

Michelstaedter e Marin nel segno di Beethoven

Alessandro Arbo

Abstract The article portrays the meaning of the Beethoven myth from the ethical and artistic perspective of Carlo Michelstaedter and Biagio Marin. It examines how the work of the great Viennese prompted both to engage in a close confrontation with the motifs of becoming, life and death.

Keywords: Music, Tragedy, Heroism, Beethoven's myth, Homeland

Parole chiave: musica, tragedia, eroismo, mito di Beethoven, patria

1. Introduzione

La poesia costituisce un'ottima chiave per comprendere — vale a dire, letteralmente, per tenere o stringere insieme — i tre autori ai quali è stato dedicato questo incontro culturale mitteleuropeo: Carlo Michelstaedter, Biagio Marin e Pier-Paolo Pasolini¹. La poesia, o forse più precisamente, come hanno già sottolineato diversi relatori, la sua capacità di far vela verso l'infinito: un viaggio che, come aveva teorizzato Hegel, la porta alle soglie della religione.

1. L'articolo riprende la comunicazione presentata dall'autore al 57 Incontro culturale mitteleuropeo «Canti dell'infinito. Filosofia, religiosità e poesia in Carlo Michelstaedter, Biagio Marin e Pier Paolo Pasolini», Grand Hotel Entourage (Salone Carlo X), Gorizia, 25-26 novembre 2022.

C'è però almeno anche un'altra arte che si è tradizionalmente contestata questa capacità:

«"È avvenuto qualche cosa". Questa è la parola di Cristo, e questa è l'impressione della musica: c'è qualche cosa di trascendente, di concreto, che non potrò non considerare, che m'incute rispetto e «vergogna di me»².

Così scriveva Michelstaedter in un appunto preparatorio della tesi, dando voce a un appello interiore al quale non restarono insensibili anche Marin e Pasolini. Questa capacità veniva riconosciuta all'opera di alcuni compositori di prima grandezza. Nel caso di Michelstaedter e di Marin, il nome che spicca è sicuramente quello di Beethoven — non assente neppure nelle preferenze di Pasolini, che però sembra essere stato più attratto da Bach³ e da Mozart, entrambi presenti nelle colonne sonore dei suoi film⁴.

«In questo tempo — scriveva Michelstaedter all'amico Enrico Mreule il 13 giugno 1909 — invece di far la tesi ho imparato a conoscere Cristo e Beethoven — e le altre cose mi si sono impallidite»⁵. Una coscienza che Marin trasforma nell'espressione di un desiderio:

2. CARLO MICHELSTAEDTER, *Opere*, a cura di Gaetano Chiavacci, Firenze, Sansoni, 1958, p. 721

3. Ricordiamo che, tra il 1944 e il 1945, Pasolini (che era violinista dilettante) scrisse degli interessanti *Studi sullo stile di Bach*, dedicati alle sei sonate per violino solo.

4. L'informazione più completa al riguardo di trova nell'ampia ricerca di ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999 (più sinteticamente, cfr. ROBERTO CALABRETTO, «"Vorrei essere scrittore di musica". Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore», in FABIANA DI BRAZZÀ, ILVANO CALIARO, ROBERTO NORBEDO, RENZO RABboni e MATTEO VENIER (a cura di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 323-330.

5. CARLO MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, a cura di Sergio Campailla, Milano, ICM e Adelphi, 1983, p. 398.

«Vorrei abitare in quella battuta musicale» diceva a Edda Serra⁶, rievocando le sensazioni vissute molti anni prima a Vienna, in un vivace scambio d'idee (e, pare, di scazzottate...) con l'amico Ervino Pocar che aveva fatto seguito all'ascolto della *Quinta sinfonia*.

Perché Beethoven? Questa domanda può sembrare inutile, visto che si parla di un monumento nella storia della musica, l'incarnazione del genio musicale per eccellenza. Ma se ci avviciniamo alla vicenda umana, oltreché letteraria e filosofica, di Michelstaedter e Marin, ci accorgeremo che questa preferenza non si appoggia solo su un motivo così generico. La musica di Beethoven ha animato come una brace mai spenta la parola (poetica ma non solo) di entrambi, li ha spinti verso gli aspetti più profondi della condizione umana: il confronto fra la vita e la morte, l'anelito a un principio che va oltre i limiti dell'esistenza, la coscienza (eminentemente tragica) del divenire di tutte le cose. Sono motivi che hanno impregnato l'epoca del *finis Austriae*, e sui quali intendo intrattenervi in questo mio breve intervento.

