

Alessandro Piperno
Una selva oscura e una camera da letto

Poche cose sono fuorvianti e noiose come le mode letterarie. Se non altro perché di solito chi le propugna, così come chi vi aderisce fideisticamente, sembra dimenticare che la letteratura offre spazi assai angusti e piuttosto relativi all'invenzione assoluta. In ambito letterario, non esistono primizie disancorate dalla tradizione. Di fatto, siamo tutti epigoni. O, per dirla con Marco Aurelio: «Nulla viene dal nulla».

Ecco perché rimango sempre perplesso quando sento alcuni amici accademici, per non dire dei colleghi scrittori, sdilinquirsi sulla cosiddetta ego-fiction, un genere letterario la cui teorizzazione sembra giungere con qualche millennio di ritardo rispetto alla prassi. Mettere in scena se stessi – con tanto di generalità – in un contesto più o meno realistico e in maniera più o meno plausibile è un antico vizio degli scrittori. Si tratta di un esercizio di impudicizia che dai lirici greci e latini, passando attraverso Agostino, Montaigne, Cellini, Casanova, Chateaubriand, Stendhal e tanti altri ancora giunge a noi, prendendo forma nei libri di Saul Bellow e Philip Roth senza soluzione di continuità.

Peccato che scrivere di sé in modo adeguato richieda una

Una selva oscura e una camera da letto

sapienza artistica (tecnica), una sincerità e un senso morale impressionanti. Pochi lo hanno fatto meglio di Dante e Proust.

Un'intuizione di Contini

Ricordo ancora quando, più o meno una vita fa, ancora studente, m'imbattei nel saggio in cui Gianfranco Contini, con l'imbarazzo del filologo e l'audacia del letterato di grido, paragona Dante Alighieri e Marcel Proust. Allora non potevo certo sapere quanto, nel corso degli anni, un raffronto così bislacco avrebbe assunto per me il valore di una rivelazione.

Occorre dire che Contini, nella smania di assimilare il suo Dante "personaggio-poeta" al non meno ambiguo Narratore proustiano, per prima cosa mette le mani avanti.

Marcel Proust, voglio dire, serve da metafora per un discorso non del tutto elementare su Dante. [...]. Il più grande scrittore dei nostri tempi mi sembra davvero proporzionato al compito che gli viene attribuito (*Un'idea di Dante*, p. 33).

Come si vede, riducendo Proust a metafora (un ruolo, dopotutto, non spregevole), Contini tiene a bada l'imbarazzo, e allo stesso tempo mette in guardia se stesso (e il lettore) dalla palude in cui rischia di impantanarsi.

Ha senso, si chiede, mettere sullo stesso piano il massimo poeta del Medioevo e il campione del modernismo novecentesco? A chi giova affiancare due giganti così sideralmente distanti: nel tempo, nella lingua, nello stile, nella forma espressiva, nel genere adottato, nelle concezioni filosofiche, nelle finalità artistiche, nel temperamento? Che te ne fai di paragoni del

genere? A prenderli troppo seriamente, in modo pedissequo, non rischi di dare un'idea generica, e un tantino retorica, del genio artistico? Insomma, smerciando siffatti raffronti, non corri il pericolo di suggerire al profano l'idea che i sommi scrittori si somigliano un po' tutti?

A scanso di equivoci, nell'accingermi a raccogliere la sfida lanciata da Contini, lasciatemi dire che la sola cosa che condivido con lui è l'imbarazzo. Per il resto non ho la sua cultura, né dispongo dell'autorevolezza per dare conto di un duello così titanico. Inoltre, benché abbia trascorso la parte migliore della mia vita accademica a leggere Proust – al punto da poter esibire la sempre più gualcita coccarda dello specialista – è evidente che le mie nozioni dantesche sono decisamente meno salde di quanto non fossero le competenze proustiane di Contini.

Resta comunque il fatto che il saggio di Contini ha influenzato i miei primi lavori eruditi in modo determinante. Non a caso, il capitolo che apriva la mia giovanile indagine proustiana si intitolava: "Un nuovo inferno". In esso, partendo da una suggestione di George Steiner, enfatizzando gli aspetti nichilisti della *Recherche*, immaginavo il Narratore come una sorta di novello Dante alle prese con l'inferno della mondanità parigina. Insomma, m'impegnai in quella che all'epoca, nel pedante birignao accademico, si sarebbe chiamata: una lettura dantesca della *Recherche* proustiana.

Da allora non sono mancati studiosi che si sono cimentati nel rapporto tra Dante e Proust, soprattutto in ambito francesistico. Si tratta perlopiù di lavori accademici che mirano a definire il perimetro dell'influenza dantesca su Proust (assai angusto, a dire il vero), il grado delle conoscenze proustiane dell'opera di Dante (non troppo profonde, a quanto pare) e

le affinità strutturali che assimilano la *Commedia* alla *Recherche* (qui le cose si complicano). Insomma, eccellenti indagini accademiche che, forse, proprio in virtù di questo e date le circostanze, non fanno al caso mio. Sapere quante volte Proust cita Dante nell'epistolario o nella *Recherche* ha un interesse relativo, e ben poco aggiunge alla comprensione di Dante e alla fruizione di Proust. Comunque, se proprio tenete a saperlo, nella *Recherche*, le citazioni dantesche sono cinque, e, come è stato notato, nessuna davvero memorabile. Ma ripeto, non mi pare questo il punto. E allora qual è?

Dante e Marcel: personaggi a confronto

Il punto è che ancora oggi l'intuizione di Contini conserva una verità tutta da esplorare. A proposito di autobiografia, lui ravvede una corrispondenza tra la prima persona singolare adottata dal Poeta della *Commedia* e quella altrettanto controversa del Narratore della *Recherche*. Partendo dalla fondamentale indagine di Charles S. Singleton, Contini rivela come nell'io dantesco «convergono l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare di un'esperienza determinata *hic et nunc*, in un certo spazio e in un certo tempo; Io trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e "io" (con la minuscola) esistenziale».

Ebbene, nota ancora Contini, qualcosa di non troppo diverso si può dire del Narratore proustiano. A cominciare dalla coincidenza onomastica: se il protagonista della *Commedia* si chiama Dante, l'eroe della *Recherche* si chiama Marcel. E tuttavia, né l'uno né l'altro sono sovrapponibili agli omonimi autori che li hanno inventati. Quanto sia preziosa tale intuizione

lo dimostrano i succosi frutti che ha saputo produrre. Valga per tutti l'esempio del bellissimo *L'io e il mondo* di Marco Santagata (il Mulino, 2011) in cui si dà conto della doppia natura del narratore dantesco: la scissione tra personaggio agente (*agens*) e personaggio narrante (*auctor*). «Più che di personaggio Dante» scrive Santagata «forse sarebbe meglio parlare di arcipersonaggio, cioè di un'identità che altre volte può presentarsi come diretta proiezione dell'autore e altre ancora rimanere un'istanza autobiografica senza corpo strutturato. Questa entità, che non coincide con l'autore ma che ne tradisce la fisionomia, conduce a sé, e quindi a un punto di vista unico, tutte le scritture nelle quali si manifesta, abolendo non solo le differenze di genere e di impianto discorsivo, ma anche quelle primarie tra storia e invenzione, verità e menzogna.» Se Dante non fosse citato e se non sapessi che a scriverne è Santagata, potrei tranquillamente credere che il passo appena trascritto si riferisca a Proust.

