



*L'Elzeviro - Rivista Letteraria*

*Secondo numero. Febbraio 2018.*

### *Premessa:*

*Delle volte, può capitare, leggiamo delle frasi e ci sembrano insulse, banali. Ma può capitare anche che, a rileggerle in un altro momento della vita (o addirittura della giornata, per i più lunatici), queste trovino dentro di noi un riscontro emotivo e quasi ce ne innamoriamo. E quello che è capitato a me con una massima, attribuita dai più a Lao Tzu, filosofo cinese vissuto intorno al 500 a.C., che dice: "Un viaggio di mille miglia comincia sempre con il primo passo."*

*Ed è proprio questo che è successo con la nostra rivista, un po' come in Forrest Gump, io e Ciro abbiamo cominciato a correre, e sempre più persone adesso stanno correndo con noi, talvolta anche indicandoci la via. Se nella premessa al primo numero la dedica era per chi già correva con noi, questa invece va a quelli che, seduti su una panchina, ci guardano passare e fanno per alzarsi e raggiungerci.*

*Sempre più forte è il rumore dei passi, ma lungi dall'essere unisoni come in una marcia militare: ognuno ha il suo ritmo.*

*E tornando a Lao Tzu, vogliamo dirvi che è solo il secondo passo, il respiro ancora regolare, niente affanno... e sarà così ancora per un po'!*

*Vincenzo Borriello*

## Indice:

---

### Sezione critico – riflessiva:

1. *Come disinnamorarsi? Sui “Remedia Amoris”*  
di Publio Ovidio Nasone,  
di *Ciro Terlizzo* pag.4
  2. *Su Franz Kafka: dall'importanza dell'epistolario alla  
produzione narrativa*  
di *Vincenzo Borriello* pag.18
  3. *Sette pezzi facili sull'emozione musicale,*  
di *Maria Sensale* pag.25
  4. *Calcio omerico*  
di *Jasmin Jalil* pag.35
  5. *Dall'eroe classico all'eroe contemporaneo:  
il concetto di κλέος in chiave moderna,*  
di *Diana d'Aniello* pag.36
  6. *Giordano Bruno - Candelaiò, Voi che  
tettate di Muse da mamma..., di*  
*Ciro Piccolo* pag.39
- 

### Sezione artistico – creativa:

1. *Didone, di Davide Orlando* pag.46
2. *Tereo, di Stefano Nerini* pag.50
3. *Dans Macabre, di Giovanni Giordano* pag.52
4. *Una storia nella storia,*  
di *Angelica Costantini-Hartl* pag.54
5. *Capezzale di Vincenzo Ruggiero* pag.57

## *Come disinnamorarsi? Sui "Remedia Amoris" di Publio Ovidio Nasone*

*"Legerat huius Amor titulum nomenque libelli*

*<< Bella mihi, video, bella parantur >> ait."*

*(Ovidio, Remed. Amor. 1-2)*

*"Amore aveva letto il titolo e il nome di questo libricino:*

*<< Lo vedo: si preparano guerre contro di me. >> disse."*

### **1. Introduzione.**

*Amare è straordinario, rallegra la vita, distoglie i pensieri e dà quiete. Capirsi ed essere capiti, amare e essere amati, ascoltare ed essere ascoltati, sono preziose peculiarità di una buona e sana relazione amorosa. Tuttavia, non sempre c'è questa reciprocità. Non sempre si è amati da chi si ama, e il più delle volte non si è neanche trattati con particolare rispetto, in questi casi.*

*Questa palese verità è vecchia quanto il mondo, o sicuramente vecchia quanto Publio Ovidio Nasone, poeta latino immenso che visse a cavallo tra I secolo a.C. e I secolo d.C. a Roma e che ha condizionato secoli di letteratura e di poesia.*

*Ovidio fu un maestro d'amore. L'"ars amatoria", dedicata a uomini (primi due libri) e donne (ultimo libro) non fa "altro" che insegnare ad amare, a conquistare, a sedurre, in un teatro di provocazioni ed erotismi particolarmente atipico e suggestivo per l'epoca, e per certi toni anche dissacrante. Ma egli, per quanto ami il suo essere precettore di sentimenti, sapeva benissimo che doveva disporre di un antidoto, un "kit del pronto soccorso", nel caso in cui l'esperienza amorosa di uno dei suoi migliaia di discepoli non fosse convolata a nozze e fosse risultata infelice. Ovidio, come per farsi perdonare di aver esortato tutti ad abbandonarsi ai propri sentimenti, consapevole dei rischi, scrisse un opuscolo di 814 versi in distici elegiaci, denso di contenuti, di ammonimenti, di esortazioni, di consigli e di riflessioni sul tema erotico. Scrisse i "Remedia Amoris" (I rime-*

di contro l'amore), una parentesi al disinnamorarsi, azione tanto difficile quanto necessaria in certi casi inestricabili.

“Era infatti un motivo tipico della poesia erotica che per il male d'amore non esistesse medicina, condanna di cui il poeta elegiaco sembrava persino compiacersi, incapace di liberarsi della passione ma anche intimamente orgoglioso della sua dedizione totale, della sua scelta di “nequitia” (dissolutezza). Ovidio rovescia questa posizione affermando che dall'amore non solo si può, ma anzi ci si deve liberare se esso comporta sofferenza.” (Gian Biagio Conte, *Lezioni di Letteratura Latina. L'età Augustea.*)

Ci avviamo ad un'analisi prettamente contenutistica dell'opera, soffermandoci su parole-chiave e concetti fondamentali, al fine di divulgare un'opera umanamente preziosa e di particolare spessore esortativo.

Un'opera-medicina dell'amore.

*“Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite,  
quos suus ex omni parte fefellit amor.  
Discite sanari per quem didicistis amare;  
una manus vobis vulnus opemque feret.”*  
(Ov, *Remed. Amor.* vv 41-44)

“Seguite i miei consigli, giovani che siete stati illusi,  
giovani che il loro amore ha ingannato da ogni parte.  
Imparate a guarire attraverso colui dal quale avete imparato  
ad amare;  
una mano vi porterà ferita e soccorso.”

## 2. Trattazione.

Nella sua esposizione sistematica e lineare, Ovidio individua una serie di “remedia” che sanno portare l'innamorato lontano dal suo desiderio d'amore, rimedi che si necessita di seguire per arrivare unicamente ad una condizione di serenità.

Per ragioni relative a sinteticità, e nel rispettare – comunque sia – l'intento divulgativo di questo scritto, mi appare poco stimolante elencare sistematicamente tutti i punti/rimedi presentati dal poeta nella sua opera. Di seguito saranno presentati e analizzati quelli a mio avviso più interessanti e, basandomi sulla mia lunghissima e vastissima carriera di “amatore”, veritieri.

## 2.1 Fermarsi prima che sia "troppo tardi".

*"Dum licet et modici tangunt praecordia motus,  
si piget, in primo limine siste pedem:  
opprime, dum nova sunt, subiti mala semina morbi  
et tuus incipiens ire resistat equus.  
Nam mora dat vires: teneras mora percoquit uvas  
et validas segetes, quae fuit herba, facit."  
(Ov, Remed. Amor. vv. 79-84)*

*"Quale sit id quod amas, celeri circumspice mente  
et tua laesuro subtrahe colla iugo.  
Principiis obsta: sero medicina paratur,  
cum mala per longas convaluere moras.  
Sed propera nec te venturas differ in horas:  
qui non est hodie, cras minus aptus erit.  
Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando;  
optima vindictae proxima quaeque dies."  
(Ov, Remed. Amor. vv. 89-96)*

*"Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus  
dilatum longae damna tulisse morae.  
Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,  
dicimus adsidue <<Cras quoque fiet idem>>.  
Interea tacitae serpunt in viscera flammae  
et mala radices altius arbor agit."  
(Ov. Remed. Amor. vv. 101-106)*

*"Finché è possibile e passioni moderate toccano i cuori,  
se provi vergogna, ferma il piede sulla prima soglia:  
calpesta, mentre sono ancora nuovi per te, i semi nocivi del  
male improvviso  
e il tuo cavallo, che comincia a muoversi, resti al suo posto.  
Infatti, gli indugi danno forza: gli indugi fanno maturare la  
tenera uva  
e trasforma in messi vigorose ciò che fu erba".*

*"Esamina con una mente veloce di che natura sia ciò che ami  
e sottrai il tuo collo al giogo che è in procinto di ferirti.  
Opponiti ai primi assalti: tardi si prepara la medicina  
quando i mali si sono rinforzati in lunghi indugi.  
Ma affrettati e non rinviare alle ore successive:  
chi non è pronto oggi, domani lo sarà di meno.*

Ogni amore si procura dei pretesti, e trova nutrimento  
nell'indugio;  
e il giorno ideale per liberarsene è ogni volta quello successivo."

"Io ho visto una ferita, che dapprima era stata curabile,  
sopportare, dilaniata, i danni del lungo indugio.  
Ma, poiché piace cogliere il frutto di Venere,  
diciamo continuamente: <<Oggi o domani sarà lo stesso (lett:  
anche domani sarà lo stesso)>>.

Intanto, fiamme silenziose serpeggiano nelle viscere  
e la pianta cattiva conduce piuttosto in profondità le sue radici."

Come primo rimedio all'amore, Ovidio suggerisce quello di non superare il fatidico "punto di non ritorno". In sostanza, se ci si accorge di star in procinto di amare, se ci si accorge di poter ancora fare un passo indietro, che lo si compia senza indugi. Suggestiva e frequente l'immagine dell'amore come "tacitae flammae" che "serpunt in viscera", metafora assai viva in tutta la letteratura classica. Si citano come riferimento i vv. 9 e 10 del fr.31V di Saffo nella forma tradotta da Salvatore Quasimodo: "un fuoco sottile affiora rapido alla pelle" ("λέπτου/δ'ἄττικα χροῦ πῦρ ὑπαεδρόμαικεν").

## 2.2 **Abbandonarsi alla prima infatuazione.**

*"Si tamen auxilii perierunt tempora primi  
et vetus in capto pectore sedit amor,  
maius opus superest; sed non, quai serior aegro  
advocor, ille mihi destituendus erit."  
(Ov. Remed. Amor. vv. 107-110)*

*"Dum furor in cursu est, currenti cede furori:  
difficiles aditus impetus omnis habet.  
Stultus, ab obliquo, qui, cum descendere possit,  
pugnat in adversas ire natator aquas.  
Impatiens animus nec adhuc tractabilis arte  
respuit atque odio verba monentis habet.  
Adgrediar melius tum cum sua vulnera tangi  
iam sinet et veris vocibus aptus erit."  
(Ov. Remed. Amor. vv. 119-126)*

“Se, tuttavia, sono andate perdute le occasioni per un primo  
aiuto  
e il vecchio amore si è posato nel petto che ha sedotto,  
resta un’impresa più grande da compiere;  
ma, nonostante troppo tardi io venga chiamato dal malato,  
quello non sarà abbandonato da parte mia”.

“Mentre il furore è in corso, cedi al furore che scorre:  
Ogni impeto ha degli approcci difficili.  
Stolto il nuotatore che, quando può discendere il fiume in obli-  
quo,  
lotta per andare contro le acque contrarie.  
L’animo insofferente e non ancora arrendevole alla cura  
respinge e ha in odio le parole di colui che lo ammonisce.  
Lo affronterò meglio allora quando mi permetterà  
di toccare le sue ferite e quando sarà pronto alle parole della  
verità.”

Opporre resistenza all’infatuazione amorosa è soltanto controproducente. Il “malato”, come lo definisce Ovidio, tornando nella semantica della sintomatologia e della medicina, non ascolta precetti e ammonimenti, preso dall’impeto d’amore, ma tende ad allontanarli e rifiutarli. Il “buon medico” deve sapere aspettare, e prendere l’innamorato lontano ed estraneo alle prime irrazionali fiamme d’amore.

### 2.3 Rifuggire l’ozio e l’inattività.

*“Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,  
fac monitis fugias otia prima meis.  
Haec ut ames faciunt; haec, ut fecere, tuentur;  
haec sunt iucundi causa cibusque mali.  
Otia si tollas, periere Cupidinis arcus  
contemptaeque iacent et sine luce faces.  
Quam platanus vino gaudet, quam populus unda  
et quam limosa canna palustris humo,  
tam Venus otia amat: qui finem quaeris amoris,  
(cedit amor rebus) res age, tutus eris.  
Languor et inmodici sub nullo vindice somni  
aleaque et multo tempora quassa mero  
eripiunt omnes animo sine vulnere nervos;  
adfluit incautis insidiosus Amor.*



*Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes:  
da vacuae menti, quo teneatur, opus.”*  
(Ov. Remed. Amor. vv. 135-150)

“Dunque, quando apparai guaribile dalla mia arte,  
fa' in modo che tu rifugga l'ozio, come prima cosa, secondo i  
miei consigli.

Questo ti procura amore, e, come lo procura, così lo conserva;  
l'ozio è motivo e alimento del dolce male dell'amore.

Se togli di mezzo l'ozio, viene meno l'arco di Cupido  
e le sue fiaccolo giacciono trascurare e senza luce.

Quanto il platano gode del vino, quanto il pioppo le onde,  
e quanto la canna palustre il terreno fangoso,  
tanto Venere ama l'ozio: colui che cerca la fine dell'amore,  
(l'amore viene meno all'azione) datti all'azione, sarai salvo.

La stanchezza e gli eccessivi sonni senza alcun disturbo  
e i dadi e le tempie scosse dal molto vino

strappano, senza ferite, tutte le energie all'animo;

Amore, insidioso, scorre negli imprudenti.

