

Letteratura e verità

Piero Boitani

È QUI RIELABORATA L'INTRODUZIONE AL VOLUME DI P. BOITANI *LETTERATURA E VERITÀ* (STUDIUM, ROMA 2013), CHE RACCOGLIE SAGGI CHE PARTONO DA KEATS PER ARRIVARE A Omero, DANTE E SHAKESPEARE, DALL'ANTICHITÀ AL MEDIOEVO, AL RINASCIMENTO E AL ROMANTICISMO, PERCORRENDO UN AFFASCINANTE "VIAGGIO DELL'ANIMA".

Letteratura e filosofia

La letteratura è una, più o meno bella, menzogna? O dice, magari in maniera indiretta e misteriosa, la verità? Il problema è molto antico: risale almeno alle posizioni dei due principali pensatori che l'Occidente abbia prodotto nell'antichità, Platone e Aristotele. Il primo, che era un appassionato lettore di poesia, uno scrittore e un creatore di miti di prima grandezza, sosteneva con forza l'idea che non si ha buona poesia senza l'ispirazione, la mania, l'estasi, ma in ultima analisi accusava i poeti, e in primo luogo Omero, di raccontare cose false. Perciò, li bandiva dalla repubblica, lo stato ideale che proponeva in uno dei suoi libri, e che tentava di realizzare in Sicilia. Il secondo, altrettanto acuto lettore, sembra più distaccato nella scrittura: non inventa favole e, se crede al furor dell'ispirazione, non vi insiste. Tuttavia, la sua considerazione della poesia è maggiore di quella del maestro. Aristotele pensa infatti che quella poetica sia attività più «filosofica e più seria» della storia, perché mentre questa si occupa di ciò che accade, degli eventi reali, quell'altra espone fatti «che potrebbero avvenire» «secondo il verosimile o il necessario». Laddove l'una, la storia, fornisce una visione del particolare, l'altra, la poesia, espone una visione dell'universale. Aristotele ricono-

sce alla letteratura un amore per la conoscenza davvero grande: la definisce infatti nella *Poetica* «più filosofica», *philosophóteron*, e cioè maggiormente amante di sapienza, della storia; e sostiene nella *Metafisica* che colui che ama il mito (*philomythos*), cioè il poeta, è anche, «in qualche modo», amante del sapere (*philosophos*).

Platone, insomma, afferma che la letteratura è, in fondo, menzogna; Aristotele è incline a vedere nella poesia una ricerca e un raggiungimento della verità. Naturalmente, il dibattito non è limitato a loro: si può immaginare cosa pensassero della faccenda i poeti, per esempio un Pindaro e, più tardi, un Lucrezio. Anche gli storici avevano qualcosa da dire. Se Aristotele, parlando di particolare della storia e universale della poesia, chiamava in causa Erodoto, un Tucidide si mostrava piuttosto esplicito. Il suo Pericle celebra davanti agli Ateniesi le imprese della loro città e dice: «non abbiamo bisogno di un Omero che canti la nostra gloria né di chi con le sue parole procurerà un diletto immediato, dando però un'interpretazione dei fatti che non potrà reggere quando la verità si affermerà». Tucidide, per conto suo, loda la propria opera di storico, affermando che probabilmente il suo racconto «risulterà poco dilettevole in una pubblica



William Blake, *Il sogno del giovane poeta*, illustrazione di John Milton, *L'Allegro e il Penseroso* (1820).

lettura proprio perché privo di finalità artistiche»: ma «ciò che ho composto – sostiene – è un'acquisizione perenne, non un pezzo di bravura mirante al successo immediato».

Bellezza e verità

Il conflitto tra queste due visioni dell'opera letteraria domina tutta la storia della cultura occidentale e diventa più forte quando il poeta afferma con maggior vigore la sua pretesa di verità, per esempio con Dante, con il Rinascimento, e infine con il Romanticismo. Questo studio ricostruisce le fasi salienti della polemica, ma – dando per scontato che la letteratura sia capace di attingere il vero – esplora in particolare i modi in cui essa tenta di farlo. Tale esplorazione viene compiuta in maniera obliqua, a partire sempre dagli sviluppi storici e attraversandoli, ma affrontando costantemente temi specifici e più di una letteratura.