A questi due narratori, se mi è consentito farlo, ne aggiungerei un terzo, più discreto forse, ma non meno influente. Una presenza che fa capolino nei momenti più emotivamente drammatici della *Commedia* e della *Recherche*, e che agisce sul lettore con forza dirompente. Si tratta del Sapiente, l'incrocio tra un filosofo e un moralista che, partendo da conoscenze acquisite e rielaborandole con strabiliante sagacia psicologica, riflette sulla condizione umana. In questo almeno assimilabili a Shakespeare, Dante e Proust sono fonti inesauribili di saggezza introspettiva. Pare proprio che per loro il cuore umano non abbia segreti. Sanno tutto quel che c'è da sapere sull'amore, la nostalgia, l'esilio, lo snobismo... Mi domando se non sia questo terzo narratore a conferire all'opera di entrambi quel senso di autenticità tragica.

A questo punto non serve soffermarsi sull'entità di una mirabile rivoluzione narratologica (chiamiamola pure così), ma come essa sia determinante per definire i nessi tra l'ispirazione artistica dantesca e quella proustiana, in tale senso almeno, bizzarramente contigue.

Giocando sulle macro-somiglianze, salta subito agli occhi come la *Commedia* e la *Recherche* occupino, nelle rispettive letterature, un ruolo prominente, il posto d'onore di fari incontrastati. Autentiche summe, in esse convergono i motivi di due tradizioni canoniche. La differenza (certo, non da poco) è che mentre Dante è il capostipite, l'inventore, l'immaginario per antonomasia, Proust è il maestro di cerimonie, il liquidatore, il grande curatore testamentario. Del resto, sono pochi gli autori immortali che abbiano saputo esercitare un fascino altrettanto esclusivo sugli specialisti e, allo stesso tempo, ispirare al lettore comune una fedeltà canina. In un certo senso, Dante e Proust hanno fondato religioni letterarie che non smettono di mietere martiri. Leggerli è allo stesso tempo un piacere, una fatica e un atto devozionale. Ti sembra che dopo averli incontrati e assimilati, niente potrà più soddisfare le tue esigenze di pienezza. Allo stesso tempo ti sfuggono. Le loro opere maggiori sono scrigni gremiti di tesori nascosti. Superati gli intralci posti dalla lingua arcaica dell'uno e dalla sintassi impossibile dell'altro, li si può avvicinare con il piacere con cui leggiamo un feuilleton ottocentesco, e, allo stesso tempo, come dicevo, quali custodi di una sapienza umana definitiva. Del resto, sono accomunati da un'ossessione per la morte, in Dante esplicitata sin dal principio, da Proust evocata con maggior circospezione ma in modo non meno struggente nel lungo epilogo. In un certo senso, si può dire

che entrambi ci parlino dall'aldilà: postumi e proprio per questo irrimediabilmente attuali.

Venendo al dato tematico e tentando di ridurlo all'osso, sia la *Commedia* sia la *Recherche* si presentano come viaggi, o per essere più precisi, perigliosi pellegrinaggi alla conquista di un senso sancito da una vocazione esclusiva e irresistibile. Dimentichiamo per un attimo che, a fronte dell'approccio profano e così cupamente ateo di Proust, ad animare Dante ci sia il sentimento religioso tipico di un uomo del Medioevo. Più interessante ravvisare come sia il Poeta sia il Narratore si prefiggano, sin dalle prime battute, di intraprendere un iter di salvezza, e che per farlo si affidino anima e corpo a una forma peculiare di misticismo artistico. Se la cosa per un uomo come Dante, un intellettuale del Trecento, non deve sorprendere – dopotutto gli esempi degni di emulazione non gli mancano, a cominciare da quelli offerti da Boezio e Sant'Agostino –, appare assai meno scontato riferirla a un dilettante *fin de siècle* come Proust. Senza tuttavia dimenticare che la sua passione per il Medioevo – favorita dalle mode del tempo e mediata dagli studi di John Ruskin – troverà nella *Recherche* svolgimenti inauditi.

A ogni modo, per capire quanto malagevoli e accidentati siano i viaggi intrapresi dal personaggio-Dante e dal personaggio-Marcel, va considerato che la *Commedia* e la *Recherche* sono disseminate di indizi, allegorie, visioni, sogni, epifanie, profezie, false partenze: ciascuna delle quali è al servizio dell'ascesa vertiginosa verso lo sfavillante Empireo della consapevolezza morale.

Via Crucis

A questo punto, come non notare che la *Commedia* inizia in un luogo famigerato su cui da secoli i commentatori non smettono di interrogarsi: la selva oscura. Come considerarla? Un pantano nevrotico? Una facile allegoria? Un incubo a occhi aperti? La descrizione realistica di un luogo fantastico? Mi guarderò bene dall'aggiungere la mia interpretazione a quella di chiosatori più attrezzati e illustri. Mi basta ricordare come il poeta, prima di affrontare il viaggio nell'aldilà, si trovi intrappolato in un bosco tenebroso e inospitale, minacciato da animali feroci, in condizioni emotive che lambiscono la paranoia.

Ossia, in un'impasse emotiva analoga a quella in cui si dibatte l'anima in pena che ci accoglie all'inizio di *Combray*. La selva oscura del Narratore è la camera da letto, molto probabilmente immersa in un buio tiepido e caliginoso. È in pieno dormiveglia, ossia, in uno stato psichico abbastanza vacillante e inaffidabile da alterare le leggi del Tempo, fin quasi a sovvertirle. Se la coscienza è incapace di stabilire la differenza tra i vivi e i morti, i sensi si dibattono in una sfilza di impressioni tanto vivide quanto illusorie. Insomma, anche Marcel, come Dante, si presenta al nostro cospetto in piena crisi di mezza età, confuso e smarrito, vagolante tra un passato inafferrabile e un presente inaffidabile. Non sa in quale direzione muovere, da dove cominciare. Impiegherà quasi tremila pagine per raccapezzarsi, sbrogliando a fatica il bandolo di una matassa che più intricata non potrebbe essere. Ciò ha autorizzato diversi critici a parlare di itinerario cristologico. Per il Narratore salvarsi significa concepire il solo libro che si sente autorizzato a scrivere. Così il percorso proustiano assume la circolarità del viaggio dantesco, in un certo senso ricalcandola, con esiti altrettanto palinogenetici.

Il fallimento

D'altronde, sin dagli esordi, a perseguire entrambi è l'idea di riscatto. *La vita nova*, così come *I piaceri e i giorni* sono animati da un'esigenza più o meno dissimulata di risarcimento, favorita da singolari, e per certi versi analoghe, circostanze biografiche. Benché provengano da ambienti colti e privilegiati, i due artisti, ancora imberbi, non si sentono sufficientemente apprezzati. Mentre Dante, da bravo stilnovista, non fa che rivendicare il primato della nobiltà spirituale su quella dinastica, Proust coltiva una passione morbosa per l'aristocrazia di sangue. In un certo senso, è come se, ciascuno a suo modo, avessero un conto in sospeso con le origini e con lo spettro del fallimento in agguato. A guardarli da una certa distanza, viene da pensare che l'esilio inflitto a Dante per ragioni politiche trovi corrispondenza negli oltraggi di carattere mondano, razziale e sessuale che Proust patì per tutta la vita. Mi chiedo se ciò non giustifichi, almeno in parte, ambizioni artistiche allo stesso tempo titaniche e così aspre a manifestarsi. La *Commedia* e la *Recherche* hanno soprattutto questo in comune. Sono le opere magniloquenti e assolute di artisti maturi che si affacciano sulla scena letteraria del loro tempo in modo a tal punto deflagrante da stravolgere qualsiasi precedente paradigma estetico. Il che rende ancor più arduo per noi interrogarsi sulla fonte primigenia dell'ispirazione che li guida. A tutt'oggi, né i dantisti né i proustiani hanno saputo stabilire il momento esatto in cui questi capolavori universali hanno preso forma. Abbiamo le prove che Dante abbia scritto i primi canti dell'*Inferno* già a Firenze, poco prima dell'esilio. Non sappiamo molto altro. In quanto a Proust, sebbene i filologi si scervellino da un secolo, difficile stabilire il momento

esatto in cui il velleitario esperimento saggistico-narrativo del *Contro Sainte-Beuve* cede il passo alla *Recherche*. D'altra parte, tanto per marcare le differenze, va notato che mentre le opere minori di Dante sono tali solo se paragonate alla *Commedia*, quelle di Proust acquistano interesse e valore soprattutto alla luce della *Recherche*.