Quel fanciullo (Cupido) è solito seguire la pigrizia, odia coloro  
che agiscono:

da' alla mente libera un'attività dalla quale sia impegnata.”

Ovidio definisce *ex contrario* quello che è il primo vero rimedio all'Amore: non oziare, non abbandonarsi al tedio. La sentenza “*cedit amor rebus*” a tratti sembra avvicinarsi per contrasto, per uso di parole e per il valore forte del sostantivo “*amor*”, alla più famosa sentenza “*omnia vincit amor et nos cedamus amori*” (Virgilio, Bucoliche, X, 69).

Ovidio suggerisce una serie di attività da compiere per intenerire ed alleggerire il cuore: propone l'avvocatura e l'impegno giudiziario, l'attività militare, il lavoro nei campi, l'allevamento, le battute di caccia e quelle di pesca.

*“Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,  
debilibus pinnis inritus exit Amor.”*  
(Ov. Remed. Amor. vv. 197-198)

*“Nocte fatigatum somnus, non cura puellae,  
excipit et pingui membra quiete levat.”*  
(Ov. Remed. Amor. vv. 205-206)

*“Aut his aut aliis, donec dediscis amare,  
ipse tibi furtim decipiendus eris.”  
(Ov. Remed. Amor. vv. 211-212)*

*“Non appena questi piaceri iniziano ad allietarti l'animo,  
Amore va via, infruttuoso, con ali fiacche.”*

*“Di notte, ti prenderà, stanco, il sonno, e non il pensiero di  
una ragazza,  
e (il sonno) ti alleggerirà le membra con una quiete piacevole.”*

*“O con questi o con altri mezzi, finché non disimpari ad ama-  
re,  
tu stesso dovrai ingannarti furtivamente.”*

#### **2.4 Andar via, lontano dall'amata e dalla sua terra.**

*“Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinculis,  
i procul, et longas carpere perge vias.  
Flebis, et occurret desertae nomen amicae,  
stabit et in media pes tibi saepe via.  
Sed quanto minus ire voles, magis ire memento;  
perfer, et invitos currere coge pedes.”  
(Ov. Remed. Amor. vv. 211-218)*

*“Nec quot transieris, sed quot tibi, quaere, supersint  
milia nec, maneat ut prope, finge moras”.  
(Ov. Remed. Amor. vv. 221-222)*

*“Sed tamen est artis tristissima ianua nostrae,  
et labor est unus tempora prima pati.”  
(Ov. Remed. Amor. vv. 233-234)*

*“Forsitan a laribus patriis exire pigebit;  
sed tamen exhibis; deinde redire voles.  
Nec te lar patrius, sed amor revocabit amicae  
praetendens culpae splendida verba tuae.  
Cum semel exieris, centum solacia curae  
et rus et comites et via longa dabit.  
Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,  
dum perdat vires sitque sine igne cinis.  
Quod nisi fermata properaris mente reverti,  
inferet arma tibi saeva rebellis Amor,  
quidquid et afueris, avidus sitiensque redibis*

*et spatium damno cesserit omne tuo.*"

*(Ov. Remed. Amor. vv. 237-248)*

"Tu, appunto, seppure sarai trattenuto da salde catene,  
vattene lontano, e avviati a percorrere lunghe strade.  
Piangerai, e ti verrà in mente il nome dell'amata abbandonata,  
e il piede, spesso, ti si fermerà nel mezzo del cammino.  
Ma quanto meno tu voglia camminare, tanto più ricorda di  
camminare;  
resisti, e obbliga i tuoi piedi a correre, che non lo vogliono."  
"... e non chiederti quante miglia avrai percorso, ma quante te  
ne restino  
e non inventare degli impedimenti, affinché tu rimanga vicini-  
no."

"Ma, tuttavia, il punto più amaro della mia arte è varcarne la  
soglia  
e l'unica fatica è sopportare i primi tempi."

"Forse ti dispiacerà uscire dalla casa paterna;  
ma, tuttavia, te ne andrai; poi vorrai ritornare.  
Non ti chiamerà indietro la casa paterna, ma l'amore  
dell'amata,  
premettendo delle splendide parole alla tua negligenza.  
Non appena te ne sarai andato, la campagna, gli amici  
e la lunga strada daranno cento consolazioni alla pena.  
Non credere che sia sufficiente andarsene; allontanati lenta-  
mente,  
finché la cenere non perda le forze e sia senza fuoco.  
Tuttavia, se ti affretti a tornare indietro con una mente non  
rinforzata,  
Amore, ribelle, getterà contro di te le sue armi crudeli,  
e per quanto tu sia stato lontano, ritornerai avido e assetato  
e ogni spazio percorso sarà svanito a tuo danno."

Forse il rimedio più difficile che Ovidio esorta ad assumersi è quello di lasciare la casa, la propria terra, pur di star lontano dalla donna amata. Più volte il poeta ritorna sulla difficoltà di un'azione del genere, ma ne riferisce, parallelamente, anche gli straordinari effetti benefici.

## 2.5 Richiamare alla memoria i torti subiti e i difetti fisici.

“Saepe refer tecum sceleratae facta puellae  
 et pone ante oculos omnia damna tuos:  
 <<Illud et illud habet, nec ea contenta rapina est:  
 sub titulum nostros misit avara lares.  
 Sic mihi iuravit, sic me iurata fefellit,  
 ante suas quotiens passa iacere fores!  
 Diligit ipsa alios, a me fastidit amari:  
 institor heu noctes, quas mihi non dat, habet>>.  
 Haec tibi per totos inacescant omnia sensus,  
 haec refer, hinc odii semina quaere tui.”  
 (Ov. Remed. Amor. vv. 299-308)

“Qua potes, in peius dotes deflecte puellae  
 iudiciumque brevi limite falle tuum.  
 <<Turgida>> si plena est, si fusca est, <<nigra>> vocetur;  
 in gracili <<macies>> crimen habere potest.”  
 (Ov. Remed. Amor. vv. 325-328)

“Proderit et subito, cum se non finxerit ulli,  
 ad dominam celeres mane tulisse gradus.  
 Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur  
 omnia; pars minima est ipsa puella sui.  
 Saepe, ubi sit, quod ames, inter tam multa, requiras:  
 decipit hac oculos aegide dives Amor.”  
 (Ov. Remed. Amor. vv. 341-346)

“Spesso ricordati delle azioni di quella ragazza scellerata  
 e poni davanti ai tuoi occhi tutti i danni che ti ha arrecato:  
 <<Ha questo e quest'altro, e non è soddisfatta di avermi rapi-  
 nato:  
 Avara, ha messo in vendita la nostra casa.  
 Come mi ha giurato, così è venuta meno alle cose che mi aveva  
 giurato,  
 e quante volte ha permesso che io giacessi davanti alla sua por-  
 ta!  
 Lei stessa ama gli altri, e non sopporta che venga amata da  
 me:  
 ahimè, le notti che non mi concede le possiede un mercante>>.  
 Tutte queste cose ti inacidiscano attraverso tutti i tuoi sensi,  
 e ricorda queste cose: cerca qui le cause del tuo odio”.

“Laddove puoi, devia in peggio le doti della ragazza  
e inganna il tuo giudizio, che si trova in un labile confine.  
Sia chiamata <<gonfia>>, se è piena, <<negra>>, se è scura,  
mentre, nella donna gracile, puoi considerare la <<magrezza>> come un'accusa”.

“Ti gioverà anche, all'improvviso, quando non si sarà ancora  
acconciata per nessuno,  
dirigerti, di mattina, con passo veloce, verso la tua padrona.  
Veniamo sedotti dall'abbigliamento; ogni cosa è coperta da  
gioielli  
e da oro; la stessa fanciulla è di per sé una minima parte.  
Spesso, potrai chiederti dove sia ciò che ami, tra ornamenti  
tanto numerosi:  
Amore, ricco, inganna gli occhi con questo scudo (di cosmetici)”.

Con un'esortazione prorompente, il poeta esorta l'innamorato/discepolo a richiamare alla memoria i danni, i torti e i problemi subiti dalla donna amata, con focus sulle di lei dissolutezze ed esagerazioni.

Suggerimento assolutamente “forte”, per usare un eufemismo, di Ovidio è quello di pensare alla donna amata con i suoi difetti, magari esagerati, anche se non sarebbe male, in luogo di “difetti”, parlare magari di “non-pregi”, sia per l'oggettiva difficoltà dell'innamorato di ritrovare difetti in colei che ama, sia perché ciò che suggerisce Ovidio altro non è che storpiare un po' in negativo la realtà a proprio vantaggio. Indicativo è il riferimento alla cosmesi, che secondo lui le donne usano per mascherare imperfezioni. Doveva saperlo di certo bene uno come lui, che questa arte della cosmesi l'aveva proprio insegnata alle donne, con un'operetta – anch'essa in distici elegiaci – di cento versi dal titolo di “*Medicamina faciei femineae*” (“I medicinali del volto femminile”).

## 2.6 Dividersi tra le fiamme d'amore di due donne.

*“Hortor et ut pariter binas habeatis amicas;  
fortior est, plures si quis habere potest:  
secta bipertito cum mens discurrit utroque,  
alterius vires subtrahit alter amor.*

*Grandia per multos tenuantur flumina rivos,  
laesaque diducto stipite fiamma perit;*

*non satis una tenet ceratas ancora puppes,  
nec satis est liquidis unicus hamus aquis."*

*(Ov. Remed. Amor. vv. 441-448)*

"Vi esorto anche perché abbiate due amanti nello stesso tempo;  
se qualcuno può averne più di una, questi è più forte:  
quando la mente, divisa, corre in entrambe le due direzioni,  
un amore sottrae le forze all'altro amore.  
Grandi fiumi si assottigliano attraverso numerose ramifica-  
zioni,  
e la fiamma, lesa dopo che il tizzone è stato diviso, si estingue;  
non abbastanza una sola ancora trattiene le navi spalmate di  
cera,  
e non è sufficiente un unico amo nelle acque limpide."

Il precetto è semplice: non dedicarsi a coltivare "gli interessi" verso una sola donna, per gli ovvi motivi sopra citati. Suggestive le immagini metaforiche di Ovidio per spiegare e descrivere gli amori che si fanno guerra reciprocamente. Ritornano le immagini della fiamma, dei fiumi, mentre peculiari sono quelle delle navi e dell'amo da pesca.

## 2.7 Evitare isolamenti e solitudine.

*"Quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caveto;  
quo fugis? In populo tutior esse potes.  
Non tibi secretis (augent secreta furores)  
est opus; auxilio turba futura tibi est.  
Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictæ  
ante oculos facies stabit, ut ipsa, tuos.  
Tristior idcirco nox est quam tempora Phoebi:  
quæ relevet luctus, turba sodalis abest.  
Nec fuge conloquium nec sit tibi ianua clausa  
nec tenebris vultus flebilis abde tuos;  
semper habe Pyladen aliquem, qui curet Oresten:  
hic quoque amicitiae non levis usus erit."*

*(Ov. Remed. Amor. vv. 579-590)*

"Chiunque tu sia, tu che ami, ti nuocciono i luoghi solitari: fa'  
attenzione a questi;  
dove fuggi? Puoi stare più al sicuro tra la gente.  
Non hai bisogno di luoghi appartati  
(i luoghi appartati accrescono le passioni); la folla ti sarà

d'aiuto.

Sarai triste, se starai solo, e il volto dell'amata abbandonata  
si fermerà davanti ai tuoi occhi, come se ci fosse lei in persona.

Per questo, la notte è più triste del giorno (i tempi di Apollo):

lì non c'è il gruppo di amici, che possa alleviare i dolori.

E non evitare il dialogo, non lasciare chiusa la porta di casa

tua,

non nascondere nell'oscurità il tuo volto mentre piangi;

abbi sempre un amico come Pilade, che possa provvedere ad

Oreste;

a questo punto, anche il beneficio dell'amicizia non sarà lieve."

Il poeta ammonisce di non rimanere soli durante il periodo dell'"agonia d'amore". Rammenta di non isolarsi dalla conversazione (ma che non sia in relazione a calunnie da gettare sull'amata, come specifica subito dopo), di non rifuggire le amicizie e di resistere alla notte, il momento più denso di pericoli, in quanto si è da soli con sé stessi prettamente di notte. In riferimento ad Oreste e Pilade, Ovidio porta come esempio due personaggi amati e trattati nel mito e nella letteratura classici, soprattutto quella tragica. Figlio di Agamennone è Oreste, che vendica l'assassinio del padre uccidendo la madre e il suo amante, mentre Pilade sarà suo fedele amico, alleato e complice.

## 2.8 Preferire il silenzio.

"Tu quoque, qui causam finiti reddis amoris  
deque tua domina multa querenda refers,  
parce queri: melius sic ulciscere tacendo,  
ut desideris effluat illa tuis.

Et malim taceas quam te desisse loquaris:  
qui nimium multis <<Non amo>> dicit, amat.

Sed meliore fide paulatim extinguitur ignis  
quam subito: lente desine, tutus eris."

(Ov. Remed. Amor. vv. 643-650)

"Anche tu, che dai una spiegazione del tuo amore concluso,

riferendo, riguardo la tua amata, molte lamentele,

evita di lamentarti: vendicati meglio tacendo,

cosicché quella scivoli via dai tuoi desideri.

E preferirei che tu tacesti piuttosto che dire di aver smesso di

amare:

colui che troppe volte dice <<Non amo>>, ama.  
Ma un fuoco si estingue a poco a poco con maggiore sicurezza  
piuttosto che all'improvviso: cessa di amare lentamente, e sa-  
rai salvo".

