol. 1, p. 11.

exception and deep instability in Levi that open a door onto a terrain where a certain form of good and evil, if not a theodicy, nevertheless pertains, inhabiting a human, if not an absolute space, a relational rather than a radical space, a “third” or “grey” space between conventional moral binaries. Berel Lang, in his recent biographical essay on Levi, provides some remarkably potent suggestions for reading Levi’s moral imagination in this light, including several pages on Levi’s implicit notions of evil and of justice.⁹ Lang departs precisely from the influential and not a little ambiguous pages of the essay “The Grey Zone”.¹⁰ Lang’s argument, and it proves powerfully pertinent here, is that for Levi, evil remained a contradictory puzzle, a paradox that was both open to and beyond explanation, both utilitarian and, as he called it in *I sommersi*, “useless”.¹¹ This space of irreducible contradiction in evil and indeed good (akin to Isaiah Berlin’s liberalism) opens up a profoundly innovative category, the grey zone, a position that is, precisely what Lang calls a “third modality of ethical judgement”,¹² *not* to be misconstrued as merely a halfway-house between the two poles of “good” and “evil”, of white and black, a little dose of one with the mitigating juice of the other (or vice versa). Instead, Lang posits, the grey zone is “its own autonomous domain: separate, yet still within the compass of ethical judgement”.¹³ For Lang, this places Levi’s moral centre and focus beyond good and evil,¹⁴ but we can slightly adjust this formulation to suggest that within the widely encompassing and irreducibly complex grey zone, there are elements of a “tertiary” human evil we are tracing here.

And so to that textual crux mentioned above, where a shadow of human evil is thrown across the blank canvas of Levi’s work. It comes not in the Preface to *Se questo è un uomo*, but in another element in its paratextual apparatus, the poem-epigraph, later entitled “Shemà”, built around the Torah prayer known by that name and

⁹ Berel Lang, *Primo Levi. The Matter of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2014.

¹⁰ Ivi, p. 121-130.

¹¹ P. Levi, *Opere*, cit., vol. 2, p. 1073-1090.

¹² B. Lang, *Primo Levi. The Matter of a Life*, cit., p. 129.

¹³ Ivi, p. 128.

¹⁴ Ivi, p. 129.

incipit.¹⁵ The very first crack in Levi's edifice of "calm study", in other words, precedes the edifice itself; its foundations are already fractured, we might say, and they are marked by a point where the voice of the oath and the curse burst in on the Levian scene.

The poem is rightly famous for its lapidary declaration of the limit-state of manhood and of womanhood, of human identity and dignity in Auschwitz; this is Levi's *Ecce homo*, with its imploring imperative or petition to the reader to *Consider* ("Considerate") these victims-creatures-men/women, to "*Meditate that this has been*" ("Meditate che questo è stato") – an appeal to history and ontology simultaneously – and to remember and transmit this knowledge.¹⁶ But often glossed over and left uncomfortably hanging at the end of "Shemà" by many of its readers are its last three lines, the violent Biblical curses thrown down upon those readers who wilfully fail to "consider", to "meditate", to remember and transmit. The final tercet is introduced by a conjunction of simple but apocalyptic power, "Or" ("Or else..."):

...

O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi.¹⁷

¹⁵ The poem is dated 10 January 1946 and appeared without its title in *Se questo è un uomo*, but with the title in Levi's later collections of poetry (ivi, vol. 2, p. 525). It was variously placed after and before the Preface in the 1947 and 1958 editions, without title. Before even the first edition, it had been published in a local anti-Fascist journal in 1947, where Levi was publishing several stories that fed into *Se questo è un uomo*, with the alternative Biblical title "Salmo" ("Psalm"); see notes at *Opere*, cit., vol. 1, p. 1382; vol. 2, p. 1543.

¹⁶ Some recent work that comments on the poem includes: Uri Cohen, *Consider If This Is a Man: Primo Levi and the Figure of Ulysses*, «Jewish Social Studies: History, Culture, Society», XVIII, 2 (Winter 2012), p. 40–69; Jonathan Druker, *Ethics and Ontology in Primo Levi's «Survival in Auschwitz»: A Levinasian Reading*, «Italice», LXXXIII, 3/4 (Fall – Winter 2006), p. 529–542; Nancy Harrowitz, *Primo Levi's Jewish Identity*, in *Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. By Robert S. C. Gordon, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 17–31.

¹⁷ "Or may your home crumble, / May sickness impede you, / May your children turn their faces from you." P. Levi, *Opere*, cit., vol. 1, p. 3.

This remains one of the most remarkable, and most opaque, turns in Levi's work, one so shocking as to require deep reflection that, to my knowledge, has thus far been missing from the critical field. The source, as for the whole poem, is clear: the text of Deuteronomy, from which not only the Shema prayer is taken, on which Levi bases this foundational poem for all testimonial discourse after the Holocaust, but also the covenant of the Jewish people with God, the binding declaration of obedience and the subsequent curses of disobedience. The three lines that close the poem echo the litany of curses, especially in Deuteronomy 28: 15-68, which begin thus:

But it shall come to pass, if you do not obey the voice of the LORD your God, to observe carefully all His commandments and His statutes which I command you today, that all these curses will come upon you and overtake you. (Deut. 28: 15, New King James version)

If the source is clear, the impact of this final *congedo* of Levi's poem is by no means exhausted by its source: Levi is as far from pastiche in this poem as could possibly be imagined, and the source captures little of the deep moral jeopardy of these lines for 20th-century conceptions of morality. Why this awesome violence towards the reader, this curse of disobedience following the imperatives, this dark looming threat left hovering over "you" / "us"? And why, particularly – and here the instability and potential for confusion in a lyric panorama of evil is intense – why all this, in a poem that makes no mention whatsoever of the perpetrators, but rather only of victims and readers, of third and of second persons (and a shadowy enunciating subject or first person)? The answers to these questions and the enigma of Levi's curses open a door onto the residual terrain of human evil in Primo Levi.

Giorgio Agamben has written extensively (and for some, rather distortingly) of Levi, in *Quel che resta di Auschwitz (Remnants of Auschwitz)* and elsewhere.¹⁸ But one of the books in the *Homo Sacer* series that does not touch on Levi at all can perhaps illuminate our

¹⁸ For examples of critiques of Agamben, with a particular emphasis on his (mis-)use of Levi, see Dominick LaCapra, *Approaching Limit Events: Siting Agamben*, in *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 144-194; Lisa Guenther, *Resisting Agamben: The Biopolitics of Shame and Humiliation*, «Philosophy and Social Criticism», XXXVIII, 1 (January 2012), p. 59-79.

analysis here. In *Il sacramento del linguaggio*, Agamben explains that the oath, in both legal and religious terms, is that which renders sacred – in Agamben’s perception, both holy and accursed, or apart – through language.¹⁹ Through this nexus, as Laura Moudarres has explained, the performance of the oath binds together words and deeds, actions and consequences.²⁰ As I “swear” that I will act in a certain way, I thereby already enact, predicting and determining the action itself (“Or else...”, “if I do not, then...”). The performance of the contrary curse of the potential perjurer (“If I should break my oath, then may...”), the self-destruction of s/he who fails to respect that declared bond, is above all marked by its reflexivity: “giurare equivale innanzitutto a maledire, a *maledirsi* nel caso che si dica il falso o non si mantenga ciò che si è promesso.”²¹

Levi’s combination of imperative and curse in “Shemà” shares something of both the collective and reflexive in Agamben’s oath: like the latter, it is constitutive of a polis and of a law – here the law of testimony or more capaciously, a law demanding the acknowledgement of human suffering, as much as the knowledge of it, which Levi inaugurates through language in this very declamation. The law in “Shemà” – and indeed in aspects of Agamben’s account also – comes less in the form of legislation, however, than in the form of a contract. The poem binds us to certain actions and sets down the penalty clauses for derogation of the contract, in its language of collapse, impediment, of torque, *à rebours*, “against nature”: “si sfaccia” is literally “undone”; “impedisca”, “impede”; “torcano”, literally “twist”. It is this counterpoint to Levi’s polis or law of human acknowledgement, this shattering of the contract and the consequent anathemas, which the final three lines of the poem declare and which, I suggest, amounts to Levi’s first vision of human evil in this civic polis, an evil which, as I shall argue, which we might usefully label “indifference”. We shall see below the contractarian consequence of this torque.

If the tone of “Shemà”’s ritual and contractual curses is all but missing from the remainder of *Se questo è un uomo*, the motifs of the home, of illness and crucially also of the look, the face and the turn

¹⁹ Giorgio Agamben, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Bari-Roma, Laterza, 2008.

²⁰ Laura Moudarres, *Sacrament of Testimony: Agamben and Biblical Language in Primo Levi’s Se questo è un uomo*, «The Italianist», XXXIV, 1 (February 2014), p. 88-102.

²¹ G. Agamben, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, cit., p. 42.

on which the curses are built, all return to make up some of its core constitutive elements, some of the fundamental vessels of Levi's troubled, probing *ethical* reflections.

In particular, as I've argued elsewhere,²² the look is a key vessel for Levi. He seems to operate ethically in something of a Levinasian universe in which the acknowledgement and recognition of the other, in particular acknowledging the "otherness" of the other, marks the entry in the realm of the ethical, what Levinas calls the "face-to-face" – and conversely, the denial of that acknowledgement marks the exit from human reciprocity into something else, a refusal of the human that amounts to something like "evil".

Beyond the sheer physical degradation and suffering, one of the earliest and repeated traumas of arrival at Auschwitz for Levi came in the form of the looks denied, the questions unanswered. And even as he becomes bluntly inured later on to these blows and humiliations, both metaphorical and literal, the trauma of the look denied, the turning of blind eyes and deaf ears returns at key moments of anguish and recognition, typically moments of transition and memory that briefly take him out of the fog of hunger, cold and the raw struggle for survival. Three key examples, taking place at three important sites within the Auschwitz camp system, make the point powerfully. It is telling that the sites – the hospital, the office and the lab – are three interior and transitional spaces, as well as perverted forms of three spaces and institutions of modernity, and each brings Levi what he later called "moments of reprieve", as well as contact with outsiders/bystanders and so also humiliation, in a rare kind of mirroring, as he sees himself as they see him.

First, in the Monowitz camp clinic, the KB or "Ka-Be", Levi asks his neighbour, a Polish inmate patient for help:

Lui *si è voltato* all'infermiere, che gli somiglia come un gemello e sta in un angolo a fumare; hanno parlato e riso insieme senza rispondere, *come se io non ci fossi*: poi uno di loro mi ha preso il braccio e ha guardato il numero, e allora hanno riso più forte. [...]

²² See Robert Gordon, *Primo Levi's Ordinary Virtues. From Testimony to Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 39-54, on which I have drawn in part here; and cfr. J. Druker, *Ethics and Ontology in Primo Levi's «Survival in Auschwitz»: A Levinasian Reading*, cit.

L'infermiere indica all'altro le mie costole, *come se io fossi un cadavere* in sala anatomica; accenna alle palpebre e alle guance gonfie e al collo sottile, si curva e preme coll'indice sulla mia tibia e fa notare all'altro la profonda incavatura che il dito lascia nella carne pallida, come nella cera.

Vorrei non aver mai rivolto la parola al polacco: mi pare di non avere mai, in tutta la mia vita, subito *un affronto* più atroce di questo. [...] *si rivolge a me*, e in quasi-tedesco, caritatevolmente, me ne fornisce il compendio: "– Du Jude kaputt."²³

As the terms highlighted indicate, the affront, the insult and the present reaction of disgust ("I wish" is poised between a historical present-tense of Levi's sensations in the "Ka-Be" and the vaster present human regret of this encounter with (inhumane) human evil) is literally embodied in the turns and the looks that render Levi invisible, dead.

A reprise of this charged encounter of the ordinary and the perverse permeates one of the most quoted and intense episodes of *Se questo è un uomo*, Levi's encounter with Pannwitz, the Nazi doctor who tests Levi's chemistry as a condition of his entry into the Buna laboratory (a test that will save Levi from weeks of the Polish winter and so save his life). Here too, we are confronted with a perversion of a dynamic of human enquiry, in this case the specific "scene" of the school or university oral examination, the "interrogation" of a student by a professor. On top of ethical enquiry, then, we find here, as often in Levi's ethics, a form of pedagogical exchange. And once again, the perversion of the look is at the very core of the offence:

²³ "He *turned* to the nurse, who looked rather like his twin standing in a corner smoking; they spoke and laughed together without replying, *as if I were not there*. Then one of them took me by the arm and looked at my number and they let out an even louder laugh. [...] The nurse points my ribs out to the other, *as if I were a corpse* in an anatomy theatre; he mentions my eyelids and my swollen cheeks and thin neck, he bends down and presses my tibia with his index finger and points out the deep dent his finger leaves in my pale flesh, like in wax. *I wish I had never spoken a word to the Pole*: I don't think I have ever been so *insulted* in all my life. [...] *he turns to me*, in his almost-German, and charitably offers his summing up: 'Du Jude kaputt.'" P. Levi, *Opere*, cit., vol. 1, p. 42-43. Emphases added.

Quando ebbe finito di scrivere, alzò gli occhi e mi guardò.

Da quel giorno, io ho pensato al Doktor Pannwitz molte volte e in molti modi. Mi sono domandato quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo. [...] Soprattutto, quando io sono stato di nuovo un uomo libero, ho desiderato di incontrarlo ancora, e non già per vendetta, ma solo per una mia curiosità umana.

Perché *quello sguardo* non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di *quello sguardo*, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato *l'essenza della grande follia della terza Germania*.²⁴

The figure of Levi is here something other than human, just as he rendered a corpse in the “Ka-Be”; but so too, in the perverse refusal to recognise the human in him, is the look of Pannwitz. Conversely, the voice of Levi the survivor who wishes to encounter Pannwitz again, to look him in the eye, in order to plumb the depths of folly of the Third Reich, is a voice of salvaged humanity and ethical enquiry.

Shortly after this look / non-look comes a rare moment of flashing anger akin to the curses of “Shemà”, a moment of righteous “judgement” (something Levi elsewhere tends to refuse, pleading *impotentia judicandi*).²⁵ This is the moment of Alex, the Kapo, wiping his hand on Levi’s shoulder:

Senza odio e senza scherno, Alex strofina la mano sulla mia spalla, il palmo e il dorso, per nettarla, e sarebbe assai stupito, l’innocente brutto Alex, se qualcuno gli dicesse che alla stregua di questo suo atto io oggi lo giudico, lui e Pannwitz e gli innumerevoli che furono come lui, grandi e piccoli, in Auschwitz e ovunque.²⁶

²⁴ “When he had finished writing, *he looked up and stared at me*. From that day, I have thought of Dr Pannwitz many times and in many different ways. I have wondered about his innermost workings as a man [...] above all, once I had regained my freedom, I wished to meet him again, not for revenge but just out of human curiosity. Because *that look* did not run from one man to another; and if I could get to the bottom of *that look*, exchanged as if across the glass of an aquarium between two beings living in two different worlds, I would have found also *the essence of the great folly of the Third Germany*.” Ivi, vol. 1, p. 101-102. Emphases added.

²⁵ Cfr. ivi, vol. 2, p. 1037.

²⁶ “Without hatred or disgust, Alex wipes his hand on my shoulder, first the palm then the back, to clean it off, and he would be astonished, the innocent, brutish

Like the Pole in the infirmary looking at his body parts as a prelude to looking through him as if he is not there, Alex wipes hand to shoulder, with no face-to-face, no look, no turn and thus no dynamic of engagement or human acknowledgement of any kind. Levi's judgements, condemns, sees a profound evil here.

In the Buna laboratory, finally, we find the same dynamic once again: this time with civilian outsiders, from normal world, young German, Polish and Ukrainian women. And once again, it is the rejected question, the turn away and the denied look that embodies their inhumane ignorance:

Di fronte alle ragazze del laboratorio, noi tre ci sentiamo sprofondare *di vergogna e di imbarazzo*. Noi sappiamo qual è il nostro aspetto: *ci vediamo l'un l'altro*, e talora ci accade di *specchiarci* in un vetro terso. Siamo ridicoli e ripugnanti. Il nostro cranio è calvo il lunedì, e coperto di una corta muffa brunastra il sabato. Abbiamo il viso gonfio e giallo, segnato in permanenza dai tagli del barbiere frettoloso, e spesso da lividure e piaghe torpide.²⁷

Una volta ho chiesto una informazione a Fräulein Liczba, *e lei non mi ha risposto, ma si è volta* a Stawinoga con viso infastidito e gli ha parlato rapidamente. Non ho inteso la frase ma 'Stinkjude' l'ho percepito chiaramente, e mi si sono strette le vene.²⁸

It is no coincidence that there is something of a crescendo in each these cases, the turning away and the contemptuous rejection of mutual

Alex, if someone were to tell him that today, for this act of his, I judge Alex, Alex and Pannwitz and all those like him, the great and the small, in Auschwitz and wherever else they may be." Ivi, vol. 1, p. 103-104.

²⁷ "Before the laboratory girls, the three of us felt ourselves submerged *in shame and embarrassment*. We know what we look like: *we see each other* and sometimes we catch a *reflection of ourselves* in a clear glass. We are ridiculous and repugnant. Our skulls are bald on Mondays and covered with a brownish, short mould by Saturday. Our faces are swollen and yellow, permanently scarred by the marks of the hasty barber and often also with hardened bruises and wounds." Ivi, vol. 1, p. 138. Emphases added.

²⁸ "Once I asked Fräulein Liczba about something, and *she did not reply, turning instead* to Stawinoga with an irritated look and saying something quickly. I didn't catch the sentence in full, but I clearly heard the word 'Stinkjude', and my blood froze." Ivi, vol. 1, p. 139. Emphases added.

reciprocity bringing with them a touch of the aura, the dynamic and the force of the malediction that ends “Shemà”. This seems especially to be the case as each scene spills over from a double staging – what in the language of cinematography would be called a two-shot or in Levinasian terms a “face-to-face” (Levi to the Polish patient-neighbour in the “Ka-Be”; Levi to Pannwitz; Levi to Fräulein Liczba) – into a three-shot or a more complex triangle of looks, turns, turnings away and gestures: Levi asks the Pole who turns away to address the nurse; Levi is interrogated by Pannwitz and is then escorted away by Alex, who in turn does not look but “uses” Levi as a rag; Levi asks Fräulein Liczba, who turns away towards Stawinoga. In each of these cases, Levi is ejected from an axial face-to-face, and the turn propels him into a marginal, reduced position, a position of invisibility, even of phantasmal death, in a violently exclusionary double-take. He is pushed off-centre, thrust to one side: and, crucially, his look, the moral look of the witness and the judge, is a look that comes from that one side, oblique and devastating. (Alex, he says, would be stunned to receive judgement *from there* – just as we readers were similarly shocked to see the dark shadow of judgement erupt in the curses at the end of “Shemà”). The judgement of human evil comes from the sort of self or reflexive mirroring made possible by the dynamic that moves from the two-shot to the three-shot: he sees himself as he is seen, judged, assessed, insulted.

This complex, deflected and oblique mirroring recalls nothing so much as the myth of Perseus and the Gorgon that Levi evokes so powerfully forty years after *Se questo è un uomo* in *I sommersi e i salvati*. There, at stake is the precarious, flawed status of all survivors, all witnesses:

[N]oi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l’eccezione.²⁹

²⁹ “We the survivors are not the true witnesses [...] We are a small, anomalous minority [...] whoever looked at the Gorgon’s head did not come back to tell the tale, or they came back dumb; but it is they, the ‘Muselmänner’, the drowned, the fully fledged witnesses, whose evidence would have hold as generally true. They

For Levi the survivor is the one who has looked upon death, upon human evil, but only obliquely, indirectly, like Perseus, through a mirror, through a glass darkly. Or as Levi puts it a few lines later, in place of others, as their proxy, their delegate, as a "third party": "noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso 'per conto di terzi'... Parliamo noi in loro vece, per delega."³⁰ This is perhaps the closest Levi comes to articulating what is staged in those encounters with forms everyday human evil, in everyday modern spaces transplanted to an horrific "other" place - in the clinic, the office, the lab - the "tertiary" spaces where human good and human evil inhere.

Mention of the *Muselmänner* is crucial here, because the figure of the *Muselmann* is revealed in *Se questo è un uomo* as the *trait d'union* between that whole cluster of motifs that circle around the look, the face and the turn, and the potential for rupture in each of these. The *Muselmann* stakes out a new territory for a human, contingent, ferocious, consequentialist evil:

Sono loro, i *Musulmänner*, i sommersi, il nerbo del campo; loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla. Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero.³¹

are the rule, we are the exception." Ivi, vol. 2, p. 1056.

³⁰ "We who were touched by ill-fate have tried, with more or less wisdom, to relate not only our destiny but also that of the others, the drowned, precisely; but it has been a 'third-party' report [...] we speak in their stead, by proxy." Ivi, vol. 2, p. 1057.

³¹ "The *Muselmänner*, the drowned, they are the heart of the camp; them, the anonymous mass, always changing and always the same, of non-humans who march and struggle in silence, bereft of all divine spark, already too empty really to suffer. It is hard to call them living, hard to call their death a true death; they do

Levi does something quite remarkable here – and Agamben was understandably fascinated by it: Levi takes as his emblem of evil, “the image of all the evil of our time”, not the enactment or embodiment of evil in the figure of the agent of death or the perpetrator, but rather its other embodiment in the consequence of torture and violence, its embodiment in *the empty face*, the faceless face (“la loro presenza senza volto”), somewhere on the edge of the human, in the emptied-out humanity of the victim.

Evil is present, in the loss of the look, the loss of human contact. The empty look of the Muselmann echoes the refusal of the look in Pannwitz, Alex, Liczba, the Pole, creating a converse image of evil – not radical evil, not theological, but evil historically enacted (the evil *of our time*), born of the truncated human reciprocity of the face-to-face, inflicted or chosen.

In this re-vectoring of evil, the key figure, the test case – flagged up through its mirroring in the figure of the Muselmann – is in fact neither the perpetrator, nor the victim or first-hand eye-witnesses, but – to recall a taxonomy made famous by Raul Hilberg – the bystander, the ordinary Germans or Poles or Ukrainians who stand aside, themselves oblique, the third-party witnesses.³² The test-case drama of human good and evil lies in the attentiveness of these bystanders, and the case leans towards evil in those who chose not to know, who literally and metaphorically turned away, averted their gaze. Claude Lanzmann in *Shoah* has his camera stare down, relentlessly, unturning, on the local inhabitants near Treblinka such as Czeslaw Borowi, who saw nothing, as the passage of the trains or the crematorium smoke seemingly left no trace. Levi also talks bitterly of the ordinary Germans who conveniently “knew nothing”, had no inkling, “*keine Ahnung*” (in *Se questo è un uomo* and again in “Vanadio” in *Il sistema periodico* – 1975).³³ And Levi staged their indifference

not fear it because they are too tired to comprehend it. They populate my memory with their faceless presence, and if I could capture in a single image all the evil of our time, I would choose this one, which I know so well: a bony figure of a man, his forehead hanging low, his shoulders bent over, with not a trace of thought on his face or in his eyes.” Ivi, vol. 1, p. 86.

³² Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945*, London, Lime Tree, 1992.

³³ P. Levi, *Opere*, cit., respectively vol. 1, p. 110 and vol. 1, p. 931.

as a fundamental, terrible post-war legacy for Germany and for humanity in one of the most telling scenes in *La tregua* (1963), when he finds himself in Munich staring at crowds of cowed former citizens of the Reich – once again, looking for a face, a look, a turn, an ear: “mi sembrava che ognuno avrebbe dovuto interrogarci, leggerci in viso chi eravamo e ascoltare in umiltà il nostro racconto. Ma nessuno ci guardava negli occhi, nessuno accettò la contesa: erano sordi, ciechi e muti.”³⁴ This moment comes near the end of the *La tregua*, and it is the seed of a far greater intuition that Levi says struck him in the early 1960s as he was writing *La tregua* and was articulated with full force in *I sommersi e i salvati*; the intuition that the Germans, perhaps especially these Germans, the *Germans as bystanders*, were his true readers, his book aimed at them like a gun:

Da soverchiatori, o da spettatori indifferenti, sarebbero diventati lettori: li avrei costretti, legati davanti ad uno specchio. Era venuta l'ora di fare i conti, di abbassare le carte sul tavolo. Soprattutto, l'ora del colloquio. La vendetta non mi interessava; ero stato intimamente soddisfatto dalla (simbolica, incompleta, tendenziosa) sacra rappresentazione di Norimberga, ma mi stava bene così, che alle giustissime impiccagioni pensassero gli altri, i professionisti. A me spettava capire, capirli. Non il manipolo dei grandi colpevoli, ma loro, il popolo, quelli che avevo visti da vicino, quelli tra cui erano stati reclutati i militi delle SS, ed anche quegli altri, quelli che avevano creduto, che non credendo avevano taciuto, che non avevano avuto il gracile coraggio di guardarci negli occhi, di gettarci un pezzo di pane, di mormorare una parola umana.³⁵

³⁴ “I thought that each one of them should have asked us questions, should have read into our faces who we were and listened in humility to our story. But no-one looked us in the eye, no-one took on the challenge: they were deaf, dumb and blind” Ivi, vol. 1, p. 393.

³⁵ “From oppressors or indifferent spectators, now they would become readers: I would force them, tie them down before a mirror. It was time for a reckoning, to put our cards on the table. Above all, it was time for dialogue. I was not interested in revenge; I had been deeply satisfied by the symbolic, incomplete, tendentious, sacred drama at Nuremberg, but I was happy also that the entirely just execution had been carried out by others, by professionals. My task was to understand, to understand them. Not the handful of the great guilty leaders, but the others, the people, the ones I had seen close at hand, the ones recruited from the ranks of the SS, and those others

Levi's vocabulary here descends in a direct line from his persistent evocation in *Se questo è un uomo* of dynamics of mirroring, moral accountability, dialogue and exchange, looks and human acknowledgement, the absence of which, the neglect of which in the bystander who is called upon to decide between doing something and doing nothing, amounts to a form of evil.

At this point, we can return to the poem "Shemà" and to what I called above its "contractarian" nature: the oath, the law, the word, and the curse of disobedience. 'If you do not look, do not listen, do not consider, do not remember, then may others not look, not listen, not consider you in your suffering', the poem seems to say. It is a sort of profound *contrappasso*, a punishment for the evil of human disattention. We might extend this to say that the same evil, the same disattention to what constitutes the human, in some analogous way produced the image of evil that is the absolute disattention of the Muselmann, "l'uomo senza volto": faceless, without the means to attend to the world, blind, deaf, mute, in an uncanny echo of the citizens of Munich Levi came across in 1945.

One term captures especially well and binds together all these patterns of disattention, these images of a relational human evil in Levi's writing, and indeed the whole underlying edifice of human failing that made the Holocaust possible: the term is a simple one, one that has occurred more than once already in the discussion thus far including in his characterization of the ordinary Germans of the 1930s and 1940s as spectators quoted above: *indifference*.

One of the most compelling of all recent philosophical reflections on the Shoah was political theorist Norman Geras's essay of 1998, *The Contract of Mutual Indifference*.³⁶ In his essay, Geras quotes Levi repeatedly, including several of the loci we have been citing and exploring here ("it is enough not to see, not to listen, not to act"), along with Elie Wiesel, Adina Szewajger, Aaron Landua and a rich series of other survivor and witness voices, all of whom lament the vast imbalance between impossible suffering in the camps and the peaceful normality of lives lived in its vicinity. Geras quotes historian Ian

too, who had believed, or who had not believed but had stayed silent, who had not shown the frail courage needed to look us in the eyes, to toss us a scrap of bread, to mumble a word of human compassion." Ivi, vol. 2, p. 1125.

³⁶ Norman Geras, *The Contract of Mutual Indifference*, London, Verso, 1988.

Kershaw's epigrammatic declaration, "The road to Auschwitz was built by hate but paved with indifference"; and sociologist Rainer C. Baum's bold essay "Holocaust: Moral Indifference as *The Form of Modern Evil*".³⁷ What I am proposing here, ultimately, is that Levi guides us to a nuanced understanding of and warning about the modern inflection of the universal evil of indifference. As Geras's title indicates, he sees in the Holocaust a contractarian degradation of the "social contract", describing and modelling a prevalent new "contract", one that undermines all sense of polity and reciprocity, of balances of rights and duties in the Rousseauian contractarian tradition, and one that still pertains powerfully today. The Nazi Final Solution, Geras proposes, flourished on the following brutally pragmatic alternative "contract of mutual indifference": "if you do not come to the aid of others who are under grave assault, in acute danger or crying need, you cannot reasonably expect others to come to your aid in similar emergency; you cannot consider them so obligated to you."³⁸

In the light of a lucid set of reflections such as these, the profound importance of the contractarian oaths and curses of "Shemà", its piercing and shocking focus on the victim and the bystander / reader to the exclusion of the perpetrator, become a little clearer. The contract of mutual indifference elevates the Holocaust bystander, Czeslaw Borowi and his like, to the level of an ethical norm that sets us 'on the edge of a moral abyss', as Geras puts it.³⁹ Both Geras and Levi understand that the bystander figure represents the stable ground of human and social relations *against which* the unicum of the genocide, the terrible dance of perpetrator and victim, is set in train.

If we revisit some of the sites of Levi's staging of the look and the turn, the markers of the neglect of human mutuality, it is striking that the terminology of indifference is regularly present. To give a sample: the Muselmann's condition, seen in the figure of Null Achtzehn, is described as a form of essential indifference: "tutto gli è a tal segno

³⁷ Ivi, p. 18-19. The references are to Ian Kershaw, *Popular Opinion and Political Dissent in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 277; Rainer C. Baum, *Holocaust: Moral Indifference as The Form of Modern Evil*, in *Echoes from the Holocaust*, ed. by Alan Rosenberg and Gerald E. Myers, Philadelphia, Temple University Press, 1988, p. 53-90.

³⁸ N. Geras, *The Contract of Mutual Indifference*, cit., p. 28.

³⁹ Ivi, p. 77.

indifferente [...] alla morte ci andrà con questa stessa totale indifferenza."⁴⁰ Similarly, the air raids in the skies near Monowitz leave the inmates indifferent, as one death looks much the same as another, both met "con immutata indifferenza: non era rassegnazione cosciente, ma il torpore opaco delle bestie domate con le percosse, a cui non dolgono più le percosse."⁴¹ In this case, the analogy with animals, with a pre-moral or pre-conscious state of mind is of a piece with a vision of humanity as the capacity feel one's own and others' pain. The SS are indifferent in their way also: like Pannwitz, they do not see and this is a mark of their climactic success in enacting moral violence to the category of the human (of their evil): "ai piedi della forca, le SS ci guardano passare con occhi indifferenti: la loro opera è compiuta."⁴²

Finally and conversely, however, in quite another moment of his work, Levi posits an opposite, positive model of non-indifference (which equates with difference, discrimination, but also attention and recognition), explicitly given as the governing (ethical) principle of his work as a scientist and more broadly for his engagement with the human and moral matter of the world:

Ho contratto dal mio mestiere un'abitudine che può essere variamente giudicata, e definita a piacere umana o disumana, quella di non rimanere mai indifferente ai personaggi che il caso mi porta davanti. Sono esseri umani, ma anche "campioni", esemplari in busta chiusa, da riconoscere, analizzare e pesare.⁴³

Indifference is, in other words, both cause and effect of a moral and physical death, of the human evil at the root of the Holocaust and its

⁴⁰ "Everything is indifferent to him, to such a degree that he will go to his death with the same utter indifference." P. Levi, *Opere*, cit., vol. 1, p. 37.

⁴¹ "With unyielding indifference: this was not a conscious resignation, but rather the opaque torpor of beasts tamed by blows, who no longer feel the pain of the blows." Ivi, vol. 1, p. 114-115.

⁴² "Beneath the gallows, they watch us past with indifferent eyes: their work is complete." Ivi, vol. 1, p. 146.

⁴³ "From my profession I have acquired a habit, which might be variously viewed, seen by some as humane and others as inhumane, of never remaining indifferent to the characters that chance throws in my path. They are human beings, but also 'samples', secret prototypes, to be recognized, analysed and weighed." Ivi, vol. 2, p. 1101-1102.

modernity. The SS's and the Germans' indifference finds a strange and complex mirrored refraction in the indifference of the *Muselmänner*: they share an obscure mimetic bond. Both the bystanders and the hollow men "do not see, do not listen, do not act"; and both are the proper objects of testimony. We could summarize the implication of this for Levi's work thus: he writes *of and for* the *Muselmänner*, in his third-party, proxy voice; and, further, he writes *to* the bystanders, emblematically the Germans, or the Poles whom he harangues in the market place in *La tregua*, in a plural act of declamation, transmission and, yes also, of potential curse ("Or else..."). He writes along an axis of indifference, as the very essence and condition of modern evil.

Against the looming threat of indifference, Levi ranges his complex, contrary ethics of attention, a plural dynamics of turning outwards and towards, of knowledge and acknowledgement. This is a lucid turning, haunted by the shape of that modern evil. It is not an evil in the face of God or the radical evil of Kantian tradition, but relational, between humans. It is John Donne's 'triumph of evil' that requires merely that "good men do nothing". To resist it, Geras talks of a possible new moral settlement, a generalized "duty to bring aid" set against the "contract of mutual indifference".⁴⁴ Absolute self-sacrifice may be neither possible nor indeed desirable – we would be back in the uncomfortable (because not-human) territory of the saint – but choosing to see, giving credence to the possibility of aid, looking at others "face to face", perhaps this is possible. This is why, for Geras as for Levi, the contract of mutual aid, of human solidarity, is signed not in blood or (only) in language, but in the guarantor of the face, in the faces of the suffering of others.

It is no coincidence, perhaps, that the turn of the face is not only the mark of indifference, but is also the emblem of another iconographic field, from Adam and Eve's naked expulsion from Eden onwards, the mark of human shame, another great Levian theme. The turn of the face as a mark of the "species shame" of being human, which Levi describes in some remarkable pages of *I sommersi e i salvati*,⁴⁵ is also of course a turn away from our own human capacity for evil, which in Levi amounts to our all-too-human capacity not to see.

⁴⁴ N. Geras, *The Contract of Mutual Indifference*, cit., p. 48 and ff.

⁴⁵ P. Levi, *Opere*, cit., vol. 2, p. 1045-1058.

Bibliography

- Agamben, Giorgio, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Bari-Roma, Laterza, 2008 (English translation: *The Sacrament of Language. An Archaeology of the Oath (Homo Sacer II, 3)*, Stanford, Stanford University Press, 2011)
- Gordon, Robert S. C., *Primo Levi's Ordinary Virtues. From Testimony to Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2001
- Baum, Rainer C., *Holocaust: Moral Indifference as The Form of Modern Evil*, in *Echoes from the Holocaust*, ed. by Alan Rosenberg and Gerald E. Myers, Philadelphia, Temple University Press, 1988, p. 53-90
- Cohen, Uri, *Consider If This Is a Man: Primo Levi and the Figure of Ulysses*, «Jewish Social Studies: History, Culture, Society», XVIII, 2 (Winter 2012), p. 40-69
- Druker, Jonathan, *Ethics and Ontology in Primo Levi's «Survivial in Auschwitz»: A Levinasian Reading*, «Italice», LXXXIII, 3/4 (Fall – Winter 2006), p. 529-542
- Geras, Norman, *The Contract of Mutual Indifference*, London, Verso, 1988
- Guenther, Lisa, *Resisting Agamben: The Biopolitics of Shame and Humiliation*, «Philosophy and Social Criticism», XXXVIII, 1 (January 2012), p. 59-79
- Harrowitz, Nancy, *Primo Levi's Jewish Identity*, in *Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. By Robert S. C. Gordon, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 17-31
- Hilberg, Raul, *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945*, London, Lime Tree, 1992
- Kershaw, Ian, *Popular Opinion and Political Dissent in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1983
- LaCapra, Dominick, *Approaching Limit Events: Siting Agamben*, in *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 144-194
- Lang, Berel, *Primo Levi. The Matter of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2014
- Levi, Primo, *Opere*, 2 vol., Turin, Einaudi, 1997
- Moudarres, Laura, *Sacrament of Testimony: Agamben and Biblical Language in Primo Levi's Se questo è un uomo*, «The Italianist», XXXIV, 1 (February 2014), p. 88-102

4. Il diciassettesimo secolo nel romanzo storico italiano come paradigma del male: Manzoni, Sciascia, Vassalli

Gianluca Cinelli

Del Seicento italiano è stata sovente deprecata, già fin dal secolo seguente, la decadenza culturale e morale. Nell'offensiva degli illuministi milanesi contro l'oscurantismo, l'epoca del barocco e della dominazione spagnola diventò un simbolo di arretratezza e di ignoranza, di cui il processo milanese del 1630 contro gli untori rievocato da Pietro Verri nelle *Osservazioni sulla tortura* rappresentò il monumento "infame". Secondo De Sanctis, la Controriforma disperse i pensatori liberi che si erano andati affermando nel corso del Rinascimento, intimidì i governanti, e diede campo libero a gesuiti e inquisitori,¹ cosicché nel Seicento l'Italia rimase un luogo decadente e dormiente, mentre in Europa avvenivano grandi rivolgimenti che preparavano l'avvento di un mondo nuovo. Anche Croce e Gramsci giudicarono severamente il secolo come un'epoca di formalismo esteriore, priva di sostanza, ipocrita, gesuitica. All'origine di questo pregiudizio sta in buona parte il ruolo di Manzoni nell'aver dominato ampiamente l'immaginario letterario italiano, cattolico e non, durante la fase delicata dell'unificazione nazionale. Di là da ogni scrupolo di fedeltà storica, il Seicento de *I promessi sposi* è un palcoscenico su cui l'umanità recita una commedia morale che, per ambizione e portata, è paragonabile al viaggio immaginario di Dante. Ma a differenza di questo, che offriva una visione dell'altro Regno, dove la distribuzione di premi e punizioni manifesta immediatamente la giustizia di Dio, Manzoni, di formazione illuministica, resta ancorato alla storia, dove

¹ Francesco De Sanctis, *La nuova scienza*, in *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958, vol. 2, p. 742.

la giustizia di Dio è solo un riflesso che i pochi illuminati dalla grazia riescono a intravedere fra le pieghe di una realtà crudele e feroce.

Questo Seicento, da un lato semplificato fino alla caricatura e dall'altro trasfigurato in una complessa allegoria morale, ha ispirato nel Novecento molti scrittori, registi, storici. Gadda, in *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924), si ispirò al romanzo manzoniano costruito per blocchi narrativi, attraverso il quale tentò di rappresentare la minaccia del fascismo nascente; Giacomo Debenedetti scrisse la piccola cronaca della retata nel ghetto di Roma, *16 ottobre 1943* (1944), ricalcando in vario modo *Storia della colonna infame*; Leonardo Sciascia dialogò con Manzoni in due narrazioni storiche sul Seicento dell'Inquisizione e della dominazione spagnola (1964 e 1986), che mescolano inchiesta, romanzo e saggio; il regista Nilo Risi portò al cinema nel 1973, nel cuore degli "anni di piombo", la *Colonna infame*; Primo Levi citò Manzoni ne *I sommersi e i salvati* (1986) sostenendo che il male corrompe l'innocente nella "zona grigia" del potere; Sebastiano Vassalli (1990) ritornò al Seicento in cerca della radice della "malapianta" italiana; Carlo Ginzburg si confrontò a distanza con *Storia della colonna infame* nel suo libello dedicato al processo Sofri, *Il giudice e lo storico* (1991). Una lunga tradizione dall'andamento carsico, fatta di dialogo, conflitto, recuperi, calchi, citazioni criptate e veri e propri innesti inter-testuali, alla cui radice sta un principio unificatore: la rappresentazione del Seicento come un'epoca storica in cui il problema del male si è imposto alla coscienza e all'intelligenza in modo ossessivo, attraverso la caccia alle streghe; la lotta clandestina per una scienza nuova; il rifugio in una religiosità mistica e visionaria; o pratiche politiche brutali, fra cui figura centrale il terrorismo, compreso quello di Stato. L'eco del Seicento come paradigma del male continua a persistere ancora oggi, talvolta riemergendo in forme inattese e inquietanti.

Il Seicento di Manzoni: un "gran secolo da romanzo"

Sul motivo per cui Manzoni si rivolse al diciassettesimo secolo per ambientare la sua opera più importante, in cui tentava di saldare l'ideologia cattolica con la sua estetica storica, la critica ha dibattuto lungamente con esiti contrastanti, da Donadoni a Moravia a

Dombroski.² I critici tuttavia convengono sul fatto che Manzoni trovò in quell'epoca del passato una certa immagine dell'umanità e della società che ben si prestava ad essere interpretata attraverso la visione del mondo cattolica e figurale.³ Tuttavia, il rapporto fra la cultura secentesca e la dottrina della salvezza apparve a Manzoni caratterizzato da contraddizioni e da un fondamentale atteggiamento irrazionalistico. Secondo Donadoni, Manzoni trovò nel Seicento un'epoca esteriormente religiosa e timorata di Dio,⁴ soffocata dall'arroganza dei potenti e dall'erudizione,⁵ "trionfo di tutte le mediocrità, le miserie, le menzogne",⁶ e "secolo delle autorità", dei superlativi e delle iperboli.⁷ Anche Croce si trovò più tardi in accordo con Donadoni:

Un'età che meglio si presta per lui al ridicolo, l'età barocca, spagnuola, "rozza insieme e affettata", della decadenza italiana. All'occhio del Manzoni quell'età, che pur ebbe il suo valore positivo e fattivo, si configura più che altro come un groviglio di stravaganze, di stoltezze, di goffaggini, di cattivi ragionamenti: egli la tratta come tratta don Abbondio, con la stessa ferocia implacabile d'irrisione.⁸

Girardi a sua volta notò che nel Seicento Manzoni vedeva una cultura irrazionale, feudale, capace di grandi slanci di misticismo così come di abiezioni e crudeltà indicibili, "il luogo ideale di una storia eterna, il simbolo della terra, e della condizione umana sulla terra",⁹ un punto di vista condiviso più tardi da Macchia:

² Alberto Moravia, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame*, 2a ed., Milano, Bompiani, 1990, p. xxxv-lxvii; Robert S. Dombroski, "Providence" and the "Bourgeois" in «*I Promessi Sposi*», «*Modern Languages Notes*», IXC, 1 (January 1976 – Italian issue), p. 80-100.

³ Per "figurale" si intende il rapporto allegorico esistente fra una rappresentazione e la dottrina Cristiana della salvezza, così come discussa da Erich Auerbach in *Figura*, «*Istanbuler Schriften*», 5 – *Neue Dantestudien* (1944), p. 28, 34-38 e 57-71.

⁴ Eugenio Donadoni, *La dottrina nei «Promessi sposi»*, in *Studi danteschi e manzoniani*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 182.

⁵ Ivi, p. 187.

⁶ E. Donadoni, *Personaggi di autorità nei «Promessi sposi»*, in *Studi danteschi e manzoniani*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 203.

⁷ Ivi, p. 206.

⁸ Benedetto Croce, *Manzoni*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, p. 148.

⁹ Ezio Noè Girardi, *Manzoni e il Seicento*, in Ezio Noè Girardi e Gabriella Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e pensiero, 1977, p. 16-17 e 20-22.

A Manzoni non sfuggiva che quel Seicento era un grande secolo da romanzo, e possedeva nelle sue pieghe oscure assai più di quanto agli storici potesse apparire. Proprio nell'offesa alla regola, nella licenza, nell'arbitrio e nel forsennato gusto di godere e di dominare, di divertirsi e di opprimere, offriva qualcosa di solenne e di effimero [...]. E non c'è dubbio che quel secolo che giudicava così severamente esercitava su di lui un'attrazione misteriosa. Gli offriva una materia romanzesca in cui i fatti superavano ogni immaginazione ed erano pimento della fantasia e insieme motivo di alta meditazione morale.¹⁰

Per Manzoni, infatti, il Seicento era un segmento di storia italiana che nell'insieme, con i suoi eccessi e contrasti, si prestava all'interpretazione allegorica e morale, come si apprende dalla lettera a Fauriel del 29 maggio 1822:

Le mémoires qui nous restent de cette époque présente y font supposer une situation de la société fort extraordinaire: le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire; une législation étonnante par ce qu'elle prescrit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte: une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse: des classes ayant des intérêts et des maximes opposées, quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans ses écrits très dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela, enfin une peste qui a donné de l'exercice à la scélératesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes etc. etc.¹¹

Russo sostenne perfino che il Seicento fosse il vero protagonista de *I promessi sposi* e che l'interesse di Manzoni per esso fosse eminentemente morale, anche a discapito della storia, su cui però ci sarebbe molto da obiettare, proprio in virtù dell'attenzione che Manzoni dedicò sia nel romanzo che nella *Storia della colonna infame* alla critica delle fonti documentarie:¹² "di quel secolo egli viene tracciando l'interna vita, la quale, perché svuotata del sentimento intimo di Dio, deve essere

¹⁰ Giovanni Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994, p. 64-65.

¹¹ Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, 3 voll., Milano, Adelphi, 1986, vol. 1, p. 270.