Ma torniamo per un secondo alla selva oscura, se non vi spiace. La vedete? È lì che tiene in scacco i narratori di queste nostre epopee. Un intoppo che contribuisce a esacerbare il mistero della vocazione. A pensarci bene, non mi vengono in mente eroi letterari altrettanto ossessionati dall'elezione da cui si sentono investiti. Per non arrendersi ai mille imprevisti, si affidano a mentori illustri e autorevoli. Sorvolando sugli incoraggiamenti ricevuti da Virgilio, Brunetto Latini, dalla stessa Beatrice, come non pensare al pistolotto inflitto a Dante dal suo avo illustre nel celeberrimo XVII canto del *Paradiso*? Non solo, infatti, Cacciaguida gli preannuncia l'esilio, e tutte le mortificazioni e i patimenti che dovrà sopportare, ma anche il riscatto rappresentato dalla stesura di un poema immortale. «Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco argomento».

Benché le guide a disposizione del Narratore non possano vantare lo stesso grado di lungimiranza e santità, risultano altrettanto indispensabili al suo percorso di salvezza. Si tratta perlopiù di artisti inventati: Bergotte, Berma, Elstir e, per interposta arte, la sublime musica di Venteuil. Anche se il vero Cacciaguida del Narratore, quello che gli promette sofferenze indicibili e la via per conferire loro un senso retrospettivo, è niente meno che Charles Swann. Da un punto di vista strutturale, Swann può essere accostato però anche a Virgilio. Sebbene sprovvisto di analogo genio letterario, Swann condivide con

Virgilio l'errore. Anche lui, a causa della sua indolenza, per non aver saputo dare fondo alle ambizioni artistiche, si trova intrappolato in una sorta di limbo. E ciò non di meno, proprio come Virgilio per Dante, Swann incarna la figura del fratello maggiore del cui esempio negativo il Narratore si avvale per edificare la sua cattedrale. Swann conosce i tormenti della gelosia, i fasti della mondanità, le frivolezze dello snobismo, l'amore esclusivo per l'eleganza, il bello e le arti figurative. Ciò che gli manca è il coraggio, la disciplina, il senso morale per attendere a un'opera degna del suo ingegno. Se Virgilio è relegato all'inferno per cause di forza maggiore, Swann è dannato per colpa della sua mancanza di carattere.

La musica dello stile

Tra gli studi sullo stile di Dante che nel corso degli anni ho avuto modo di compulsare (non molti, a dire il vero), quello di Osip Mandel'stam, sebbene zeppo di errori marchiani, continua ad apparirmi il più espressivo, decisamente migliore (tanto per opporgli un esempio illustre) delle note di Eliot, per certi versi faziose e troppo sbilanciate sulle convinzioni estetiche dell'esegeta. In un certo senso, come dantista, Eliot dà il meglio di sé nelle vesti di poeta.

Sarà che il modo di Mandel'stam di affrontare la poesia dantesca conforta una certa mia idea di ciò che dovrebbe essere la critica: un atto creativo ed emozionato. Comunque, *Conversazione su Dante* che Mandel'stam scrisse e rivide in condizioni materiali ed emotive parecchio dantesche è un eccellente viatico per continuare questa indagine irta di difficoltà. In esso si dà conto della vocazione pittorica della poesia

dantesca (per certi versi, impressionista, e quindi proustiana) e di molte altre attitudini formali non meno singolari.

Partirei da un assunto che mi pare pertinente. Gli scrittori amati ci costringono per tutta la vita a letture serrate. Quelli davvero grandi non fanno che sfuggirci da ogni dove, e proprio quando ci eravamo illusi di averli afferrati una volta per tutte. A tal proposito, Mandel'stam scrive (e lasciate che lo citi nella nuova traduzione di Serena Vitale):

Leggere Dante è una fatica senza fine: più si avanza, più la meta si allontana. Se la prima lettura causa soltanto un leggero affanno e una sana stanchezza, per continuare è bene munirsi di un paio di indistruttibili scarponi chiodati svizzeri. Mi chiedo del tutto seriamente: quante suole di cuoio – quante scarpe, quanti sandali – avrà consumato l'Alighieri mentre si dedicava al suo lavoro poetico vagando per l'Italia lungo scoscesi sentieri di capre?

Come dicevo, il monito implicito di Mandel'stam mi pare parecchio pertinente. A dispetto delle troppe demagogiche letture pubbliche che ci sono state inflitte negli ultimi anni, la *Commedia* continua a rappresentare un esercizio di lettura che, per quanto gustoso appaia al primo assaggio, impegna le nostre facoltà fin quasi allo sfinimento. E non parlo, intendiamoci, del criptotesto frequentato dai critici più esigenti e superciliosi: i richiami storici, filosofici, teologici che la *Commedia* custodisce come una summa. Parlo di qualcosa di più pedestre, materico: ossia, degli irti incagli cui ci espone la prosodia dantesca. Per il volenteroso lettore contemporaneo, la sintassi e il lessico sono talmente complessi che, sebbene al servizio di un quadro che più vivido e realistico non potrebbe essere, risultano inafferrabili. «Cercando di approfondire, per

quanto è nelle mie forze, la struttura della *Divina Commedia*, arrivo alla conclusione che l'intero poema è una sola strofa, unica e indivisibile.»

Ed è qui che, ancora una volta, mi torna in mente Proust. Anche la *Recherche*, dopotutto, si configura come un'unica incessante frase. Le divisioni in libri e capitoli, i pochi spazi bianchi che separano una sezione dall'altra, sono quanto di più strutturalmente pretestuoso si possa immaginare. Anzi, talvolta, nel rileggere la *Recherche* con mente sgombra da pregiudizi, viene il sospetto che Proust abbia realizzato nella prassi il grande sogno flaubertiano di trasformare la prosa in poesia pura, in suono, nenia, incantesimo. E non per i suoi accenti lirici, ma semmai per quella informe fluidità senza scampo inaugurata dal suo celebre incipit: «Per molto tempo sono andato a letto presto». L'idea, assai cara ad alcuni dantisti *d'antan*, secondo cui la *Commedia* sarebbe un sogno, può essere tranquillamente attribuita alla *Recherche*. Non è mica vero che il Tempo Perduto scaturisce, come Proust lascia intendere, da una tazza di tè, bensì dal sonno del Narratore, date le circostanze non meno inquieto di quello di Gregor Samsa. Che non sia la natura onirica dell'investigazione proustiana a rendere la musica della sua prosa così fluida e inesauribile?