Un ammonimento tra i più suggestivi e interessanti. Evitare i lamenti, evitare le lamentele: "chi dice molte volte <<Non amo>>, ama". Una sentenza da incorniciare e da inscrivere – per quanto la latinità non sia solo "belle citazioni e frasi da condividere" – nell'elenco dei migliori aforismi di sempre. Torna ancora l'immagine dell'amore paragonato al fuoco, che questa volta, in luogo di divampare, si spegne piano piano.

### 2.9 Allontanare ogni ostilità verso l'amata.

*"Sed modo dilectam scelus est odisse puellam;  
exitus ingeniis convenit iste feris.*

*Non curare sat est: odio qui finit amorem,  
aut amat aut aegre desinet esse miser.*

*Turpe vir et mulier, iuncti modo, protinus hostes;  
non illas lites Appias ipsa probat.*

*Saepe reas faciunt et amant: ubi nulla simultas  
incidit, admonitu liber aberrat Amor."*

*(Ov. Remed. Amor. vv. 655-662)*

"E' soltanto un delitto odiare la ragazza amata;  
questo risultato si addice alle menti selvagge.

E' sufficiente non curarsene: colui che fa finire l'amore con  
l'odio,

o ama ancora oppure dolorosamente cesserà di essere infelice.

E' ignobile che un uomo ed una donna, un tempo congiunti,  
siano improvvisamente nemici;

la stessa ninfa Appiade non apprezza queste liti.

Spesso le amate le si accusa e le si ama: quando non è presente  
alcun risentimento, Amore, libero da ricordi, si allontana."

Chi odia, per forza di cose, ama! Lo diceva Catullo, lo dice Ovidio, lo dicono tutti! Per questo, il poeta-educatore invita a deporre le armi dell'odio. Un maestro del Galateo d'amore, Ovidio, che esorta a non abbandonarsi a comportamenti tipici di "menti selvagge" e ad atteggiamenti "ignobili" come quello sopra citato.

Con il menzione di "Appiade", credo, con non poche difficol-



tà, che il riferimento sia a Minerva (la Diana greca), dea della guerra, della lotta.

### 3. Conclusione.

*“Dura aliquis praecepta vocet mea; dura fatemur  
esse, sed ut valeas multa dolenda feres.”*

*(Ov. Remed. Amor. vv. 225-226)*

*“Qualcuno dirà che i miei precetti sono duri; ammetto  
che sono duri, ma devi sopportare molte sofferenze per guarire”.*

*Al concludersi di questa rassegna sui rimedi da adottare contro le armi di Amore, si constata un'assoluta e coinvolta adozione da parte del poeta romano della materia erotica e sentimentale, nell'ottica della conquista, della rinuncia, della seduzione, della passione. Ovidio gioca con la materia trattata, gioca con la “durezza” dei suoi precetti, che riconosce come tanto difficili ed ardui da concretizzare quanto efficaci e pragmatici sono stati quelli da lui esposti nell’“Ars Amatoria”, dove Amore era la gioia da somministrare, il premio da raggiungere, e non, certamente, la malattia da guarire e la sofferenza da fuggire.*

*Le traduzioni sono state svolte tutte interamente e completamente dall'autore di questo articolo.*

### 4. Bibliografia.

*Publio Ovidio Nasone. Remedia Amoris. A cura di Caterina Lazzarini. 1986, editore Marsilio.*

*Gian Biagio Conte, Emilio Pianezzola. Lezioni di Letteratura Latina. L'Età Augustea. 2010, Le Monnier.*

*Mario Pintacuda, Michela Venuto. Poeti e prosatori greci. Antologia dei Lirici. 2011, G.B. Palumbo Editore.*

*Saffo. Liriche e Frammenti. 2015, Feltrinelli Editore.*

Ciro Terlizzo

## *Su Franz Kafka: dall'importanza dell'epistolario alla produzione narrativa.*

### 1. Introduzione.

*La gran parte della biografia di Franz Kafka si svolge, come scrive Klaus Wagenbach, entro il limitato territorio dell'Altstadt<sup>1</sup> praghese. Primogenito di una famiglia di razza e religione ebraica composta da Hermann – commerciante, di umile estrazione sociale – e Julie Löwy, appartenente alla borghesia intellettuale ebraica di lingua tedesca, nasce nel 1883. L'ebraismo costituirà sempre un elemento importante nella sua vita, diventerà per lo scrittore lo stigma della sua solitudine ed esclusione da una società di cui non riesce ad assimilare i valori dominanti, come, ad esempio, il matrimonio: lo testimonia il rapporto con Felice Bauer, la sua prima fidanzata, che lascerà dopo cinque travagliati anni, perché incapace di sposare. L'aveva conosciuta in casa di Max Brod, suo amico, sulla cui importanza ci soffermeremo in seguito. Dopo la laurea in giurisprudenza conseguita nel 1907, in ottobre s'impiega alle Assicurazioni Generali, ma gli orari di lavoro non gli permettevano di scrivere, perciò l'anno dopo inizia il suo lavoro presso le Assicurazioni contro gli infortuni dei lavoratori del regno di Boemia (ora i pomeriggi liberi dal lavoro li può trascorrere scrivendo), dove resterà fino al 1922, cioè fino a quando la tubercolosi tracheale diagnosticatagli nel 1917 gli aveva consentito di lavorare. Il rapporto di Kafka con la sua malattia è decisamente sui generis, egli l'accetta senza remore perché attraverso di lei può affrancarsi dall'osservanza delle norme e delle convenzioni sociali, che, se per i più costituiscono un dato di fatto quasi "naturale", per Kafka costituivano un vero e proprio macigno, una cappa opprimente, angusta.*

*La perpetua oscillazione dell'animo tra un sentimento di angoscia e un altro che potremmo chiamare di inappartenenza, citando Montale, erompe da ogni pagina dei diari e dell'epistolario di Kafka.*

---

<sup>1</sup> In italiano equivale a "Città vecchia", quartiere del centro storico della capitale ceca.

## 2. Trattazione.

### 2.1. L'importanza dell'epistolario

*Il rapporto tra uno scrittore e il suo epistolario rappresenta un nodo fondamentale per lo studioso che vuole attribuire al proprio lavoro esegetico una più puntuale organicità e una più cosciente visione complessiva. Questo rapporto, poi, può fondarsi su criteri differenti, che vanno a distribuirsi lungo un'immaginaria scala di valori che si pone tra lo scrittore e la scrittura di tipo privato, in cui ogni piolo presenta sfumature di significato distinte.*

*La pratica epistolare può essere vissuta come momento esclusivamente personale o, in un certo senso, pubblico: le lettere di Van Gogh a Theo, in cui il tormentato artista ricerca naturalezza e comprensione in un dialogo sincero e nudo, inquieto, ma vero, con il fratello, sono diverse da quelle di Petrarca, in cui il laureato poeta il più delle volte dà sfoggio della sua erudizione, difende la sua posizione di intellettuale o si pronuncia su temi di natura politica. E ancora, nella corrispondenza privata può manifestarsi una vera e propria scissione tra l'uomo di lettere e l'uomo delle lettere. La letterarietà, in questo caso, rimane esclusa dalla pagina, semplicemente perché si ritiene non sia quello il suo spazio d'espressione, ne è esempio Proust: la sua corrispondenza, studiata da Beckett nel saggio dedicato (Proust, Chatto & Windus, 1931), viene attribuita ad una vecchia pettegola senza nessun rapporto con lo scrittore, tanto erano diversi stile narrativo e stile epistolare.*

*Di contro può avvenire il fenomeno inverso, ovvero che lo stile epistolare venga ad identificarsi con quello narrativo, sottoponendosi al filtro della letterarietà e ricevendo gli apporti della libera creazione, nessuna scissione quindi tra quelle due figure della stessa effigie, costituita dall'uomo di lettere e l'uomo delle lettere. Tale sovrapposizione di stili può avvenire però lungo due direzioni diverse, potremmo dire per scelta o per necessità: in Flaubert, ad esempio, avveniva per scelta, per totale devozione dello scrittore agli altari dello stile e dell'estetica, ogni elaborazione stilistica, lettere comprese, doveva mirare alla bellezza, raggiungibile attraverso il travagliato lavoro di ricerca della perfezione formale; dall'altra parte c'è la necessità, l'indisponibilità di un codice differente, la mancanza di altri modi di esprimere la vita, coi suoi rapporti, se non attraverso*

la letteratura. Kafka più di tutti esemplifica questa necessità, generata dall'inesistente linea di confine tra la letteratura e la vita. Nella sua produzione epistolare e negli scritti autobiografici si trovano in nuce i luoghi narrativi dei suoi romanzi e si rintracciano i tratti salienti di più d'un suo personaggio, si conosce il rapporto dello scrittore praghese con la sua opera, segnato dall'insoddisfazione e dall'angoscia, motivo per il quale i suoi romanzi mancano di un vero e proprio epilogo, escludendo però *Il processo*, che presenta effettivamente un finale che, per quanto enigmatico come tutto il romanzo, conclude la parabola disperata di Josef K.

Riferendosi alla produzione epistolare e autobiografica kafkiana si vuol far cenno alle *Lettere* e ai *Diari*.

I *Diari*, vero e proprio specchio del mondo interiore dello scrittore, in cui confluiscono idee di storie da scrivere, annotazioni di sogni e riflessioni filosofiche, si incrociano con le *Lettere* attraverso la figura di Milena Jesenská, a cui è dedicata la celebre raccolta dal titolo *Lettere a Milena*.

Il 15 Ottobre del 1921 Kafka annota di aver consegnato proprio a Milena i suoi *Diari*, è da tenere fortemente in considerazione questo tentativo di apertura che egli vuol compiere verso di lei, data la sua ritrosia nel far leggere i suoi scritti ad altri.

Kafka conobbe Milena probabilmente nel 1920, in un circolo letterario di Praga, la giornalista e traduttrice ceca (tredici anni più giovane di Kafka, trentasettenne nel '20), aveva già inviato allo scrittore una missiva in cui gli comunicava di voler tradurre alcuni suoi racconti in ceco. Kafka accettò di buon grado, catturato dall'idea di vedere la sua opera calata entro un'altra realtà linguistica e catturato da Milena, che però era già sposata.

I più consistenti elementi biografici su Milena si ritrovano nel libro biografico di Margaret Buber-Neumann (*Milena*, 1986), che aveva vissuto con la donna la prigionia nel campo di concentramento di Ravensbrück, il lager in cui morì nel 1944.

«Un fuoco vivo come non ne ho mai visti»: così è per Franz Kafka la giovane traduttrice ceca. Qualcosa di Milena c'è sicuramente nel personaggio di Frieda de *Il Castello*, Frieda come Milena è legata a due uomini, K. e Klammer, dunque se la narrativa dà all'epistolario lo stile e il linguaggio, l'epistolario dà alla narrativa tratti e caratterizzazioni dei personaggi.

## 2.2. La produzione narrativa.

*Nell'approccio alla materia narrativa di Franz Kafka non bisogna compiere, innanzitutto, un madornale errore di metodo: credere di aver compreso fino in fondo.*

*I suoi romanzi e racconti sono inconfondibili per quell'ambientazione in cui il senso del razionale e dell'assurdo entrano in uno strano gioco delle parti, la realtà si sdoppia su due piani: il primo è lineare, fatto dalle vicende narrate e dai personaggi che si muovono all'interno della storia, l'altro, ed è questa la sublimità dell'arte kafkiana, è totalmente inintelligibile, incomprensibile, velato e cifrato.*

*E tutto ciò si rintraccia sin da subito, dalle prime pagine, a questo proposito citiamo l'incipit de Il processo, in cui si condensa quanto detto appena sopra:*

*«Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., poiché un mattino, senza che avesse fatto nulla di male, egli fu arrestato.»*

*Da qui cominciano le peregrinazioni di Josef K., impiegato di banca, attraverso la selva oscura della giustizia amministrata da un Tribunale che esercita le istruttorie nell'ineluttabile certezza della colpevolezza degli imputati. La colpa di Josef K. non è l'avvenuta infrazione di una legge, la nequizia della sua condotta, l'aver offeso, niente di tutto questo: la sua è la Colpa (con la C maiuscola), la Colpa incancellabile, atavica, la Colpa del vivere non riconoscendosi colpevole, e per di più tentando di difendersi.*

*«Tale superba pretesa di non essere sporcato dal fango della vita è la sua colpa, che lo estrania agli uomini e lo condanna a restare sempre davanti alle porte della legge, come nella famosa parabola, a non entrare nella vita, a «difendersi sino alla fine», come dice nel Processo Josef K., colpevole proprio per tale ossessione di difesa legalistica.» scrive Claudio Magris, in un bellissimo articolo sul rapporto tra letteratura e diritto. All'interno del romanzo poi, nel capitolo "Nel Duomo", Josef K., in attesa di un turista italiano che non si presenterà, si ritrova da solo nella cattedrale fino a che il sacerdote, che ricopre anche il ruolo di cappellano nelle carceri del tribunale e quindi conosce il suo caso giudiziario, da un pulpito racconta una parabola per far capire a Josef il funzionamento del tribunale. Il racconto, pubblicato già singolarmente nel 1915, ricalda l'indecifrabilità di tutto il romanzo. Un uomo di campagna arriva davanti alla porta della Legge, sorvegliata da un*

guardiano. La porta è spalancata e da questa fuoriesce una luce abbarbagliante, ma il guardiano comunica all'uomo di campagna che non può accedere alla Legge. L'uomo aspetta, aspetta e aspetta sempre lì davanti alla porta della Legge, nella speranza di accedervi, ma il guardiano continua a rispondere di non poterglielo concedere, sebbene la porta della Legge sia sempre spalancata.

