ilPEQUOD

Rivista culturale

ANNO 3
N° 6
DICEMBRE
2022

Direttore responsabile

Paola Giordano

Direzione

Paola Giordano, Enrico Palma

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

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

Comitato editoriale
Enrico Palma (caporedattore), Giuseppe Coniglione, Paola Giordano, Pietro La Rocca

Comitato scientifico
Alberto Giovanni Biuso (Università di Catania), Monica Centanni (Università IUAV di Venezia/Università di Catania), Giovanna Costanzo (Università di Messina), Marco Rosario Nobile (Università di Palermo), Antonio Sichera (Università di Catania)

Autori
Giovanni Altadonna, Francesca Bertino, Alberto Giovanni Biuso, Pietro Cagni, Nicoletta Celeste, Sarah Dierna, Luca Dilillo, Mauro Distefano, Lucrezia Fava, Paola Giordano, Elvira Gravina, Simona Lorenzano, Enrico Palma, Marcosebastiano Patané, Stefano Piazzese, Roberto Rossi, Antonio Sichera, Mattia Spanò, Federico Tinnirello, Enrico Tomasello

Motto
Carta si face perché homo è fallace

Copertina
(Foto di Enrico Palma. Grafica di Michele Accardo)
Le immagini presenti nel numero, ove non diversamente specificato, sono degli autori di ciascun contributo.

Epigrafe del numero
Dobbiamo essere grati alle persone che ci danno felicità, sono i deliziosi giardinieri grazie ai quali la nostra anima fiorisce. Ma ancora più grati dobbiamo essere alle donne malvage o anche soltanto indifferenti, agli amici crudeli che ci hanno fatto soffrire.
Marcel Proust

Indice

Editoriale (Paola Giordano) p. 5

Dalle parti degli infedeli

Verità e scienza: Telmo Pievani a Taobuk 2022 (Giovanni Altadonna) p. 8

Dissipatio e resistenza. Nella luce di un virus (Marcosebastiano Patané) p. 12

Scritture ritrovate

Vite contingenti e sentieri convergenti. Una dialettica filosofica (Giovanni Altadonna) p. 22

La buona guerra. Smarrimento e ragione davanti alla guerra civile (Francesca Bertino) p. 27

Elementi pedagogici della Scuola di Francoforte (Alberto Giovanni Biuso) p. 39

«Il cuore pensante della baracca». Parola e silenzio in Etty Hillesum (Nicoletta Celeste) p. 45

L'alterità come destino dell'umano. Riflessioni filosofiche post-pandemiche sulla poesia di Emily Dickinson (Enrico Palma) p. 53

Ci sono dèi e governano, grande è la loro misura. Al tramonto di un *Nomos* (Stefano Piazzese) p. 69

La misura dell'empatia (Mattia Spanò) p. 80

Etica e metodo filosofico nei *Diari segreti* e nei *Quaderni 1914-1916* di Ludwig Wittgenstein (Federico Tinnirello) p. 92

Chartarium

«dammi la realtà del verbo». Intorno a *Nerotonia* di Rossella Pretto (Pietro Cagni) p. 104

Voci ritrovate: Piera Oppezzo (Mauro Distefano) p. 109

Cento anni di luce. In dialogo con *Proust senza tempo* (Enrico Palma) p. 120

Le "viscere della misericordia" di Mattia Pascal e l'eclissi della Bibbia (Antonio Sichera) p. 130

Wunderkammer

Il Sogno: Invito alla Lettura. Firmato: Madamigella Nemesis, Messer Oneiros, Madama Poiesis (Luca Dilillo) p. 136

Selezione di poesie da *I Nomadi dello spirito* (raccolta inedita) (Roberto Rossi) p. 145

La finestra sul faro

Quid est veritas? Una nota su *Così è (se vi pare)* (Enrico Palma) p. 150

Biennale Arte 2022: il Corpo come Differenza (Elvira Gravina) p.153

Recensione a: Aa. Vv., *Krisis. Corpi, confino e conflitto* (Sarah Dierna) p. 159

Recensione a: K. Ishiguro, *Klara e il Sole* (Lucrezia Fava) p. 164

Recensione a: G. Vidal, *Giuliano* (Simona Lorenzano) p. 170

Recensione a: G. Savoca, *Sogni fatti in Sicilia. Pirandello, Brancati, Sciascia* (Enrico Palma) p. 181

Recensione a: F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte* (Stefano Piazzese) p. 185

Recensione a: M. Bettini, *Con l'obbligo di Sanremo* (Mattia Spanò) p. 191

Recensione a: J. Greenberg, *Non ti ho mai promesso un giardino di rose* (Enrico Tomasello) p. 196

Editoriale

di Paola Giordano

Siamo un po' in ritardo, lo ammetto: solitamente pubblichiamo il secondo numero dell'anno nella seconda metà di novembre. Il nostro, però, è un ritardo "giustificato": quello che vi apprestate a leggere è forse il numero più ricco de *Il Pequod*. Non solo quantitativamente ma, soprattutto, qualitativamente.

Tra qualche riga troverete una sintesi – certamente non esaustiva – di questi contenuti. Prima di entrare nel cuore di questo sesto numero, però, voglio condivedere con voi una breve riflessione. Non temete, non mi dilungherò molto.

Ho avuto l'onore di partecipare al tradizionale Colloquium sciasciano – una due giorni dedicata da ormai tredici edizioni ad approfondire una tematica ogni anno diversa, legata a Leonardo Sciascia – che si è tenuto il 22 e il 23 settembre scorsi nella Grande Mela, al 686 di Park Avenue, sede dell'Istituto Italiano di Cultura di New Work. Non credo sia più un mistero che Sciascia sia il mio scrittore preferito. Ho letto tutti i suoi romanzi, molti dei suoi saggi, persino la sua prima e unica raccolta di poesie, che vide la luce nel lontano 1952, presso l'editore Bardi, in un'edizione di pregio di 111 copie numerate accompagnate dai disegni dello scultore catanese Emilio Greco.

Di lui ho ammirato sin da subito, in particolare, il fatto che non abbia mai rinunciato alla storia, ai fatti veri e alla possibilità di intervenire su di essi. Ad aver alimentato la mia passione per questo scrittore è stata però un'altra sua peculiarità, molto più legata al mondo letterario: il rapporto che lega Sciascia ai suoi testi e, di conseguenza, a chi quei testi li legge. In ogni suo romanzo, infatti, egli mostra di avere grande considerazione del suo lettore rendendolo complice di quel processo di riscrittura consapevole che contraddistinse la sua attività letteraria, compiuta attraverso un sistema di richiami intertestuali e ritenuta il nodo caratterizzante della sua poetica. È proprio tale prassi intertestuale a rassicurare il lettore in quanto costruita sulla soddisfazione di riconoscere il già-detto, assicurando anche un effetto ludico; e d'altra parte ad attirare chi legge in una competizione culturale e intellettuale che induce a non distrarre l'attenzione dal romanzo: solo riuscendo

a svelare i messaggi criptati delle citazioni, delle allusioni, dei richiami, degli "espropri", il lettore è in grado di ricostruire la narrazione.

Spero che i contributi che abbiamo pubblicato finora su *Il Pequod* abbiano innescato in voi la curiosità di continuare a leggerci perché cerchiamo nel nostro piccolo, specie nei casi in cui scriviamo di cose che vi sono poco conosciute, di farvi trovare sempre un rimando, un richiamo, una citazione che possiate trovare familiare.

Come promesso, ecco il breve riassunto dei contributi che troverete in questo numero.

Nella sezione *Dalle parti degli infedeli*, ospitiamo le riflessioni di Giovanni Altadonna sul Taobuk edizione 2022 di Taormina, in particolare sull'incontro con Telmo Pievani, a cui si aggiungono le considerazioni filosofiche sul contemporaneo e sulla pandemia appena trascorsa di Marcosebastiano Patané.

Nella ricca *Scritture ritrovate* ancora Altadonna ci parla di una dialettica filosofica proposta a partire dai testi di Carlo Sini. Francesca Bertino si sofferma con alcune considerazioni in ordine alla filosofia politica sul fenomeno della guerra civile. Alberto Giovanni Biuso si concentra invece sugli insegnamenti ancora validi della Scuola di Francoforte, utili a districarsi nella massificazione contemporanea. Un afflato particolare ha il testo di Nicoletta Celeste, su una delle voci più intime e intense del Novecento, quella di Etty Hillesum. Enrico Palma propone un'applicazione filosofica ed ermeneutica della poesia di Emily Dickinson sul senso dell'alterità all'indomani della pandemia. Al mare come concetto politico ed esistenziale pensa Stefano Piazzese, che incrocia un famoso testo di Carl Schmitt. Mattia Spanò sosta sull'empatia, concetto quanto mai pregnante e ormai diffuso nel dibattito etico contemporaneo. Etica a cui Federico Tinnirello si accosta dal punto di vista di uno dei maggiori pensatori del secolo scorso, Ludwig Wittgenstein.

In *Chartarium*, che accoglie esercizi critici ed ermeneutici sulla letteratura contemporanea, segnaliamo i contributi rispettivamente di Pietro Cagni su *Nerotonia*, recente opera di Rossella Pretto, di Mauro Distefano, che ci fa scoprire la voce poetica di Piera Oppezzo, di Enrico Palma, sull'ultimo libro di Alessandro Piperno *Proust senza tempo* dedicato allo scrittore francese nel centenario dalla sua morte, e infine di Antonio Sichera, che partendo da un brano del *Mattia Pascal* di Pirandello traccia alcune considerazioni sull'insegnamento della cultura biblica da mantenere viva.

Nella sezione *Wunderkammer*, Luca Dilillo ci intrattiene con un'atipica e coinvolgente recensione a *Il Sogno*, mentre Roberto Rossi ci regala una selezione di poesie edite e inedite dalla raccolta *I Nomadi dello spirito*.

Come d'abitudine, *La finestra sul faro* raccoglie interessanti recensioni a romanzi, opere filosofiche e saggistiche, e spettacoli teatrali.

Insomma, i contenuti di questo numero sono tanti e tutti di altissimo livello. Non mi resta quindi che augurarvi una buona lettura.

Dalle parti degli infedeli

Verità e scienza: Telmo Pievani a TaoBuk 2022

di Giovanni Altadonna

Taormina è in una pozione magica, in un angolo di paradiso che può dare l'illusione che la vita non sia morte in divenire, e che la morte non sia che un'altra vita. Una dimensione onirica in cui, nondimeno, la creatività e la fantasia sono cooptate per realizzare un evento estremamente concreto: ogni anno, con il contributo di artisti e studiosi fra i più noti del panorama nazionale, un festival letterario offre occasioni di incontro, di dialogo, di scambi di idee e di immagini, facendo della perla dello Jonio una perla culturale. Questo è TaoBuk, giunto nel 2022 alla dodicesima edizione, il cui tema è la "Verità", percorsa nelle sue problematiche implicazioni fra letteratura, arte, scienza. Una parola filosofica, innanzitutto, la quale invita a riflettere sul ruolo della comunicazione, sulla natura della conoscenza, sulla funzione del dubbio.

