



Roberto Albarea

Luci peregrine sospese e diffuse (e soffuse). Letteratura e formazione

Parole chiave: Letteratura, Formazione, Condizione umana, Antinomie, Egesesi del sé

Keywords: Literature, Education, Human condition, Antinomies, Self-exegesis

Contenuto in: Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio

Curatori: Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2016

Collana: Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

ISBN: 978-88-8420-917-7

ISBN: 978-88-3283-054-5 (versione digitale)

Pagine: 515-524

DOI: 10.4424/978-88-8420-917-7-44

Per citare: Roberto Albarea, «Luci peregrine sospese e diffuse (e soffuse). Letteratura e formazione», in Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier (a cura di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 515-524

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/le-carte-e-i-discepoli/luci-peregrine-sospese-e-diffuse-e-soffuse>

LUCI PEREGRINE SOPPESE E DIFFUSE (E SOFFUSE). LETTERATURA E FORMAZIONE*

Roberto Albarea

1. Antefatto

Quando mi è stato chiesto di scrivere un contributo per la miscellanea in onore di Claudio Griggio, quale testimonianza di amicizia personale e professionale, mi sono fermato un po' a riflettere e poi ho deciso per un tema che poteva avvicinare e porre in relazione i nostri settori di competenza, in certo qual modo rivisitati: la letteratura e la formazione. E questo titolo?

Perché in questo lasso di tempo storico che stiamo vivendo ci si accorge che stiamo attraversando un periodo di trasformazioni epocali, sul tipo di quelle che produssero il passaggio dal Medio Evo all'Età Moderna (Attali, 1999),¹ e non ci sono più punti di riferimento, ma solo luci, se si è capaci di scorgerle. Luci peregrine, soffuse, sospese (anche diffuse) che possono indicare una direzione, ma senza un'affermazione perentoria.

Si è provato a scorgerle in opere della letteratura che hanno risonanza pedagogica.

Si tratta della proposta di lettura di due romanzi: *I fiumi profondi* di José María Arguedas (area ispanoamericana), ed *Herzog* di Saul Bellow (area ebraica-statunitense), concludendo con alcune annotazioni tratte dalla *Canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti*, presente ne *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (area italiana). Mi rendo conto che ce ne sarebbero stati altri dell'area francofona o anglofona, russa o germanica ma, per il momento, anche per ragioni di spazio, ci si ferma qui.

Sono luci che esplorano la condizione umana in tutta la sua genuinità ma anche brutalità ed eccessi: si tratta di una variegata rappresentazione, lucida, amara e talvolta paradossale; varietà a volte apparente perché dietro ad essa è

* Questo testo è una sorta di 'anteprima' di una monografia, più estesa ed articolata, da poco uscito per i tipi della casa editrice ETS di Pisa.

¹ J. Attali, *Lessico per il futuro. Dizionario del XXI secolo*, trad. it. di L. Fusillo, Roma, Armando, 1999 (Paris, 1998).

riconoscibile la riflessione etica su conflitti, disagi, tensioni, ma anche intorno a speranze, gioie e pulsioni. Tutto questo scandagliato e proposto secondo angolazioni e temi diversi con uno sguardo mai completamente identificato con la storia che si va raccontando e mirabilmente dissimulato: sguardo che all'occorrenza sa esercitare la giusta distanza dai personaggi. La letteratura gioca su una 'messa in scena' che rivela la propria natura artefatta, menzognera, capace di sottrarsi a qualsiasi definizione definitiva e riduttiva. Anche García Lorca, a detta dei suoi compagni alla Residencia di Madrid, era considerato «menzognero» ma nello stesso tempo veritiero intorno alle passioni umane.² Si tratta di una scena metaforica, simbolica, un palcoscenico ideale in cui i personaggi possono dare inizio al loro teatro, o meglio al loro 'teatrino' che sfocia in un complesso 'gioco delle parti' e delle maschere, ora comico, tragico o assurdo.