Nel frattempo l'uomo di campagna invecchia ed è sul punto di morire, quando il guardiano gli dice: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te.

Ora vado a chiuderlo.».

Gli studiosi hanno coniato, in riferimento a Kafka, il concetto di 'allegorismo vuoto', e quindi di 'allegoria vuota'.

L'allegoria, usatissima in letteratura, sebbene celi il suo significato reale attraverso quello letterale, si può dire che viene sempre intesa, nel suo senso allegorico appunto, attraverso l'analisi interpretativa. Kafka è il primo ad usare delle allegorie che non si decifrano, o che non hanno un'interpretazione, se non unica, almeno dominante. Esse sono vuote ma paradossalmente perché troppo piene di significati.

Qual è l'interpretazione della storia dell'uomo di campagna, del guardiano e della Legge? Se avete letto finora capirete da soli che la risposta non è univoca.

La parola 'legge' nel manoscritto originale è scritta con la maiuscola (Gesetz), poiché le regole ortografiche della lingua tedesca impongono la maiuscola per i nomi, non necessariamente in una traduzione in italiano la parola legge deve mantenere l'iniziale in maiuscolo, troviamo infatti entrambe le soluzioni, chiaramente la scelta è del traduttore e riguarda la gamma di significati che vuole dare alla legge che si trova una volta varcata la porta.

Chi scrive ha preferito mantenere la maiuscola per rintracciare nella parabola anche un senso anagogico o trascendentale, se la Legge è la verità, il sommo bene, il che può esserci suggerito anche dalla luce abbacinante da cui questa è circondata, e l'uomo di campagna, l'uomo comune, non può accedervi nonostante la porta sia aperta, è perché la vita dell'uomo per sua natura non può varcare questa soglia che lo porterebbe alla conoscenza del tutto, alla conoscenza di Dio. Oppure, lo stato di perenne attesa dell'uomo al di fuori della porta della Legge è l'immagine dell'inconcludenza dell'esperienza umana, della

vta.

*La questione ermeneutica si infittisce ancor più quando nel romanzo *Josef e il sacerdote* cercano di interpretare la storia, uno (Josef) sostiene che l'uomo è stato ingannato dal guardiano, che gli ha negato l'accesso, l'altro (il sacerdote) sostiene invece che è il guardiano vittima d'un inganno, poiché l'intera sua vita è assoggettata a quella dell'uomo e della porta riservata soltanto a lui, seguendo categorie di pensiero che rimandano alla dialettica hegeliana signore-servo, espressa dal filosofo tedesco nella *Fenomenologia dello spirito*.*

*Altri studiosi ancora guardano a questa allegoria vuota (abbiamo visto poi che vuota non è) in relazione ad un altro elemento chiave della poetica kafkiana: il rapporto col padre. Il guardiano sarebbe suo padre che, dall'alto della sua autorità impedisce all'uomo Kafka l'accesso alla Legge, alla libertà da un rapporto così pesantemente tragico che lo scrittore praghese aveva con la figura paterna.*

*«Carissimo padre, di recente mi hai domandato perché mai sostengo di avere paura di te. Come al solito, non ho saputo risponderti niente, in parte proprio per la paura che ho di te, in parte perché questa paura si fonda su una quantità tale di dettagli che parlando non saprei coordinarli neppure passabilmente.», questo l'inizio della Lettera al padre, scritta nel 1919 e pubblicata postuma nel 1952.*

*Proprio il concetto dell'inaccessibilità sembra essere un leitmotiv dell'opera kafkiana: i personaggi, per quanto dinamici, risultano sempre estromessi da sistemi che incomprensibilmente sono conchiusi in una maglia serrata di mistero e autoreferenzialità.*

*Per quanto riguarda invece il rapporto di Kafka con le sue opere, come già detto sopra, lo scrittore versava sempre in uno stato di insoddisfazione ed inappagamento. Sebbene qualcuna di esse, raccolte e racconti, siano state date alle stampe ante mortem dell'autore, per lo più su riviste, la maggior parte dell'opera di Kafka presenta pubblicazione postuma.*

*«Tutto quello che rimane in casa mia dovrà essere bruciato, senza essere letto», questo è quello che Kafka aveva lasciato scritto nel suo testamento nel 1924, anno in cui si aggravarono seriamente le sue condizioni di salute, a causa della tubercolosi con cui conviveva da sette anni. Kafka scelse come esecutore testamentario Max Brod, suo amico sin da quando era giova-*

ne. Brod per fortuna non rispettò l'ultima volontà dell'amico curando personalmente la pubblicazione del materiale presente nella biblioteca di Kafka. Se è ormai accantonata la disputa ideale sul comportamento di Brod, un'altra disputa anima l'eredità kafkiana ancora oggi. Israele e Germania si contendono la proprietà di tale eredità da decenni, ognuno con le sue ragioni: Kafka era ebreo, ed ecco che Israele ne rivendica l'appartenenza religiosa e culturale; Kafka, però, è anche uno dei maggiori scrittori in lingua tedesca, motivo per il quale la Germania rivendica invece la proprietà dell'opera letteraria dello scrittore. In più si ricordi anche che Kafka dal 1918 "smette di essere" austro-ungarico e diventa ceco, dunque anche Praga, la Repubblica Ceca, potrebbe far valere qualche diritto sulle carte tanto contese, ma sembra che le sue motivazioni appaiano più deboli di quelle delle altre due contendenti. Al di là della questione giuridica, Kafka dal punto di vista letterario appartiene a tutti noi, come giusto che sia. Su di lui sono state scritte pagine e pagine di scrittura critica, data l'enigmatica natura dei suoi messaggi. Forse una risposta su questo argomento ce l'ha data lo stesso Kafka scrivendo che le sue storie «in fondo vogliono soltanto dire che l'inafferrabile è inafferrabile, e questo lo sapevamo già» (Descrizione di una battaglia, cit. in De Angelis, 1971)

### 3. Bibliografia.

- La metamorfosi*, Franz Kafka, 1915.  
*Davanti alla legge*, Franz Kafka, 1915.  
*Il processo*, Franz Kafka, 1925.  
*Il Castello*, Franz Kafka, 1926.  
*Diari*, Franz Kafka, 1949  
*Lettere a Milena*, Franz Kafka, 1952  
*Lettera al padre*, Franz Kafka, 1952  
*Letteratura e diritto*, Claudio Magris, dalla rivista *Cuadernos de Filología Italiana* 2006, vol. 13, 175-181.  
 Franz Kafka, un ritratto. Da "settimo giorno, 1974" su [www.letteratura.rai.it](http://www.letteratura.rai.it)  
 Kafka, l'ultimo processo. A cura di Sagi Bornstein, su [www.rai5.it](http://www.rai5.it)

Vincenzo Borriello



## *Sette pezzi facili sull'emozione musicale*

*tutte le arti aspirano alla condizione della musica, che non è  
altro che forma*

*J.L. Borges, La muraglia e i libri*

~ I ~

*Con una citazione dai Meistersinger – “Wach’ auf!” (“svegliatevi!”) – Adolf Hitler salutò il primo congresso del partito a Norimberga nel 1933. L’anno dopo, in occasione di una commemorazione wagneriana a Lipsia, gli osservatori notarono che il nuovo Führer della Germania parlava con “le lacrime nella voce”. La musica era uno dei pochi argomenti capaci di risvegliare in lui una certa tenerezza.*

*Durante la dittatura – osservò Thomas Mann – la grande arte fu alleata della grande malvagità. “Grazie a Dio”, disse Richard Strauss quando Hitler assunse il potere, “finalmente un cancelliere del Reich che si interessa di arte!”.*

*In realtà, a causa del nazismo, la musica non soffrì soltanto danni materiali incalcolabili – compositori assassinati nei campi di concentramento, teatri dell’opera e sale da concerto distrutte, esuli dimenticati in terra straniera – ma una profonda perdita dell’autorità morale. Durante la guerra gli alleati fecero del loro meglio per salvare i capolavori della tradizione tedesca dalla propaganda nazista, riappropriandosene in quanto emblemi della lotta contro la tirannide. Le prime note della Quinta di Beethoven divennero nel codice Morse la V di “vittoria”.*

*Già verso la fine del 1933 gran parte dell’apparato culturale tedesco era caduto sotto il controllo del ministero della propaganda. Hitler voleva che il ministero fosse al servizio dello “sviluppo spirituale della nazione”. Furono costituite per gli artisti organizzazioni semi-indipendenti. Questo sistema fu definito “autogestione sotto la supervisione dello stato”. La Camera culturale del Reich aveva un dipartimento per ciascuna forma artistica. Il primo presidente della Camera musicale fu Richard Strauss. Il 7 aprile 1933 le leggi che bandivano gli ebrei dal servizio pubblico sortirono un effetto devastante e Weill, Klemperer e Schoenberg lasciarono la Germania.*

*A differenza di Stalin, il quale pretendeva che l’arte sovietica rispecchiasse l’ideologia del regime, secondo i canoni del realismo socialista, Hitler voleva mantenere l’illusione*

*dell'autonomia delle arti, sicché fosse la politica a dover aspirare allo status della musica.*

*Le opere di Beethoven, Bruckner e Wagner si adattavano bene alla coreografia dei raduni politici. Quando la Filarmonica di Berlino suonò il finale della Settima di Bruckner prima del discorso del 1938, fu chiaro che la retorica di Hitler si sarebbe ispirata al modello musicale. Göbbels, ministro della cultura, voleva che gli sforzi della propaganda enfatizzassero alcuni leitmotiv fondamentali. Anche la musica divenne un terreno di lotta contro gli oppositori politici, gli ebrei, la cultura "degenerata". I nazisti si rivolgevano contro tutta la musica che essi ritenevano non appartenere alla più profonda cultura musicale tedesca – il cui emblema divenne Richard Wagner – da essi presupposta "pura" e incontaminata da qualunque altra influenza. D'altronde il potere di fascinazione della musica sull'uomo è da sempre stato riconosciuto e sfruttato da chiunque, nella storia. Göbbels ne era certamente consapevole. È dal XIX secolo che procedono gli studi sul potere enigmatico della musica, ovvero gli studi di estetica musicale.*

~ II ~

*Scriveva Schumann che "l'estetica di un'arte è uguale a quella di un'altra arte: è la materia soltanto che differisce". Eppure fin dalla più remota antichità, filosofi, pensatori e musicisti si sono soffermati sulla musica, considerandola un'arte particolare.*

*La concezione che della musica ebbero i Greci – trasmessaci attraverso un complesso di notizie leggendarie, storiche o letterarie, come la storia di Orfeo che con la musica trascinava i sassi, o quella di Anfione che costruì le mura a suon di canto – mostra come tutte queste leggende siano concordi nell'assegnare alla musica un potere non soltanto emotivo, ma addirittura di fascinazione – paralisi o eccitamento – delle facoltà volitive.*

*I Greci basavano il loro sistema musicale sulle cosiddette harmoniai, o modi, caratterizzate ognuna dal nome di un'antica popolazione ellenica: harmonia dorica, frigia, lidia, ionica, eolia e così via.*

*Era diffusa l'opinione che da ogni harmonia scaturisse un determinato ethos, un particolare effetto sull'animo e sul corpo umano. L'harmonia dorica, ad esempio, quella più strettamente legata alla lyra, era ritenuta la più grave e la più virile e determinava nell'animo compostezza e moderazione. L'harmonia*

*frigia, al contrario, inseparabile dal dionisiaco aulòs, suscitava necessariamente un ethos entusiastico ed emozioni sfrenate.*

*Le qualità etiche della musica sono riconducibili alla teoria pitagorica dell'anima, la quale viene messa in movimento dai suoni, a loro volta conseguenza del movimento dell'aria; il mutato "equilibrio" dell'anima darebbe dunque origine a differenti caratteri e "passioni": così la melodia può convincere o commuovere, placare un intero popolo in rivolta, combattere l'influenza eccitante del vino, spingere alle armi o guarire.*

*Platone elabora ed espone, in proposito, la teoria dell'ethos, cioè delle qualità morali e degli effetti della musica, in seguito ripresa anche da Aristotele nella Poetica e nella Politica. La musica, infatti, lungi dall'essere un'immagine inerte dell'ordine universale, imita direttamente e "rappresenta" i più diversi stati d'animo; di conseguenza, ascoltando una musica che "imiti" rabbia o ira, si finirà con l'essere coinvolti in passioni ignobili che plasmeranno negativamente il nostro carattere, mentre ascoltando musica che "imiti" gentilezza, coraggio o temperanza, si tenderà a sviluppare una personalità corretta ed armoniosa, che Platone definisce "giusta".*

*E delle teorie musicali di Platone e di altri Greci ci informa Quintiliano, che, nella Institutio oratoria (cap. 10), opera un'analisi della funzione che la musica, proprio in virtù degli effetti che suscita sulla psiche, riveste nella formazione di un oratore e non manca di evidenziare il legame profondo che vi è tra le "lettere" e la musica (e d'altronde nel mondo greco nessuno avrebbe mai potuto pensare alla musica come ad un'arte disgiunta dalla poesia). Quintiliano riferisce che Aristosseno distingueva, per la voce, tra ritmo e melodia, ovvero modulazione e canto dei suoni, cose che, a suo dire, sono qualità necessarie ad un oratore. L'una riguardava la modulazione della voce, l'altra la collocazione delle parole.*

### ~ III ~

*Il legame della musica con l'arte dell'eloquenza è fondamentale nel mondo antico, perché, come avevano intuito i Greci, l'ascolto ha un potente effetto sull'uditorio.*

*Tutti gli uomini, in vario modo, sono potenzialmente degli ascoltatori. "Ascoltatore" è chi è capace di riconoscere una melodia, quando la riascolta. Solo allora potrà riceverne emozioni. Se si è consapevoli di ciò che si ascolta, si è anche in grado di emozionarsi. E dunque non si dubita che tra la musica e le emozioni vi sia una qualche speciale relazione, ma la questione è stabilire in che termini è possibile giustificare questa relazio-*

ne, in che senso essa possa sussistere, quali le motivazioni profonde.