Data questa premessa, riteniamo che nessuno meglio del filosofo della biologia Telmo Pievani avrebbe potuto illustrare i complicati intrecci fra scienza e filosofia in relazione al tema del Festival. La verità nella scienza (con la "v" minuscola, come ricorda il relatore) è stata oggetto della conferenza dal titolo "Verità prêt-a-porter. Il senso del vero e la pratica del dubbio", una *lectio magistralis* professata presso l'Hotel Villa Diodoro di Taormina il 18 giugno 2022 di fronte a un numeroso uditorio composto in gran parte da giovani studenti con i loro insegnanti. Il Prof. Pievani ha tracciato un itinerario attraverso l'epistemologia, la storia della biologia, la sociologia della scienza, la storia dell'ambiente mostrando le complesse relazioni fra scienziati, dati, evidenze; riuscendo nella non facile impresa di coinvolgere appassionatamente un pubblico di non specialisti in argomenti, di certo, non semplici da comunicare e piuttosto complessi (in una temperie politica e culturale che rigetta la complessità, ad essa preferendo piuttosto la polarizzazione dei "dibattiti" fra scelte di campo ideologiche). A conferma di ciò, alla dissertazione è seguito un momento di confronto sui temi affrontati, con diverse domande da parte degli astanti.

L'intervento di Pievani si è appunto concentrato sulle difficoltà nella comunicazione della scienza, prendendo a pretesto un celebre scambio epistolare fra un ottimista e rampante Thomas Henry Huxley e un cauto e prudente Charles Darwin: mentre il primo rassicurava il secondo circa il successo della sua ultima apologia della teoria evoluzionistica, Darwin ammoniva il collega circa la tenacia con cui la mente umana si ostina a respingerla. Darwin effettivamente aveva ragione, perché oggi abbiamo nuovi dati a supporto di ciò che egli un secolo e mezzo fa aveva correttamente intuito: ovvero che la teoria dell'evoluzione è controintuitiva, in quanto rifiuta le spiegazioni teleologiche. D'altra parte, noi esseri umani siamo spontaneamente condotti a ragionare in modo teleologico, attribuendo intenzioni e finalità anche a scenari contingenti e oggetti inanimati. Nell'evoluzione del cervello umano il ragionamento teleologico è stato infatti premiato dalla selezione naturale, in quanto attribuire un rumore sinistro a un predatore in avvicinamento piuttosto che a una folata di vento poteva significare la differenza fra la vita e la morte. E pazienza se

molte volte si trattava invece di un semplice fruscìo dei rami: ragionare in modo teleologico e animistico[1] in passato si è rivelata una strategia adattativa vincente.

Il risultato di questo processo sta nella naturale predisposizione, nell'era dell'ipertrofia comunicativa, a credere alle *fake news* e a ogni sorta di ipotesi complottiste. Il paradosso dell'evoluzione (per cui un processo evolutivo ci ha condotto a essere altamente diffidenti verso la stessa teoria dell'evoluzione) ha conseguenze di lunga gittata nel mondo di oggi: tali per cui la nostra mente è molto suscettibile a narrazioni in cui l'intenzione, la fatalità, la necessità hanno un ruolo determinante, rispetto a narrazioni dove dominano la causalità materiale, la contingenza e la casualità. La diffusione esponenziale delle false notizie e l'estrema capacità di persuasione che le accompagna provocano, fra gli effetti più vistosi: l'appiattimento della complessità delle questioni in dicotomie quali vero/falso e giusto/ingiusto; la crescita dei gruppi social quali "casse di risonanza" dell'unica presunta "Verità"; una sfiducia nelle istituzioni e verso le fonti ufficiali di comunicazione. Tutto questo invita a ripensare le strategie di comunicazione della scienza, la quale, pur con tutti i limiti propri di ogni impresa collettiva umana, è uno degli strumenti intellettuali più importanti di cui disponiamo.

La prima strategia è il cosiddetto *debunking*, ovvero l'impegno a smentire sistematicamente le informazioni sbagliate. Tuttavia, ciò non è sufficiente: occorre infatti non solo spiegare che una certa notizia è falsa, ma anche spiegare perché. *Smentire* senza *smontare* una *fake news* può comportare una polarizzazione del dissenso. Bisogna che gli scienziati stessi facciano autocritica circa la propria responsabilità nella comunicazione della loro opera: impegnandosi nella presentazione non solo dei risultati delle ricerche, ma anche del processo (spesso costellato di insuccessi, false piste, battute d'arresto, serendipità inaspettate) che li ha condotti ad essi. È necessario rammentare che la scienza è un'impresa polifonica, è un lavoro collettivo fatto di dibattiti interni e fondato sul dubbio metodico e costruttivo. Nella comunicazione della scienza al grande pubblico, occorre che ogni scienziato sia portavoce della comunità scientifica, affinché il sano esercizio dei dibattiti accademici non

[1] Questo termine è impiegato da Jacques Monod ne *Il caso e la necessità* per indicare l'«ipotesi secondo cui i fenomeni naturali possono e devono essere interpretati in definitiva nello stesso modo, con le stesse leggi, dell'attività umana soggettiva, cosciente e proiettiva» (J. Monod, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea* [1970], trad. di A. Busi, Mondadori, Milano 1974, p. 40).

venga percepito come sintomo di relativismo, con specialisti che propugnano a titolo individuale la propria "Verità". Soprattutto, occorre ricordare che la scienza è il regno del possibile, della probabilità, non della certezza e della Verità con la "V" maiuscola. Financo i modelli non sono previsioni esatte del futuro, bensì approssimazioni della realtà; che pure, talvolta, possono fornirne un'immagine piuttosto attendibile. Un'immagine, a volte, sorprendentemente inquietante: e allora i modelli vengono ignorati, considerati troppo "pessimisti" o "catastrofisti"; per poi arrendersi all'evidenza quando è ormai troppo tardi. Basti pensare ai modelli di evoluzione climatica degli ultimi decenni, a proposito dei quali la voce della comunità scientifica è stata quella di una Cassandra inascoltata.

In una congiuntura storica che non abbonda in certezze, alla scienza si chiedono consolazioni, risposte definitive. Un passo importante nella comprensione di cosa è la scienza risiede nel comprendere che essa si fonda sulla consapevolezza socratica del sapere di non sapere; e, ancor più, nel *non sapere di non sapere* che sorge di fronte a scoperte totalmente inaspettate e non ricercate. La finitudine della conoscenza rispetto alla complessità del reale mostra una volta di più l'inquietante meraviglia dello stare al mondo.

Dissipatio e resistenza. Nella luce di un virus

di Marcosebastiano Patanè

1. *Teoresi, corpo, Vita*

Disvelamento. Nella luce di un virus è un esempio di teoresi filosofica orientata alla resistenza, resistenza al terrore/potere che ormai governa solo in virtù di un'emergenza dalle mille forme, economica, sanitaria, umanitaria, politica, climatica, e che così facendo non manca di ricordare ogni giorno attraverso i suoi organi di comunicazione, il più potente dei quali rimane la televisione, chi è il vero padrone, a chi è necessario che si sacrifichi ogni cosa. «L'autorità *è* il terrore», per i regimi moderni un terrore «*a bassa intensità*»[1] ma pur sempre terrore. Per questo motivo, *Disvelamento* è un testo che si configura anche come un rischiaramento di una quotidianità sempre più disperata, sempre più caratterizzata dal panico e dalla paura.

[1] A.G. Biuso, *Disvelamento. Nella luce di un virus*, Algra Editore, Catania 2022, p. 38.

Disperazione, panico, paura, elementi che stanno all'opposto della comprensione, che inibiscono ogni teoresi. «θεωρία è anche ricondurre ogni percezione, ogni giudizio, ogni concetto alla loro scaturigine dall'esperienza immediata che il corpo ha di esserci e mostrare da dove la θεωρία stessa si generi […] la θεωρία è dunque sempre genetica»[2]. La teoresi viene secreta da un «corpomente» che si sa e che si comprende come ente spazio-temporale facente parte di un Intero. Questa dimensione fenomenologica dell'essere al mondo, *être au monde*, e dell'essere nel mondo, *in-der-Welt-sein,* è la dimensione dell'apertura archetipica di un corpomente.

Se poi la teoresi secreta da un tale *être au monde* si incarna, come nel caso di *Disvelamento*, in una teoresi filosofica, essa sarà radicalmente altro rispetto agli altri saperi, sarà qualcosa di primo e di ultimo, primo perché radicata nella «finitudine costitutiva dell'ente che pensa», ultimo «perché è il luogo delle risposte più radicali ed estreme, le ultime che sia possibile tentare»[3].

A caratterizzare certamente la *Weltanschauung* dell'uomo contemporaneo – tra gli altri – è il concetto di "nuda vita". La *nuda vita*, è *bios*, solo *bios*, bio-chimica, è il reale ridotto alle lenti del microscopio. Accanto a essa è possibile collocare un secondo concetto, un concetto che forse descrive in maniera ancora più profonda i confini della conoscenza di sé dell'uomo contemporaneo, del suo pensarsi, e cioè l'operazionismo[4], un vero e proprio paradigma fondativo del pensiero contemporaneo che riconosce in ciò che si può fare ciò che si deve fare, l'alfa e l'omega di ciò che può essere pensato e di ciò che può essere compiuto, manifestazione di quella metafisica del progresso[5] al cui altare può essere sacrificata ogni cosa, ogni pensiero, ogni differenza.

Il concetto di nuda vita si configura allora come un corollario naturale e pervasivo di tale dinamica profonda. Se il reale non è altro che un *manipulandum*, infatti, allora anche il

[2] Id., *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016, p. 13.
[3] Ivi, p. 15.
[4] Sul concetto di operazionismo cfr. E. Mazzarella, *L'uomo che deve rimanere. La* smoralizzazione *del mondo*, Quodlibet, Macerata 2017; M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (*L'Œil et l'Esprit*, 1960), trad. di A. Sordini, SE, Milano 1989.
[5] Cfr. le opere di Jean-Claude Michéa.

Leib non può che essere *Körper*. Ma cos'è la *Vita* contrapposta alla *nuda vita*? La *Vita* è Ζωή, cioè

> la vita in quanto tale, la vita tutta intera, il crescere degli alberi, lo schiudersi delle uova, il brusio degli insetti, il silenzio dei rettili, il volo; lo sperma e l'ovulo dal quale emergono i nuovi viventi. Βίος è ciascuno di questi enti […] gli animali sociali sono βίοι dentro la Ζωή. Al di fuori di essa non esistono, non possono esistere. Sta qui la radice di ogni sapienza teoretica e di ogni saggezza prassica. In qualunque modo poi esse si esprimano. Che si tratti del λόγος ellenico, delle forme induiste, del sorriso del Buddha o dell'animismo africano e amazzonico, sempre in queste culture e civiltà l'Intero è stato oggetto di rispetto e spesso di venerazione.[6]

Se molte culture e civiltà presenti e passate questo lo sanno ancora, «la frattura è invece tutta dell'Europa moderna, di un eccesso *logico* che invece di rimanere lo strumento del sacro – come nel platonismo, ad esempio – ha preteso di sostituirsi a esso […] uno dei tanti abitanti dell'οἶκος, della casa che ospita tutti i viventi, si è illuso di poter distruggere l'abitazione che gli dà senso, vita e riparo e poter però ancora vivere»[7].

