
RECENSIONI

Filosofia

STEFANO MARIA CAPILUPI, *Il tragico e la speranza. Da Manzoni a Dostoevskij*, Lithos, Roma 2020, pp. 288.

Nella sua recente monografia *Il tragico e la speranza. Da Manzoni a Dostoevskij*, Stefano Maria Capilupi propone un confronto molto ben ragionato – anche sotto il profilo teorico-filosofico oltre che storico-critico – tra la poetica manzoniana e quella dostoevskijana. Motivo conduttore dell’indagine proposta dall’autore è, come indicato nel titolo, la questione del “tragico”, con particolare riguardo al nodo, tutt’altro che ovvio e anzi quanto mai problematico, che si viene a stringere tra l’idea del “tragico” e l’idea di “speranza”. Nell’esplorare dunque a livelli diversi, e sempre con notevole finezza di sguardo, la complessità di quel nodo concettuale che appunto compare nel titolo del volume, l’autore procede avendo di mira la messa in rilievo dei rapporti di somiglianza e differenza che è possibile rintracciare nel confronto tra le due poetiche oggetto della sua analisi. Ed è proprio la descrizione di questo “intreccio” di somiglianze e differenze a contribuire – in modo assai significativo – alla ricomprensione di entrambe. Sotto questo profilo, mi sembra che a giocare un ruolo esteticamente cruciale siano in particolare alcuni elementi, sui quali ora vorrei richiamare l’attenzione.

Diciamo intanto che, se in Manzoni l’accento viene a battere sull’idea di una provvidenza *attivamente* redentrice, sull’idea cioè di un Altro che effettivamente agisce e interviene nella concretezza storicamente determinata del divenire (per intenderci: la celebre idea manzoniana della “provvida sventura”: del Dio «che atterra e suscita, / che affanna e che consola»), in Dostoevskij, invece, a venire in primo piano è la connessione – ma una connessione carica di tensioni non mai veramente decidibili – che unisce *espiazione* e *redenzione* (o anche “colpa” e “redenzione”). Ma a “fare problema”, qui, è proprio la nozione di “redenzione”. In Dostoevskij, infatti, il “tragico” consiste nel riconoscimento del fatto che la “redenzione” è da intendersi non già come redenzione *dal* finito, come togliamento cioè del tempo e della contingenza (come cancellazione, insomma, della finitezza), ma piuttosto come redenzione *nel* finito: come capacità dunque di conservare *nella memoria* il non-senso della vita, volendo con ciò intendere quel dolore, quella sofferenza e quella caducità che propriamente *fanno uomo l’uomo*. In questa prospettiva, alla base del tragico dostoevskijano c’è la consapevolezza che il non-senso della vita può essere non già “spiegato”, facendo appello alla forza astratta e sillogistica del pensiero logico-concettuale, ma soltanto *condiviso* e *partecipato*. Condiviso e partecipato, dunque, secondo il modello “cristico” del *tollere peccata mundi*. Con l’importante precisazione, però, che qui il *tollere* deve essere concepito come un “prendere su di sé”, da parte del vivente, il non-senso esibito dalla propria finitezza: come un “farsene carico”. Redenzione, dunque, come capacità che il vivente ha di accogliere e di assumere su di sé responsabilmente il peso del non-senso, trattenendolo e mantenendolo in quanto tale, rendendosi cioè disponibile alla sua compartecipazione in un orizzonte co-

mune. Il che vuol dire: in un orizzonte nel quale ognuno si riconosce “congiunto” *a tutti gli altri*, e “ritrova” *tutti gli altri*, nel “vincolo di solidarietà” (o nel legame di “fraternità”) di un *comune sentire*.

Un altro motivo importante, messo efficacemente in rilievo da Capilupi, è poi il fatto che, in Manzoni, il nodo “tragico-speranza” viene orientato principalmente verso la dimensione dell’esteriorità. Questo vuol dire che, a “fare problema”, in Manzoni, è innanzitutto il rapporto tra l’individuo e la storia, dove la storia è il mondo dell’agire e del patire. È quel mondo cioè dove a ripetersi sempre e di nuovo, con implacabile ricorsività, è la logica violenta dell’antagonismo tra oppressi e oppressori, tra vincitori e vinti. In questa prospettiva, la storia viene a manifestazione come orizzonte nel quale l’interiorità dell’individuo è costretta a confrontarsi con la presenza coercitiva di forze che agiscono in modo radicalmente ingiusto, e la cui azione prevaricante diventa l’espressione di un “male” che misteriosamente convive con il “bene”. Ed è precisamente questa “convivenza” del male con il bene, e l’acuta percezione del suo carattere imperscrutabile, a proiettare sulla storia quel cono di “luce nera”, o di “luce chiaroscurale”, intorno al quale l’arte e il pensiero sono chiamati a interrogarsi (essendo comunque animati – in Manzoni – dalla speranza che, nell’«ora estrema», come nell’*Adelchi*, possa venire a manifestazione il “sugo di tutta la storia”, e cioè il senso profondo delle cose: la loro verità ultima).