2. Presenza di Beethoven nella cultura mitteleuropea primo novecentesca

L'ombra di Beethoven si allunga su tutta la cultura centroeuropea primo novecentesca. Si distende e si propaga nei tormenti di molti giovani intellettuali di quella stagione, come mostra emblematicamente il gesto estremo di Otto Weininger: il filosofo ebreo divenuto paradossalmente il principale ideologo antisemita che, il 3 ottobre 1903, si tolse la vita con colpo di rivoltella in una stanza

6. Cfr. ALESSANDRO ARBO, «"Vorrei abitare in quella battuta musicale". Biagio Marin e il mito di Beethoven», *Studi Mariniani*, a. XVIII-XIX, n. 16-17 (2010-2011), p. 151. L'espressione si legge in una lettera di Marin all'ingegnere Gino Brazzoduro del 3 dicembre 1980 sulla quale avremo modo di ritornare; cfr. GINO BRAZZODURO e BIAGIO MARIN, *Dialogo al confine. Scelta di lettere 1978-1985*, a cura di PERICLE CAMUFFO, presentazione di EDDA SERRA, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, p. 119.

dell'edificio (al numero 15 della Schwarzschanerstraße) nel quale, 76 anni prima, era morto il compositore. Weininger aveva solo ventitré anni, esattamente la stessa età che avrebbe avuto Michelstaedter al momento di compiere quel tragico gesto, sette anni dopo, nell'ottobre del 1910. Un anno prima della morte di Weininger (nonché della pubblicazione del suo libro più celebre, *Sesso e carattere*)⁷, nel 1902, la statua di Beethoven, realizzata dallo scultore tedesco Max Klinger, era stata esposta alla 14^a mostra della Secessione viennese. Per essere più precisi, si trattava dell'opera centrale dell'esposizione: Beethoven in quegli anni incarnava il più alto simbolo della creatività musicale, un genio capace di tradurre in suoni l'ideale di un amore puro e universale. E tuttavia un originale, contestatissimo «contrappunto» a questa idea era costituito, in quella stessa mostra, dal fregio di Beethoven realizzato dal pittore austriaco Gustav Klimt (1902) su tre pareti del palazzo della Secessione (per una lunghezza totale di 34 m). Come è noto, l'opera scatenò le critiche del pubblico, al quale ripugnarono le figure delle tre Gorgoni, così come le allegorie di Impudicizia, Lussuria e Intemperanza (con riferimenti agli organi sessuali).

L'immagine che si può trarre dall'insieme delle citazioni e dei riferimenti sparsi nell'opera di Michelstaedter non è certo così blasfema. È anzi l'immagine di un mito, di un esempio inattaccabile. Michelstaedter ammira (e emula) il coraggio con cui il compositore si afferma come individuo, la sua lotta contro la sordità, l'aspirazione religiosa del suo stile tardivo. I tratti di questa passione incondizionata si possono ritrovare nelle scelte di altri «intellettuali di frontiera»⁸ — vale a dire quei giovani talenti usciti dalle scuole

7. OTTO WEININGER, *Sesso e carattere*, trad. it. di Julius Evola, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992.

8. Cfr. ROBERTO PERTICI (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, atti del Convegno (18-20 marzo 1983), Firenze, Olschki, 1985.

asburgiche di Trieste e Gorizia che, nel primo decennio del Novecento, avevano deciso di continuare gli studi a Firenze, all'Istituto per gli studi superiori. «L'unico musicista che vorrei sempre sentire è Beethoven. Ma egli era puro», scriveva Scipio Slataper in una lettera del 26 febbraio 1913⁹. Ricordiamo che l'autore del *Mio Carso* aveva ribattezzato la sua amica Anna «Gioietta», per far risuonare in quel nome l'inno della *Nona sinfonia*.

Solo qualche anno prima, a Firenze, Michelstaedter aveva ricevuto dalla sorella Paola le note di quell'inno scritte su un sasso del San Valentin. Una maschera funebre del compositore, cinta di alloro, figurava sullo sfondo dello spartito della *Sonata* op. 13 per pianoforte (la «Patetica») nella cartolina che l'amico Marino Caliterna gli aveva inviato da Vienna nel 1909. Qualche anno più tardi, un suo ritratto, assieme a quello di Cristo, figurerà sulla parete vicino al pianoforte in una foto che riproduce la donna che Michelstaedter aveva amato, Argia Cassini e, più tardi, sulla parete dello studio di Biagio Marin. Icone, gesti simbolici nei quali si riconoscono tanti altri, dagli amici di Carlo a Pocar, ai fratelli Stuparich. Le analogie con il minore di questi (si chiamava Carlo anche lui!) sono sorprendenti: 4-5 anni di attività letteraria, corrispondenti a un periodo di studi nello stesso Istituto, con quasi lo stesso corpo docente (con un *décalage* di soli 5 anni), e una intensa riflessione esistenziale che si riversa in un corposo epistolario. In entrambi, la preferenza per l'impegno civile di Carducci, contrapposto a D'Annunzio, e, in musica, l'ammirazione per Beethoven appunto¹⁰.