L'umanità è nel mondo come ὅλος, un insieme, dentro l'οἶκος, la casa comune dei viventi. L'uomo abita la propria casa prima di tutto con il proprio corpo, o, sarebbe meglio dire, con il proprio corpomente, una declinazione della corporeità animale. Secernere cultura, come un ragno tesse la propria tela, è la caratteristica dell'uomo. La cultura tuttavia non colma una carenza, essa è un ripiegamento del magma della Ζωή il cui contenuto sono le relazioni che l'antroposfera intesse con la zoosfera, la tecnosfera e la teosfera. Non un mero oggetto, non uno strumento antiquato, un *hardware* imperfetto da sostituire, non un *device* da manipolare.

2. Potentia *e* Potestas

La corporeità è prima di tutto un poter fare, un «Io posso» secondo le analisi fenomenologiche di Merleau-Ponty, una totalità olistica di possibilità motorie e intenzionali inserita in un ambiente formato da altrettanti campi in sinergia tra di loro. La corporeità è la radice imprescindibile della progettualità, dell'esserci, della possibilità del senso e dunque

[6] A.G. Biuso, *Disvelamento. Nella luce di un virus*, cit., p. 27.
[7] Ivi, pp. 27-28.

anche della libertà politica, «una libertà che fonda la politica e senza la quale i regimi sono e diventano tirannici, qualunque nome diano a se stessi, compreso quello di *democrazia*. Quest'ultima è in Spinoza profondamente legata al fatto che l'umano costituisca una struttura corporea limitata nel tempo, consapevole della propria finitudine ma non per questo abitatrice del panico. Il dispositivo fondamentale dell'autorità tirannica, di ogni regime dispotico, è invece ed esattamente la paura della morte che diventa pensiero ossessivo del decesso. Si tratta, per l'appunto, del dispositivo politico indotto dal Covid19»[8].

In altri termini, «il corpomente è *potentia* opposta alla *potestas*»[9]. Βίος, informazione e *potestas* e cioè, rispettivamente, la dimensione del *Körper*, la dimensione dello spettacolo e la dimensione del potere, potere che dispone all'uso della manipolazione tecnica i suoi sudditi, il suo ambiente, il pianeta intero. I regimi politici contemporanei sono caratterizzati da una massa di abitanti senza precedenti e da tecnologie incomparabili rispetto al passato. La combinazione di questi due fattori, come certamente di molti altri, uniti all'essenza profonda della natura del potere che si esprime nella volontà smisurata di perpetuare i propri organi di dominio, hanno scatenato una pulsione di controllo che ha trovato nella dimensione sanitaria uno sfogo imponente.

Il potere è sempre, seppur con intensità variabili, paranoico; la massa, la massa viva, elettrica, che con il potere si rapporta, è sempre cangiante; l'individuo è smarrito, solo, o fuso con i corpi dei suoi simili. Centrale a tal proposito è l'analisi delle tesi di Elias Canetti:

> Di fronte alla massa, suo prodotto? Suo nemico? Canetti non sembra chiarirlo del tutto, sta il potere, la cui natura è in primo luogo biologica e consiste nell'afferrare ciò che sta davanti e a disposizione, mangiarlo, incorporarlo e annientare così ogni diversità rispetto a colui che divora. In ogni luogo e ovunque appaia, che cosa è il potere? "L'istante del *sopravvivere* è l'istante della potenza". Il potente è in primo luogo il sopravvissuto, l'unico supersiste di fronte alla distruzione dei suoi simili […] "Il più antico ordine – impartito già in epoca estremamente remota, se si tratta di uomini – è una sentenza di morte, la quale costringe la vittima a fuggire. Sarà bene pensarci quando si parla dell'ordine fra gli uomini", sarà bene pensarci quando si ritiene che gli ordini dei potenti vengano emanati a salvaguardia delle vite individuali e collettive[10].

[8] Ivi, p. 40.
[9] Ivi, p. 39.
[10] Ivi, p. 68.

E infatti, è ormai ampiamente riconosciuto, anche se molto spesso solo tacitamente e non senza difficoltà da parte di chi ha *creduto* e si è *fidato*, da parte di chi ha avuto *fede*, di chi ha *sacrificato* e *obbedito*, che gli ordini in materia di gestione del SarsCov2 abbiano condotto a esisti mortali per i cittadini, «a cominciare dal divieto di alcune tipologie di cure del tutto efficaci in alcune parti del mondo e che invece in altre, Italia compresa, sono state proibite […] Non a caso lo strumento e la tonalità del potere è per Canetti la dissimulazione, il silenzio sulle proprie reali intenzioni, il segreto indicibile, il moltiplicarsi delle maschere, la finzione […] Ogni ordine è parte di questa morte che viene dall'alto, una spina che si conficca in chi la riceve, che non si potrà dimenticare e da cui ci si potrà liberare soltanto trasmettendo a un altro lo stesso identico comando»[11]. Come il proprietario di un teatro che avendo ricevuto la spina del comando può esorcizzarla solo conficcandola nelle carni di un'anziana che, pur avendo obbedito anch'essa, di fatto, agli ordini, non può far mostra dell'esatta tipologia di prova che viene richiesta dall'autorità, quella che innesca il led verde dello smartphone dei controllori. E così si diffonde «la natura patologica dell'autorità»[12].

3. *Crisi e trionfo*

L'uomo in piena «crisi *antropologica*», caratterizzato da una vera e propria *Stimmung* della rinuncia, della dimenticanza e della paura, ripone una «cieca fede nell'onnipotenza degli stati anche nei confronti delle malattie, della finitudine, del morire»[13], la cieca, disperata, fede di chi non ha altro orizzonte se non quello di continuare ancora un poco, ancora un altro istante, la cecità di chi «"quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire"»[14]. Milioni di don Abbondio e milioni di anime nere, una moltitudine di «spente esistenze» che «hanno visto in tutto questo l'occasione per imporre il proprio vuoto alla pienezza di altre vite, il proprio buio ai viventi nella luce, la propria sottomissione ai liberi. La servitù

[11] Ivi, pp. 68-69.
[12] Ivi, p. 69.
[13] Ivi, p. 13.
[14] Ivi, p. 10.

non è stata soltanto volontaria ma anche felice, convinta, complice. Pubblicamente rivendicata. Vale a dire totale. La comunicazione ossessiva è diventata il silenzio della ragione, che ancora una volta ha generato mostri»[15].

Mentre "ciò che si doveva fare" era già molto chiaro prima di Sars2, poiché «l'emergenza – per un virus molto contagioso ma poco letale – sta nell'assenza di posti letto, di macchinari, di personale medico»[16]. Cosa, invece, è stato fatto? Il contrario di ciò che è sano antropologicamente: bandita la consolazione dei morenti, l'ultimo contatto, l'ultimo sguardo, l'ultima parola.

Quando se non nel XXI secolo, il secolo del progresso, il secolo dei diritti, il secolo che più di tutti si fregia della parola "umanità", evidentemente il secolo più bugiardo, quando, se non oggi, avrebbero potuto fiorire rigogliosi tipi umani la cui natura oscilla tra la ὕβρις di un Creonte e l'infamia di un Klin, tra l'ignavia di Ismene e l'ignoranza mortifera, la stupidità senza appello, degli studenti di medicina del XIX secolo che infilavano le mani nelle puerpere subito dopo aver avuto a che fare con dei cadaveri.

> "Cadaveri e maternità […] Nella più povera capanna polinesiana, nella più miserabile tenda beduina, un simile vomitamento di materie cadaveriche nelle vulve fertili sarebbe stato punito con la morte. Quale ostetrico egizio, siberiano, tolteco o pellerossa avrebbe mai osato toccare una puerpera con mani fresche di un contatto con un parente, uno sciacallo, un cane, un rospo, un topo morto? Solo l'Ostetricia europea del secolo più illuminato e più raffinato (assassini! Gridava Semmelweis agli ostetrici europei) è stata capace di elevarsi a tanto (119-120)" […] Davvero "troppo poco si sa dei morti (121)" ma quel che si sa è sufficiente a capire che i morti sono un dominio altro, sono la grande alterità che va onorata nella memoria e rimossa nella materia, che va bruciata, assai meglio che interrata, che va lentamente obliata affinché il suo essere stato si stagli nella luce della fecondità e non nell'impossibile nostalgia dell'essere ancora […] Ogni contatto con la morte ha bisogno di attente mediazioni simboliche e materiche […] Una scienza che ignori tali evidenze è soltanto una raffinata forma di ignoranza, l'ennesima espressione del dualismo che separa σωμα e ψυχή, ritenendo che il soma possa essere soltanto soma e non anche forma ed espressione dell'intero[17].

Trionfo della disperazione di chi rimane, trionfo di un orrore sordo, trionfo di un tessuto sociale che si sfalda, si sclerotizza, si imbruttisce, trionfo del dolore e dell'angoscia.

---

[15] Ivi, p. 93.
[16] Ivi, p. 13.
[17] Ivi, pp. 82-83. Biuso riporta qui una parte del prezioso saggio di G. Ceronetti che accompagna il celebre testo di Céline *Il dottor Semmelweis*.

Trionfo della *nuda vita*, la vita desacralizzata, e dell'operazionismo, il pensiero svuotato, la logica che non riconosce più le proprie radici, trionfo della perdita di quella «consapevolezza *fondativa* del mondo che abitiamo»[18], il nascondimento di quel *Boden* che questa consapevolezza dà al mondo perché lo riconosce nel cosmo.

Trionfo del corpo come *res extensa*, come materia umida, la *wetware* di cui parlano i movimenti transumanisti ed estropiani, una materia di cui avere orrore, orrore per la sua debolezza, per la sua caducità, per le sue carenze cognitive, fisiche, per la sua costitutiva mortalità, cioè per la sua durata limitata.

Trionfo del disconoscimento della condizione di mortali e cioè l'esatto contrario della saggezza, disconoscimento del Limite che intride la materia, il Limite di cui la materia è costituita in quanto tale. Nel celebre frammento di Anassimandro si può leggere infatti: «Principio degli enti è l'infinito (l'energia/campo il suo divenire…) Da dove gli enti hanno origine, là hanno anche la dissoluzione in modo necessario: le cose sono tutte transeunti e subiscono l'una dall'altra la pena della fine, al sorgere dell'una l'altra deve infatti tramontare. E questo accade per la struttura stessa del Tempo»[19].

Trionfo della parola. La parola, il linguaggio, evento che non opera su uno sfondo di nulla e non emerge dal nulla ma opera su uno sfondo a sua volta di parola, nelle pieghe di un tessuto in cui l'individuo umano nasce e dal quale egli viene posseduto. Come l'acqua non è prodotta dai pesci come loro strumento per la vita, così la parola non è prodotta dall'uomo come strumento di comunicazione, di pensiero, di socializzazione. Come i pesci nascono, crescono, vivono e muoiono nell'elemento acqueo che era lì prima di loro, sia in senso cronologico che ontologico, e il loro essere così come sono è naturalmente determinato dall'acqua, così l'uomo nasce nella parola e dalla parola è "parlato" quando la parola significa qualcosa e non è chiacchiera, parola quotidiana, parola che ha perso il contatto con il suo potere significante.