Il primo tema è quello dell'identità tra bellezza e verità proposta da Keats nell'*Ode sopra un'urna greca*: lo affronto nell'ambito di un fenomeno culturale preciso, l'Ellenismo dell'epoca mo-

derna. La Grecia antica è, per gli scrittori europei, il luogo della poesia, dell'arte e del pensiero: è lì (e a Roma) che Goethe e Keats, Hölderlin e Shelley, Arnold e Pater vogliono affondare le proprie radici, e il loro ellenismo è ricerca della bellezza e della verità. L'urna greca, della quale seguono gli sviluppi sino al vaso di Wallace Stevens e di Thomas Stearns Eliot nel Novecento, riassume in sé tutti i trascendentali platonici e dispiega sia l'estasi sia l'allegoria, legando

insieme natura, tempo, eternità, canto e amore in un'unica «forma» concreta eppure sfuggente. Nell'ellenismo di William Butler Yeats, più tardi, essa è sostituita da Leda e il cigno e poi da due diverse visioni di Bisanzio, una ascetica e ieratica, nella quale il poeta diviene celebrante del bello e del vero, l'altra estatica.

Vorrei tuttavia richiamare anche l'aspetto che unisce la filosofia e l'esperienza dei misteri. In questi, secondo

Plutarco, il momento supremo della rivelazione è paradigma del punto culminante dell'itinerario filosofico: la bellezza veduta nel suo splendore, secondo il Platone del *Fedro*, o «il pensiero dell'intelligibile, puro e semplice», per il primo Aristotele, quello dell'*Eudemo*. Tale *nósis* «attraversa l'anima balenando come un lampo» (è proprio la stessa parola usata per la teofania di Demetra nell'*Inno omerico* che spiega la fondazione dei misteri eleusini), «offrendo talora per una sola volta l'opportunità di toccare e di contemplare». Toccare la pura verità: ecco il segreto dell'*«epoptica»* nei misteri e nella contemplazione del filosofo, che ritiene allora di possedere il principio «semplice e immateriale» quale «fine (*télos*) ultimo della filosofia» «come in una iniziazione (*teleté*)».

Estasi e verità

Tra i due poli dell'estasi e della verità – come Stephen Halliwell ha dimostrato nel suo recente *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus* (Oxford University Press, 2012) – si gioca buona parte della discussione sulla poesia in Grecia. Si deve a Democrito l'idea che, per comporre buona poesia, il poeta deve essere invasato, posseduto dalle Muse. Percorro l'evoluzione di questa idea nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento, additandone i paralleli nel racconto biblico di David, e fermandomi su Dante e su Boccaccio. Il *furor* – che Boccaccio chiama *fervor* – consente al poeta di dire la verità. All'inizio del *Paradiso*, Dante implora Apollo di «spirare» nel suo petto con la stessa violenza che aveva manifestato nello scorticare vivo Marsia. Nella sua difesa della poesia nelle *Genealogie*, Boccaccio afferma che uno degli effetti che ha il fervor è quello di «coprire la



Copia di Leonardo da Vinci, *Leda e il cigno* (ca. 1510), Roma, Galleria Borghese.

verità sotto il velo di favole leggiadre». Il grande narratore che è anche devoto del Petrarca e di Dante reputa insomma la letteratura capace di un non indifferente messaggio di verità, ma crede anche che suo compito sia quello di esprimere tale fondo celandolo dietro la bellezza delle invenzioni mitiche. È una posizione che riassume l'atteggiamento della parte più avvertita del Medioevo e che giustifica l'interpretazione allegorica praticata sin dall'antichità e poi dall'esegesi cristiana. Il metodo delle «quattro letture» (letterale, allegorica, morale e anagogica), o quello della tipologia, del figuralismo, non è in primo luogo un approccio che consente all'interprete grande libertà: è invece soprattutto una ricerca della verità nascosta. Il furor antico riprende vigore nel Rinascimento, ma l'ombra che a esso si affianca è ora quella della follia vera, la pazzia fisica del poeta: che Montaigne vede di persona in Torquato Tasso e che Goethe consacrerà nel suo dramma sul poeta italiano. Una singolare coincidenza di *enthusiasmós* poetico e di malattia mentale deflagra nel Romanticismo, dove alcuni tra i maggiori scrittori – primi tra tutti Friedrich Hölderlin, John Clare e Gérard de Nerval – sono prede di terribili psicosi. Il Novecento, invece, sostituirà alla follia l'eccentricità. Cosa, allora, è l'esperienza della poesia? E cosa il senso del tragico? Non per il poeta, intendo ora, ma per il lettore, per il pubblico. Richiamo la *Pitica I* di Pindaro. Quando, oggi, prendiamo in mano la poesia nel momento «giusto», se siamo raccolti in noi stessi, essa ci appare come una cetra d'oro appartenente a potenze che ci sembrano superiori, ma che pure è lira, strumento umano, in mano a cantori umani. Capace di spegnere il lampo di fuoco eterno che è prerogativa del dio; di addormentare sullo scettro divino l'aquila, versando

