iIPEQUOD

Rivista culturale

ANNO I
N° 1
GIUGNO
2020

Direttore responsabile

Paola Giordano

Editore e proprietario

Associazione culturale *Sumac*, sita in Via Ariosto 11, Vizzini, CT

Rivista culturale on line
Registrata presso il Tribunale di Catania n° 15/2019 il 7 novembre 2019
Periodico semestrale
ISSN: 2724-0738

Fondatori
Michele Accardo
Giuseppe Coniglione
Nino Cortese
Paola Giordano
Pietro La Rocca
Enrico Palma

Motto
Carta si face perché homo è fallace

Indice

Editoriale p. 3

Dalle parti degli infedeli

Gli imbecilli al tempo dei social network (Paola Giordano) p. 5

La socialità nell'epoca della sua riproducibilità virale (Enrico Palma) p. 10

Scritture ritrovate

Morte, terra e sacro nei dipinti siciliani di Caravaggio (Enrico Palma) p. 14

Wunderkammer

Del furor de viajar, della nascita de Il Pequod (o Il Peugeot) e delle infinite avventure che vi narrerò quando avrò gana (Giuseppe Coniglione) p. 22

Dello spirto della blatta, dell'armatore catalano mai esistito (ma verosilmente vissuto) e dell'Osteria del Granchio Facinoroso (Giuseppe Coniglione) p. 25

Chartarium

Riflessioni sull'intersezione tra scienza e diritto (Nino Cortese) p. 29

La finestra sul faro

L'(in)consapevole testamento del Maestro Camilleri: *L'autodifesa di Caino* (Paola Giordano) p. 39

La peste di Camus (Enrico Palma) p. 42

La cena delle belve di Vahé Katcha (Enrico Palma) p. 45

Arthur divenuto Joker (Enrico Palma) p. 48

Editoriale

Ci siamo: *Il Pequod* ha preso il largo e si accinge – speriamo – ad allietare i curiosi che vorranno salirvi a bordo.

Nata dalla volontà di giovani vizzinesi di esprimere – con rigore, pazienza e tenacia – conoscenza e verità, la nostra rivista prende il nome dall'omonima baleniera del capitano Achab del romanzo *Moby Dick*: alla caccia del senso della loro vita – la balena bianca – il capitano, Ismaele e il suo equipaggio catturano durante la navigazione le balene in cui si imbattono, prelevandone il prezioso spermaceti, combustibile per lampade e lanterne.

La scia della nave-rivista è la nostra ricerca, la luce che essa dà è la nostra proposta di comprensione. Essa si barcamena nel fluttuante, un simbolo di permanenza con cui fermare il divenire e depositarlo nei nostri testi.

Attraverso la scrittura, la scia schiumosa di parole che la ricerca lascia dietro di sé, diamo solidità a ciò che scorre, una sosta per riportare i fatti che accadono nel mondo, rinvenire i documenti che lo attestano, elaborare le curiosità e il grottesco che vi si annidano e raccogliere le interpretazioni sempre cangianti con cui il grande mare su cui navighiamo si manifesta.

Siamo in viaggio per capire e i nostri testi sono ciò che resta quando la scia si disperde e si ricongiunge al mare.

Come i venti che increspano il mare e che scrivono sul *Pequod*, abbiamo suddiviso la rivista in cinque sezioni:

- Dalle parti degli infedeli
- Scritture ritrovate
- Wunderkammer
- Chartarium
- La finestra sul faro

Dalle parti degli infedeli è la sezione che raccoglierà fatti e misfatti della nostra epoca. L'omaggio a Leonardo Sciascia non è casuale: lui, come tanti altri scrittori degni di questo nome, aveva *l'occhio fino*, riusciva cioè a guardare al di là del mero fatto, scavandolo attraverso l'arma che *ferisce più della spada*, la sua abile penna. Non si raccoglieranno quei contributi che abbiano necessariamente ragionamenti e prospettive controcorrenti ma, partendo dai fatti, non si avrà timore di spiegare le ragioni da cui essi dipendono e le conseguenze che ne scaturiscono. *Contraddisse e si contraddisse* sarà il *fil rouge* che segnerà questa sezione.

Scritture ritrovate è la sezione dedicata alle increspature, all'ermeneutica come scienza dell'interpretazione, all'arte, alla musica e alla letteratura. Il titolo è ispirato a *Le Temps retrouvé* di Marcel Proust, ultimo volume della sua opera *À la recherche du temps perdu*. Il tempo ritrovato, il tempo di cui si va in cerca prima di morire, è il tempo consacrato alla scrittura, il quale poiché scritto è appunto ritrovato, *salvato*. Il pensiero che si ricorda di se stesso è il pensiero scritto, il pensiero che avendo compreso si ritrova nelle parole.

Wunderkammer è la sezione dedicata alla scrittura creativa, all'ironia e al grottesco. Il mondo è una fonte inesauribile di stuzzicanti curiosità, o per meglio dire di stuzzicadenti o di saliva per baffi. Conoscere è importante, decisivo e necessario, ma è un atteggiamento altrettanto premiante constatare quello c'è e nondimeno non crederci.

Chartarium è la sezione concepita come caleidoscopica rassegna di storie minime, apparentemente singolari o marginali, ma in cui è possibile cogliere curve, costanti e strutture del tempo sociale, la *longue durée* di Braudel. Un immaginario *locus in quo chartæ et documenta domestica reconduntur*, per dirla con il Du Cange, dal quale recuperare e meglio interpretare fatti, luoghi e persone, affrancati (o quasi) dalle pastoie della storia evenemenziale. Essa auspica che queste letture *extravagantes* possano alimentare quel 'vizio' che fu già di Sciascia: l'incapacità di rinunciare alla storia, ai fatti e alla possibilità di operare su di essi, traendone una esegesi della vita contemporanea.

La finestra sul faro è la sezione dedicata alle recensioni, a ciò che emana luce e su cui vuole essere lo sguardo prospiciente. Tutto ciò che sarà ritenuto rilevante e significativo, della cultura contemporanea e di ogni tempo, avrà un posto in questa sezione, che sarà dunque una finestra sul mondo librario, musicale, teatrale, cinematografico, espositivo e museale, di tutto ciò che secondo noi avrà brillato e la cui luce sarà meritevole di essere recepita e riflessa.

L'invito che rivolgiamo a quei curiosi che vorranno avventurarsi e immergersi tra le nostre pagine è semplicemente quello di lasciarsi cullare dalle onde dei nostri modesti scritti.

Buona lettura!

Dalle parti degli infedeli

Gli imbecilli al tempo dei social network

di Paola Giordano

Tutto quello che vogliamo combattere fuori di noi è dentro di noi; e dentro di noi bisogna prima cercarlo e combatterlo.
Leonardo Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*

Non li ha inventati il web: gli imbecilli esistono dalla notte dei tempi. Come l'istinto, quell'impulso innato nell'animale – e nell'uomo – che spinge, di fronte ad una certa situazione, a reagire in un determinato modo, con immediatezza e irrazionalità. *Istintivamente*, appunto.

«Nel linguaggio quotidiano con il termine imbecille si suole definire a titolo ingiurioso, chi, nelle parole e negli atti, si mostra poco assennato o si comporta scioccamente, senza garbo, da ignorante, in modo da irritare»[1]. Un concetto analogo all'espressione usata nei confronti di colui che, specie in passato, veniva ribattezzato – o meglio etichettato – come lo scemo del villaggio. In ogni paese, grande o piccolo che fosse, c'era sempre una persona che con il suo essere sempliciotto suscitava l'ilarità o, più spesso, l'indignazione dei suoi concittadini, combattuti tra il provare tenerezza e l'essere infastiditi e scocciati dai suoi ragionamenti infelici. Le sciocchezze che la sua bocca partoriva restavano confinate nella piazza, nella viuzza, nel caffè in cui venivano pronunciate. Di fronte alle sue idiozie si rideva o si annuiva, *istintivamente*, nella maggior parte dei casi per toglierselo dai piedi. Mai si tentava di rispondere, intavolando una discussione, men che meno lo si contraddiceva. Si sa: a lavare la testa all'asino si perde il tempo, l'acqua e il sapone. Era insomma una causa persa in partenza.

L'imbecille solitamente non aveva seguito proprio in quanto persona avente limitate capacità logiche e privo di buon senso. Le sue affermazioni non causavano alcuna reazione, né di dissenso né, tantomeno, di consenso.

Quella dell'imbecille non è stata dunque un'invenzione del web: sarebbe ingiusto attribuire alla ragnatela che virtualmente ha connesso il mondo questo *merito*.

Il *merito* del web, semmai, è un altro: ad esso si deve l'aver – ahinoi – alimentato dell'imbecille l'ego. In una misura spropositata, offrendogli un palcoscenico vasto, multiforme, in continuo divenire: i social network. Un palcoscenico che fino ad allora non aveva mai osato calcare. Per timore, per imbarazzo, per inconscia consapevolezza dei propri *limiti*.

Si badi bene: tutti abbiamo dei limiti oltre i quali non possiamo andare. Siano essi spaziali (non possiamo andare su Marte, per lo meno finora), temporali (non viviamo in eterno), giuridici (non possiamo invadere la proprietà altrui), o meramente quantitativi. Il vocabolario Treccani definisce il termine "limite" come «confine, linea terminale o divisoria» ma anche, in senso più astratto, come «termine spaziale o temporale o

[1] http://www.treccani.it/vocabolario/imbecille. Consultato il 25.05.2020.

comunque quantitativo che non può o non deve essere superato, o il cui superamento ha per effetto un mutamento di condizioni»[2].

Ci sono poi i limiti della mente, quei concetti che non riusciamo a spiegarci, che fatichiamo a digerire perché lontani dalla nostra *forma mentis* – o semplicemente sconosciuti ad essa – e che, non di rado, vanno a braccetto con la paura perché a spaventarci è spesso ciò che non sappiamo decifrare, che non conosciamo o riconosciamo come familiare e che, pertanto, ci blocca, ci frena, ci *limita*.

Nel corso dell'incontro con i giornalisti nell'Aula Magna della Cavallerizza Reale a Torino, il 10 giugno di ormai cinque anni fa, dopo aver ricevuto dal rettore Gianmaria Ajani la laurea *honoris causa* in "Comunicazione e Cultura dei media" per aver «arricchito la cultura italiana e internazionale nei campi della filosofia, dell'analisi della società contemporanea e della letteratura, ha rinnovato profondamente lo studio della comunicazione e della semiotica»[3], Umberto Eco ebbe a dire parole che suscitarono allora – ed in realtà ciclicamente anche dopo – un polverone mediatico che in qualche modo confermò quanto da lui affermato:

> I social media danno diritto di parola a legioni di imbecilli che prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività. Venivano subito messi a tacere, mentre ora hanno lo stesso diritto di parola di un Premio Nobel. È l'invasione degli imbecilli.[4]

Un'invasione che oggi ha raggiunto *limiti* che sembravano invalicabili. Limiti, di nuovo. Questa parola, nelle sue molteplici sfaccettature, tornerà spesso in questo articolo.

I commenti indirizzati alla senatrice a vita Liliana Segre – specie dopo l'istituzione della Commissione parlamentare di indirizzo e controllo sui fenomeni di intolleranza, razzismo, antisemitismo e istigazione all'odio e alla violenza da lei fortemente voluta – ne sono un esempio lampante.

Nel 2019 l'Osservatorio antisemitismo della Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea ha registrato 251 episodi di antisemitismo, un numero nettamente superiore rispetto a quello del 2018 (197). I dati riportati nella relazione annuale "Antisemitismo in Italia 2029" costituiscono una sottostima del fenomeno perché riflettono le denunce esplicite e non la moltitudine di casi che restano ignoti: «È più facile avere notizia degli atti più gravi mentre le offese verbali o scritte vengono più raramente denunciate». Nel corso dello scorso anno – si evidenzia nella relazione – i picchi di eventi antisemiti sono stati rilevati attorno al Giorno della memoria e, per l'appunto, in occasione dell'istituzione in Senato della Commissione straordinaria per il contrasto dei fenomeni di intolleranza, razzismo, antisemitismo e istigazione all'odio e alla violenza[5].

---

[2] http://www.treccani.it/vocabolario/limite. Consultato il 25.05.2020.

[3] https://www.lastampa.it/cultura/2015/06/11/news/umberto-eco-con-i-social-parola-a-legioni-di-imbecilli-1.35250428. Consultato il 25.05.2020.

[4] *Ibidem*.

[5] https://www.osservatorioantisemitismo.it/approfondimenti/relazione-annuale-sullantisemitismo-in-italia-2019-a-cura-dellosservatorio-antisemitismo-della-fondazione-cdec. Consultato il 25.05.2020.

La senatrice è stata bersagliata – e continua ad esserlo – da attacchi politici e religiosi, da insulti e maldicenze per il semplice fatto di essere una donna di confessione ebraica sopravvissuta – e dunque testimone – agli orrori del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau.

A seguito delle minacce via web – che si sceglie qui di non riportare – e dello striscione di Forza nuova esposto nel corso di un appuntamento pubblico cui partecipava a Milano, il prefetto di Milano Renato Saccone ha deciso di assegnarle la tutela. Il *limite* di una donna di 89 anni che, suo malgrado, è costretta, a causa dei cosiddetti *haters* (odiatori), ad essere costantemente accompagnata dalle forze dell'ordine per essersi battuta affinché venisse costituito un organo che controllasse i dilaganti sentimenti di odio nel nostro "Bel" Paese, è agli occhi di chi la contesta l'essere ebrea e l'aver vissuto l'orrore dei campi di sterminio. Un orrore di cui lei, come chiunque altro ad esso è sopravvissuto, porta ancora i segni. Marchiati con l'inchiostro sulla pelle e scolpiti nella mente.

Uno di quei segni rimasti impressi nei suoi ricordi è il momento del suo ingresso a Birkenau, nel febbraio 1944:

> Entrammo nel lager e ci trovammo di fronte a quella che ci parve un'allucinazione: vedemmo centinaia di donne-scheletro rapate, vestite a righe, che trascinavano bidoni, pietre, mentre schiere di diavolesse, le SS donne, le picchiavano selvaggiamente aizzando i cani contro di loro, in una furia di elementi, di fischi, di vento, di latrati… Era un inferno fatto di ghiaccio. Il fuoco lo avremmo conosciuto dopo, quello dei crematori.[6]

Liliana Segre, insieme a quanti subirono la deportazione, venne privata dell'essere individuo. Dopo averle inizialmente risparmiata, per pura casualità, l'umiliazione di essere "spogliata" anche dei capelli, diventò un numero, il 75.190[7], la cui vita ruotava solo attorno al momento in cui le davano da mangiare. E ciò, spiega la senatrice nel libro in cui ha raccontato quell'orrore che andava oltre la sua capacità di comprensione[8], voleva dire che si era scesi al livello delle bestie[9]. Non era così in realtà e il perché lo si trova in un altro passo del libro. I tedeschi, ormai coscienti dell'imminente sconfitta, costrinsero i pochi sopravvissuti a marciare verso nord. Quando ebbero la consapevolezza che la zona stesse per cadere sotto il controllo russo, abbandonarono armi e divise e iniziarono a cercare abiti civili per poter scampare alla cattura.

> Ricordo di aver visto il capo del campo buttare la pistola per terra. Era un uomo terribile, crudele, che picchiava selvaggiamente le prigioniere, e in quel momento una parte di me avrebbe voluto raccogliere la pistola e ucciderlo. Fu un istante di vertigine, durante il quale mi sembrò che si fossero invertite le parti: forte io e debole lui. Guardavo l'arma, feci per prenderla convinta di potergli sparare, sicura che ne sarei stata capace. La vendetta mi sembrava a portata di mano.

---

[6] E. Mentana, L. Segre, *La memoria rende liberi*, Bur, Milano 2015, p. 101.
[7] Ivi, p. 102.
[8] Ivi, p. 95.
[9] Ivi, p. 115.

> Ma di colpo capii che non avrei mai potuto farlo, che non avrei mai saputo ammazzare nessuno. Questo fu l'attimo straordinario che dimostrò la differenza tra me e il mio assassino. E da quel preciso istante fui libera.[10]

Un Paese in cui, permettetemi di osservare, non si riesce a provare il senso più nobile della parola pietà[11], tutto è fuorché "bello". È un Paese, il nostro, che ha perso quanto di più caro possa identificarlo: la propria civiltà. Perché il problema degli attacchi a Liliana Segre non si *limita* a meri insulti sul web: l'offesa virtuale può innescare una spirale viziosa, diventando lo strumento atto a raggiungere l'obiettivo cui si vuole approdare. Se l'insulto – per usare il linguaggio dei social – riceve molti *like*, nella testa dell'autore può scattare l'infausto meccanismo per cui quei *like* equivalgono al consenso sull'idea espressa e dunque ad una popolarità in ascesa, tale da giustificare e supportare la messa in pratica dell'odio covato. Si prendano in considerazione, a tal proposito, gli episodi meramente vandalici relativi alle scritte sulle porte di abitazioni degli ebrei.

Se poi, come purtroppo è accaduto, quegli episodi vandalici, di matrice antisemita nel caso appena citato, raccolgono plausi e finiscono sui social, producono un traffico mediatico attorno alla vicenda che, inevitabilmente, ne accresce la visibilità e dunque la popolarità.

L'antidoto al dilagare di fenomeni come questo è puntare proprio su quello che si sta perdendo, il senso civico, e difenderlo con gli stessi strumenti degli odiatori seriali. Come ha fatto il primo cittadino di Milano, Beppe Sala, che in risposta alla scritta apparsa sulla porta di casa di Aldo Rolfi, figlio della partigiana Lidia Beccaria Rolfi, a Mondovì (Cuneo) ha risposto pubblicando una foto su Instagram con la scritta «Antifa Hier» («Qui vive un antifascista»).

Non è sempre facile contrastare l'odio, specie in un Paese come il nostro, in cui non si riesce a partecipare al dolore di chi ha sofferto o soffre. È un'Italia in decadenza. Socialmente e culturalmente. Come spiegare altrimenti la campagna di odio che ha travolto Silvia Romano, giovane cooperante milanese rapita in un villaggio del Kenya il 20 novembre 2018 e tenuta prigioniera per un anno e mezzo, insultata per essersi convertita alla religione islamica? Si è arrivati perfino a minacciarla di morte tanto che gli inquirenti milanesi hanno avviato un'indagine per identificare gli autori delle minacce sui principali social network e verificare eventuali legami tra loro e ambienti dell'estrema destra.

In che modo combattere l'imbecillità che dilaga sui social network? Non con la stessa moneta – il linguaggio scurrile, spesso trasudante ignoranza – bensì ignorandola. O rispondendo con l'unica arma che spiazza l'odiatore sociale: il garbo, la gentilezza, l'educazione. Come, ad esempio, ha fatto la senatrice Monica Cirinnà di fronte ad una utente che, celandosi dietro un nomignolo (peraltro di dubbio gusto), le aveva augurato un cancro. Questa la risposta della senatrice all'indelicato augurio:

---

[10] Ivi, p. 144.

[11] «Sentimento di affettuoso dolore, di commossa e intensa partecipazione e di solidarietà che si prova nei confronti di chi soffre». http://www.treccani.it/vocabolario/pieta. Consultato il 25.05.2020.