Del resto, se il paragone tra Dante e Proust, a livello tematico, può apparire esercizio velleitario (e per i motivi espressi da Contini), un raffronto stilistico va liquidato come un abuso inammissibile. Che senso può avere affiancare i versi del Poeta più facondo e caustico del Medioevo con la prosa più densa, duttile, suadente e discorsiva che un romanziere abbia mai adottato? Eppure, come spero di aver già suggerito, c'è un piano su cui i due artisti s'incontrano. E, per definirlo, devo chiedere aiuto allo stesso Proust. È lui ad aver chiamato in

causa la cosiddetta "canzone dello stile". Al di là delle forme espressive adottate, infatti, non c'è scrittura artistica che non nasconda una certa qual musica segreta. Se ciò riguarda ogni scrittore di rango, vale in modo peculiare per due pesi massimi come Dante e per Proust. Gli endecasillabi e le terzine dell'uno, così come l'ipotassi impazzita dell'altro, sono talmente caratteristici da costituire una griffe eterna e inconfondibile. Vien da chiedersi, semmai, se queste melodie non esprimano nel modo più alto l'idea che ossessiona sia Dante sia Proust: l'arte, sebbene legata alla vita, ha senso solo quando è in grado di trascendere qualsiasi contingenza esistenziale e condurci altrove. Proust lo dice esplicitamente: «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura». Una chiosa che, sebbene sotto altra forma e con la cautela dell'uomo di fede, Dante avrebbe potuto sottoscrivere. Resta comunque il fatto che, per dirla con Borges: «I versi, soprattutto i grandi versi di Dante, sono molto più di ciò che significano. Il verso è, tra le molte altre cose, un'intonazione, un accento spesso in traducibile». Basta sostituire la parola "versi" con "proposizioni" e il nome di Dante con quello di Proust per ottenere lo stesso effetto di verità.

Vendetta privata e pubblica virtù

Fin qui la mia investigazione è stata volutamente generale, se non proprio generica. Lasciate che entri nel merito dando conto di una caratteristica psicologica che mi pare accomuni Dante a Proust. Se per entrambi, come abbiamo visto, la letteratura è una forma di riscatto, non sorprendiamoci che, in

peculiari circostanze, essa possa offrire il gustoso pretesto per la vendetta. Come abbiamo già visto, Dante e Proust giungono all'opera maggiore in età matura e in condizioni spirituali burrascose. Una conquista tardiva che sancisce una specie di frattura definitiva con il passato. Una *retraite* dai contorni foschi. Se Dante, oltre a Firenze, si lascia alle spalle la politica che gli ha provocato solo cocenti delusioni, Proust, dopo la morte dei genitori e la fine della giovinezza frivola, mette una pietra sopra alla mondanità. Naturalmente queste fratture sono meno nette di quanto i due non abbiano interesse a suggerirci. Se Dante, infatti, continua a essere ideologicamente implicato con le diatribe dell'ingrata Firenze che gli ha dato il benservito, Proust stenta a liberarsi dal fascino dei salotti parigini. Non a caso politica e mondanità costituiscono uno dei pilastri portanti dei rispettivi capolavori: in nome di coinvolgimenti così impellenti e settari, Dante e Proust utilizzano la letteratura per sfogare le proprie vendette private.

Sulla faziosa ferocia di Dante nei confronti dei suoi nemici politici si è detto allo sfinimento. L'idea che usi l'*Inferno* per togliere dai calzari qualche aguzzo sassolino di troppo ha sedotto più di un critico. Altri esegeti danteschi, invece, hanno ritenuto questa interpretazione una capziosa mistificazione. Su tutti brilla la vibrante protesta di Borges che, a quanto pare, proprio non ci sta:

Chi non comprende la *Commedia* dice che Dante la scrisse per vendicarsi dei suoi nemici e ricambiare i suoi amici. Niente di più falso. Nietzsche ha detto falsissimamente che Dante è la iena che fa poesie nelle tombe. La iena che fa poesia è una contraddizione in termini; e poi Dante non gode affatto del dolore altrui. Sa che ci sono peccati imperdonabili, capitali. Per ciascuno di questi

sceglie una persona che lo ha commesso, ma che per il resto può essere ammirevole o adorabile. Francesca e Paolo sono soltanto lussuriosi. Non hanno altro peccato, ma uno basta a condannarli.

Borges naturalmente ha ragione, ma, se mi è consentito dirlo, ha anche torto. Che l'*Inferno* sia zeppo di dannati che godono della stima, se non addirittura della tenera pietà, di Dante è indubbio: a cominciare da Virgilio, *ça va sans dire*. A parte Francesca, come non citare così, alla rinfusa, Brunetto Latini, Farinata, Ulisse, lo stesso Ugolino e tanti altri ancora? A fronte di questi casi virtuosi, tuttavia, ce ne sono altri di cui, se Dante non se ne fosse occupato, infliggendo loro patimenti orrendi, non avremmo mai sentito parlare. Su costoro Dante infierisce non solo senza alcuna pietà, ma in modo crudelmente voluttuoso. Come non rimanere costernati di fronte al trattamento riservato a Filippo Argenti? Da un punto di vista storico, serbiamo di lui nozioni nebulose. Egli appare in quella parte di *Inferno* colonizzata da fiorentini più o meno illustri. Come dice Santagata: «Il punto di vista con il quale questi canti sono scritti è quello di un fiorentino intrinseco che si rivolge ai concittadini». A noi basta sapere che Argenti apparteneva alla famiglia guelfa degli Adimari con cui Dante aveva motivi di attrito. E che il suo soprannome "Argenti", stando alla testimonianza di Boccaccio, proveniva dal lusso con cui questo vanitoso gentiluomo era solito agghindare il suo cavallo. Dante lo colloca nelle acque putrescenti dello Stige. La pena che vi sconta è di definizione incerta, qualcosa comunque che ha a che fare con le attitudini irose, vanesie e arroganti cui l'Argenti era solito indulgere. L'episodio è fin troppo celebre perché io stia qui a rievocarlo. Devo dire che la cosa che mi ha sempre stupito non è tanto l'atteggiamento

di Dante nei confronti di quel dannato in difficoltà che viene letteralmente sbranato dai compagni di sventura, bensì quello di Virgilio. È lui, infatti, a invitare Dante a soffermarsi sul truculento spettacolo di smembramento subito dall'Argenti, una scena che non stento a definire splatter. Insomma, nessun sotteso. Il pio Virgilio glielo dice esplicitamente:

Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio convien che tu goda».

Mi chiedo: perché tanto accanimento? Perché un simile compiacimento nel promettere all'allievo che con un po' di pazienza la sua fame di vendetta verrà saziata nel modo più truce e crudele? Di certo Argenti, come ogni altro penato, ha avuto quel che meritava. Sconta la legge draconiana del contrappasso che domina l'intero inferno, la giurisprudenza che distribuisce i castighi di cui Dante dà conto alla fine del XXVIII canto, quando Bertram dal Bornio, per giustificare l'orrido tormento eterno che lo affligge, dice:

«[...] Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrappasso».