In Dostoevskij, invece, il *focus* della rappresentazione appare orientato innanzitutto verso la dimensione dell’interiorità: quello che l’opera dostoevskijana “mette in scena”, e che mette in scena proprio nella forma di un “grande teatro tragico” (l’espressione, quanto mai appropriata, è dello stesso Capilupi), è un individuo posto *in relazione con se stesso*. È la relazione, insomma, che si viene a stabilire tra l’individuo e la sua stessa interiorità. Ma si potrebbe anche dire: tra l’individuo e la sua stessa finitezza. Il “grande teatro tragico” di Dostoevskij è dunque, in primo luogo, un “teatro della coscienza”. E a caratterizzare questa coscienza, a caratterizzare cioè l’interiorità del soggetto, è il suo tenore eminentemente “polifonico” e “dialogico” (per dirla con M. Bachtin). Quella rappresentata da Dostoevskij, infatti, è un’interiorità che si qualifica innanzitutto per il suo permanente e inquieto oscillare tra compiutezza e incompiutezza: tra identità e differenza, tra unità e molteplicità. Questo vuol dire che la coscienza dei personaggi dostoevskijani non si presenta mai come una totalità organica e intelligibilmente determinata: non si lascia mai cogliere come qualcosa di perfettamente compatto e omogeneo. Abbiamo a che fare, piuttosto, con una interiorità che si risolve in un “intrico di voci”: nella mobilità e nella processualità del loro concreto dispiegarsi, nella contraddittorietà del loro divenire e del loro entrare in reciproca collisione. L’io dostoevskijano è sempre, simultaneamente, *identico e non-identico* a se stesso: è sempre, insieme, “se stesso” e “qualcosa d’altro da sé”.

Non solo, ma a contrassegnare il personaggio dostoevskijano (il che vale soprattutto per i personaggi cosiddetti “cristici”) è il fatto di essere, sì, *nel* mondo, senza essere però *del* mondo, senza mai risolversi dunque pienamente nella datità delle sue strutture: nell’oggettività dell’ordine logico-categoriale vigente all’in-

terno del mondo (quello che, per il giovane Lukács, è il mondo dei *Gebilde*: il mondo delle “formazioni” istituzionali e delle “convenzioni”). In Dostoevskij, allora, l’elaborazione del motivo del “tragico” è strettamente connessa al venire in primo piano di uno dei tratti distintivi della sua poetica, e cioè il suo essere improntata a un vero e proprio “realismo fantastico”. Questo vuol dire che i romanzi dostoevskijani (o, stando alla lettura lukácsiana, i suoi paradossali “romanzi-non romanzi”) si offrono a noi *non* come la riproduzione “naturalistica” dell’esistente (secondo un paradigma denotativo e referenzialistico), ma piuttosto come l’espressione di una scrittura che punta a far emergere l’altro *del* mondo: quell’*al di là* del finito che si mostra, *attraverso* la determinatezza sensibile del mondo fenomenico, sottraendosi però alla possibilità di una piena e completa esplicitazione. A delinearci, dunque, è uno scenario ad altissimo tenore tensivo. Uno scenario, cioè, all’interno del quale presenza e assenza, determinato e indeterminato, identità e differenza non smettono di cortocircuitare tra loro.

Già a questo livello, allora, noi possiamo cogliere la particolare produttività di una categoria concettuale che l’autore chiama in causa più volte nella costruzione del suo impianto argomentativo, e che sicuramente dà molto “da pensare”, e cioè la nozione di “antinomismo escatologico” (nozione che l’autore elabora, innanzitutto, a partire da una efficace riconsiderazione dell’idea paolina della “fede” come “*pungolo*” *permanente*: come rapporto problematico tra l’istanza del “già” e l’istanza del “non ancora”). Ebbene, a rendere particolarmente produttiva questa nozione, a mio avviso, è la sua capacità di funzionare come “chiave di lettura” privilegiata attraverso la quale è possibile dare conto non soltanto della multidimensionalità del tragico dostoevskijano (del suo agire, cioè, simultaneamente a livelli diversi), ma anche del potenziale – direi – autenticamente “sperimentale” ascrivibile al motivo del “tragico”. Mi sto riferendo, cioè, alla possibilità di riconoscere nel “tragico”, in questa fondamentale “figura di pensiero”, una sorta di principio *euristico-esplorativo*: una sorta di “meta-categoria” alla quale è possibile fare appello per tornare a riflettere su quel groviglio di tensioni irrisolte che è, in Dostoevskij, la questione del rapporto tra senso e non-senso. E questo con la consapevolezza che una tale questione, in Dostoevskij, viene ad assumere forme diverse, forme che variano al variare dei “piani di riflessione” via via affioranti dal discorso dostoevskijano: fede e dubbio, speranza e nichilismo, santità e peccato, eternità e tempo, fedeltà al finito e fedeltà all’infinito, orizzontalità e verticalità.

Declinare allora quel rapporto – il rapporto, appunto, tra senso e non-senso – in termini di “antinomismo escatologico” significa porre l’accento sul carattere nient’affatto consolatorio e terapeutico dell’idea di “tragico”, sulla sua capacità dunque di revocare dall’interno (o di smentire, “disdicendola”) ogni possibilità di sublimazione del non-senso. Ogni possibile pretesa, insomma, di riassorbire la “potenza nel negativo” nella quiete immobile di una sintesi, di una mediazione definitivamente pacificante. Se ragioniamo in termini di “antinomismo escatologico”, se pensiamo *fino in fondo* questo motivo, la possibilità della redenzione – la possibilità, cioè, del senso – non è qualcosa che il finito possa aspirare a conseguire alla “fine del tempo”, o “al di là del tempo”, quando cioè le fratture e le dis-

sonanze che lacerano il finito saranno state finalmente sanate. Quando l'armonia, insomma, si sarà finalmente imposta sulla disarmonia.

Al contrario, quella di “antinomismo escatologico” è una nozione con la quale a essere designata (almeno sotto un certo aspetto) è la possibilità di una redenzione che torna incessantemente ad “accadere” – ma al di là di ogni garanzia apodittica – all'interno stesso del tempo, e quindi all'interno stesso di quella “fertile bassura” (o di quel “terreno scabro”) che è la regione dell'immanenza. Mi sembra dunque che a profilarsi sia una stretta connessione tra questa nozione di “antinomismo escatologico” e l'idea, fondamentale in Dostoevskij, di un tempo concepito non più come “ordine lineare”, come espressione insomma di un *continuum* fondamentalmente omogeneo, ma piuttosto come *giustapposizione di “catastrofi”*: come orizzonte, cioè, nel quale è la stessa dimensione del “concreto”, la concretezza del nostro essere e del nostro agire in quanto “singolarità incarnate”, a farsi “teatro” dell'improvvisa irruzione dell'eterno nel contingente, o dell'infinito nel finito.