Da un punto di vista storico, lo studio della relazione tra musica ed emozioni mostra come l'estetica musicale abbia oscillato, fin dall'antichità, fra concezioni che privilegiano l'autonomia della musica nelle sue soluzioni formali – sicché la sua relazione con le dinamiche emotive presuppone il passaggio attraverso esperienze e contenuti extramusicali, come pare più evidente per le altre arti – e concezioni che invece considerano quest'arte direttamente connessa al mondo delle emozioni, riprodotte e suscitate per virtù propria.

L'idea che la musica possa far nascere emozioni soltanto se abbinata ad esperienze ad essa esterne ha ispirato generi musicali in cui l'abbinamento è già suggerito o imposto dal compositore. La musica a programma racconta una storia, alle cui vicende il compositore affida la reazione emotiva dell'ascoltatore. La musica descrittiva evoca luoghi e situazioni che dovrebbero suscitare sensazioni e immagini. La musica d'opera diventa una componente di una rappresentazione teatrale in modo paritetico con il testo. La musica "incidentale" assume una funzione perfino servente di altre arti (il teatro, il cinema, la danza).

Ma se si ritiene che le emozioni nascano direttamente dalla musica, siano un carattere della musica in sé, allora non occorre null'altro che la musica, neppure un titolo evocativo come nei *Préludes* di Debussy che suggerisca immagini estranee alla struttura musicale. In tal caso, la musica "assoluta" – che cioè racchiuda in sé ogni significato e non rimandi a contenuti che siano fuori della sua pura forma – basterà a se stessa. Mahler, in una revisione della prima sinfonia, decise di eliminare il titolo che egli stesso le aveva dato (*Der Titan*, dall'omonimo romanzo di Jean Paul Richter) e i titoli dei singoli movimenti, nel timore che l'ascoltatore cadesse nell'equivoco che si trattasse di una musica a programma. Stravinskij – come ricorda Copland – soleva dire che la sua musica è un oggetto, una cosa con vita propria non avente altro significato che la sua propria e puramente musicale esistenza, con un atteggiamento intransigente verso chi cercava di leggere determinati significati in molte delle sue opere.

Resta dunque aperto il problema sulla relazione tra musica ed emozioni, ci si chiede che cosa significhi essere profondamente commossi o impressionati dalla musica e se la musica assoluta, in quanto arte priva di testo, titolo o programma, possa essere vincolata a contenuti rappresentativi determinati, come

*avviene in poesia o nella pittura figurativa, o se si tratti di un'arte esclusivamente formale. Questione ulteriore è, poi, se la musica possa essere paragonata ad un sistema simbolico simile a quello della lingua e della pittura.*

~ IV ~

*Per Schopenhauer l'arte è la prima via di liberazione dall'illusione e dal dolore, è conoscenza libera e disinteressata, che si rivolge alle idee, ossia alle forme pure, o modelli eterni, delle cose. Tra le arti, nella considerazione del filosofo, la musica è la forma più alta in virtù della sua relazione con il principio metafisico, con la "cosa in sé" creatrice dell'universo, la Volontà noumenica. Dal suo punto di vista, infatti, la musica è immagine della Volontà, anzi, oggettivazione diretta della Volontà noumenica. Le altre arti oggettivano la volontà solo mediatamente, per mezzo delle idee, mentre la musica gode di un rapporto immediato con l'essenza, la Volontà pura, e vive al di là del mondo fenomenico, sicché la musica potrebbe esistere anche se il mondo non ci fosse affatto.*

*Perciò Schopenhauer ritiene che l'arte dei suoni agisca potentemente sull'intimo dell'uomo e intrattenga un rapporto più intenso con la profonda interiorità del nostro essere. La musica raggiunge rapidamente la nostra anima con il linguaggio universale del sentimento, esprimendo non «questa o quella gioia particolare e determinata, questo o quell'affanno o dolore o terrore o giubilo o allegria o tranquillità d'animo; bensì la gioia, l'affanno, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegria, la tranquillità di spirito stessi, per così dire in abstracto, ciò che in essi è essenziale, senz'alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi». Essa evoca quindi il dolore senza il dolore, la gioia senza la gioia, la malinconia senza la malinconia; vale a dire, può universalmente inglobare il mondo della vita senza dover essere sintomo di affezioni particolari.*

*In tale prospettiva, l'espressività della musica appartiene ad essa stessa, in essa soltanto si localizza e non nelle singole affezioni suscitate dall'ascolto di una melodia, qualunque essa sia.*

*Schopenhauer non nega l'impatto emotivo della musica sull'ascoltatore, ma postula che non è in quell'impatto che possiamo rinvenire l'autentica essenza del sentimento della musica quale dinamica tensiva di un sentimento in abstracto. Di fatto, la musica – nella considerazione di Schopenhauer – non ci racconta una storia, non è espressione della vita e dei suoi eventi, non svela motivi, ma fa risuonare un mondo di spiriti*

*invisibile. In sintesi, l'espressività della musica non è una qualità che emerge nell'ascolto, non è il frutto del rapporto tra la musica e l'ascoltatore, ma è una proprietà della musica stessa.*

~ V ~

*All'opposto di Schopenhauer, il formalismo puro di Eduard Hanslick ripudia l'idea di un'astrazione del sentire, esclude ogni autonoma implicazione della musica con i sentimenti, sicché l'espressione dei sentimenti non è in potere della musica come tale.*

*Nella prospettiva di Hanslick non esiste un sentimento che non sia indotto da un'esperienza particolare. I sentimenti non esistono isolati nell'anima, ma dipendono da presupposti fisiologici e patologici, sono condizionati da rappresentazioni, giudizi, ossia da tutto l'insieme del pensiero intellettuale e razionale. L'astrazione di un sentimento generale promana sempre da una certa quantità di rappresentazioni e giudizi – che nel momento di una forte commozione sono probabilmente inconsci – con cui il nostro stato d'animo può concentrarsi in quel determinato sentimento. Il sentimento della speranza è inseparabile dalla rappresentazione di uno stato futuro più felice rispetto a quello presente. La malinconia confronta una felicità passata con il presente. Un sentimento determinato (una passione, un'affezione) non esiste come tale senza un reale contenuto storico, il quale può essere esposto soltanto mediante concetti. La musica non ha il potere di raccontare un'esperienza determinata, di esibire sentimenti ancorati ad un particolare contesto di esperienza, e poiché per Hanslick il sentimento è sempre determinato, allora dovrà dirsi che la musica non ha il potere di esprimere emozioni.*

*Secondo Hanslick, la questione se la musica possieda un suo proprio carattere impone di considerare soltanto la musica strumentale, la sola che è semplicemente musica. “Nella musica vocale o operistica è impossibile tracciare una distinzione così comoda tra gli effetti della musica e quelli delle parole, essi si fondono, e dunque una definizione della parte che essi hanno nella produzione del tutto diventa impossibile”. Ritiene Hanslick che l'autentico valore estetico della musica è un “bello specificamente musicale” che non ha bisogno di contenuti.*

~ VI ~

*Posto che la musica “assoluta” (quella che non prevede elementi extramusicali) si presenta per il suo intrinseco valore estetico, supponiamo che tale valore rimanga inalterato se alla*

*musica si affiancano le parole, o meglio, se la musica in questione è costituita dalle parole. Si tratta in tal caso della poesia, che ha in sé alcune caratteristiche della musica (è a sua volta una forma di musica) e riesce a trasmettere concetti e stati d'animo in maniera più evocativa e potente di quanto faccia la prosa, dove le parole non sono regolate dalla metrica e sono invece vincolate a un percorso sintattico razionale.*

*Dal momento che la musica presenta un legame imprescindibile con le emozioni, quanto più la poesia si avvicinerà alla struttura musicale, tanto più diverrà espressiva. "Non ho bisogno di osservare che una poesia merita la definizione di 'poesia' nella misura in cui sa eccitare elevando l'animo", scrive Edgar Allan Poe nel suo Principio poetico. Egli definisce la poesia "creazione ritmica della bellezza" e proclama la sua autonomia da qualsiasi intento utilitaristico. E poi nel 1846 scrive: "La musica è come l'idea della poesia. L'indeterminatezza della sensazione suscitata da una dolce aria, che dev'essere rigorosamente indefinita, è precisamente quello a cui dobbiamo mirare in poesia".*

*La dimensione sonora della lingua, che in passato aveva una funzione accessoria, quella di rendere gradevole e armonioso il testo, è indicata come il cuore stesso della parola poetica, la quale deve essere il più possibile 'indefinita', cioè lontana dalla univocità del linguaggio ordinario, e suscitare sensazioni 'indeterminate', prendendo a modello l'arte dei suoni.*

*Propositi simili ebbero i simbolisti, che concepirono la poesia come strumento di conoscenza intuitiva, realizzata attraverso il potere evocativo di profumi, colori, suoni che si rispondevano rimandando, come affermava Baudelaire, a ciò che non è percepibile.*

*Dall'analisi del ricco epistolario pascoliano e dalla lettura delle liriche di *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio*, risulta come anche Pascoli abbia utilizzato la parola poetica come vero e proprio "suono", con un vivace linguaggio che prevedeva ritmo franto, onomatopee, ripetizioni ostinate, impressionismo descrittivo, prevalenza del significante. Il nome di Pascoli è associato, dalla critica letteraria, a quello di D'Annunzio, sia per un'affinità di ideale artistico e poetico, sia per la comune formazione di carattere carducciano. Fu D'Annunzio a farsi interprete dell'arte poetica pascoliana, focalizzando la sua attenzione sul suono della parola. D'annunzio manifestò il suo apprezzamento per le *humiles myrycae* in un articolo del 1888 su *La Tribuna* e in un saggio pubblicato sul *Mattino* nel 1892. Oltre l'elogio alla coesione e l'unità del suo stile, emerge tutta-*

*via una critica all'impianto fonico e metrico, ai due elementi "mistero" e "musicalità", in seguito rivalutati e considerati peculiari del linguaggio pascoliano. La rivalutazione avviene nel 1912, anche per l'intensificarsi di questi due elementi nel linguaggio poetico di Pascoli (i primi saggi dannunziani risalgono al periodo giovanile di Pascoli, quello musicalmente più acerbo). L'elogio di D'Annunzio alla poesia pascoliana ruota attorno alla musicalità della parola e al silenzio, al senso del "non detto", espressione di una musicalità arcana ed enigmatica. D'Annunzio farà dire a Daniele Glauro – nel romanzo *Il Fuoco* – che la vera essenza della musica sta nel silenzio che precede i suoni ed in quello che li segue. La lirica *Il passero solitario*, compresa nella quarta edizione di *Myricae*, rappresenta la maggiore testimonianza artistica dell'idea pascoliana del silenzio, nel lancinante spazio di tre note.*

*Tu nella torre avita,  
passero solitario,  
tenti la tua tastiera,  
come nel santuario  
monaca prigioniera  
l'organo, a fior di dita;  
che pallida, fugace,  
stupì tre note, chiuse  
nell'organo, tre sole,  
in un istante effuse,  
tre come tre parole  
ch'ella ha sepolte, in pace.*

*Da un ermo santuario  
che sa di morto incenso  
nelle grandi arche vuote,  
di tra un silenzio immenso  
mandi le tue tre note,  
spirito solitario.*

~ VII ~

*La fusione tra musicalità e parola, per D'Annunzio, investe anche il campo del visibile e dell'immagine, è la metamorfosi di tutti i sensi nella sinestesia, in cui le varie intuizioni intellettuali sono equiparate ed indistinte, come nel caso della descrizione dei Preludi di Scriabin presente in *Notturmo*: il Preludio di Scriabin è di un colore puro, violaceo, simile ad una stoffa mazzata che si divincoli al vento della sera [...]. Dunque*



non solo la poesia, ma anche le immagini, i colori, secondo l'intuizione di D'Annunzio, possono ricondursi alla musica.

Quale relazione esiste allora tra la musica e le altre arti? Parafrasando Borges, potrebbe dirsi che tutte le arti partecipano della condizione della musica, che non è altro che forma. Ne *Lo spirituale nell'arte* Kandinsky afferma che i colori hanno un suono interiore. Il colore avrebbe due effetti: quello fisico, per cui l'occhio è affascinato dalla bellezza e dalle qualità dei colori, e quello psichico, che fa emozionare l'anima. Dato che l'anima è strettamente legata al corpo, è possibile che un'emozione mentale ne susciti un'altra per associazione. Ad esempio il rosso, essendo il colore della fiamma, potrebbe comunicare un'emozione mentale simile alla fiamma, come la sofferenza. In questo caso risveglia il ricordo di un elemento fisico che ci fa soffrire. Oppure il pittore ipotizza una teoria analoga, e cioè che nelle persone evolute la sensibilità sia così sottile e le impressioni così immediate che colpiscono anche gli altri organi fisici (nel nostro caso l'occhio). Dunque la vista sarebbe collegata a tutti gli altri sensi. Alcuni colori hanno un aspetto ruvido, pungente, mentre altri sembrano lisci e vellutati. Alcuni, addirittura, paiono liquidi come la lacca di garanzia, altri sono così compatti da "dare l'impressione di essiccarsi appena spremuti dal tubetto". Kandinskij parla frequentemente di "colori profumati" e perfino del "sapore dei colori" (a proposito di una certa salsa di sapore "azzurro"). Infine la qualità musicale dei colori è così spiccata che non c'è nessuno che abbia cercato di rendere con le note basse del pianoforte l'impressione del giallo squillante o di definire voce di soprano la lacca di garanzia scura. Tanto da indurre il sospetto che la musica, in definitiva, sia la quintessenza di ogni espressione d'arte.