Vi assicuro che non mi addentrerei in questo ginepraio se il tema del mio intervento non lo richiedesse. Si dà il caso, infatti, che, come mi resi conto una ventina di anni fa, la legge del contrappasso domina anche l'ultima parte della *Recherche*. La famosa *matinée* Guermantes dove il Narratore rivede dopo tanti

anni i suoi amici, almeno quelli ancora in vita, è un'immane bolgia che mette in scena – con che ferocia dantesca! – gli oltraggi inflitti dal Tempo agli amici-nemici di una vita. È a bella posta che parlo di contrappasso. Non c'è invitato, infatti, che non porti su di sé i segni indelebili dei propri peccati. A cominciare dal povero Monsieur Charlus che, celebre per il suo classicismo inflessibile e malmostoso, sopravvissuto a un colpo apoplettico che gli ha stravolto connotati e carattere, si ritrova a omaggiare una signora che in altri tempi non avrebbe neppure salutato. E che dire di Madame Verdurin che dopo aver trascorso la vita a esecrare i Guermantes per un beffardo concatenarsi di eventi ritroviamo sposata proprio al principe di Guermantes?

Ma non è su questi eroi centrali che vorrei soffermarmi, bensì su un minore. Il suo nome ricorda – almeno da un punto di vista fonico – il bieco Filippo Argenti: Monsier d'Argencourt. E le somiglianze non finiscono qui. Anche di d'Argencourt sappiamo poco se non il fatto che il Narratore lo considera un suo rivale odioso. Eccolo sbucare nel salotto Guermantes – nelle vesti di “nemico personale” del Narratore – in condizioni fisiche e mentali devastanti. «Il più fiero dei volti, la più impettita delle figure non erano più che un cencio imputridito, sballottato da ogni parte.» Spero non sfugga al lettore il compiacimento con cui il Narratore si scaglia sul vecchio avversario. Nessuna pietà per i vinti. Solo compiacimento. A dimostrazione di quanto dico, vedendo d'Argencourt ridotto a quel modo, al Narratore scappa perfino da ridere: «Fui preso da un'ilarità irrefrenabile davanti a quel sublime citrullo, altrettanto ammorbido nella sua benevola caricatura di se stesso quanto, sul versante tragico, il signor di Charlus fulminato e compito».

Non ho molto altro da aggiungere. Mi limito a rilevare come questi due spiriti risentiti non resistano alla tentazione fin troppo umana di vessare senza alcuna continenza i propri antagonisti. Non possono fare altrimenti. La promiscuità tra vita e opera – per noi così toccante, per loro vocazione testarda e destino ineludibile – li spinge a una crudeltà che ci lascia attoniti e costernati.

Certo, sarebbe cieco, a questo punto, non soffermarsi su una differenza incontestabile. Occorre notare, infatti, come per Proust non esista niente oltre l'inferno in cui ha convogliato i suoi personaggi. Il suo cammino verso la salvezza ha qualcosa di getto. La crudeltà è il solo approdo possibile. Ora che l'opera volge al termine, cosciente della propria onnipotenza artistica e privo com'è del conforto religioso, prende congedo da noi nel momento più drammatico, quando un senso di fine incombe su di lui e sul mondo in decomposizione che ha cercato di evocare. Almeno in questo, il suo itinerario appare contrario a quello dantesco: muove dal paradiso dell'infanzia, attraversa il purgatorio della frivolezza, per giungere sfiancato all'inferno della vecchiaia e della morte.

In Dante, come dicevo, le cose funzionano altrimenti. L'inferno è una tappa preliminare. La fede cristiana che lo anima non si esaurisce certo nelle vendette distribuite con tanto inflessibile rigore. Di fatto, è a più agio nella luce che nelle tenebre.

Nicola Lagioia
Tirarsi fuori dalla selva oscura

A settecento anni dalla morte di Dante Alighieri è lecito domandarsi come leggere la *Commedia* nel XXI secolo. Le celebrazioni dantesche sono così sinceramente sentite e condivise da lasciare pochi dubbi su ciò che di importante si muove dietro le forme della ricorrenza. Nondimeno, sono talmente fragorosi questi festeggiamenti (trasmissioni televisive e radiofoniche, letture pubbliche, iniziative editoriali, convegni, conferenze, festival) da rendere faticoso il compito di attraversare le stanze del "grande party su Dante Alighieri" per raggiungere la stanzetta, di solito meno illuminata, della nostra coscienza. Di cosa parla, proprio a noi, oggi, la *Divina Commedia*? Cosa racconta della nostra vita?

Non sono un dantista, non sono uno specialista, sono uno scrittore ma soprattutto un lettore accanito, e dunque un individuo dentro cui l'opera di Dante (come quella di Shakespeare o di Cervantes) continua a lavorare, a farsi strada, a cambiare forma nel tempo. Da adolescente la *Commedia* mi suggeriva cose diverse da quelle che ho creduto di percepire a trent'anni. Oggi, me ne comunica altre ancora. Leggiamo libri a cui sopravviveremo. E poi leggiamo libri che ci sopravvivranno.

La *Commedia* è tra questi ultimi: è entrata in contatto con me quando ero un ragazzo, ha continuato a rovistare nella mia vita adulta, sguscerà fuori da me e dai miei contemporanei quando saremo tutti morti proseguendo il suo cammino nella vita di altri ragazzi, gli adulti del futuro.

Su cosa sia l'inferno di Dante, rispetto a noi contemporanei, e in che consista il suo viaggio oltremondano, ho avuto occasione di interrogarmi molto negli ultimi tempi, soprattutto a causa di una brutta storia di cui mi sono occupato. Non sono in grado di dire quale sia – ammesso che esista – l'interpretazione autentica della poetica di Dante, e in particolar modo della *Commedia*. Posso provare a spiegare verso quali strani luoghi sta conducendo me. Ma prima ci sono delle premesse da fare.

In un passo molto noto de *Le città invisibili* Italo Calvino sostiene che l'inferno dei viventi non è "qualcosa che sarà". Se ne esiste uno, è già qui, davanti ai nostri occhi. Il brano prosegue con un invito all'ottimismo della volontà – l'autore ci esorta a riconoscere ciò che inferno non è, e a dargli spazio –, ed è probabilmente a causa di questa conclusione che negli anni il suddetto passo è stato celebrato oltre le soglie della retorica. Felici di essere chiamati a fare la nostra parte, persuasi di essere proprio noi gli eletti, quelli a cui è affidato il compito di riconoscere ciò che inferno non è, di tutelarlo, di proteggerlo, di dargli addirittura spazio, dimentichiamo la prima parte del discorso, e cioè l'inquietante attestazione che l'inferno, se esiste, è già qui.

Come riconoscerlo? Questa è la domanda a cui di solito chi cita *Le città invisibili*, tutto preso da una dubbia investitura, non si sente chiamato a rispondere. Facciamo dunque un passo indietro: siamo sicuri di saper distinguere tra ciò che è

perduto per sempre e ciò che chiede la nostra cura per essere salvato? Piantiamo la nostra tenda su questa linea di confine: al di là c'è l'inferno, al di qua ci siamo noi. Ma è davvero così? Sembrerebbe un bizzarro rovesciamento del meno celebre – ma indubbiamente iperbolico – assunto del teologo svizzero Hans Urs von Balthasar quando scriveva che l'inferno esiste ma è vuoto. È vuoto laggiù al centro della terra, mentre quassù, stando a *Le città invisibili*, dovremmo dedurre che non solo esista ma sia piuttosto frequentato. Si tratterebbe inoltre di un posto caratterizzato da una evidente natura contraddittoria: temporanea e definitiva. Come può non essere eterno essendo inferno? E come potrebbe non essere transitorio appartenendo al nostro mondo?