[18] E. Mazzarella, *L'uomo che deve rimanere. La* smoralizzazione *del mondo*, cit., p. 10.
[19] Anassimandro, in Simplicio, *Commentario alla Fisica di Aristotele*, 24, 13 DK, B.

«Per una specie come la nostra le parole sono tutto»[20], semplicemente tutto, ed è chiaro che «al centro dell'accadere non c'è soltanto un virus più o meno pericoloso […] al centro c'è il linguaggio, ci sono le *parole*. Neologismi, risemantizzazioni, parole d'ordine ossessivamente ripetute sono dei pericolosi virus che hanno infettato il corpo collettivo: confinamento, coprifuoco, mascherine, fragili, *webinar*, dad, distanziamento sociale, *lockdown* è molto altro […] è necessario opporre alle parole della paura, della sottomissione, dell'inganno, dell'autorità, altre parole, più antiche, più dense, più corrispondenti alla storia contemporanea, a quanto sta accadendo»[21].

4. Dissipatio *e resistenza*

Le parole della pandemia ci confinano dentro un vero e proprio continente dal quale è necessario uscire, un luogo caratterizzato anche da un estremo sentimentalismo al servizio della sfera del potere, una sfera incarnatasi in una «festa paternalistica»[22], la festa dello Stato che si declina come Stato etico che a sua volta «prende la forma di uno Stato psicologico/psichiatrico […] uno Stato psicagogico, uno Stato dispotico»[23]. Ma d'altronde «*mò ce stà 'o virùss*»[24].

E tutto questo con quali risultati? Per esempio «"è diventato così 'legale' impedire a un malato di cancro alla fine della vita di vedere per l'ultima volta i suoi amici, di isolare da qualsiasi contatto umano i pazienti che soffrono di depressione o gli anziani nelle case di riposo, di rifiutare a un moribondo la possibilità di abbracciare i suoi cari prima del trapasso, di costringere una donna in travaglio a passare i dolori del parto soffocando nella mascherina, di rimandare i bambini maltrattati presso i loro genitori violenti. Per gran parte del personale sanitario, questa è stata un'altra opportunità di obbedire e adattarsi, dando prova di 'resilienza' e 'agilità'"»[25].

---

[20] A.G. Biuso, *Disvelamento. Nella luce di un virus*, cit., p. 97.
[21] Ivi, pp. 124-125.
[22] Ivi, p. 95.
[23] Ivi, p. 100.
[24] *Ibidem*.
[25] Ivi, pp. 125-126. Biuso riporta qui le parole di B. Stiegler.

La civiltà europea è una civiltà allo sbando. «Nessun civiltà era arrivata a tanto»[26] cioè a separare i malati e i morenti dai propri cari, a isolare e rinchiudere i sofferenti, a strattonare i propri giovani da una parte e dall'altra, prima lusingati, poi additati come untori, i killer dei nonni. «Nel trattamento rivolto ai vecchi e ai giovani serpeggia dunque una concezione sacrificale dell'esistenza, un *memento mori* non certo declinato come consapevolezza della nostra finitudine ma come sentimento di terrore e di colpa»[27].

La filosofia conosce benissimo la continuità tra la Vita e la Morte e sa altrettanto bene che la volontà di cancellare la Morte dal *continuum* diveniente dell'Intero materico costituisce un atto di ὕβρις imperdonabile, il desiderio degli umani di annullare la differenza e installarsi nell'eternità dell'identico. «Nell'oscillazione della stirpe umana fra il nulla, l'inquietudine e la morte, si delinea la tragicità di una condizione che però conosce se stessa e solo in questo suo sapersi può trovare un senso che non c'è ma che è dovere inventare» [28].

Trionfo della morte «è la negazione ossessiva è insensata del morire»[29]. Il rifiuto della mortalità è il rifiuto del Limite, è il rifiuto della corporeità, è il rifiuto del decreto del Tempo, della sua *necessità*, secondo cui sorge e tramonta ogni ente, è la dimenticanza dell'Intero, è rifiuto della *differenza*, è, in altri termini, la desacralizzazione del mondo, e cioè «lo sgomento per la sua *misura* mortale e finita»[30].

Per liberare il corpomente dalla paura è necessario abbracciare un pensiero che faccia della *misura* la sua cifra essenziale, come ha saputo dire Nietzsche; infatti, «uno dei più importanti contributi di Nietzsche alla comprensione dell'esistenza umana consiste […] in una apologia della misura nei pensieri e nelle azioni. Tramite essa diventa possibile sottomettere l'eccesso, che pur è presente nella natura umana, non attraverso la dismisura del *sacrificio*», sacrificio del sapere della scuola della socialità dei rapporti della libertà di movimento della libertà di espressione dell'equilibrio psicofisico del tocco del respiro, «ma mediante una *razionalizzazione* che conduca al disincanto sugli eventi umani e al godimento

[26] Ivi, p. 107.
[27] Ivi, pp. 107-108.
[28] Ivi, p. 106.
[29] Ivi, p. 113.
[30] Ivi, p. 141.

del presente», l'emancipazione «dall'angoscia che l'infodemia da SARS-CoV-2 instilla nelle persone e diffonde nel corpo sociale»[31].

A governare il mondo non sono gli scienziati, non sono gli apparati statali, non sono gli strumenti dell'uomo, né ora, né in futuro, qualsiasi grado di manipolazione raggiungeranno gli umani nei confronti del loro ambiente. A governare il cosmo sono delle forze-strutture «al di sopra degli antichi Titani, al di là dello stesso Zeus e dei suoi fratelli che dominano il mare e la terra, i veri signori del mondo […] hanno nome Ερινύες, Μηνις, Ατη, Μοιραι, Ανάγκη. Essi sono le forze che involvono distruzione a distruzione; che trasformano le vite, gli imperi, le passioni umane; che gorgogliano dalla materia e non lasciano scampo al suo stare, al permanere, alla fissità dell'istante, del potere, della gioia e del dolore. Il vero signore del cosmo è Χρόνος, il divenire infinito, che assume le sembianze narrative e mitologiche di Κρόνος, figlio del Cielo e della Terra, padre di Zeus»[32].

Certamente, la vita è intrisa di dolore e sofferenza e sarebbe meglio per gli uomini non essere mai nati o, una volta nati, ritornare il più velocemente possibile da dove si è venuti. «»Il mondo fa male ci devono essere dei motivi. Se si conoscono questi motivi, si può far tornare tutto al suo posto''»[33]. «Una pura fenomenologia dell'esserci»[34], una constatazione comune a numerose prospettive gnostiche, induiste, buddhiste.

Comunque, sarebbe bene perlomeno provarci, provare a perseguire la conoscenza, a essere liberi, provare a restare nella luce, anche *nella luce di un virus*, in ciò che esso può svelare e ha svelato, per non vivere nel terrore, perché «in questo consiste essere uno schiavo»[35].

---

[31] Ivi, p. 117.
[32] A.G. Biuso, *Eschilo, il fondamento*, in «Mondi, Movimenti simbolici e sociali dell'uomo», V, 1, aprile 2022, p. 11.
[33] Id., *Disvelamento. Nella luce di un virus*, cit., p. 129. Biuso riporta le parole di P. Sloterdijk.
[34] *Ibidem*.
[35] Le parole qui citate vengono pronunciate da Roy Batty in *Blade Runner* e sono riportate da Biuso nell'epigrafe di *Disvelamento. Nella luce di un virus*, cit.

Vite contingenti e sentieri convergenti. Una dialettica filosofica

di Giovanni Altadonna

Era il 26 giugno del 363, in prossimità del fiume Tigri. L'imperatore Giuliano, ferito in battaglia da un giavellotto persiano, moriva nella sua tenda, circondato dai suoi generali e dai suoi amici e ammiratori: una morte, si racconta, da filosofo e da saggio. Aveva solo 32 anni. Portava nella tomba i fantasmi di tutti gli Dei pagani, che erano state immagini costanti della sua vita e dei suoi sogni.[1]
(Carlo Sini)

In queste righe, evocative di un passato sideralmente distante, Carlo Sini fornisce un esempio suggestivo del fascino di ogni vita umana: declinazione unica della precaria condizione dell'esserci, che agisce, si relaziona e si conserva (per quanto tempo?) tramite il

[1] C. Sini, *Il giavellotto e una vita*, «Nóema», 12, 2021, p. 4.

linguaggio; il *proprio* linguaggio, diverso dai codici semantici precedenti e posteriori. I fantasmi dell'imperatore Giuliano non sono i nostri. L'ultimo imperatore romano non cristiano – il quale, mentre criticava i filosofi cinici del suo tempo, pure condivideva con essi un orizzonte comune (l'amore per la sapienza) – può tuttavia essere posto a pretesto per riflettere su alcuni *nostri* fantasmi filosofici.

Contro l'essenzialismo, Sini sostiene in maniera opportuna che:

> «Reale» in senso stretto è l'incarnazione di *questo* corpo, erede di un passato infinito di avventure ed erede di innumerevoli vicende del lavoro comunitario strumentale e sociale, e soprattutto erede di infiniti discorsi concentrantisi in questo qui che accade.[2]

L'individuo non è l'ipostasi di un'essenza, bensì un «fascio di tropi»[3] storici, culturali, esperienziali, psicologici e linguistici, in una combinazione unica e non replicabile. L'imperatore Giuliano è "l'Apostata" per definizione, per *ousia*; eppure la sua vita non è quella di un'idea incarnata, come se l'epiteto attribuitogli dai cristiani possa bastare a riassumerne la figura. La sua vita è (stata) quella di un individuo particolare, di un accidente storico: in essa si raggruma la contingenza del vissuto, non la necessità dell'*eidos*.

A proposito del realismo filosofico (la dottrina per cui ad un universale debba corrispondere *ipso facto* qualcosa di reale) Sini decostruisce, sulla scorta di Nietzsche, «la credenza relativa alla corrispondenza delle cose reali e del mondo intero alle metafore linguistiche: una tipica ipnosi sociale del linguaggio che ancora in larga misura ci accompagna»[4]. Quanto tali parole siano fondate è evidenziato dalle ingenue materializzazioni delle facoltà cognitive ricorrenti nelle affermazioni (o nelle domande mal poste) di taluni scienziati, per cui (ad esempio) la tale area cerebrale è la "sede" della "memoria". Asserzioni ingenue, in quanto formulate senza soffermarsi sull'elementare necessità di una definizione del termine "memoria" (si rammenti il *ti estì* socratico) e soprattutto senza la consapevolezza filosofica per cui il linguaggio non è "la realtà" nella sua rappresentazione fedele, ma un'approssimazione alla realtà intrisa di metafore e di significati metamorfici, soggetti a stratificazione storico-culturale e irrevocabile incertezza:

---

[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. A.C. Varzi, *Parole, Oggetti, Eventi e altri argomenti di metafisica*, Carocci, Roma 2001, pp. 49-52.
[4] C. Sini, *Il giavellotto e una vita*, cit., p. 3.