> Grazie !! ma stia tranquilla sono stata operata già 2 volte alla mammella sinistra e sono ancora qui. Conosco il dolore e la paura di morire. Piuttosto lei rifletta su quanto odio ha dentro di se, quello si che può farle del male. io la ignoro felicemente![12]

Non lasciarsi sopraffare dalla collera per un insulto sui social network è dunque la prima regola (e probabilmente l'unica): i leoni da tastiera non aspettano altro. Per il solo fatto di aver accesso a quella che – per chi sa usarla – è una fonte inesauribile di sapere, il web, si concedono il diritto di sentenziare su tutto e tutti, ergendosi a tuttologi. Basta leggere qualche titolo sparso qua e là per diventare medici, avvocati, fisici, ingegneri, in barba agli anni di "studio matto e disperatissimo" – per usare una nota espressione leopardiana – di quegli sciocchi che hanno "perso" anni sui libri. Se poi quei titoli letti a caso e con alta probabilità condivisi sui propri profili social si rivelano precorritori di notizie false cosa importa?

Il web è sì una fonte preziosa ed immensa di conoscenza cui oggi più di ieri si può attingere in ogni luogo e a qualsiasi orario ma può rivelarsi anche un nemico della verità. È facile lasciarsi ingannare dall'attrazione di odisseica memoria[13] di un titolo ben congeniato, intriso di parole che arrivano dritte alla pancia di chi lo legge. Bisogna però andare al di là del titolo e soprattutto valutare l'attendibilità di quello che si legge, di chi lo scrive, delle fonti citate a supporto di quanto affermato. Solo così ci si può salvare dall'essere quello scemo del villaggio che millanta di conoscere tutto ma che in realtà si affida al contrario di quel tutto: il nulla.

---

12 https://twitter.com/MonicaCirinna/status/1185997848476815362?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1185997848476815362&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.repubblica.it%2Fpolitica%2F2019%2F10%2F21%2Fnews%2Fmonica_cirinna_twitter_hater_tumore-239110306%2F. Consultato il 25.05.2020.

13 Il riferimento è al canto delle sirene che tentarono di ammaliare Ulisse nel corso del viaggio di ritorno ad Itaca.

La socialità nell'epoca della sua riproducibilità virale

di Enrico Palma

Il titolo che ho deciso di dare a questo scritto, a consuntivo di quanto ho visto, pensato e riflettuto su questo periodo così buio, è debitore di un'opera tra le più importanti della filosofia e della critica della cultura dell'intero Novecento. Sarebbe meglio dire che ne è proprio un calco. Il libro a cui faccio riferimento è l'opera del 1936 di Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in italiano *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Riassumendo all'osso le tesi del filosofo tedesco, si può affermare che la riproduzione delle opere d'arte dovuta agli strumenti tecnologici, di più o meno recente invenzione come la macchina fotografica o la cinepresa, avrebbe privato le opere stesse della loro aura. In qualche modo, dice Benjamin, le opere d'arte, uniche e irripetibili, rischiano di perdere il loro carattere di assoluta eccezionalità a causa delle innumerevoli copie che di esse vengono riprodotte. Per constatare quanto la sua intuizione sia corretta e rimasta intatta nel corso dei decenni, si possono richiamare alla mente i tantissimi episodi di dispersione di un'opera non soltanto in immagini di grande formato e ad alta fedeltà ma anche in *medium* di diversa natura. Il volto della *Gioconda* si può vedere infatti al Louvre, sul proprio comodino, in un'insegna pubblicitaria, in un costume di balneazione o su uno smartphone.

Si direbbe una vera e propria disdetta per l'originalità dell'arte, tanto da credere che le visite a musei e gallerie possano ritenersi non più necessarie. Eppure, malgrado la riproduzione abbia minato l'aura di intangibilità e purezza dell'opera d'arte, l'emozione che si prova a vederne una dal vivo resta insostituibile, proprio come lo è del resto l'opera stessa, il modo corretto per osservare la quale rimane sì con gli occhi ma *con i piedi*, trovarsi cioè nella stessa dimensione spaziotemporale della sala o della chiesa in cui essa è custodita.

Tra le tante iniziative di queste ultime settimane c'è stata l'apertura dei battenti virtuali da parte di alcuni dei principali musei del mondo, che tramite piattaforme digitali hanno istituito percorsi guidati da iniziare, godere (*sub judice*) e concludere direttamente dal divano di casa propria. Le nostre case, anche in ciò, hanno esaudito più che mai il geniale racconto di Borges *Aleph*, un punto dell'universo che contenga potenzialmente tutti i luoghi.

Ma quale potrebbe essere la coerenza di Benjamin e della sua riflessione con la nostra epoca, messa in subbuglio e sotto scacco da un esserino minuscolo a confine tra la vita e la non-vita, che non sa nemmeno cosa siano i corpi in cui vive e che senza volere infetta e uccide?

Cambiando il soggetto e le circostanze dell'indagine benjaminiana, assumendo come temi d'analisi non l'opera d'arte ma le relazioni sociali e considerando piuttosto che la riproducibilità tecnica la diffusione di tali relazioni nelle piattaforme digitali e multimediali, cosa se ne ricava? La socialità ai tempi del Coronavirus mi è parsa e continua a sembrarmi esattamente come il nemico silenzioso che ci ostiniamo a combattere a scapito di questa stessa socialità, ovvero *virale*.

Un fatto o una notizia divengono virali quando raggiungono una diffusione tale da diventare una conoscenza quasi assoluta da parte degli utenti. Ma non è in questo senso che voglio intendere il termine. Semmai la socialità è diventata virale poiché essa si esplica e si riversa nei canali con cui *viralmente* siamo connessi gli uni con gli altri: Social-Network, notiziari, giornali, videochiamate, telefonate, messaggi. Mai come ora, ed è la tesi che voglio sostenere, la socialità mi è sembrata così evidente e pervasiva. In una fase in cui non è possibile incontrarsi come si incontra *con occhi e piedi* un'opera d'arte in un museo, allo stesso modo gli umani di quasi tutto il mondo intrattengono relazioni per mezzo degli unici strumenti che glielo consentano: la rete e i suoi surrogati.

Per mestiere e per vocazione trascorro gran parte delle mie giornate nella mia stanza a leggere, scrivere e tentare di comprendere. Non ho quindi vissuto con particolare sofferenza l'invasione del virus nelle nostre vite. A questo proposito trovo illuminante come non mai la celebre frase pascaliana: «Tutta l'infelicità dell'uomo deriva dalla sua incapacità di starsene nella sua stanza da solo». Ritengo che gran parte dei comprensibili fallimenti sottintesi al motto *io resto a casa* sia contenuta e sintetizzata in questa massima così smagliante. Nel piccolo mondo ipercollegato della mia stanza, in questi giorni ho bisogno di caricare il telefono per più volte anche in una sola giornata, a causa dei continui messaggi e stimoli di interazione che ricevo e che a volte sono costretto a ignorare. Ciò mi fa pensare che il mio *Aleph* è incandescente come lo è la necessità umana di queste ultime settimane di esercitare la socialità in carne e ossa.

Non potendosi incontrare fisicamente, ci si è organizzati – spesse volte devo ammettere con esiti esilaranti – nelle maniere più improbabili. Inutile dire che la piattaforma più utilizzata è stata Facebook, che sono certo in questi giorni abbia toccato il picco di contagiati. Anche io, sebbene da utente svagato, ho utilizzato Facebook dedicandovi qualche pensiero fugace o leggendo qua e là per carpire quali fossero gli umori generali o più condivisi. Ho un'opinione molto negativa dei Social e questa quarantena me ne ha dimostrato ancor di più la bassezza. L'immagine più appropriata per descriverli – specie adesso – potrebbe essere un ristorante o una piazza affollata in cui tutti parlano ma senza ascoltarsi davvero, con il solo risultato di un fastidioso e incomprensibile brusio di fondo.

Ne ho lette di tutti i tipi: richiami alle rivolte, invocazioni militari, spettacoli assai patetici di politica da cabaret, poveri di spirito divenuti Paolo di Tarso, stillicidi di sfrenato e infondato opinionismo, complottisti degni di figurare in un romanzo inedito di Umberto Eco, soggetti indignati e sfiniti da questa folla berciante richiamare vanamente alla lucidità. Tutti accusano tutti gli altri di aver originato il virus, anche le *lobbies* che starebbero dietro a Greta Thunberg; e magari avrebbero ragione, perché il pianeta ne fa festa. Ma la mia preferita è constatare la coincidenza – o forse un piano occulto, non si sa mai – tra la quarantena e la quaresima appena conclusa, in cui avrebbe dovuto regnare per tutti i *devoti per finta* la celebre risposta di Gesù nel deserto al diavolo tentatore e riportata dall'evangelista Matteo: «Non di solo pane vivrà l'uomo ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio» (Mt, 4, 4). Il pane è il primo nutrimento, ma più che seguire tale frase si è abbandonato Gesù in quel deserto e ci si è proclamati Dio al suo posto. È in atto il tripudio dell'*io cucino a casa*.

I libri, la musica e i buoni film sono stati ignorati alla stessa velocità con cui dagli scaffali dei supermercati sono scomparsi farina e lievito. Non di solo pane vive l'uomo, infatti, ma di ogni leccornia che esce dal forno di casa propria.

Le relazioni sociali sono dunque divenute assai più attive che in passato. E tuttavia il pericolo che esse possano mutare profondamente, magari mantenendo le modalità attuali ritenute più comode e vantaggiose, è molto forte. La socialità a causa del virus è diventata virale, ma anche *addomesticata*.

L'umano, la cui socialità non si è dunque persa ma anzi acuita sotto altre forme, è anche costitutivamente politico. La città è il suo *habitat* naturale e ciò che alcune riprese consegnano ai nostri occhi è a dir poco perturbante. Gli umani hanno difatti lasciato vuote le strade, le piazze e i luoghi di aggregazione (qualsivoglia) per scivolare nei loro buchi domestici in cui sentirsi protetti e al sicuro. Oltre che essere una minaccia alla vita il virus è una minaccia politica.

Personalmente ritengo opportune le misure adottate dai governi di quasi tutti i Paesi del mondo con importanti focolai di contagio al loro interno, e però non posso lasciare inevase alcune considerazioni di ordine politico su come queste misure sono state accolte dalla popolazione. Più che vedere sovrani inebriati dal potere sui corpi viventi mi è parso di notare Stati in grandi difficoltà, litigarelli ai tavoli delle trattative e molto incerti sulle decisioni da prendere. Persino gli Stati Uniti e la Cina, i due imperi mondiali, stanno fronteggiando in maniera molto maldestra l'emergenza politico-sanitaria.

Mettendo da parte per un momento la giustezza o no dei decreti restrittivi, emanati uno di seguito all'altro con una cadenza che neanche il peggiore dei dittatori si sarebbe sognato, stiamo assistendo con tutta probabilità alla più grande privazione delle libertà dal Dopoguerra a oggi. Si è disposti a manifestare il proprio dissenso per l'aumento di qualche centesimo del prezzo di prodotti che neanche lontanamente sarebbero motivo di appagamento reale e, in meno di una settimana, si è piombati in una condizione generale in cui l'intero territorio nazionale si è trasformato in un agglomerato più o meno ordinato di prigioni.

Si dirà che è corretto e che è da accettare e condividere. Soluzioni alternative come la tanto vituperata immunità di gregge ventilata dal premier inglese Boris Johnson, ad esempio, hanno fatto ribrezzo persino ai suoi stessi concittadini, sicché anche i più disincantati e sprezzanti del pericolo hanno dovuto fare un passo indietro. Talché la domanda da porsi, in modo anche freddo, gelido e spietato, mi sembra questa: per il corpo sociale ne vale davvero la pena? La sofferenza relazionale che rischia di lasciare cimiteri sociali e macerie ben peggiori di una guerra di bombardamenti è giustificata? Abbiamo davvero accettato di restare in casa e privarci di vivere sotto i raggi del sole per «salvaguardare», usando le parole stavolta del nostro presidente Giuseppe Conte, «la salute dei [nostri] nonni»?

Il senso civico e la solidarietà, che potrei aver avuto io come tanti altri che hanno scelto con coscienza di aderire a quanto indicato nel rispetto dei valori democratici e costituzionali di difesa dei più fragili, sono stati i veri moventi dell'*io resto a casa*? O è stata la paura di infettarsi, di passare qualche brutta giornata a letto, o persino di morire, tradendo in questo modo la convinzione così scorretta e rovinosa del dover continuare a vivere a tutti i costi e qualunque cosa accada, anche di calamitoso?

Malgrado voglia credere alla prima possibilità, la seconda, come appassionato di Tucidide, Hobbes e Céline, mi convince di più. Perché più che di civiltà si tratta della paura del contatto uscendo da casa, della distanza da tenere costante, del calore umano da ripudiare. Necessario, si dirà, ma allo stesso tempo *agghiacciante*, di un gelo nell'anima da far morire proprio quel calore che invece ci tiene vivi, il calore del mondo esterno, del cielo azzurro e della primavera che nel frattempo si risveglia. La socialità nell'epoca della sua riproducibilità grazie ai telefoni, ai Social, alle videochiamate, alla cucina nullificante che sforna vani riempitivi di pancia e non della mente è una socialità all'insegna del *freddo*.

C'è il calore del desiderio, del volersi abbracciare, di uomini e donne separati che vogliono ardentemente ricongiungersi. Ma c'è anche, e direi soprattutto, il freddo del risentimento sociale, dell'odio verso gli untori irresponsabili, della malevolenza verso la cultura e il parlar bene indici di pensare e vivere bene. E ciò accade perché nell'epoca della riproducibilità su Facebook e in luoghi di tal genere si preferisce, com'è ovvio, *riprodurre e non produrre*, per la gloria e il tripudio di teorie cospirazioniste, foto di sé e della propria tavola, deliri non da contagio ma da mancanza di contatto etico e conoscitivo.

Per fortuna ci sono umani che producono oltre Facebook e ogni falsa riproducibilità, che hanno di vista ciò che è originale, autentico, unico. Umani che in casa hanno i forni ma usano le loro biblioteche, hanno le finestre ma non fanno *flash mob* e guardano il cielo sentendo il cosmo pulsare, hanno i computer ma leggono la *buona rete*. La socialità esasperata e resa virale dal Covid-19 e dalla pervasività con cui è *aumentata* nelle nostre case ha rappresentato molto più chiaramente dell'epoca *avanti virus*, nelle immagini sfocate e nei suoni confusi delle tante videochiamate di gruppo, ciò che rende la vita animata quello che è, l'anima della vita che è il calore.

In conclusione, il mio pensiero va come sempre a Marcel Proust, uno che gli umani li ha capiti fino in fondo, ben prima di ogni virus e riproducibilità tecnica e virale. Si direbbe una chiusa necessaria e originale come le pennellate di Leonardo, insostituibili. Per quanto orribili, odiosi e dannati siano gli altri umani per ciascuno di noi, sono infine necessari, e apprendiamo ciò ogni giorno di quarantena che passa, perché essi soli possiedono «le chaleur que nous ne pouvons pas trouver en nous-même»[1].

[1] M. Proust, *Le côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di T. Laget e B. Rogers, Gallimard, Parigi 2019, p. 1052; «quel calore che non possiamo ritrovare in noi stessi», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 443.

Morte, terra e sacro nei dipinti siciliani di Caravaggio

di Enrico Palma

Le persone grandi sono meteore destinate ad ardere affinché la Terra possa essere illuminata.
Napoleone Bonaparte

L'attacco del tema in discussione può essere inteso *in primis* come luci meteoriche che di passaggio sulla Terra irradiano ciò che è circostante, *in secundis* come uomini che con il loro ardere divengono riferimenti stilistici o esistenziali per un'intera epoca. La parabola napoleonica potrebbe dunque venire accostata alla luce *stellare* di un altro personaggio *del secolo*, non politico ma artistico: Caravaggio. Sebbene l'importanza e l'uso della luce abbiano raggiunto livelli parossistici e rovinosamente inflazionati, l'elemento luminoso rimane uno dei principali della rivoluzione artistica e teoretica all'approccio naturalistico al reale. Come indicato da Longhi, inoltre, è inutile nascondere la spigolosità o – per meglio dire – la *pericolosità* del carattere dell'artista, le quali mostrano un uomo truce, oscuro e buio[1].

Attraverso questo indizio sottotraccia del critico e una rapida incursione nella ristretta selezione dei dipinti appartenenti all'ultimo periodo siciliano dei mesi compresi tra la fine del 1608 e i primi del 1609, si tenterà quindi di articolare un'ermeneutica dei testi pittorici dell'artista incentrata sui tumulti tenebrosi della produzione tarda.

Il seppellimento di Lucia

Per la seconda volta in fuga e con un bando capitale emanato dallo Stato Pontificio – a cui è da aggiungere il secondo dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni – Caravaggio evade in modo rocambolesco dalle carceri maltesi e approda in Sicilia. L'itinerario seguito dal pittore è a tutt'oggi nebbioso nei particolari, con le due permanenze certe a Siracusa e a Messina attestate dalla realizzazione di tre fra i massimi capolavori della sua produzione e di tutto il Seicento pittorico.

Giunto a Siracusa e ospitato dall'amico pittore dei tempi romani Mario Minniti, su commissione del senato cittadino realizza un dipinto volto a declamare la grandezza della città siciliana e a rivendicare il culto della loro santa più venerata Lucia – martirizzata nel tardo IV secolo d.C. (*princeps* Diocleziano) e le cui spoglie erano state trafugate, condotte a Costantinopoli e infine tradotte a Venezia dove attualmente riposano.

Approfittando della presenza del maggiore pittore italiano, i siracusani commissionano una pala d'altare per la chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, raffigurante l'adunanza della comunità cristiana sulle spoglie della martire: si tratta della scena svoltasi esattamente nel luogo in cui, in ossequio al martirio della Santa, la tradizione vuole che sia stata costruita la stessa chiesa che avrebbe dovuto ospitare il dipinto. Viene dunque rappresentato un seppellimento. In questo primo dipinto – di quello che potremmo

[1] Cfr. R. Longhi, *Caravaggio*, Abscondita, Milano 2013, p. 52.

chiamare un breve ma intenso ciclo di rappresentazioni – è individuabile il *Leitmotiv* di tutta la serie: la terra, indice congiunto di morte e sacro.

Il quadro, rispetto alle pale d'altare precedenti e tutt'al più contemporanee, nonché al resto della produzione caravaggesca, è insolitamente di grandi dimensioni. I personaggi della scena sono concentrati in basso, sovrastati da una verticalità oscura, opprimente e finanche macabra. Secondo la calzante definizione di Montanari il dipinto è «uno spettro»[2], per via dell'importante deterioramento occorso all'opera. I due facchini, intenti a scavare la fossa in cui inumare la Santa – un collegamento ideale tra fossa, altare e sepolcro storico di Lucia a Siracusa – sono a dir poco sconcertanti, non per la posa, le terga in mostra e la preponderanza fisica, bensì per le dimensioni sfasate nell'economia prospettica del dipinto: si ha l'impressione di due mitici giganti che, incalzati dall'armigero in disparte a destra che li induce a far presto, dissodano la dura e nuda terra con la loro forza possente. Tra i due tuttavia si apre un vuoto, un risucchio scenico che attira lo sguardo verso il diacono-vescovo con indosso il manto rosso, la «*religiosa plebe* che fa da corona alla salma della martire»[3] e in seguito Lucia stessa, un cadavere *qualunque* adagiato in orizzontale tra i corpi viventi invece eretti in verticale. Il corpo di Lucia richiama prepotentemente il «dipinto supremo»[4] *La morte della Vergine*, nel quale la posa analoga della Madonna è troppo evidente per lasciare il riferimento inevaso.