Proseguendo però lungo la traiettoria precedentemente indicata, un altro punto degno di nota è il fatto che ad accomunare entrambi gli autori indagati da Capilupi è l'idea secondo la quale la salvezza raggiunta *attraverso* la fede costituisce non un “dato”, non una “realtà” già da sempre assicurata, ma piuttosto un “problema”: qualcosa, cioè, che ha la forza di convocare e provocare interminabilmente il pensiero (senza che la “domanda” possa mai estinguersi nella datità di questa o quella “risposta” via via formulata o formulabile). In questo senso, tanto in Manzoni quanto in Dostoevskij, sia pure in modi e forme profondamente diversi, la salvezza è qualcosa che si può, sì, realizzare (*se e quando* si realizza) *mediante la fede*, ma la cui realizzazione si dà sempre come “passaggio *attraverso* la sofferenza”: come passaggio, dunque, attraverso le tenebre del non-senso, attraverso la *radicalizzazione* della sua “potenza di negazione”.

Come si è detto all'inizio, l'intero sviluppo dell'indagine condotta da Capilupi ruota intorno a quel tema di fondo che è la questione del rapporto tra l'idea del “tragico” e la nozione di “speranza”. Ebbene, a me pare che quella *congiunzione coordinante* contenuta nel titolo (*Il tragico e la speranza*) finisca per assumere, alla luce della proposta ermeneutica dell'autore, il carattere di una vera e propria “copula”. E, come sappiamo, nel momento in cui viene pensata in tutta la sua radicalità, in tutta l'asprezza delle contraddizioni che vi risuonano (sia pure implicitamente), la copula si qualifica per una *duplicità di fondo*. Il tratto distintivo della copula, infatti, è il suo darsi come elemento che, *nello stesso tempo*, identifica e distingue, congiunge e separa, i due termini da essa collegati. In questo senso, mi pare si possa dire che – secondo la prospettiva emergente dall'attenta e accurata analisi offerta da Capilupi – il tragico, in qualche modo, è la speranza.

Ma tenendo appunto conto del tenore irrimediabilmente contraddittorio che occorre ascrivere alla copula – e alla funzione di collegamento che questa svolge, paradossalmente, nell'articolazione del giudizio –, l'affermazione secondo la quale “il tragico è la speranza” implica necessariamente l'idea secondo la quale il tragico è, e insieme non è, qualcosa di coincidente con la “speranza”. Questo vuol dire che, nel tragico, noi siamo indotti a riconoscere l'attestazione di una

speranza che nasce dal fondo stesso della disperazione. Abbiamo a che fare, insomma, con una speranza che – come scrive Capilupi a p. 213 – è *insieme* «impossibile» e «necessaria». Qui, riferendosi a Dostoevskij, Capilupi scrive che quest'ultimo, «purificando la Teodicea di ogni “matematica”, riparte dall'uomo e rimanendo fino in fondo con il dolore “invendicato” e quindi “irriscontato” di questi, giunge non a giustificare Dio, ma a *rivendicarlo* come l'unica possibile speranza impossibile e necessaria di immortalità».

Ora, questa «speranza *impossibile e necessaria* di immortalità», declinata in termini non necessariamente teologico-confessionali, mi pare possa essere anche riformulata come speranza (*impossibile e*, appunto, *necessaria*) nella realizzazione – o nella costruzione – di un senso possibile, o di una possibile unità del senso. Il tragico, propriamente pensato, è esattamente questo: è l'espressione di una *speranza di redenzione* che viene avvertita dal vivente come qualcosa di “necessario”, come qualcosa cioè di cui il vivente avverte l'esigenza insopprimibile, proprio *a motivo* del riconoscimento della sua impossibilità: proprio *in ragione*, cioè, del farsi incontro della inesorabilità del suo dileguare, e quindi della sua ineluttabile assenza.

Si tratta allora di capire a quale ordine di senso sia ascrivibile una simile “necessità” (postulata e, insieme, paradossalmente negata dal suo inevitabile congiungersi con quell'altro da sé che è l'idea dell'impossibilità). Ebbene, proprio muovendo dalla originale (e devo dire assai stimolante) profilatura di indagine suggerita da Capilupi, mi sembra si possa dire che quella “necessità”, da coniugare appunto con l'idea insieme opposta e complementare della “impossibilità”, è qualcosa che non appartiene all'ordine del *lógos*. Che non appartiene, cioè, all'ordine di quel “pensiero euclideo”, di quel pensiero dunque definitorio e dimostrativo, che è al centro della riflessione dostoevskijana, e che noi vediamo all'opera esemplarmente in figure come quelle di Ivan Karamazov o nella stessa figura del Grande Inquisitore. A essere convocata sulla scena, piuttosto, è l'idea di una necessità che appartiene innanzitutto, ed essenzialmente, all'ordine del sentire: all'ordine, cioè, del *páthos*.