Luci che si possono incontrare in uno sguardo di un amico o nella persona amata, in un personaggio di un film (chi non si ricorda della figura di Padre Jean nel film *Au revoir les enfants* di Louis Malle?), nel *santo idiota* di Dostoevskij,³ ma anche in uno studente a lezione, in un libro, in una persona incontrata per caso in autobus o alla stazione, in un compagno di strada: luce che fa luce, ma anche rischiarava bivi, verso nascoste nostalgie e dichiarati futuri.

Allora siamo noi, come educatori, peregrini in questo mondo?

Forse sì, in continuo bilanciamento tra rigore etico e compassione (*cum-pathos*), tra volontà di capire tenacemente (come il *Montezuma* di Italo Calvino)⁴ e l'essere misericordiosi (*l'ilarità* di Massimo Cacciari).⁵

Che poi queste antinomie in verità non lo siano proprio tanto, così che i due versanti continuamente si richiamino e si perfezionino a vicenda, ciò sarà compito del lettore.

Questo contributo sta qui ad attestare, spero, la stima reciproca e l'affettuosa collaborazione che Claudio e Roberto hanno vissuto durante la loro permanenza all'Università degli Studi di Udine.

2. I fiumi profondi: una proiezione autobiografica

L'inizio di questo libro si pone in maniera cauta, umile e quasi sostenibile, con un tono che proviene dalla quotidianità, per poi svilupparsi in tutta la sua drammaticità.

² R. Albarea, *Figure della goffaggine, Educatori senza magistero*, Pisa, ETS, 2008, pp. 92-95.

³ R. Albarea, *Figure della goffaggine* cit., pp. 19-29.

⁴ I. Calvino, *Montezuma e Cortés*, in C.A. Burland, *Montezuma, signore degli aztechi*, Torino, Einaudi 1976, pp. XIII-XXII (London, 1972).

⁵ M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 670-671.

Qui si assiste al racconto di una formazione e di una esplorazione, più interiori che esteriori, di un bambino/adolescente e poi di un giovane/adulto (Ernesto). Il suo cammino di formazione sembra fare tutt'uno con la natura. Egli respira con essa. Memorie, paesaggio naturale, immaginazione («sogno e magia» secondo Vargas Llosa) e mito sono fittamente intrecciati. D'altra parte anche Elsa Morante dice:

Effettivamente, può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie [...] Né si esclude poi che il Signore, nei suoi responsi, ricorra a simboli o metafore: il nascondiglio del 'frutto' segreto si potrebbe anche cercare, forse, in altri regni della natura. Potrebbe essere una pietra, un'ala d'insetto, una cenere d'ossa; o magari una parola inventata, un pensiero mai concepito da nessuno... Allora si vedranno le cose invisibili, e si capiranno quelle incomprese, e quelle perdute si restituiranno.⁶

È questo il destino di Ernesto? Il lettore lo potrà recepire.

Mario Vargas Llosa, nella presentazione al testo, osserva acutamente:

Il filo conduttore tra gli episodi di questo libro soffuso di nostalgia [luce?] e, a tratti, di passione, è un bambino straziato da una doppia origine che lo ha radicato simultaneamente in due mondi ostili. Figlio di bianchi, allevato dagli indios, ritornato al mondo dei bianchi, Ernesto, il narratore di *Fiumi profondi* [figura autobiografica dell'autore], è un disadattato, un solitario: ma anche un testimone che gode di una situazione di privilegio per evocare la tragica opposizione di due mondi che si ignorano a vicenda, si respingono e che neppure nella sua persona riescono a coesistere senza dolore.⁷

Contraddizione e privilegio: Ernesto sta *in between* e non riesce a sciogliere il nodo di questa antinomia; d'altra parte come potrebbe? Con le antinomie si convive e non si tenta di risolverle. Siamo ancora lontani dalla riflessione contemporanea di Amartya Sen, quando afferma che l'identità è pluralistica e che ognuno, attraverso la propria autoriflessione, mediante una scelta profonda e razionale, decide di volta in volta quali siano le appartenenze cui far riferimento nel vivere complesso.⁸ Questa *betweenness*, che oggi si riscopre come positiva, in opposizione ad una concezione di identità unica, foriera di conflitti e di integralismi, non fa parte del mondo di Ernesto, perché prima di tutto egli è un bambino, e perché i tempi storici sono diversi e i condizionamenti sociali ancora pesanti.