¹² Si vedano in merito alcune pagine acute di Marco Codebò, *Records, Fiction and Power in Alessandro Manzoni's «I promessi sposi» and «Storia della colonna infame»*, «Modern Languages Notes», CXXI, 1 (January 2006 – Italian issue), p. 192, 194-195, 200 e 203-204.

necessariamente vana, pomposa, barocca. Il puntiglio e l'orgoglio, ecco le più vere divinità di quel secolo esteriore e farisaico."¹³

Certo è che attraverso la rievocazione della Lombardia del Seicento Manzoni rappresenta una condizione umana lacerata da conflitti estremi, dove all'ingiustizia e all'anarchia più profonde e radicate si oppongono la grazia e la spiritualità mistica. L'umanità rappresentata nel romanzo è sull'orlo della perdizione, e lo spazio della sua esistenza è una terra di missione:

La forza legale non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi per far paura altrui. Non già che mancassero leggi e pene contro le violenze private. Le leggi anzi diluviavano; i delitti erano enumerati, e particolareggiati, con minuta proliosità; le pene, pazzamente esorbitanti e, se non basta, aumentabili, quasi per ogni caso, ad arbitrio del legislatore stesso e di cento esecutori. [...] L'impunità era organizzata, e aveva radici che le gride non toccavano, o non potevano smovere. [...] Gli uomini poi incaricati dell'esecuzione immediata, quando fossero stati intraprendenti come eroi, ubbidienti come monaci, e pronti a sacrificarsi come martiri, non avrebbero però potuto venirne alla fine, inferiori com'erano di numero a quelli che si trattava di sottomettere.¹⁴

Il Seicento diventa allegoria morale nel momento in cui Manzoni riesce a rappresentarlo come un'epoca in cui gli eccessi in un verso e nell'altro confondono la linea di demarcazione fra il bene e il male, nelle grandi e nelle piccole vicende, come nell'esempio del tentato matrimonio a sorpresa nella "notte degli inganni":

Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo.¹⁵

¹³ Luigi Russo, *Dal Manzoni al «Gattopardo». Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 8.

¹⁴ A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2008, p. 16-18.

¹⁵ Ivi, p. 128.

L'ironia scopre il gioco dell'allegoria nella particolare interpretazione anacronistica che Manzoni fa della storia come specchio di una condizione eterna dell'essere umano che sempre si ritrova davanti al dilemma di Adelchi: se il mondo è retto dalla "feroce forza" del diritto, al giusto non si pone alternativa che commettere o subire il male.¹⁶ In altre parole vale quel che sosteneva Aristotele teorizzando l'etica: chi è predisposto al bene può essere giusto per natura e per educazione, ma perché ciò si realizzi c'è anche bisogno di buone leggi, cioè di buone istituzioni,¹⁷ in assenza delle quali il malvagio non ha freno e l'uomo incline al bene viene corrotto dal male che subisce.

Il conflitto morale presenta un aspetto razionale, che si riassume nel celebre aforisma "il buon senso c'era; ma se ne stava nascosto, per paura del senso comune",¹⁸ e uno morale, che Manzoni espone nella lettera del 14 febbraio 1843 a M. de Circourt, spiegando il soggetto di *Storia della colonna infame*: "il m'avait semblé que sous tout cela il y avait pourtant encore un point, qui touchait aux dangers toujours vivants de l'humanité, à ses intérêts les plus nobles, comme aux plus matériels, à sa lutte perpétuelle sur la terre."¹⁹ La "lotta perpetua" dell'uomo sulla terra è quella contro le passioni, che quando pervertono la ragione producono errore, sofismi e false opinioni, da cui deriva il male che si propaga attraverso le parole come un morbo. Il simbolo in cui si riassume il male del Seicento è, infatti, la peste, che nel capitolo XXXI del romanzo è rappresentata come allegoria morale del male che si produce anzitutto con le parole:

In principio, dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi, febbri pestilenziali: l'idea s'ammette per isbieco in un aggettivo. Poi, non vera peste; vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro.²⁰

¹⁶ A. Manzoni, *Adelchi*, in *Tutte le opere*, 7 voll, 2a ed., a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1969 (1957), vol. 1, p. 653, v. 353-359.

¹⁷ Aristotele, *Etica nicomachea*, 7a ed., Bari-Roma, Laterza, 2010, libro X, 1179b, v. 20-34, p. 441.

¹⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 561.

¹⁹ A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., vol. 2, p. 279.

²⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 542.

Il contagio della peste ha il suo corrispettivo nel linguaggio, con il contagio delle false opinioni:

Le nuove di tali scoperte volavan di bocca in bocca; e, come accade più che mai, quando gli animi son preoccupati, il sentire faceva l'effetto del vedere. Gli animi, sempre più amareggiati dalla presenza de' mali, irritati dall'insistenza del pericolo, abbracciavano più volentieri quella credenza: ché la collera aspira a punire: e, come osservò acutamente, a questo stesso proposito, un uomo d'ingegno, le piace più d'attribuire i mali a una perversità umana, contro cui possa far le sue vendette, che di riconoscerli da una causa, con la quale non ci sia altro da fare che rassegnarsi.²¹

Con la peste, il Seicento si trasforma in una rappresentazione allegorica del male che affligge l'umanità in ogni epoca, ovvero il delirio delle passioni che oscurano la ragione:

Del pari con la perversità, crebbe la pazzia: tutti gli errori già dominanti più o meno, presero dallo sbalordimento, e dall'agitazione delle menti, una forza straordinaria, produssero effetti più rapidi e più vasti. E tutti servirono a rinforzare e a ingrandire quella paura speciale dell'unzioni, la quale, ne' suoi effetti, ne' suoi sfoghi, era spesso, come abbiam veduto, un'altra perversità.²²

Il male, nato dall'opinione collettiva e da un coacervo di credenze false o approssimative, pullula e si amplifica in una miriade di opinioni private, trova conferma, si rinforza in certezza, e in questo caleidoscopio di follia nessuno o quasi nessuno resta immune: "de' trovati del volgo, la gente istruita prendeva ciò che si poteva accomodar con le sue idee; da' trovati della gente istruita, il volgo prendeva ciò che ne poteva intendere, e come lo poteva; e di tutto si formava una massa enorme e confusa di pubblica follia."²³ Il Seicento, infatti, come nota Della Coletta, non fu soltanto un secolo di guerre, di epidemie e di

²¹ Ivi, p. 546.

²² Ivi, p. 556.

²³ Ivi, p. 559.

carestie, “ma anche il secolo che vide il culmine della zelante e fanatica caccia alle streghe, dove le streghe non rappresentarono costruzioni letterarie di fantasiosi poeti [...] ma agli occhi degli Inquisitori furono effettiva realtà storica, realtà scandalosa e sovversiva, realtà insomma da eliminare.”²⁴

In *Storia della colonna infame*, il Seicento appare in modo ancora più evidente come occasione per trasformare il discorso sulla storia in allegoria morale. Rappresentando gli effetti di un male che solo apparentemente è figlio del Seicento e delle sue storture, Manzoni ammonisce il lettore a non ingannarsi: “non era l’uomo del seicento che ragionava così alla rovescia: era l’uomo della passione”,²⁵ perciò nell’Introduzione può scrivere con fermezza che la proposta ai

lettori pazienti di fissar di nuovo lo sguardo sopra orrori già conosciuti [...] non sarà senza un nuovo e non ignobile frutto, se lo sdegno e il ribrezzo che non si può provarne ogni volta, si rivolgeranno anche, e principalmente, contro passioni che non si posson bandire, come falsi sistemi, né abolire, come cattive istituzioni, ma render meno potenti e meno funeste col riconoscerle ne’ loro effetti, e detestarle.²⁶

Il Seicento, “gran secolo da romanzo”, funge per Manzoni metaforicamente da teatro su cui si rappresentano episodi di malvagità che connotano l’intera epoca come un inferno, concepito come regno della forza senza giustizia. Ma il male così inteso non è prerogativa esclusiva del Seicento perché sempre si ripete in ogni epoca sotto nuove sembianze: “non importa tanto il problema della tortura, ma il motivo per cui avvenne tutto questo. [...] I giudici non sono più i semplici esecutori di un diritto, di un dispositivo di leggi, ma protagonisti responsabili. Tutto si sposta del problema formale del diritto al problema sostanziale dell’etica.”²⁷ Rifiutando il relativismo,

²⁴ Cristina Della Coletta, *L’altra metà del Seicento: da «I promessi sposi» di Manzoni a «La chimera di Vassalli»*, «Italice», LXXIII, 3 (Autumn 1996), p. 348.

²⁵ A. Manzoni, *Storia della colonna infame. Vol. 12 dell’edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002, p. 95.

²⁶ Ivi, p. 6-7.

²⁷ Ezio Raimondi, *La ferita del passato. Alessandro Manzoni, «Storia della colonna infame»*, in *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 79.

Manzoni adotta lo strumento dell'allegoria morale per rappresentare quella che per lui era una realtà metafisica assoluta ed eterna, la condizione dell'uomo sulla terra in lotta con il male entro il disegno imperscrutabile della Provvidenza. Tuttavia, poiché il male che alberga nel cuore dell'uomo è visibile soltanto a Dio e al tribunale interiore della coscienza, agli altri non resta che vedere le azioni e giudicare quelle, perciò lo scenario barocco del Seicento, con i suoi chiaroscuri e contrasti violenti, si offre come oggetto ideale per una letteratura etica.

Il Seicento di Sciascia come "figura" del totalitarismo

In direzione invece di una decisa relativizzazione del concetto di male, e di una conseguente laicizzazione della riflessione sulla storia, va Leonardo Sciascia. Il debito intellettuale dello scrittore palermitano verso Manzoni si coglie in modo evidente in due opere: *Morte dell'Inquisitore* (1964), che secondo un critico è la "'sua' Storia della colonna infame",²⁸ e *La strega e il capitano* (1986), entrambi ambientati nel Seicento, rispettivamente nella Sicilia dominata dagli spagnoli e soggetta al terrorismo di Stato dell'Inquisizione, e nella Lombardia spagnola. Il modello assunto da Sciascia per *Morte dell'Inquisitore* è di fatto *Storia della colonna infame* perché "Sciascia condivideva, infatti, le ragioni manzoniane (metodologiche ed estetiche insieme) sulle difficoltà a coniugare l'invenzione scrittoria con il 'vero positivo': tale contaminazione avrebbe incrinato l'unità poetica e offuscato la verità storica. Da qui la scelta del saggio storico-letterario."²⁹ Il protagonista dell'opera è Diego La Matina, frate di Racalmuto arso sul rogo per eresia, ma in realtà per il suo atteggiamento di aperta rivolta nei confronti dell'istituzione religiosa e secolare, e per avere nel 1657 aggredito e ucciso in carcere l'inquisitore che lo interrogava.

²⁸ Luigi Cattanei, *Leonardo Sciascia*, Firenze, Le Monnier, 1990 p. 82.

²⁹ Vittorio Sciuti Russi, *Gli uomini di tenace concetto. Leonardo Sciascia e l'Inquisizione spagnola in Sicilia*, Milano, La vita felice, 1996, pp. 10-11.

La vicenda si apre con la rievocazione dei natali di Diego, nel 1622, in una Racalmuto in tutto simile alla Lombardia de *I promessi sposi*, crudele e anarchica, dove alla fine del Cinquecento il Sant'Uffizio "aveva una forza quale oggi, con una popolazione doppia, non tengono i carabinieri. Se poi aggiungiamo gli sbirri della corte laicale e quelli della corte vicariale, e le spie, ad immaginare la vita di questo nostro povero paese alla fine del secolo XVI lo sgomento ci prende."³⁰ Dalla vicenda emerge la figura di un frate di idee antifeudali, irrispettoso della proprietà, con idee che facevano presa sui poveri e sui disperati, ma non un eretico; un piccolo frate secolare che come Campanella interpretava il Vangelo come rivoluzione sociale prima che come dottrina del potere. La vicenda di fra Diego è un tassello della sciagurata storia dell'Inquisizione, di cui il Seicento rappresenta l'apogeo, che nel testo è rappresentato dalla pompa funerea e grottesca dell'Autodafé:

A proscenio fu preparata [...] *l'infame scena* per i rei; lo sfondo, naturalmente, nero: *per assomigliare l'oscurità delle loro menti*. [...] Drappi di velluto pavonazzo e cremisino, di seta e d'oro; ricchi tappeti; sedie rivestite di damasco e velluto; cuscini ricamati; rami di cipresso e di mirto; vasi e candelieri d'argento furono disposti *con arte conforme alla materiale architettura*.³¹

L'altra faccia dell'oscurantismo inquisitoriale del Seicento è rappresentata dalla notte di veglia nelle segrete in cui nove inquisitori tentarono di strappare una conversione da fra Diego, incatenato a una sedia:

È una delle più atroci e allucinanti scene che l'intolleranza umana abbia mai rappresentato. E come questi nove uomini pieni di dottrina teologale e morale, che si arrovellano intorno al condannato [...] restano nella storia del disonore umano, Diego La Matina afferma la dignità e l'onore dell'uomo, la forza del pensiero, la tenacia della volontà, la vittoria della libertà.³²

³⁰ Leonardo Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, in *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987, p. 658.

³¹ Ivi, p. 682-683.

³² Ivi, p. 685

L'ombra oscura di questo Seicento si fissa nel dialetto siciliano, come non manca di notare Sciascia menzionando l'espressione *ti fazzu vidi lu Sant'Ufficiu a cavaddu*, che fino nel Novecento stava a significare "ti faccio vedere le stelle o i sorci verdi".³³ Il male di un'epoca crudele e fanatica si riverbera e pullula nelle parole, nella memoria e nell'immaginario e come Manzoni Sciascia apre l'orizzonte storico alla riflessione morale: sul punto di essere arso vivo, Diego La Matina chiese d'essere risparmiato in cambio di una conversione completa, e al rifiuto oppostogli disse: "dunque Dio è ingiusto".³⁴ Due somiglianze con *Storia della colonna infame* poniamo qui in evidenza: l'assenza di prove per un crimine indimostrato (l'unzione lì, l'eresia qui); la rivolta della vittima contro un mondo in cui il male non appare giustificabile nemmeno con la fede:

E par facile poter formulare l'ipotesi che dalla rivolta contro l'ingiustizia sociale, contro l'iniquità, contro l'usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta, e identificando il proprio destino con il destino dell'uomo, la propria tragedia con la tragedia dell'esistenza, ad accusare Dio. Non a negarlo, ma ad accusarlo.³⁵

L'eresia di La Matina è il "tenace concetto" che agli occhi degli inquisitori è il male da estirpare in nome del proprio potere. Agli occhi di Sciascia quel "tenace concetto" è la dignità dell'uomo da difendere. Il Seicento visto da questa prospettiva propone "un dramma che si ripete, che forse si ripeterà ancora",³⁶ un paradigma del male.

La strega e il capitano principia dalla menzione fugace fatta da Manzoni nel capitolo XXXI del romanzo al profetico Ludovico Settala e al processo di stregoneria che quello celebrò contro "una povera infelice sventurata, perché il suo padrone pativa dolori strani di stomaco, e un altro padrone di prima era stato fortemente innamorato di lei."³⁷ Il primo fu Luigi Melzi, senatore milanese, e la "povera infelice sventurata" la sua serva e concubina Caterina Medici, accusata di

³³ Ivi, p. 687-688.

³⁴ Ivi, p. 691.

³⁵ Ivi, p. 700.

³⁶ Ivi, p. 701.

³⁷ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 534.

stregoneria per giustificare la gastrite nervosa del vecchio. L'altro padrone fu il capitano Vacallo, che Sciascia vorrebbe scrivere piuttosto "capitan", "per un momento intravedendolo come maschera della commedia dell'arte: in comicità, in buffoneria."³⁸ Stavolta l'obiettivo polemico di Sciascia è la "ragion di Stato": infatti il "delitto" fu inventato per coprire la relazione amorosa del senatore con la serva, aiutato in ciò dal contributo di Vacallo, che già padrone della stessa l'aveva scacciata con l'accusa d'averlo stregato affinché s'innamorasse di un'altra giovane serva (detta Caterinetta) e la sposasse.

Da questa sovrapposizione delle due storie emerge lo squallore di un'epoca in cui vige il culto dell'esteriorità e della rispettabilità dei costumi, che Huxley in *The devils of Loudun* chiama polemicamente "Era of Respectability".³⁹ Perciò Sciascia scrive che il processo a Caterina Medici si nutrì soprattutto di "cretineria" da parte dei suoi animatori, incapaci di riconoscere "in sé il divino. Il divino dell'amore. Il divino della passione amorosa."⁴⁰ L'istinto del possesso coincideva con il diritto istituzionale di esercitarlo senza limiti da parte di una minoranza di potenti, per i quali l'esercizio di questo potere assoluto, arbitrario e crudele era semplicemente normale, nel che Sciascia vede il riflesso della nostra epoca: "c'è una banalità dell'atroce, della crudeltà, della sofferenza; c'è sempre stata, mai però così invadente e saturante come ai giorni nostri; e insomma, come è stato già detto: la banalità del male."⁴¹ Sciascia vede nella sostituzione del diritto con l'arbitrio un tratto comune al Seicento e alla nostra epoca, tanto che giunge perfino a tracciare un parallelismo fra la "ragion di Stato" e il totalitarismo, insistendo sulla caratteristica comune ai due sistemi, ovvero la subordinazione dell'individuo allo Stato. Per il resto, in verità, i due fenomeni differiscono profondamente e l'assenza nel Seicento di una società di massa organizzata in modo capillare attraverso la burocrazia e i mezzi di comunicazione rende le due epoche affatto incomparabili. Il discorso di Sciascia mira a denunciare la sottomissione dell'individuo alla struttura statale, e l'argomento attraverso cui questo tema è sviluppato è la denuncia dell'abuso della donna come strumento.

³⁸ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, Milano, Bompiani, 1986, p. 26.

³⁹ Aldous Huxley, *The Devils of Loudun*, London, Chatto & Windus, 1971, p. 7.

⁴⁰ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, cit., p. 13.

⁴¹ *Ibidem*.

Nella vicenda narrata, la donna è oggetto di desiderio e al contempo di disprezzo e di timore, per le conseguenze sociali che ne derivano: è facile, implica l'autore, trasferire sulla donna l'ossessione di una sessualità aggressiva e repressa, e al contempo sconfessarla come sortilegio diabolico. La descrizione di Caterina esprime l'ambigua immagine della donna tentatrice: "carnosa ma di ciera diabolica", una "lupa" secondo Sciascia.⁴² Dove vigono il culto dell'esteriorità e la "ragion di Stato" è inaccettabile ammettere che un senatore, un potente, possa comprometersi con una serva:

Aveva passati i sessant'anni, il senatore: e c'era il rischio che, anche senza gli stregoneschi incantesimi, restasse incantato di più umano e senile incantamento. In simili situazioni sempre i figli hanno visto pericolante, oltre che il senno del padre, e conseguentemente, la roba: e sempre non hanno trovato di meglio che far scomparire dall'orizzonte familiare, con le buone o con le cattive, la donna in cui l'anziano genitore trova le ultime reliquie della gioia di vivere.⁴³

Alle vittime di questo sistema, le donne per prime ma non soltanto loro, resta la disperazione e la fuga come ribellione velleitaria in quell'immaginario che nega e rovescia la realtà:

Come a dire: provata la religione del bene, che tanti mali ci apporta, proviamo se ci va meglio con quella del male. [...] Caterina Medici, infatti, si rivolge al diavolo nei momenti di grande stanchezza e disperazione, quando non ne può più. Lo invoca a che la porti via, nel suo regno che irride a quell'altro cui pure lei crede ma di cui non trova un segno, una risposta, un barlume di grazia nella dolorosa sua vita.⁴⁴

Il male come rimedio è la risposta paradossale di chi non avendo modo di sottrarsi alla morsa del potere e della coercizione sociale s'illude di poter influire sulla necessità con le arti magiche e così si restituisce dignità e personalità. Quel che resta è l'immagine di un secolo ossessionato dal desiderio e dalla paura, le due passioni più

⁴² Ivi, p. 49-52.

⁴³ Ivi, p. 53.

⁴⁴ Ivi, p. 66-67.

potenti che si scatenano nell'orgia di potere e repressione che agli occhi di Sciascia anticipa in chiave metonimica il totalitarismo contemporaneo, come scrive nell'introduzione a *Storia della colonna infame*:

La giustezza della visione manzoniana possiamo verificarla stabilendo una analogia tra i campi di sterminio nazisti e i processi contro gli untori, i supplizi, la morte. [...] Quei giudici erano onesti e intelligenti quanto gli aguzzini di Rohmer erano buoni padri di famiglia, sentimentali, amanti della musica, rispettosi degli animali. Quei giudici furono "burocrati del Male": e sapendo di farlo.⁴⁵

Come già detto, non è sul piano politico che il Seicento può essere paragonato al fenomeno contemporaneo del totalitarismo. Tuttavia, l'asservimento dell'individuo allo Stato, l'esistenza della "zona grigia" in cui il potere ambiguamente si mescola con la corruzione, e l'assenza di istituzioni giuste sotto le quali possano valere in senso generale principi etici come l'onestà, il rispetto, la sincerità, l'altruismo o la generosità, tutto ciò permette di paragonare, almeno in via teorica, le due epoche assumendo come criterio di paragone il concetto della dignità morale dell'individuo.

Il Seicento di Vassalli. La "malapianta"

Altro scrittore novecentesco che si è confrontato con Manzoni e che ha assunto il Seicento come un paradigma per una riflessione sul male è Sebastiano Vassalli. Come già anticipato, Manzoni, aveva visto nel diciassettesimo secolo un'età di ignoranza e di "pubblica follia", ma non ne aveva tratto le medesime conclusioni degli illuministi che lo avevano preceduto (soprattutto Pietro Verri), i quali avevano creduto che il progresso della ragione e dei costumi avrebbe cancellato l'oscurantismo e addolcito le istituzioni. Per Manzoni il complesso garbuglio di credenze false, superstizioni, sapere magico e erudizione costituivano nel Seicento una complicata impalcatura ideologica nella quale convivevano un concetto di scienza ancora embrionale e una concezione del sapere che sovente mescolava elementi colti con

⁴⁵ L. Sciascia, *Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza*, in Alessandro Manzoni e altri, *La colonna infame*, Bologna, Cappelli, 1973, p. 14.

elementi popolari. La biblioteca di Don Ferrante ne è un compendio, il cui specchio sociale è la “pubblica follia” della Milano appestata e impaurita. Questo tema del sottile confine che nel Seicento separò i due lembi del sapere, senza però renderli mai estranei l’uno all’altro,⁴⁶ viene ripreso da Vassalli e sviluppato in modo pessimista, ironico e sostanzialmente scettico ne *La chimera*. Il romanzo ricevè molta attenzione quando uscì nel 1990, molti autori parlarono apertamente del rapporto evidente che c’è fra questo libro e *I promessi sposi*, in termini di “antimanzonismo parodico”,⁴⁷ di “controcanto manzoniano”,⁴⁸ di “ramo troncato dall’albero manzoniano”,⁴⁹ di un manzonismo ridimensionato in chiave contemporanea.⁵⁰ Di Manzoni parla infine Gian Luigi Beccaria⁵¹ come di un modello perduto.⁵² Lo stesso Vassalli, in un’intervista, dichiarò di avere tenuto ben presente il modello manzoniano nel momento in cui recuperò la storia di Antonia e del paese di Zardino, emblema di un passato di cui non resta niente se non tracce disperse nei libri e negli archivi:

Manzoni era convinto che il carattere nazionale moderno degli italiani nasce o rinasce in quel periodo storico e sotto due stampi: da un lato la Controriforma e dall’altro la dominazione spagnola. Due eventi diversissimi fra loro, che investono in maniera diseguale le varie parti della nostra penisola, ma che sono presenti dappertutto e in effetti

⁴⁶ “Per quanto ovvio, non sarà inutile ricordare che una grandissima parte degli inquisitori credeva nella realtà della stregoneria, come moltissime streghe credevano in ciò che confessavano dinanzi all’Inquisizione. Nel processo si ha in altre parole un incontro, a livelli diversi, tra inquisitori e streghe, in quanto partecipi di una comune visione della realtà.” C. Ginzburg, *Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 14-15.