Le componenti teatrali del dipinto – già di per sé piuttosto attonito – che vi immettono dinamismo possono ritenersi marginali: il vescovo, l'armigero, l'uomo che porta la lanterna, gli omoni che scalfiscono il suolo. L'opera è un risultato così smagliante del cosiddetto materialismo naturalistico caravaggesco da assumere tratti persino surreali. A scavare la terra, imprimere la forza decisiva sulle vanghe dei facchini, impietosire il diacono e isolare il cadavere di Lucia, è l'ambiente pittorico, che certamente non è terso, né nebuloso, ma *oscuro*. Lo slancio delle dimensioni in verticale è congeniale a tale estetica tellurica per aprire una ferita nel terreno, uno squarcio in cui Lucia può finalmente ritornare. Scrive Graham-Dixon in merito:

> L'iconografia dell'opera suggerisce ingegnosamente speranza e redenzione, ma il suo umore dominante è cupo. Nessun angelo è sceso dal cielo a inneggiare all'anima della martire portata in cielo. Quasi metà del dipinto è scura e nuda pietra: muro e arco che isolano e, nello stesso tempo, sembrano spingere verso il basso le figure affollate attorno al cadavere. L'immediatezza da istantanea dell'immagine, con i suoi effetti, estremamente innovativi, di ritaglio e occlusione, suggerisce alienazione e abbandono.[5]

Questo brano è particolarmente significativo per diverse ragioni. La speranza e la redenzione di cui ci parla Graham-Dixon promanerebbero proprio dalla morte resa al

---

[2] Rimando al 10° episodio (*La vita messa a nudo*) del ciclo di documentari a cura di T. Montanari intitolato *La vera natura di Caravaggio*, felicissima produzione Rai dal notevole valore insieme scientifico e divulgativo. D'ora in avanti, dove esplicitamente citato, si intenderanno i rimandi a Montanari in riferimento a questa fonte.

[3] A. Zuccari, «La pala di Siracusa e il tema della sepoltura in Caravaggio», in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, Ediprint, Siracusa 1987, p. 152.

[4] R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 68.

[5] A. Graham-Dixon, *Caravaggio. Vita sacra e profana* (*Caravaggio. A life sacred and profane*, 2010), trad. di M. Parizzi, Mondadori, Milano 2011, p. 376.

Signore Gesù Cristo – metafora di Pasqua di Resurrezione – e dal suo riconoscimento da parte della comunità cristiana riunita dinanzi alle spoglie spettrali di Lucia. Se il fedele accorso in preghiera andava in cerca di pace e di rasserenamento dei propri peccati per intercessione del dipinto, non era questo ciò che trovava. Lì, ai piedi di tutti, ci sta solo una fanciulla vessata, uccisa e in decomposizione.

È importante che anche Graham-Dixon segnali l'assenza di figure angeliche nel tripudio di buio che sovrasta i personaggi. Tuttavia, alla sua carenza documentaria sopperisce invece Montanari, che attingendo da Susinno (citato però più avanti anche dallo stesso Graham-Dixon), l'autore de *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono a Messina*, riflette sull'inserto angelico assente, desumendo da ciò la totale mancanza di elementi trascendenti. Potrebbe non esserci traccia della trascendenza testimoniata dagli angeli poiché: in quest'opera è come se nessun'anima andasse in cielo; il quadro non illumina un luogo celeste albergo degli *ultimi sospiri*; Caravaggio ammaestra su ciò che per necessità accade ai corpi, cioè ritornare alla terra. Il sacro, infatti, è proprio quel buio e quell'oscurità ctonie. Il buio del dipinto spinge verso il basso, verso l'infera terra, nella solitudine di quel corpo che deceduto dalla vita trapassa nella *terrosità*.

Non si ascende in nessun cielo; semmai, adagiandosi sul contorno orizzontale del terrestre, si discende. Come Lucia, infine, si muore, e si muore soli. La terra è la verità, e il dipinto caravaggesco non ne è che lo «spicco»[6]. La Lucia caravaggesca è una novella Antigone.

I dipinti messinesi

Consegnato il *Seppellimento* e lasciata Siracusa Caravaggio, forse braccato e con il fiato dei maltesi sul collo, si dirige in tutta fretta a Messina, punta estrema della Sicilia e porto ultimo verso la Penisola. Vi arriva alla fine del 1608, equipaggiato più come un militare che come un pittore. Una volta in città è presto detto che la notizia della sua permanenza si diffonda tra le famiglie notabili, sicché uno in particolare, il facoltoso mercante Giovan Battista della nota famiglia di origini genovesi de' Lazzari, riesce nella difficile impresa di suscitare i favori dell'artista, commissionandogli un dipinto anch'esso di grandi dimensioni per «la cappella centrale della chiesa dei padri crociferi, una confraternita di ospitaleri dedicata alla cura degli infermi»[7]. Questa chiesa, infatti, veniva chiamata dai messinesi della *buona morte* o del *buon morire*. La trattativa mette d'accordo le due parti su controproposta dello stesso Caravaggio, optando per una *Resurrezione di Lazzaro*.

Se il dipinto precedente poteva definirsi allucinogeno o *oscurogeno*, quest'opera messinese può dirsi senza troppa difficoltà *allucinata*. La tentazione di definire questo dipinto il *pendant* del *Seppellimento* siracusano è molto forte, aggiungerei anche corretta. Nota Montanari che non a caso nel primo dipinto una morta viene sepolta e nel secondo un morto viene disseppellito. Come gli enormi manigoldi di Siracusa, le figure che campeggiano ai lati del quadro sono a destra una Marta velata prona sul fratello e a sinistra un Cristo statuario, quasi un calco del memorabile Messia della *Vocazione di San Matteo* della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma. Gesù ha il braccio

[6] R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 74.
[7] A. Graham-Dixon, *Caravaggio. Vita sacra e profana*, cit., p. 381.

alzato, immobile, proteso in avanti, e disteso in modo perfettamente orizzontale e parallelo al suolo. Il suo gesto è racchiuso nella mano, nel suo indice leggermente abbassato, diretto al corpo di Lazzaro in putrescenza ma in restituzione alla vita.

Riporto all'uopo un magnifico lacerto di una lettera di Rilke, che in modo mirabile descrive l'atto di Cristo:

> La volontà di Cristo era certamente la stessa. Indicare. Ma qui gli uomini son stati come i cani, che non comprendono il cenno di alcun dito, e credono di dover agguantare la mano. Invece di proseguire oltre il crocevia, dov'era innalzato ormai un indicatore nella notte del sacrificio, la cristianità s'è accampata là sotto sostenendo di abitare ivi in Cristo, benché in esso non ci fosse alcuno spazio, neanche per sua madre, né per Maria Maddalena, come in ogni indicatore, ch'è un gesto e non un soggiorno.[8]

Questo brano descrive in maniera puntuale la scena della crocifissione, lasciando anche intendere come il messaggio cristiano sia stato *in toto* frainteso e fuorviato. Il testo rilkiano, tuttavia, può anche ben ispirare l'interpretazione di questo strepitoso dipinto. Cristo, attraverso la sua volontà significata dalla luce che promana dalla parte alta e sinistra del dipinto, è dunque ritratto nell'atto di indicare. Nessuno indugia *sotto* il suo gesto o guarda la sua mano, eccetto qualche incrocio di occhiate degli avventori intenti a sostenere il sepolcro divelto. La luce, seppure scarsa per via del feroce deterioramento, trafigge il corpo semivivo di Lazzaro al centro della scena; ha le braccia spalancate, il capo è amorevolmente poggiato sulle mani e la veste di Marta, e un uomo lo sorregge facendo leva sul ginocchio sinistro e imbracciando il sudario in cui il cadavere era avvolto.

La posa di Lazzaro è a dir poco straordinaria, per la ragione che sembra mimare – lui prefigurazione della morte e resurrezione di Cristo – un corpo affisso a una croce. Folgorato dalla luce, il redivivo sembra far cadere dalla mano sinistra un teschio e, con quella destra, accarezzare la luce che da Cristo si prolunga nella linea delle sue braccia fino alla morte sconfitta. I corpi vivi sono in verticale (compreso Cristo), i morti in orizzontale (si veda Lucia) e i semivivi (o i redivivi) invece in posizione trasversale, a metà tra la morte e la vita. Così descrive Longhi – che ritiene il dipinto solo di parziale autografia – la posa di Lazzaro: «Autografa vi è ancora la parte al centro con l'invenzione sublime del gesto di Lazzaro che stirandosi nell'emergere dal sonno eterno attraversa col braccio destro l'oscurità fino ad attingere, con la punta delle dita, la luce, e, più in basso, il corpo madido, il sudario agghiacciante e la funerea natura di tibie e teschi»[9].

La suggestione di Longhi induce a sostare ulteriormente sulle braccia di Lazzaro. Il sinistro in particolare, irrorato di luce e insieme nostalgico, pende verso il terreno. La mano aperta è ancora *calda* del tepore della madre terra da cui Lazzaro era stato tratto; essa implora i convenuti di arrestare la *violenza* della resurrezione ed esprime tutto il «dolore di ritornare alla vita» (Montanari). «Lazzaro è un cadavere emaciato e verdognolo, appena strappato alla tomba e apparentemente riluttante a destarsi dal

[8] R.M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio* (*Briefe an einer jungen Dichter. Briefe an einen junge Frau. Über Gott. Zwei Briefe*), trad. di L. Traverso, Adelphi, Milano 1980, p. 128.

[9] R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 74.

sonno della morte»[10]. Improvvisamente privato del caldo grembo materno a cui finalmente Lazzaro era ritornato, una volta richiamato da Cristo, con uno sforzo sonnambolico difende la sua morte e invoca la pietà di essere lasciato nel «grande pozzo di tenebre»[11] in cui fino a qualche istante prima dimorava, dove non esistono gioia o sofferenza, felicità o dolore, ma solo serenità. Il grande pozzo che è anche e soprattutto l'intero quadro, i cui nove decimi sono nero bitume, «le tenebre della morte»[12].

Il tenebroso in questo dipinto non è la terra, né la calma a cui si perviene decedendo, è bensì il mondo dei vivi in cui il tragico di Lazzaro si condensa, in questa sospensione tra l'estinzione e la salvezza. «Mentre una mano tende verso la luce, l'altra è tesa verso il basso, verso la tomba»[13]. Longhi prima nelle sue poche ma potenti righe e Graham-Dixon poi, indugiano sulle mani di Lazzaro, in questa illuminazione controllata che si diparte da Cristo e alla quale, con la mano destra alzata, il corpo morto *obtorto collo* richiamato si oppone, mimando una commovente interdizione culminante nel braccio destro stavolta in ombra. Alludendo all'ultimo Goya delle *Pitture nere*, Montanari suggerisce un Caravaggio anche lui *nero*, perseguitato dalla morte e a cui probabilmente la vita stessa era divenuta un grave durare. Tale *Stimmung*, tale tonalità ombrosa, placida e comunque graffiata da una luce ostinata, è suggerita dall'uomo in punta di piedi nel quale è doveroso riconoscere lo stesso pittore: «Egli guarda fuori del quadro, fissa l'invisibile fonte della luce che penetra pulsante nel sepolcro, uno sguardo di struggente disperazione sul volto»[14]. La luce di Cristo richiama Lazzaro nuovamente al dolore, alla sofferenza e al male; con la morte vi aveva posto rimedio decomponendosi in terra e polvere, unito alle quali sarebbe stato *sine die* in serenità e pace.

Il terzo e ultimo dei dipinti siciliani – al netto del *Presepio* (meglio noto come *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*) trafugato dall'Oratorio di San Lorenzo a Palermo nella notte tra il 17 e il 18 ottobre del 1969 e datato al 1600 – è la comunque tenera *Adorazione dei pastori*, commissionata a Caravaggio dal senato messinese e allocata nel Museo regionale di Messina accanto alla *Resurrezione*. È curioso riportare la descrizione del dipinto di Susinno, il quale dice: «Tra le opere sue [di Caravaggio] a mio credere questa si è la migliore, perché in esse questo gran naturalista fuggì quel tingere di macchia, furbesco, ma rimostrossi naturale senza quella fierezza d'ombre»[15]. È straordinario notare come Susinno segnali la diversità tecnica e stilistica derivante dalla distanza dal «tingere di macchia» scura e dalla «fierezza d'ombre». Anche questa tela procede con uno sviluppo esasperato in verticale, impressione forse attenuata dalla recisione di un lembo della stessa per praticità spaziale di collocazione dell'opera[16].

---

[10] A. Graham-Dixon, *Caravaggio. Vita sacra e profana*, cit., p. 383.
[11] Ivi, p. 382.
[12] Ivi, pp. 382-383.
[13] Ivi, p. 384.
[14] Ivi, p. 385.
[15] F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono a Messina*, a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 112.
[16] Così Susinno a riguardo: «Il rimanente di questa tela consiste in campo nero con legni rustici che compongono la capanna: anzi il campo era più alto e ne fu tagliato un gran pezzo per potersi incastrare nella cappella» (*ibidem*).

Il dipinto, nelle parole di Longhi, è «umilissimo […] ed anche in esso [Caravaggio] intentò, più umanamente, il nuovo rapporto diramante tra spazio e figure»[17]. Il quadro è davvero *più umano* come Longhi afferma, nel senso che rispetto ai precedenti comunica una maggiore empatia, un trasporto emotivo che avvolge i pastori e li inclina verso il frutto del mistero dell'Incarnazione, anche in considerazione del fatto che, diversamente dalle altre, in questa tela non c'è nessun morto o apparente tale. Come molto opportunamente ricorda Montanari, è possibile ravvisare un'analogia stretta a doppio filo tra il dislocamento dei pastori e i personaggi occupanti tre dei quattro vertici della composizione romboidale de *L'incredulità di San Tommaso* della Bildergalerie di Potsdam.

L'incredulità degli sguardi, l'atto di tastare e di conficcare il dito sporco nella piaga del risorto, vengono sostituiti in questo dipinto più tardo dallo stupore dei pastori. Caravaggio mette a colloquio con lo stupore la reticenza di Maria, adagiata o più crudamente *accasciata* sulla mangiatoia, su cui si sostiene con il braccio destro, lo stesso con cui Lazzaro implorava di arrestare la sua traduzione nel mondo dei vivi. Anche Maria, come il semivivo, è in posizione trasversale. Lei è la *Madonna del Parto* della tradizione, colei a cui il travaglio non ha causato né dolore né sofferenza. Eppure, quel dolore e quella sofferenza si fanno sensibili nell'espressione di muta contrizione di Maria, la quale trattiene il figlio in prossimità del suo cuore di madre.

In questo dipinto non scorgo un presagio di resurrezione ma il penitente strazio di chi viene al mondo. La tragedia di questa nascita è il viso di Maria, la quale in modo assolutamente indolore ha messo al mondo la *sacra sofferenza*, e per questo ne sente la colpa, un tormento che gli umili pastori non possono avvertire. Graham-Dixon è più diretto nel suo giudizio: «A lungo trascurata, perché fuori dalle strade battute, è uno dei dipinti religiosi più diretti e angosciosamente emotivi del XVII secolo. Fosco e profondamente personale, è l'ultimo grande quadro della tormentata esistenza dell'artista»[18].

Caravaggio in questo dipinto riflette sull'evento più nefasto e criminoso della sua esistenza, il reato più grave di cui non era responsabile ma comunque colpevole: quello d'essere venuto al mondo con il nascere. Un dipinto cristiano d'effigie ma profondamente greco per passione. La grecità di questi riferimenti è certamente quella classica, dalle *Troiane* di Euripide al coro dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, che riporto: «*Non veder mai la luce* / vince ogni confronto, / ma una volta venuti al mondo / tornare sùbito là donde si giunse / è di gran lunga la miglior sorte»[19].

Con la densità di questi versi si arriva al punto apicale di questa rapida escursione tra i dipinti siciliani di Caravaggio. Braccato da ogni lato, in doppia fuga per reati sanguinari, in lotta sofferente con il mondo, Caravaggio mostra che la luce di questi dipinti è proprio quella del nascere. È la luce dei vivi che sente di dover soffocare tramite una tavolozza sempre più ottenebrata e una teoresi *terrosa*. Il buio della morte, l'oscurità del mondo, la caduta, rendono questi dipinti così vicini e familiari alla tradizione gnostica, anche per la solitudine del morire, l'incanto del Messia da respingere, il nascere da redimere. Il pittore vede nella Vergine adorata la Madre Terra che lo prenderà e le braccia in cui trovare

[17] R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 74.
[18] A. Graham-Dixon, *Caravaggio. Vita sacra e profana*, cit., p. 386.
[19] Sofocle, *Edipo a Colono* (*Oidìpus epì Kolōnō*), a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2012, vv. 1224-1228, p. 365. Il corsivo è mio.

finalmente riposo. Tutti l'abbandonano ma non Lei, il sacro della serena maternità. Gli spettatori dell'*Adorazione* metaforizzati nei pastori «vedono l'abbandono in cui versano madre e bambino, ma non possono fare nulla per alleviarlo»[20]. L'unico sollievo è infatti la morte da ritrovare in questa scena – falso tripudio della Nascita – transitando per il Lazzaro liminale e infine retrocedendo a Lucia. Condivido pienamente la formula con cui Graham-Dixon conclude la sua analisi sul secondo dei dipinti messinesi: «Questa è l'ultima natura morta di Caravaggio. Queste sono fra le ultime sue pennellate realmente significative, eloquenti. È un dipinto quasi intollerabile»[21]. Se non fosse per la necessità di uno sguardo desideroso di comprensione ermeneutica che si posa su di esso, questo quadro sarebbe realmente di una gravità insostenibile.

Scorrere immoto

Caravaggio abbandona Messina per raggiungere nuovamente Napoli, da cui si imbarca su una nave di fortuna verso Roma: a seguito della revoca del bando capitale può infatti farvi ritorno. Interrompendo la navigazione il pittore, forse accerchiato da sicari o attanagliato da una febbre improvvisa, sbarca sulla spiaggia di Porto Ercole, dove facendo qualche passo si accascia *morto a terra*. Si può immaginarlo sulla sabbia esausto, svuotato, esangue. Questa sua ultima condizione può essere catturata da un convergente brano di Samuel Beckett, tratto dal primo della sua trilogia di romanzi *Molloy*: «Gran parte della mia vita si è infranta davanti a questa fremente immensità, al rumore delle onde grandi e piccole e degli artigli della risacca», a cui segue: «Nella sabbia ero nel mio elemento, la facevo scorrere tra le dita, vi scavavo delle buche che subito ricolmavo o che si riempivano da sé, la gettavo in aria a piene mani, mi ci rotolavo»[22].

La terra è l'elemento in cui sentirsi in una dimora, è quella terra che, scorrendo tra le dita, Caravaggio ha posto nei suoi straordinari dipinti, «abissi di tenebra e mistero doloroso»[23] ma vette di pensiero per chi invece li comprenda. Alla fissità terrestre il maestro lombardo ha contrapposto il suo fluire scontroso e mai stabile. Su quella spiaggia l'artista meteorico ha incontrato entrambe le cose, e i suoi dipinti, specie quelli terrosi, sono le sacre pietre che hanno resistito al divenire, all'incuria del tempo, al deteriorarsi.