> Infatti le parole continuano a crescere e a mutare di senso, in un recupero appunto di memoria e in una contemporanea perdita o alterazione di senso progressiva. […] E poi però il salto ingenuo e inaccettabile, ovvero l'opinione scontata che le rilevazioni della tecnica sperimentale *spieghino* la memoria come è intesa dal senso comune e che ne siano anzi "causa". Quello che, a mio avviso, dovrebbe fare lo scienziato è, molto semplicemente, dichiarare e descrivere ciò che effettivamente ha fatto e i relativi risultati osservativi e strumentali (perché è *questo* che ha fatto).[5]

Evidenziando che «tutto il linguaggio è metaforico, è il primo fondamentale trasferimento da ciò che è a che cosa dico che è»[6], Carlo Sini sottolinea la spesso ignorata distinzione fra ciò che è e il discorso che intendiamo fare su ciò che è. Nel mezzo sta una nebulosa semantica, di fronte alla quale l'atteggiamento da assumere non è il relativismo, bensì un avveduto nominalismo:

> certo, in ogni indagine è dalle parole che dobbiamo partire, non però alla ricerca superstiziosa che si proponesse di trovare la cosa esattamente corrispondente alla parola. Si tratta piuttosto di rianimane nella parola e attraverso la parola le pratiche di vita, di esperienza e di espressione che l'hanno via via prodotta e attraversata, modificandone, arricchendone, impoverendone il senso. Anche alle parole accadono "adattamenti" e fenomeni, per così dire, di *exaptation* (nuovi usi di antichi sensi).[7]

Qui, sulla nozione di *exaptation*, si innesta un nesso fra filosofia e storia naturale tale da completare e arricchire il dibattito metafisico sugli universali. Come nell'evoluzione biologica certi organi o comportamenti sono il risultato della cooptazione funzionale di caratteri preesistenti (per ragioni adattative diverse o per meri motivi strutturali), così anche nella storia del linguaggio avvengono rabberciamenti semantici e lessicali imprevedibili e curiosi di parole e di concetti; tali da sconvolgere ogni essenzialismo, tanto biologico quanto metafisico.

L'*exaptation* di cui è intriso il lessico filosofico è già rintracciabile proprio all'origine della disputa sugli universali: «Platone dice *ousia* e pensa "idea"; Aristotele pensa anche lui *ousia*,

[5] C. Sini, T. Pievani, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 51-52.
[6] Ivi, p. 50.
[7] Ivi, p. 55.

ma dice "individuo". Per più di due millenni il gioco del pensiero si è preoccupato di stabilire chi dei due avesse ragione e dicesse la verità»[8].

Ciò mostra le potenzialità ma anche i limiti del linguaggio, soggetto a imperfezioni al pari di qualsiasi altro prodotto dell'evoluzione biologica e culturale:

> Potente e allusivo quanto vogliamo, meraviglioso strumento di capolavori letterari, il linguaggio umano è anche foriero di innumerevoli e sfinenti incomprensioni, di associazioni arbitrarie tra parole e significati, di generalizzazioni vaghe, di ambiguità lessicali e incongruenze semantiche, di irregolarità idiosincratiche di ogni tipo. Dalle sue imperfezioni sono scaturiti divorzi, rotture di amicizie, guerre, e opere teatrali. Infarcito di errori e lacune com'è, vi è persino chi dubita che il linguaggio si sia evoluto "per" farci comunicare. Forse all'inizio ha avuto piuttosto la funzione di mettere in ordine i nostri pensieri, di figurarceli in un ininterrotto dialogo interiore[9].

Che il linguaggio stesso, in quanto tale, non sia che un altro esempio di *exaptation*?

Al problema della vaghezza, linguistica od ontologica (l'ambiguità è del linguaggio? è della realtà? o di entrambi?)[10]; si aggiunge il «paradosso della Matrioska», per cui ogni asserzione sul mondo non può essere definita e definitiva; essendo inserita, al pari di enti, eventi e processi, in un intero in continuo divenire, nel quale «non esiste alcun elemento determinato che non sia quello che è solo in quanto in relazione strutturale e funzionale costante, e insieme provvisoria, col processo complessivo della Matrioska, all'interno del suo sommovimento metamorfico costante»[11].

A fronte dell'entropia della "realtà" fenomenica, così come della trasformazione (non necessariamente progressiva) delle conoscenze che l'uomo ha (o pensa di avere) su di essa, il carattere non definitivo delle "verità" enunciate sul mondo appare un paradosso solo nella misura in cui si individua, magari inconsapevolmente, un'equivalenza fra "realtà" (considerata oggetto di un'analisi obiettiva e valida a prescindere dall'osservatore) e "verità" (assunta a trasparente traduzione linguistica di tale realtà). Sini sostiene correttamente la necessità di affrancarsi da quella

---

[8] Ivi, p. 73.
[9] T. Pievani, *Imperfezione. Una storia naturale*, Raffaello Cortina, Milano 2019, pp. 149-150.
[10] Cfr. A.C. Varzi, *op. cit.*, pp. 135-161.
[11] C. Sini, *Il giavellotto e una vita*, cit., p. 2.

> immagine ingenua e superstiziosa del ricercatore che sta (chissà come) *di contro* al mondo e ne scandaglia la «realtà vera». Il senso comune e il senso comune scientifico recalcitrano alla riduzione della «verità» del conoscere a un contemporaneo, costitutivo e sopra tutto irresolubile essere in errore in cammino e in transito; soprattutto recalcitrano alla differenza costitutiva tra verità e realtà. Affermare che le verità scientifiche non riguardano un immaginario mondo «reale», poiché camminano *nel* mondo reale (e solo in *questo* senso *lo* riguardano), suona relativistico e nichilistico[12].

E invece non vi è nulla di relativistico o nichilistico in questo. Piuttosto, ammessa un'ontologia la quale riconosca che «il tempo è l'altro nome dell'essere»[13], appare nichilistica ogni pretesa di immobilizzare la conoscenza e il divenire.

«La verità, ogni verità, è la figura di un transito o una figura che transita. Questo non la rende meno "vera": anzi, […] di più»[14]. Su ciò convergono i sentieri della filosofia e della scienza, della storia del pensiero filosofico e scientifico. Di fronte alla finitudine della condizione umana, la stessa conoscenza ha bisogno di un'etica, fondata sulla volontà di sapere mai slegata dalla coscienza della propria ignoranza[15]: «Etica della conoscenza nel destino personale dell'esserci, con le sue figure vitali e i suoi fantasmi moribondi»[16].

Siamo ritornati all'inizio del nostro percorso, ai fantasmi moribondi del moribondo imperatore Giuliano. Ai suoi, uniamo i fantasmi transeunti degli uomini di ogni epoca. Anche i nostri.

Ringrazio di cuore Mattia Spanò e Sara Dell'Albani, cui devo la lettura delle pagine di Sini e Pievani oggetto di questa nota. A loro dedico, con affetto, le riflessioni da essa scaturite.

[In foto: Rovine di Delfi]

---

[12] Ivi, p. 3.
[13] A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, Olschki, Firenze 2020, p. 1.
[14] C. Sini, T. Pievani, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura*, cit., p. 76.
[15] Cfr. T. Pievani, *Finitudine. Un romanzo filosofico su fragilità e libertà*, Raffaello Cortina, Milano 2020, pp. 271 sgg.
[16] C. Sini, *Il giavellotto e una vita*, cit., p. 4.

La buona guerra.
Smarrimento e ragione davanti alla guerra civile

di Francesca Bertino

Il padre non sarà simile ai figli, né a lui i figli; né l'ospite all'ospite o il compagno al compagno né il fratello sarà caro così come prima lo era. […] La giustizia risiederà nella forza delle mani; non vi sarà più pudore: il malvagio, con perfidi detti, danneggerà l'uomo migliore e v'aggiungerà il giuramento. La Gelosia malvagia, maledica e dallo sguardo sinistro, s'accompagnerà con tutti i miseri umani. Allora dalla terra dalle larghe contrade, in bianchi veli, nascondendo il bel corpo e lasciando i mortali, la Coscienza e la Nemesi andranno verso l'Olimpo, al popolo degli Immortali; ma gli affanni luttuosi resteranno ai mortali, né vi sarà difesa contro il male.[1]

Così ne *Le opere e i giorni* il poeta greco Esiodo traccia i contorni dell'ultima stirpe nella successione delle età del mondo: la stirpe di ferro, una stirpe decadente, madre di uomini che rispettano la sola legge della forza e la elevano al rango di diritto e poi di giustizia. È un clima avvelenato dal sospetto e dall'invidia, la passione che vuole la rovina dell'amico e ha uno *sguardo sinistro*, bieco, che si nega alla reciprocità, uno sguardo antisociale. Non vi è difesa contro il male: i legami più spontanei si irrigidiscono e perdono di naturalezza, al punto che non ci si può più fidare di nessuno e tutti costituiscono un pericolo per la propria esistenza.

[1] Esiodo, *Le opere e i giorni,* trad. di L. Magugliani, Rizzoli, Milano 2021, pp. 107-108.

La descrizione, il cui parallelo antropico ritroviamo nel noto racconto tucidideo della guerra civile a Corcira, si attaglia perfettamente a quella fortunata idea di *bellum omnium contra omnes*, che sarebbe giunta a maturazione alla metà del Seicento nell'opera del filosofo britannico Thomas Hobbes. È la guerra civile frutto della mancanza di un governo e di un *demos*, dove tutti gli individui tentano di approfittare ognuno per suo conto di questa mancanza e al tempo stesso di difendere ciò che possiedono – la vita su tutto. Ma è anche una guerra latente, una condizione atmosferica, cioè una «disposizione dichiarata verso questo tipo di situazione, in cui per tutto il tempo in cui sussiste non vi è assicurazione del contrario»[2], per usare un'altra metafora hobbesiana.

I Greci la definirono στάσις, dal verbo ἵστημι, che indica lo stare fermi dopo essersi levati ed avere assunto una certa posizione: è una staticità frutto di un «movimento immobilizzato»[3] e, nel caso della guerra civile, di una serie di prese di posizione paralizzanti per la πόλις. Siamo ovviamente distanti dall'immaginario romano del *bellum civile*[4], che ci ha prestato il concetto di guerra civile, e che implica il *duellum*, lo scontro regolato tra fazioni di individui appartenenti alla medesima *civitas*, ovvero titolari di uguali diritti politici. Quello descritto è un conflitto amorfo e privo di quella solennità che si è sempre riservata alla guerra per eccellenza, quella esterna, per distinguerla dalla pura violenza e darle la legittimità di una cerimonia officiata da uno Stato (o da qualunque altra forma politica al potere). *Inter bellum et pacem nihil est medium*: a meno che non serva allo Stato, la violenza non può essere accettata all'interno dei suoi confini, dev'essere invece canalizzata e reindirizzata su un terreno neutrale dove non sia più una minaccia per nessuno.

Bellum omnium contra omnes, stasi, *bellum civile*. Di fronte a questi tre immaginari riguardanti la guerra civile ci scopriamo confusi: quale riesce a cogliere meglio l'essenza del nostro oggetto, se un'essenza può essere colta? Nessuno, tutti. Essa è un oggetto resistente ai tentativi di definizione, multiforme, fenomenologicamente complesso, ma le percezioni che ha prodotto e che hanno trovato espressione nel mondo culturale non si escludono a

[2] T. Hobbes, *Leviatano* (1651), a cura di A. Pacchi, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 101.
[3] N. Loraux, *La città divisa*, citato in A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, Laterza, Roma-Bari 2021, p. 18.
[4] Il lessico romano per definire la guerra civile in realtà è molto vario e giuridicamente fine, come la civiltà che l'ha prodotto. Per un'analisi più dettagliata si veda A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 21 e ssg.

vicenda, bensì illuminano degli aspetti che si possono trovare variamente bilanciati in tutte le guerre civili del passato e anche in quelle che la politologia contemporanea definisce "nuove guerre civili".