### *Nota bibliografica*

M. Carrozzo – C. Cimagalli, *Storia della musica occidentale*, Vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Armando, Roma, ristampa 2008

A. Copland, *Come ascoltare la musica*, Garzanti, Milano, 1950

E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, ristampa 2013

V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (a cura di E. Pontiggia), SE, Milano, 2005

- D. Lentini, Espressività ed emozione nell'esperienza musicale, www1.unipa.it, 2010*
- D. Lentini, Il sentimento del suono. L'espressività musicale nell'estetica analitica, il glifo e-books, 2013*
- M. Mila, Breve storia della musica, Einaudi, Torino, ristampa 1984*
- A. Parente, La musica e le arti, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1946*
- A. Ross, Il resto è rumore, Bompiani, Milano, ristampa 2011.*

*Maria Sensale*

### Calcio Omerico.

*Un sistema di entità gerarchiche autonome, in cui il valore e la dignità dell'individuo dipendono dal riconoscimento da parte della comunità e dalla stima collettiva, allo scopo di ottenere gloria e onore: società omerica della vergogna o mondo del calcio del XXI secolo?*

*È tutt'altro che inusuale, al giorno d'oggi, vedere i calciatori cadere vittime di "culti eroici calcistici", mitizzazioni o ostracismi, che sono frutto di un senso di appartenenza quasi tribale e di una gelosa esclusività delle tifoserie rispetto alle singole società sportive (che hanno, non a caso, una forte caratterizzazione territoriale). Provocatoriamente, si potrebbe delineare il profilo di un mondo calcistico che, con i singoli "eroi" eletti e riconosciuti dalle varie comunità, sembri quasi ricreare il microcosmo omerico dei wanaka e delle piccole entità palaziali, in violento conflitto tra di loro. Tuttavia, se nella società dei big men omerici la competizione e la prevaricazione erano elementi necessari alla conquista e al mantenimento del riconoscimento sociale (e quindi del potere), sarebbe opportuno piuttosto interrogarsi sulle motivazioni culturali, sociali e politiche alla base del fenomeno odierno della rivalità tra tifoserie, che sempre di più trascende l'ambito puramente competitivo e sportivo (in cui, nei limiti del civile, appare legittima) per proiettarsi invece violentemente nell'esperienza comunitaria quotidiana, nella "vita vera", in cui non dovrebbe avere alcuna valenza pragmatica. Che essa sia indice di un'identità nazionale estremamente frammentaria e non pienamente raggiunta, problema che tra l'altro ha caratterizzato lo stato italiano fin dalla sua genesi, oppure sia sintomo di un bisogno diffuso di sentirsi parte integrante e attiva di qualcosa, appare evidente l'importanza eccezionale e strutturale del calcio all'interno della nostra società, soprattutto nelle realtà politicamente e socialmente più emarginate, proprio in virtù di questa capacità inedita di creare un forte senso di identità ed appartenenza. Ma al di là dei paragoni provocatori, delle suggestioni e delle ipotesi, il quesito che per me ha importanza porsi è: quanto è sensata una "lotta tra clan" in cui si ha tutto da perdere e nulla di reale da guadagnare?*

Jasmin Jalil

## *Dall'eroe classico all'eroe contemporaneo: il concetto di κλέος in chiave moderna*

1. Persona che per eccezionali virtù di coraggio o abnegazione s'impone all'ammirazione di tutti. 2. Essere semidivino (per la mitologia classica, figlio di un mortale e di una dea), cui una stirpe attribuisce gesta prodigiose a proprio favore. Quelle appena esplicate sono le diverse accezioni che troveremmo, cercando su un qualsiasi vocabolario, il valore semantico della parola "eroe". Ma chi è davvero l'eroe? Sin da bambini ci sono stati propinati da genitori e maestri, o dai mezzi di comunicazione (il più potente, la televisione), o anche con le "favole della buonanotte", archetipi eroici portatori di valori e messaggi morali. Ma quanto la figura dell'eroe è rimasta invariata nel tempo? L'eroe greco è sicuramente quello che meglio riveste il ruolo di "exemplum": il topos dell'eroe comincia ad assumere la sua fisionomia da Omero (spesso si parla di "eroe omerico") in particolare grazie al poema dell'Iliade. Si tratta di un eroe "semi-dio", che agisce e muore in battaglia per dare prova della sua ἀρετή, affinché' conquisti τιμή και κλέος (onore e fama) e il suo nome serbi memoria tra i posteri. E' un eroe le cui peculiarità sono riconducibili a due parole: καλός καγαθός (bello e buono), basati sui valori aristarchici (principio del migliore, del più nobile): Achille, Agamennone, il duello di Menelao e Paride, e avremo molti altri esempi da annoverare. La figura di Achille è sicuramente quella che meglio incarna e delinea il profilo eroico nella dimensione della Grecia antica; questa stessa figura e nel complesso l'opera che la racchiude, sono stati temi prediletti per uno scrittore contemporaneo, Alessandro Baricco, che ha saputo trattare, con estrema meticolosità e notevole acribia, nella sua opera "Omero, Iliade". Così ci riporta l'autore, in riferimento alla realtà bellica prorompente, nucleo centrale del capolavoro omerico: "Dire e insegnare che la guerra è un inferno e "basta" è una dannosa menzogna. Per quanto suoni atroce, è necessario ricordarsi che la guerra è un inferno: ma bello. Da sempre gli uomini ci si buttano come falene attratte dalla luce mortale del fuoco. Non c'è paura, o orrore di sé, che sia riuscito a tenerli lontani dalle fiamme: perché' in esse hanno sempre trovato l'unico riscatto possibile dalla penombra della vita". Il concetto di eroe semi-dio trova un corrispettivo anche nella dimensione dell'antica Roma dove il correlativo dei valori-requisiti καλός καγαθός è sacer et sanctus (sacro e santo): l'eroe romano infatti incarna il volere degli dei

e ha la forza di adempiere a queste volontà. Eroe in sanscrito è *vir-a*, che significa anche forte, da cui anche in latino *vir*, uomo vigoroso. L'eroe romano è sicuramente conforme alla stessa origine etimologica della parola: un uomo vigoroso che, oltre alle sue virtù fisiche, è "eroe morale", dal cui carisma, si denotano coraggio, abnegazione, attitudine al sacrificio. Nel personaggio di Enea, eroe *pius* (caro agli dei), sono palpabili tutte queste peculiarità eroiche: è un eroe che si sottomette al volere degli dei, leale ma a volte incerto, che è incline alla fatica (*labor*) ma non trova "riscatto" nella guerra. È un eroe onesto e clemente, leale e giusto, il cui sentimento imperante è la "*pietas*", sentimento di devozione verso gli dei e rispetto verso gli uomini. Sul podio eroico, proprio della dimensione romana, va menzionato anche colui che fu decantato da Plutarco, nelle *Vite Parallele*, nonché l'uomo più in vista della Roma repubblicana: Gneo Pompeo. Plutarco lo encomia per il suo tenore di vita all'insegna dell'umiltà, per essere un "*dux bello peritissimus*", (condottiero di grande abilità in guerra), tanto da attribuirgli l'appellativo di "Alessandro romano". Sunto di questo profilo eroico in chiave classica è il canto XXVII dello scrittore inglese Macaulay dove a Orazio Coclite è affidata la voce narrante del canto: "A morte ogni uomo su questa terra è sacro; e presto o tardi ella giunge; e allora come un uomo può meglio morire, che affrontando impavido rischi fatali per le ceneri dei padri e per i templi degli dei immortali". A questo topos letterario confluisce quello del titanismo (comunemente noto anche come prometeismo, dal titano Prometeo, che sottrasse il fuoco a Zeus per donarlo agli uomini). Il titanismo in chiave filosofico-letteraria germoglia in Germania nel 1770 nell'ambito del movimento *Sturm und Drang*. Parole chiave dell'eroetitano sono spontaneità, irrazionalità, e sconfitta: il titano infatti è l'eroe che non rinuncia a combattere pur sapendo che sarà sconfitto, e in segno di rivolta sfida le forze a lui superiori. La figura del titano viene suggellata in ogni suo aspetto nella opere dell'inglese Byron, e dell'astigiano Vittorio Alfieri, il quale rivendica l'affermazione dell'io e le forze oscure che ostacolano l'uomo nel suo agire (il tutto corniciato da una visione pessimistica, consapevole dell'impotenza umana). "Spesso è da forte, più che il morire, il vivere", Vittorio Alfieri. Antecedente del titanismo per alcuni aspetti, è la novela picaresca propria del "Siglo de Oro" spagnolo, che adotta la figura del picaresco, che tenta invano l'ascesa sociale. Il titanismo trova terra fertile nella filosofia, con Nietzsche e il superuomo. Dal titanismo di cui abbiamo appena parlato, si dirama un titani-

smo “negativo” dove il titano non è ribelle e non si oppone attivamente alla realtà con gesti di rivolta spregiudicata (propria della corrente romantica). Grazie a Manzoni e all'esempio che si evince nell'Adelchi potremmo infatti parlare di “eroe vittima”. L'altra faccia della medaglia, propria del titanismo e dell'eroe vittima, è detenuta invece dall'eroe vinto verghiano e dal self-made man. Questo è un eroe che travolge con le sue leggi, le leggi della pura economicità, e “avidamente di successo” tende a migliorare la propria condizione sociale (rif. Ciclo dei Vinti, Verga). Bene, dopo questo ampio ed ingente excursus sui variegati emblemi eroici che hanno lasciato le loro orme nella storia, la domanda è? Esistono ancora eroi oggi? Potrebbero passare in rassegna diverse categorie che potrebbero “collimare” con la voce “eroi moderni”: autorità in divisa, eroi e ideali politici, personaggi del cinema e dello spettacolo, coloro i quali hanno conseguito un Nobel... Ma ciò non esaurirebbe la domanda. Gli eroi veri oggi, non combattono per conseguire la gloria o affinché il loro nome venga ricordato in saecula saeculorum, non dimostrano il loro coraggio morendo in battaglia, al contrario sono eroi anche “senza nome” che compiono gesti e azioni in maniera disinteressata e spassionata, solo in nome dell'amore e della pace, investendo il loro tempo per gli altri (Medici senza frontiere, Volontariato, Madre Teresa di Calcutta). Così scriveva Victor Hugo nel 1862: “La vita, la sventura, l'isolamento, l'abbandono, la povertà, sono campi di battaglia che hanno i loro eroi, eroi oscuri a volte più grandi degli eroi illustri”

Diana d'Aniello

## *Giordano Bruno - Candelaio, Voi che tettate di Muse da mamma...*

### *Vita, pensiero e contesto storico e culturale in breve*

*Filippo Bruno nasce a Nola nel 1548, mentre il Regno di Napoli è della Corona di Spagna: governa Carlo V, Imperatore del Sacro Romano Impero e Re d'Italia, sotto incoronazione da Clemente VII nel 1530.*

*Due astri opposti vegliano sulla penisola italiana, attraversata dalla genesi di un coraggio di cui ogni forma di cultura si lusingherebbe, ma spezzato, reciso nelle sue articolazioni da armi tipicamente dogmatiche; versa sangue sul Bel Paese la mano dell'Inquisizione, resa assassina scellerata soprattutto dalla Controriforma, che altro non è se non l'ennesimo fenomeno di paura di perdere primato e omogeneità, che genera empietà cruenta da parte della Chiesa di Roma. Basterà ricordare che nel 1564 nascerà Galilei, nel '68 Campanella; i quali, assieme al Bruno, sono forse i migliori ingegni italiani costretti ad avere la «lingua in giova»[1].*

*A 15 anni Filippo cambia nome, così come per sempre (o quasi) i suoi abiti: Giordano Bruno è un nuovo domenicano del convento di San Domenico Maggiore di Napoli. Comincia così, per Bruno, la vita da frate. Ma è difficile per un ingegno così eclettico e avverso al guinzaglio stare immobile, fissare gli occhi sulla sola legge consentita, cioè quella biblica. Ciononostante, la prova del nove arriva presto: nel 1575 si addottora in teologia; ma il suo genio va oltre, vuol sapere tutto lo scibile senza mai costituirsi e rendersi finito. Non è un caso, quindi, che al 1576 risalgano testimonianze di prime accuse di eresia e istituzione a Napoli: Giordano – il fu Filippo – è colto in flagrante. Ha dei libri proibiti in camera. Fugge a Roma, ma niente gli restituisce l'innocenza di un pensiero giudicato sinistro: qui infatti riceve una nuova accusa, che lo porta finalmente a svestirsi dell'abito e fuggire. Giordano inizia la sua peregrinazione. La cagione delle accuse addossategli è fondamentalmente una sola: la difformità tra canone e idee che l'ex frate va assumendo, sempre più interessate agli insegnamenti di Rabelais, Erasmo, nonché vicine strettamente allo studio dell'arte della memoria.*