Seguendo questa linea di approfondimento, che a me pare particolarmente feconda, vorrei quindi sottolineare l'importanza di un motivo, alla cui analisi l'autore dedica osservazioni molto stimolanti, e che è strettamente connesso ai temi che ho appena indicato, e cioè l'idea secondo la quale è proprio la *dimensione del sentire* a dischiudere la *possibilità del senso*: di un senso che può essere dunque “trovato” e “realizzato” (come ci ha insegnato Giuseppe Di Giacomo) non già all'interno dell'opera, ovvero non all'interno della forma artistica, ma solo *nella vita*, nell'orizzonte cioè di quell'*altro dall'arte* che è appunto la vita. Nei *Fratelli Karamazov*, è in particolare lo starec Zosima a farsi esponente e testimone di questo punto di vista: è proprio Zosima, infatti, a parlare del sentimento come “contatto” con “altri mondi”, come capacità cioè di cogliere *nel dato* l'altro *del dato* (come capacità, quindi, di cogliere *nell'immanenza*, la trascendenza). Secondo la narrazione proposta da Zosima, il mondo “così come appare”, ossia il mondo fenomenico, viene a configurarsi come l'orizzonte di manifestatività di quell'altro *del mondo* rispetto al quale l'unica possibile “via d'accesso” è costi-

tuita precisamente dalla dimensione del “sentire”. Per cogliere infatti quei “semi di altri mondi” con i quali Dio ha “coltivato” *questo* mondo, e che sono appunto misteriosamente custoditi dalla stessa trama fenomenica del sensibile, occorre fare appello all’intensità e alla profondità di un sentire che si qualifica per il suo carattere logicamente non-deducibile, non-giustificabile, non-motivabile. Di qui, allora, l’invito che Zosima rivolge al suo discepolo: l’invito, cioè, a “prosternarsi sulla terra” e a “baciarla”, irrorandola di lacrime. Ed è appunto questo che farà Alëša, dopo la morte di Zosima, dopo aver assistito alla decomposizione del suo cadavere: dopo aver riconosciuto in quella decomposizione l’attestazione dell’impossibilità di sublimare la contingenza e la caducità del nostro essere-nel-mondo. Alëša si getta a terra, dunque, e la abbraccia, irrorandola appunto di lacrime. Qui, allora, la *fedeltà alla terra* (nietzscheanamente intesa) e la *fedeltà all’infinito* finiscono, paradossalmente, per coincidere. Ma il punto è che quella coincidenza, quella identità *nella* differenza di finito e infinito (o *di al di là* e *al di qua*), è qualcosa il cui riconoscimento si affida innanzitutto alla dimensione pre-logica (o pre-categoriale) del “sentire”.

Ma, a questo punto, non può non tornare alla mente la riflessione che il giovane Lukács sviluppa nel suo dialogo *Sulla povertà di spirito*. Proprio qui, infatti, Lukács introduce una distinzione molto importante, quella cioè tra la “prima etica” e la “seconda etica”. La “prima etica”, quella kantiana, è l’etica della forma, è l’etica astratta del “dover essere”. Ed è appunto questa l’etica che corrisponde, sempre secondo Lukács, alla cosiddetta “seconda casta”, alla “casta” cioè dove noi possiamo ritrovare la stessa figura dell’artista: a quell’artista, però, che “rinuncia” alla vita in nome della forma, o che “sacrifica” la vita in nome della forma, in nome cioè della sua assolutizzazione. La “seconda etica”, invece, è quella corrispondente alla “terza casta”, alla casta della “vita vivente”. La “seconda etica” è l’etica della “bontà” e dell’“esempio”, è l’etica incarnata paradigmaticamente dalla figura di Francesco d’Assisi. È l’etica, cioè, secondo la quale l’altro può essere non già *spiegato*, ma solo *compreso*. Alla “seconda etica” appartengono, allora, quegli uomini “buoni” che “non spiegano l’anima dell’altro, ma vi leggono dentro come nella propria”. La “bontà”, scrive Lukács, è un “ritorno alla vita vera”, e costituisce per l’uomo un “vero ritrovarsi in casa”. L’uomo “buono”, dunque, non “spiega” l’altro, non riduce l’altro a oggetto di una possibile definizione, ma *diventa l’altro*: riconosce, cioè, nell’altro un *soggetto* già da sempre “in relazione” con *chi gli sta accanto*, già da sempre “in dialogo” con l’anima dell’interlocutore che gli rivolge il suo sguardo.

C’è dunque una connessione, teoreticamente forte, tra la dimensione del “tragico” e la dimensione del “dialogo”. Non a caso, come l’autore mette molto bene in evidenza, è proprio il tragico a costituire un luogo eticamente privilegiato per ripensare e riconfigurare, in un comune orizzonte di confronto, il dialogo tra “credenti” e “non credenti”. Il che, a mio avviso, deve essere appunto posto in relazione con quell’idea di “tragico” alla quale alludevo prima, e cioè all’idea secondo la quale il tragico può essere ricompreso come capacità di “abitare” lo spazio tensivo e problematico del “tra-due”. Il tragico, insomma, come capacità di abitare quella *soglia* – quell’indefinibile “intervallo” – che insieme separa e congiunge la *possibilità*

della speranza, la possibilità cioè del senso, e la sua *impossibilità*, il riconoscimento quindi del non-senso come dimensione non-trascendibile, non-oltrepassabile.

Antonio Valentini

Filosofia politica

GIANLUCA BRIGUGLIA, *Stato d'innocenza. Adamo, Eva e la filosofia politica medievale*, Carocci, Roma 2017, pp. 157.

Che cos'è la storia di Adamo ed Eva? Un mito o un fatto reale? Certamente per noi è solamente un racconto sapienziale, ma per molti secoli non fu così; divenne un fatto reale per volontà di Agostino d'Ipbona (354-430), secondo cui la vicenda dei progenitori non andava «intesa in senso simbolico o mitico [...], ma [...] come racconto storico» (p. 22). Questa direttiva fu rispettata anche in campo artistico: basti pensare al *Peccato originale* di Masolino da Panicale (1424-25), pedissequamente conforme al racconto della *Genesi*, oppure alla drammatica *Cacciata dei progenitori dall'Eden* di Masaccio (1424-25). Bosch nel trittico il *Giardino delle delizie* introdusse, però, un audace cambiamento grazie alle molte figure favolistiche (p. 9). Figure opportunamente ambigue, del tutto adeguate alla categoria del peccato originale, che, «risultando coestensiva al concetto di natura umana decaduta, accomuna tutti gli uomini nel limite della colpevolezza». Nei primi anni del XVII secolo Rubens e Brueghel, pur preferendo il paradiso terrestre “tradizionale”, lo stiparono di animali di ogni genere, facendolo diventare il modello per tutti i futuri esotismi.