⁴⁷ Domenico Starnone, *Rumore del passato, romanzo del presente*, «Il manifesto» (16 febbraio 1990).

⁴⁸ Lorenzo Mondo, *Miracolo di strega*, «Tuttolibri» (17 febbraio 1990).

⁴⁹ Giancarlo Vigorelli, *La strega di Vassalli rialza il romanzo*, «Il giorno» (18 febbraio 1990).

⁵⁰ Luigi Baldacci, *Brava gente del ’600*, «L’Europeo» (8-23 febbraio 1990).

⁵¹ Gian Luigi Beccaria, *Dalle ceneri della storia*, «L’indice» (maggio 1990), p. 10-11.

⁵² Per una rassegna delle recensioni uscite nel 1990 si veda *La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, a cura di Roberto Cicala e Giovanni Tesio, Novara, Interlinea, 2003.

connotano poi gli italiani. I quali dal Seicento in avanti sono, migliori o peggiori non so, comunque diversi da quelli che erano stati prima, per esempio nel Rinascimento. Qualcuno, in alcune recensioni, ha scritto che avevo cercato di fare il Manzoni senza Provvidenza. Non è così. Tra Manzoni e me, a parte le proporzioni, c'è la differenza che lui parlava del carattere di una nazione che non esisteva ancora e quindi non c'è di mezzo la religione quanto piuttosto il Risorgimento. Manzoni conosceva quel carattere benissimo e infatti lo tratta dove vuole – nei saggi, nella *Colonna infame* –, però nel romanzo lo addolcisce perché lì racconta il carattere di una nazione che deve ancora formarsi. Io invece avevo alle spalle il racconto dell'*Oro del mondo*, la storia di un naufragio, dopo la seconda guerra mondiale e l'8 settembre: il naufragio dell'Italia, del carattere nazionale degli italiani, con quanti Innocenti, quanti conti zii, quanti don Rodrigo naufragati che galleggiavano! Tutto questo mondo che Manzoni aveva costruito in positivo me l'ero lasciato dietro in quel disastro storico e quindi, sempre seguendo il filo conduttore del carattere nazionale, potevo tornare con maggiore rassegnata consapevolezza nel Seicento – dove poi c'è la radice della malapianta –, ma davvero, senza più gli impicci e i legami che avevano trattenuto Manzoni. Io, il carattere nazionale potevo raccontarlo davvero e ho tentato di farlo.⁵³

Carla Giacobbe scrive che “se *L'oro del mondo* era l'emblema del carattere degli italiani, un emblema chiaramente ironico e beffardo, con *La chimera*, ambientato nel '600, Vassalli crede di tornare verso le cause, alla ricerca delle radici di questo particolare carattere. [...] Dunque *La chimera* gioca scopertamente ad essere i nuovi *Promessi sposi* di cui accoglie elementi rilevanti.”⁵⁴ La chimera è infatti la figura mitica qui usata come metafora di una origine ineffabile, che in principio e fine del libro si manifesta nella figura altrettanto enigmatica del “nulla”. Della Coletta coglie giustamente la singolarità del dialogo-conflitto

⁵³ Sebastiano Vassalli, “Qualche volta di un uomo rimane anche la sua storia”. Intervista con Sebastiano Vassalli su «*La chimera*», in *La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, cit., p. 87-88.

⁵⁴ Carla Giacobbe, «*La chimera*» di Sebastiano Vassalli: note sulle fortune del romanzo in veste storica, ovvero alla ricerca del suono perduto, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslot, Ravenna, Longo, 1993, p. 184.

fra Vassalli e Manzoni, perché il primo, provenendo da un'esperienza (peraltro abiurata) di neoavanguardia, nutre nei confronti della storia un sentimento completamente diverso da quello di Manzoni.⁵⁵

Il Seicento è quindi la "radice della malapianta", l'epoca in cui l'Italia avrebbe iniziato ad assumere le sue sembianze attuali di nazione priva di collante civile e politico, asservita al potere di nazioni straniere e di una Chiesa-Stato che ha impedito a lungo la formazione di istituzioni autonome. Tuttavia mi pare di poter dire che in realtà il romanzo di Vassalli si distanzia abbastanza nettamente dalla narrativa storica di Manzoni in ciò: che il male che Vassalli scorge nel Seicento non è quel fenomeno eterno, morale, che vi scorgeva Manzoni, e che il modo in cui Vassalli osserva la storia non è carico di quella tensione che si coglie nel rapporto che Manzoni ha con la storiografia. La concezione che Vassalli ha della storia è tanto sfiduciata da svuotarla attraverso l'ironia, laddove in Manzoni e in Sciascia la storia è grave e concreta. Per Vassalli, la storia è un "nulla", un'assenza irrimediabile che il presente s'illude di conoscere come fatto positivo, quando invece non è che un'esperienza negativa. Tuttavia, senza di questa sembra impossibile comprendere il presente: "per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla",⁵⁶ cioè il passato inghiottito dal tempo. Su tale assenza costellata talora di tracce, ma spesso letteralmente cancellata come il paese di Zardino dove è ambientato il romanzo, il linguaggio crea le proprie narrazioni, siano esse la storia o il romanzo storico. Il male della storia perde colore e forza man mano che la storia stessa è respinta sullo sfondo come rumore, come scenario su cui si proiettano le azioni degli uomini, sempre uguali in ogni epoca, mosse da passioni che non appaiono più perverse e terribili come in Manzoni, ma banali, meschine, in fondo sopportabili con un po' d'ironia. Un esempio è la pagina dedicata all'odio:

Mi sia consentito, a questo punto del racconto, di deporre per un istante la penna, e di soffermarmi a riprendere fiato e slancio: perché qui la materia del narrare s'innalza, e il compito dello scrittore si fa

⁵⁵ C. Della Coletta, *L'altra metà del Seicento: da «I promessi sposi» di Manzoni a «La chimera di Vassalli»*, cit., p. 354.

⁵⁶ S. Vassalli, *La chimera*, 28a ed., Torino, Einaudi, 2012, p. 6.

difficile. Ci vorrebbe un grandissimo poeta, un Omero, uno Shakespeare, per parlare in modo degno ed adeguato di quelle liti di cortile della *bassa*, che s'iniziavano quasi sempre da un nonnulla: un panno steso, un pollo morto, un bambino morsicato da un cane e poi duravano per secoli, con un accumulo di odio tra le parti in causa che, se pure non arrivava a produrre morti sgozzati e finali da tragedia, sarebbe stato comunque sufficiente per dare forma logica e significato ai più atroci massacri della storia; è qui infatti, nelle liti di cortile, che l'odio umano si raffina e si esalta fino a raggiungere vette insuperabili, diventa un assoluto. È l'odio puro: astratto, disincarnato, disinteressato; quello che muove l'universo, e che sopravvive a tutto.⁵⁷

Attraverso l'ironia del rovesciamento, sembra che la storia sia per Vassalli un feticcio. Manzoni riassorbiva invece il Seicento in un'ottica e in un senso della vita e della società per molti versi ottocentesco:

A ben vedere Manzoni tace molto sul Seicento. Per esempio, la Chiesa del suo romanzo è quella dell'Ottocento: c'è già una carità per il prossimo che nel Seicento non esisteva o c'era senza umanità, anche se c'erano i registri parrocchiali di una carità quasi burocratica; c'era più energia verso l'altrove, verso le missioni lontane... Non c'era calore umano nel Seicento: non a caso la letteratura per lo più tace.⁵⁸

Vassalli porta il discorso su quegli aspetti del Seicento che Manzoni tace, cioè la responsabilità della Chiesa cattolica nel ritardo della maturazione nazionale e culturale dell'Italia,⁵⁹ e la colpa di questa istituzione e della sua dottrina nell'aver sistematicamente represso la sfera sessuale, trasferendola poi come ossessione nelle sue pratiche educative, correttive e punitive. In altre parole: di avere inventato una teoria del male su cui "la Chiesa cattolica (e anche quella protestante, a dire il vero) sfogò per secoli [...] la sua angoscia e il suo

⁵⁷ Ivi, p. 73.

⁵⁸ S. Vassalli, "Qualche volta di un uomo rimane anche la sua storia". *Intervista con Sebastiano Vassalli su «La chimera»*, cit., p. 88-89.

⁵⁹ C. Della Coletta, *L'altra metà del Seicento: da «I promessi sposi» di Manzoni a «La chimera di Vassalli»*, cit., pp. 359-360.

tormento del sesso; la sua paura della donna in quanto Diavolo e il suo bisogno di Diavolo.”⁶⁰ Il Seicento di Vassalli ricorda quello tratteggiato da Huxley, dominato da una sessualità aggressiva e angosciata, ma soprattutto interconnessa strettamente con il potere e con la lotta per ottenerlo. La differenza fra i due autori è culturale e generazionale, però, perché Huxley cerca di restituire nel suo controverso “eroe” Grandier la figura di un uomo spregiudicato e geniale, in cui il male alberga in forma di arroganza intellettuale e di ambizione. In Vassalli, il male non assume né la dimensione mitico-apocalittica che ha in Manzoni, né quella politico-filosofica che ha in Huxley, piuttosto si incarna in un personaggio come Caccetta, che se da un lato rispecchia Don Rodrigo e l’Innominato,⁶¹ dall’altro è il prototipo del delinquente moderno, del mafioso. Signorotto violento e rapace, autore di numerosi atti di banditismo e di libertinaggio, un personaggio da romanzo,⁶² Caccetta non è grande nel male né sembra dotato di una psicologia profonda e articolata.

L’altra incarnazione del male è la *bestia*:

In quei primi mesi dell’*annusdomini* 1610, morto il Caccetta e dispersi i suoi compagni, la *bassa* restò priva di briganti che terrorizzassero strade e paesi, e che fornissero materia, con le loro gesta, per i racconti invernali nelle stalle; perciò forse, ed anche per il bisogno che l’umanità ha sempre avuto e probabilmente ha ancora, di pericoli che rimescolino gli umori della gente e ne tengano attive le funzioni vitali, si tornò a sentir parlare della *fiera bestia* o anche, più semplicemente, della *bestia*. Questa *bestia* – che a seconda dei luoghi e delle epoche assunse decine di nomi dialettali, e cambiò anche alcuni connotati, restando però sempre sostanzialmente unica – fu un animale mostruoso e prodigioso che incarnò a lungo le paure degli abitanti di questa regione [...]. Per avere notizia della *fiera bestia*, nel Seicento ma anche

⁶⁰ S. Vassalli, *La chimera*, cit., p. 236.

⁶¹ Secondo Vassalli il Caccetta fu “il vero spunto di due personaggi manzoniani, l’Innominato e don Rodrigo. Manzoni non poté non avere tra le mani le carte di questo lunghissimo processo che durò sette anni a Milano e che è uno dei pochi di quell’epoca ben documentati, con tutte le deposizioni dei testimoni, gli atti, gli incartamenti.” S. Vassalli, “Qualche volta di un uomo rimane anche la sua storia”. *Intervista con Sebastiano Vassalli su «La chimera»*, cit., p. 84.

⁶² S. Vassalli, *La chimera*, cit., p. 104.

nei secoli successivi, bastava entrare di domenica in una qualsiasi osteria d'un qualsiasi villaggio di pianura o di collina, e attaccar discorso; e anzi io non mi sentirei di escludere che, a cercare attorno con pazienza e con impegno, qualcuno che l'abbia incontrata si trovi ancora oggi.⁶³

La *bestia* incarna la superstizione e la paura dell'ignoto, ma il male che ad essa si connette non resta confinato laggiù nei boschi e nelle lande dove non si va da soli con il buio. La presenza della *bestia* è associata a quella di Antonia, con la sua bellezza inspiegabile per una trovatella serva di contadini, con la sua indole ribelle, con le tante coincidenze che in altra circostanza sarebbero rimaste tali, ma che adesso, con la cappa di paura incombente, si coagulano nella parola *strega*. Nelle chiacchiere della gente del paese, Antonia

è una *stria* che cattura i maschi con le sue arti magiche soltanto per farsi beffe di loro, perché non ha nessuna intenzione di sposarseli. È stata vista andare in giro di notte ma non ha *moroso*: con chi va? È una che *sciupa i morosi* delle altre, cioè li distoglie, li infiacchisce, li snerva con la sua sola presenza: li fa uscire di senno, senza scopo alcuno!⁶⁴

L'accusa in un attimo è formulata e ben sostenuta da evidenze inoppugnabili, come appare dalle parole dell'Inquisitore, secondo il quale, in una regione dove l'aria malsana di palude non favorisce lo sviluppo armonico dei corpi, è evidente "la natura malvagia ed eretica della bellezza di Antonia".⁶⁵

Il male subito da Antonia, dall'umiliazione degli esami medici alla trafittura dei nei sospettati di essere segni diabolici, dalle purghe alle torture feroci, ottusamente inflitte per estorcere confessioni assurde, emerge dalle carte del processo. Su queste il narratore ritrova le parole della ragazza:

È in quelle risposte che il personaggio di Antonia, sbiadito purtroppo nelle carte del processo come nella pittura del *madonnaro* Bartolino, ci

⁶³ Ivi, p. 181.

⁶⁴ Ivi, p. 176-177.

⁶⁵ Ivi, p. 134.

mostra i suoi connotati più autentici e più vivi, d'ingenuità, di fiera-za, di determinazione; diventa grande per se stesso e nel confronto con i giudici, che non sanno darsi ragione di tanto coraggio e finiscono per attribuirne [...] tutto il merito al Diavolo.⁶⁶

Attraverso la ricomposizione delle tracce sparse, il "nulla" sembra riprendere forma e contenuto, assume di nuovo i connotati della vita con le sue passioni, i sentimenti e le paure.

Il Diavolo è la materializzazione della debolezza e dell'ignoranza umane, dalle quali discende un universo di prodigi e di assurdità, di certezze indimostrabili e indimostrate. Ma il vero "burocrate del male" è, come già nel romanzo di Huxley, un potente uomo di Chiesa, il vescovo di Novara Bascapè, ambizioso, desideroso di conquistare politicamente Roma e invece dirottato sulla provincia periferica, in una campagna che alla fine del XVI secolo è ancora un crogiolo di cultura popolare pagana. Il processo per stregoneria è un tassello dell'offensiva lanciata da Bascapè contro la cultura arcaica, strumento di cui si serve per la propria lotta politica nel cuore della Controriforma. Ma la sua non è una crociata, perché Vassalli la rappresenta come un delirio di ambizione privata all'insegna però della meschinità e dell'inetitudine, e lo stesso personaggio suscita disprezzo nei suoi collaboratori, che lo chiamano "il cadavere".

Il male si manifesta infine come sofferenza alla fine della vicenda, quando Antonia viene stuprata per una notte intera dai due inser-vienti del tribunale, e giustiziata. La morte di Antonia è descritta, in mezzo al tumulto della folla festante, come dissoluzione nel nulla, con la bocca che si spalanca su un urlo muto in mezzo alle fiamme: è l'ultimo urlo della civiltà arcaica pagana spazzata via dalla Chiesa cattolica con la violenza dopo il Concilio di Trento. Il vescovo Bascapè è il rappresentante di questo progetto cultural-politico catastrofico da cui ebbe inizio, secondo Vassalli, l'Italia moderna. Perciò *La chimera* è in un certo senso l'altra faccia de *I promessi sposi*, perché mette a fuoco attraverso la lente deformante del romanzo storico l'impatto che la Controriforma ebbe sulla cultura italiana.

La pioggia del mattino seguente al supplizio "spense le ultime braci del rogo della strega, ne disperse in un attimo le ceneri, mescolandole

⁶⁶ Ivi, p. 254.

alla terra del *dosso* o trascinandole via.”⁶⁷ La storia di Antonia svanisce così in una mattina del Seicento, sotto un temporale che annuncia, come ogni anno nella bassa Padana, la fine dell'estate, salutata con una grande festa dalla folla accorsa da ogni angolo della campagna:

Non erano gente sanguinaria, né malvagia. Al contrario, erano tutti brava gente: la stessa brava gente laboriosa che nel nostro secolo ventesimo affolla gli stadi, guarda la televisione, va a votare quando ci sono le elezioni, e, se c'è da fare giustizia sommaria di qualcuno, la fa senza bruciarlo, ma la fa; perché quel rito è antico come il mondo e durerà finché ci sarà il mondo.⁶⁸

In questo passo pessimisticamente sconcolato Vassalli vede già in quella folla ignara di ciò che ha perduto con quelle fiamme e quelle ceneri, la figura di una società moderna, di massa, per la quale il bene e il male sono diventati nozioni confuse, o più semplicemente indifferenti. Così, per Vassalli le cause antropologiche e “socio-psicologiche” che nel Seicento permisero un fenomeno come la caccia alle streghe resistono e rimangono efficaci, sia pur in forme mutate, anche nel presente.⁶⁹

Conclusioni

Manzoni fu l'artefice di una tradizione che ha attribuito al diciassettesimo secolo caratteristiche negative non soltanto storicamente ma soprattutto moralmente. Nel cuore di un'epoca uscita dalla Rivoluzione dei Lumi e tuttavia turbata dalla recrudescenza della reazione politica e culturale da un lato e dalla violenza dei moti insurrezionali dall'altro, Manzoni aveva cercato un periodo storico sufficientemente distante da poter essere trasfigurato in allegoria morale. Il secolo, come attestano alcune lettere citate in precedenza, gli appariva brutale e fosco in quel suo mescolamento promiscuo e anarchico di erudizione e volgarità plebea, di prepotenza illegale ma istituzionalizzata e

⁶⁷ Ivi, p. 300.

⁶⁸ Ivi, p. 294-295.

⁶⁹ C. Della Coletta, *L'altra metà del Seicento: da «I promessi sposi» di Manzoni a «La chimera di Vassalli»*, cit., p. 364.

perseguita a tutti i livelli sociali, di ignoranza e soprattutto di autoritarismo. Il conflitto esistente nel Seicento fra l'uomo comune e il potere organizzato, spesso non legittimato dalla giustizia ma da un'accozzaglia di leggi interpretate arbitrariamente, apparve a Manzoni più drammatico di quello inscenato nelle tragedie, più vero e più edificante. Dall'altro lato il Cattolicesimo secentesco, onnipresente, mistico, attrezzato a misurarsi con i regnanti ad armi pari, si prestava a farne un'apologia storica attraverso l'affresco corale del romanzo, in cui appare come l'unica istituzione votata all'aiuto dei poveri e degli indifesi, figura di un regno di Dio dove la giustizia si realizzerà oltre la storia. Non è un caso che la presenza della religione istituzionale, così invadente nel romanzo (ben quattro i religiosi che vi compaiono con ruoli-chiave, i quali rappresentano l'intera gerarchia ecclesiastica: il cardinale Borromeo, la priora Gertrude, il curato don Abbondio e il frate Cristoforo), si assottigli fino a scomparire in *Storia della colonna infame*, dove la religione si interiorizza come fede nel senso più profondo del termine, e si esteriorizza soltanto nella presenza, tutt'altro che scenografica, del crocifisso nella camera di tortura, davanti al quale l'imputato Mora, disperato, si inginocchia per chiedere la forza di sopportare i tormenti. Il Seicento rappresenta in Manzoni uno scenario complesso dove il male si manifesta apertamente nei vizi e nelle peggiori inclinazioni umane, alle quali la ragione e la religione non riescono a fornire una spiegazione e una giustificazione definitive, bensì soltanto a indicare una via possibile verso la redenzione.

Sciaccia e Vassalli arrivano al Seicento attraverso Manzoni, attraverso il suo cattolicesimo venato di influenze illuministiche, sia pur reagendo ad esso in modo opposti, il primo ammirandolo e imitandone anche lo stile della prosa; l'altro ironizzando sulle premesse ideologiche, sulla lingua e sulla fiducia in una storia positiva, conoscibile. Sciaccia aggiunge allo scenario secentesco la sua Sicilia barocca, e quindi a Manzoni si sovrappongono anche Pirandello e Tomasi di Lampedusa, il loro razionalismo lucido e il decadentismo dalle psicologie fini e contorte. I personaggi di *Morte dell'Inquisitore* sono meno mobili di quelli del romanzo manzoniano, e ricordano piuttosto le figure fisse e dolorose di *Storia della colonna infame*. Come nell'opera del 1842, anche in Sciaccia il male si presenta come enigma che la ragione non può sciogliere, un enigma che conduce al limite

della fede e al dubbio, alla “bestemmia” di negare o accusare la Provvidenza. Sciascia, non seguendo Manzoni sulla via apologetica, si svincola dalla contraddizione e fa pronunciare a Diego La Matina sul patibolo qualcosa che definitivamente taglia il ponte con la “tenace” speranza di Manzoni: Diego accusa Dio di essere ingiusto, di esserci e di comportarsi come gli uomini. Manzoni, al contrario, salvò Dio e la Provvidenza assumendo che la giustizia di Dio si realizza anche attraverso lo scempio dell’innocente, e se ciò appare crudele e inaccettabile alla ragione, tuttavia alla fede si rivela come una promessa imperscrutabile.

Vassalli sembra voler superare l’impasse in cui Sciascia e Manzoni si avvolgono e si confrontano: per lui non è più questione di razionalismo, di fede o di teodicea, ma di stupore e di ironia. Ritrovata la fiducia in una parola poetica che può raccontare il mondo risalendo alle spalle delle cose e della loro assenza, Vassalli sente l’impegno che la letteratura impone allo scrittore ma non lo concepisce più come una missione. La storia è lì incontrovertibile, il tempo cancella inesorabile le tracce del passato e tuttavia qualcosa rimane immutabile sul fondo della realtà così come sul fondo della coscienza dello scrittore. Il male forse non si manifesta più come presenza, bensì come insorgenza, come possibilità che non si esaurisce nelle singole forme in cui lo si apprende nella storia. Queste si estinguono, dileguano anche dalla memoria, e proprio in questa loro negatività Vassalli coglie la capacità della letteratura di inserirsi e di riportare in vita il passato, intrecciandolo con il presente attraverso la lingua viva in cui lo scrittore può e deve esprimersi. L’approccio di Vassalli alla storia è quindi ironico, benché anche ne *La chimera* siano in gioco questioni importanti come la riflessione sul carattere storico degli italiani e la ripetizione di strutture sociali da cui, in ogni epoca, discendono errori e azioni malvage. Nel complesso dal confronto emerge una specifica tradizione trasversale a quella del romanzo storico, o in senso più generale alla narrativa storica, che individua nel Seicento il paradigma ideale per una riflessione etica che assume sia il significato di una considerazione storica sull’evoluzione della cultura italiana, sia di una speculazione sul male come struttura che si ripete nel tempo intrecciandosi, in ogni caso, con la passione più deleteria: l’ambizione del potere.