Per spiegare questa ammirazione penso che si possano richiamare due principali motivi. Anzitutto, la musica di Beethoven incarna

9. SCIPIO SLATAPER, *Alle tre amiche*, Milano, Mondadori, 1958, p. 277.

10. Cfr. ALESSANDRO ARBO, «Carlo Stuparich, Beethoven e il richiamo del tragico», in MARIA GIRARDI (a cura di), *Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 65-68.

il mito di un'esistenza concentrata nell'azione, raccolta in un gesto capace di strappare le maschere, di andare oltre l'«epoca d'oro della sicurezza», come l'avrebbe poi definita Stefan Zweig. Quelle note, la loro «purezza», sottolineata enfaticamente da Slataper e rilanciata da tanti altri (compresi Michelstaedter e Marin), erano chiamate a sciogliere il torpore quotidiano. Beethoven esprime una tensione verso l'universale che lo porta vicino a una forma di religiosità. La «purezza» della sua musica (è questo forse l'aggettivo che ricorre più frequentemente) non viene mai messa in discussione: nella coscienza degli intellettuali di frontiera non c'è alcuna percezione di quello che, molto più tardi, una esponente di spicco della *new musicology* avrebbe qualificato come la «violenta affermazione del soggetto», la sua «rabbia omicida», il suo carattere «monomaniacale», tutte espressioni di «impulsi contraddittori che hanno organizzato la cultura patriarcale fin dall'Illuminismo»¹¹ — sono frasi che si riferiscono allo svolgimento narrativo della Nona sinfonia. Per gli intellettuali di frontiera, in quelle note non c'è né rabbia né violenza patriarcale, ma il riscatto di valori come l'eroismo e la giustizia, assieme alla speranza in un'umanità migliore.

3. Beethoven e lo spirito del tragico

Nei primi decenni del Novecento, la potenza di questo mito può essere collegata alla larga diffusione negli ambienti mitteleuropei di un tema nietzscheano: il divorzio dello spirito della tragedia (cioè il dionisiaco) dal romanticismo (e in senso più stretto dal decadentismo)¹². Un distacco che vale in senso globale, non con riferimento al modo in cui Nietzsche stesso aveva interpretato Be-

11. SUSAN McCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 129.

12. Ho sviluppato questo tema in ALESSANDRO ARBO, *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Roma, Neoclassica, 2016, p. 17-58.

ethoven. Nel dibattito che ci interessa, molte ragioni ci inducono a concentrare l'attenzione su un personaggio che certamente ebbe un ruolo di primo piano nel diffondere questa idea: il pianista e critico musicale fiorentino Giannotto Bastianelli¹³. Le entusiastiche «smusicate» nel suo salotto orientarono in modo decisivo i gusti musicali degli intellettuali di frontiera. In una lettera alla sorella Paula, Michelstaedter ci fornisce un elenco delle sue appassionate rassegne beethoveniane, dalle ultime sonate per pianoforte (op. 110 e 111) alla *Quinta* e alla *Nona* sinfonia, alla *Missa solemnis*. Importante documento degli scambi epistolari che accompagnarono queste serate è una lettera che Bastianelli indirizzò a Michelstaedter, forse nella primavera del 1908. Gli chiedeva scusa per lo scatto di umore con cui aveva reagito a un contrasto venutosi a creare durante una serata dedicata alla terza sinfonia. Al termine del secondo movimento, la marcia funebre, Michelstaedter e l'amico Vladimiro Arangio-Ruiz lo avevano interrotto, dicendo che la sinfonia avrebbe dovuto finire lì. Ma se Bastianelli chiese scusa per il suo scatto di umore, non rinunciò a spiegare le sue ragioni¹⁴. La scelta di fermarsi alla marcia funebre esprimeva un'incomprensione di fondo: «Nell'*Eroica* vi manca l'eroismo di non contentarvi del Dolore»¹⁵. Ancora più in là, vale a dire «di là dall'immenso eroismo dei romantici», questa lezione viene raccolta dall'esperienza della *Nona sinfonia*, che «supera ancora l'Eroismo e arriva a una contemplazione così universale delle cose umane, che, a mio parere,