⁶ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 199-200.

⁷ J. M. Arguedas, *I fiumi profondi*, prefazione di M. Vargas Llosa, trad. it. di U. Bonetti. Torino, Einaudi 1971, p. V (Buenos Aires, 1958).

⁸ A. Sen, *Identità e violenza*, trad. it. di F. Galimberti, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 6.

E allora che fa? (e con lui José Maria Arguedas). Ernesto si rifugia nel sogno, arricchito dalla memoria (come dice Elsa Morante), nella natura (che esclude gli uomini a lui incomprensibili e anche invisibili) e nella parola creativa. Il passato, la memoria, visioni appena percepite e già fugaci, sono i riferimenti, le immagini con cui il protagonista vede e interpreta la realtà. Si tratta, come dice Peter Handke, di stare «sul retro».⁹

Il tono poetico della prosa dello scrittore peruviano è fatto di reminiscenze e sovrapposizioni, del ricordo di esseri e cose che, attraverso la loro rappresentazione e narrazione soggettiva, vengono idealizzati ma tenuti da parte nella propria interiorità. Umberto Bonetti, il traduttore del libro scritto in spagnolo (ma con inserzione di idiomi ‘diversi’) avverte il lettore italiano della fatica improba cui si è accinto Arguedas, il quale si era prefisso di rendere in spagnolo le strutture di una lingua completamente diversa (il *quechua*), e con esse l’intera sensibilità, il modo di pensare che questa lingua rispecchiava. Ne è nato un linguaggio che, senza abusare di parole originali *quechua* o di storpiature in spagnolo, ricalca la costruzione delle frasi; ne emerge la musicalità e il ritmo della lingua degli indios, soprattutto quando questi parlano fra loro o quando un personaggio pensa in *quechua* descrivendo un paesaggio o facendo rivivere ricordi. Di qui la difficoltà, per il traduttore italiano, di salvare, almeno in parte, le caratteristiche del *quechua-spagnolo* creato da Arguedas. Ecco allora l’abbondanza di diminutivi, la specifica musicalità delle frasi e delle espressioni, le parole *quechua* non tradotte (ma spiegate in nota) e i molti peruvianismi (anch’essi spiegati), il riferimento alle canzoni dell’altopiano andino. Ne risulta un libro affascinante, in cui si incrociano lingue e varietà di lingue, che per il lettore diventa una sorta di risonanza nella soggettività e può far nascere una melodia e narrazione interiore, una scoperta permanente di se stesso.

Nel libro, la parola creativa si sposa con la natura, talvolta aspra, delle montagne e degli altipiani andini, che si rivela in un sibilo tra le cime degli alberi, in uno scroscio di pioggia, nello scorrere di acque e nel fruscio di foglie, nel frinire dei grilli, nelle strida delle rondini, nel rombo di rumori lontani; il protagonista comincia da bambino a prendere coscienza, con ostinazione commovente e unificante, ma insieme in maniera quasi spontanea, di scene, cose, suoni, odori (anche sgradevoli).

Il titolo del testo si rifà ad una concezione dei fiumi del Perù, incastonati tra le gole delle Ande: le canzoni *quechua* ripetono una frase poetica costante: *yawar mayu* (fiume di sangue), perché gli Indios chiamano in questo modo questi

⁹ P. Handke, *La notte della Morava*, trad. it. di C. Groff, Milano, Garzanti, 2012, p. 94 (Frankfurt am Mein, 2008).

fiumi tumultuosi (*mayu*): col sole nel punto dove la corrente è più forte si vede un luccichio come di sangue (*yawar*). D'altra parte, questo riferimento alle canzoni dell'altopiano andino è qualcosa che accomuna le culture latinoamericane di oggi, nate dalla fusione di elementi precolombiani con le sovrapposizioni coloniali spagnole.