Scrive Platone in *Repubblica* V, 16 che i barbari sono per gli Elleni dei nemici naturali ed è giusto combatterli attraverso la guerra; sono invece naturalmente amici gli Elleni con gli Elleni e il conflitto tra questi non si può che definire discordia[5]. Platone non dà lo stesso nome all'inimicizia verso l'esterno e all'inimicizia interna all'Ellade, come se la prima fosse giusta perché intrinseca alla natura delle cose, mentre la seconda fosse sì naturale (in fondo viene paragonata a una malattia) ma profondamente dannosa perché responsabile dell'indebolimento del corpo in cui si insinua. Il barbaro è il πολέμιος (lat. *hostis*), il nemico pubblico, politico, quello che va combattuto per salvaguardare la propria forma di esistenza; il greco può essere, al massimo, un ἐχθρός (lat. *inimicus*), un nemico privato, colui che si odia per un interesse particolare che per nessun motivo andrebbe elevato a interesse pubblico[6]. Tuttavia, i pochi responsabili del dissenso all'interno di una comunità meritano di essere trattati come nemici pubblici, per aver trascinato degli innocenti nell'auto-dilaniamento del proprio popolo.

Da questo passo del capolavoro filosofico-politico di Platone prenderò le mosse per indagare tre temi fondamentali per l'inquadramento della guerra civile: il problema della distinzione tra interno ed esterno, la questione della costruzione di una comunità politica – parallelamente alla gestione del rischio della sua disgregazione – e, non ultima per importanza, la difficoltà nella gestione del "dopo" e in particolare degli sconfitti interni.

I

[5] Platone, *La Repubblica*, a cura di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 184-185.

[6] Ho ripreso qui un'analisi linguistica schmittiana che ben si attaglia al passo platonico (v. C. Schmitt, *Le categorie del politico*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, Il Mulino, Bologna 2013, p. 111). Va ricordato tuttavia che l'analisi semantica dei termini πολέμιος/ ἐχθρός ha messo in luce come il loro uso più frequente attesti piuttosto due significati non così chiaramente distinguibili. Si veda, per approfondire, M. Morani, *Il «nemico» nelle lingue indeuropee*, in AA. VV., *Amicus (inimicus) hostis. Le radici concettuali della conflittualità "privata" e della conflittualità "politica"*, in Arcana Imperii, vol. 25, a cura di G. Miglio, Giuffrè, Milano 1992, pp. 7-83.

Come ho messo in luce appena sopra, il filosofo della *Politeia* accentua attraverso le parole pronunciate da Socrate la completa estraneità che sussiste tra Greci e barbari e argomenta la necessità di distinguere la relazione di inimicizia, che tra questi popoli naturalmente intercorre, dalla discordia che può occasionalmente sorgere internamente al popolo greco. È una chiara intenzione di delimitare la comunità politica, di distinguere l'interno dall'esterno, ed è interessante che per farlo si usi il concetto di nemico. Mi appoggerò quindi all'analisi schmittiana sulle categorie del politico per ampliare la trattazione su questo punto e renderla più chiara.

Sostiene Schmitt che il criterio di definizione del politico risiede nella coppia concettuale amico-nemico (*Freund-Feind*), che è «[l]a specifica distinzione politica alla quale è possibile ricondurre le azioni e i motivi politici»[7]. Questi concetti indicano «l'estremo grado di intensità di un'unione o di una separazione»[8], il cui contenuto concreto, la sua forza, può consistere nei più svariati motivi psichici, religiosi, economici, morali o che dir si voglia. Quel che conta però è che l'unità politica, a prescindere dai motivi che la animano, deve essere l'unità decisiva, e ciò si dica in senso esistenziale: un'unità politica è un'unione di individui che si riconoscono parte della stessa *in primo luogo* perché hanno un nemico comune, ovvero qualcuno contro cui sarebbero disposti a combattere per difendere la propria forma di esistenza e indipendenza e a perdere la propria vita per esse[9]. Invero, l'intensità del politico è tanto più forte, quanto più si riferisce alla possibilità reale dell'eliminazione fisica: il politico è un concetto paradossale.

Ora, si tende ad assimilare il concetto di politico a quello di Stato per la pretesa di monopolio sulla violenza legittima e sulla pace che caratterizza questa forma politica sin dalle sue origini nell'età moderna, ma è chiaro che il politico eccede rispetto a questa e a tutte le sue manifestazioni storiche. Questo si mostra con la massima evidenza nella caducità dei poteri politici, che non solo possono finire a causa della sconfitta contro il nemico

[7] C. Schmitt, *Le categorie del politico*, cit., p. 108.
[8] Ivi, p. 109.
[9] «Pretendere seriamente dagli uomini che essi uccidano altri uomini e che siano pronti a morire essi stessi perché fioriscano i commerci e le industrie dei sopravvissuti o perché prosperi la capacità di consumo dei propri nipoti è pazzesco e insensato», ivi, p. 133.

esterno, ma anche possono essere minacciati e sopraffatti dal nemico interno. Così lo definisce anche Platone che, seppur prudente a chiamare tutti i dissidenti interni nemici, non esita ad affibbiare tale appellativo a coloro, quei pochi, che sono responsabili della polarizzazione della comunità.

Nondimeno, se si accetta come valido il quadro teorico che ho fin qui delineato, bisogna essere cauti nel parlare di colpa e responsabilità in relazione al nemico interno che minaccia l'esistenza di un potere politico. Queste dinamiche sono piuttosto un gioco di forze inevitabile al sorgere di certe condizioni materiali: la loro descrizione attraverso categorie afferenti all'ambito della morale è già una presa di posizione politica. Quando infatti un potere politico non riesce più a imporsi come un tutto, «dettando aspettative sul futuro, trasformando queste aspettative in "diritti" e "doveri" ma, soprattutto, elevando la realtà esistente a orizzonte pratico e teorico di tutti», esso perde la sua forza unificante e non è più in grado di relativizzare le conflittualità interne. Queste ultime vanno quindi acquisendo un'intensità maggiore rispetto alla comune contrapposizione al nemico esterno e aspirano a diventare loro stesse il tutto. La guerra civile, per dirlo altrimenti, sovverte la logica delle relazioni interne a una comunità politica. La sua divisione intestina infatti annulla le relazioni di sovra- e subordinazione tipiche della politica interna e istituisce provvisoriamente l'eguaglianza tra le parti tipica delle relazioni internazionali[10].

Fin qui si è messa in risalto la *pars destruens* della guerra civile, ovvero il suo essere causa del collasso di un ordine politico. Questo è in fondo anche il suo volto più appariscente, quello del disordine e della violenza irrazionale e smisurata che sazia la nostra sete di notizie e il nostro bisogno di indignazione e che attira la curiosità e suscita l'orrore di chi sta davanti al dolore degli altri ma sempre a debita distanza. Eppure, come Georg Simmel fa notare nella sua analisi sociologica del conflitto contenuta nella grande *Sociologia* del 1908, la lotta, una volta scoppiata, è già un movimento correttivo, un rimedio (*Abhilfsbewegung*) al dualismo che ormai divide il corpo sociale. Come i sintomi più terribili di una malattia dimostrano gli sforzi che l'organismo sta compiendo per liberarsi dal suo male, così

[10] A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 111 e ssg.

l'aperto conflitto testimonia la volontà di raggiungere una qualche forma di unità[11]. Sarà dunque bene soffermarsi sull'aspetto costruttivo della guerra civile, ovvero sul suo essere condizione necessaria per l'affermarsi di un nuovo ordine politico.

II

Negli ultimi decenni si è andata formando un'opinione comune secondo la quale la guerra civile è un fenomeno esotico, che appare perlopiù in aree geografiche economicamente, culturalmente e politicamente arretrate. Tuttavia basterebbe guardare alle vicende del nostro continente, e senza nemmeno andare molto addietro nei secoli, per rendersi conto di come le guerre civili costituiscano un'esperienza centrale nella nostra storia e di come, inoltre, i conflitti abbiano plasmato –e continuino a plasmare– l'assetto geopolitico che conosciamo.

Sicuramente sono molteplici i fattori ai quali possiamo imputare tale oblio, uno tra i tanti il fatto di essere stati per qualche decennio tra quei privilegiati che hanno potuto dimenticarsi della guerra (almeno in certe sue forme). Ma se si considera il tutto da un'altra prospettiva, si noterà anche come il nostro autoinganno sia legato a una percezione di eternità dell'ordine politico attuale. Questa percezione non è solamente dovuta a una minaccia sentita come distante, bensì anche a un sentimento sufficientemente diffuso di appartenenza alla comunità politica che ne garantisce la tenuta, un sentimento tutt'altro che naturale, prodotto ai vertici della stessa attraverso mezzi ricorrenti volti a consolidare la rappresentazione condivisa del legame tra i membri. Platone, nel passaggio citato, parla proprio di culti comuni a tutti gli Elleni, come se fossero garanzia della presenza di una connessione interpoleica a livello simbolico. Se infatti la presenza di una minaccia esterna,

[11] G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908), Duncker & Humblot, München und Leipzig 1922, p. 186. Per Simmel il concetto di unità ha un duplice senso: da una parte l'unità è l'accordo e l'unione di elementi sociali, di contro alla loro divisione, separazione e discordia, dall'altra invece l'unità è la sintesi complessiva di persone, energie e forme di un gruppo, la cui totalità non solo include relazioni uniformi ma anche relazioni antitetiche. Il lavoro del negativo ha un ruolo parimenti importante a quello del positivo nelle relazioni sociali e non è pensabile una società senza antagonismo.

di un nemico, è un collante tra individui particolarmente potente[12], non è da sottovalutare il fatto che l'unione per mezzo del pericolo è tanto più effettiva quanto più c'è in gioco un'unità già esistente tra gli elementi, benché questi abbiano preferenze e aspirazioni differenti.

Il patrimonio simbolico comune rinsalda il senso di appartenenza, tenendo viva la distinzione tra interno ed esterno, e consta di molti elementi che si insinuano in ogni aspetto della vita quotidiana delle persone e garantiscono un'aderenza totale e perlopiù inconscia all'identità del gruppo. Si possono citare ad esempio la lingua e lo stile (che può spaziare dall'abbigliamento, alla produzione letteraria e artistica, all'architettura…), ma anche simboli politici come insegne, bandiere, inni, uniformi, cerimonie pubbliche e liturgie collettive. Ai fini dell'integrazione politica è poi molto importante la manipolazione del tempo, attraverso la creazione di una memoria collettiva, l'introduzione di un proprio calendario, l'istituzione di luoghi della memoria e la celebrazione di figure esemplari. Il riferimento a un passato mitico comune o a un momento fondativo –molto spesso reso possibile da una guerra, sì, ma *l'ultima guerra*, elevata per dignità a una guerra giusta e di liberazione– rendono possibile la percezione della continuità di alcuni valori e investono del ruolo di loro custode la comunità attraverso le generazioni. Di pari importanza è inoltre la capacità di sostenere la bontà dello stato di cose presente attraverso la tensione verso un futuro promesso.