13. Cfr. MIRIAM OMODEO DONADONI, «Giannotto Bastianelli: un uomo orale», *Belfagor*, vol. 34, N. 4 (1979), pp. 447-454.

14. Osservò in particolare Bastianelli («Lettere a Carlo», a cura di Sergio Campailla, in *Dialoghi intorno a Michelstaedter*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 1987, p. 20): «Dell'*Eroica* non v'è piaciuto che il 2° tempo e non avete compreso il *tema* generante il 1° tempo e l'ultimo tempo generante, con uno svolgimento a rovescio del 1°, l'ultimo *tema*».

15. «Lettere a Carlo», cit., p. 21.

nessuna filosofia moderna à saputo ritrarre e svolgere»¹⁶. Dove l'altezza di «questo gigantesco e impassibile Beethoven» è ritenuta superiore alla *Ginestra* e in generale a tutta la poesia di Leopardi. Non ci sono dubbi sul fatto che Michelstaedter abbia recepito questa lezione: negli appunti che accompagnano la redazione della tesi, il filosofo della persuasione denuncia l'incapacità di sostenere il dolore, la debolezza di chi finisce per compiacersi nella sofferenza. Rivelatore è un frammento in cui chiarisce la differenza fra gli autentici pessimisti, i quali «sono *ââñäïé* [attivi] nel dolore, perciò sono sani: *id est* vanno alla salute" e gli altri che "sono inerti nel dolore (...) si adulano alla vita educandosi i loro dolorucci»¹⁷. Nel doppio elenco con cui si conclude il frammento, Beethoven è in testa fra i veri pessimisti (assieme a Cristo, Eschilo, Ibsen, Petrarca e Parmenide), mentre Schumann figura fra gli imperfetti (assieme a Lenau, Amiel, e altri non specificato).

Ma il nome di Beethoven ricompare soprattutto in un altro elenco, più spesso citato: quello dei persuasi con cui si apre la prefazione de *La persuasione e la rettorica* : Parmenide, Eraclito, Empedocle, ma anche Eschilo e Sofocle, e poi l'Ecclesiaste, Cristo, Simonide, Petrarca, Leopardi e Ibsen, per finire appunto con Beethoven¹⁸. Un elenco il cui minimo comune denominatore s'identifica con un ideale tragico interpretato in senso cristiano.

Questa piega del discorso si può riconoscere distintamente, del resto, nell'entusiasmo con cui Bastianelli parla della «contemplazione universale delle cose umane» che Beethoven avrebbe dimostrato nella *Nona sinfonia*. Un entusiasmo che s'infiltra poi nell'epistolario di Michelstaedter, che in una lettera alla sorella Paola del 30 mag-

16. *Idem*.

17. CARLO MICHELSTAEDTER, *Opere*, cit., p. 706.

18. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica - Appendici critiche*, a cura di SERGIO CAMPAILLA, Milano, ICM e Adelphi, 1995, p.

gio 1909 sottolinea le metamorfosi del dolore nella «gioia tragica» del finale¹⁹. Anche qui ci troviamo di fronte a un distillato delle discussioni con Bastianelli: la visione tragica va interpretata, deviando dalla lezione di Nietzsche, alla luce dell'esempio cristiano. Nel richiamare la composizione della *Missa solemnis* (un'altra opera chiave per Bastianelli) in un altro appunto Michelstaedter osserva come per dire l'assoluto, occorre chiedere a Dio la forza di svincolarsi dalla vita. Un tentativo che tuttavia non si traduce in una rinuncia all'azione, ma nel proposito di collocarla a un livello più profondo. In quel fondo si riconosce l'idea-perno della persuasione, l'invito ad allentare i lacci della *filopsichia*, a «impossessarsi del presente»²⁰, ad assumersi qui e ora la responsabilità delle scelte, invece di differirla a un futuro più o meno probabile. Con una metafora continuamente rilanciata, Michelstaedter parla di «consistenza», di una strategia per «consistere» o «permanere». Gli appunti su Beethoven (probabilmente del giugno 1909) si sforzano di ritrovare i motivi della critica del vivere retorico in alcuni aspetti musicali²¹. Ma forse ancora più rivelatrici sono alcune le frasi in tedesco, tenaci e acerbe, con le quali si concludono: «Non posso esprimere ciò che voglio finché non possiedo la ragione di me stesso - finché non mi possiedo. / Devo crearmi me stesso».