Visto che siamo in vena di rovesciamenti (il XXI secolo dovrà pur cominciare a mangiare in salsa piccante quello che l'ha preceduto) potremmo provare, senza spostarci da questa ipotetica linea di confine, ad aggredire Jean-Paul Sartre. «L'inferno sono gli altri.» Se questo è vero, se lo sguardo degli altri ci denuda e ci ferisce in un tremendo gioco di rispecchiamenti dove incomunicabilità e alienazione hanno la meglio sulla nostra fragilità di assetati (di autenticità, di completezza, di conoscenza), il *nostro* sguardo avrà lo stesso effetto sugli *altri* individui: per ognuno di loro, gli altri siamo noi. Ecco che la linea di confine, sia pure molto ambigua, dove ci illudevamo di sostare qualche ora, si dissolve. Era una linea tracciata con la sabbia, il vento l'ha già spazzata via. L'inferno siamo noi.

Viviamo come si dice in un mondo polarizzato. E così, in assenza di sfumature, viviamo in un mondo cieco. Bianchi contro neri. Carnefici contro vittime. Da una parte i cattivi e dall'altra i buoni, con noi immancabilmente tra le file di questi ultimi.

Non riusciamo ad autorappresentarci come agenti del male, ma abbiamo molto allenato ultimamente la nostra vocazione vittimaria. Nel corso della vita ci capita di subire ingiustizia e violenza, è quasi inevitabile. Quando si è oppressi da un'ingiustizia è giusto naturalmente protestare, è giusto denunciare, è giusto lottare perché l'offesa venga rimossa, l'offensore disarmato, ma soprattutto disinnescato il dispositivo che produce questo genere di male.

(Benché, secondo Simone Weil, una delle maestre che il XXI secolo farebbe bene a portare con sé, tanto è stata poco compresa e assimilata dal secolo scorso, ingiustizia e violenza ledono nell'uomo qualcosa di sacro, ma *non è quella* la parte che protesta, *non è quella* la parte che rivendica, *non è quella* la parte che prova a organizzarsi per difendersi e contrattaccare. Secondo Simone Weil lo scandalo ontologico sarebbe privo di una voce udibile all'esterno, dal momento che: «Non basta un'offesa alla persona e ai suoi desideri per farlo sgorgare: quel grido sgorga sempre per la sensazione di un contatto con l'ingiustizia attraverso il dolore. Spesso si alzano anche grida di protesta personale, ma quelle non hanno importanza; se ne possono provocare a volontà senza violare alcunché di sacro. Ciò che è sacro, lungi dall'essere la persona, è quello che in un essere umano è impersonale».)

Se c'è qualcosa di sacro, in noi, è impersonale.

Lasciamo decantare questo concetto vertiginoso. Lo riprenderemo più avanti. Restiamo per adesso sulla dicotomia vittima/carnefice. Da dove nasce, all'interno di questa retorica, la nostra vocazione vittimaria? Ammettendo che non abbia a che fare con la nostra parte sacra, non è per questo priva di importanza. Si può pensare che nasca, ultimamente, da una giustificata sete di giustizia, la quale tuttavia (per così dire)

una volta "messa a terra", circostanziata, può finire all'atto pratico per svilupparsi in modo distorto. La sete di giustizia di cui parlo è generata a sua volta dalla china piuttosto inaspettata che ha preso il mondo negli ultimi trent'anni. Crollo della classe media, impoverimento della piccola borghesia, perdita di rappresentatività e di protagonismo, allargamento pauroso della forbice tra ricchi e poveri. Sono tutti scossoni che, per come si era sviluppato il secondo Novecento, hanno colto la maggior parte di noi di sorpresa.

Ci sentiamo defraudati di qualcosa, la congiuntura storica ci è avversa, e come se non bastasse siamo soli a combattere contro un nemico gigantesco.

Il Novecento ha portato via con sé le ideologie nate dai grandi maestri del sospetto che avevano infiammato il pensiero europeo tra XIX e XX secolo. Il sogno della giustizia sociale aveva per così dire un suo apparato, una sua forza, una sua capacità di cambiare le cose, di incidere sulla Storia, nonché (non c'è sogno che non possa rovesciarsi in incubo) la speculare capacità di generare tirannia, prevaricazione e atrocità. L'Europa occidentale non ha fatto l'esperienza dello stalinismo né del grigiore e dell'oppressione sovietica: da noi – anche in forza della dialettica obbligata con *l'altra parte* – il dispositivo sviluppatosi dalle grandi teorie emancipative della tarda modernità (partiti di massa, intellettuali, sindacati, istituzioni culturali) ha funzionato bene per quasi cinquant'anni. Adesso non esiste quasi più. Soli davanti all'avversario, sentiamo di perdere terreno ogni giorno che passa.

(Non è nemmeno chiaro, per dire la verità, se questo nuovo scenario storico sia costruito al solo scopo di danneggiarci, o se siamo noi a non conoscere ancora a fondo la complicata macchina della contemporaneità, la quale magari potrebbe

celare dentro di sé le leve – o gli algoritmi? – per un possibile affrancamento, che tuttavia per adesso non siamo in grado di trovare.)

Subiamo dunque le offese di questa nuova condizione. Ma tra l'essere *realmente* vittime di *alcune* conseguenze innescate da un momento storico così poco esaltante e il *sentirsi* vittime di tutto ciò che di spiacevole ci succede il passo a volte è breve. Consiste in questo, dunque, la vocazione vittimaria: ostentare le ferite causate da un'offesa che non trova giustizia (l'avversario si dissolve ogni volta che cerchiamo di afferrarlo) per avanzare *crediti inesistenti* verso chiunque ci capiti a tiro (di solito, altre persone nella nostra condizione), con la pretesa – spesso inconsapevole – di andare all'incasso anche di ciò che non ci spetta, dal momento che ciò che ci spettava è già svanito oltre la linea d'orizzonte.

Si tratta di un automatismo sempre più frequente, di una tentazione molto umana ma alla lunga rovinosa: chi è vittima della Storia può avere una speranza di riscatto, chi è vittima di se stesso mai.

Una conseguenza di questa vocazione è, specularmente, l'impossibilità di immaginarsi come carnefici o colpevoli di alcunché. Noi siamo i buoni, siamo dalla parte della ragione, siamo le vittime di *qualcosa*. Questa convinzione ci ha portati nemmeno troppo lentamente a non saper più collegare le nostre condotte meno nobili alla volontà che le attiva, a non vedere il nesso di causalità tra il peggio di cui siamo capaci e la colpa o il dolo da cui quel peggio viene generato.

Siamo disposti a perdonare pochissimo le colpe altrui, e dunque (temendo di non poter perdonare noi stessi) preferiamo accecarci pur di non vedere: che siamo umani, dunque

contraddittori, spaventati, frustrati, impauriti, naturalmente inclini a sbagliare, a provocare dispiaceri, danni e dolore. Questo autoacceccamento distrugge uno dei pilastri su cui abbiamo edificato le nostre leggi morali: la possibilità del pentimento. La letteratura di tutti i tempi (soprattutto quella legata alla matura modernità) è piena di personaggi che si pentono del male che hanno fatto, o che almeno ne sono consapevoli. Ma come possiamo noi contemporanei pentirci del peggio di cui siamo protagonisti se non siamo più in grado di associarlo a una nostra pur evidente (ma evidente solo per gli altri) azione che lo produce?

Sradicata *in noi* la possibilità del pentimento, per un perverso effetto domino viene meno *negli altri* la capacità di perdonare. Come si fa a perdonare chi non sa pentirsi?