Alla fine del romanzo, come una sorta di catarsi, si propaga un morbo, una febbre (che non si capisce se sia tifo o peste) che ricorda il capolavoro manzoniano.

Qui non c'è la visione manzoniana della Provvidenza divina, piuttosto un tipo di 'provvidenza' che l'autore vede nel ritorno alle cose semplici degli esseri che vivono in comunità, nella consapevolezza collettiva dell'indio, come forma di convivenza sociale, alternativa a quella dei bianchi sopra a cui aleggia una sorta di devozione magica verso la natura.

«La peste, in quel momento, doveva essere atterrita dalla preghiera degli indios, dai canti e dall'ondata finale degli *harabuis* [antico canto indio, nostalgico e triste] che dovevano essere penetrati nelle rocce, aver raggiunto fin la più piccola radice degli alberi». ¹⁰ È con questa rinnovata presa di coscienza, senza pretese, senza inutili vampate di orgoglio, in sintonia radicata con gli uomini e la natura, che Ernesto si esprime nelle ultime parole del romanzo:

Avrei attraversato il fiume dal punto sospeso di Auquibamba, di pomeriggio. Se i *colonos*, con le loro imprecazioni e i loro canti, avevano annientato la febbre, forse, dall'alto del ponte, l'avrei vista passare, trascinata dalla corrente, all'ombra degli alberi. Se ne sarebbe andata appesa ad un ramo di *chachacomo*, o di ginestra, o galleggiando su un manto di fiori di *pisonay* che questi fiumi profondi portano sempre. Il fiume l'avrebbe portata alla Gran Selva, paese dei morti. ¹¹

Finisce così il romanzo, in sospensione; non si saprà più nulla della vita di Ernesto, mentre invece tragica sarà la fine del suo autore, che in questo libro dalle tinte autobiografiche si era specchiato.

Dalle opere di Arguedas, considerato uno dei maggiori rappresentanti dell'indigenismo e delle rivendicazioni culturali dei popoli andini, emerge la frattura che ha spaccato in due la società peruviana tra bianchi e indios, e che egli visse interiormente. Morì suicida a Lima il 28 novembre 1969; nel novembre del 2004 nella sua città natale, Andahuaylas, è stata inaugurata la *Universidad Nacional José María Arguedas*.

¹⁰ J. M. Arguedas, *I fiumi profondi* cit. p. 231.

¹¹ Ivi, p. 232.

3. Saul Bellow e la figura dello *shlémiel* ebraico

Nel romanzo più celebre di David Salinger, si afferma che

quelli che mi lasciano proprio senza fiato sono i libri che quando li hai finiti di leggere e tutto quel che segue vorresti che l'autore fosse un tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira.¹²

Le parole dei maestri hanno, infatti, una capacità generativa ed evocativa che ci accompagnano facendoci sentire meno soli lungo l'arco della vita. È così anche per Peter Handke:

Con quegli scrittori lui sarebbe stato per sempre in una stanza, o per quanto lo riguardava in uno stanzino, attiguo alla loro, così come, nel 'castello dell'anima' descritto da Teresa d'Ávila, una stanza, una *morada*, una cella era attigua all'altra.¹³

Si tratta della vicinanza degli scrittori come amici. Saul Bellow può essere uno di questi, ancor più se essi si manifestano nella loro sincerità singolare. Bellow rappresenta Herzog come la figura dell'intellettuale ebreo newyorkese nevrotico, autoironico e contraddittorio, che fa l'analisi della propria vita e l'esegesi del sé.

Ma questa caratterizzazione è derivata dalla tradizione ebraica del passato: nell'esplorare Herzog, il personaggio principale del romanzo, Bellow gli fa indossare i panni e le tipicità che lo avvicinano allo *shlémiel* storico, la figura della eterna vittima delle cose e degli eventi, rassegnata e disadattata, elaborandola alla luce della contemporaneità. Tale figura è peculiare a quella originaria atmosfera che si era creata nei contesti di vita degli ebrei dell'Europa orientale.