4. Beethoven come patria dell'umano

Spostiamoci ora qualche anno più in avanti: Vienna, inverno 1912. Biagio Marin ed Ervino Pocar, dopo aver ascoltato la *Quinta sinfonia*, si comunicano il loro entusiasmo. Stando alle testimonianze, era stato Pocar a iniziare Marin alla musica di Beethoven. Il ricordo

19. CARLO MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 383.

20. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 69.

21. Indicazioni che ci rimandano alla metafora della fiorentina; cfr. SERGIO CAMPAILLA, *A ferri corti con la vita*, Gorizia, Il comune, 1981², p. 139.

di quei «trionfali» rientri notturni non si sarebbe mai affievolito: «Dopo quattro anni di separazione – ricorda il poeta –, con le lacrime che sgorgavano ad onta delle bocche ridenti, noi sentivamo passare per l'anima nostra, unica, l'inno della "Nona Sinfonia"»²². Più tardi sarebbe stato lo sguardo accigliato del musicista, nel ritratto dominante la parete della stanza da letto del poeta, a rinnovare quella memoria. Alla stessa dovette rimanere fortemente attaccato anche Pocar. Stando alla testimonianza di Celso Macor²³, fino agli ultimi mesi di vita il germanista ne avrebbe parlato agli amici, trattenendo a stento le lacrime: la *Quinta sinfonia* rimaneva in lui associata a un simbolo incrollabile, la lotta di Prometeo contro il destino.

La metafora dell'«abitare» la musica di Beethoven si ritrova nel carteggio fra Biagio Marin e l'ingegnere e poeta Gino Brazzoduro²⁴, dove si lascia comprendere alla luce di un altro confronto: quello fra l'idea di « cultura » e l'idea di « nazione »²⁵. Quella frase sembra infatti dettata dal bisogno di rispondere al rifiuto, espresso dall'amico, d'identificarsi in un sentimento nazionale (nella fattispecie, italiano) e dal modo (a suo vedere insufficiente) in cui aveva parlato di Dante. Marin replica insistendo sulla necessità di riconoscersi in una patria. E s'impegna a spiegare perché quel «mito» (lo chiama proprio così)²⁶ gli sembra importante. Raduna così le esperienze che, nel corso della sua vita, gli sembrano aver maggiormente contribuito al formarsi della sua «umanità»: dal contatto con la liturgia

22. BIAGIO MARIN, *Gorizia, la città mutilata*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1956, p. 133.

23. Comunicazione personale (lettera del 1993).

24. Cfr. *supra*, nota 6.

25. Di lì a poco Brazzoduro avrebbe intitolato *Confine* la sua prima raccolta poetica.

26. «Comunque io cercherò di dare voce al mio sentimento cioè al mito che io ho vissuto durante tutta la mia vita e che potrei definire il mio patriottismo o se vuoi la mia coscienza nazionale»; GINO BRAZZODURO e BIAGIO MARIN, *Dialogo al confine*, cit., p. 118.

cattolica – contatto che diventa formativo grazie a un’esperienza musicale, il canto dei salmi – all’incontro a scuola con i grandi poeti, antichi e moderni (cita Goethe, Heine, Carducci, Pascoli, D’Annunzio), e in particolare con Dante, per arrivare a Beethoven. In termini espliciti, la *Quinta sinfonia* (scoperta per l’appunto durante gli studi universitari) è paragonata alla *Divina commedia* (scoperta ai tempi del ginnasio).

«Quella – aggiunge Marin a proposito della *Quinta sinfonia* – mi pareva una realtà degna di essere considerata patria»²⁷; affrettandosi subito ad aggiungere che lo stesso vale anche per la *Divina Commedia*. L’idea deriva dallo scarto di due alternative opposte: un’erranza «apolide» e un’identità fondata esclusivamente su frontiere politiche, linguistiche o geografiche. In questo senso, la *Divina commedia* è per lui «una patria di larga e di fonda umanità»²⁸. Per essere compreso, quel «luogo» gli ha richiesto di «coabitare» con mondi diversi: dall’ebraismo dei salmi, ai tragici greci, alla poesia latina, tutte esperienze necessarie nel fargli prendere coscienza di un’italianità così utopica come quella concepita da Dante, e in particolare dalla sua lingua «miracolosamente potente ed efficace alla creazione di un mondo così vario e così profondamente umano»²⁹.