sulle sue palpebre una nuvola buia e facendola respirare, nel sonno, al proprio ritmo; di placare il Conflitto delle cose, Ares, in un torpore profondo; di ammalare i numi tutti. E, soprattutto, gli uomini. Solo gli esseri «che Zeus non ama – avverte Pindaro –, paventano udendo / la voce delle Pieridi / sopra la terra e l'indomito mare». Cetra d'oro, perché l'oro, come il fuoco che brilla bruciando nella notte, è la cosa più preziosa e, dopo l'acqua, la migliore. Ma strumento che segue un lieve passo di danza e che è «principio di festa»: la festa di spirito e carne che in essa si incontrano, lo spozializio di cosa e parola cui essa officia.

Mi servo del bel libro di Francesco Calvo, *L'esperienza della poesia* (Il Mulino, 2004), pieno di suggestioni affascinanti e intriso di Rilke e di Aristotele. L'esperienza della poesia è per questo autore «cosa piccola», affine all'esperienza che noi uomini, cui è propria la *cognitio vespertina*, compiamo nell'incontro con l'altro, nell'amicizia e nell'amore. Se desideriamo una risposta filosofica alla domanda su cosa possa essere l'esperienza della poesia, dovremo dire, con Calvo, che «la poesia, o l'arte in generale, è un modo in cui l'uomo si appropria dell'esperienza della forma». La poesia coglie per un attimo, e dice in parole umane, il *to ti ên einai* della cosa,



Giorgione, *Omaggio a un poeta* (ca. 1505), Londra, National Gallery.



Raffaello Sanzio, *La Poesia* (1511), Palazzi Vaticani, Stanza della segnatura.

ciò che essa aveva-ad-essere, insomma ciò che le è «appropriato». Nella tragedia, poi, ciascuno di noi coglie il fallimento dell'«opera dell'uomo», del suo tendere alla felicità. In essa vediamo rappresentati non gli eventi reali, come nella storia, ma, sostiene l'Aristotele della *Poetica*, i fatti quali potrebbero verificarsi secondo il verosimile o il necessario. La tragedia, insomma, incatena gli accidenti, dei quali non si può fare scienza, come se di essi si potesse dare spiegazione causale. Essa è dunque portatrice di una verità profonda, essenziale, che colpisce tutti noi non in astratto, ma nella carne.

Mito e verità

Queste idee possono essere applicate al tema della vecchiaia di Omero. *L'Odissea* è il poema della vecchiezza, nel

quale tutti i protagonisti dell'*Iliade* sono invecchiati, oppure morti. La verità dell'*Odissea* è questa, ed è quella della morte, sperimentata di persona nella visita all'Ade: «Temerari, che vivi scendeste nella casa di Ade – Circe dice a Ulisse e ai suoi compagni –, mortali due volte, mentre gli altri muoiono solo una volta». Ma è anche la verità della luce e della vita: quella cui l'anima della madre, Anticlea, esorta Ulisse proprio dall'oltretomba: «Ma volgiti in fretta alla luce: tutto questo / tu sappilo, per dirlo anche dopo a tua moglie». E quella che Ulisse ritrova infine a casa. Non la restituzione di ciò che si è perduto (neppure a Giobbe vengono restituiti i figli e le figlie, o gli averi, che aveva prima), ma la riconquista di ciò che, di quel che è più dentro al cuore, c'è ancora: il figlio, la nutrice, la moglie,

il padre, la casa. «Parlo di vecchiezza – scrive l'Anonimo del Sublime –, ma della vecchiezza di Omero».

Della figura di Ulisse mi interessano, qui, due aspetti complementari, quello etico e quello storico. Nel passare attraverso le epoche e i testi, Ulisse incarna modelli etici spesso divergenti. Quali verità incarnano? Soprattutto, la letteratura che attorno a lui si compone nell'età moderna sembra radicarsi nella storia, sembra fare – un paradosso che l'antichità e Aristotele non avrebbero saputo concepire – poesia della storia: in una parola, di essa pare infine rivelare la verità.