La letteratura andò di pari passo con la pittura a iniziare dalla straordinaria *Vita di Adamo ed Eva*, databile attorno al I secolo, che si diffuse dappertutto grazie alle traduzioni in varie lingue (georgiano, copto e aramaico compresi). L'autore, non accontentandosi del racconto del *Genesi*, proseguì fino alla morte di Adamo ed Eva, arricchendo la narrazione di molti particolari inediti. Nel XIII secolo Jacopo da Varazze sintetizzò con molta fantasia, nella *Leggenda aurea*, i più famosi racconti sui progenitori (*Il racconto del ritrovamento della croce*). Infine Giovanni Boccaccio, nel XIV secolo, nel *De casibus virorum illustrium* (una silloge di brevi storie imperniata sulla «caduta e la rovina di personaggi illustri del passato e del presente», p. 18), fece intervenire Adamo ed Eva (oramai decrepiti vecchietti), nel prologo, a reclamare il primo posto nel libro: «Come per primi, io uomo e la mia compagna, per volontà di Dio godemmo del cielo, così quando il Nemico persuase l'uomo, per primi sperimentammo l'instabilità della Fortuna; e pertanto all'infuori di noi nessuno potrà dare più appropriatamente l'inizio che vai cercando» (*ibidem*). Il racconto prosegue con le conseguenze della fatale disobbedienza: vizi, preoccupazioni, malattie, vecchiaia, schiavitù, esilio, fatica e morte dei due protagonisti.

Anche gli uomini di scienza recepirono il racconto biblico come un fatto reale e, dibatterono appassionatamente, e a lungo, sulla natura del Paradiso terrestre e sulla ricerca del suo «spazio concreto, fisico, geografico, mappabile, anche se perduto» (p. 9). Perfino Lutero partecipò all'indagine e, non approdando ad alcun risultato, disse che il Paradiso terrestre fu un «luogo reale, ma distrutto dal diluvio, [...]

Dante, invece, lo salvò dal diluvio, ponendolo su un monte altissimo; Calvino lo ricollocherà tra il Tigri e l'Eufrate, mentre i monaci irlandesi di un Medioevo antico lo avevano pensato in un'isola del Nord, toccata dal viaggio del mitico san Brandano; e i filosofi medievali delle università lo considerano invece collocato nelle zone più temperate del globo, che Aristotele aveva indicato come le più abitabili e le più gradevoli» (*Quella dannata mela*, online <https://www.ilpost.it/2018/02/09/briguglia-innocenza-adamo-eva/>).

Fondamentale per la dimensione dottrinale della leggenda di Adamo ed Eva fu, dunque, Agostino d'Ipbona, a cui si deve l'invenzione stessa del "peccato originale", quale formidabile dispositivo intellettuale per «modellare una forma di comprensione radicalmente nuova nella quale tradurre [...] l'esperienza umana individuale e collettiva». In questa prospettiva Adamo ed Eva acquisirono una valenza tragica, che li sottrasse al ruolo di attori di una favola, o di un racconto "sapienziale", facendoli diventare la parte in causa del disastro nel quale viviamo, che non risparmia nemmeno i bambini, "peccatori" per il solo fatto d'essere nati (p. 12). Infatti la radice del male originale è da ricercarsi nell'irrimediabile corruzione della natura dell'uomo, che partecipa all'originaria disubbidienza non per la personale partecipazione, ma in forza dei singoli «peccati personali» (cfr. Paolo, *Rm* 3,23).

La costruzione del marchinegno della perdizione umana avvenne nella *Città di Dio* (413-426), dove si riconobbe alla disobbedienza di Adamo il senso stesso della natura umana, «che da quel momento diviene lapsa, decaduta, preda cioè di tutte le debolezze». Allo stesso tempo la «filosofia della storia della salvezza di formidabile rigore e grandezza» rese anche comprensibile «la necessità della grazia divina e dell'incarnazione di Cristo, secondo Adamo, che rendono l'uomo libero dal debito del peccato» (p. 12). Nel corso dei secoli questo "marchinegno", terribile e formidabile, ebbe ammiratori e denigratori, tra i quali si distinse nel XVIII secolo Voltaire, che nel *Dizionario filosofico* attacca Agostino per «questa strana fantasia, degna della testa calda e romanzesca di un Africano dissoluto e pentito, manicheo e cristiano, indulgente e persecutore, che passò la vita a contraddire sé stesso» (*ibidem*). Nella foga delle polemiche attorno al peccato d'origine nessuno ebbe il coraggio di consolare la progenie d'Adamo, eccetto alcuni rabbini, che riconobbero ad Adamo la non responsabilità dei peccati dell'umanità, in quanto «in *Genesi* 8,21 e 6,5-8, Dio riconobbe che Adamo non peccò intenzionalmente e lo perdonò». Tutti, rabbini e religiosi cristiani, però, concordarono sugli effetti mortiferi del peccato originale, giudicato irrimediabile, inquinante ogni aspetto della vita umana, compresa la politica.

A questo punto Briguglia passa a considerare i rimedi atti a contenere, almeno socialmente, gli effetti negativi della perdita dell'innocenza e inizia da Agostino, che non ebbe dubbi a proporre l'uso della proprietà, del potere, della coercizione e, perfino, della guerra. Ai suoi avversari che avanzavano dubbi sulla legittimità del loro uso, Agostino rispose che erano consentiti da Dio, anche se la loro forma e i «metodi per acquisirli possono essere ingiusti e dunque non attribuirli al progetto divino» (p. 55). In questo modo si legittimò il dominio dei sovrani e dei potenti, che usarono con discrezione la giustizia e praticarono con sfrontatezza «l'astuzia e la violenza [...] per giungere al concreto esercizio del comando po-

litico». Il filosofo d'Ippona aggiunse anche «che nessun potere conferito da Dio è usurpato; bisogna dire che sarebbe vero se fosse totalmente da Dio. Ma come afferma Bonaventura, il dominio di qualcuno sugli altri è per definizione un impedimento alla libertà di altri. Questo potere di interferenza alla libertà per così dire è concettualmente contrario allo stato d'innocenza, che è uno stato di libertà a una funzione normativa» (pp. 28 e 53-54).