Ma – questa la vera ulteriore domanda – quale atteggiamento bisognerebbe avere di fronte non tanto a chi *non vuole* ma a chi *non può, non possiede più* cioè gli strumenti per arrivare a pentirsi di ciò che ha fatto?

«Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto.»

È il celeberrimo Dante del I canto dell'*Inferno*. Dante non sa bene spiegare come successe che si ritrovò nella selva oscura, tanto era pieno di sonno, appesantito, accecato, poco presente a se stesso. È così di solito che anche noi contemporanei andiamo fuori strada, ci perdiamo, scivoliamo senza rendercene conto nei periodi più bui della nostra vita, profondi conì d'ombra dai quali non è detto che riusciamo a tirarci fuori. Qualche volta ne veniamo divorati.

Dal 2016 al 2020 mi è capitato di seguire un terribile caso di cronaca. Si tratta dell'omicidio di Luca Varani, ventitreenne

torturato per ore in modo indicibile da due quasi trentenni (incensurati e di buona famiglia) e poi lasciato morire dissanguato in un appartamento del quartiere Collatino, a Roma. Ho seguito il caso spinto dal bisogno di capire, ci ho dedicato un libro (*La città dei vivi*, Einaudi 2020). A colpirmi furono all'epoca diversi aspetti della vicenda, proverò a elencarne qualcuno.

Primo, non si trattava di un normale delitto metropolitano ma di un'azione violentissima le cui modalità facevano pensare all'omicidio rituale e al tempo stesso a certi massacri che si consumano nelle zone di guerra quando il diritto sembra essere sospeso. Secondo, totale assenza di movente. Non c'era nessun motivo che potesse spingere i due assassini – Marco Prato e Manuel Foffo – a fare qualcosa del genere, nessun vantaggio che i responsabili avrebbero potuto trarre dal trucidare un ragazzo che conoscevano a malapena (il caso di Marco Prato), oppure (quello di Manuel Foffo) che non conoscevano affatto. Terzo, la circostanza che non si trattasse di un omicidio maturato in un ambiente criminale. Un malvivente mette in conto di poter finire in situazioni violente. Manuel Foffo e Marco Prato erano due giovani considerati “normali”. Prato veniva dalla buona borghesia cattolico-progressista della città, era molto attivo nella comunità gay romana, faceva il pr, organizzava aperitivi e serate musicali. Foffo veniva da una famiglia di ristoratori, fuoricorso a giurisprudenza da molto tempo, cercava con fatica e frustrazione il suo posto nel mondo, era ombroso e introverso almeno quanto Prato era istrionico e sopra le righe, ma – al pari del suo complice – non si era mai reso protagonista di episodi violenti.

Due giovani integrati nelle proprie comunità di riferimento. Nessuno avrebbe immaginato quello che sarebbe successo,

compresi i responsabili. Se a Marco Prato o a Manuel Foffo qualcuno avesse detto che si sarebbero trovati in galera dopo aver commesso un omicidio orrendo (sul corpo di Varani l'autopsia rileverà un numero esorbitante di ferite inferte a colpi di martello e di coltello) semplicemente non ci avrebbero creduto. Loro due fare una cosa simile? Avrebbero pensato a un horror o a un film di fantascienza.

Infine, e questo è uno degli elementi per me più perturbanti, sebbene sia Prato sia Foffo sapessero naturalmente di essere i responsabili del delitto, non riuscivano a capacitarsene. Non capivano, letteralmente, come fosse stato possibile ciò che pure era evidente. Marco e Manuel erano arrivati a uccidere Luca Varani dopo essersi chiusi per tre giorni nell'appartamento di Foffo, bevendo alcolici e consumando cocaina, eppure – stando alle sentenze di condanna – erano capaci di intendere e volere. La loro difficoltà di comprendere l'accaduto riguardava un altro aspetto. Entrambi si descrissero davanti ai giudici come degli spossati, due assassini a propria insaputa, erano informati su ciò che avevano fatto ma non riuscivano a ricondurlo alla sfera della propria volontà, del proprio libero arbitrio. Era per entrambi estremamente difficile, se non impossibile, trasformare l'informazione in conoscenza. Stando al loro racconto, sembrava che avessero insomma evocato delle forze che a un certo punto non erano più riusciti a controllare. Erano state quelle, *le forze*, ad agire al posto loro. Ma quale tipo di forze?

Manuel Foffo, in particolare, che aveva confessato il delitto immediatamente (prima che la scientifica facesse i suoi rilievi aveva già raccontato ai carabinieri, con dovizia di particolari, i colpi che aveva sferrato contro un ragazzo di cui non ricordava neanche il nome), sembrava implorare al tempo stesso i propri

accusatori: «Sono colpevole di tutto, sono disposto a farmi anche l'ergastolo ma, vi prego, spiegatemi voi come è stato possibile che io abbia fatto una cosa del genere». «Non sono un Anders Breivik, sembrava dire, non sono un Charles Manson, ho dei sentimenti, sono capace di empatia, di compassione... e allora come è possibile che io sia anche un assassino?»

Naturalmente Prato e Foffo erano colpevoli di uno degli omicidi più macabri ed efferati degli ultimi anni. Al tempo stesso, però, erano anche sinceri. Sembravano usciti da uno di quei film in cui il protagonista va a letto la sera e si risveglia il mattino dopo in un bagno di sangue, con un coltello in mano accanto al cadavere di uno sconosciuto.

Se Marco Prato e Manuel Foffo avevano ucciso barbaramente Luca Varani, ma al tempo stesso la loro volontà era stata travolta da *qualcos'altro*, in che cosa consisteva di preciso – anche al di là della verità giudiziaria – la loro colpa?

Mentre Prato e Foffo confessavano il loro delitto, l'opinione pubblica si affrettava a farne dei mostri. Se si erano resi capaci di un'azione così barbara, non potevano essere anche umani. Se erano dei mostri, se non avevano due braccia, due gambe e una testa come noi, avevano fatto qualcosa di cui noi umani non saremmo mai capaci. Se chi commette il male è un alieno, noi di quel male non potremo mai arrivare a macchiarci. Questo il meccanismo difensivo di chi, soprattutto in rete, invocò la pena di morte e altre punizioni esemplari verso coloro che (da uomini a mostri) avevano compiuto un perturbante salto di specie. Prato e Foffo avevano "cosificato" Luca Varani, lo avevano in cuor proprio ridotto a qualcos'altro per poterlo uccidere in quel modo (salto di specie o addirittura di regno), e adesso una folla inferocita

compiva (per fortuna questa volta solo a livello simbolico) la stessa operazione nei loro confronti.

Moltiplicare tra noi e gli altri le distanze fino a forzare la barriera per ora invalicabile delle affinità biologiche è qualcosa che facciamo sempre più spesso. A volte ci basta meno di un omicidio. L'inferno di Sartre è meno profondo e inquietante del nostro.

A tal proposito, una cosa molto più penetrante su Prato e Foffo la disse Davide Toffoli, il professore di Luca Varani, una delle poche persone di questa storia a mostrare profondità, intelligenza, empatia e capacità di analisi. Manuel Foffo, dopo aver chiesto il rito abbreviato, era appena stato condannato a 30 anni di carcere. Alla giornalista che domandò a Davide Toffoli se si trattasse di una pena sufficiente (i leoni da tastiera, sempre più scatenati, continuavano a invocare per gli assassini l'inferno sulla terra) questo valoroso professore delle scuole superiori rispose: «Penso che, nel contesto processuale, fosse il massimo imponibile. La cosa che mi ha più impressionato, al di là dell'efferatezza con cui si sono avventati su Luca, è il fatto che il corpo senza vita di Luca sia rimasto in quella casa per giorni. Credo che se esiste l'inferno, e gli assassini di Luca hanno avuto un minimo di lucidità, lo abbiano vissuto proprio in quelle ore».