Che il *mythos* aspiri dunque a farsi ombra della verità? Risalgo, ancora una volta, all'*Odissea*, e più precisamente al viaggio che, condotte da Hermes, le anime dei Pretendenti compiono verso l'Ade nell'ultimo Libro del poema. È il primo «viaggio dell'anima» che la letteratura ci presenti, ben presto seguito da quello che illumina il Fedro platonico. La vicenda, tuttavia, è qui assai più complessa. Gli stessi viaggi di Ulisse vengono interpretati dal neoplatonismo come episodi di un'ascesa mistica, e collocati in parallelo all'esodo di Israele dall'Egitto. Episodio centrale dell'immaginario ebraico e poi cristiano, la marcia nel deserto verso la Terra Promessa è interpretata da Origene come l'itinerario dell'anima dall'idolatria e dal peccato verso la virtù, la conoscenza, la fede e Dio.

Sulla via della verità

Ogni tappa porta con sé dolore e scoperta, in una ricerca appassionata della Via, della Verità e della Vita che percorre la storia dal Principio alla Fine e ha la sua meta nella Parola. Nell'itinerario si cela un mistero, perché alle quarantadue tappe attraverso le quali Israele «sali» dall'Egitto corrispondono le quarantadue generazioni attraverso le



Gustave Moreau, Giovane poeta, Parigi, Musée Gustave Moreau.

quali Cristo, incarnandosi, «discese nell'Egitto di questo mondo». Salita e discesa sono il cammino della salvezza lungo il quale la carne e lo spirito, l'uomo e Dio si incontrano. Ogni particolare del libro biblico dei *Numeri*, che quel viaggio racconta, ha una spiegazione: i tempi, i nomi dei luoghi, le tende, i cibi, le bevande, la sorgente, il pozzo. Ogni dettaglio è esaminato alla luce di tutta la Scrittura: l'*Esodo* viene letto ricordando il *Cantico dei Cantici*, la *Genesi* interpretata per mezzo dei Vangeli. E l'esegesi si fa ri-Scrittura, invocando per ognuno il «riversarsi» del discepolo prediletto sul petto di Gesù. La grande suggestione che l'allegoria di Origene esercita è testimoniata dalle riprese che ne hanno operato, con straordinarie variazioni, Girolamo, Grego-

rio di Nissa, lo Pseudo-Ambrogio, Agostino, Bruno d'Asti, Bernardo di Clairvaux e Pier Damiani. Ognuno amplifica le intuizioni del maestro alessandrino per i propri scopi e dando ad esse la propria inconfondibile impronta. Nel frattempo, però, la letteratura gnostica s'impadronisce anch'essa del tema, dando ad esso sviluppi eclatanti, come nel *Canto della perla*. Più tardi, il viaggio dell'anima si diffonde e si trasforma: assume le fattezze del pellegrinaggio di Dante nell'aldilà, della *Notte oscura* di Giovanni della Croce, del moderno romanzo di formazione, della navigazione che, nei *Quattro quartetti* di Eliot, conduce a comprendere «il punto d'intersezione del senza tempo col tempo». Si tratta, in sostanza, di un mito, originariamente poetico e filosofico, in con-

tinua metamorfosi, che tocca e s'annoda con altri miti, e che genera esegesi teologica: la quale a sua volta s'innesta su altra storia e diviene nuovo mito. Che viene ricondotto infine alla letteratura e alle sue infinite pieghe. È un esempio perfetto del modo in cui le «quattro letture» medievali (letterale, allegorica, morale e anagogica) dischiudono verità sorprendenti e cangianti.

La «finzione suprema» giunge al vertice con i due fra i più grandi poeti che l'Occidente abbia generato, Dante e Shakespeare, e le loro idee sulla resurrezione e la rinascita. Eredi entrambi della tradizione cristiana, i due procedono, s'intende, in maniere molto diverse l'una dall'altra. Nel primo, Salomone espone la teoria dantesca secondo la quale le anime dei beati acquisteranno, dopo aver ripreso il corpo nel giorno del Giudizio, un chiarore infinitamente più splendente di quello che hanno già ora in Paradiso. Nel secondo, una statua marmorea, opera di Giulio Romano, riprende vita al termine di un dramma della gelosia. Non anticipo qui i particolari, ma a me sembra che la «fede» professata da Dante e quella richiesta dalla Paolina di Shakespeare abbiano qualcosa in comune: l'*amen* pronunciato dagli spiriti del Cielo del Sole. Quell'*amen* segnala una speranza, quella della resurrezione della carne: «forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiternie fiamme». Indica un fatto: che si desidera la resurrezione perché la si vuole per i propri cari. Vale «così sia». E tanto significa anche nel *Racconto d'inverno* di Shakespeare, dove Leonte fervidamente desidera la «rinascita» della moglie Ermione che egli ha tanto offeso. Ma *amen* vuol dire anche *in verità*.

Piero Boitani
Università di Roma "La Sapienza"