Bibliografia

- Aristotele, *Etica nicomachea*, 7a ed., Bari-Roma, Laterza, 2010
- Auerbach, Erich, *Figura*, «Istanbuler Schriften», 5 – *Neue Dantestudien* (1944), p. 11-71
- Baldacci, Luigi, *Brava gente del '600*, «L'Europeo» (8-23 febbraio 1990)
- Beccaria, Gian Luigi, *Dalle ceneri della storia*, «L'indice» (maggio 1990), p. 10-11
- Cattanei, Luigi, *Leonardo Sciascia*, Firenze, Le Monnier, 1990
- Cicala, Roberto e Giovanni Tesio, a cura di, *La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, Novara, Interlinea, 2003
- Codebò, Marco, *Records, Fiction and Power in Alessandro Manzoni's «I promessi sposi» and «Storia della colonna infame»*, «Modern Languages Notes», CXXI, 1 (January 2006 – Italian issue), p. 187-206
- Croce, Benedetto, *Manzoni*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, p. 133-150
- Della Coletta, Cristina, *L'altra metà del Seicento: da «I promessi sposi» di Manzoni a «La chimera di Vassalli»*, «Italica», LXXIII, 3 (Autumn 1996), p. 348-368
- De Sanctis, Francesco, *La nuova scienza*, in *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958, vol. 2, p. 737-852
- Dombroski, Robert S., *“Providence” and the “Bourgeois” in «I Promessi Sposi»*, «Modern Languages Notes», IXC, 1 (January 1976 – Italian issue), p. 80-100
- Donadoni, Eugenio, *La dottrina nei «Promessi sposi» [1913]*, in *Studi danteschi e manzoniani*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 181-199
- Donadoni, Eugenio, *Personaggi di autorità nei «Promessi sposi» [1918]*, in *Studi danteschi e manzoniani*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 201-223
- Giacobbe, Carla, *«La chimera» di Sebastiano Vassalli: note sulle fortune del romanzo in veste storica, ovvero alla ricerca del suono perduto*, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslot, Ravenna, Longo, 1993, p. 183-190
- Ginzburg, Carlo, *Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 3-28
- Girardi, Ezio Noè, *Manzoni e il Seicento*, in Ezio Noè Girardi e Gabriella Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e pensiero, 1977, p. 11-31

- Huxley, Aldous, *The Devils of Loudun*, London, Chatto & Windus, 1971 (1952)
- Macchia, Giovanni, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994
- Manzoni, Alessandro, *Adelchi* [1822], in *Tutte le opere*, 7 voll, 2a ed., a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1969 (1957), vol. 1, p. 657-781
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2008
- Manzoni, Alessandro, *Storia della colonna infame. Vol. 12 dell'edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002, p. 1-160
- Manzoni, Alessandro, *Tutte le lettere*, 3 voll., Milano, Adelphi, 1986
- Mondo, Lorenzo, *Miracolo di strega*, «Tuttolibri» (17 febbraio 1990)
- Moravia, Alberto, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame*, 2a ed., Milano, Bompiani, 1990, p. xxxv-lxvii
- Raimondi, Ezio, *La ferita del passato. Alessandro Manzoni*, «Storia della colonna infame», in *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 67-123
- Russo, Luigi, *Dal Manzoni al «Gattopardo». Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1981
- Sciascia, Leonardo, *Morte dell'inquisitore*, in *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987, p. 643-716
- Sciascia, Leonardo, *Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza*, in Alessandro Manzoni e altri, *La colonna infame*, Bologna, Cappelli, 1973, p. 9-22
- Sciascia, Leonardo, *La strega e il capitano*, Milano, Bompiani, 1986
- Sciuti Russi, Vittorio, *Gli uomini di tenace concetto. Leonardo Sciascia e l'Inquisizione spagnola in Sicilia*, Milano, La vita felice, 1996
- Starnone, Domenico, *Rumore del passato, romanzo del presente*, «Il manifesto» (16 febbraio 1990)
- Vassalli, Sebastiano, *La chimera*, 28a ed., Torino, Einaudi, 2012
- Vassalli, Sebastiano, "Qualche volta di un uomo rimane anche la sua storia". *Intervista con Sebastiano Vassalli su «La chimera»*, in *La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, a cura di Roberto Cicala e Giovanni Tesio, Novara, Interlinea, 2003, p. 83-89
- Vigorelli, Giancarlo, *La strega di Vassalli rialza il romanzo*, «Il giorno» (18 febbraio 1990)

5. L'allegoria e il male

Francesco Muzzioli

Alle origini medioevali dell'allegoria è ben radicato il conflitto.¹ Se la personificazione serve, nel romanzo cavalleresco, per dare all'eroe un minimo di psicologia,² proprio nel momento in cui la sua statura eroica comincia a tentennare (e sarà, per esempio, l'amore che si batte contro l'odio), è nello scontro tra le virtù e i vizi che l'allegoria si struttura secondo un dualismo morale in cui, pur dando al male il ruolo di temibile avversario, sancisce la supremazia del bene e la sua ineluttabile vittoria nella *psicomachia*. Scrive Lewis che "le sue prime dramatis personae erano stati i Vizi e le Virtù, e il conflitto morale il suo primo tema."³ Letteratura e pittura (si pensi alle allegorie contrapposte nel piano basso della Cappella degli Scrovegni) combaciano: con una netta distinzione senza sfumature, a dir poco manichea (del resto coincidente con un'epoca rigidamente dogmatica) e con modalità rappresentative che, per essere immediatamente riconoscibili, tendono allo schematico e al convenzionale, almeno fino a un certo punto; perché anche quando sembrano dare ragione al luogo comune, le allegorie non mancano di suscitare problemi.

Innanzitutto: che valore morale potevano avere queste immagini? Contemplare la Giustizia come una imponente matrona che soppesa le azioni umane in forma di pupazzetti animati, poteva rendere più

¹ Cfr. Angus Fletcher, *Allegoria. Teoria di un modo simbolico*, Roma, Lerici, 1968, in particolare il cap. 3.

² Cfr. Emilio Pianezzola, *Personificazione e allegoria: il "topos" della contesa*, in AA. VV. *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana, 1980, p. 61-72.

³ Clive Staples Lewis, *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969, p. 255.

giusto il fedele? Forse sì; forse è una domanda che non dovremmo nemmeno porre, noi, presi come siamo da tutte le parti dalle immagini della pubblicità; sarebbe come domandarsi se davvero l'immagine di Banderas-mugnaio ci induca a consumare una certa marca di biscotti... Ma certamente c'è qualcosa di strano se Proust, in un passaggio di *Du côté de chez Swann* (1913) in cui rievoca le allegorie di Giotto agli Scrovegni, così la vede: "una Giustizia il cui volto grigiastro e meschinamente regolare era lo stesso che, a Combray, caratterizzava certe graziose borghesi secche e devote che vedevo alla messa e che in buona parte erano già arruolate nelle truppe di riserva dell'Ingiustizia."⁴ Insomma, la Carità non ha molto di caritatevole, l'Invidia poco di invidioso e la Giustizia ha l'aspetto del moralismo ipocrita. Il che vuol dire che l'allegorizzante non si annulla nell'allegorizzato e continua ad esplicitare sue significazioni ingombranti e non congrue. Se torniamo all'interrogativo precedente, quello dell'attrattiva delle immagini, questa discrasia può costare cara: per restare alle file contrapposte degli Scrovegni, la Stoltezza, con il suo allegro costume carnevalesco è molto più simpatica dell'arcigna Prudenza che le sta di fronte. Per non parlare poi delle vesti succinte o nulle della Verità, che – come si sa – è meglio nuda. Dove si potrebbe addirittura ipotizzare l'uso giustificativo dell'allegorizzante come lasciapassare contro la censura; oppure inversamente, da parte femminista una legittima rimostranza per l'uso del "corpo della donna" nell'allegoria.⁵ Il punto forse estremo è raggiunto dalla scultura di Antonio Corradini per la Cappella Sansevero di Napoli (1752); rappresenterebbe la Pudicizia e infatti la donna ha il corpo velato, ma il panneggio è talmente delicato da farne trapelare le forme prorompenti (col soprammercato erotico del vedo-non vedo).

L'allegorizzante può smentire l'allegorizzato. L'allegoria quindi si rivela una forma infida, almeno per due ordini di ragioni: primo, nella personificazione utilizza l'essere umano come materia significante, nel mentre dà capacità umane ad animali, cose o creature mostruose; secondo, in quanto rappresentazione indiretta, che opera in "due tempi" (vedo prima un vecchio con le ali e poi capisco che è il tempo)

⁴ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1998, vol. 1, p. 100.

⁵ Cfr. Barbara Johnson, *Women and Allegory*, in *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 52-75.

sembra meno adatta al bene della rappresentazione diretta degli esempi e delle vite dei santi. Tanto più che, nella modernità, si complica ulteriormente, perdendo l'ancoraggio dei riferimenti convenzionali (come il vecchio alato). L'allegoria moderna – qualcuno l'ha chiamata "allegoria vuota", non è più semplicemente *l'allegoria di qualcosa*: contagia tutto e si sviluppa nella forma dell'enigma e del problematico (pensiamo allo scarafaggio-Gregor di Kafka). L'allegoria moderna lavora sull'abisso della perdita di senso di un mondo che, essendosi affidato in toto al valore delle cose, che muta di continuo nelle fluttuazioni del mercato, non riesce più ad afferrarne il senso e a collocarle in un ordine definito. Perciò l'allegoria moderna appare condannata a lavorare attorno al male di questa caduta radicale e a non poter raggiungere altro bene di quello che arriva in extremis mediante acrobatici rovesciamenti dialettici. Di questi rovesciamenti sono ricche le pagine finali de *L'origine del dramma barocco tedesco* (1928), l'opera decisiva di Walter Benjamin in materia di allegoria. Benjamin sottolinea fino in fondo lo svuotamento delle immagini da parte dell'allegoria: per funzionalizzarle a una nuova significazione, le immagini devono sottrarsi alla mimesi diretta della realtà, devono essere sottoposte a un processo di "innaturalzza" – sempre che non lo siano già, svuotate e innaturali, come avviene nell'avanzare della società borghese-capitalista. Ma qui risiede, appunto, l'estrema utopia di una risignificazione, sia pur enigmatica e problematica, di cui l'allegoria è il tentativo. Proviamo ad addentrarci nell'ispida prosa di Benjamin per vedere i rovesciamenti del bene e del male, con la salvezza raggiunta infine attraverso il massimo del negativo: l'allegoria

significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, ess[a] significa il non-essere di ciò che rappresenta. [...] Attraverso la sua figura allegorica il male assoluto si rivela come un fenomeno soggettivo. [...] La Bibbia introduce il male sotto la categoria del sapere. Ciò che il serpente promette al primo uomo è la "conoscenza del bene e del male". Ma di Dio viene detto, subito dopo la creazione: "E Dio vide tutto quello che aveva fatto; ed ecco, era molto buono". Dunque la conoscenza del male non ha oggetto. Questo oggetto non è nel mondo. Esso viene posto nell'uomo stesso col desiderio di sapere, o meglio col giudizio. La conoscenza del bene, in quanto conoscenza, è secondaria: essa risulta dalla prassi. La conoscenza del male è invece primaria

proprio in quanto conoscenza: essa risulta dalla contemplazione. La conoscenza del bene e del male è dunque in contrasto con ogni sapere oggettivo. Riferita alla profondità del soggettivo, essa non è altro in sostanza che conoscenza del male. [Ma] Qui la soggettività rea confessa trionfa su ogni ingannevole oggettività del diritto, e rientra, come opera dell'“altissima sapienza e 'l primo amore”, come inferno, nell'onnipotenza divina. Essa non è apparenza, e tantomeno è l'essere pieno, bensì il vero rispecchiarsi della vuota soggettività nel bene. Nel male assoluto la soggettività coglie la propria realtà e la vede come mero rispecchiamento di se stessa in Dio. Nella visione allegorica è dunque la prospettiva soggettiva ad essere riassorbita senza residui nell'economia del tutto.⁶

E ancora: “la soggettività, come un angelo caduto nell'abisso, viene raccolta dalle allegorie e trattenuta in cielo.”⁷ Nel suo linguaggio semi-teologico, significa che malgrado tutta la criticità e la frammentarietà, si tratta pur sempre di una “forma di espressione” e quindi contiene una intenzionalità comunicativa positiva, per quanti fallimenti o momenti di negatività possa sopportare.

Ma il punto nevralgico della evoluzione dell'allegoria verso la modernità è rappresentato, secondo Benjamin, più ancora che dal Barocco, da Baudelaire. In questo autore si attua un decisivo punto di passaggio che coinvolge la percezione della nuova situazione dello scrittore, ormai “declassato, disgustato, disoccupato” a causa dell'invasione della merce, ridotto senza “aureola” e quindi impossibilitato alla serenità artistica da cui, di conseguenza in conseguenza, deriva la necessità di riconvertire l'“antica moneta” dell'allegoria però senza più alcuna garanzia “istituzionale”. Un passaggio sul quale tornerà, successivamente, anche Jauss:

Se l'allegoria agli inizi della letteratura cristiana era il nuovo mezzo per illustrare il mondo interiore scoperto nella fede cristiana, per renderlo visibile nei paesaggi dell'anima, e più precisamente come lotta di forze soggettive *nell'anima* e insieme *per l'anima*, [...] invece, alla fine dell'era romantica, l'allegoria serve a Baudelaire per rompere

⁶ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 208-209.

⁷ Ivi, p. 209-210.

l'armonia fra interiorità e cosmo e per richiamare in campo contro il soggetto divenuto autonomo le forze dell'inconscio.⁸

Ed è un contesto in cui ci si può aspettare che il panorama della morale ufficiale risulti completamente sovvertito, come del resto indica il titolo stesso della raccolta di Baudelaire, *Les fleurs du mal*, i fiori del male.

Proverò a vedere come agisce l'allegoria e come si situa nei confronti della problematica del male, a partire da una lettura ravvicinata di un testo baudelairiano. Ho scelto *L'Irrémédiable*, l'irrimediabile, databile 1857 e situato all'LXXXIV posto della raccolta.⁹ L'ho scelto per la sua drastica e sconsolata affermazione che fa, per altro, da *pendant* con *L'Irréparable*, collocato prima a una trentina di posti di distanza. Ciò che non può essere cambiato è appunto la sorte dell'uomo moderno, gettato in un mondo dove il suo sistema assiologico viene inevitabilmente scardinato.

Se andiamo subito alla fine della prima parte – *L'Irrémédiable* si compone di 10 quartine (8 nella prima parte e due nella seconda), versi ottosillabi a rime incrociate – vi troviamo l'indice inequivocabile del rovesciamento dei valori ufficiali, la figura dell'avversario per antonomasia, il diavolo. "Le Diable – scrive Baudelaire – Fait toujours bien tout ce qu'il fait!" Il diavolo "fa sempre bene quel che fa"; che non significa che il diavolo faccia il bene; c'è piuttosto la vittoria di un criterio pragmatico, nel senso che il diavolo ha ormai la strada spianata e quindi raggiunge qualsiasi obiettivo si proponga. Cosa venga a significare *allegoricamente* il diavolo in questo autore così consapevole della modernità avrebbe bisogno di un supplemento di analisi (personalmente, in altra sede, ho trovato interessantissime connessioni tra allegoria, trasgressione e culto mondano nella prosa delle *Tentazioni*). C'è tutta una fenomenologia complessa del diabolico che parte fino dal proemio dedicato all' "Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!" e che incontra diversi problemi dialettici, che ci dimostrano come non ci sia soltanto il gesto, piuttosto facile e alla fine riassorbibile del rovesciamento diametrico del bene nel male (la blasfemia come nostalgia della fede). Da un lato, *Le rebelle* mostra la necessità dell'individuo, che si crea soltanto resistendo all'imperativo

⁸ Hans Robert Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, p. 128-129.

⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 79-80.

che lo vorrebbe (nei panni di un angelo piuttosto violento) portare nel solco della morale comune, l'unico modo di non essere omologati consiste nel rifiuto ("le damné répond toujours: 'Je ne veux pas!'"¹⁰). Dall'altro lato è terribile la sorte della *hybris*, come indica *Châtiment de l'orgueil*: il teologo che porta l'intelligenza troppo oltre, fino al punto di pretendere di aver *determinato* la divinità con il suo pensiero, sconta amaramente il suo orgoglio, finendo fuori della vita, ridotto a una larva ("Le silence et la nuit s'installèrent en lui, / comme dans un caveau dont le clef est perdue"¹¹). Quindi, se per esistere come individuo è necessario negarsi, il "no" conduce in un arco di trasgressione-eccesso-espulsione, ancora più indietro del punto di partenza. Ma vediamo come si mettono le cose ne *L'irrémediable* andando a leggere il finale (le strofe otto, nove e dieci), dove l'allegorista concede ancora la spiegazione delle immagini enigmatiche precedenti. Queste immagini sono:

– Emblèmes nets, tableau parfait
 D'une fortune irrémediable
 Qui donne à penser que le Diable
 Fait toujours bien tout ce qu'il fait!

Tête-à-tête sombre et limpide
 Qu'un cœur devenu son miroir!
 Puits de Vérité, clair et noir
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques,
 – La conscience dans le Mal!¹²

Nell'estrema abrasione del positivo si trova – come abbiamo visto supponeva Benjamin – l'estremo positivo, che Baudelaire indica nella coscienza superstite. Il male che domina indisturbato (il diavolo "riesce sempre bene"), non ha però annientato la coscienza. Si badi che

¹⁰ Ivi, p. 140.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² Ivi, p. 80.

Baudelaire non parla della “coscienza *del* male”, ma della “coscienza *nel* male”: non si tratta quindi della crudeltà di chi fa il male sapendo di farlo, ma di un male sostanziale e onnipresente, di cui la coscienza fa parte e però non ne fa parte del tutto, potendo ancora distinguersi da esso. Alla coscienza resta un compito eroico, stoico, segnalato dalla figura del “faro”, sebbene subito prima la sua luce venga paragonata a una stellina tremolante in fondo a un pozzo. Del resto il faro è “ironico” (quindi sottoposto a autonegazione), la profondità della “Verità” è quella di un pozzo e il positivo residuo decisamente ossimorico: “oscuro e limpido”, “chiaro e nero”; non per nulla il nostro testo si fa precedere da *L'Héautontimoruménos* con il tormento dei suoi puntigliosi ossimori. Eppure, malgrado tutto, resta la coscienza, ossia la riflessione (qui lo “specchio”, l’acqua del “pozzo”), ossia la facoltà critica e autocritica che assurgono non solo a “consolazione”, ma addirittura a “gloria”. A questo punto, possiamo vedere le conseguenze per l’operazione poetica. Non sarà quella di eliminare l’immaginazione poetica attraverso il pensiero riflessivo, ma di infiltrare la riflessione nell’immaginazione. La risposta di Baudelaire alla crisi della poesia (come dice Benjamin la consapevolezza di “recitare la parte del poeta davanti a platea e a una società che non sa già più che farsi del vero poeta”¹³) non consiste nella rivendicazione dei “fiori” della bellezza (come pure indica il suo titolo e sostengono diversi importanti critici quali Croce, in parte Auerbach, nonché lo stesso Jaus) contro le bruttezze della società borghese capitalistica; la scherma che egli mette in atto è più sottile. Sono, leggiamo, gli “emblemi” e il “quadro” dell’allegoria, in cui la coscienza tormenta l’immagine, ne impedisce la facile felicità, la complica e la snatura.

È allora il momento di seguire passo per passo il succedersi di questi “emblemi” così precisi (“nets”) da formare un “quadro perfetto”. Prima strofa:

Une Idée, une Forme, un Être
 Parti de l’azur et tombé
 Dans un Styx bourbeux et plombé
 Où nul œil du Ciel ne pénètre;¹⁴

¹³ W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 127.

¹⁴ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 79.

Abbiamo prima di tutto l'indicazione del soggetto. Ma notiamo subito l'incertezza della definizione che si triplica; e si dispone in una sorta di climax discendente che parte dall'astratto dell'"idea" per passare alla "forma" e alla genericità dell'"essere". Altrove, in uno *Spleen*, Baudelaire arriverà alla "materia vivente". Qui, comunque, la triplice definizione sta a rimarcare che non si sa bene cosa sia il protagonista dell'azione. L'uomo moderno non sa più che cos'è. Sua è una parabola discenditiva, una caduta all'inferno. Un inferno liquido e limaccioso (lo "Stige"). E tanto radicale, la caduta, che il livello alto – il divino, la salvezza – sono ormai tagliati fuori. Ne *La Destruction*, Baudelaire dice "lontano dallo sguardo di Dio"; qui è l'"occhio del cielo", ma siamo lì. Per altro, diametralmente all'opposto di *La Conscience* di Hugo,¹⁵ dove Caino è perseguitato da un "occhio", che lo insegue perfino nella tomba. Non è più un problema di rimorsi, il super-io ha perduto il suo potere, ma questo è un fattore affatto disperante. Il tema della caduta prosegue nella seconda e nella terza strofa con l'immagine dell'angelo:

Un Ange, imprudent voyageur
 Qu'a tenté l'amour du difforme,
 Au fond d'un cauchemar énorme
 Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!
 Contre un gigantesque remous
 Qui va chantant comme les fous
 Et pirouettant dans les ténèbres;¹⁶

C'è dunque una sorta di rischiosa imprudenza all'inizio della débacle dello scrittore che si azzarda a inoltrarsi in territori proibiti e inesplorati, ma c'è soprattutto un cambiamento del gusto: il "difforme", che le estetiche classiche negavano con la massima decisione (si pensi alla donna con la coda di pesce di Orazio!) può essere amato e ricercato, va a sostituire la noiosa bellezza dell'armonia e dell'equilibrio. L'angelo dunque cade e a precipizio, fino in "fondo", finendo in un

¹⁵ È il testo posto all'inizio de *La Légende des Siècles*, Paris, Lévy, 1859.