*Nessuna traccia si ha del fuggitivo per almeno tre anni: nel '78 Giordano sosta per un anno a Ginevra, avvicinandosi per un po' al calvinismo, salvo poi scappare dalla città per l'ambiente incompatibile coi suoi atteggiamenti. È questo il punto nero dell'intellettuale: non stringere con nessun luogo un rapporto tanto saldo da non scoppiare, arrivato ad un certo momento. Scappato da Ginevra arriva nel '79 a Tolosa, dove si addottora in arti ed è pubblico lettore di filosofia. Nel 1581 raggiunge Parigi: qui l'anno successivo pubblica il Candelaiio, nonché tre trattati di arte della memoria: De compendiosa architectura, De umbris idearum, Cantus circaeus; la commedia è scritta in volgare, i tre trattati in latino.*

*È l'esordio in volgare, questo, di un ingegno potentissimo, che sa destreggiarsi nella lingua al punto da usarla quale vera e propria arma pungentissima contro in primis i pedanti tipici del '500 italiano che si nutre ormai di pane e Bembo (seguendo tra l'altro le orme dell'Areino e del Folengo), quindi l'ipse dixit (il principio di autorità nel XVI secolo impera negli ambienti culturali ufficiali), provando gusto nel rompere qualsiasi forma d'equilibrio ideologico e armonia sintattica e lessicale: termini popolari, bassi, realistici e molto spesso tendenti all'allusione oscena si fondono con elementi dotti o talvolta tecnici sulle fondamenta di strutture sintattiche aggressive e pungenti. Il processo argomentativo del filosofo nolano cammina su un unico versante imperscrutabile: quello della verità, disprezzando il falso, l'artificiosità e la finzione delle forme e del pensiero dei pedanti e grammaticali e aristotelici.*

*Il 1583 è l'anno del passaggio in Inghilterra, al seguito dell'ambasciatore Michel de Castelnau. Neanche in Inghilterra il modo tipicamente suo di fare riesce a restare in sordina: il Mercoledì delle Ceneri del 1584, a casa del gentiluomo Fulke Greville, il nolano si tuffa in una discussione con gli intellettuali presenti, difendendo con irruenza il modello cosmologico copernicano a cui da tempo si dimostra fedele; una difesa peraltro tutt'altro che meramente scientifica, perché qui Bruno si dimostra filosofo di grande spessore: predicatore della relatività di ogni scelta o posizione, arriva alla conclusione che gli astri si muovano perpetuamente e che la loro fissità è relativa. Detto, scritto: la discussione viene subito narrata nel dialogo La cena de le Ceneri dell'anno stesso, seguito poi da De la causa, principio e uno e De l'infinito, universo e mondi, cinque dialoghi per ciascuna delle due opere, con le quali Bruno vuole*



*difendersi dalle critiche mossegli e affermare ancora per una volta le proprie idee. Ma il 1584 è anche l'anno dei dialoghi morali, quali Lo Spaccio della bestia trionfante, che narra appunto l'estromissione (lo spaccio) delle vecchie costellazioni per delle nuove che possano portare esempi di virtù e non di vizi e il breve seguito Cabala del cavallo pegaseo sull'asinità in luogo dell'Eridano e dell'Orsa Maggiore. A cui ancora seguono i dieci dialoghi Degli eroici furori, in cui Bruno concettualizza come furore eroico la lirica amorosa, intesa quindi come strumento con cui il saggio diviene altro da sé e supera i limiti dell'individuale per ascendere all'infinito. Basta da esempio ricorrere ad un episodio mitico: quello di Atteone che, innamoratosi di Venere, diventa da cacciatore preda mangiucchiata dai cani della divinità.*

*Seguendo sempre il francese Michel de Castelnau, Bruno torna nel 1585 in Francia, per poi abbandonarla definitivamente, vagando tra Wittenberg, Praga, Helmstädt, Francoforte, Zurigo; nel mentre pubblica numerose opere latine, tra cui i tre poemi filosofici.*

*Intorno al '90-'91 arriva la richiesta di Giovanni Mocenigo, patrizio veneto che vuole apprendere dal Bruno l'arte della memoria. Suona la campana quasi funerea per il fu domenicano, un dindondio ingannatore lo richiama in patria con una crudeltà irrazionale e sadica. Lui accetta, ignaro dell'avvenire. Mala tempora currunt. Basta un anno e già al Mocenigo non vanno giù gli atteggiamenti che contraddistinguono il suo insegnante. Bum: consegnato alle autorità dell'Inquisizione per atteggiamenti eretici. Nel '93 è già serrato nel palazzo del Santo Uffizio, prima della condanna definitiva, alla quale si arriva dopo anche qualche tentativo di abiura. Ma nulla, nemmeno la forza, riesce a convincere il filosofo che tutto ciò per cui ha versato la vita e per cui anche la mette ormai in discussione sia falso. Taciturno e senza penna, ripiegato sulle proprie idee e senza più illusione di giustizia, Giordano si avvia alla morte. Il 17 febbraio 1600, Campo de' Fiori. Arso vivo.*

*[1] lingua in giova: tipica tortura dell'Inquisizione consistente nel trattenere la lingua del torturato in una morsa di legno, in modo da precludere la parola al giudicato.*

## *Il Candelaio*

*Se anche si possiede una edizione non critica del Candelaio basterà dare una rapida occhiata all'indice all'estremità del volume per rendersi conto che non si ha in mano una commedia canonica o 'regolare'. Tutt'altro. Antiprologo, Proprologo e Bidello prima dei cinque atti sono ben eloquenti della struttura della commedia, la quale vuole immediatamente stravolgere la tradizione. Un'offesa diretta agli incartapecoriti intellettuali ufficiali, i quali non riescono a smuoversi, alla fine del secolo XVI, dal principio di autorità; un'offesa che viene mossa via via, pagina dopo pagina, anche attraverso un linguaggio senza scrupoli, che segna netti tagli dalla cultura corrente che regna sovrana e di cui pure riesce a prendersi gioco.*

*Con Bruno «la scrittura drammaturgica agisce come strumento per analizzare la varietà dei comportamenti, dei temperamenti, delle manie e delle follie della società» (Ferroni, 2012). Dei teorici della commedia Bruno si prende gioco stravolgendo completamente l'ordine canonico impeccabile del genere, che la vuole imperniata su una sola vicenda lineare: il nolano ne presenta ben tre, che equivalgono a tre beffe, tutte imbastite dal pittore Gioan Bernardo. E tre sono i beffati: Bonifacio, detto il «candelaio» per le sue pratiche omosessuali, che si innamora di Vittoria trascurando la moglie Carubina; Bartolomeo, amante dei metalli il quale ricorrendo all'alchimia crede ingenuamente di poterli trasformare in oro; Manfurio, il cui nome esprime follia, pedante letteralmente ossessionato dalla retorica e dalla grammatica che pure viene fregato per l'incompatibilità tra la sua lingua e quella del volgo di marioli.*

*La lingua della commedia appare intrisa di elementi attinti dal fondo napoletano nonché dal gergo mariolo e furfantesco sempre napoletano – il quale pure dà man forte all'umorismo dell'opera – ai quali si aggiungono ancora tratti più generalmente bassi e realistici, allusioni oscene: tutto ciò isola l'autore dal contesto linguistico del '500, legandolo sempre di più all'anticlassicismo tipico dell'Aretino e del Folengo. La stessa ambientazione dell'opera è la strada, principalmente «nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo[1]», poco distante dal convento di San Domenico Maggiore, in cui Bruno visse una buona parte della sua vita.*

Concettualmente si parla liberamente di «*commedia complessa*» (Ferroni, 2012), resa tale da allusioni più propriamente filosofiche a schemi di conoscenza assai difficili ed ardui da attraversare quali sono quelli del *De umbris idearum*. E al di là di ciò, molto arditamente sono i riferimenti ironici, talvolta anche solo con elencazioni di sinonimi o parole dello stesso livello semantico, nei confronti degli intellettuali del tempo, inviluppati in una razionalità di legno impermeabile a qualsiasi influsso vero dall'esterno. Ciò è strettamente collegato all'universo mentale infinito dell'autore, che vuol proporre una realtà dominata dalla relatività, dove persino la conoscenza e la saggezza confinano con la follia (Manfurio è un nome scelto ad hoc: mania e furia stridono con l'erudizione del personaggio). E nell'auto-attribuzione al frontespizio dell'opera, questa relatività è concentrata in poche parole:

«Academico di nulla Academia

detto il Fastidito

In tristitia hilaris, in hilaritate tristis»

Tutto ciò però muove una comicità negativa, quasi maledetta, che imbastisce una forte critica sulla realtà esterna, aggressiva, economica, matematica nella ricerca di assolutezza: tutto il negativo sembra essere quasi necessario, costituendo una realtà che così dev'essere, ma che in realtà è descritta da un ingegno disgraziato costretto a vivere quasi di nascosto.

[1] seggio di Nilo: nel Trecento le antiche 'piazze' di Napoli vennero ridotte a cinque 'seggi'.

### **Sonetto d'introduzione**

Dopo il suddetto frontespizio, Bruno introduce l'opera ancor prima dell'Argumento ed ordine della comedia e Antiprologo e Proprologo e Bidello, con un sonetto dedicato ai pedanti, che stravolge quindi il tradizionale schema introduttivo d'invocazione alla Musa o chi per lei ispirasse lo scrittore. Al tempo stesso, questo rivolgimento agli intellettuali ufficiali si presenta come un vero e proprio attacco difficile da contenere nelle sue misure e nei suoi larghi confini.

*Il libro a gli abbeverati nel fonte del Caballino[1]*

*Voi che tettate di muse da mamma,[2]  
E che natate su lor grassa broda  
Col musso,[3] l'eccellenza vostra m'oda,  
Si fed' e caritad' il cuor v'infiamma.*

*Piango, chiedo, mendico un epigramma,  
Un sonetto, un encomio, un inno, un'oda  
Che mi sii posta in poppa over in proda,[4]  
Per farmene gir lieto a tata e mamma.[5]*

*Eimè ch'in van d'andar vestito bramo,  
Oimè ch'i men vo nudo com'un Bia,[6]  
E peggio: converrà forse a me gramo[7]*

*Monstrar scuoperto alla Signora mia  
Il zero e menchia,[8] com'il padre Adamo,  
Quand'era buono dentro sua badia.[9]*

*Una pezzentaria  
Di braghe mentre chiedo, da le valli  
Veggio montar gran furia di cavalli.[10]*

*(Bruno, 1976)*

[1] Sonetto rivolto agli scrittori che si nutrono dalla fontana sorta ai piedi del mitico cavallo Pegaso e divengono così capaci di poetare.

[2] tettate di muse da mamma: succhiate dal seno delle Muse.

[3] natate... musso: che nuotate sulla loro brodaglia con le labbra. -musso: voce attinta al fondo napoletano.

[4] in poppa over in proda: all'inizio o alla fine dell'opera.

[5] a tata e mamma: dal babbo e la mamma. -tata: voce napoletana e siciliana.

[6] Bia: Biante dei sette savi. Vagabondava spoglio e nel XVII Secolo indicava i mendicanti. Diceva: «Omnia mea mecum porto.»

[7] gramo: triste.

[8] il zero e menchia: riferim. osceno. Si allude qui al fondoschiene e al membro maschile.

[9] com'il padre... badia: nudo com'era Adamo quand'era buono nel suo Eden.

[10] veggio... cavalli: Bruno prevede critiche da parte dei pedanti. Il poeta smette, perché, da nudo, teme la pena del caval-

*lo, quella inflitta agli studenti indisciplinati, consistente nella fustigazione del dorso e del fondoschiena, posizionati a cavallo sulla schiena di un altro compagno di studi.*

### ***Bibliografia***

*Bruno, G. (1976). Candelaio. (I. G. Angrisani, A cura di)  
BUR Biblioteca Univ. Rizzoli.*

*Ferroni, G. (2012). Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento. Mondadori Università.*

*Ciro Piccolo*

## *Didone*

*Tremanti nel cielo le stelle  
Nascoste nella gelida notte  
Che trista con forza  
Tela obliante di mali  
Sugli occhi dispiega.*

*Un lamento, un grido straziante  
Laggiù nella reggia elevata  
Il petto mi strugge,  
Mille argentei pugnali nel cuore  
S'insinuano lesti.*

*Corro, annaspo nell'ombre,  
Un orrendo delitto pare  
Il mondo, complice, coprire.*

*Eccola, lì, sull'alta pira,  
Che d'intorno mille fiammelle leonine  
Emanava, ricettacolo d'Ade,  
La regina invocava il perdono  
Lacrime solcando il regal viso,  
Due torrenti nati da duplice monte.*

*Ratto si volta e mira silente,  
Un dito solenne indicando,  
E le labbra dischiudono l'irato verbo:*

*"Tu, che dinanzi alla già morta  
Didone osi porre il corpo meschino,  
Mentitore più di colui che laggiù  
Vedo fuggire sull'onde  
Unito ai ridenti compagni,  
Inutile panacea cerchi di darmi,  
Vana speranza.*

*Non c'è giustizia nei cuori mortali,  
Nemmeno i divini pietà han di me  
Ormai sulle soglie di Dite.*

*Lui, straniero, cui diedi me stessa,  
Cui diedi la destra tanto servata,  
Ora Giove comanda d'andare...  
Colui che regge il mondo col tuono  
Non ha più compostezza di fede,  
Perisca lui e la sua stirpe,  
Non servo alcuno all'infuori di me!*

*L'uomo di sè é l'artefice sommo,  
A voi che l'Olimpo abitate  
Nulla importa di noi,  
Poveri insetti pronti alla fine.*

*Cada anche tu, Mercurio,  
Funesto Messaggero,  
Ma prima questo missiva funesta  
Reca lassù tra le bestie divine,*