Caravaggio, in tutti i suoi dipinti, e soprattutto in questi, finisce sempre per dipingere se stesso, i suoi demoni persecutori e la sua natura malsana. La sua pittura è una lotta irrequieta in cui l'oscurità insegue la luce. Ma è davvero tale, o viceversa? Una risposta, giocoforza provvisoria, può essere avanzata: la sua arte esibisce il mondo umano come sacralità luminosa dell'esistere e strenua opposizione al buio che la reclama, e i quadri analizzati ne sono tutti testimonianza. La luce di questo ardere, a chi sappia immettersi nel suo raggio e nella sua scia, dona chiarità e comprensione. La sua arte naturalistica, luminosa e scandalosamente verace esprime un segreto che anche Pavese deve aver compreso, e che credo il *valent'huomo* dell'arte figurativa Caravaggio avrebbe di certo

[20] A. Graham-Dixon, *Caravaggio. Vita sacra e profana*, cit., p. 387.
[21] Ivi, pp. 387-388.
[22] S. Beckett, *Molloy* (*Molloy*, 1951), trad. di P. Caroi De' Resmini, UTET, Torino 1973, p. 99.
[23] M. Fagiolo, «Malta – Siracusa: Caravaggio al di là della vita», in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, cit., p. 376.

approvato: «Non c'è niente che sappia di morte – continuò – più del sole d'estate, della *gran luce*, della *natura esuberante*. Tu fiuti l'aria e senti il bosco, e ti accorgi che piante e bestie se ne infischiano di te. *Tutto vive e si macera in se stesso. La natura è la morte*…»[24].

[24] C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in id., *La bella estate*, Einaudi, Torino 1995, p. 114. I corsivi sono miei.

Wunderkammer

Del furor de viajar, della nascita de Il Pequod (o Il Peugeot) e delle infinite avventure che vi narrerò quando avrò gana

di Giuseppe Coniglione

Nel dicembre dell'anno del Signore 2016, giunto che ero all'etade d'anni 27, compresi in maniera non ancora del tutto rilevante, ma tutto sommato accettabile, che non uscivo dalla per me sacra e venerabile terra del Triskelion da quasi una decade e mi vennero le cosiddette *ganas viciosas de la gente picaresca* (leggi "voglie viziose della gente picaresca" o quello che ti dice la testa poiché in realtà non m'importa così tanto) di voler a poco a poco *descubrir el mundo*. Quindi pensai bene di fare un sondaggio sociologico a premi tramite annunci verbali per ricercare compagni di viaggio, e fu così che ingaggiai un furbo affabulatore *de la ciudad de Xhiquili* (leggi comunemente "Scìchili"), appartenente ad una nobile e vetusta dinastia di fabbricatori di spade da sempre devota alla Madonna delle Milizie, e si decise quindi che si sarebbe andati a discoprire la balocchesca isola di Melita – dai più conosciuta umanamente come *Repubblika ta' Malta* o più luogocomunemente *Republic of Malta* – per vivere senza pensieri *The Malta Experience* (proprio perché così ci piacque) e per salutare il nuovo anno dagli *Upper Barakka Gardens* (per noi semplicemente una villetta che ci capitò sotto mano dopo un'abbuffata leggendaria dai napoletani lì vicino) nella città che fu fondata dal famoso Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni (sempre sia lodato!) *Jean de La Vallette,* tra luminosi fuochi d'artifizio e sirene di traghetti e *yacht* di ricchi nababbi parati a festa che sembravano voler invitare a battaglia una batteria di cannoni al nostro fianco che tuttavia per quell'occasione evitammo d'adoperare.

A quell'epoca ancora mi chiamavo col mio vero nome, ovvero *André Mourmour*, ed ero un pensatore da camere oscure e visioni goticheggianti, perché l'oscurità aveva preso il sopravvento e *illo tempore* quando *mala tempora currunt* era persino piacevole: *mi sendero no estaba luminoso ya*. Tutto era un po' più francese del solito nelle mie percezioni, forse perché in gioventù mi ero immerso troppo nei romanzi di Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac ed Émile Zola (così per buttarne giù quattro a caso), o forse le ragioni erano più semplicemente altere, altezzose, altalenanti e più alticce del comune pensamento della umana progenie, o forse semplicemente perché una discreta ma non preponderante quantitade di sangue normanno scorre nelle mie vene ed ogni tanto (a piacer del rigor del fato) prende il potere dentro di me.

Comunque sia, calpestare il magico suolo (o più comunemente *rina*) dell'isola di Melita avviò in me un processo potente di cambiamento o rivelazione, similmente a come cambiò l'Europa *y el mundo* l'approdo sulla stessa isola di quel San Paolo apostolo (da cui prese il nome addirittura una baia in quei luoghi, mentovata dai locali "San Pawl il-Baħar") portatore di un purissimo e potentissimo messaggio di pace ed amore per il mondo, che fu poi tuttavia travisato e strumentalizzato da uomini avidi di potere non divino (né di vino) ma terreno. (Ma queste sono oltremodo divagazioni che al momento non approfondiremo per non interferire con i poteri temporali del mondo, nonostante

se ne possa cogliere soavemente un intendimento contrario da parte mia, sempre e in ogni caso in maniera non preponderante).

Ebbene, da lì in poi intesi che volevo vedere il mondo come non l'avevo mai visto prima, la necessitade di cambiamento era palese e *mi misi ntâ mirudda* degli obiettivi che, con ostinazione muleggiante e spumeggiante, e con i sentimenti più genuini delle più umili e svolazzanti falene estive (ma tuttavia con una buona dose di ruvido amor del cinismo machiavellico), portai avanti con tutte le mie forze, e ancora oggi la strada, ahimè, non è del tutto conclusa, sebbene i lavori siano già stati appaltati e in corso da tempo.

Dopo che giunto fui a benevolo punto del mio *sendero ahora bastante luminoso* e spumeggiante di bollicine del Prosecco Superiore del Valdobbiadene, dove tutti mi chiamano *Bepi* e non *Peppi* o *Pippu*, e dopo una stagione di nebbia della Bassa Padana che mi è entrata nelle ossa e una prolungata degustazione esagerata di piadine romagnole, tortelloni e tortellini (che suggerisco di non confondere quando varchi continuamente il confine innaturale tra Emilia e Romagna), ora sì posso iniziare a tirare un po' le somme ed a voler optare di servire nella vostra tavola una minima parte di assaggio di come fu che mi convinsero a condividere alcune delle mie *res gestae*, che di norma gelosamente ed avidamente conservo in maniera sospettosa e quasi pastorale e che sfodero solamente, esclusivamente e circospettamente nelle serate di *Luna Piena* per intrattenere pochi eletti tra i miei fidati e raffinati discepoli del grottesco.

Adunque, come sopra detto ma come piacevolmente ripeterò per il gusto di stancarvi, venne il giorno in cui i miei fidati, raffinati, coscienziosi, edulcorati e volendo persino edibili (*de gustibus non disputandum est*) **ADEPTI** (con cui mi dilletterò a polemizzare subdolamente nel corso della *hermosa existencia* di questa, menzioniamola al momento, "rivista") mi mandarono un *link* (in sic. *liami*) con un nome strano che non compresi istantaneamente (poiché come al solito non bisogna mai delegare sulle scelte importanti!) e che lessi di primo acchito *Il Peugeot*, e subito in me si aprirono in molteplice come delle ispecie di *flashbacks* (che in questa sede suggerisco di pronunciare bene e forte con il finale suono '*ks*' come farebbero gli abitanti dell'isola di Albione) su una miriade di ricordi della mia *106* dell'età arcaica compagna di mille avventure, su cui non sarebbe d'uopo dilungarsi tuttavia (*sin embargo*) più di tanto. Poi lessi bene e comunque non compresi lo stesso, né giammai mi abbasserò a chiedere od effettuar indagini e ricercanze sulle significanze ulteriori, interiori e promiscue della *palabra* 'Il Pequod', *porqué soy muy orgulloso (también demasiado*) e soddisfazioni non gliene voglio dare a nessuno: **queste cose noi siciliani non le concediamo**. Comunque, sia chiaro, accettai, così senza pensarci troppo, solo perché non avevo niente di meglio da fare e questa fu la loro buona fortuna. Oltremodo, mi si offriva la fluttuante opportunitade di parlare del grottesco e del surrealismo primordiale a man bassa, cosa che mi è sempre parsa stuzzichevole *y en el mismo momento* attraente, di quello stesso concetto di *Attraenza* (o *Attrattività*, anche se forse la Crusca non sarebbe molto d'accordo nelle sue vesti di Tribunale della Parola) che imparano a conoscer bene gli insetti prima di essere ingiustamente fulminati da una zanzariera ammaliante ed incandescente nelle serate d'agosto, similmente a come venivano ingannati gli ignavi marinai dal canto di quelle sirene che quello *strèvuso* (sicilianamente inteso) d'Odisseo volle *attintare* (di nuovo

sicilianamente inteso) dopo essersi fatto *attaccare* (ulteriormente sicilianamente inteso) all'albero della nave.

Ergo spiegata, senza darvi occasione di comprenderla pienamente, la mia adesione al *Pequod* (per me da intendersi come ho detto prima): Ulisse sarà stato un pochino stolto, probabilmente un tantino vizioso ma non era sicuramente un fesso e pure tra gli insetti c'è chi differentemente dalle falene resiste al canto luminoso della zanzariera elettrica. Ma bando alle ciance ed alle *ciancianedde:* adesso vi spiegherò perché ho scelto l'attuale pseudonimo, ovvero *Giuseppe Coniglione* e perché ho deciso al momento di oscurare il mio vero nome, ovvero *André Mourmour*.

Mi piace il nome *Giuseppe*, innanzitutto, perché è il nome di quello che comunemente nel paese delle mie origini (di cui al momento mi è proibito mentovare il nome) è il Patriarca (e non il Petrarca, sia chiaro!), non semplicemente il Patriarca di Costantinopoli che comunque io ho sempre ammirato e stimato come una persona corretta, ma proprio il Patriarca per antonomasia, non tuttavia altrettanto stimato per il suo lavoro di artigiano del legno come sarebbe corretto tra gente corretta, perché era quello oltreché un santo. E poi *Coniglione* perché ho sempre amato sia i conigli (soprattutto quelli bianchi e candidi come quello un po' *border-line* di Lewis Carroll in *Alice in Wonderland*) sia la Città di Corleone (che appunto in siciliano si chiama *Cunigghiuni*, dall'arabo "Kurulliùn", letteralmente e splendidamente "il luogo che ci rende felici solo a guardarlo"), che purtroppo in italiano è stato malamente storpiato dalle antiche, regie e mistificanti anagrafi del fu Regno d'Italia in *Coniglione*, talché si è perso il ricordo del significato originario. Poi mi piace come suona *Giuseppe Coniglione*: suona proprio isolano e siciliano, terra che ho sempre amato anche se sono oriundo di quella terra della Normandia, in cui la dinastia dei Mourmour è stata sempre una schiatta potente, temuta e rispettata, anche se male voci di plebaglia dicono che erano amanti di ascoltare i "mormorii" altrui per tramutarli in propri e per costruirci castelli o per demolire quelli altrui. Ma lasciamo stare queste dicerie, visto che forse non le coglierebbe alcun untore, e concentriamoci sul nome *Giuseppe Coniglione* che in effetti è civilmente nettamente migliore come scelta: son sicuro che converrete con me.

Andiamo all'ultimo nodo da sciogliere, o da aggrovigliare ancor di più se preferite, ovvero alla *Wunderkammer* ("La camera delle meraviglie") che non è nient'altro che la famosa camera che mostrano in una popolare réclame televisiva di un noto marchio di affitta-camere, dove si vedono sempre camere e appartamenti in locazione (non si dica 'affitto' perché il nozionismo giurisprudenziale ci fulminerebbe all'istante!), sempre bellissimi, sempre accoglienti e luminosi. Bene, sia inteso che quelle che invece capitano a me risultano molto più frequentemente delle bettole del malaffare e dai profumi non sempre chiari (ma a volte, tuttavia, curiosi) e dalle architetture ed ubicazioni più varie e clamorose e che sovente possono suscitare alienazione nell'uomo e voglia di tornare da dove si è venuti. Ma, appunto, da queste *Wunderkammern*, dove son capitato in giro per l'Ecumene alla ricerca della famosa Terra del Prete Gianni e che in tantissimi, in passato, hanno ricercato prima di me (papi, imperatori, navigatori, pirati ecc., di cui comunque avremo modo di parlare in futuro), sono sorte delle vicissitudini molto più ricche delle banali esperienze presentate alla massa e da chi vuole entrare lo *scecco* per la coda alla ricerca dell'esclusivo *Capitale* su cui un uomo barbuto ebbe tanto ridire. Bene, avete

capito, forse, parlerò proprio di questo nella rubrica della *Wunderkammer*, ma… inizierò dal prossimo articolo. Quindi, ve lo dico così alla leggera: *stujàtivi 'u mussu*!

Dello spirto della blatta, dell'armatore catalano mai esistito (ma verosilmente vissuto) e dell'Osteria del Granchio Facinoroso

di Giuseppe Coniglione

"Io ero quando ancora non vivevo e sarò anche dopo morto", iniziava così il romanzo "*L'anima di Anna Kádár" (*così tradotto dall'ungherese *'Anna Kádár Lelke'*) dello scrittore magiaro Mihály Földi, una piacevole scoperta letteraria di quando ancora mi chiamavo André Mourmour, o forse ancora prima. Giustappunto, già quando ancora non vivevo, iniziai ad apprezzare il suo strano realismo psicologico permeato da una mirabile concezione panteistica ed acronica dell'universo.

Dopo questa breve premessa, visto che nella precedente rivelazione della *Wunderkammer* avevo velatamente promesso che avrei sub-narrato *de mis venturas*, inizierò in questa occasione a raccontarvi o, se preferite, a *cuntàrivi n'anticchia di cunti* di mourmouriana e settentrionale (ma poi non tanto) memoria e delle interpretazioni filosofiche che ne feci, faccio e farò, provando a distillare quelle immagini e quei vacui ed oscillanti fumi e vapori che, sebbene forse un po' lontani nel tempo, suscitarono in me sentimenti ed emozioni profonde, a dir poco indelebili nella mente del picciotto che fui.

Quando André Mourmour era caruso nelle normanne sue cogitazioni liquefatte e gelatinose, gli capitò di condurre la sua esistenza – ed apportare la medesima sua presenza fisica – in un'affollata città dal fascino cinereo e nello stesso tempo orientale, barocca e spagnoleggiante che, nonostante secondo lui dovesse ubicarsi nella Bretagna più recondita a memoria di viaggiatore, in realtà suppongo fosse molto più vicina di quanto potremmo pensare. Ed infatti io dirò in questo caso (ma potrei smentirlo nel prossimo) che potrebbesi benissimo trattare di quella che fu la città di Aìtna fondata per volere del tiranno Gerone di Siracusa, che amava deportare i popoli dopo averli brutalmente sconfitti in guerra; ma, molto più probabilmente, si doveva trattare di un villaggio bretone in cui si favellava una lingua simile al celtico e con una *historia* più o meno rassomigliante che benissimo si sarebbe potuto chiamare *Roazhon*. Orsù, nella citade summenzionata, proprio a ridosso della *calle popular* dove la plebe amava, ama ed amerà per sempre nutricarsi l'anima con le carni dei cavalli più veloci e succulenti, André Mourmour viveva di espedienti, con alcuni compaesani suoi della Normandia, presso una fin troppo umile dimora in cui coincidenze vollero che ci fossero altre numerose e promiscue presenze di cui, pertanto, sarà opportuno discorrere. Noi della Normandia eravamo un totale di quattro articoli umani a dir poco confusi in quelle *ébbiche*. Assieme a noi c'erano in quella *Wunderkammer* altri eccentrici elementi, tutti più o meno della Bretagna occidentale, orientale, centrale o meridionale, a cui per un certo periodo si aggiunse un Gran Lord gallese che amava andar scalzo per le vie, facendo diventare i suoi piedi *nìvuri* come sono soliti farli diventare per necessitade alcuni popoli della giungla, lavarsi il meno possibile per non inquinare l'ambiente ed influenzare con il suo *grascio* il *climate change* e collezionare intieri grappoli di banane per il solo gusto di detenerle nella *neviera* (leggi "il frigorifero") che avevamo in comune, senza tuttavia mai mangiarne alcune e facendole diventare nere come la pece: per colpa sua era diventata la

Casa delle Banane e molti nostri amici preferivano passare da noi a mangiarne qualcuna nel tempo libero. Naturalmente alla faccia del putrido Gran Lord.

Bene, in quella casa non c'eravamo solo presenze umane. C'erano intere famiglie di esserini che vivevano assieme a noi, a volte pacificamente, altre volte in maniera piuttosto invadente e conflittuale, ma a poco a poco iniziammo a tollerarli, a tenere a loro, a nutrire maliziosamente affetto per quelle creature innocenti volute da Dio proprio come siamo stati voluti noi: naturalmente stiamo parlando di blatte. Il problema fu che, col tempo, nemico primordiale *ab origine* dei *lagnusi*, esse diventarono preponderanti e molteplici, iniziarono a costituire eserciti, a costruire armamenti, a lanciare missili sperimentali per minacciarci con vile strategia intimidatoria, a prescindere dall'esistenza che poteva esserci tra noi e loro di un Mar del Giappone qualsiasi. Noi eravamo combattivi, eravamo del Nord, eravamo giovani ed impetuosi, pronti a tutto pur di vincere: insetticidi, assalti notturni a sorpresa quando loro venivano allo scoperto per invadere i nostri territori e per contaminare i nostri averi e la nostra sensibilità emotiva.

Da quel momento fu guerra aperta e le loro mosse non si fecero attendere: invasero i nostri fornelli che consideravano strategici come lo sono le alture del Golan per gli israelani e a fare raid nel pane che gelosamente custodivamo in una credenza da noi considerata importante come una specie di Gerusalemme, ma che, in realtà, per loro era diventata come la *Commune* di Parigi. Reagimmo con veemenza alle ardimentose schiere e loro, di pronta risposta, iniziarono a cambiare strategia, a trincerarsi negli anfratti, a scavare gallerie e basi segrete tra la carta da parati. Le sentivamo muoversi, le sentivamo parlare, spesso vedevamo i loro figli semi-trasparenti insediarsi tra i nostri vestiti, i nostri libri, le nostre tovaglie e i nostri cuscini. Loro ci osservavano, ci studiavano, ci stuzzicavano, forse addirittura si innamorarono. Noi eravamo freddi, ostili, ansiosi, infastiditi, sfiduciati.

Poi, un bel giorno di luglio, giunti che eravamo allo stremo, dopo che, per un non meglio definito guasto agli acquedotti, o non so per quale strana vicenda delle teorie del complotto, ci tagliarono le acque (sebbene fossero inafferrabili ed infrangibili) per una settimana intiera e la disperazione prese il sopravvento, la *lurdìa* aveva rinvigorito le fila del nemico e la peste bubbonica era lì a sussurrare alle nostre orecchie "*Fammi entrare! Fammi entrare!*". Da buona mente cinica che sono, quando tutto sembrava perduto, cercai il compromesso. Mi immedesimai nel ruolo di ambasciatore di Normandia in *Terra del Fumiere* ed iniziai ad osservarle sempre più per intavolare un dialogo con loro: all'inizio sembravano troppo sfacciate, poi entrai nella loro dimensione animalesca e riuscimmo a comunicare. Forse. Iniziarono a manifestarsi nei miei sogni più inquieti e lì parlavano ed interagivano in maniera sublime e paradisiaca.