Nel suo pregevole libro, Gianni Bortolussi fa capire come lo *shlémiel* non è solo un personaggio ricorrente della tradizione storica *yiddish*, ma anche un eroe o un anti-eroe che con il tempo ha acquisito uno spessore letterario in Occidente.

Questo maestro di vita ironica, questo improbabile eroe che in origine esprimeva le contraddittorie realtà delle comunità dell'Est europeo, diventa una figura ricorrente nella cultura americana degli anni Cinquanta dove, trapiantato in una cultura secolare, si trasforma in un umanista liberale, un moderno filosofo. Forse la sua fortuna americana si può ascrivere al 'fascino del fallimento' che egli incarna. In una società sempre più competitiva, le storie di fallimenti diventano un modo per rassicurarci,

¹² J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, trad. it. di Adriana Motti, Torino, Einaudi 2008, p. 23 (Boston, 1951).

¹³ P. Handke, *La notte della Morava* cit. p. 221.

come le storie degli abitanti di Chelm consolavano gli ebrei dalle loro tribolazioni. Così la vecchia, affrettata formula del 'ridere attraverso le lacrime' si perpetuerebbe anche ad una latitudine e per un pubblico assai diversi dalle origini.¹⁴

In Herzog e nel suo autore, che, in un certo senso, vi si rispecchia, c'è quindi una trasformazione del tema che, dalla originaria tradizione ebraica, imbevuta di senso religioso e di rispetto/timore verso Dio, si innesta in una cultura pragmatica, quella statunitense, secolarizzata e laica. Si tratta della metamorfosi di un tema che tuttavia 'funziona', complice anche la trasformazione dello 'spirito del tempo', la diversa percezione della realtà, il passaggio dalla modernità alla post-modernità. Ma Herzog non è solo. A parte Woody Allen e i suoi personaggi cinematografici, che sono il perno del libro di Bortolussi, anche altre figure vi si possono avvicinare: *Gimpel l'idiota*, di Isaac Basevic Singer,¹⁵ lo Charlot di Charlie Chaplin, il protagonista de *L'uomo in bilico*, uno dei primi romanzi di Bellow,¹⁶ la raccolta di racconti dello stesso Singer intitolata *Quando Shlemiel andò a Varsavia*¹⁷ e, in un certo senso, anche il principe Miškin (l'idiota) di Fëdor Dostoevskij.¹⁸

Guarda caso, Bellow è stato il traduttore dall'*yiddish* all'inglese del romanzo di Singer, *Gimpel l'idiota*. E così si è rafforzata in lui quella caratteristica di appartenenza ad una cultura *American-Jewish* che sta in bilico, *in between*. D'altra parte lo *sblémiel* ebraico che nasce dal contesto narrativo askenazita non è una figura storica, è piuttosto uno stato dell'anima, uno *spleen*, una proiezione conturbante dell'anima ebraica, dove si mescolano la follia e la santità, che si manifesta in determinate circostanze.

Queste caratteristiche, che sfiorano la follia, che aprono al sentimento e all'irrazionalità, si esprimono nello *sblémiel* ebraico nelle forme dell'antieroe, sfociando nell'umorismo e nel paradosso. Si tratta di un modo di 'uscirne fuori', di 'cavarsela', con una abbondante dose di ironia e di autoironia. Ma la questione, a ben guardare, si presenta più intrigante: si tratta della capacità della persona di saper gestire le sconfitte della vita. Il motivo della sconfitta si trova in *Herzog*

¹⁴ G. Bortolussi, *L'umorismo disperante di Woody Allen nella figura dello Shlemiel ebraico*, Udine, Gaspari, 2008, p. 32.

¹⁵ I. B. Singer, *Gimpel l'idiota*, trad. it. di B. Oddera, Milano, Longanesi 1984 (New York, 1957).

¹⁶ S. Bellow, *L'uomo in bilico*, trad. it. di G. Monicelli, Milano, Mondadori 1966 (New York, 1944).