*Di' che Didone ora é libera,  
Tenga a freno le mani Proserpina,  
L'Ade non prepari il giaciglio,  
Il Tartaro che giú possa, o meno, aspettarmi,  
Non é nulla a ciò che il Troiano  
M'ha inflitto crudele,  
Nulla rimane alla misera  
Se non il tormento  
Per il nero eroe e la sua stirpe.*

*Ecco, o destino Beffardo, ecco la spada,  
Il ferro tanto amato e al talamo lasciato,  
Ecco, o vita ingannatrice, tela di ragno,  
Ora il filo della mia vita recido,  
Lo lascino le 3 anziane tremanti,  
Del lavoro le faccio leggere,  
Nulla più conta ormai,  
Di fronte alla morte ed alla pena  
Gli occhi non sono più ciechi,  
Nessuno le fila del Mondo or regge,  
Nessun Dio vendicatore o tiranno,  
É l'uomo, son io, io Didone,  
A plasmare la vita,  
A cambiare le sorti.*

*Nel ferro lucente rivedo l'effigie vetusta,  
Cosa son diventata, svanì la regina,  
il fantasma rimane,*



*Polvere in un deserto già colmo,  
Son io la Vita che pone freno alla vita!*

*Purifica, o lama, purifica la bella Didone,  
Uccidermi a te non spetta,  
Il tuo compito Enea ha usurpato,  
Trucidandomi prima vivente,  
Uccidi, o lucente, una morta!"*

*Il detto finisce e il petto trafigge,  
Rosso sangue nell'aere,  
Pioggia crudele ai presenti.*

*O Anna, cara sorella,  
Portata via con l'inganno,  
Che guardi la fine con occhi sbarrati,  
Subito della giovane prendi l'ultimo fiato,  
Bacia la bocca immota.*

*Perdona il poeta che vide senza parlare,  
Nulla può fare contro l'amore  
Chi di lui fu vittime illustre!*

*Davide Orlando*

*Tereo*<sup>1</sup>  
Canzone<sup>2</sup>

*Giunse d'Atene Procne,  
bella leggiadra, e lei, Filomela,  
cui occhi eran smorfie  
di unione futura alla sera.  
Nell'animo regio di Tereo v'era  
una brama perversa e obsoleta,  
che pieno lo carpiva;  
lo scheggiava come guardia becera,  
come fosse brina.*

*La passione pulsava:  
prese possesso delle sue sinapsi  
il re che si posava  
su pose per quei plausibili spasmi<sup>3</sup>.  
Lei patì come vittima di sassi,  
come insana provata da spasmi,  
come fosse incinta.  
che, partorendo tuttavia per altri,  
è succube, afflitta.*

*"Io confesserò tutto!*

---

<sup>1</sup>La poesia è una rielaborazione in canzone del mito di Tereo greco, re che, invaghitosi della cognata, decide di stuprarla e di tagliarle poi la lingua, per evitare che riveli a tutti la scellerata azione subita.

<sup>2</sup>Questa canzone è costituita da sette strofe, divise in primi quattro versi (volta), verso centrale (chiave) e ultimi quattro versi (sirma). Rime alternate, e, in successione, i versi sono settenari ed endecasillabi, eccetto la chiave, endecasillaba anch'essa, che si lega con l'ultimo endecasillabo della volta e il primo della sirma.

<sup>3</sup>Divertimenti.

*A donne, a uomini, a dei patri!*

*Confesserò il furto  
dei miei voleri sì involontari".  
Tereo cacciava paure glaciali,  
ma erano come ossi per cani<sup>4</sup>,  
e, in scelta esigua,  
ad evitar verità gl'indomani,  
le recise la lingua.*

*Era detta defunta,  
ma il corpo è bocca di eccellenza,  
e, presa una punta,  
fila tutto con muta eloquenza.  
Tesse la tela della sua vicenda,  
ricama la materia sì onesta,  
con precisione viva,  
accentrando l'ora tesa e cruenta  
cui l'estinse la lingua.*

*Inumidisce Procne<sup>5</sup>  
di quella la rivelatrice tela,  
brama del re la morte  
per lo sfregio alla pia Filomela.  
La punge una decisione bieca:  
pare una povera madre cieca,  
trista d'inquietudine,  
e delizia del nubile la dieta  
con chi muor d'incudine.*

---

<sup>4</sup>*Infime ed innocue.*

<sup>5</sup>*Procne piange.*

*E ha ucciso Iti,  
imbandendo le sue soffici carni,  
e, a pasti finiti,  
rivela al re i macabri fatti.  
Vedon gli dei dai poteri nefasti,  
provvedon alle preghiere sì grandi  
di Procne timorosa:  
si vuole protetta dai patrii pianti,  
dalla vendetta rosea.*

*Come uccelli vari  
si beccano per analizzarsi,  
così quegli umani  
prendono le penne, nobili parti<sup>6</sup>.  
Volano dispersi sui tetri prati:  
Tereo è upupa, re di quegli'altri,  
e rondine è Procne;  
Filomela è'l piccolo degl'avi<sup>7</sup>,  
per la divina sorte.*

*Stefano Nerini*

---

<sup>6</sup>Gli dei trasformano i tre personaggi in uccelli.

<sup>7</sup>Usignolo.

## *Dans Macabre*

*Elegante vola l'avvoltoio sul corpo delle mie poesie*

*E Come in una danza macabra*

*Agita le ali con assurda peculiarità,*

*La volta celeste funge da cornice*

*Riaffiorando le notti perverse*

*Del mio inchiostro.*

*Le braccia delle mie poesie divengono polvere,*

*E come in una danza macabra*

*Vermi di terra ne bucano il foglio*

*Strisciando da un verso all'altro*

*Con infallibile precisione,*

*La terra rossa vergine, funge da tela*

*dipingendo gli attimi nulli*

*Del mio inchiostro.*

*Le ossa delle mie poesie divengono niente*

*E come in una danza macabra,*

*Il nulla le divora*

*Lasciando all'universo*

*I versi morti di me stesso*

*Giovanni Giordano*

## Una storia nella Storia

*Non sapevo più da che parte stare. Ad ogni modo, entrambe le parti non erano il frutto di una mia decisione, ma di ordini dall'alto, misteriosi e cupi. Soprattutto Berlino Est divenne con il tempo una morsa nelle mani di un potere impersonale e abusante al tempo stesso.*

*La guerra sembrava essere finita. Lo ricordo ancora quell'annuncio radio, mentre faceva sera e maggio riscaldava di brezza il gelo di quell'inverno inclemente. Giorno dopo giorno ci diveniva più chiara l'immagine di una terra implosa su se stessa. La nostra città finalmente si arrese e la Russia e l'America l'avrebbero tagliata in due.*

*Avevamo appena finito di cenare. Mia nonna sedeva accanto a me, gli occhi le scintillavano. Un fremito attraversò la mia schiena, lei mise il suo braccio attorno alle mie spalle e in modo affettuoso mi disse: "Bambina mia, il mondo cambierà da ora in poi, che il Signore ci perdoni".*

*Mia madre ci sedeva di fronte e, sebbene si sforzasse ad accennare un sorriso, vidi il suo sguardo perdersi nel vuoto, come forse si dispersero nel vuoto le sue illusioni naziste. Ricordo che lei e mio padre sospirarono nello stesso momento e quel sospiro sembrò trascinarsi via un senso di colpa insostenibile. Anche gli occhi di mio padre sembravano fissare un punto lontanissimo nel vuoto, arrossì leggermente in viso, mi guardò con occhi mesti per un attimo, poi sembrò volesse rifuggirmi accuratamente, affinché io non notassi il senso di fallimento misto all'ira e all'incredulità.*

*Avevo solo 12 anni allora. Era il 1945 e io fui felice di avere mia nonna accanto, una donna ribelle, presente con il cuore, nel quale vi era una sola grande virtù: la chiarezza. Era diventata ormai anziana, ma la sua mente rimaneva lucida, incorruttibile. Le feci un sorriso, entusiasta appoggiai il mio viso tra le sue braccia. "Il nostro capo Adolf Hitler è caduto", ripeté la radio.*

*Parole che vibrano ancora oggi dentro di me.*

*Tuttavia, l'istinto della vendetta pareva non acquietarsi, la paura serpeggiava e con essa il furore della lotta. I soldati russi ci avevano liberato dai nazisti e con rabbia occupavano la nostra città. Niente più mi apparteneva e niente più sarebbe stato come prima. Il sospetto e il senso di essere una prigionie-*

*ra avrebbero riempito la mia vita per lunghi cupissimi anni. Solamente chi é vissuto a Berlino Est, come me, conosce la tensione quotidiana e la paura del tradimento. A ricordarcelo c'era la Stasi, occhi invisibili che ci seguivano dappertutto.*

*Si trattava, anche questa volta, di politica di potenza, ma sembrava essere tollerata da tutti. In realtà la guerra non era finita, aveva semplicemente cambiato forma, ideologia, usava altri mezzi. Era violenza che non trasudava la follia nazista nella sua esaltazione, ma operava con lo stesso odio. Diventammo prigionieri nelle nostre case; il confine costruito dapprima con aste di legno, poi con fili di metallo, divenne infine un invalicabile muro di cemento, dichiarando il mito dell'individualità per sempre morto, a favore di una macchina infernale.*

*Il nazismo fece credere ai miei genitori e a tanti altri nostri cittadini, che la benedizione divina di una nazione ariana e perfetta avrebbe, un giorno, sfiorato il capo di ognuno.*

*Il comunismo, che animò con furore i cuori di moltissimi giovani, diede loro l'illusione di portare una bontà ugualmente ripartibile sulla terra, semplicemente negando sé stessi. Esaltazioni di guerra entrambe, le quali finsero di proporci una scelta, che non avvenne mai.*

*Non eravamo sicuri di cosa sarebbe potuto ora succedere. La parola 'domani' era avvolta da un alone di terrore. Percepivo panico e sgomento.*

*I miei genitori e mia nonna sembravano in ogni occasione colpevolizzarsi confusamente a vicenda. Allora ero una ragazzina, molte cose le avrei comprese soltanto dopo. Ma il mio cuore intuitivamente sosteneva le battaglie di mia nonna. Ella non provò mai attrazione per quel nuovo mondo borghese, nè si era, in passato, mai adattata alle convenzioni aristocratiche. Tutto ciò che amava era l'arte.*

*Qualche mese prima che la sua casa ad Ovest venisse rasa al suolo, decise di stabilirsi indefinitivamente nel nostro spazioso appartamento alla periferia orientale della città.*

*A casa nostra non si parlava mai apertamente, soprattutto si evitava di essere autentici in mia presenza. Ma l'aria era tesa, i sospiri taglienti, gli sguardi rivolti a terra, oppure fissi a lungo sull'altro, in segno di sfida. Doveva trattarsi di una questione di vita o di morte. E così era. Mio padre aveva appoggiato le teorie e finanche qualche operazione nazista, gra-*

zie ad un paio di interventi legislativi a suo nome. Mia nonna classificava qualunque favoreggiamento rivolto ad aiutare le SS o la Gestapo come complicità piena nell'omicidio.

Quando andavo a letto, poi, le discussioni ricominciavano puntuali e io tendevo l'orecchio alla porta e imparavo piano piano a comprendere chi erano i miei genitori e chi era mia nonna.

Una volta, sedevamo in salotto, mia madre non riuscì a trattenersi e mormorò sottovoce e con occhi infiammati: "Mi sento viva da quando credo al nazional-socialismo!". Mia nonna chiuse gli occhi, storcendo la bocca come a sentire un dolore fisico. Non pronunciò alcuna parola, così una certa urgenza a difenderla occorse in me. Risposi a mia madre: "Forse ti sbagli". Fui pregata con tono severo di andare in camera, mentre mia nonna mi fissava con una certa gioia negli occhi. Nessuno parlò più dell'accaduto.

Ci volle del tempo, affinché mia madre si ridestasse del tutto da quel ravvivamento folle che provava dentro di sé e che aveva cancellato lo sguardo sobrio sulla realtà, e la realtà era che Hitler e le sue squadre oscure avevano ucciso milioni di persone e che questo sacrificio enorme non aveva reso migliore nessuno dei sopravvissuti, ma aveva ucciso anche loro: la ragione si dileguò dal loro corpo insano.

Passarono circa quindici anni da allora... Mentre noi provavamo a ricostruire un mondo rotto, i soldati e le autorità russe trasformarono la topologia della nostra terra e della nostra mente per sempre. Molti della classe lavoratrice o contadina furono spediti in Russia, altri, come i miei genitori, poterono decidere di passare dall'altro lato della strada, ovvero nella Germania Ovest. Mia nonna nel frattempo decise di aver vissuto abbastanza e morì in pace, nel sonno di una mattina fredda di novembre. Io avevo già ventidue anni e cominciai a studiare ingegneria dell'acqua. Nel frattempo mi dedicai al teatro, dove conobbi Max e con il quale decisi di rimanere a Est, non sapendo che questa decisione avrebbe significato rivedere mio padre e mia madre soltanto dieci anni dopo, segretamente al confine con l'Ungheria.

Angelica Costantini-Hartl



*Capezzale.*

*Sulle lancette immobili  
si posano uccellini  
in questa stanza d'ospedale  
immota e senza spigoli.*

*Penetra dalla finestra  
la luce del mondo altro  
non il mondo delle divinità cristiane  
il mondo delle persone sane*

*Io giaccio qui per compagnia  
a colui che generò mio padre  
e come in una litania  
aspetto che tutto taccia.*

*Vincenzo Ruggiero*

*L'Elzeviro – Rivista Letteraria  
ringrazia  
i suoi lettori  
per la fiducia, il tempo e soprattutto le belle parole,  
spesi per sostenere un progetto ambizioso  
di giovani come noi.*