In uno di questi lunghi episodi di sogni rivelatori, ad un certo punto, io, Sua Eccellenza il Diplomatico, m'inerpicavo lungo stretti sentieri di collina alla ricerca di qualcosa che, siccome si tratta di sogni, non saprei descrivere esattamente di cosa debba intendersi. Ad un certo punto le mie gambe diventarono pesanti come quelle postille di legalizzazione degli atti che si appongono secondo la Convenzione dell'Aja del 5 ottobre del 1961 e non riuscivo più a muoverle, come se si fossero tramutate in pietra nera del Monte Lauro. Ebbene, lì si manifestava nella sua discreta presenza la dott.ssa Bleberina Frusciante, in tutta la sua grazia e cordialità, ovvero la facente funzioni agli affari esteri di tutte le dinastie e mal famiglie di blattoidei presenti nei cinque continenti (che dir si

voglia). A differenza delle altre ruvide e correntine rappresentanti del governo de *los escarbajes del mundo*, la dott.ssa Bleberina Frusciante era piccola, aggraziata, dai modi delicati. Poteva metterti qualcuna delle zampette pruriginose addosso senza tuttavia infastidirti, aveva uno *charme* seducente: poteva anche strofinarti le sue antenne sulla pelle e non provocarti ribrezzo. Fu una sensazione davvero unica quando riuscii a percepirla addosso a me medesimo, bloccato com'ero lungo quel sentiero da quel sogno di relazioni internazionali e forse ultraterrene. Ergo, la dott.ssa iniziò persino ad interagire con me, e con parole che di più dolci nei miei sogni non ne ho mai sentite, mi disse: "*Quel sentiero che stai percorrendo è il sentiero dell'esistenza tua, io sono venuta a te come messaggera dell'Essere e nello stesso tempo come messaggio del Non-Essere, e nonostante, nella tua scalata verso il Monte del vorticoso fiorire delle passioni che si mescolano alle molteplici rivelazioni dello Scibile, tu possa distrarti, non fermarti mai, non farti distrarre dalle luci delle zanzariere estive. Noi blatte, a voi, sembriamo ripugnanti, ma voi membri dell'umanità cordiale a noi sembrate così profumati e siamo attirati. In questo momento non ti parlo più come la dott.ssa Bleberina Frusciante, figlia di Blattona dalle Mille Figlie, ma come una Madre. Non guardare al mio aspetto, ma guarda al Nous che attraverso me ti ha parlato, ma che in ogni caso ti aveva già parlato ancora prima che tu fossi nato: io sono lo Spirto delle Blatte e, nello stesso istante, una parte fondamentale dello Spirto Universale. Ti darò ora un insegnamento che non dovrai mai dimenticare e poi svanirò per sempre come un brutto incubo. Ascolta bene le parole che seguiteranno: "**In questo mondo: tutto c'è e niente deve credersi**". Ovvero, te lo dico nella lingua del posto: "**Tuttu c'è e nenti si cridi**".*

Dopo quelle tremende parole che tutti i giorni si ripercuotono nella mia mente, mi svegliai di soprassalto e sudato, e trovai sotto le mie lenzuola, che navigavano candidamente nel mio letto, non una ma innumerevoli blatte grandi e piccole, scure e meno scure. La sentenza fu che da quella casa forse era il caso di andarsene.

Qualche tempo più tardi – e comunque resistemmo ancora per qualche mese nella Casa delle Banane del Gran Lord – i sogni e le visioni mutarono e le manifestazioni dell'essere si diversificarono. Fu così che, a poco a poco, si manifestarono alcune *Visioni* propedeutiche per il mio sentiero della *Wunderkammer*. Iniziai dunque a vedere, a volte anche un po' a sognare, le tristi vicende di un navigatore catalano caduto in disgrazia - un po' come me con le blatte – che per non rivelar del tutto l'identità per proteggere la sua riservatezza, chiameremo in questo caso Cesc el Maleït o el Maldito. Costui si era presentato nell'immaginazione mia su una zattera malridotta, spuntando inaspettatamente dal nulla mentre solcava le acque di un piccolo lago coperto al calar del Sole dalle nebbie quasi perpetue, urlando a squarciagola "*Chi va là?*" al destino e, nel frattempo, consultando delle strane ed annerite carte nautiche che indicavano qualche rotta e qualche porto dal nome ridondante di mari ed oceani lontani. "*Vieni con me, straniero! Ovunque tu sia e chiunque tu sia! Domattina salperemo ed andremo alla ricerca della famosa terra del Prete Gianni, laggiù oltre il Corno d'Oro, oppure nell'Indocina o in terre che ancora non hanno un nome! Vedrai… troveremo quella Terra prima dei Portoghesi che la cercano da secoli. Giunsero fino alla corte del Negus degli Etiopi per trovarla, noi lo chiederemo direttamente a Poseidone e la troveremo… queste carte nautiche me le hanno donate le Sirene comparse una notte tra gli scogli neri di lava al porto di Catania, dove il fuoco ha incontrato le Acque della Conoscenza! Que yo sea Maldito si digo la falsedad!*"… Cesc el Maleït non smetteva mai di farneticare in queste visioni: era un essere inquieto, ma forse il più grande sognatore che abbia mai conosciuto nella mia vita,

sia parlando di me che di André Mourmour. *Potser que era el món a ser maleït i no el pobre nàufrag català.*

El Maleït era stato uno dei più rispettabili armatori catalani in Terra di Trinacria e, siccome Noi Normanni per deformazione professionale abbiamo sempre tenuto un buon ricordo della terra più bella che abbiamo conquistato, presto sia io che André Mourmour vi parleremo di storie nate e mai morte nei sogni di ogni scrittore e poeta proprio in quell'isola che domina il Mediterraneo. *Dda stissa terra unni lu tempu pari c'accapau di scùrriri e si vosi assittari comu a un vecchiu ca talìa a li picciriddi jucari*.

Costui, di cui dicevo poc'anzi – Maleït o Beneït sarete voi stesso a stabilirlo – era un tempo un grande esportatore di tessuti che proveniva dalla zona vecchio porto di Barcelona, dove era nato e cresciuto in una famiglia di umili pescatori fedeli da sempre alla volontà del mare. Per la sua intelligenza e la sua scaltrezza negli affari aveva fatto molte fortune, ottenendo un successo commerciale dopo l'altro, era persino riuscito a comprarsi un'intera flotta di navi mercantili e ad arruolare al suo servizio centinaia e centinaia di uomini da ogni parte d'Europa, il suo nome era mentovato e rispettato. La sua sfortuna fu che si era innamorato di una sola terra più di tutte le altre, giustappunto la Trinacria, ed era diventato una sorta di un uomo di fiducia dei sovrani spagnoli e dei vari Viceré che si succedevano *ex lege divina* in quei luoghi. Aveva fatto costruire un sontuoso *Palacio Poderoso* (che egli chiamava semplicemente *Meu Palau*) davanti al Porto di Catania e aveva deciso di stabilire lì la sua base commerciale. Poi, purtroppo, una sera che era capitato in una promiscua osteria nei pressi di una cittadina che un tempo doveva chiamarsi forse *Hydra*, o *Hyadra* che dir si voglia, conobbe qualcuno che gli rivoltò i pensieri, poiché quel posto attirava gente singolare.

Lo stemma che faceva da insegna a quell'Osteria era un Granchio gigante di fiume dipinto alla megliopiù su una scarna tavola dall'aspetto non proprio rassicurante, e questo l'aveva resa presto ben riconoscibile agli occhi dei viandanti e dei carrettieri che si trovavano a passare per quelle sperdute contrade e che per la curiositade maligna vi entravano. Il Granchio era dipinto sulla tavola a ricordo di un famoso animale che nella notte dei tempi aveva causato, non volutamente, diversi problemi alla comunità di Hyadra, poiché amava scavare le sue tane nelle *gebbie* che rifornivano di acqua la cittadina ed aveva lasciato gli abitanti a secco in una terribile estate di gran siccità. Per questo le autorità locali l'avevano imprigionato per lungo tempo e sottoposto persino a processo per giudicare della sua Facinorosità. Dunque tutti la chiamavano *L'Osteria del Granchio Facinoroso* e, per fortuna, esiste ancora oggi e quasi sicuramente esisterà per sempre. Tuttavia il difetto è che risulta essere frequentata da soggetti irrequieti, che lì riescono ad oltrepassare la sensazione del tempo che scorre e possono discutere dei negozi più diversi superando le contraddizioni della realtà.

Giusto in questo luogo vanitoso, Cesc el Maleït era capitato per puro caso dopo aver condotto alcuni affari con mercanti del posto ed aveva deciso di cenare assieme ad una promiscua banda (verosimilmente di briganti) e tutta la notte con loro si era discusso di cose non di questo mondo e si era bevuto il famoso nettare delle vigne di San Giovanni di Bizini, famoso per l'ebbrezza vorticosa e gli strani sogni mistici che provoca durante la notte. In particolare, si era intrattenuto con un uomo proveniente dalle Montagne, forse imparentato con le schiatte di nani di tolkeniana memoria, che si era presentato come *Le Montagnard* e che gli aveva messo in testa strane storie su cercatori di tesori, rabdomanti e

sensitivi delle più tremende ispecie. Ad un certo punto questo montanaro gli aveva donato una strana carta nautica che disse d'aver trovato nelle coste nei pressi di Messina, dopo il naufragio di una nave di pirati al soldo del Bey di non si sa dove. Era una carta nautica coloratissima, forse di fattura orientale, in cui erano indicati luoghi esotici e una fantomatica terra non bene localizzabile secondo le attuali conoscenze, su cui era scritta l'indicazione *Johanni Presbiteri Terra* (ovvero la Terra del Prete Gianni). *Le Montagnard* gli aveva narrato che aveva sentito dire che in quella terra si trovavano cose stranissime, ricchezze incredibili e creature meravigliose, ed era sicuro che se un armatore di grande talento come Cesc fosse riuscito a trovarla sarebbe potuto diventare l'uomo più ricco e potente del Mondo.

L'armatore catalano dopo quell'incontro si era letteralmente invaghito di quell'idea e iniziò a pensarci giorno e notte: gli sarebbe piaciuto passare alla storia come lo scopritore della Terra del Prete Gianni, per cui sarebbe diventato di gran lunga più famoso di Ulisse o di Cristoforo Colombo. Da quell'incontro iniziò ad acquistare e studiare nei minimi dettagli tutte le carte nautiche che riusciva a trovare, ma non riuscì mai a trovarne una più *precisa* e con la rotta *giusta* per trovare quella terra. Il suo *Palacio Poderoso* a Catania era diventato un magazzino di carte nautiche di tutte le nazioni, le culture e le ispecie, in ogni stanza c'erano faldoni e faldoni di carte, mappamondi e persino tavole incise o dipinte in cui erano raffigurate tutte le terre e i mari del mondo. Per inseguire questa "passione" iniziò a trascurare i suoi affari, a non pagare i suoi uomini e a mandare le sue navi per rotte non convenzionali per sperimentare la rotta tracciata in qualche carta. Nel giro di un anno aveva dilapidato tutte le ricchezze accumulate in anni di paziente dedizione, gran parte delle sue navi era naufragata chissà dove o era stata rubata dai pirati, aveva persino contratto dei prestiti con usurai per comprare altre carte a suo dire "determinanti per trovare la Terra del Prete Gianni": la smania di trovare la fortuna l'aveva dunque condotto per il sentiero opposto.

Una notte d'agosto, dopo mesi che nessuno lo vedeva più in giro, ridotto come uno straccione, mentre con le candele studiava all'interno del suo *Palacio* maniacalmente le sue amatissime carte, una fiamma aveva scatenato un terribile incendio e tutte quelle carte che parlavano di tutte le terre e i mari del mondo si tramutarono subito in un Erebo. Per non si sa quale disegno divino, alcuni zingari che stavano tentando di scassinare un palazzo vicino senza molto successo, sentendo le sue folli urla di dolore per le sue carte che bruciavano, erano andati in suo soccorso ed erano riusciti a tirarlo fuori dal *Palacio Poderoso* completamente ustionato e con un cumulo di carte nautiche mezze bruciate ancora strette fra le sue mani. Da quel momento, non avendo più nulla, era andato a vivere come gli indigeni sulle rive di un lago nella Trinacria interiore, in una casa in macerie, senza tetto, abbandonata secoli prima chissà per quali altre sventure. Lì, el Maleït, ancora non sazio d'aver perso tutto, aveva costruito una zattera attorcigliando i rovi e tutte le notti si avventurava nelle acque nebbiose, urlando al destino e cercando ancora la rotta giusta per la Terra del Prete Gianni sugli ultimi pezzi bruciati di ciò che rimaneva della sua prestigiosa e mirabile collezione di carte nautiche.

Riflessioni sull'intersezione tra scienza e diritto

di Nino Cortese

Il sistema generale delle scienze e delle arti è una specie di labirinto, una strada tortuosa, sulla quale lo spirito si avvia senza ben sapere in qual direzione volgersi.
D'Alembert, *Discorso preliminare*

Perché, non è, questa mia, una scienza come le altre: essa non si può in alcun modo comunicare, ma come fiamma s'accende da fuoco che balza: nasce d'improvviso nell'anima dopo un lungo periodo di discussioni sull'argomento e una vita vissuta in comune, e poi si nutre di sé medesima.
Platone, *Lettera VII*

1. *Metodo e diritto. La dialettica del fondamento*

Nell'antichità, i vati, avvolti da un'aura di scostante sacralità, erano i detentori della Verità, erano in grado di significare segni attraverso l'arte oscura della divinazione. Le questioni di diritto, o meglio di giustizia (giacché comunque l'antichità credeva che il mondo fosse permeato dalla giustizia), erano appannaggio esclusivo di sacerdoti e sciamani che giudicavano sulla scorta di un sapere celato, esoterico, che esaltava la percezione della propria origine divina. Crizia, uno dei più vituperati sofisti dell'*età della polis*, con grande sagacia aveva creduto di rintracciare nella sacralità del diritto, quindi nelle sue implicazioni escatologiche e morali, la chiave più penetrante ed efficace che potesse essere pensata per controllare le coscienze. In realtà, se anche la modernità ha sostanzialmente distinto l'etica dalla morale, e il diritto ha perso la sua commistione con il sacro, ed in generale pensieri e presupposti sono stati formalmente esentati dall'indagine giuridica, sostanzialmente i giuristi, quasi evocando antichi poteri di casta, hanno conservato il potere di qualificare i fatti.

Tutte le speculazioni politico-filosofiche rinascimentali hanno garantito ai giuristi il potere indiscusso di validare le statuizioni di volontà del sovrano. Nella concezione della costruzione dello stato moderno, da Bodin in poi, la *sovranità,* quale potere indivisibile, inalienabile, incondizionato e assoluto, costituisce il principio giuridico che giustifica la centralizzazione del potere del sovrano e separa la politica dalla religione. La *scientia iuris* assolve ad un ruolo fondamentale nello strutturarsi dello stato assoluto: la funzione legislativa diviene infatti il mezzo attraverso cui si articola il potere del sovrano, che è *legibus solutus* proprio perché da lui promana la legge[1]. Il giurista diviene così il depositario del sapere in grado di universalizzare il potere dispositivo del sovrano attraverso la formalizzazione della sua *voluntas,* ed è quindi nella ambiguità della forma e della procedura che nasce il diritto moderno. La volontà del sovrano cessa di essere arbitrio nel momento in cui si tramuta in diritto positivo, che diviene fondamento e garanzia della libertà dei sudditi, nella nuova qualità di *cittadini* e di membri di un corpo comune[2].

[1] Cfr. J. Bodin, *La Republique*, in *I sei libri dello stato*, Utet, Torino 1964.
[2] D'altra parte per Aristotele essere politico significava appartenere ad una comunità organizzata, sicché oltre l'uomo sarebbero da considerare animali politici anche le formiche o le api. Cfr. Aristotele, *Politica,* 1253a.

Il raggiungimento di un ordine non è, però, cosa semplice. *La guerra di tutti contro tutti,* cessa, per Hobbes, con l'istituzione convenzionale della società civile: è *il contratto, il pactum societatis* con il suo potere vincolante che garantisce ai *cives* il superamento dello stato di natura assicurando la vita secondo ragione[3].

Non si tratta, tuttavia, come intuisce Kant, di un contratto reale, ma di un *patto ideale,* di *un'idea regolativa* che fonda il potere e lo legittima. Lo stato moderno nasce quindi da un'astrazione metodologica che, alla pur avvertita particolarità della potenza del sovrano, oppone l'universale del momento fondante. Così nella contingenza storica dello stato, la *sophia* dei giuristi offre il bandolo della matassa attraverso la creazione del diritto positivo, che è forma e procedura in grado di assicurare controllabilità ed uniformità di soluzioni.

Il metodo delle scienze giuridiche diviene, dunque, la formalizzazione e l'astratta proceduralizzazione di ogni fondazione, come di ogni tecnica decisionale. Il potere che i giuristi traggono dalla costruzione procedurale del diritto risiede nella essenza stessa del loro sapere che, perdendo i modelli cognitivi forti delle prime ingenue indagini euristiche intorno alla Giustizia, acquista, dalla debolezza e flessibilità del nuovo carattere avalutativo, una smisurata capacità legittimante. La stessa dialettica tra la giurisprudenza dei concetti e quella degli interessi, che ha raggiunto i livelli più alti del pensiero filosofico giuridico, lascia trasparire sullo sfondo il medesimo schermo giustificazionista estrinseco, caratterizzato dal fondamento *metalegislativo*, ora negli universali del pensiero, ora nella oggettivazione degli interessi[4]. Da ultimo, poi, l'affermazione dell'ermeneutica giuridica e il dilagare delle teorie sull'interpretazione, falsano sostanzialmente il rapporto poietico dei modelli normativi, sostituendo alla dialettica tra politica e Stato quella tra giudice e legge. Cosicché è di tutta evidenza la necessità di recuperare il corretto rapporto tra società e norme, in modo da superare la fatiscente precarietà delle astratte costruzioni formali che la ragione procedurale moderna ha consegnato alla gelida solitudine dei soli pensieri, scissi dalla dimensione fenomenica e pratica della vita, attraverso la contestualizzazione storica e particolare di ogni dinamica umana.

2. *Dal* nomos *al diritto*

Il problema principale della finitezza dell'uomo è proprio il suo anelare a forme pure ed immutabili a fronte del rischio del divenire: è come se egli fosse vittima di un circolo vizioso che lo sferza tra l'esigenza della previsione del divenire, e la continua e per questo seducente novità del mutamento.

Il dispositivo della modernità ha acuito il dramma della limitatezza dell'uomo inoculando il delirio della potenza autoreferenziale della razionalità, allontanando il mito dalla scena e lasciandolo alla generalizzata indifferenza per i reliquati di civiltà lontane.

Umberto Eco, con la consueta e folgorante lucidità, immagina che un personaggio del suo romanzo *L'isola del giorno prima* abbia inventato una sorta di cassettiera che contenga una serie finita di enunciati, la cui articolazione, attraverso il gioco sapiente di tre rulli,

[3] Cfr. T. Hobbes, *Elementi filosofici sul cittadino*, in *Opere politiche*, a cura di N. Bobbio, Utet, Torino 1959.
[4] In tal senso, M. Barcellona in «Interpretazione e legittimazione del diritto», in *Europa e diritto privato*, Giuffrè, Milano 1999, fasc. 4.

avrebbe consentito di ottenere da quegli atomi di concetti la definizione di tutti gli *oggetti*. La modernità ha stigmatizzato il sogno e la fantasia sostituendoli con l*'effettività*.