¹⁶ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 79.

liquido traditore (dato che vi si dibatte come un nuotatore inesperto) che, nella strofa successiva, si precisa essere un vortice. Gli aggettivi iperbolicamente (enorme, gigantesco) sorreggono la impraticabilità dell'*irrimediabile*. Compare l'indicazione del buio. Interessante quel "va cantando come i pazzi": il vortice emette quindi un suono che assomiglia a un canto; però il canto non ha niente di rassicurante e non è neppure – come altre volte in Baudelaire – un contrappeso estetico all'orrore: infatti, il canto dei pazzi sarà altrettanto folle, stridente, dissonante. Leggiamo non in fondo a un abisso, ma in fondo a un incubo: quindi il luogo non è reale, è un brutto sogno, ma nello stesso tempo non si sa come svegliarsi. E infatti, la strofa quattro:

Un malheureux ensorcelé
 Dans ses tâtonnements futiles
 Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
 Cherchant la lumière et la clé;¹⁷

La caduta si trasforma in un imprigionamento (ma già quel "dibattersi" e quel "lottare" lo avevano anticipato). Manca ancora la luce e disperati, anche un po' ridicoli, appaiono i tentativi di trovare l'uscita. Si attiva certamente nella cella schifosa il ricordo del gotico e di Poe. Solo che non è nel quadro di una finzione o racconto, ma come rappresentazione di uno stato interiore. Scrive Auerbach, a proposito del quarto *Spleen*: "carceri umide e putride [...] sono certamente pensabili nell'ambito dello stile romantico, ma solamente come attributi di un argomento storico, non con questa acuta presenza, così concretamente vicini al poeta, e tuttavia ancora con valore di simbolo."¹⁸ Simbolo o non piuttosto allegoria? Non è il caso di inoltrarsi in questa complicata questione, ma possiamo ben applicare a questo passo l'indicazione di Fletcher sul carattere *catagogico* delle allegorie moderne che "deriva non soltanto dalle loro immagini, che sono sempre più disgustose, infime e ironiche, ma dalle loro stesse forme, in cui l'eroe si muove gradualmente in un raggio d'azione sempre più ri-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Erich Auerbach, «*Les Fleurs du Mal*» di Baudelaire e il sublime, in *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, p. 195.

stretto, fino a una tana o una grotta che sarà la sua prigione.”¹⁹ Noto intanto che il soggetto si è ulteriormente modificato: era un angelo caduto, ora è la vittima di un maleficio, nelle strofe immediatamente successive – la cinque e la sei – diventa un dannato:

Un damné descendant sans lampe
 Au bord d'un gouffre dont l'odeur
 Trahit l'humide profondeur
 D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux
 Dont les larges yeux de phosphore
 Font une nuit plus noire encore
 Et ne rendent visibles qu'eux;²⁰

È una ancor più decisa discesa verso il basso, verso una profondità senza fine, non solo nel buio, ma anche l'olfatto è chiamato in causa come segnale di un abisso sconfinato dove l'umidità genera mostri. L'immagine vira al fantastico negativo: i mostri vischiosi producono una luminosità che però non fa altro che accentuare la loro orribile minaccia. Ricompare l'occhio, ma è un inumano sguardo al fosforo, quindi luce verdastra che si spalanca con inquietante ampiezza; sarà semmai più avanti Rimbaud a dare alla luminosità fosforica il ruolo visionario di colori allucinanti (nel *Bateau ivre*: "l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!"). Qui i mostri "vegliano", forse ai lati della scala, se è veramente "eterna", oppure su un fondo che rappresenta l'esito definitivo. Ma c'è ancora la strofa sette, che cambia lo scenario:

Un navire pris dans le pôle
 Comme en un piège de cristal,
 Cherchant par quel détroit fatal
 Il est tombé dans cette geôle;²¹

¹⁹ A. Fletcher, *Allegoria. Teoria di un modo simbolico*, cit., p. 138.

²⁰ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 80.

²¹ *Ibidem*.

Dalle strettoie e dai sotterranei siamo tornati in esterni. E l'allegoria si è fatta "oggettuale", l'angelo è diventato una nave. Niente di strano, nell'antico manuale di Quintiliano l'allegoria era esemplificata dal componimento di Orazio sulla nave ("O navis..." ecc.). E ho appena menzionato il *Bateau ivre*. La nave di Baudelaire è però una nave immobile, imprigionata tra i ghiacci. C'è forse l'influsso delle esplorazioni antiche frequenti in quel periodo, ma naturalmente l'immagine rimanda alla freddezza; se è di nuovo una immagine di imprigionamento (si tratta di "trappola" e di "carcere"), la freddezza del luogo sembra contagiare il soggetto: il soggetto collettivo "nave", completamente immobilizzato, non può compiere nemmeno i movimenti convulsi dell'angelo "imprudente nuotatore" e quindi rivolge il lavoro della "coscienza" al "passaggio fatale" che ha condotto nella attuale distretta. In una "trappola di cristallo" che aggiunge alla freddezza una connotazione di limpidezza visiva e quindi di lucidità mentale. I movimenti del dibattersi e del brancolare, propri delle strofe precedenti, terminano in una impassibilità trasparente.

Poi c'è la parte conclusiva, che abbiamo anticipato prima e contiene la spiegazione dell'enigma che ancora Baudelaire aggiunge al dispiegamento delle immagini – come nell'*Albatros*, dove viene alla fine a chiarire che quell'uccello, maestoso in volo ma traballante a terra, non è altri che il poeta nella vita moderna. Tuttavia, se tutto fosse chiaro fin dall'inizio, allora ci sarebbe la mimesi diretta e non ci sarebbe bisogno di moltiplicare le immagini. Le quali immagini, poi, non compongono il quadro complessivo sommandosi e articolandosi, ma piuttosto si giustappongono disordinatamente in quella che Benjamin avrebbe chiamata una "costellazione".²² Le "visioni allegoriche dell'abisso"²³ de *L'Irrémédiable* sono davvero perfette come allegorie della contraddizione e del fallimento e in questa valenza – che a qualcuno potrebbe sembrare "perdente" – trovano il loro risultato positivo, in quanto, come sottolinea il testo stesso, la condanna (l'irrimediabilità della condizione moderna) vi viene vissuta con la massima lucidità. Con la massima *dignità*: Baudelaire usa questo termine per *Les Phares*, il testo dedicato ai suoi pittori, da Rubens a Delacroix, i

²² A proposito de *L'Irrémédiable*, Benjamin ha parlato di un "catalogo di emblemi". Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 130.

²³ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 35.

precursori che hanno fronteggiato l'incubo del reale dando "le meilleur témoignage / Que nous puissions donner de notre dignité."²⁴ E un "faro", come abbiamo visto, è anche la "coscienza" baudelairiana dell'*irrimediabile*. Un "urlo di sentinella" che si propagherà lungo il Novecento, verso le punte della "modernità radicale", che andrà oltre per i rami dello sperimentalismo plurale, della resistenza all'omologazione e della complicazione critica delle immagini. Nonché del rifiuto del manicheismo Bene/Male contrastato con l'etica del dubbio e dell'ironia. Fare i conti con l'*irrimediabile* è, lo specifico se non fosse già stato chiaro, il contrario di arrendersi; ed è anche il contrario di quei rimedi che, volendo recuperare a forza la sicurezza perduta, si dimostrano alla fine peggiori del Male.

Bibliografia

- Auerbach, Erich, «*Les Fleurs du Mal*» di Baudelaire e il sublime, in *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, p. 192-221
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975
- Benjamin, Walter, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Vicenza, Neri Pozza, 2012
- Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999
- Fletcher, Angus, *Allegoria. Teoria di un modo simbolico*, Roma, Lericci, 1968
- Hugo, Victor, *La Légende des Siècles*, Paris, Lévy, 1859
- Jauss, Hans Robert, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988
- Johnson, Barbara, *Women and Allegory*, in *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 52-75
- Lewis, Clive Staples, *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969
- Pianezzola, Emilio, *Personificazione e allegoria: il "topos" della contesa*, in AA. VV. *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana, 1980, p. 61-72
- Proust, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1998

²⁴ Ivi, p. 14.

6. Il male è nel linguaggio: la metafora come atto conoscitivo o come falsa credenza in Wittgenstein e in Calvino

Patrizia Piredda

È abbastanza noto che Wittgenstein conclude il suo *Tractatus Logico-Philosophicus* con una sintetica e significativa proposizione nella quale asserisce che: “su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere.”¹ Con questa proposizione Wittgenstein afferma che il nostro linguaggio può rappresentare solo i fatti del mondo ma è insufficiente ad esprimere ciò che concerne la religione, l’etica e l’estetica. Dai tempi del *Tractatus* fino agli anni Trenta, per Wittgenstein la proposizione è un’immagine che rappresenta il proprio senso a prescindere dal fatto che sia vera o falsa ossia a prescindere dal fatto che concordi o meno con la realtà, quindi non esiste un’immagine vera a priori così come non esiste una proposizione vera a priori: la proposizione è la descrizione di uno stato di cose e possiamo comprenderla anche se è falsa, perché essa “rappresenta il sussistere e non sussistere di stati di cose.”² Tuttavia, solo alle scienze naturali appartengono le proposizioni vere perché in esse la proposizione, oltre a mostrare il suo senso, “mostra come le cose stanno. E dice che ‘le cose stanno così’”,³ cosicché ogni volta che non c’è omologia (o identità formale) tra la proposizione e uno stato di fatti della realtà, la proposizione risulta insensata.

Sulla scia della filosofia di Schopenhauer, Wittgenstein ai tempi del *Tractatus* crede inoltre che il mondo sia necessariamente come è e

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2009, § 7, p. 109.

² Ivi, § 4.1, p. 49.

³ Ivi, § 4.022, p. 45.

che sia indipendente dalla volontà dell'uomo,⁴ per cui "anche se tutto ciò che noi desideriamo avvenisse, tuttavia ciò sarebbe solo, per così dire, una grazia del fato, poiché non v'è, tra volontà e mondo, una connessione logica che garantisca ciò, e la supposta connessione fisica non potremmo certo volerla a sua volta."⁵ Ciò significa che la volontà non può influire sul mondo e che le proposizioni possono rappresentare solo ciò con cui condividono la forma, ma non quel che si trova più in alto della logica, cioè il senso del mondo e della vita. Questi ultimi sono i problemi vitali i quali, non essendo possibile averne una conoscenza di carattere scientifico, hanno il loro valore fuori dal mondo: "nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v'è in esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che abbia valore v'è, esso dev'esser fuori d'ogni avvenire ed essere-così."⁶ Il *Tractatus* iniziato a Cambridge viene terminato durante la prigionia a Cassino al termine della prima guerra mondiale per la quale Wittgenstein si arruola volontario nell'esercito austriaco poiché confidava "nel fatto che l'esperienza della guerra gli avrebbe permesso di capire, al di fuori di ogni finzione e illusione, chi – ossia che genere di uomo – egli fosse in verità."⁷ La guerra, il contatto con gli altri soldati e la prigionia sono delle esperienze fondamentali per lo sviluppo del pensiero di Wittgenstein, che giunge ad affermare nel *Tractatus* che "è chiaro che l'etica non può formularsi"⁸ perché "le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto."⁹ Nel *Tractatus*, dunque, Wittgenstein si limita a dire che non è possibile parlare dell'etica in quanto le proposizioni rappresentano solo e unicamente stati di cose particolari mentre l'etica è un sentimento e, in quanto tale, è assoluto. Di conseguenza, quel che concerne il bene e il

⁴ Per volontà Wittgenstein intende "il portatore del buono e del cattivo" vale a dire in senso etico è in grado di fare il bene o il male. L. Wittgenstein, *Quaderni 1914-1916*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., p. 221 (21 luglio 1916).

⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., § 6.374, p. 105.

⁶ Ivi, § 6.41, p. 106.

⁷ Luigi Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 13.

⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., § 6.421 p. 106.

⁹ Ivi, § 6.42, p. 106.

male non può essere detto in proposizioni che altrimenti sarebbero rappresentative di qualcosa che non appartiene ad alcuno stato di fatti. Pertanto, tutto quel che sta al di fuori del mondo rappresentabile nelle proposizioni delle scienze naturali è indicibile e provare a parlare di etica è semplicemente un assurdo, anche nel caso in cui si usassero non proposizioni logiche ma metafore. Infatti, dal punto di vista della logica, le metafore, situandosi all'opposto delle tautologie, le quali sono sempre vere, sono contraddittorie e sempre false e in quanto tali, per la ragione opposta alle tautologie, non sono immagini della realtà perché "non rappresentano alcuna possibile situazione"¹⁰ e non producono alcuna conoscenza. Ciononostante, dopo tali affermazioni verso la fine del *Tractatus* Wittgenstein scrive che "noi sentiamo che, persino nell'ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati."¹¹

Successivamente, tra il 1929 e il 1930, Wittgenstein accetta di tenere a Cambridge una conferenza sull'etica nella quale ribadisce il fatto che l'etica è trascendentale e non può essere rappresentata in alcuna proposizione. Scrive Perissinotto: "che nessun fatto possa racchiudere il senso del mondo (della vita) sta a significare che l'etica è trascendentale. Come la logica (anch'essa definita nel *Tractatus* trascendentale) non dice nulla (non ci sono fatti logici); così l'etica non vuole nulla (non ci sono fatti etici; che questo accada piuttosto che quello è eticamente indifferente)."¹² E ancora scrive Marini che "se l'etica (come la logica) è condizione del mondo, allora non può più essere considerata trascendente: essa deve mostrarsi nel mondo, pur non coincidendo con questo."¹³ Ancora in questa fase, coerentemente con quel che pensava nella fase del *Tractatus*, Wittgenstein pensa che le proposizioni sono fatti e "saranno sempre fatti, semplicemente fatti, fatti e fatti, e non etica."¹⁴ Anche se una mente onnisciente fosse in grado di

¹⁰ Ivi, § 4.462, p. 61.

¹¹ Ivi, § 6.52, p. 108.

¹² L. Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, cit., p. 61.

¹³ Sergio Marini, *Etica e religione nel "primo" Wittgenstein*, Milano, Vita e pensiero, 1989, p. 98.

¹⁴ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1982, p. 9.

scrivere un libro che contenesse la descrizione di tutti gli oggetti del mondo, “non conterrebbe nulla che noi potremmo chiamare un giudizio etico.”¹⁵ Ma differentemente dal *Tractatus*, adesso Wittgenstein intravede la possibilità di poter riferirsi all’etica in un nuovo modo, in un modo non rigoroso grazie al quale si evita di cadere nella trappola paralizzante della contraddizione logica. Wittgenstein prende l’avvio dalla descrizione che Moore dà nei suoi *Principia*¹⁶ dell’etica, definita la ricerca generale di ciò che è bene, ma subito specificato che impiegherà il termine è usato in senso più ampio: non potendo e non volendo dare una definizione di etica, per far capire all’uditorio cosa intende con tale concetto dà una serie di espressioni connesse tra loro da un qualcosa in comune, pur essendo diverse. Per chiarire ancora meglio il senso di quel che vuol esprimere, Wittgenstein continua ad applicare l’accostamento metaforico con la metafora della fotografia collettiva e scrive: “e come, mostrandovi una tale fotografia collettiva, potrei farvi vedere quale sia, ad esempio, la tipica faccia cinese, così, passando lo sguardo sulla serie di sinonimi che vi porro di fronte, sarete in grado, spero, di vedere le caratteristiche comuni a tutti.”¹⁷

Wittgenstein sceglie dunque la via della connessione metafora per poter comunicare il suo senso etico, credendo fermamente che i giudizi di valore relativi ai particolari non possono essere pronunciati riguardo le questioni etiche che, invece, concernono l’assoluto: mentre infatti “si può mostrare come tutti i giudizi di valore relativo siano pure asserzioni di fatti, nessuna asserzione di fatti può mai essere, o implicare, un giudizio di valore assoluto”,¹⁸ vale a dire, in altri termini, che il tentativo di descrivere l’etica è semplicemente l’impresa assolutamente disperata di chi si avventa “contro i limiti del linguaggio.”¹⁹ L’etica non si può dire attraverso il linguaggio della logica che produce giudizi di valore relativo, ma si può rappresentare attraverso il linguaggio della metafora il quale mostra le connessioni tra le cose. Questo cambiamento porta a una nuova concezione del linguaggio.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Moore, George E., *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 9.

¹⁹ Ivi, p. 18.

Mentre nel *Tractatus* le cose si conoscono sempre all'interno di una relazione fondata sull'univocità, per cui si ha un'omologia tra parola e fatto e tra proposizione e stato di fatto, nelle *Ricerche filosofiche* la relazione si fonda sulla comparazione degli elementi della complessità e sulla molteplicità. Si parte dall'affermazione nel *Tractatus* secondo la quale "ciò che può descriversi può anche avvenire, e ciò che la legge di causalità deve escludere non può neppure descriversi",²⁰ e si giunge alla concezione delle *Ricerche* dove il linguaggio è concepito come l'insieme dei giochi linguistici. Il linguaggio diventa, così, un labirinto infinito nel quale l'omologia tra parola e fatto è solo un gioco tra un'infinità di giochi possibili e può essere descritto metaforicamente "come una vecchia città: Un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi."²¹ Il linguaggio è formato da una miriade di famiglie che coesistono assieme: quella dei concetti chiari, come i concetti della scienza, e quella di quelli sfumati tra i quali si trovano il concetto di etica, di buono, di gioco, di bello e via dicendo. Questa famiglia è altrettanto importante quanto quella dei concetti chiari in quanto vi sono delle questioni sulle quali non è possibile avere una conoscenza rigorosa, come appunto l'etica e l'estetica, ma sulle quali, tuttavia, dobbiamo poterci intendere. Si parla di estetica e di etica assieme perché nella *Conferenza sull'etica* Wittgenstein include nel termine etica anche la parte "più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica,"²² che possiamo definire in termini kantiani la facoltà di giudizio.²³ Per cogliere il senso dell'etica è necessario per Wittgenstein affinare la capacità estetica grazie alla quale si riescono a scorgere le somiglianze nelle dissomiglianze. Nelle *Lezioni sull'estetica* Wittgenstein afferma che i giudizi estetici sono sincronicamente e diacronicamente molto diversi tra loro pur avendo in comune un qualcosa che non ha alcuna corrispondenza nel linguaggio

²⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., § 6.362, p. 104.

²¹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, § 4, p. 17.

²² L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 7.

²³ Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1995.

ma nelle espressioni del corpo: “guarda cosa hanno in comune i giudizi estetici”. Rimane una famiglia di casi estremamente complicata, con punti culminati – l’espressione di ammirazione, un sorriso o un gesto, ecc.”²⁴ E ancora nelle *Ricerche filosofiche* scrive che in alcuni casi, non sapendo dare una definizione alle parole pur sapendo utilizzarle, si prova meraviglia: è questo il caso, ad esempio, del saper riconoscere i sapori o i suoni senza poterli spiegare:

Confronta: sapere e dire:

quanti metri è alto il Monte Bianco
come viene usata la parola “giuoco” –
che suono ha un clarinetto.

Chi si meraviglia del fatto che si possa sapere qualcosa, e non essere in grado di dirlo, pensa forse a un caso come il primo. Certo non a un caso come il terzo.²⁵

Non c’è alcuna meraviglia, invece, nel sapere o nel non sapere quanto è alta una montagna perché la sua altezza può essere determinata chiaramente; nel caso invece del suono di un clarinetto o del profumo del caffè si può solo tentare di dare delle definizioni non rigorose ma sfumate nelle quali si cerca di far scaturire il senso di ciò che si vuol esprimere creando connessione tra diversi elementi imparentati tra di loro. Scrive ancora Wittgenstein nelle *Ricerche*:

Tutto è giusto, e nulla lo è? – E in questa situazione si trova per esempio chi, in estetica o in etica, va in cerca di definizioni che corrispondano ai nostri concetti. Quando ti trovi in questa difficoltà chiediti sempre: allora come abbiamo imparato il significato di questa parola, per esempio della parola “buono”? In quali giuochi linguistici? Allora vedrai più facilmente che la parola deve avere una famiglia di significati.²⁶

²⁴ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 65.

²⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 78, p. 52.

²⁶ Ivi, § 77, p. 52.

Anche nella seconda fase del suo pensiero Wittgenstein pensa che la proposizione è insensata se vuole dire qualcosa dell'etica; ma ora, accanto alla proposizione logica, Wittgenstein accosta la rappresentazione perspicua la quale non rappresenta una sola possibile relazione ma mostra sincronicamente un ventaglio di possibili relazioni. La differenza fondamentale tra la prima e la seconda, sta nel fatto che l'una rimanda per omologia a uno stato di fatti, mentre l'altra non rimanda a nulla perché mostra diverse possibilità di connessioni: da ciò consegue che allora "il pensatore somiglia molto al disegnatore che vuole riprodurre nel disegno tutte le connessioni possibili."²⁷ La rappresentazione perspicua necessita di un differente modo di vedere le cose, non più diretto ma obliquo, il saper guardare attraverso per riuscire a scorgere le connessioni non evidenti tra le cose. Se la rappresentazione perspicua "media il comprendere che consiste precisamente nel fatto che 'vediamo le connessioni'", allora di fondamentale importanza divengono i "membri intermedi."²⁸ Riuscire a vedere le connessioni significa, così, essere in grado di scorgere il termine intermedio tra di esse, vale a dire il punto di equilibrio che impedisce di cadere nell'eccesso e quindi nell'errore di valutazione e nell'incomprensione: si comprende, quindi, quando si trova il giusto mezzo tra le somiglianze e le dissimiglianze che uniscono i giochi all'interno di una stessa famiglia. I giochi linguistici sono infatti definiti nelle *Ricerche* dei "termini di paragone, intesi a gettar luce attraverso somiglianze e dissomiglianze, sullo stato del nostro linguaggio."²⁹ Porre come fondamento dei giochi il termine medio, significa neutralizzare l'ipotesi che a un sistema di valori determinato se ne possa sostituire un altro: la ricerca del termine medio è indispensabile quando si vuole "mettere in luce e risolvere le scorrettezze della filosofia, senza costruire nuovi partiti – e professioni di fede."³⁰ Da questo punto di vista la

²⁷ L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 2009, p. 35.

²⁸ L. Wittgenstein, *La filosofia*, Roma, Donzelli, 2006, p. 37. E ancora nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein scrive: "la rappresentazione perspicua rende possibile la comprensione, che consiste nel fatto che noi 'vediamo connessioni' [...] la rappresentazione perspicua [...] designa la nostra forma rappresentativa, il modo in cui vediamo le cose." L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 122, p. 69.

²⁹ Ivi, § 130, p. 71.

³⁰ L. Wittgenstein, *La filosofia*, cit., p. 47. Mentre l'errore della filosofia tradizionale è stato quello di "ipostatizzare oggetti pneumatici, spirituali, all'interno del medium

funzione della metafora è simile a quella filosofia, la quale “deve chiarire e delimitare nettamente i pensieri che altrimenti sarebbero torbidi e indistinti”:³¹ mentre la filosofia, delimitando il dicibile, mostra in absentia il senso dell’indicibile, la metafora ha il potere di chiarire ciò che, invece, non può essere delimitato nettamente.

Si può dire, dunque, che la rappresentazione perspicua è essenzialmente una rappresentazione metaforica che mostra le connessioni tra elementi dissimili e che produce senso nel momento in cui aiuta a scorgere un punto mediano delle connessioni. Se da un lato “una buona similitudine ravviva l’intelletto”,³² dall’altro non è possibile insegnare a qualcuno come comporre buone metafore, e scrive Wittgenstein: “non potrei insegnare a un altro la mia ‘tecnica’ del seguire la linea. A meno che non gli insegni un modo di auto-ascoltarsi, di sviluppare la propria recettività. Ma in questo caso non potrei, naturalmente, pretendere che egli segua la linea come la seguo io.”³³ Si possono creare metafore con qualsiasi parola ma alcune non producono senso o lo producono in modo debole, altre invece sono più adatte quindi non producono errore e confusione ma sapere. In altre parole, le metafore non necessariamente producono conoscenza; ciò dipende dal modo in cui sono formulate, perciò già secondo Aristotele si devono “pronunciare epiteti e metafore appropriati, e questo deriva dall’analogia, in caso contrario, l’espressione apparirà inadeguata perché gli opposti sono evidenti.”³⁴ Per Aristotele le parole possono essere usate in modo proprio, in quanto glosse, metafore, oppure ornamenti:³⁵ proprio è il modo in cui si utilizza la parola abitualmente da parte di tutti; la glossa è una parola che essendo usata propriamente da alcuni, rimane di difficile comprensione ad altri; l’ornamento è semplicemente un uso estetico della parola e infine la metafora che viene definita da Aristotele come qualcosa di straniero.

mente, commettendo l’errore metafisico di ipostatizzare gli ‘oggetti’ delle esperienze personali alla stregua degli oggetti del mondo fisico.” Maurizio Soldini, *Wittgenstein e il libro blu*, Fidenza, Mattioli 1985, 2009, p. 62.

³¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., § 4.112, p. 50.

³² L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 18.

³³ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 232, p. 116.

³⁴ Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996, § 2 1405a, p. 303.

³⁵ Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998, § 21, 1457b 1-2, p. 47.

Adesso, la parola è virtuosa, ossia eccelle nel suo scopo di comunicare qualcosa, quando è al contempo chiara e non sciatta: dunque la parola utilizzata in senso comune non è virtuosa perché è chiara ma sciatta,³⁶ mentre la metafora è virtuosa perché collegando con le parole ciò che logicamente non è possibile collegare produce un enigma che, essendo chiaro e non sciatto, produce conoscenza. Infatti, nella *Retorica* Aristotele scrive che “se un oratore compone bene vi sarà un che di esotico nello stile, ma l’arte non sarà notata e vi sarà chiarezza”:³⁷ comporre buone metafore significa utilizzare le parole in modo naturale e non artificiale, ma non ovvio e sciatto in modo tale che non producano confusione ma chiarezza.

Le metafore, dunque, facilitano la comprensione perché in esse le parole sono utilizzate in modo non comune, non ornamentale e non oscuro:³⁸ esse sono una via di mezzo fra le altre tre modalità di espressione. Infatti, rispetto alla glossa e alla parola propria, la metafora “possiede chiarezza, piacevolezza, e un qualcosa di esotico.”³⁹ La capacità della metafora di produrre conoscenza, quando è ben costruita e dà vita ad “espressioni brillanti”, nasce dalla sua capacità di produrre una “sorpresa ingannevole”:⁴⁰ con questa espressione Aristotele intende dire che chi ascolta una metafora si rende conto di “aver imparato qualcosa, quando la conclusione va contro le sue aspettative, ed è come se la sua anima dicesse: ‘Come è vero! Ma io sbagliai!’”⁴¹ La metafora è pertanto qualcosa di straniero, di estraneo e di esotico rispetto alla conoscenza comune perché ci mostra una diversa possibilità di utilizzo delle parole e al contempo produce un nuovo senso che non avrebbe potuto nascere dal loro utilizzo comune: semplicemente, la metafora non spiega nulla e non dà soluzioni ma pone le cose “davanti agli occhi”⁴² mostrando le connessioni tra le

³⁶ Ivi, § 22, 1458a 18-19, p. 49.

³⁷ Aristotele, *Retorica*, cit., §2 1404b, p. 301.

³⁸ Sul valore cognitivo della metafora in Aristotele rimando a Giovanni Manetti, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione enunciazione*, Milano, Bompiani, 2005, e a Daniele Guastini, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*, www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/guastini/guastini2004.pdf.

³⁹ Aristotele, *Retorica*, cit., § 2, 1405b, p. 303.

⁴⁰ Ivi, §11 1412a, p. 339.

⁴¹ Ivi, §6 1412a, p. 339.

⁴² Ivi, § 2, 1405b, p. 305.

cose. Ogni forma del linguaggio deve essere utilizzata in modo adeguato ma per Aristotele ciò che è più importante è il saper fare buone metafore anche se, differentemente dall'utilizzo comune delle parole che tutti possono apprendere, il fare buone metafore è una capacità che non si può insegnare e che non si può ricevere da altri come un'altra tecnica qualsiasi: "questa è l'unica cosa che non si può ricevere da altri ed è segno di talento", un talento che implica la capacità di "saper vedere ciò che è simile."⁴³ Quindi "non basta possedere gli argomenti che si devono esporre, ma è anche necessario esporli nel modo appropriato, e questo contribuisce ampiamente a fare apparire il discorso di un certo tipo"⁴⁴ piuttosto che di un altro. Un esempio di buona metafora in Wittgenstein è quello tratto dalla filosofia stoica della conoscenza comparata a un uovo: il guscio vuoto è la forma che si riceve dalla tradizione, cioè i pensieri e i concetti della tradizione che necessariamente si ritrovano nei nuovi pensieri e nelle nuove interpretazioni. Per questo Wittgenstein è consapevole della difficoltà di esporre il suo pensiero, al quale necessariamente "sono attaccati i gusci d'uovo del vecchio";⁴⁵ questo "vecchio" è ciò che costituisce l'influsso dei pensieri provenienti dalla tradizione sulla propria formazione e che nell'artista (e nel filosofo) si manifesta attraverso la comparsa di tracce del pensiero altrui nella sua opera. Quel che interessa, tuttavia, dell'artista (e del filosofo) non è tanto riprodurre modelli, ma l'originalità del suo pensiero, per cui se "ciò che deriva dall'altro sono soltanto gusci d'uovo", allora per Wittgenstein si può transigere sul fatto che questi esistano ma tenendo sempre ben presente che "essi non diventeranno mai il nostro nutrimento spirituale."⁴⁶

Affermare che non si può insegnare la capacità di metaforizzare, significa dire che non c'è una metodologia da seguire ossia una terapia da applicare per eliminare gli errori: ciò significa che il saper vedere le connessioni e il loro punto intermedio è una capacità che si acquisisce direttamente nella pratica. Per Wittgenstein non c'è alcuna possibilità di stabilire un modo per trovare il punto intermedio tra due posizioni, così come per Aristotele non è possibile stabilire in

⁴³ Aristotele, *Poetica*, cit., § 22, 1459a 3-7, p. 53.

⁴⁴ Aristotele, *Retorica*, cit., § 2 1403b, p. 295.

⁴⁵ L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 91.

⁴⁶ Ivi, p. 55.

modo matematico il giusto mezzo della virtù tra due eccessi perché questo deve essere valutato sempre di volta in volta nella situazione, quindi non è possibile e neanche importante imparare ad applicare una regola del giudizio: l'unica via che conduce al giusto mezzo è imparare a giudicare. Ecco perché per Wittgenstein non esiste una sola terapia ma ci sono varie terapie che ci liberano dall'errore facendoci imparare a ben giudicare, che tuttavia non si danno a priori ma si acquisiscono paradossalmente mentre si praticano, ossia mentre si perfeziona la vista perspicua che ci permette di vedere meglio gli errori. Le terapie non sono dunque determinate da una serie di norme e regole, bensì sono anch'esse mostrate attraverso una successione di esempi e metafore. In altre parole, si può dire che si imparano le terapie con l'imparare a interpretare gli esempi e le metafore che rappresentano la terapia. Questa deve essere applicata nella vita quotidiana per produrre i suoi effetti, e ciò significa che bisogna voler vedere chiaramente. Ecco allora che, al fondo, il problema si risolve in una questione della volontà: per eliminare gli errori e imparare a vedere le connessioni per poi ben giudicare bisogna superare la resistenza non dell'intelletto ma della volontà.

La volontà è un elemento fondamentale sia per produrre l'eliminazione degli errori sia per produrre l'azione buona, che quindi deve essere voluta e non solo desiderata: per Wittgenstein, infatti, "desiderare non è fare. Ma volere è fare,"⁴⁷ quindi non si può volere senza fare. Nella realtà, tuttavia, per Wittgenstein, accade che l'uomo non voglia vedere gli errori e ciò rende ardua l'impresa filosofica perché "niente è così difficile come non ingannare se stessi":⁴⁸ nell'inganno, per quanto erroneo sia, risiede la nostra esigenza di aver garantita la sicurezza e l'ordine del mondo per eliminare la paura dell'ignoto, del dolore e della morte. Riguardo a coloro che perseverano nel replicare un linguaggio insensato, Wittgenstein scrive che "si deve per così dire, riordinare l'intero loro linguaggio" di ripetitori, ma ciò è molto difficile perché

questo linguaggio si è formato così perché gli uomini avevano – e

⁴⁷ L. Wittgenstein, *Quaderni 1914-1916*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, cit., p. 235 (4 novembre 1916).

⁴⁸ L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 72.

hanno – la tendenza a pensare così. Per questo motivo, lo sradicamento funziona soltanto con coloro che vivono in una istintiva rivolta contro il linguaggio. Non con quelli che, seguendo in pieno il loro istinto, vivono nel gregge che ha prodotto questo linguaggio come sua espressione propria.⁴⁹

La condizione necessaria affinché si possano eliminare gli errori del linguaggio dipende dalla volontà di comprendere e di ammettere il proprio errore, sebbene questo sia in contrasto con il senso comune:

Ciò che rende difficile la comprensione di un oggetto – qualora esso sia significativo, importante – non è il fatto che per comprenderlo sia necessaria una speciale istruzione su cose astruse; piuttosto, è il contrasto tra comprendere l'oggetto in questione e ciò che la maggior parte delle persone vuole vedere. A causa di ciò, anche la cosa più semplice può diventare la più difficile da comprendere. Si deve superare una difficoltà della volontà, non dell'intelletto.⁵⁰

Non sempre, però, grazie alla metafora è possibile acquisire e praticare la capacità di vedere connessioni e il loro termine medio. Ci sono dei casi, infatti, in cui il male è prodotto nelle metafore stesse. Le metafore, infatti, possono essere usate come abbellimento retorico ossia come riproduzione di modelli retorici determinati da un canone. In questo caso l'immagine linguistica che si produce non produce una conoscenza utile all'etica, quindi rivolta al bene, ma produce confusione. Possiamo capire come ciò sia possibile analizzando la concezione della letteratura di Calvino il quale, differentemente da Wittgenstein che ci fornisce una riflessione prettamente linguistico-speculativa, nei suoi scritti e nei suoi articoli definisce la sua concezione critica di letteratura come "educazione".⁵¹

All'inizio Calvino crede che la letteratura abbia un legame concreto con la politica,⁵² nel senso che crede che la letteratura sia in grado

⁴⁹ Ivi, p. 55.

⁵⁰ Ivi, p. 5.

⁵¹ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, in *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 21.

⁵² Calvino è ancora legato all'esperienza politica della resistenza e del partito

di educare e quindi di modificare la realtà al fine di creare una nuova società. Per “educazione” Calvino non intende l’*addestramento* attraverso il quale si insegna ad obbedire a delle regole, a dei credi e a dei dogmi, ma al contrario lo intende in senso nietzschiano o socratico per i quali unico e vero scopo dell’essere umano è conoscere se stesso, il che comporta la messa in discussione di tutto ciò che si sa e che viene tramandato come sapere tradizionale per cercare nuove vie più adeguate a interpretare la relazione che l’uomo ha con sé, con gli altri e con il mondo. La letteratura, da questo punto di vista, ha due diverse caratteristiche perché “deve rivolgersi a quegli uomini” ma “deve – mentre impara da loro – insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti.”⁵³ Fondamentale per Calvino è che per produrre una buona letteratura lo scrittore viva il suo presente storico senza rifugiarsi in idee astratte e consolatorie. Ne *La sfida al labirinto*, pubblicata su *Il menabò* nel 1962, scrive che bisogna trovare nuove soluzioni dall’interno del nostro mondo perché il mettere ordine nel caos della vita ha senso solo se l’intelletto umano non applica degli schemi astratti ma crea di volta in volta nuovi ordini. Ciò significa che per accettare la realtà bisogna assumerla “tra le immagini del proprio mondo poetico, col proposito – che già la cultura filosofica-politica ha fatto proprio – di riscattarla dalla disumanità e inverarne il significato finale di progresso.”⁵⁴ Successivamente, Calvino muta la sua prospettiva e capisce che la letteratura non influisce sulla realtà e non apporta alcun riscatto, perché il suo scopo non è di mostrare il mondo così come è o mondi irreali ma nuove possibilità dell’esistente. Nella conferenza *Dialogo di due scrittori in crisi* del 1961 scrive che “il romanzo non può più pretendere d’informarci su come è fatto il mondo; deve e può scoprire però il modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo, esprimere via via le nuove

comunista dal quale si allontanerà pubblicamente con una lettera pubblicata sull’*Unità* il 7 agosto 1957 nella quale scrive “come scrittore indipendente potrò in determinate circostanze prendere posizione al vostro fianco senza riserve interiori, come potrò lealmente (e sempre conscio dei limiti d’un punto di vista individuale) rivolgermi delle critiche ed entrare in discussione.” I. Calvino, *Ritratti, cronache, interventi*, in *Saggi, 1945-1985*, cit., vol. 1, p. 2190.

⁵³ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 21.

⁵⁴ Ivi, p. 109-110.

situazioni esistenziali.”⁵⁵ Chi produce letteratura non deve, dunque, riprodurre modelli o cercare di descrivere il mondo: il letterato e in generale l’artista devono invece guardare alla realtà in modo traslato per riuscire a scovare nuove connessioni tra le cose e poi rappresentarle in immagini verosimili che mostrano *un* qualcosa che non è immediatamente visibile del nostro rapporto con la realtà, con la società e con noi stessi. La letteratura ha dunque un compito etico in quanto grazie al suo linguaggio metaforico che mostra *l’eikos*, ossia ciò che potrebbe essere, insegna un modo nuovo di guardare e di interpretare la realtà che non può essere insegnato in via normativa: *insegna* “il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita.”⁵⁶

Per Calvino la letteratura ha una funzione conoscitiva perché, producendo un sapere *particolare* non identificabile con l’episteme, non è un *divertissement*: è un gioco ma un gioco serio nel quale la combinazione possibile di diversi significati delle parole sviluppa nuovi modi di comprendere il mondo, dando vita a rappresentazioni che “indipendentemente dalla personalità del poeta”, una volta formate si trovano investite “d’un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all’autore o alla società a cui egli appartiene.”⁵⁷ Questo slittamento metaforico procura, dunque, un senso di spaesamento misto a meraviglia, in quanto le parole non significano più ciò che di solito ci si aspetta che significhino, ma assumono un significato allotrio che richiama l’attenzione mostrando qualcosa di nuovo e di inatteso. In ciò, per Calvino, la letteratura è utile alla vita pratica come ad esempio quando “dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d’escludere.”⁵⁸ Grazie alla letteratura è possibile vedere nuove connessioni ossia nuovi mo-

⁵⁵ Ivi, p. 89.

⁵⁶ Ivi, p. 21.

⁵⁷ Ivi, p. 221.

⁵⁸ Ivi, p. 258-259.

di di rappresentare il mondo e di comprenderlo superando, allo stesso tempo, interpretazioni, credenze, schematismi e linguaggi che ormai non riescono più a rappresentare la realtà. Calvino constata che il rapporto tra l'uomo e la realtà ha subito un capovolgimento quando si è passati dalla supremazia del soggetto alla supremazia dell'oggetto, o come si legge ne *Il mare dell'oggettività*, "da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo" a "una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste."⁵⁹ Anche se il rapporto tra uomo e mondo, tra soggetto e oggetto, tra parola e cosa è capovolto, anche se "è l'oggettività che annega l'io", e se "il vulcano da cui dilaga la colata di lava non è più l'animo del poeta",⁶⁰ si rimane sempre dentro il circolo dell'esclusività dentro la quale vige la regola dell'*aut aut*. Per Calvino, invece, una vera nuova prospettiva sul mondo si ha solo se non vi è esclusione ma complementarità tra soggetto e oggetto che vivono in un mondo dalla forma del labirinto che l'uomo deve imparare a interpretare in modo chiaro: questa nuova prospettiva è definita come la "non accettazione della situazione data", lo "scatto attivo e cosciente", la "volontà di contrasto" e l'"ostinazione senza illusioni".⁶¹ Nel momento in cui la realtà è concepita come un calderone di oggetti che il soggetto osserva, conosce, cataloga e usa a suo vantaggio è necessario che si creda vera la corrispondenza tra parola e oggetto. Questa corrispondenza in logica è quell'identità tra un concetto e un fatto del mondo che abbiamo già discusso parlando di Wittgenstein. L'oggettività appartiene alla conoscenza ritenuta stabile e affidabile: paradossale è che se non fosse possibile fare affidamento su una conoscenza ritenuta universale e oggettiva, allora cesserebbe la possibilità di dubitare e persino di conoscere. Un sapere certo è universale e in quanto universale necessariamente riduce tutte le particolarità a una serie di categorie e di concetti generali. Nel processo di sussunzione sotto un concetto, la molteplicità si contrae dentro l'uno venendo ad essere semplificata in modo tale da poter essere ricondotta a una definizione e in ciò si

⁵⁹ Ivi, p. 52.

⁶⁰ Ivi, p. 54.

⁶¹ Ivi, p. 60.

coglie un aspetto contraddittorio della conoscenza: benché la vita sia complessa, inafferrabile e non possa essere rinchiusa in forme rigide, per essere detta deve essere ridotta in concetti e rappresentata in proposizioni *rigorose*. Ciò significa che queste proposizioni sono la *conditio sine qua non* per poter conoscere e parlare del mondo, ma accanto a queste devono esistere anche delle forme linguistiche in grado di andare oltre i limiti della proposizione rigorosa per mostrare ciò che sfugge alla concettualizzazione. Accanto alla riduzione schematica della realtà in concetti, per Calvino “il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del colto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale.”⁶² Calvino lamenta il fatto che molta letteratura è semplicemente la ripetizione stanca di modelli che se da un lato garantiscono il successo di pubblico, dall’altro decretano il fallimento di ciò che eticamente dovrebbe essere la letteratura: dunque “di fronte al linguaggio che si fa sempre più astratto e artificiale, e di fronte a un mondo sempre più complesso e imperscrutabile, la scelta di Calvino è quella di un recupero della realtà attraverso la realizzazione di un progetto antiantropocentrico per eccellenza.”⁶³ Infatti, è vero che per Calvino “in tutte le epoche e le società, stabilito un certo canone estetico, un certo modo d’interpretare il mondo, una certa scala di valori morali e sociali, la letteratura può perpetuare se stessa con successive conferme e limitati aggiornamenti e approfondimenti”, ma ciò che rende la letteratura importante è il suo aspetto etico vale a dire, come scrive in *Per chi si scrive (Lo scaffale ipotetico)*, la possibilità “di mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti.”⁶⁴

La letteratura non ha nessun altro scopo pratico se non quello di rappresentare nuove modalità espressive che, per adempiere allo scopo, devono essere chiare, coerenti e precise. Per questo Calvino avvicina la scrittura letteraria a quella scientifica dicendo che anche il discorso letterario deve seguire una *consecutio logica* e perseguire la

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Massimo Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, p. 144.

⁶⁴ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 199-200.

chiarezza e la precisione come il discorso scientifico. Prima di tutto non può esservi scrittura chiara ed esatta senza la padronanza della tecnica retorica, così nel 1963 in *Sul tradurre* Calvino raccomanda una “responsabilità tecnica assoluta. Perché se questo senso di responsabilità manca, non si fa che aumentare la confusione, e si provoca [...] uno scoraggiamento che si trasforma subito in *pis aller*, in abbassamento del livello generale”;⁶⁵ scrivere male metaforicamente significa sentirsi “a disagio nella lingua, come in una giacca che tira sui gomiti, senza libertà, senza riflessi pronti.”⁶⁶ Il sapere scrivere richiede oltre alla tecnica anche una serie di qualità o virtù simili a quelle del traduttore: sempre in *Sul tradurre* Calvino scrive che in qualità di redattore dell’Einaudi, prima di assegnare un lavoro di traduzione, valuta con gli altri redattori le capacità essenziali per un traduttore, vale a dire la “scorrevolezza e spontaneità e non pedanteria e non preziosità del suo italiano.”⁶⁷ Saper scrivere implica il saper scegliere tra le varie parole quella che si apre alla possibilità di essere interpretata in diversi modi: questa parola in letteratura è più adeguata di quella che comunemente è utilizzata per indicare un solo significato. La buona scrittura è anche una scrittura etica perché, creando immagini letterarie nelle quali si rappresenta un possibile ordine della complessità del reale, lo scrittore non si rifugia in sistemi idealistici né riproduce modelli ma è immerso nel labirinto del mondo di cui è parte e dall’interno getta uno sguardo non oggettivo ma trasversale e critico sull’esistente. Ne *La sfida al labirinto* del 1962 scrive che

questa letteratura del labirinto gnoseologico-culturale [...] ha in sé una doppia possibilità. Da una parte c’è l’attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall’altra parte c’è il fascino del labirinto in quanto, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d’uscita come la vera condizione dell’uomo.⁶⁸

⁶⁵ I. Calvino, *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi, 1945-1985*, cit., vol. 2, p. 1777.

⁶⁶ Ivi, p. 1783.

⁶⁷ Ivi, p. 1782.

⁶⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 122.

Fuori dal labirinto, dunque, ossia fuori dalla vita reale con le sue problematiche e le sue molteplici difficoltà rimane colui che “crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà”,⁶⁹ vale a dire chi crede di poter estraniarsi e diventare un soggetto che osserva distaccato un oggetto, il mondo. Per Calvino invece “bisogna viverlo questo tempo, buttarci dentro, patirlo” perché solo così “la letteratura di domani sarà quella che potrà nascere da noi continuamente distratti, ansiosi, divoratori di carta stampata, innervositi dagli ingorghi del traffico stradale.”⁷⁰ Ciò in cui è interessato Calvino è dunque “il mosaico in cui l’uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto” perché, scrive, “dall’umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all’interno d’un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati della cultura umane che mi hanno preceduto.”⁷¹ La letteratura, dunque, non è rivolta al bene ma al male quando, riferendosi a un ideale, non mostra alcun senso della molteplicità che costituisce la realtà, ossia quando nel pretendere di poter ordinare riproducendo un modello, si riduce ad esser approssimativa e a produrre un’immagine confusa della realtà. In *Note sul linguaggio politico* Calvino scrive che

il diavolo oggi è l’approssimativo. Per diavolo intendo la negatività senza riscatto, da cui non può venir nessun bene. Nei discorsi approssimativi, nella genericità, nell’imprecisione di pensiero e di linguaggio, specie se accompagnati da sicumera e petulanza, possiamo riconoscere il diavolo come nemico della chiarezza, sia interiore sia nei rapporti con gli altri, il diavolo come personificazione della mistificazione e dell’automistificazione.⁷²

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 85.

⁷¹ *Ivi*, p. 234.

⁷² *Ivi*, p. 377.