I due assassini, insomma, all'inferno ci erano già. Ma di che tipo di inferno si trattava?

Anche ammesso che Prato e Foffo si fossero accaniti su Luca Varani travolti da una *oscura forza superiore* che non riuscivano a ricondurre alla propria volontà, al proprio libero arbitrio, non per questo erano meno colpevoli. Solo, era difficile collocare quella colpa dove classicamente ci saremmo aspettati di trovarla. Bisognava spostarsi più indietro, riper-

correre la vita dei due assassini, questi normali ragazzi di buona famiglia che – a differenza dei Charles Manson, degli Anders Breivik, degli Angelo Izzo, dei Pietro Maso – erano increduli e affranti per ciò che non si capacitavano ancora di avere fatto. Come avevano potuto, “pieni di sonno”, lasciare che le loro vite entrassero nella profonda zona d’ombra dove tutto diventata possibile?

Ho seguito la vicenda di Foffo e Prato per anni. Li ho sentiti parlare. Ho intervistato i loro amici. Ho esaminato con cura gli atti del processo. Con uno dei due ho avuto un lungo rapporto epistolare. Ho cercato per quel che potevo di immergermi sempre più nel loro mondo. Se dopo anni di ricerca ho creduto di poter isolare una caratteristica determinante che – a dispetto di due temperamenti così diversi – li accomunava in modo quasi indistricabile, credo sia l’estrema difficoltà (a volte sono stato tentato di dire l’impossibilità) di distogliersi da se stessi.

Sia Prato sia Foffo erano disperati per come avevano rovinato la propria vita, commettendo un omicidio di cui non avrebbero mai immaginato di rendersi protagonisti, ma non riuscivano a pensare che a se stessi e ai loro problemi. Erano totalmente concentrati sui propri guai, sulla propria tragedia privata, sulla indiscutibile evidenza della propria vita devastata, ma molto raramente riuscivano per esempio a realizzare che anche la persona che avevano ucciso era *reale*. Luca era reale almeno quanto il loro futuro rovinato e la loro attuale esistenza carceraria. Questo dato, Prato e Foffo, non riuscivano davvero a interiorizzarlo. Allo stesso modo, *prima* di commettere l’omicidio, erano entrambi ossessivamente concentrati sui propri problemi, sulle proprie velleità, sulla propria incapacità di fare per esempio un salto sociale molto desiderato (di *svoltare*, di

essere considerate persone di successo almeno dalla propria comunità), e questa parossistica difficoltà di vedere *gli altri* impediva loro di conoscere se stessi.

Prato e Foffo, negli anni, hanno lavorato malissimo su di sé, ed è questo il motivo per cui si sono fatti travolgere dalle *forze oscure* a cui, dopo l’omicidio, non riuscivano a dare nemmeno un nome. Prato e Foffo per anni non hanno fatto che guardarsi in uno specchio, e nessun essere umano che si guardi continuamente allo specchio potrà mai sapere chi è. La nostra identità ce la costruiamo attraverso gli altri (attraverso il riconoscimento *negli* altri, in un lento e paziente e a volte doloroso ma sempre necessario lavoro alternato di identificazione e differenziazione), non certo contemplando la nostra immagine in una superficie riflettente.

Marco Prato era insomma quello che – secondo un recente libro molto interessante di Vittorio Lingiardi – si potrebbe definire un narcisista *overt* (un narcisista a pelle spessa, pieno di sé, persuaso della propria superiorità, aggressivo, sprezzante, privo di empatia, incline alla manipolazione, propenso a piegare il prossimo ai propri scopi se non a ridurlo a un oggetto per il proprio piacere personale), mentre Manuel Foffo un narcisista *covert* (a pelle sottile, timido, introverso, nascosto, silenzioso, timoroso del giudizio altrui, terrorizzato dal fallimento, incline a coltivare nel segreto fantasie grandiose e irrealizzabili). Entrambi accecati da se stessi (o meglio: dall’idea di sé), non riuscivano più a vedere gli altri già da un pezzo. In questo modo, erano anche accecati *su* loro stessi. Non ci conosciamo mai fino in fondo, ma in loro il narcisismo maligno aveva scavato così bene, e così a fondo, da rendere questa ignoranza scandalosa. L’egocentrismo e il narcisismo patologici come cecità.

È questo, oggi, un tipo di inferno dei viventi sempre più vasto. Ciò che in Marco Prato e Manuel Foffo supera il livello di guardia (il diritto penale) esiste altrove in modo così pervasivo («questa è l'acqua», scriveva David Foster Wallace) da diventare tutt'uno con l'ambiente circostante. Ciò che in loro è patologico ed evidente, in noi gira a basso regime, ma lavora e corrode e riduce giorno per giorno il nostro sguardo sul mondo.

È così che, un millimetro per volta, arriviamo senza rendercene conto a chiudere gli occhi (questi occhi chiusi completamente spalancati, il Kubrick di *Eyes Wide Shut* ci aveva visto bene), siamo avvolti dal sonno e già ci ritroviamo nella valle dell'ombra.

«Io non so ben ridir com'ï v'intraï». È singolare che Dante scriva di non sapere *dopo* il suo viaggio oltremondano. Viene da pensare (nelle tantissime interpretazioni di cui la *Commedia* può essere oggetto) che Dante non si limiti a ricordare di essere stato all'inferno, ma *sia* all'inferno proprio mentre scrive, così come attraversi il purgatorio e poi ascenda al paradiso endecasillabo dopo endecasillabo. Così come si può pensare che "l'inferno dei viventi" di cui parla Calvino non ci stia semplicemente di fronte ma sia la città invisibile dentro di noi. Non all'esterno ma innanzitutto *all'interno* dobbiamo distinguere tra ciò che è dannato e ciò che non lo è ancora, e provare a proteggere, e dare spazio a quest'ultimo, sperando abbia la meglio. Così come ancora, in un rozzo (mi rendo conto) ma spero autentico slancio interpretativo (per la mia vita, ora) si può pensare che l'oscuramento della coscienza di Dante nella selva, il suo smarrimento, preludio all'attraversamento infernale, corrisponda a un'ipertrofia dell'io con i suoi egoismi, il suo rancore, la sua frustrazione, il suo dolore,

la sua conseguente paura, il suo eventuale tradursi in azione malvagia – l'ipertrofia dell'io, tutto ciò che serve oggi a non conoscersi, a chiudere gli occhi su se stessi –, e che il faticoso tirarsi fuori dalla selva oscura, e poi purgarsi, e poi salire verso l'alto, proceda di pari passo col progressivo spogliarsi di quelle scorie identitarie, fino a giungere alla parte sacra, impersonale, di cui scriveva Simone Weil.

Passare dall'io al noi? Eclissare l'io perché la coscienza possa dischiudere le sue porte come un fiore che sboccia? Non è un percorso allegorico. È forse la concreta, faticosa, fondamentale lotta con noi stessi – e insieme agli altri (l'idea di una comunità) perché abbia effetto su noi stessi – a cui siamo chiamati per sopravvivere degnamente nel futuro come specie, come creature tra le creature sulla terra.