Il mito, invece, nella realtà greca, si proiettava in uno spazio simbolico rappresentando e non risolvendo le problematiche del quotidiano. La struttura aperta del mito creava uno spazio simbolico in cui ciascuno poteva autorappresentarsi in un processo catartico che riduceva la complessità della società, creando attraverso l'immaginazione un ponte tra le *res humanae* e le *res divinae*. I miti, a differenza dei sillogismi, sono luoghi del pensiero complessi, pieni di sfaccettature. Ad un certo punto, quando la realtà diventava oscura, incomprensibile, nasceva un mito che consentiva una sorta di osmosi tra il contingente ed il trascendente. La modernità, di contro, ha svincolato l'uomo dal confronto con l'altro da sé, lo ha sottratto al rischio dell'incontro con l'ignoto, lo ha salvato dal baratro incommensurabile del *càos* istituendo l'ordine positivo, ma lo ha privato delle differenze, le identità, le appartenenze, le passioni. La razionalità moderna ha universalizzato l'uomo, l'epoca della tecnica ha funzionalizzato l'esistenza, ha ridotto *l'agire* a valore di scambio.

Come argutamente intuisce Agamben il delirio raziocinante della modernità ha trasformato il *pathema* degli antichi, quel sentimento insondabile di sofferenza ed insieme di anelito all'infinito, in *mathema*, in tensione verso la potenza proceduralizzante della ragione. La vera rivoluzione copernicana della modernità, è stata *trasformare l'uomo politico in uomo razionale*: differenze culturali, linguistiche, religiose, e quant'altro sono state *sintetizzate* dalla ragione che è divenuta *l'elemento comune dell'essere uomo*. Nella modernità qualsivoglia indagine euristica per essere fondata, per poter assurgere ad universale, deve superare l'esame della *critica della ragione*, il vaglio cioè del tribunale kantiano che la ragione istituisce dinanzi a sé per giudicare della legittimità delle sue pretese conoscitive. La Verità moderna è razionale, e la sconvolgente modernità di Kant probabilmente consiste proprio nell'aver reso razionale l'uso della ragione, nell'aver limitato la ragione con la ragione. In effetti, tutto l'illuminismo tedesco, da Wolff in poi, era stato percorso dalla suggestione di fondare la scienza su un metodo analitico-razionale (non a caso la denominazione di "metodo della fondazione" e di "metodo della deduzione"), Kant poi fonda la *scienza dei limiti della ragione*, ma non sfugge alla tentazione di indicare il Metodo per utilizzarla correttamente.

In realtà, se anche il trascendentalismo kantiano è riuscito a trovare una soluzione di medietà tra il puro razionalismo e l'empirismo scettico di Hume, tanto felice da divenire per secoli *abito e maniera*[5] di tanta filosofia accademica, è ricaduto ugualmente nell'ottica tutta moderna della *metafisica della soggettività*. La conoscenza kantiana è infatti pur sempre fondata sul *soggetto conoscente* con la sua combinatoria di forme e categorie *a-prioristiche,* non meno universali delle forme e delle categorie del paventato razionalismo, perché il problema moderno rimane comunque l'esigenza di verificare e legittimare il pensato e il voluto. Tanto la filosofia della scienza, quanto la teoria generale del diritto, nell'età moderna, sono motivate dall'esigenza di rispondere al *perché* delle cose o di quel sovrano, e possono farlo poiché pensano che la soggettività e la Verità possano essere disciplinate da un metodo razionalmente fondante.

[5] Cfr. A. Gargani, *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino 1977.

Il metodo sperimentale quanto quello contrattualistico, sono, quindi, il prodotto di un'epoca che ha cercato fondamenti oggettivi e universalmente validi, e che ha creduto in *paradigmi epistemologici forti*: Galilei, così, aveva creduto di poter analizzare ogni oggetto secondo categorie che avrebbero consentito di leggere il libro dell'universo nella sua lingua. Da tale momento si è succeduto un proliferare di costruzioni logico-matematiche che si risolvono nel contenutivismo, come per Frege e Russell, ovvero nel formalismo, come per Hilbert; tuttavia, occultando tutte allo stesso modo, come osserva Gargani, «sotto la superficie di oggetti, cose, sostanze, le decisioni, i comportamenti, i costumi di un'intera forma di vita umana»[6].

I Greci d'altra parte non avvertivano l'esigenza della tematizzazione dell'inizio, per loro l'essere venuti al mondo era essenzialmente un *evento*[7]. Nel mondo antico non esiste la categoria del soggetto perché l'uomo è *posto,* e la realtà gli si presenta come qualcosa di dato; l'uomo deve semmai scoprire nel mosaico dell'universo quale tassello gli spetta, ed il suo percorso, il suo metodo azzarderei, è la via del *ri-conoscimento*. L'enigmatico responso dell'oracolo di Delfi, l'imperativo *conosci te stesso*, non suggerisce alcuna introspezione dell'*io* (che anzi è impensabile per il Greco che al contrario è un *lui*), e sottende invece la convinzione dell'esistenza di un ordine immanente alla realtà di cui anche l'uomo è partecipe. La stessa parola *cosmo,* con cui i greci indicavano il mondo, rivela, già nella radice etimologica, l'idea di bello in quanto ordinato.

Non a caso, tutta l'arte greca classica è volta alla ricerca delle proporzioni delle parti: le straordinarie opere di Fidia ne sono l'emblema; Pitagora possedeva la *sophia* perché aveva udito l'armonia delle sfere. Raggiungere la saggezza era quindi qualcosa di estremamente difficile, che misurava in tutta la sua sconfortante verità la distanza tra le cose che non è più casuale, ma è la risultante di un ordine.

La modernità, il *cogito ergo sum*, ha ribaltato il punto di vista: la categoria dell'uomo è diventata l'*ente* e non più l'*essere*. Nel mondo Greco l'essere *zoòn politikòn* vuol dire appartenere ad una *polis*, ed essere *politico* è costitutivo dell'essere uomo. Le scelte tragiche di Antigone, e la morte consapevole che si autoimpose Socrate, sono il vessillo di un'epoca in cui se il cosmo era ordinato, doveva anche essere pervaso da una legge che ne reggesse il cesello, e con cui l'uomo doveva costantemente confrontarsi. L'uomo Greco non pensa, ragiona: vuole scoprire i rapporti tra *lui* e ciò che sta intorno a *lui.*

Al contrario l'uomo moderno possiede la verità perché pensando la realtà la fonda. Non si tratta più di interrogarsi sul *ti estì,* ma sul *perché* delle cose. La modernità ha creato il *soggetto*, e lo ha reso *signore della scienza*. È stato ribaltato il rapporto tra l'uomo e la realtà, con la nascita della modernità, da Cartesio l'*essere* è l'uomo e le cose sono una conseguenza della sua ragione. Il *soggetto* nella modernità è il titolare della facoltà investigativa, da Bacone[8], al più raffinato Galilei, *si afferma il modello del metodo sperimentale, come strumento legittimante la corrispondenza tra congettura e sostanza, tra ipotesi e legge.*

---

[6] A. Gargani, *Il sapere senza fondamenti*, cit., p 43.

[7] Cfr. C. Diano, *Forma ed evento*, Marsilio, Venezia 1994.

[8] Bacone è il pensatore che apre la prima fase della discussione sul metodo nell'epoca moderna, esprimendo bene la necessità di un nuovo approccio euristico fondato sull'induzione e su un nuovo criterio di verifica delle teorie, che liberi la mente umana dagli *idola*, *dai fantasmi ingannatori*, che la obnubilano, e che consenta all'uomo di dominare la natura; tuttavia in questo filosofo non è ancora

Il metodo sperimentale costruisce la realtà: sceglie un oggetto, ed attraverso una serie di passaggi, lo fonda perché rende verificabile un enunciato linguistico. La Verità non è più *svelamento*, non è più *a-lètheia*, non si tratta più di rimuovere il velo di Maya. La Verità viene universalizzata dalla ragione. Come aveva già intuito Schopenhauer il principio di ragione rende «tutto ciò che esiste per la conoscenza, dunque il mondo intero, oggetto intorno al soggetto»[9]. Pensare un'*epoca* vuol dire proprio fermare, trattenere dall'incessante scorrere del tempo *qualcosa*. Un qualcosa la cui essenza è comprensibile soltanto muovendosi sui suoi scarti, ponendosi al momento del suo inizio e della sua fine.

I moderni hanno fondato il finito sull'infinito, hanno costruito una razionalità positiva e legale tutt'altro che naturale, e ne hanno tratto il massimo della libertà rompendo la fissità e la ciclica armonia della natura che aveva scandito il tempo degli antichi. Hanno imparato a fare le leggi, hanno superato la tragicità delle scelte del mondo Greco svincolandosi dal *nomos*, spalancando il portone e affrontando il bagliore ineffabile della luce che abbagliava Joseph ne *Der Prozeß* di Kafka[10].

L'analisi del diritto di una società consente sostanzialmente di comprenderne i caratteri e le peculiarità, poiché è l'espressione epocale che più di ogni altra rende conto della percezione dell'ordine e del disordine che gli uomini di quel momento storico avvertono. Fondamentalmente, il diritto quale luogo di istituzionalizzazione di modelli normativi è, o dovrebbe essere, la risultante della dialettica di pratiche e politica.

L'atomizzazione della vita collettiva, ridottasi alla dimensione *social,* virtuale, si è risolta nella perdita dei tradizionali spazi simbolici comuni che sono la fucina della cultura e segnatamente, quindi, del diritto. In termini sociologici quello che è giunto a noi uomini della libertà moderna è stata la trasformazione della *comunità politica greca* in *sistema*, in un luogo dove le scelte funzionali, assolute ed atomizzate, di ciascuno strutturano uno spazio, piuttosto che simbolico, piano, normativamente chiuso, che, anche se liberamente istituito, ha un ordine positivo che impone livellamento ed incrementa le complessità.

Paradossalmente però la libertà del momento fondante cede poi nel suo uso concreto ad una logica necessitata in cui unici soggetti sono le funzioni. Luhmann, il padre del funzionalismo giuridico, non a caso ha mutuato le sue teorie dalla neurofisiologia ed in particolare dalla scoperta della struttura funzionale delle cellule neuronali. Tuttavia gli sfuggiva che l'uomo, a differenza degli animali che nascono specializzati, nasce disfunzionale con un *piacere di rappresentazione* che lo rende totipotente: riesce ad elaborare simboli ed a recepire, dagli scambi in spazi simbolici, modelli e caratteri istituzionali che lo differenziano continuamente. L'uomo moderno vive così come profonda scissione la percezione delle intime istanze esistenziali a causa della logica funzionale che gli viene costantemente richiesta per affrontare le dinamiche fagocitanti del sistema che lo

---

approfondita la riflessione matematica che caratterizzerà la mossa fondante delle speculazioni successive.

[9] Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1968.

[10] Di Kafka ha parlato anche Aldo Gargani, ne *Lo stupore e il caso*, ritenendo di individuare la morale della parabola di Joseph e il guardiano di fronte al portone della legge nella necessità di varcare la soglia senza fare tante domande, le quali sono i veri ostacoli, i veri guardiani che si frappongono tra noi e la verità, tra noi e la giustizia.

circonda e contiene; tuttavia, se riesce ad opporre resistenza alla funzionalizzazione del suo ruolo, spezzando dunque l'aura d'identità perimetrale del sistema, egli si ritrova come una piccola monade totipotente capace di creare razionalmente nuove forme incomunicabili, e come tale soggetto all'entropia allo stesso modo del sistema stesso.

3. *Il diritto e l'ermeneutica*

Il linguaggio e la tecnica di comunicazione più in generale sono diventati i signori indiscussi di un'epoca in cui non si riesce più a fare filosofia, tanto che, se Enrico Berti vuole recuperare la vitalità della metafisica di marca aristotelica nel pensiero filosofico contemporaneo, deve reinterpretare qualcuno, quasi riproporre l'*ipse dixit* in termini di pensiero debole, anziché ammettere e discutere problematicamente le passioni dell'uomo. Anche i giuristi sono diventati signori dell'ermeneutica. Monateri[11] ha dimostrato la vacuità della posizione di chi, alla stregua degli oracoli che interpretavano il volo degli uccelli, vorrebbe interpretare il nulla secondo il paradigma del *come se.* In realtà l'interpretazione del diritto è servita a garantire un certo equilibrio nel risolvere i momenti di *impasse* politici all'interno del sistema giuridico, scaricando la tensione e riducendo la complessità. Monateri prende ad esempio i celebri *coronation cases* e mostra come in effetti l'interpretazione del contratto secondo la volontà delle parti sia per lo più un modo paradossale di risolvere un conflitto *come se* le parti si fossero prefigurate ciò che in realtà non avevano minimamente preso in considerazione. Più in generale mostra come il particolare legame del diritto alla letteralità del testo normativo, piuttosto che una mossa grammaticale fondante, è una strategia, ed è quella che Monateri ad onta di ogni posizione *candida* chiama *affabulazione*, nel senso di potere di utilizzo del testo solo in relazione al fine. *A fortiori* la tanto declamata concezione del diritto quale criterio di qualificazione dei fatti, non è che la mistificazione di scelte non fondabili poiché le esigenze del diritto sono *decisioni, attribuzioni di responsabilità,* che traggono di volta in volta giustificazione nella ambiguità ed elasticità semantica della *littera legis* a seconda della diversa finalità contingente. Le inveterate ed immemorabili tradizioni che ingrossano e validano i responsi degli eterei *barristers* inglesi, quanto le argute, roboanti ed astratte elucubrazioni mentali della più raffinata giurisprudenza di *civil law*, nascondono allo stesso modo, dietro i petali delle parole, il pietrificante volto della Gorgone che cristallizza nella fattispecie del *casus legis* (o nel precedente) fatti e accadimenti di vita umana magmatici e complessi. Lo stesso Nietzsche con le sue accecanti intuizioni e l'emozionante passionalità di cui era capace, attaccando la nascita della società, non ha risparmiato l'istituzione della lingua, assimilandola sostanzialmente ad una sorta di gabbia angusta dove per paura si sono voluti ridurre e costringere allo squallore dell'oggettiva rappresentabilità cose ed oggetti, per non dire di pensieri e sentimenti, sempre particolari, pulsionali e irriproducibili. Anche Wittgenstein aveva ammesso che *la vita non è del tutto traducibile,* e che il linguaggio ordinario non ha i mezzi per descrivere le sfumature, le tonalità particolari delle esperienze, come dei colori; ed ancora, quarant'anni fa Lyotard, sosteneva con grande lungimiranza, che l'epoca post-moderna

[11] Cfr. P.G. Monateri, *Diritto, giustizia e interpretazione*, Laterza, Bari 1998.

che viviamo ha reso l'uomo *discorso* in quanto le sue conoscenze, le sue verità delle narrazioni sono comunicabili solo se *traducibili in linguaggio-macchina*[12].

L'identità narrativa dell'uomo, affermata dalla filosofia postmoderna, è qualcosa di diverso dalle favole notturne della nonna con il loro valore didattico e sociale, è la comoda maglia dell'indifferenza le cui catene imprigionano davvero *l'ultimo uomo*, volendo ancora usare termini di Nietzsche. Non esistono metodi capaci di assicurare risultati uniformi, il metodo non può costruire alcunché, può soltanto semplificare, sfoltire le complessità consentendo decisioni, consentendo di intervenire sul processo eziologico di un determinato fenomeno, individuando *ceteris paribus* nel ginepraio degli antecedenti, tutti egualmente necessari alla sua genesi, quelli su cui è più utile od agevole operare per il fine propostosi. *La conoscenza ad ogni modo rimane qualcosa di noetico*, *non raccontabile, perché la conoscenza è l'intuizione delle relazioni pragmatiche in un panorama sostanzialmente problematico, attraverso il crinale dell'incommensurabile, dell'insondabile capacità di sentire dell'uomo.* D'altra parte lo stesso Kant, di fronte al *sentimento del sublime*, non aveva potuto concettualizzare alcuna categoria o schematismo intellettuale incasellante. Utilizzando le parole di Feyerabend: «La conoscenza senza cuore è una cosa vuota»[13]. Come afferma Sini, bisogna imparare ad «abitare la soglia della pratica che si sta esercitando, assumere l'abito e la consapevolezza della sterminata complessità e irresolubilità "teoretica" delle pratiche»[14].

4. *Verso la co-produzione di scienza e diritto*

La fede nell'onnipotenza della razionalità dell'uomo, ha affermato il mito del metodo scientifico come strumento *universale* di dominio dell'ignoto, neutrale e avalutativo, capace di legittimare la corrispondenza tra congettura e sostanza, tra ipotesi e legge. La scienza è stata tradizionalmente avvertita come un'istituzione sociale indipendente, fondata su paradigmi epistemologici forti che ne garantivano la neutralità da qualsivoglia condizionamento esterno[15]. La razionalità universalizzante del metodo scientifico ha rappresentato la chiave di volta della concezione epistemologica moderna, diventando strumento inattaccabile di legittimazione del pensato e del voluto[16].

Il diritto ha storicamente subito il fascino della razionalità del metodo scientifico[17] come il modello cui ispirarsi, il filo d'Arianna da seguire per costruire e legittimare decisioni e scelte normative. Il diritto positivo moderno *ha costruito l'ordine sociale* mediante forme e procedure in grado di assicurare controllabilità ed uniformità di soluzioni,

---

[12] F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1971.

[13] P. Feyerabend, *Dialogo sul metodo*, Laterza, Bari 1989, p. 103.

[14] C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Bari 1994, pp. 113-114.

[15] In tal senso sono paradigmatici i contributi di Weber attorno all'idea della avalutatività della scienza. Cfr. M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958; cfr. anche V. Villa, *Teorie della scienza giuridica e teorie delle scienze naturali*, Giuffrè. Milano 1984, Cap. I.

[16]Anche se, in realtà, come rileva N. Bobbio in *Scienza giuridica*, in *Contributi ad un dizionario giuridico*, Giappichelli, Torino 1994, p. 337, la creazione moderna di un sapere giuridico superiore, ideale, modellato sugli schemi metodologici delle scienze vere, ha portato alla costruzione di una scienza del diritto diversa dalla giurisprudenza, operando quella che l'A. definisce come «la caratteristica duplicazione del sapere nella sfera dell'esperienza giuridica».

[17] La stessa istituzione dello stato moderno nasce da un'astrazione metodologica che, alla pur avvertita particolarità della potenza del sovrano, oppone l'universale del momento fondante.

traendo legittimazione dalla logicità razionale dei passaggi che *informano* il procedimento di formazione della legge, o della sua interpretazione[18]. In seno alle *scienze giuridiche* la formalizzazione e l'astratta proceduralizzazione sono l'*a-priori* di ogni *prodotto giuridico*. Ciò nonostante, come osserva in maniera estremamente suggestiva Stefano Sonnati, «ci fu un tempo in cui si poteva pensare che la scienza, pur avendo mediante l'applicazione pratica delle sue scoperte una indubitabile risonanza sociale e una notevole rilevanza nel mutamento del mondo, vivesse e progredisse in una zona a sé, separata dal contingente e tumultuante contesto storico; e che, in una specie di asettico involucro di vetro, si evolvesse secondo ritmi e modalità tutte sue, esclusivamente dedita alla propria limpida obiettività e del tutto insensibile a motivazioni che non fossero più che scientifiche»[19]. Di conseguenza sia gli scienziati che i giuristi hanno attribuito ai rari incroci dei propri saperi una valenza esclusivamente tecnica, considerando ogni interazione tra il diritto e la scienza, o forma di regolazione della scienza, come un'operazione di meccanica recezione, attraverso norme tecniche, di conoscenze certe già accertate altrove.