A fronte di questo ragionamento è lecito chiedersi cosa sarebbe successo se i progenitori non avessero peccato, se si fossero mantenuti saldi nello stato d'innocenza in cui erano stati creati. Il quesito parrebbe inutile visto che Adamo ed Eva peccarono proprio nel giorno in cui furono creati, ma non lo è dal punto di vista filosofico, perché è «un'interrogazione controfattuale della realtà. E i fatti non bastano per capire la realtà e i suoi limiti» (p. 13). Una volta eliminato il peccato, cosa sarebbe successo alla politica? La risposte a queste due domande non mancarono e furono non univoche, anzi, contrastanti e divergenti (p. 14). Briguglia le passa in rassegna con acribia «nelle sezioni dedicate a Tolomeo da Lucca e Marsilio da Padova, [...], o a Filmer, che si disinteressa della premessa ontologica per concentrarsi su una vera e propria filiazione del potere da un Adamo re» (p. 15). E alla fine Briguglia conclude ponendo esplicitamente la domanda che, è implicita in tutti gli argomenti, ovvero se esiste la possibilità reale di tornare ad Adamo, o di recuperare qualche frammento dello stato d'innocenza. Le soluzioni anche questa volta sono le più varie; e quelle più interessanti, più radicali, «cariche di un loro potenziale rivoluzionario» (*ibidem*), provengono dall'ambiente francescano, come vedremo tra poco.

Ritornando al racconto biblico di Adamo ed Eva non può mancare la tentazione di cercare una qualche relazione tra il loro stato d'innocenza (e quello conseguente alla caduta) e il mito pagano dell'età dell'oro. I modelli elaborati da Ovidio e da Virgilio, sebbene sempre presenti (anche in forma implicita) nella formazione intellettuale di tutti i pensatori, (e quindi anche in Agostino), «non si confondono concettualmente con il congegno filosofico-politico» del peccato originale, per la diversa prospettiva che intercorre tra le due tradizioni. Del resto lo stato di natura esaltato nel mito pagano fu riconosciuto come una storia del tutto irreali già dai greci e dai romani e soprattutto da Lucrezio (*De rerum natura* v 771-1010), che, per amore di realismo, negò l'innocenza dei bestioni nati dalla terra e la loro felicità. Secondo Lucrezio la realtà in cui vissero i primitivi fu ben diversa dal quella mitologica, basti pensare al tanto vagheggiato “dolce far niente”, garantito dalla natura che produceva spontaneamente i frutti (scipite ghiande e aspri corbezzoli), che fu una pietosa bugia al servizio dell'amara realtà della selvaggia lotta per la vita e del cronico stato depressivo in cui vissero i primitivi (cfr. D. Puliga, *La depressione è una dea. I Romani e il male oscuro*, il Mulino, Bologna, 2017, pp. 70 ss.). Per questo è necessario tenere separate le due tradizioni e conservare l'integrità dell'originalità del racconto biblico, che è illuminante a riguardo degli effetti del peccato originale sulla formazione della nostra attuale natura.

Abbiamo detto che la disobbedienza dei progenitori causò il disordine nella natura a cominciare dall'assoggettamento di Eva ad Adamo: «A far sì che la don-

na meritasse d'aver come capo e signore il proprio marito non fu la sua natura ma il suo peccato» (p. 43). E del figlio al padre: «La ragione ordinata detta infatti che il padre domini il figlio e il figlio serva il padre» e, ancora: nell'ambito sociale il *dominium* diventò la sopraffazione dell'uomo sull'uomo, e fu così radicale da promuovere le forme della schiavitù.

Effetti altrettanto catastrofici, scrive Agostino, si ebbero nelle attività legate alla sopravvivenza, come l'agricoltura e l'allevamento, che si svilupparono in modo assai diverso di come sarebbero state se lo stato d'innocenza fosse rimasto intatto. Allora la coltivazione della terra avrebbe avuto il carattere di «cura del creato» e sarebbe stata priva di «elementi servili». L'allevamento avrebbe mantenuto il carattere di «esercizio di potere», perché Dio aveva concesso all'uomo già nell'Eden la capacità di comandare e ammansire gli animali utili ai suoi bisogni, ma il rapporto sarebbe stato temperato dalla «potenza» della ragione (pp. 40 ss.). Lo sfruttamento della terra e degli animali sarebbe, insomma, stato simile a quello delle «piante che sfruttano la terra per nutrirsi» (pp. 49-50). Non sarebbe stato permesso il potere dell'uomo sull'uomo, perché gli uomini sarebbero stati tutti naturalmente liberi dal male. Nello stato postlapsario, anche se «tra servi e padroni non c'è una differenza naturale perché tutti condividono una natura servile, una soggezione al peccato che li rende non liberi», il dominio assoluto oltraggia la natura umana (nonostante che, per merito del cristianesimo, «nessun essere umano è più considerato un semplice “strumento animato” aristotelico»).

Proseguendo il discorso sulla schiavitù, Agostino arriva necessariamente alla scoperta della predestinazione: «perché se è vero che tutti hanno peccato irrimediabilmente in Adamo, è altrettanto vero che la grazia di Dio si applica con terrificante libertà a chi vuole, senza badare a meriti o sforzi» (p. 12). Il vescovo Giuliano, che difese le idee di Pelagio contro Agostino, contestò vivacemente questa tesi, a suo avviso impossibile perché le colpe di un solo individuo non «possono perturbare tutto ciò che è stato istituito con la natura». Con uguale puntiglio Giuliano rigettò la tesi che tutti siano colpevoli del peccato di Adamo in quanto esistenti, e giudicò «mostroso» che, con la loro vita e il loro impegno, gli uomini non potessero avvicinarsi a Cristo (secondo Adamo) e meritare, almeno in parte, la salvezza (p. 13).