Linguaggio letterario e scientifico sono per Calvino “due diverse pulsioni verso l’esattezza”⁷³ in quanto il primo per essere etico e tendersi al bene deve avere, *mutatis mutandis*, correttezza e esattezza come il secondo: mentre, infatti, l’esattezza in scienza concerne il dire “le cose come stanno”, in letteratura concerne il dire le cose come potrebbero stare. Linguaggio letterario e scientifico hanno quindi il compito di “tessere insieme i diversi saperi.”⁷⁴ In *Due interviste su scienza e letteratura*, Calvino scrive che ciò a cui è interessato in quanto scrittore non è conoscere l’esistente ma trovare nuove possibilità partendo da ciò che già è: conoscere l’esistente significa vedere al di là di ciò che apparentemente sembra una unità compatta e limpida; significa, insomma, capire che quella che ci appare come una matassa solida è in realtà una densità colma di vuoti formata da un intreccio complesso di fili in movimento che nell’irrazionalità del caos hanno la loro ragione d’essere. Ma l’esattezza nelle scienze ha un senso, nella letteratura un altro: nel primo caso, infatti, le parole devono essere utilizzate in modo univoco, altrimenti non ci sarebbe episteme; nel secondo devono essere soprattutto in modo traslato. Se la letteratura deve rappresentare nuove connessioni tra le cose, allora il suo linguaggio è prettamente metaforico e grazie a questa caratteristica, attraverso la letteratura si può realizzare “lo sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura.”⁷⁵ Ma affinché si possano produrre gli esempi metaforici nei quali si rappresenta l’etica, è necessario che la metafora produca chiarezza e non confusione. Non è possibile stabilire con rigore delle regole da manuale che insegnino a fare buone metafore e a scrivere bene; è possibile, tuttavia, individuare dei principi generali che indichino la via da percorrere.

In via analogica possiamo leggere i principi determinati nelle *Lezioni americane* che secondo Calvino delineano la buona letteratura come le qualità che deve avere la metafora per essere una buona metafora: la

⁷³ Adriano Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma. Le «Lezioni americane» di Italo Calvino*, Firenze, Atheneum, 2002, p. 350.

⁷⁴ Gabriele Lolli, *Discorso sulla matematica. Una rilettura delle «Lezioni americane» di Italo Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 219.

⁷⁵ Ivi, p. 217.

leggerezza, la velocità, l'esattezza, la visibilità, la molteplicità e la coerenza. La metafora produce il male, dunque, quando 1) non ha la leggerezza della perspicuità e diventa pesante, ossia quando rimanda alla materialità del reale in modo troppo diretto (come fanno i concetti). La leggerezza, infatti, appartiene a quella letteratura che ha come scopo la ricerca della lievità in reazione alla pesantezza del vivere;⁷⁶ leggerezza non nel senso di evasione in un modo ideale, il che corrisponde all'uso decorativo della metafora, ma come il saper guardare la realtà in modo trasversale, come fa Perseo che, per non essere pietrificato, guarda Medusa attraverso l'immagine riflessa nel suo scudo; 2) quando è lenta ossia quando non possiede la velocità che richiede l'economia tipica del saper discernere gli elementi importanti da quelli superflui; 3) quando connette immagini ricavate da una mente esterna al mondo, come le immagini provenienti da Dio per Dante, invece che dall'esperienza individuale e collettiva, ossia da immagini visibili agli uomini; 4) quando non crea nuove connessioni traendo immagini dal *mare magnum* del molteplice inteso come "rete di relazioni", "possibilità infinite", "potenzialità",⁷⁷ in quanto è impossibile ridurre la molteplicità caotica dell'esistenza a un'immagine unitaria che riesca a rappresentarla esaustivamente. Ma soprattutto la metafora è cattiva quando non è esatta. Per Calvino, l'esattezza del linguaggio è:

- 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili [...];
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.⁷⁸

L'esattezza deve essere considerata più che altro come una tensione verso l'armonia e l'ordine che non potrà mai essere raggiunta totalmente, in quanto ciò vorrebbe dire realizzare l'ideale nel reale. Come per Wittgenstein, anche per Calvino "le lingue naturali dicono sempre qualcosa in più rispetto ai linguaggi formalizzati" e in più, rispetto alla

⁷⁶ Esempi di leggerezza contro la pesantezza sono la luna di Leopardi, la gravità di Newton, l'atomismo di Lucrezio, l'amore di Cavalcanti e la magia di Cirano.

⁷⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 118.

⁷⁸ Ivi, p. 65-66.

complessità labirintica del mondo, “il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell’esperibile.”⁷⁹ Un esempio che Calvino ci dà per mostrarci come l’esattezza della scrittura significhi rigore del pensiero astratto in connessione con la vita pratica è Leopardi: “Leopardi”, scrive Calvino, “che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell’esattezza, si rivela un deciso testimone a favore [...] il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri”,⁸⁰ perché, continua a scrivere, Leopardi non tratta lo spazio e il tempo come idee confuse o trascendenti ma “parte dal rigore astratto d’un’idea matematica di spazio e tempo” e poi l’accosta alla “nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo.”⁸¹ Per Calvino il linguaggio è sempre più spesso usato in modo scorretto, improprio, approssimativo: questa tendenza è definita la “peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l’espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati.”⁸² Il disagio non si limita ad essere solo di carattere linguistico poiché questo influenza notevolmente le decisioni e le azioni, ossia “concerne non solo il linguaggio ma la vita stessa, l’inconsistenza del mondo” che rende “la vita delle persone e la storia delle nazioni,” un ammasso di forme “informi, casuali, confuse, senza principio né fine.”⁸³ Contro questa mancanza di precisione e di fronte alla “perdita di forma” della vita, Calvino contrappone un’idea precisa di letteratura che sia in grado di procurare gli anticorpi di questa peste che uccide il pensiero e rende l’uomo un essere che ha perduto la sua capacità di vedere e creare forme e in esse di dare un senso alla vita.⁸⁴ In conclusione, per completare l’analogia tra le proprietà della buona letteratura e la buona metafora, si potrebbe dire che per Calvino “la letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l’espandersi della peste del

⁷⁹ Ivi, p. 82-83.

⁸⁰ Ivi, p. 69.

⁸¹ Ivi, p. 72.

⁸² Ivi, p. 67.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 66.

linguaggio”,⁸⁵ la metafora e forse solo la metafora quando è creata secondo i principi generali sopra definiti, rappresenta la struttura linguistica più utile all’acquisizione di quel sapere particolare grazie al quale è possibile agire bene.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996
- Bucciantini, Massimo, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007
- Calvino, Italo, *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi, 1945-1985*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. 2, p. 1469-1875
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988
- Calvino, Italo, *Ritratti, cronache, interventi*, in *Saggi, 1945-1985*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 2141-2191
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra*, in *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 1-405
- Guastini, Daniele, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell’approssimazione*, www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/guastini/guastini2004.pdf
- Kant, Immanuel, *Critica della capacità di giudizio*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1995
- Lolli, Gabriele, *Discorso sulla matematica. Una rilettura delle «Lezioni americane» di Italo Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- Manetti, Giovanni, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione enunciazione*, Milano, Bompiani, 2005
- Marini, Sergio, *Etica e religione nel “primo” Wittgenstein*, Milano, Vita e pensiero, 1989
- Moore, George E., *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- Perissinotto, Luigi, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2010
- Piacentini, Adriano, *Tra il cristallo e la fiamma. Le «Lezioni americane» di Italo Calvino*, Firenze, Atheneum, 2002
- Soldini, Maurizio, *Wittgenstein e il libro blu*, Fidenza, Mattioli 1985, 2009
- Wittgenstein, Ludwig, *La filosofia*, Roma, Donzelli, 2006

⁸⁵ Ivi, p. 67.

Wittgenstein, Ludwig, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1982

Wittgenstein, Ludwig, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 2009

Wittgenstein, Ludwig, *Quaderni 1914-1916*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2009, p. 127-299

Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1999

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus – Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2009, p. 1-109

Indice dei nomi

- Agamben, Giorgio, 64, 65, 72, 78, 79
- Alighieri, Dante, 81, 142
- Alt, Peter-André, 3, 5, 16, 20, 40
- Antonescu, Ion Victor, 35
- Arendt, Hannah, 10 16
- Aristotele, 6, 9, 15, 86, 105, 130, 131, 132, 144
- Auerbach, Erich, 83, 105, 115, 117, 120
- Baioni, Giuliano, 57, 58
- Baldacci, Luigi, 95, 105
- Bataille, Georges, 9, 16, 44, 58
- Baudelaire, Charles, 3, 4, 14, 25, 27, 47, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120
- Baum, Rainer, 75, 78
- Beccaria, Cesare, 44, 58
- Beccaria, Gian Luigi, 95, 105
- Becker, Jurek, 35
- Belpoliti, Marco, 10, 17
- Benjamin, Walter, 14, 16, 111, 112, 114, 115, 119, 120
- Bergson, Henry, 3
- Bodei, Remo, 9, 16
- Bohrer, Karl Heinz, 3, 16
- Borowi, Czeslaw, 72, 75
- Boswell, James, 46, 49, 58
- Botto, Margherita, 38, 40
- Bowie, David, 4
- Bucciantini, Massimo, 138, 144
- Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 43
- Bulgakov, Michail Afana'sevič, 4
- Calvino, Italo, 15, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144
- Campanella, Tommaso, 90
- Camus, Albert, 3, 12, 15, 16
- Cattanei, Luigi, 89, 105
- Cavalcanti, Guido, 142
- Chiari, Alberto, 86, 106
- Cicala, Roberto, 95, 105, 107
- Cirano di Bergerac, 142
- Circourt, Alphonse de, 86 146
- Codebò, Marco, 84, 105
- Cohen, Uri, 63, 78
- Conan Doyle, Arthur, 5
- Conrad, Joseph, 51
- Corradini, Alberto, 110
- Croce, Benedetto, 81, 83, 105, 115
- D'Intino, Franco, 8, 16
- De Sanctis, Francesco, 81, 105
- Debenedetti, Giacomo, 82
- Della Coletta, Cristina, 88, 97, 99,

- 102, 105
 Descartes, René, 46, 48, 58
 Dickens, Charles, 4
 Diderot, Denis, 42
 Diop, Boubacar Boris 21, 36, 37, 38, 40
 Dombroski, Robert, 83, 105
 Donadoni, Eugenio, 82, 83, 105
 Donne, John, 77
 Dostoevskij, Fedor, 23, 32, 56
 Druker, Johnatan, 63, 66, 78
 Dürrenmatt, Friedrich, 5, 21, 25, 33, 38
 Eichmann, Rudolf, 21
 Fauriel, Claude, 84
 Flaubert, Gustave, 28
 Fletcher, Angus, 109, 117, 118, 120
 Fortini, Franco, 55
 Foscolo, Ugo, 46
 Frank, Anna, 35, 61
 Frank, Manfred, 6, 16
 Freud, Sigmund, 3, 4, 13
 Fukuyama, Francis, 2, 16
 Gadda, Carlo Emilio, 82
 George, Stephen, 7, 17
 Geras, Norman, 59, 74, 75, 77, 78
 Gerhardt, Volker, 13, 17
 Ghisalberti, Fausto, 86, 106
 Giacobbe, Carla, 96, 97, 105
 Ginzburg, Carlo, 82, 95, 106
 Giotto, 110
 Girard, René 4
 Girardi, Ezio Noè, 83, 106
 Goethe, Johann Wolfgang von, 12, 45, 52, 53, 56, 57, 58
 Gordon, Robert, 63, 66, 78
 Gotthelf, Jeremias, 22, 25, 26, 27, 34, 40
 Gramsci, Antonio, 81
 Grass, Günter, 4
 Guastini, Daniele, 131, 144
 Guenther, Lisa, 64, 78
 Habyarimana, Juvénal, 36
 Harrowitz, Nancy, 63, 78
 Hegel, Friedrich, 2, 5, 42
 Hellwig, Martin, 3, 17
 Hesse, Hermann, 28, 32
 Hilberg, Raul, 72, 78
 Hilsenrath, Edgar, 21, 35, 38
 Hobbes, Thomas, 42
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 4
 Hugo, Victor, 9, 17, 116, 120
 Huxley, Aldous, 92, 99, 101, 106
 Jaspers, Karl, 5, 17
 Jauss, Hans Robert, 112, 113, 115, 120
 Johnson, Barbara, 110, 120
 Johnson, Samuel; 45; 46; 49; 55; 58
 Kafka, Franz, 4, 111
 Kant, Immanuel, 2, 10, 16, 27, 127, 144
 Kershaw, Ian, 75, 78
 Kierkegaard, Søren, 25
 Kiermeier-Debre, Joseph, 22, 40
 Killy, W., 30, 40
 Kleist, Heinrich von, 22, 24, 25, 34
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 23
 Koselleck, Reinhart, 5, 17
 LaCapra, Dominick, 64, 78
 Landua, Aaron, 74
 Lang, Berel, 62, 79
 Lanslot, Inge, 97, 106
 Lanzmann, Claude, 72
 Leibniz, Gottfried, 2, 3, 27, 42, 46, 48, 58
 Leopardi, Giacomo, 42, 142, 143
 Levi, Primo, 10, 13, 17, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,

- 82
- Lévi-Strauss, Claude, 4
- Lewis, Clive Staples, 109, 120
- Littell, Johnatan, 21, 38
- Lolli, Gabriele, 141, 144
- Lombardo, Giovanni, 10, 17
- Lovecraft, Howard P., 4
- Lucrezio, Tito Caro, 143
- Macchia, Giovanni, 85, 107
- Manetti, Giovanni, 132, 145
- Manzoni, Alessandro, 5, 6, 13, 17,
61, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99,
102, 103, 104, 105, 106
- Marini, Sergio, 125, 144
- Marquard, odo, 2, 17, 44, 49, 58
- McEwan, Ian, 5
- McIntyre, Alasdair, 48
- Mengele, Josef, 21, 25
- Meyrinck, Gustav, 4
- Mila, Massimo, 26, 40
- Milton, John, 23
- Mondo, Lorenzo, 95, 106
- Montaigne, François; 117, 120
- Montesquieu; 43
- Moore, George, 126, 144
- Moravia, Alberto, 82, 83, 106
- Moretti, Franco, 45, 58
- Moudarres, Laura, 65, 79
- Musil, Robert, 25, 28, 30, 34
- Muzzioli, Francesco, 5, 17
- Myers, Gerald, 75, 78
- Natoli, Salvatore, 11, 17
- Newton, Isaac, 142
- Nietzsche, Freidrich, 3, 6, 13, 25,
27, 29
- Nussbaum, Martha, 7, 8, 17
- Oelmüller, Willi, 2, 17
- Omero, 99
- Orazio, Quinto Flacco, 117, 119
- Orwell, George, 4
- Paul, Jean, 22, 23, 24, 38
- Perissinotto, Luigi, 124, 125, 144
- Piacentini, Adriano, 140, 144
- Pianezzola, Emilio, 109 120
- Picchio, Carlo, 53
- Pirandello, Luigi, 104
- Poe, Edgar Allan, 3, 25, 26, 117
- Pöltner, Günther, 6, 17
- Pope, Alexander, 3
- Proust, MArcel, 110, 117, 120
- Quintiliano, Marco Fabio, 119
- Raimondi, Ezio, 89, 106
- Rimbaud, Arthur, 118
- Risi, Nilo, 82
- Roelens, Nathalie, 97, 106
- Rohmer, Eric, 94
- Rosenberg, Alan, 75, 78
- Rosenkranz, Karl, 5, 17
- Rousseau, Jean-Jacques, 8, 12, 16,
42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 55, 56, 57, 58
- Rubens, Peter Paul, 121
- Russo, Luigi, 84, 85, 106
- Sacher-Masoch, Leopold von, 27,
28
- Sade, Donatien Alphonse
François, 8, 12, 16, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 48, 49, 51, 55, 58
- Scaglione, Daniele, 37, 40
- Schiavone, Cristina, 37, 40
- Schiller, Friedrich, 22, 24, 40
- Schmitt, Carl, 46, 47, 58
- Schöne, Albrecht, 53, 56, 58
- Schopenhauer, Arthur, 3, 123
- Sciascia, Leonardo, 13, 14, 82, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 97, 103, 104,
105, 106
- Sciuti Russi, Vittorio, 89, 106
- Shakespeare, William, 23, 98

- Shelley, Mary, 5
 Sofri, Adriano, 82
 Soldini, Maurizio, 129, 144
 Spada, Gabriella, 83, 106
 Spedicato, Eugenio, 6, 17
 Stalin, Josef, 21
 Starnone, Domenico, 95, 107
 Steiner, Uwe, 3, 17
 Stevenson, Robert Luis, 5
 Stoker, Bram, 4
 Süßkind, Patrick, 23
 Szklenar, H., 30, 40
 Szwajger, Adina, 74
 Tesio, Giovanni, 95, 105, 107
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe,
 104
 Tortonese, Claudio, 8, 16
 Trakl, Georg, 28, 30, 40
 Trier, Lars von, 25
 Vassalli, Sebastiano, 13, 14, 82,
 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101,
 102, 103, 104, 105, 107
 Verri, Pietro, 81, 95
 Vico, Giambattista, 42
 Vigorelli, Giancarlo, 95, 107
 Voltaire, 3
 Wedekind, Friedrich, 28, 29
 Wells, Herbert Gordon, 5
 Wezel, Johann Carl, 20, 38
 Wiesel, Elie, 74
 Wittgenstein, Ludwig, 15, 123,
 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 130, 132, 133, 134, 137, 142,
 144, 145
 Zola, Emile, 4

Ringraziamenti

Per la realizzazione di quest'opera si ringrazia vivamente l'Institut für romanische Sprachen und Literaturen della Goethe-Universität Frankfurt; la Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien; la Stiftung der Freunden der Goethe-Universität; la Alexander von Humboldt Stiftung. Un sentito ringraziamento va a Peter Ihring, che ha accompagnato fin dal principio l'organizzazione del Convegno di Francoforte. Gratitudine va anche a Christine Ott, Cecilia Poletto, Caroline Lüderssen e Salvatore Sanna. Si ringrazia il Kunsthaus Zürich per la gentile concessione dell'immagine di copertina. Un vivo ringraziamento ancora per Camilla Miglio, per la preziosa assistenza nel corso della pubblicazione. Infine grazie di cuore a tutti coloro che, pur non comparando qui in un lunga lista, hanno sostenuto e accompagnato con amicizia e stima gli anni di lavoro comune.

G. C.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

ROBERTO NICOLAI

Membri

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE PHILOLOGICA

Responsabili

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

Membri

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)

LEONARDO FUNES (Buenos Aires)

SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)

LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)

SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)

RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)

JUAN PAREDES (Granada)

PAOLO TORTONESE (Paris III)

JAMES VIGUS (London, Queen Mary)

FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA CONVEGNI

1. Problemi di campionamento nella ricerca sociale
Enrica Aureli Cutillo
2. L'identità culturale di Roma all'inizio del terzo millennio
Romano Bettini
3. Look Homeward and Forward
A. Lombardo, M. Faraone, M. Melloni, I. Tattoni
4. Living in the city
Eugenio Sonnino
5. Applicazioni di analisi statistica dei dati testuali
Enrica Aureli Cutillo, Sergio Bolasco
6. Raffaello Morghen e la storiografia del Novecento
Ludovico Gatto, Eleonora Plebani
7. Rome and New York City
Comparative Urban Problems at the End of 20th Century
Victor Goldsmith, Eugenio Sonnino
8. L'Italia Restaura
Restauro dei Monumenti e Recupero Urbano in Italia e in Cina
Luigi Gazzola
9. Celestino V. Cultura e società
Ludovico Gatto, Eleonora Plebani
10. Dal diritto di voto alla cittadinanza piena
Marisa Ferrari Occhionero
11. Giornate Europee della Facoltà di Economia
Donatella Strangio
12. Mercato del lavoro e protezione sociale nell'Unione Europea
Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco
13. Coesione sociale e sostenibilità nell'Unione Europea
Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco
14. La Politica Agricola Comune (PAC) e la gestione dei disastri ambientali
Il ruolo dell'agricoltura
Giuseppe Burgio e Simone Vieri
15. Alla maniera di... Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi
*Pierfrancesco Fedi, Chiara Silvi Antonini, Paola Mortari Vergara Caffarelli,
Alida Alabiso, Daniela Sadun, Francesco Noci e Tullio Aurizi*
16. Una storia delle scienze per i nuovi saperi. Discussioni e ricerche
Guglielmo Rinziivillo

17. Evolution, Equations and Materials with Memory
Daniele Andreucci, Sandra Carillo, Mauro Fabrizio, Paola Loreti, Daniela Sforza
18. Education and Research without Borders
Benedetta Cassani and Federica Mazzarelli
19. Glimpses of Indian History and Art
Reflections on the Past, Perspectives for the Future
Tiziana Lorenzetti and Fabio Scialpi
20. Giorgio Bazzichelli. L'uomo e lo scienziato
Autori vari
21. Attuazione e sostenibilità del diritto alla salute
Roberto Nania
22. Épicurisme et Scepticisme
Stéphane Marchand & Francesco Verde
23. I musei di chimica e la chimica nei musei della scienza
Luigi Campanella e Valentina Domenici
24. Digital Humanities
Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare
Fabio Ciotti
25. Atti della Giornata in ricordo di Federico Caffè
Mario Tiberi
26. Information Technologies for Epigraphy and Cultural Heritage
Proceedings of the First EAGLE International Conference
Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Vittore Casarosa, Pietro Maria Liuzzo
27. Oltre i confini
Studi in onore di Giuseppe Burgio
*Raimondo Cagiano de Azevedo, Claudio Cecchi, Angela Magistro
Giorgio Milanetti, Giuseppe Sancetta, Donatella Strangio*
28. Novità nella ricerca archeologica a Veio
Dagli studi di John Ward-Perkins alle ultime scoperte
Roberta Cascino, Ugo Fusco, Christopher Smith
29. La letteratura e il male
Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014
Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda

Il volume raccoglie i saggi presentati al Convegno internazionale *La letteratura e il male* (Francoforte, 7-8 febbraio 2014), dedicati ad autori quali Sade, Rousseau, Kleist, Goethe, Baudelaire, Primo Levi, Manzoni, Sciascia, Dürrenmatt e Calvino. La riflessione teorica discute le posizioni di Aristotele, Hegel, Rosenkranz, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault, Benjamin, Alt, Bohrer e Nussbaum.

L'approccio comparativo del volume fornisce un approfondimento della questione del male nella letteratura moderna come fenomeno complesso e offre un contributo scientifico al dibattito sull'etica letteraria che si è andato sviluppando nel panorama internazionale nel corso degli ultimi decenni.

Gianluca Cinelli (PhD, ricercatore della Fondazione Alexander von Humboldt), si occupa di etica e letteratura, narrativa storica e autobiografia. Tra le sue maggiori pubblicazioni: *Ermeneutica e scrittura autobiografica* (2008), *Nuto Revelli* (2011), *Prigionieri nei Lager di Stalin e di Hitler* (2014) e *La questione del male in "Storia della colonna infame" di Alessandro Manzoni* (2015).

Patrizia Piredda (PhD; MLitt in Italianistica – Oxford; laurea in Lettere - Sapienza, laurea in Filosofia - Sapienza), si occupa di filosofia del linguaggio, estetica ed etica, con particolare attenzione alla questione della metafora. Tra le sue pubblicazioni: *The Great War in Italy* (2013), *"L'etico non si può insegnare". Studio ermeneutico sull'etica e il linguaggio in Nietzsche e D'Annunzio attraverso la filosofia di Wittgenstein* (2014) e *Etica e letteratura della Grande Guerra* (2015).

ISBN 978-88-98533-48-0