Se e quando questo gioco di prestigio dovesse essere smascherato, l'eternità e l'irreversibilità dell'ordine politico, finzioni utili per il mantenimento del potere, si scoprirebbero contingenti e reversibili, frutto di un processo storico mirato alla loro costruzione[13]. A questo punto, è verosimile che l'identità dominante che teneva insieme le parti inizi ad allentare la sua pretesa di globalità: il necessario ha ceduto il passo al possibile, il futuro non è più chiuso in una bolla di coerenza con il presente e il passato, è invece aperto a chi se lo saprà prendere.

---

[12] In vista di una durevole alleanza tra le parti, la presenza di un nemico riconosciuto da tutti è l'occasione più favorevole per unire individui che hanno poco in comune. Ivi, p. 243.
[13] A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 124 e ssg.

Se il processo di smantellamento del patrimonio simbolico e delle pratiche sociali avviene in un clima di crescente aggressività diffusa e anomia, e consiste in un'inclinazione parodistica o persino iconoclasta nei confronti della cultura, dei valori e del sapere dominanti, il momento decisivo nel crollo dell'identità politica è la sua frammentazione in innumerevoli identità, in una somma caotica di individui, frantumi di un tutto che ormai non si può più ricomporre. Tra queste identità, le più forti riescono a sottomettere le altre, offrendo loro protezione in cambio di obbedienza: emergono delle coalizioni animate dai più disparati interessi, che si contrappongono caoticamente l'una all'altra[14]; a questa scena fa da sfondo un «paesaggio di tradimento» e di sospetto: gli elementi di dissonanza all'interno del gruppo sono come i sintomi di una malattia e devono essere trattati con tempestività[15]. L'elasticità nei confronti della devianza individuale rispetto alla coesione del gruppo è ridotta ai minimi termini: mentre, invero, un gruppo forte e di grandi dimensioni può tollerare la presenza di elementi di disturbo ai margini, consapevole del fatto che le periferie mai avranno contatti con il centro, un gruppo instabile e di piccole dimensioni può sperare di sopravvivere solo con la rigidità e il rifiuto dei compromessi, ovvero con l'adesione totale dei membri al suo indirizzo[16].

Affinché si possa però parlare di guerra civile, è necessario che la violenza disordinata della comunità frammentata, quella violenza contagiosa che lambisce ogni spazio e varca ogni soglia, sia nuovamente direzionata verso un polo: questa è la fase della guerra che più si può avvicinare al modello del duello e alla logica della guerra esterna, benché la guerra interna sia un vero e proprio contenitore di conflitti e non si combatta in un *hortus clausus*[17]. Quel che conta è, comunque, che la contrapposizione politica sia più intensa ed estrema di tutte le altre contrapposizioni concrete: in suo nome la società si polarizza, ognuno

[14] Ivi, pp. 143 e ssg.
[15] G. Simmel, *Soziologie*, cit., pp. 205-206.
[16] Ivi, pp. 236-239.
[17] È naturalmente riduttivo parlare della guerra civile in termini di contrapposizione di due parti. È noto che, nel contesto di un conflitto così endemico, continuano a verificarsi episodi di violenza causati da moventi tutt'altro che politici, che tuttavia sono difficilmente distinguibili dal conflitto politico in quanto, appunto, ogni attore è obbligato a indossare una maschera. D'altronde, questo accade in una situazione nella quale la violenza privata e quella pubblica non sono più distinte, poiché non c'è alcuna autorità preposta a legittimare la violenza in suo nome. A questo si aggiunga l'ingerenza di attori esterni alla comunità politica che hanno interesse a prendere posizione all'interno del conflitto. Si veda A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 169 e ssg.

decide da che parte stare. È la guerra totale, il momento in cui i fatti del mondo e i destini dei singoli diventano tutt'uno. La distinzione tra combattenti e società civile è superata dialetticamente, nel senso che entrambe le parti si modificano e la guerra viene condotta anche al di fuori del terreno militare, su quello economico, propagandistico, psichico e morale, col risultato di un'intensificazione del conflitto e la rinascita della contrapposizione politica amico-nemico nella sua forma più pura[18].

III

Siamo dunque giunti, a partire dall'analisi della decostruzione dell'identità collettiva come condizione necessaria del manifestarsi del conflitto interno, alla constatazione del fatto che alla frammentazione seguono sempre nuove aggregazioni e identità sostitutive che si contendono l'egemonia sul corpo sociale. Nella guerra civile l'impolitico e il politico coesistono: essa distrugge un ordine esistente per crearne uno nuovo che, comunque vada, non sarà mai *come* il precedente, anche solo per il banale motivo di dover fare i conti coi vinti, che in una guerra civile –che lascia poco spazio alla zona grigia[19]– non sono una questione marginale per chi si pone alla guida del dopo. Platone se ne rende conto e solleva la questione del trattamento di coloro che si sono schierati dalla parte del dissenso e pone attenzione alla necessità di distinguere, in qualche modo, tra coloro che si possono correggere senza il ricorso a misure estreme e coi quali ci si può riconciliare, e coloro che vanno puniti in quanto veri e propri nemici[20].

---

[18] C. Schmitt, *Le categorie del politico*, cit., p. 201.

[19] La neutralità come isolamento si rivela insostenibile durante il conflitto: non avere amici, evitando di prendere posizione, significa avere solo nemici. Di più: non aver deciso da che parte stare può rivelarsi rischioso anche dopo il conflitto, alla resa dei conti, dacché l'indifferenza verso il bene della propria comunità non è bene né dal punto di vista morale né da quello politico (A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 200-203).

[20] L'argomentazione suona così: se il nuovo stato sarà ellenico e sarà stato pacificato, nessuno tra i suoi cittadini potrà essere chiamato nemico. Difatti, come il cittadino insorto era Elleno prima, lo sarà anche adesso: il suo dissenso muoveva già nella direzione di una riconciliazione (Platone, *La Repubblica*, cit., p. 185). Questo elemento della riconciliazione fa pensare comunque a un superamento sostanziale dell'ordinamento precedente, nonostante l'insistenza sul permanere dell'identità del popolo.

Sia che pensiamo, con Clausewitz, che la guerra sia la continuazione della politica con altri mezzi, sia che pensiamo, con Schmitt, che essa ne sia il presupposto e la manifestazione più cristallina, è indubbio che, anche a guerra finita e nel ritorno a una situazione normale, la politica mantenga, soprattutto nei primi tempi, una tensione polemica piuttosto acuta. Naturalmente, in questo contesto essa assume la forma della vendetta, della resa dei conti variamente declinata in base alla gravità del crimine commesso. La giustizia politica (o di transizione) in fondo non è che una forma di vendetta giustificata *ex post*, poiché in quanto giustizia si eleva al di sopra delle parti decidendo su chi debba ricadere la colpa, ma in quanto politica, non è affatto indipendente dalla parte vincitrice e anzi «giudica secondo il "sentimento" concreto, condizionato da motivi etici […], politici o politico-sociali»[21]. E questo è totalmente comprensibile nel quadro di una giustizia che non esiste più e che deve essere lentamente ricostruita –il processo di collasso delle istituzioni culmina invero nella politicizzazione dei poteri neutrali, che cessano di presiedere alla pacificazione interna e divengono strumento della contrapposizione. E tuttavia la vendetta è qualcosa di più della mera espressione dell'odio verso il nemico e a suo modo ha già un contenuto morale in quanto pretesa di giustizia, o meglio di risarcimento, da parte di chi ha subito dei torti. Inoltre essa ha un potenziale liberatorio e impedisce, anche se solo unilateralmente, l'accumulo di risentimento che potrebbe avvelenare il clima nella costruzione dell'ordine successivo[22].

L'altra faccia della giustizia politica è, di contro, l'amnistia, che segna la volontà di metter fine alla violenza ancora perpetuata grazie ai mezzi concessi dalla legge. Questa violenza, per quanto tendenzialmente regolata, è ancora una violenza contagiosa, che sposta i paletti di una legittimità non ancora definita, ed è per questo pericolosa anche per coloro che si fanno latori di una domanda di risarcimento. Dare una forma alla vendetta non è sufficiente: a un certo punto è necessario ricorrere alla sua messa al bando, rendendo le memorie di parte una questione privata e decidendo una volta per tutte chi può far parte del popolo reinventato e chi no[23].

---

[21] M. Weber, *Economia e società*, vol. III, *Sociologia del diritto*, citato in A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., p. 260.
[22] P.P. Portinaro, *I conti con il passato. Vendetta, amnistia, giustizia*, Feltrinelli, Milano 2011.
[23] A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 256 ssg.; P. P. Portinaro, *I conti con il passato*, cit.

Ma il mettere fine agli orrori della guerra è solo il primo passo nel processo di ritorno alla normalità; ad esso deve seguire la riedificazione di uno spazio neutrale e comune. Due strategie di pacificazione sono possibili a tal fine[24]: una pone l'accento sulla precedenza della ricostruzione di un potere centrale che possa garantire la sicurezza, ponendosi come terzo simbolicamente sterile ed estraneo all'intensità della lotta politica. In tal caso, si possono dettare delle condizioni agli sconfitti per la loro riammissione all'interno della comunità o conceder loro degli spazi politici innocui e controllati, che fungano da valvola di sfogo per le loro idee e il loro risentimento. L'altra strategia, più ambiziosa, preferisce il ristabilimento delle relazioni sociali tra le parti che erano in lotta, affinché non persistano strascichi del conflitto anche dopo la sua fine.

Ciò che risulta decisivo infine, perché si possa parlare di ritorno a una situazione normale, è che la legittimità[25] suggelli il processo velando con la garanzia della legge il nuovo ordine. La politica nasconde finalmente, grazie al diritto, il suo legame di sangue con la violenza e il disordine della guerra civile. Tuttavia la volontà generale che sostiene il nuovo ordine non è mai la volontà di tutti, motivo per cui i suoi principi fondanti potrebbero sempre, un giorno, essere la scintilla che farà divampare il fuoco della discordia.