In effetti, secondo un risalente consolidato approccio, la scienza in primo luogo, con il suo bagaglio di certezze metodiche e oggettive, e il diritto di rimando, con il suo speculare e mirabile sistema di norme e criteri ermeneutici, hanno mantenuto un atteggiamento, come dire, di ossequioso rispetto a distanza[20]. Sia scienziati che giuristi hanno ritenuto i loro rispettivi campi d'indagine nettamente separati, refrattari ad ogni possibile commistione[21]. Questo assetto di rapporti, in maniera forse non troppo consapevole, aveva, tuttavia, garantito un ordine che era allo stesso tempo epistemologico e sociale.

La scienza e il diritto, infatti, sono le due istituzioni che hanno maggiormente contribuito a fondare la fiducia dei consociati nell'ordinamento sociale, perché in qualche modo, entrambe, pur esercitando un potere di fatto altissimo sull'assetto delle relazioni di una società, possono a ragione essere considerate relativamente slegate dalla dialettica politica del potere di governo della stessa. I prodotti dei relativi saperi, il frutto delle indagini conoscitive sia della scienza che del diritto, sono stati avvertiti, o meglio costruiti dalla fiducia moderna nei fondamenti epistemologici forti di entrambi, come risultati sicuri, certi ed indipendenti. La scienza e il diritto hanno tecnicamente, e sommessamente, guidato la vita civile delle nostre società, orientandone lo sviluppo, poiché entrambi ritenuti capaci di perseguire la verità e la giustizia.

Il prezzo della smisurata potenzialità conoscitiva dell'uomo moderno è stato però proprio il dover fare i conti con un sapere sempre meno certo. Il tanto rassicurante modello causale lineare, secondo il quale a determinate condizioni da A consegue

---

[18] Il lungo cammino che nella modernità porta all'affermazione dell'obbligo della motivazione della sentenza, e più in generale degli atti pubblici, trae fondamento dalla avvertita necessità della ripercorribilità dei passaggi logici che fondano il sillogismo giudiziario, o la fase della formazione dell'atto, come momento fondante e legittimante delle modificazioni della realtà che ne conseguono.

[19] S. Sonnati, *Scienza e scienziati nella società borghese*, Bulgarini, Firenze 1973, p. 10.

[20] Così M. Tallacchini, S*cienza e diritto. Verso una nuova disciplina*, prefazione a Sheila Jasanoff, *La scienza davanti ai giudici*, Giuffrè, Milano 2001.

[21] In tal senso è emblematica la riflessione di Kelsen e il suo tentativo di costruire una teoria "pura" del diritto, che scevra da ogni condizionamento politico, sociologico o scientifico avesse il suo unico oggetto nel diritto positivo. Cfr. H. Kelsen, *Lineamenti di dottrina pura del diritto*, Einaudi, Torino, 1952; cfr. anche B. Celano, *La teoria del diritto di Hans Kelsen*, il Mulino, Bologna 1999.

sempre e solo B, si è scontrato con concezioni della materia caratterizzate dalla relatività, da reazioni sub-fenomeniche caotiche e indeterminate.

Insieme alla tradizionale deferenza per la razionale oggettività delle conoscenze scientifiche[22], il crollo del modello epistemologico moderno ha travolto la possibilità di articolare i rapporti tra la scienza e il diritto come gli incontri occasionali di due istituzioni autonome ed indipendenti.

La necessità di risolvere le questioni di statuto, di fondamento epistemologico della conoscenza, per garantire adeguati strumenti di tutela impone, però, alla scienza e al diritto la piena consapevolezza della portata e del potere sprigionato dalle loro intersezioni.

Se il diritto fonda le proprie scelte normative e giurisdizionali su infide basi scientifiche perde inevitabilmente legittimazione e certezza.

L'istanza di sopravvivenza del diritto diviene, dunque, un processo di osmosi per il quale nel momento in cui il diritto fonda una propria norma o decisione su una delle alternative scientifiche, da un lato valida la teoria scientifica, dall'altro legittima sé stesso.

[22] Basti pensare alle riflessioni di Kuhn o di Feyerabend, che, a partire dai primi anni Settanta, stravolsero la fiducia pressoché assoluta nel "dato di osservazione" e nella illimitata capacità conoscitiva della Scienza, mettendo in luce come anche i paradigmi di questa cambiano e, di conseguenza, i metodi conoscitivi possono essere solo contingenti, provvisori, relativi. Cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1969; cfr. P. Feyerabend, *Dialogo sul metodo*, Laterza, Bari 1989. Così anche R. Coombe, che non a caso cercherà nuovi modelli per comprendere la politica interpretativa del diritto nel movimento giusletterario americano, osserva che «i modelli scientifici stessi erano interpretazioni parziali, basate sulle prospettive e le convenzioni disciplinari degli osservatori scientifici». In G. Minda, *Teorie postmoderne del diritto*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 136. Cfr. anche A. Gargani, *Il sapere senza fondamenti*, cit.

La finestra sul faro

L'(in)consapevole testamento del Maestro Camilleri: *L'autodifesa di Caino*

di Paola Giordano

Andrea Camilleri
AUTODIFESA DI CAINO
A cura di Arianna Mortelliti
Sellerio, Palermo 2019
«Il divano»
Pagine 96
€ 8,00

«Non voglio che pronunciate il vostro verdetto ora. Riflettete su quanto vi ho raccontato questa sera e decidete da voi. Secondo coscienza»[1]. L'autodifesa di Caino finisce così, con l'invito dell'autore alla riflessione prima e alla presa di posizione poi. Utilizzando quella libertà di sentire ed esprimere le proprie opinioni, senza restrizioni né condizionamenti, che è figlia delle posizioni laiche e liberali di fine Settecento.

L'autore di questo intenso monologo, Andrea Camilleri, non ha bisogno di presentazioni. Pur essendo, a conti fatti, la trasposizione di un testo teatrale – che avrebbe dovuto essere rappresentato lo scorso 15 luglio nelle suggestive Terme di Caracalla, a Roma – tale libretto ha la medesima dignità letteraria dei romanzi dello scrittore *marinisi*, scomparso il 19 luglio 2019. *Prematuramente,* è il caso di aggiungere nonostante la veneranda età di 94 anni: perché la morte di un intellettuale del suo calibro si fa sempre fatica ad accettare. Avrebbe potuto lasciarci ancora tanto. Ma questa è un'altra storia.

Quella che in una settantina di pagine Camilleri imbastisce, indossandone le vesti, è la difesa di Caino, il primo omicida della storia umana. A parlare è sì Caino, che pronuncia la sua autodifesa immaginando di trovarsi in un'aula di tribunale davanti a dei giurati – gli spettatori/lettori – ma in ogni parola, in ogni segno di interpunzione, persino in ogni pausa, il lettore può sentire – come evidenzia anche l'editore nella nota introduttiva – la voce del Maestro, che si interroga e ci interroga sul male[2]. Sentimento che è ancora, dopo millenni, presente sulla Terra. E negli uomini. Caino ci conferma verso la fine del soliloquio, infatti, di continuare a vivere in mezzo a noi perché, *forse*, è «diventato un simbolo. Un simbolo necessario perché senza il male il bene non esisterebbe»[3]. Un simbolo che si palesa subito, senza indugi né reticenze: «Signore e signori del pubblico permettete che mi presenti: sono Caino»[4]. Ma che ormai non desta più meraviglia perché, dirà egli stesso, «agli assassini ci avete fatto, come si usa dire, il callo»[5]. Come dargli torto? Dagli innumerevoli conflitti locali alle due guerre mondiali, dalle pulizie

[1] A. Camilleri, *Autodifesa di Caino*, a cura di A. Mortelliti, Sellerio, Palermo 2019, p. 79.
[2] Cfr. ivi, p. 9.
[3] Ivi, p. 79.
[4] Ivi, p. 13.
[5] Ivi, p. 14.

etniche alle stragi, dagli attentati ai femminicidi ne è passato di *male* sotto i ponti. Chi può affermare, oltre ogni ragionevole dubbio, che tutto questo non sarebbe accaduto se non ci fosse stato Caino? Difficile dirlo.

Al di là della puntuale ricostruzione dei fatti, a emergere sono spunti di riflessione che, pur provenendo da migliaia di anni fa, si dimostrano più attuali che mai. Forse è proprio questo l'intento di Camilleri: stuzzicare la nostra mente su temi che ieri come oggi ci affascinano tanto quanto ci spaventano.

La disquisizione sul male inteso come essenza insita «in noi nell'attimo stesso in cui veniamo al mondo» pervade l'intera opera: la descrizione dello «sguardo assassino di Abele»[6] è in tal senso emblematica, con quelle pupille che diventano prima rosse per il sangue che gli era affluito poi bianche, «fredde, gelide»[7]. Caino, *con coscienza*, riconosce di aver compiuto per primo l'azione del male, tramutando in atto ciò che era in potenza, ma nel confronto con Dio che ha a seguito alla morte del *fratellastro* pone un quesito che vedrà gli uomini arrovellarsi per secoli: la relazione che lega atto e potenza.

«Avere pensato di uccidermi non è la stessa cosa che avermi ucciso?»[8]. La posizione di Dio è netta a riguardo: «No, non è la stessa cosa. Lui (Abele, ndr) ha operato una scelta. Voleva ucciderti, poi ha scelto di lasciarti in vita. Avresti potuto fare lo stesso, ma tu hai fatto un'altra scelta»[9]. Eppure un piccolo tarlo sulla questione resta. Anzi due.

Se non altro perché poche pagine prima, per definire l'inquietudine che assalì Dio dopo aver creato l'universo, Caino ne tira in ballo il «lato borghese», spiegando che Egli «ci rispecchia in tutto. Rispecchia i nostri difetti, le nostre virtù, i nostri vizi, le nostre bontà»[10]. È lecito, senza passare per blasfemi, porsi il dubbio che rispecchiandoci in tutto Dio possa rispecchiarci anche nello sguardo assassino di Abele?

A differenza – e questo è il secondo tarlo – di Abele, che era «tristo e carnefice d'animali», Caino «ragionandosi di quei che ammazzavano li animali, mostrava d'haverli compassione e diceva che faceano male»[11]. La voce chiamata in causa dallo stesso Caino è quella di Giordano Bruno che, in sostanza, ne giustifica l'atto: Abele uccideva gli animali, creature di Dio alla stregua dell'uomo. Se teniamo conto poi di ciò che, poche pagine più avanti, Caino ricorda – la voce del Signore non aveva ancora proclamato il comandamento "Non uccidere" – delle due l'una: o entrambi i fratellastri sono innocenti o sono ambedue colpevoli.

Sono tante altre però le questioni messe sul tavolo dal Maestro, che sembra cogliere al balzo il complesso macro-tema per pungolare qua e là i lettori alla riflessione.

Nel momento in cui creò la donna, spiega Caino, Dio non fece altro che separare – quella prima volta in modo netto, poi in modo meno drastico – il lato femminile di Adamo da quello maschile: «Non so perché ancora oggi ci si 'amminchi' nel pensarla come a una malattia, uno sbaglio e invece, credetemi, è la cosa più normale nella storia della Terra»[12]. Magistralmente, utilizzando poche parole, colorate dall'immancabile tocco

[6] Ivi, p. 41.
[7] *Ibidem*.
[8] Ivi, p. 59.
[9] *Ibidem*.
[10] Ivi, p. 17.
[11] Ivi, p. 62.
[12] Ivi, p. 24.

di *sicilianitudine*, Camilleri nei panni di Caino sviscera un problema che ancora oggi trova scarsa tolleranza da parte di tanti, troppi. E che è strettamente collegato a un altro concetto: l'accoglienza, «imperativo categorico, assoluto»[13] posto come seconda legge nelle città che Caino, alla fine del suo lungo errare, si era ripromesso di costruire e che avrebbero aperto le porte a coloro che lo avrebbero chiesto: donne, uomini, anziani, bambini. Tutti, senza alcuna distinzione.

Perché – e in questo caso è il Maestro a chiedere un supporto esterno prendendo in prestito le parole di Elie Wiesel, insignito del premio Nobel per la pace nel 1986 – «di fronte alla sofferenza, di fronte alla solitudine, nessuno ha il diritto di nascondersi, di non vedere. Di fronte all'ingiustizia, nessuno deve voltarsi dall'altra parte. Chi soffre ha precedenza su tutto»[14].

Questo è – a modestissimo parere di chi scrive – il messaggio ultimo che Camilleri ci ha voluto lasciare: offrire all'altro quel pezzetto di giornale o quel bottone che i bambini, *caracollando*, regalano alle loro madri[15].

[13] Ivi, p. 70.
[14] Ivi, p. 38.
[15] Cfr. ivi, p. 32.

La peste di Camus

di Enrico Palma

Albert Camus
LA PESTE (LA PESTE, 1947)
Trad. di Y. Melaouah
Bompiani, Milano 2019
«Classici contemporanei»
Pagine 326
€ 13,00

Orano è una città qualunque sulla costa algerina, in cui la gente si innamora, guadagna, spende, soffre ed è felice senza sapere perché. Nella cronaca asciutta e quasi naturalistica dell'anonimo narratore a un tratto accade qualcosa di inspiegabile e anche terrificante per la sua strana banalità: i topi della città iniziano a morire a centinaia. Nessuno ha il sentore che possa trattarsi di un flagello dal nome antico ma che non si osa nominare. È la peste, che all'inizio colpisce i roditori – gli storici diffusori del contagio – e infine gli umani. Orano viene blindata.

È straordinario come Camus sia riuscito a *predire* le dinamiche di un contagio nei minimi dettagli, al punto da dire che, in caso di incongruenze, è la realtà stessa a non aver obbedito alle descrizioni del suo romanzo. Ogni morbo ha la sua storia di accidenti e di sintomi sociali, politici e culturali a seconda dello spaziotempo in cui accade, ma la sostanza rimane immutata.

La peste è l'irruzione di un pericolo sopito divenuto atto, la paura che si fa sensibile e rintracciabile in bubboni, ghiandole ingrossate e febbri estenuanti. Qualcosa che c'è e c'è sempre stato, una naturale componente della vita che quando si manifesta e con il terrore che diffonde induce alla riflessione più profonda.

La città viene chiusa, la distanza sociale viene resa obbligatoria, le navi vengono fatte attraccare, il commercio muore con le relazioni, nelle carceri si creano rovinosi tafferugli, i funerali vengono ridotti a una palata di calce nella prima fossa utile, le preghiere collettive tornano di moda. All'inizio in molti si ostinano a pianificare il loro futuro, a discutere di vacanze e progetti lavorativi, non sapendo però che la peste, la morte imminente, sopprime il futuro e con esso la radice della vita stessa. «Si credevano liberi e nessuno sarà mai libero finché ci saranno dei flagelli»[1].

Sono due i principali sentimenti in questa trappola per topi in forma di città commerciale sul mare, simile a una delle tante in cui secoli e secoli prima il bacillo aveva attecchito: prigionia ed esilio. Tutti erano rinchiusi nella propria abitazione, che piacesse o no, e pur essendo prigionieri si sentivano esiliati da una città e da una realtà domestica che non riconoscevano più.

La peste impigriva, rendeva inerti, rammolliva la volontà come le carni. Essa sembrava un'astrazione, qualcosa di impalpabile e incomprensibile, che uccideva chi implorava che smettesse, chi squarciava il non-senso del mondo, chi cercava con ogni mezzo di guarire.

[1] A. Camus, *La peste* (*La peste*, 1947), trad. di Y. Melaouah, Bompiani, Milano 2019, p. 46.

Barricarsi in casa per una resistenza isolata e al contempo collettiva presto divenne insostenibile, un prezzo troppo alto da sopportare anche per i più idealisti.

> In un primo tempo tutti avevano accettato di essere isolati dal mondo esterno come avrebbero accettato un inconveniente temporaneo che scombinava solo qualche abitudine. Tuttavia, consapevoli d'un tratto di essere come sequestrati, sotto la cappa del cielo dove iniziava a sfrigolare l'estate, avvertivano confusamente che quella reclusione minacciava tutta la loro vita e, quando arrivava sera, l'energia che ritrovavano con il fresco li spingeva talora ad azioni disperate.[2]

La primavera appena trascorsa era stata rubata dal morbo agli abitanti di Orano: il risveglio del sole e del calore li colpiva ma senza toccarli veramente. La peste stava congelando l'energia vitale che la tanto attesa e gradita estate avrebbe dovuto corroborare. «Il sole della peste spegneva i colori e fugava la gioia»[3]. La peste aveva annullato l'estate, più forte e destinale del calore umano e di quello della stagione. Essa si burlava della paura e dei morti con una giovialità insostenibile. «Il corpo non aveva più diritto alle sue gioie»[4].

La città era una lunga e silenziosa processione di edifici funerari, la cui unica presenza umana erano gli insensati monumenti eretti per rappresentare a futura memoria personaggi illustri «imprigionati per sempre nel bronzo», ottima metafora degli umani del presente rintanati nelle case, negli ospedali, nei campi di cura.

> Quegli idoli mediocri troneggiavano sotto un cielo pesante, agli incroci senza vita, come fantocci inerti che ben rappresentavano il regno immobile nel quale eravamo entrati, o perlomeno il suo ordine ultimo, quello di una necropoli dove la peste, la pietra e la notte avrebbero infine zittito qualunque voce.[5]

È una splendida e insieme angosciante immagine della città senza vita, dell'*umanità senza gli umani*. «La società dei vivi temeva da un giorno all'altro di essere soppiantata dalla società dei morti»[6]. Una società di rimasugli.

E così Orano viveva nella più lacerante delle contraddizioni: adoperare prudenza per vivere e nel frattempo morire di questa stessa prudenza, sentendo la vita scivolare con le stesse gocce di sudore o di pus degli appestati sui letti di morte. Gli umani erano «spinti verso gli altri dal bisogno profondo di calore umano, e tuttavia tenuti distanti dalla diffidenza che impedisce loro di lasciarsi andare»[7].

Con una splendida formula Camus va al cuore di tale contraddizione: «Rieux sapeva cosa pensava in quel preciso istante il vecchio che piangeva, e lo pensava come lui, che quel mondo senza amore era come un mondo morto e che arriva sempre il momento in cui non se ne può più delle prigioni, del lavoro e del coraggio e si implora un volto

[2] Ivi, p. 111.
[3] Ivi, p. 125.
[4] *Ibidem.*
[5] Ivi, p. 184.
[6] Ivi, p. 185.
[7] Ivi, pp. 210-211.

umano e il cuore incantato della tenerezza»[8]. Tenerezza, dolcezza, vedere nell'altro il sorriso, lo sguardo, l'attenzione, sono le parole della consistenza.

Cosa ha rappresentato il narratore e protagonista dottor Rieux, medico infaticabile che agisce senza sapere perché, che guarisce, si affanna e si srotola per le vie di tale città fantasma? È nell'essenza del medico tentare di guarire, ma la professione di Rieux sembra più teologica che medica. È affranto dalla morte di un bambino e di un amico, viene sopraffatto dall'insensatezza.

In questo personaggio le figure del medico e del filosofo sembrano convergere fino a una perfetta coincidenza: il medico tenta nelle sue possibilità di guarire e tenere vuoti i cimiteri; il filosofo fa lo stesso, tentando di dare un senso a esistenze altrimenti assurde. Egli accetta la verità del mondo, il suo darsi come male, il suo essere così com'è. La peste è dunque il dispositivo con cui l'umano può prendere consapevolezza dell'assurdo in cui si trova. Il medico-filosofo cerca di alleviare il male, rendere più accettabile una realtà che sarebbe insostenibile, perché, in fondo, non c'è nient'altro che valga la pena di fare.