¹⁷ I. B. Singer, *Quando Shlemiel andò a Varsavia*, trad. dall'inglese di M. Bonsanti, disegni di E. Luzzati, Milano, Garzanti, 1979 (New York, 1969).

¹⁸ F. M. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. it. di A. Polledro, con un saggio introduttivo di V. Strada, Torino, Einaudi, 1994 (San Pietroburgo, 1869).

come ne *L'idiota* e nello Charlot di Charlie Chaplin. In quest'ottica, allora, una qualsiasi persona, diventa sempre colui che deve imparare a 'saper perdere'. Così anche per l'educatore diventa necessario e insito nella propria vocazione o professionalità il saper perdere, accettare la sconfitta in modo 'amorevole', perché inattuale. Un educatore attraversa le strade difficili della perdita e dello smarrimento, ma deve saper convivere con le contraddizioni dell'esistenza per tramutarle in potenziale di crescita e di ascolto, anche sulla linea del paradosso, delle antinomie e degli ossimori. La vera superiorità, insinua Calvino a proposito di Montezuma, sta forse nella capacità di accettare e gestire la sconfitta?¹⁹

Ma la figura dello *shlémiel* non fa parte del contesto anglo-sassone, nel quale prevalgono lo spirito d'iniziativa, il concreto pragmatismo, il buon senso, l'idea dell'uomo 'che si fa da sé'. Non si dimentichi che siamo nel paese dove la Modernità si è espressa con più forza, con la sua visione ottimistica della storia, con i suoi miti di futuro progressivo, con la sua concezione antropocentrica dell'universo, con il mito della frontiera, e quindi non disposta ad accettare motivi di divergenza, che mettono in dubbio la netta separazione tra follia e normalità, tra conformismo e spirito critico, tra consenso sociale e spinte creative, a volte disgregatrici. Il motivo della sconfitta viene sempre esorcizzato o sublimato: solo a partire dagli anni Sessanta, con l'emergere dell'istanza critica del postmoderno,²⁰ con la diffusione di atteggiamenti più cauti e problematici in merito ad un eccessivo ottimismo sulle reali prospettive di sviluppo dell'umanità, la figura di chi sa di essere contraddittorio, di chi ammette anche la possibilità di elaborare le eventuali positività contenute negli insuccessi, sarà rivalutata, soprattutto in ambito letterario. Herzog vi rientra pienamente. Si tratta, nel romanzo di Bellow, di un certo superamento della tradizionale figura dello *shlémiel*, ancorato al folklore e alla visione ristretta del villaggio natìo: il provincialismo dello *shlémiel* viene ben riassunto da Singer nel suo *Quando Shlemiel andò a Varsavia*, proprio nel passo finale:

Chi se ne va da Chelm finisce a Chelm. Chi resta a Chelm è di sicuro a Chelm. Tutte le strade conducono a Chelm. Tutto il mondo è un solo enorme Chelm.²¹

Dove Chelm è simbolicamente il villaggio dalle radici ristrette, chiuso e autoreferenziale, e potrebbe essere un campo o una calle di Venezia, un paesotto friulano, una Barbiana sopra il Monte Giovi. Non fece così don Milani, facendo aprire Barbiana al mondo e il mondo a Barbiana, così come fece aprire

¹⁹ I. Calvino, *Montezuma e Cortés* cit., p. XXI.

²⁰ R. Albarea, *Creatività sostenibile. Uno stile educativo*, Padova, Imprimatur, 2006, pp. 21-28.

²¹ I. B. Singer, *Quando Shlemiel andò a Varsavia* cit., p. 120.