Approfondendo, poi, le modalità e i tempi della partecipazione di tutti gli uomini al peccato originale, Agostino giunse al «fondo misterioso» della colpa, davanti al quale si fermò: «A questo proposito preferisco stare in ascolto che parlare per non avere la presunzione di insegnare ciò che non conosco» («*Libentius disco quam dico, ne audeam docere quod nescio*», *Contra Julianum* IV 17).

Il mistero è risolto dal mistero sublime della Redenzione operata dal Figlio di Dio, il vero capo del genere umano. E a proposito Glorieux scrisse: «Bisogna parlare del mistero del peccato partendo dal mistero di Cristo e sotto la sua luce. Altrimenti non solo si urta lo spirito dei fedeli (e dei miscredenti), ma si falsa il piano divino. Dio non ha mai visto l'umanità fuori del Cristo, né il primo Adamo senza il secondo, né la caduta senza la sua mirabile riparazione» (p. 35). Benedetto XVI all'*Angelus* della festa dell'Immacolata (8 dicembre 2008) riconfermò il concetto con le seguenti parole: «Dio ha creato tutto per l'esistenza, in particolare ha creato

l'essere umano a propria immagine; non ha creato la morte, ma questa è entrata nel mondo per invidia del diavolo il quale, ribellatosi a Dio, ha attirato nell'inganno anche gli uomini, inducendoli alla ribellione (cfr. *Sap* 1,13-14 e 2,23-24). E il dramma della libertà, che Dio accetta fino in fondo per amore, promettendo però che ci sarà un figlio di donna che schiaccerà la testa all'antico serpente (*Gen* 3,15)».

Ritorniamo ora ai rimedi all'«eversione dell'innocenza» e concentriamoci sulla soluzione francescana sopra menzionata, che proponeva il ritorno alla povertà di Cristo e degli apostoli. Il rimedio apparve alla Chiesa del tutto impraticabile perché profondamente eversivo, in quanto costituiva «uno spazio di contestazione della Chiesa come corpo giuridico e rappresentava una pressione permanente delle strutture e istituzioni mondane» (p. 89), sulle quali faceva affidamento la Chiesa. L'agostiniano Egidio Romano si tenne lontano dalle posizioni dei francescani, e indicò come soluzione efficace e praticabile i sacramenti e la stessa Chiesa (intesa come istituzione divina), quale garante dei sacramenti, attraverso i quali si manifesta la grazia santificante. Ma cosa sarebbe successo se «l'onda tellurica del peccato (e della grazia divina), cioè l'abisso del rapporto personale tra Dio e gli uomini [...] avesse concettualmente investito anche la Chiesa?» (*ibidem*). John Wyclif, teologo di Oxford, fece ricorso al *dominium*, al quale applicò lo schema classico, di derivazione paolina e agostiniana. La conclusione fu che: «ogni giusto può disporre di tutto il mondo sensibile, ma nessuno può disporre di ciò su cui non ha signoria» (p. 102), e la «signoria» è data solo da Dio. Traducendo in parole povere significa che a ciascun giusto va restituito il potere. Ma chi sono i «giusti»? I giusti sono i figli di Dio, i coeredi del Paradiso; in breve, sono i predestinati.

Briguglia conclude il suo saggio con quest'ultima esplicita domanda (cap. 6): «Adamo, padre o re?». Tra le molte risposte si distinguono quelle di due «esperti di politica», Robert Filmer (*Patriarca o il potere naturale dei re*, 1680) e John Locke (*Primo trattato sul governo*, 1681), le cui giustificazioni affido al lettore.

Al termine di questo lungo e complesso percorso, che unisce indissolubilmente cielo e terra, desidero ritornare sull'efficacia del metodo controfattuale, che a prima vista potrebbe sembrare un gioco anche divertente, ma che nei fatti è un efficace mezzo strategico per «stressare» il reale e renderlo più «leggibile». A questo «gioco» potrebbe partecipare anche il lettore che, servendosi delle note, della ricca bibliografia e dell'utile indice dei nomi, potrebbe aggiornare il dibattito sull'innocenza, sul peccato e sulla predestinazione e potrebbe avere delle sorprese interessanti.

Giulia Carazzali

Letteratura

CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Introduzione di Giulio Guidorizzi, con una conversazione tra Carlo Ginzburg e Giulia Boringhieri, Adelphi, Milano 2021, pp. 226.

«L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia». Così sentenzia Cesare Pavese – con folgorante quanto

dolorosa sintesi – nei suoi *Dialoghi con Leucò*; e il suo ricordo, a settant'anni dalla morte, si materializza nella ripubblicazione di una delle sue opere più famose ed enigmatiche: la casa editrice Adelphi ripropone i *Dialoghi* incorniciati da una introduzione di Giulio Guidorizzi – significativamente intitolata proprio *Il ricordo che porta e il ricordo che lascia* (pp. 9-28) – e, come chiusa, da una “conversazione” tra Carlo Ginzburg e Giulia Boringhieri (*Cesare Pavese tra storia e memoria*, pp. 211-226).