Dante e Beethoven diventano così eminenti espressioni dell’umano. È alla luce di questo riconoscimento che le loro creazioni sono interpretate come l’annuncio di una «patria» – termine che, a sua volta, non è da intendersi come l’affermazione di qualcosa

27. *Ibidem*, p. 119.

28. *Ibidem*, p. 119-120.

29. Ritornando sul fatto che l’umanità non gli sembra un dato scontato, incalza con il paragone: «anche quando il giovinetto Marin a Vienna poteva esclamare ingenuamente: “vorrei vivere e abitare nella quinta sinfonia” egli dava voce alla legge più profonda dell’“ubi consistam” dell’umanità»; *Ibidem*, p. 120.

di «dato» — come il fatto di parlare una lingua comune, di sentirsi protetti da un confine o da una tradizione, ma piuttosto come l'atto stesso del creare, del tendere verso una meta più elevata. Appellandosi a Mazzini, Marin indica nella patria (così come nella nazione) «il frutto di un'operazione costante e continua di spiritualità»³⁰.

Di là dal teorico della «Giovine Europa», questo modo di pensare ci fa ancora venire in mente, sia pure con le dovute differenze, le parole di Michelstaedter. Più in particolare, richiama i versi che, due anni prima di quell'iniziazione beethoveniana, aveva scritto su richiesta di alcune signore filoitaliane³¹: «Non è la patria / il comodo giaciglio / per la cura e la noia e la stanchezza; / ma nel suo petto, ma pel suo periglio / chi ne voglia parlar / deve crearla. —»³². Anche qui, notiamo, l'idea di patria è congenita a quella di creazione, finendo per proiettarsi in un orizzonte che non è più politico ma universalmente umano³³.

Non credo che sia necessario fare appello alle letture di Marin o al ricordo del suo fugace (quanto indimenticabile) contatto con Michelstaedter studente liceale³⁴ per dare risonanza a queste affinità.

30. *Ibidem*.

31. Come osserva Sergio Campailla (in CARLO MICHELSTAEDTER, *Poesie*, Milano/Gorizia, Adelphi/ICM, 1987, p. 108) rammentando che la poesia non fu poi pubblicata.

32. CARLO MICHELSTAEDTER, *Poesie*, cit., p. 76.

33. Raggiungere l'umanità dell'uomo significa, per Marin, affermare un certo modo di essere, un'individualità che si manifesta nelle particolarità e nella creatività di una nazione. Sarebbe difficile scovare in Michelstaedter una simile idea di nazione; ma se concentriamo l'attenzione sull'individuo che, attraverso l'atto creativo, afferma la propria coscienza etica e, di fatto, si sottrae alla genericità del vivere quotidiano e agli istinti del momento, ci troviamo a un passo dall'ideale del persuaso, perlomeno così come viene descritto nel *Dialogo della salute*.

34. BIAGIO MARIN, *Ricordo di Carlo Michelstaedter*, «Studi goriziani», 32, 1962/2, p. 100-107 e BIAGIO MARIN, *Gorizia*, cit., p. 124-128.

Peraltro fra l'austera idea di «salute» di quest'ultimo e la concezione della vita del poeta gradese, tutta pervasa di sensualità e gioioso furore poetico, la differenza salta agli occhi (lo afferma lo stesso Marin, in un capitolo dedicato a Michelstaedter del libro su Gorizia: «quel dialogo era un discorso duro per le nostre orecchie...»). Non bisogna però lasciarsi ingannare: di là dalle apparenze, come ha giustamente sottolineato Massimo Cacciari, nella sua poesia si avverte una nota propriamente tragica. I versi di Marin mettono continuamente in scena il confronto fra la vita e la morte —così come il conflitto, mai completamente risolto, fra l'evento e il senso, fra il mondo della giustizia e quello dei fatti. Quella sua capacità di tenere lo sguardo puntato sulla fiamma che tutto brucia, per usare una sua metafora, mostra bene fino a che punto ha avvertito il desiderio di «abitare» la musica di Beethoven. Nella sua opera, così come in quella di Michelstaedter, pulsa l'energia di quelle note gravide di poesia e di disincanto, capaci di «muovere il cuore d'ognuno»³⁵, di esprimere la sofferenza di un uomo nel quale «vive e soffre ogni cosa dell'universo»³⁶.

35. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 4.

36. CARLO MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 383 (Lettera a Paula, 30 maggio 1909).