le menti ai suoi improvvisati alunni. Herzog non cade nella retorica mistificante e provinciale della ‘scoperta delle proprie radici’; egli è un uomo di mondo, si direbbe; è un uomo che ha una sua cultura letteraria e filosofica; ha al suo attivo esperienze diversificate in termini di professionalità e di rapporti interpersonali; sa intrattenere un discorso, sa condurre una riflessione a volte con spietata logica; sa discorrere con la propria interiorità: insomma è colui che sa fare esegesi del sé.²² In quest’ottica, Herzog non è il tipo che si pente delle scelte fatte, anche se si sono rivelate inadeguate o sbagliate; egli è cosciente di ciò che è ed è stato; ha una propria saggezza o ‘filosofia’ del vivere; non è tentato di cambiare il proprio stile di vita o la propria personalità, di mutare le proprie condotte, a motivo delle batoste subite. Gli va bene essere così com’è; non aspira ad essere una persona diversa, scambiarsi con altri, per essere più conforme ai tempi, fosse anche più competitivo od opportunista. E, d’altra parte, Herzog è un narratore instancabile, il suo ego si espande, si sente al centro del mondo e così il suo giudizio sulle cose diventa materia di riflessione, di argomentazione, quasi di verità. Non a caso egli si pone in confronto dialogico con Spinoza, Heidegger, con il Presidente degli Stati Uniti, con Kierkegaard, con Martin Buber, con Padre Teilhard de Chardin, e così via.

Ma questi confronti, che sfiorano il delirio dell’intelligenza, a poco a poco nel romanzo si vanno ad esaurire; prova ne sia che i fantasmi, le ossessioni, cedono il posto ad una percezione e valutazione più serena della realtà. Ed Herzog, ritrovando pensieri ed affetti, decide che avrebbe cessato di scrivere lettere, sia ai viventi che ai non viventi.

4. La Canzone dei Felici Pochi e degli Infelidi Molti

In Elsa Morante c’è una fondamentale fiducia nel potere della scrittura. Ad esempio, ne *La Storia*, per lei non è prioritario mostrare l’epopea drammatica della tragica occupazione nazista di Roma, quanto le derive che la storia provoca: sono come un’onda nera che si abbatte su creature inermi, la maestrina Ida e il piccolo Ueseppe. Sono le vittime sacrificali predestinate dalla violenza della storia. Da qui l’autentico significato del titolo del romanzo.²³

Nella canzone dei *Felici Pochi* (i grandi e i perseguitati della storia) e degli *Infelici Molti* (gli illusi, chi si affanna per il potere e chi lo gestisce, rimanendone sempre insoddisfatto) si ritrova la concezione del mondo della scrittrice. Tra

²² M. Foucault, *L’ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*. Edizione stabilita da F. Gros, trad. it. di M. Bertani, Milano, Feltrinelli, 2004 (Paris, 1994); P. Hadot, *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*, trad. it. di A. C. Peduzzi e L. Cremonesi, Torino, Einaudi 2008 (Paris, 2001).

²³ E. Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 2005 (Torino, 1974).

i primi, Mozart, Giovanna d'Arco, Spinoza, Gramsci; tra i secondi, i potenti e i capitalisti, i conformisti, i generali, i persecutori.²⁴

Accanto a questa 'professione di fede' della Morante ce n'è però un'altra: quella che proviene da Ivan Karamàzov, uno dei tre fratelli (senza contare Smerdiakov) che compongono quel grande affresco che sono *I fratelli Karamazov*.²⁵

Si tratta dell'inquietante e travolgente narrazione conosciuta come *Il Grande Inquisitore*.

Qui ci sarebbero i Felici Stolti (felici perché ignari, non consapevoli, manovrati) e gli Infelici Coscienti (potenti e manovratori delle folle). Lo scenario sembra ribaltato rispetto a quello proposto da Elsa Morante. Ma è proprio così? Felicità e infelicità nella vita si incontrano. Si propende per l'una (Elsa), per l'altra (Ivan), per nessuna o per tutte e due le versioni?

Sbagliato sarebbe ostinarsi a scegliere in modo univoco. *Occorre mantenere l'instabile*. Quello che conta è il messaggio lanciato da ambedue gli scrittori: ognuno rifletterà su di sé. Perché la letteratura è messaggio, lievito, adatta a dislocare, inducendo ad essere 'pensosi', autocoscienti, 'sulla soglia' dell'enigmicità propria dell'essere e della condizione umana.

²⁴ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 133-143.

²⁵ F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di A. Villa, Milano, Mondadori, 1963 (Mosca, 1879).