Correva l'ottobre 1947 quando Pavese pubblicava con Einaudi, la “sua” casa editrice, i *Dialoghi con Leucò*, alludendo con tale titolo, attraverso un gioco di parole, sia alla dea Leucotea (che è anche personaggio dei *Dialoghi*), sia a Bianca Garufi (dal greco *leukós*, “bianco”) sua collega in Einaudi, da lui amata senza speranza (come tante altre donne): una relazione incompiuta e irrealizzabile, almeno secondo quel canone di «amore assoluto» (p. 17) che Pavese vagheggiava. Sono ventisette brevi conversazioni “a due” che vedono colloquiare i più diversi personaggi del mito greco (ma troviamo anche figure storiche, come il poeta Esiodo). Sul piano letterario l'opera richiama i *Dialoghi* di Luciano, ma ne è lontanissima per ispirazione e dimensione psicologica: la leggerezza dei dialoghi lucianeî cede qui il passo alla pervasiva presenza di uno sgomento interiore, profondamente radicato nell'autore e senza consolazione. Guidorizzi – specialista indiscusso della mitografia greca (*inter alia* ha pubblicato proprio per Adelphi la *Biblioteca* di Apollodoro e i *Miti* di Igino) – rintraccia la radice più profonda dei *Dialoghi* e la illustra al lettore con uno scrivere limpido e icastico al tempo stesso: ad esempio, quando definisce i *Dialoghi* come «quasi-poesia, quasi-teatro, quasi-mitologia, ma anche quasi-antropologia, persino quasi-psicoanalisi» (p. 18) – e, dunque, soltanto con una non-definizione, che ne esprime la ineffabile unicità (Pavese stesso li aveva qualificati come un «groviglio», p. 222). La dimensione teatrale, in particolare, ha trovato una felice conferma nella messinscena dei *Dialoghi*, con la riduzione di Aldo Trionfo, da parte del Teatro della Tosse di Genova nel maggio 1989.

Il mito, dunque. Forma senza tempo, «il mito scavalca il tempo» (p. 11) e come modulo narrativo si adatta, docilmente e flessibilmente, a qualunque contenuto. Ma che cosa fosse per lui il mito, Pavese stesso – che, attratto com'era sul piano antropologico dalla dimensione del “primitivo”, «era affascinato [particolarmente] dal mondo primigenio e misterioso dei Titani» (p. 14) – lo chiarisce nella breve nota da lui premessa ai *Dialoghi*: «il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo [...] un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere» (p. 27). Definizione chiarissima: ed è solo attraverso la forma-mito così concepita che Pavese può esprimere il suo tormentato io interiore nei *Dialoghi*, opera autobiografica quant'altre mai, giacché – come chiosa Guidorizzi – «raccontando il mito, appunto, Pavese raccontava se stesso» (p. 16). Certo, le brevi riscritture dei miti create da Pavese sono del tutto peculiari: personalissime e uniche, una forma di «mitopoiesi» (p. 14). Così, osserva ancora Guidorizzi, «nei *Dialoghi* «non accade nulla: tutto [...] deve ancora accadere, o è già accaduto» (p. 15); e l'andamento

del racconto è sospeso, come quello di un sogno: «i *Dialoghi* sono un libro onirico» (p. 14). Ma è un sogno che non rasserena mai, che rasenta l'incubo: dalla lettura dei *Dialoghi* si esce inquieti e turbati.

La *Conversazione* che chiude il libro vede Giulia Boringhieri intervistare lo storico Carlo Ginzburg, figlio di Leone e Natalia Ginzburg, entrambi tra i più cari amici di Pavese. Le puntuali domande della Boringhieri (traduttrice e saggista per la casa editrice Einaudi, in continuità con il padre Paolo, storico direttore delle Edizioni Scientifiche einaudiane) consentono a Ginzburg – anche sulla scorta di ricordi personali e familiari – di approfondire una serie di elementi nodali della poetica e della vita di Pavese. Le considerazioni sul mito, innanzi tutto, che da «tema centrale» (p. 215) si trasforma in una sorta di ossessione per Pavese, che ne rielabora continuamente la nozione, in particolare nel *Taccuino segreto*, «redatto nel '42-'43, [...] rimasto tra le sue carte» e pubblicato da Italo Calvino nel 1990 (p. 217); e del *Taccuino* Ginzburg sottolinea la centralità nella produzione di Pavese per il valore e l'autenticità, anche sul piano politico, del contenuto. E poi l'importanza del rapporto di Pavese con il famoso antropologo Ernesto De Martino: un rapporto lungo e articolato, ma rimasto sempre confinato all'aspetto professionale e mai sfociato in amicizia, giacché i due intellettuali erano molto diversi, anche per formazione (non si amavano, verrebbe da dire). Completa il volume un *Post-scriptum* di Ginzburg, in cui lo storico precisa alcuni concetti, anche alla luce delle osservazioni a lui rivolte dopo che la *Conversazione* era stata resa fruibile in rete (12 febbraio 2021, <https://fondazionecesarepavese.it/news/carlo-ginzburg-dialogo-su-pavese/>). Ginzburg ricorda, tra l'altro, nel *Post-scriptum* le fini considerazioni presenti nella recensione ai *Dialoghi* curata dall'illustre grecista Mario Untersteiner e pubblicata poco dopo l'uscita dell'opera, grazie alla quale fra recensore e recensito non solo nacque un rapporto di reciproca stima, ma si evidenziò anche una profonda sintonia culturale. In particolare, Untersteiner ravvisa acutamente nella prosa dei *Dialoghi* la presenza di una struttura metrica, sicché la prosa stessa risulta come spezzata in versi di varia lunghezza – una “scoperta” che suscita fertili riflessioni sia in Pavese sia nei suoi successivi esegeti (Ginzburg segnala anche utili indicazioni bibliografiche).

Per riassumere, e concludere: a Giulio Guidorizzi va riconosciuto il merito di avere presentato i *Dialoghi* con estrema efficacia, enucleando senza inutili lungaggini i tratti distintivi e utili alla comprensione di un testo di per sé affascinante, ma pur sempre difficile e scabro, denso e problematico. Così, il compito del recensore si è risolto, in questo caso, in un puro piacere.

Claudio Beveggi