Tuttavia, nelle pagine finali del suo racconto, Rieux comprende la verità dell'umano, esprimendola in una frase che solo la letteratura più alta può produrre e anche sopportare. Rieux aveva *conosciuto* la verità del flagello nel volto dell'Altro, di chi si salva e di chi muore: «Il calore della vita e un'immagine di morte, era questa la conoscenza»[9]. È una verità che solo la peste come il massimo della privazione, del rischio e del male poteva generare e chiarire. Capito ciò, il dottore può recepire con calma la morte della moglie, partita all'inizio del libro dalla città con un treno.

Il flagello così com'è arrivato scompare. I topi e gli umani tornano a popolare la città. La libertà, la felicità e la gioia di ritrovarsi ridanno speranza e futuro. Grand non ha più bisogno degli aggettivi per rendere più gradevole la sua frase già insulsa. L'aprirsi della speranza aveva reso improvvisamente tutto più giusto. Prima della fine qualcuno continuava a morire, come una sfortunata eccezione, «eppure in tutti gli animi, con settimane di anticipo, i treni già partivano fischiando lungo rotaie infinite mentre le navi solcavano mari pieni di luce»[10].

[8] Ivi, p. 276.
[9] Ivi, p. 308.
[10] Ivi, p. 289.

La cena delle belve di Vahé Katcha

di Enrico Palma

Regia ed elaborazione drammaturgica di Julien Sibre e Virginia Acqua
Scene di Carlo de Marino
Costumi di Francesca Brunori
Disegno luci di Stefano Lattavo
Con Marianella Bargilli (Sofia), Emanuele Cerman (Vincenzo), Alessandro D'Ambrosi (Pietro), Maurizio Donadoni (Andrea), Carlo Lizzani (Vittorio), Ralph Palka (Herr Komandant Kaubach), Gianluca Ramazzotti (il dottore), Silvia Siravo (Francesca)
Teatro Stabile di Catania
Stagione 2019/2020

Siamo nel 1943, a Roma, durante l'occupazione nazista e la lotta partigiana. Sette amici si ritrovano in casa dei coniugi Vittorio e Sofia per festeggiare il di lei compleanno. È un tempo di vacche magre, carestia di beni e vivande, tranne per l'ultimo arrivato Andrea, che sorprende tutti con una valigia piena di leccornie acquistate al mercato nero. Lui è amico dei nazisti, la guerra ha fatto la fortuna delle sue attività e ha pure imparato un po' di tedesco per meglio trattare con gli invasori. Sebbene con qualche disdetta imprevista o aggiunta importuna, i convitati trascorrono piacevolmente l'inizio della serata intrattenendosi in scherzi e buone conversazioni, finché, sotto il loro palazzo, due ufficiali tedeschi cadono vittime di un attentato partigiano. La rappresaglia della Gestapo è immediata: i nazisti, in presidio della zona, guidati dal comandante Kaubach nel frattempo irrotto in casa, decidono di prendere come ostaggi due italiani per ogni tedesco ucciso e per ciascuno dei dieci appartamenti del palazzo. Esibendo una certa magnanimità, il comandante dà agli amici la possibilità di scegliere tra di loro chi mandare a morte. L'ilarità iniziale si trasforma in una cena da incubo.

I personaggi mostrano il peggio di loro stessi, il fondo della loro natura abietta, il disperato attaccamento alla vita, sebbene quella vita, per molti, sia ormai un trascinarsi lento e apatico. Sofia è la moglie di Vittorio, una donna giovane, bella e avvenente, che ha una relazione con Pietro; Vittorio vende libri, è un pusillanime fin troppo remissivo e patetico, frequenta case d'appuntamento e ha debiti di gioco con Andrea; Vincenzo è il professore di filosofia, omosessuale, sprezzante della morte, lucido e razionale, che escogita piani di fuga uno più fallimentare dell'altro; il dottore è il codardo, un uomo che dispensa guarigioni ma la cui vita è davvero infima; Pietro è il cieco e invalido di guerra, già abbastanza punito dal conflitto bellico per non credere di dover avere salva la vita; Andrea è il viscido, insulso e opportunista uomo d'affari che non si fa scrupolo alcuno a collaborare con l'occupante; Francesca è la partigiana ideologa e comunista il cui marito è morto in guerra, e anche lei ha una relazione con Pietro. Tra gli amici, tuttavia, manca un solo invitato, che per ragioni sconosciute tarda ancora ad arrivare: Massimo, l'ebreo.

Kaubach è un professore di filosofia di Berlino adesso comandante della Gestapo. Attende che la compagnia si risolva circa i prescelti da consegnargli, intrattenendosi nella biblioteca di Vittorio ricca di testi classici su cui, però, il nazista sembra non essere ben ferrato: cita opportunamente un passo dei *Sette contro Tebe* di Eschilo – il sacrificio di due

uomini per la salvezza degli altri cinque – attribuendo però la tragedia a Sofocle. Più avanti cita Virgilio per Orazio, suscitando le rimostranze del professore Vincenzo. Sono entrambi professori di filosofia, entrambi conoscitori dello spirito tragico degli antichi, del loro disincanto e della futilità del vivere. Il primo, sposando la causa nazista, agisce in modo totalmente casuale; il secondo, stanco dello spettacolo indecente e pietoso in cui sono sprofondati i suoi amici, decide di offrirsi volontario al carnefice. Sanno entrambi quanto la vita valga, un nulla, purché, almeno per Kaubach, non sia quella di un tedesco. La filosofia, le terribili azioni compiute nel passato e la ripugnanza verso gli umani hanno indotto il professore alla serenità, l'anticamera di una decisione così estrema e compagna di chi veramente è padrone della filosofia.

Gli amici da amabili conversatori divengono bestie gelose del proprio sangue, pronti a vendere impunemente la pelle dell'altro pur di avere salva la propria. Congegnano diversi stratagemmi di gruppo per aggirare il nemico tedesco: intercettare l'aiuto di un ufficiale della *Wehrmacht* la cui moglie, adesso deceduta, era una paziente del dottore; appiccare fuoco alla casa; indicare una rocambolesca via di fuga al dottore giù per l'alta grondaia; offrire all'impassibile Kaubach, con il non molto sofferto assenso di Vittorio, la bella Sofia. Mostrano tutti le loro debolezze, ragionano su chi abbia più diritto a vivere, se la vedova, il cieco, la macchietta, il commerciante, il professore, la moglie infedele o il dottore sorcigno. Inventano anche espedienti individuali: la falsa gravidanza di Sofia accampata da Vittorio; i pazienti del dottore da soccorrere; il denaro inservibile di Andrea; la pietà verso se stessi di Pietro e Francesca. Il professore, invece, va a farsi una doccia, per presentarsi lindo e pulito dinanzi al fetido giustiziere tedesco. E nel frattempo attendono che arrivi Massimo, di modo che, a detta di Andrea, le probabilità di avere salva la vita possano aumentare con l'aggiunta di un ulteriore condannato di 1/8.

Gli umani di questo spettacolo – e perché no anche in generale – sono schifiltosi, ipocriti, dissimulatori ed evitano le rotture brusche esattamente come rifuggono la morte. Infine si scoprono gli uni con gli altri profondamente soli, meschini e insulsi. Di questa insulsaggine se ne avvede anche il professore, il quale, benché non ravvisi più alcun valore nella sua vita, non vuole sacrificarla rendendo un favore a quel branco di belve assetate di sangue amico.

Il termine ultimo per la consegna deliberata però scade: Kaubach fa il suo ingresso e decreta di salvare Pietro, l'invalido di guerra a cui riconosce di aver già pagato un grande fio per la sua patria. Sarà lui il giudice imparziale, *a mosca cieca*, lanciato dal nazista a pungere col proprio tocco di morte i suoi amici, ancora una volta in maniera casuale. La prima prescelta sarebbe Sofia, se non fosse per il sacrificio del marito che le fa da schermo, e Andrea, che si prostra a terra baciando i piedi di Kaubach.

Il comandante, dopo un pesante bombardamento, come ultimo e inaspettato regalo di compleanno, offre a tutti una salvezza divenuta a quel punto solo un miraggio: il colpevole si è costituito, adducendo di non poter sopportare l'idea che degli sconosciuti paghino per una sua azione. Kaubach mostra un pacchettino rinvenuto tra i suoi abiti, piccolo, con un nastrino rosso, che la compagnia capisce essere destinato proprio a Sofia, la festeggiata. Chi si è sacrificato, l'innocente che ha offerto se stesso per salvare i suoi amici, è proprio Massimo, l'amico mai arrivato. Mentre alcuni amici, in una cena divenuta un campo di battaglia, feroci e spietati si sarebbero uccisi freddamente

lanciandosi le accuse più gravi, chi non vi ha preso parte ha invece salvato tutti loro. Massimo non è *il più alto*, nobile e generoso di questa storia; a salvarne l'*umanità* è stata la sua *assenza*, poiché, non c'è dubbio, se si fosse trovato in quel circo di oscenità e turpitudini, avrebbe fatto esattamente come loro, avrebbe usato gli altri per salvare se stesso, come solo i veri amici in fondo riescono a fare.

Arthur divenuto Joker

di Enrico Palma

JOKER
Stati Uniti d'America
2019
Regia di Todd Phillips
Con: Joaquin Phoenix (Arthur Fleck/Joker), Robert De Niro (Murray Franklin), Zazie Beetz (Sophie Dumond), Frances Conroy (Penny Fleck), Brett Cullen (Thomas Wayne)

Lo scopo della vita è lo sviluppo del proprio io: realizzare perfettamente la propria natura è il motivo per cui siamo qui.[1]

Il primo tema che si profila all'apertura del sipario è l'*immondizia*. Mentre ascolta questa notizia alla radio, Arthur Fleck si trucca per scendere in strada a sventolare allegramente il cartello pubblicitario di un negozio. Come la mamma gli ricorda sempre, svolge il suo lavoro per portare felicità nel mondo, far ridere e sorridere. È difficile solo poterlo pensare, ancor più difficile inserire questo stato d'animo nella pratica quotidiana. Arthur, come contrappasso al suo desiderio di bontà, viene infatti picchiato, marginalizzato e *deriso* continuamente. Un *clown* dovrebbe suscitare la risata invece che esserla lui stesso.

Soffre di un disturbo assai curioso, per scusarsi del quale mostra alla gente incredula un biglietto in cui ne spiega la natura: attacchi incontenibili di riso. È l'esatta espressione del detto *ridere per non piangere*. Il riso è la maniacale reazione di Arthur agli attacchi di tristezza che, anziché prorompere in lacrime, si tramutano in un inquietante e scomposto sghignazzare.

È uno psicotico, scostante e represso rifiuto sociale: vuole far ridere ma viene preso a calci; vuole far sorridere i bambini ma le madri lo respingono; vuole ricevere affetto ma ciò che ha in cambio è invece odio e violenza. La beffa spiraliforme della serie di incidenti e raggiri, in cui non ha colpa apparente ma per i quali viene sistematicamente punito, accumula in lui una tensione che erompe nel plurimo omicidio sul tram: tre giovanotti di successo e dipendenti della Wayne Company molestano una giovane; Arthur, colmo di disprezzo per la scena a cui è costretto ad assistere, cede a uno dei suoi soliti attacchi di riso che viene male interpretato dai cialtroni; troppo stanco per dover continuamente subire e rimanere inerme, all'ennesimo calcio allo stomaco, Arthur inforca la pistola e li finisce tutti a bruciapelo.

Un uomo folle non può accudire una madre, non può vivere da solo, non può far ridere i bambini, non può detenere un'arma, non può difendersi. C'è tutta una serie di cose che un pazzo non può o non potrebbe fare, eppure la chiusura, l'incomprensione e l'abbandono hanno esacerbato il male, hanno reso Arthur un mostro. Il pagliaccio che uccide freddamente i giovanotti spocchiosi e arroganti – simbolo del sistema sordo ai

[1] O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, 1890), a cura di B. Bini, Feltrinelli, Milano 2006, p. 30.

bisogni dei diseredati – assurge a contro-simbolo della rivolta violenta e a maschera di rivalsa.

Arthur, adagio, continua intanto a salire la sua *scala* per appropriarsi di se stesso. Il film ne è pieno, in discesa e in salita: è quella del luogo di lavoro, dell'ospedale psichiatrico Arkham, della metro, per tornare a casa e, infine, per divenire trionfalmente ciò che è. Arthur, apprendendo il suo passato e la storia che il delirio della madre aveva costruito dalla sua infanzia, approda al *fatto*, a ciò che può fare e a come farsi notare, e diventa una scheggia impazzita che colpisce chi vuole senza volere e senza neanche farci troppo *caso*. È il lento percorso di trasformazione di Arthur: da spettatore inosservato a protagonista principale e padrone della scena.

Voleva fare il comico. In uno spettacolo di *cabaret* pronuncia difatti la battuta più appropriata, quella più vera: da piccolo voleva far ridere la gente ma ora che fa il comico non ride nessuno. Uccide la madre bugiarda e psicotica, uccide il collega primo responsabile del suo licenziamento venuto a fargli visita, lascia andare l'omino che a suo dire era stato l'unico gentile con lui.

Invitato allo show televisivo più amato da lui e dalla madre, il bozzolo si trasforma in una farfalla variopinta, come il suo viso truccato. Quello stesso show, quel Murray Franklin a caccia di fenomeni con cui fare *audience*, lo battezza con il suo nuovo nome, lo chiama *Joker*. È il sistema stesso ad aver generato il suo germe distruttore. Lì fa il suo ingresso trionfale: *Arthur divenuto se stesso*, divenuto *Joker*.

Ecce homo!, allora, sentenza a cui Friedrich Nietzsche avrebbe aggiunto: «*Wie man wird was man ist*», come si diventa ciò che si è. Joker confessa in diretta i suoi crimini e anziché suicidarsi, cercando un senso alla sua vita in una morte autonomamente decretata, urla in faccia il senso del suo divenire, il *come* è potuto diventare questo mostro agghiacciante e ghignante. Parafrasando le sue parole, questo è ciò che succede quando un *malato di mente* viene lasciato solo dalla società e trattato come *immondizia*.

Joker è l'agente del caos, dell'anarchia contro il sistema, degli emarginati al potere, del disordine che sferza gli esecutori di un ordine bugiardo e che con folle risentimento gli ritorce contro la sua stessa volontà di potenza. Joker è la conquista filosofica e sanguinaria del mondo. Perseguitato dall'essere felice a tutti i costi e dal dover comunicare questa stessa falsa felicità al mondo, Joker, giunto alla comprensione, ne decreta l'inconsistenza, l'insensatezza, il suo morire. Joker è la felicità, divenuta burla, di una società umana alla sua continua ricerca e che per proteggere se stessa dalla pazzia emargina tutti gli Arthur Fleck. Ma di fronte a un Joker così è invece tutto il resto a essere follia.

Il Joker di questo film sembra fedelmente adombrare lo Zarathustra nietzscheano del capitolo *Vom höheren Menschen*, tradotto in *Dell'uomo superiore*. Arthur vive in un grande mercato, proprio come Zarathustra all'inizio del testo nietzscheano disceso dalla montagna e giunto tra la plebe. Essa lo sottomette, lo deturpa, lo svilisce continuamente. Egli ancora non sa di essere un *uomo superiore*, colui che con coraggio ha ucciso Dio, simulacro dei valori razionali ed egualitari. Al termine della sua crescita, a conclusione del suo cammino, *Arthur divenuto Joker* è l'uomo che ha *superato* se stesso. Non si dimena più nelle falde melmose di un assistenzialismo rovesciato, di politici che promettono ma che nulla operano (Thomas Wayne), di genitori ammalati la cui follia ha costruito

improbabili progetti di realizzazione di sé. Joker pone *da sé* e risponde *con sé* alla domanda di Zarathustra: «Come può essere *superato* l'uomo?»[2].

La città di Gotham, la società di cui Joker è un reietto, uno scarto, un mostro insulso e incomprensibile, non ha cura del prossimo, del miserrimo, del più sofferente, del *migliore*. La società che uccide Arthur e che fa sorgere Joker è la donna gravida da cui nasce lo *Übermensch*. «Gli uomini del grande disprezzo sono, infatti, quelli della grande venerazione»[3]. Chi viene disprezzato sarà presto venerato, ed è ciò che accade a Joker nell'ultima scena, adulato dalla folla per la quale è ispiratore, lume e icona. Dalla caduta ha potuto risorgere. «Voi creatori, uomini superiori! Si è gravidi solo per il proprio figlio»[4]. Arthur è gravido solo di suo figlio, il figlio che è egli stesso, la creatura che porta in grembo e che infine diviene Joker, qualcosa che non è più un uomo, né un umanoide, ma qualcosa di più, una febbre di violenza e follia che fa soccombere tra le fiamme tutta la città. Arthur era *malriuscito* (*mißriet*), ma da quando ha smesso di essere un uomo per divenire Joker ha coraggio, disprezzo, furore, passione. Il *riso* si è totalmente impossessato di lui.

Dice Zarathustra: «Imparate a ridere di voi come si deve! Uomini superiori, oh quante cose sono ancora possibili!»[5]. Alla folla osannante Joker sembra rivolgere questo invito, questo convinto comando. Il riso, fin lì da nascondere, rigettare e ripugnare, deve riempire i loro cuori di giubilo, sgorgare di gioia, ultimare la loro *Verwandlung*, la loro trasformazione. Arthur è la transizione e il tramonto di se stesso; Joker l'aurora del nuovo sorgere in un perenne sorriso, in una risata senza fine. «Tutte le cose buone ridono»[6], e la loro bontà prorompe a suon di disordini e guerriglie. «La corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: io stesso ho posto sul capo questa corona, io stesso ho santificato la mia risata»[7]. La lucida follia di questo clown, il suo percorso evolutivo segnato da abbandoni, menzogne e ripulse, termina con un'acclamazione, la città in preda al delirio, l'omicidio dell'espropriatore Thomas Wayne, una danza generale in cui la risata è il marchio dell'alba del nuovo giorno.

«Questa corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: a voi, fratelli, getto questa corona! Io ho santificato il riso; uomini superiori, *imparate* da me – a ridere»[8]. Joker è il santo novello di questo vangelo rinnovato e invita gli altri a imparare, danzare, ridere e sorridere. Ha compiuto il suo cammino, può adesso testimoniare al mondo *come si diventa uomini superiori*.

---

[2] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1885), nell'edizione critica «Opere complete» a cura di M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 349; «Wie wird der Mensch überwunden?».

[3] *Ibidem*; «Die großen Verachtenden nämlich sind die großen Verehrenden».

[4] Ivi, p. 353; «Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen! Man ist nur für das eigne Kind schwanger».

[5] Ivi, p. 355; «Lernt über euch lachen, wie man lachen muß! Ihr höheren Menschen, o wie vieles ist noch möglich!».

[6] Ivi, p. 356; «Alle guten Dinge lachen».

[7] Ivi, p. 357; «Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter».

[8] Ivi, p. 359; «Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, "lernt" mir – lachen!».

«L'umanità si prende troppo sul serio: è questo il peccato originale del mondo. Se gli uomini delle caverne avessero saputo ridere, la Storia avrebbe avuto un altro corso»[9]. Così avrebbe detto il Lord Henry wildiano. Sarebbe stata, forse, una Storia *meno umana*, un destino di umani folli e in qualche modo superiori poiché avrebbero saputo cos'è il *riso*.

[9] O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 53.