Conclusioni

Io risveglio gli uomini più sprovveduti dalla loro vita inebetita e pecorile; il loro pensiero addormentato si risveglia su di un punto, poi si risveglia su tutti gli altri, come un fuoco che avanza.
Io sono il fuoco che avanza e che brucia, e che bruciando rischiara. Io sono la Guerra civile. Io sono la buona guerra.[26]

In questo lavoro ho cercato di avvicinare il fenomeno complesso della guerra civile soffermandomi in particolare sulla questione dell'identità politica, in quanto grimaldello per la comprensione del perché gli ordini politici di volta in volta finiscano. Si è visto come la condanna etico-giuridica alla guerra privata, ovvero della guerra condotta da consorterie

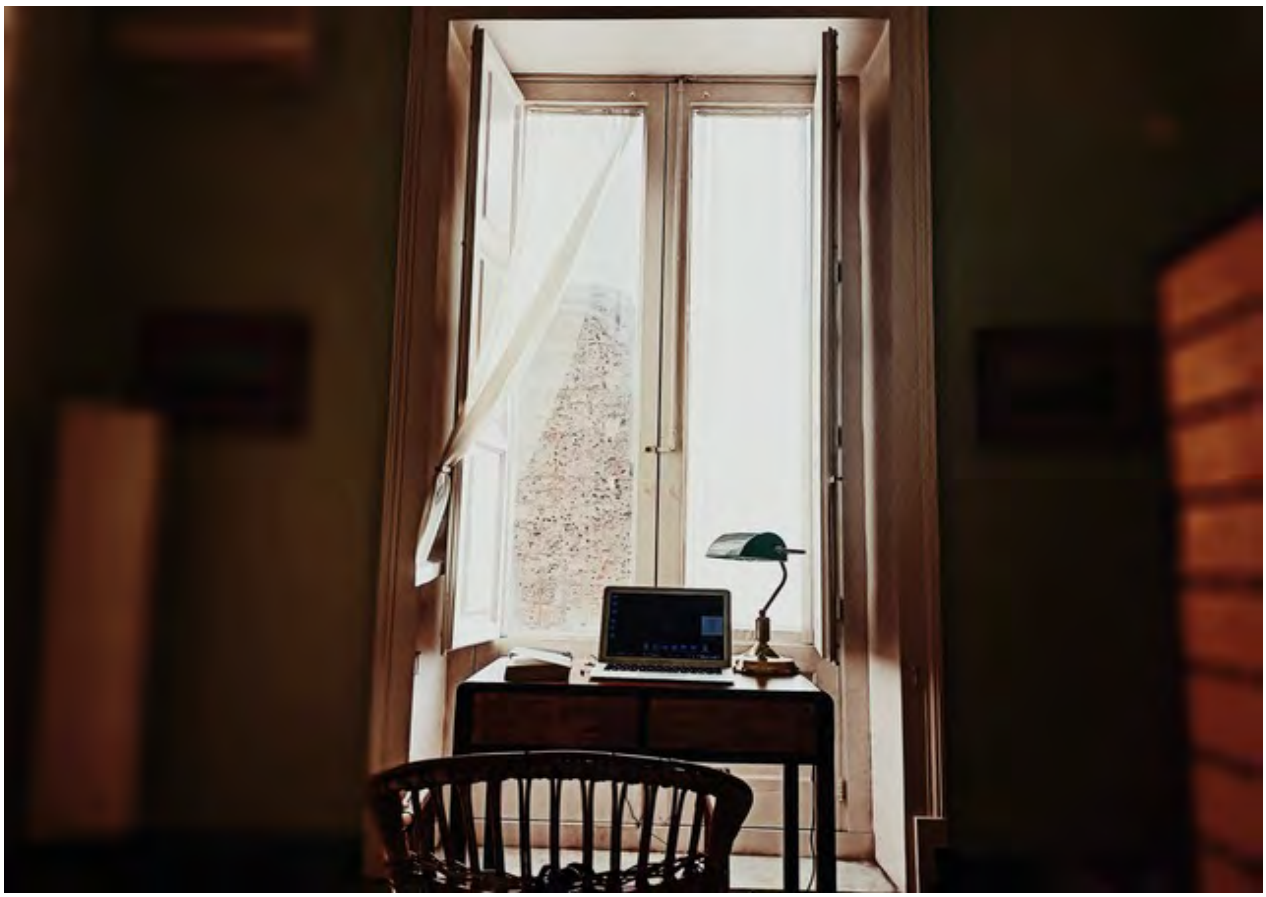
[24] P.P. Portinaro, *I conti con il passato*, cit.; A. Colombo, *Guerra civile e ordine politico*, cit., pp. 254-255 e 273.
[25] La legittimità giunge solo alla fine del processo, una volta che si sia definito il monopolio della forza: non c'è legittimità senza effettualità.
[26] H. de Montherlant, *La guerre civile* (1965), citato in G. Miglio, *Le regolarità della politica*, Giuffré Editore, Milano 1988, p. 763.

di vario genere e interessi che non possono definirsi politiche per la mancanza di aspirazione alla globalità, sia una prospettiva parziale nella considerazione complessiva del fenomeno. Invero essa risente dell'orrore genuino che si prova dinnanzi all'assurda violenza che accompagna la guerra civile e talvolta è pure utilizzata per legittimare un potere esistente a scapito di chi insorge contro di esso. Con l'aiuto di considerazioni sociologiche, si è messo in luce come la pace all'interno di un gruppo, soprattutto se di grandi dimensioni, sia un'aspirazione utopica volta a «negare un aspetto essenziale (e indistruttibile) dell'obbligazione politica»[27], ma anche, più semplicemente, a negare il naturale antagonismo che regola, come la simpatia, le relazioni umane. Anche tali principi hanno contribuito a dettagliare il quadro nonché a dare alla guerra civile un volto meno mostruoso e più umano, sostenendo una visione d'insieme che rendesse conto anche della sua importante funzione edificante.

[In foto: F. Goya, *I disastri della guerra*, incisione]

[27] G. Miglio, *Guerra, pace, diritto. Un'ipotesi generale sulle regolarità del ciclo politico* (1981), in Id., *Le regolarità della politica*, cit., p. 776.

Elementi pedagogici della Scuola di Francoforte



di Alberto Giovanni Biuso

1. *Filosofia e critica*

Tesi sempre feconde, quelle della Scuola di Francoforte. La loro capacità di svelare alcuni dei meccanismi più intimi e nascosti delle società stimola ad andare oltre l'ovvio, l'acquisito, la perfetta normalità, per cogliere invece in ogni dove la realtà del potere. Per chi ama la filosofia, poi, è un vero piacere seguire la difesa appassionata e accorta che Adorno, Benjamin, Horkheimer, Marcuse conducono di essa contro ogni atteggiamento riduzionistico, positivistico, antintellettuale. Nel caso dell'*Uomo a una dimensione* si aggiunge, inoltre, l'interesse per l'enorme successo e l'influenza profonda che questo libro sembrò esercitare nelle scuole e nelle università lungo gli anni Sessanta, fino a essere considerato una sorta di testo ispiratore e guida ideologica del Sessantotto. A più di mezzo secolo di

distanza è opportuna, tuttavia, una domanda: fino a che punto fu legittimo l'uso di Marcuse da parte del Movimento studentesco?

2. *Marcuse*

Adorno e Marcuse difendono una filosofia forte, dicono di parlare in nome della Ragione contro un sistema sociale irrazionale; si spingono persino ad apprezzare gli strumenti che la civiltà produce «per liberare la Natura dalla sua brutalità, dalla sua insufficienza, dalla sua cecità, in virtù del potere conoscitivo e trasformatore della Ragione»[1]. La dimensione dialettica che pervade la riflessione dei Francofortesi rivela sùbito la dinamica hegeliana della contraddizione che oltrepassa l'esistente. Infatti, la stessa Ragione che può liberare dal bisogno e dal male può anche asservire a nuovi bisogni, a nuovi mali: «L'Illuminismo, nel senso più intimo di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura»[2]. L'ambiguità della tecnica, come di ogni altra manifestazione umana, viene ridotta nell'era della società industriale avanzata alla sola dimensione del progresso, fatto coincidere a sua volta con la produzione di una quantità enorme di beni. Insomma, «questa società cambia tutto ciò che tocca in una fonte potenziale di progresso *e* di sfruttamento, di fatica miserabile *e* di soddisfazione, di libertà *e* di oppressione»[3]. Già questo rifiuto di demonizzare le manifestazioni più negative del sociale si pone certamente contro la superficialità acritica di ogni pensiero positivo ma si pone con altrettanta forza contro ogni fanatica condanna del reale soltanto perché reale.

È chiaro, infatti, che l'ispirazione hegeliana della Scuola di Francoforte non può accettare una condanna del presente in quanto tale, come non può che respingere ogni sua semplice apologia. Per Marcuse il filosofo non è un medico, non ha il compito di guarire gli individui ma soltanto quello di comprendere il mondo in cui essi vivono, capire la realtà

---

[1] H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, (*One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964), trad. di L. Gallino e T. Giani Gallino, Einaudi, Torino 1991, p. 247.

[2] M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* (*Dialektik der Aufklärung*, 1944), trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982, p. 11.

[3] H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 96; i corsivi sono di Marcuse.

che hanno costruito. E tuttavia la filosofia non sorge sul far del crepuscolo, non si limita a prendere atto del reale. Il fatto stesso di comprendere ciò che accade è l'inizio del suo superamento. Questa dimensione propulsiva del sapere è assente da posizioni come quelle neopositiviste e analitiche, nello scientismo riduzionistico e in una filosofia del linguaggio che si limiterebbe a consacrare il dominio dei luoghi comuni. Contro Austin e Wittgenstein, per i quali il pensiero «lascia tutto come si trova», contro ogni tentativo di ridurre il campo e il compito della filosofia, Marcuse difende l'astrattezza del concetto dalla banalizzazione del linguaggio quotidiano: «La filosofia condivide tale astrattezza con ogni pensiero autentico poiché chi non astrae da ciò che è dato, chi non collega i fatti ai fattori che li hanno prodotti, chi non disfà i fatti nella sua mente, in realtà non pensa. L'astrattezza è la vita stessa del pensiero, il segno della sua autenticità»[4].

Il linguaggio delle masse e dei media, infatti, questo presunto parlare della gente, è perlopiù «il linguaggio dei suoi padroni, dei benefattori, degli agenti pubblicitari» e quindi coloro che pretendono che l'informazione non sia «al di sopra della comprensione del popolo» ignorano la necessità di un linguaggio critico «difficile» con il quale smascherare l'ideologica ovvietà del parlar facile[5]. Allo stesso modo, Marcuse respinge la riduzione del tempo alla unidimensionalità del presente e rivendica il valore critico della memoria, la necessità di opporre la complessità della storia al semplicismo dell'odierno.

Il segno comune alla teoria critica, nella *Dialettica dell'Illuminismo* come nell'*Uomo a una dimensione*, è quindi l'analisi della progressiva massificazione che domina le società contemporanee. La devastazione dei totalitarismi e il consumismo occidentale – oggi potremmo parlare di forme ideologiche quali il globalismo e il politicamente corretto – sono modi diversi di dissoluzione del pensiero individuale, assorbito dalla comunicazione e dall'indottrinamento di massa. L'opposizione al capitalismo diventa opposizione alla impossibilità di *rimanere soli*: «la maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di

[4] Ivi, pp. 149-150.
[5] Ivi, p. 205.

amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni»; «La solitudine, la condizione stessa che sosteneva l'individuo contro ed oltre la sua società, è divenuta tecnicamente impossibile»[6].

È sempre in questo quadro che si inserisce l'illuminante analisi dei *media* e della decisiva funzione che essi svolgono nella società di massa. Essi totalizzano. Presentano, cioè l'attuale come la sola possibile forma di esistenza. Di più: creano questa forma tramite una sottile, costante, infinita manipolazione delle menti e suscitano i falsi bisogni senza i quali l'imponente apparato produttivo girerebbe a vuoto, inceppandosi. La pubblicità è quindi la forma contemporanea del dominio. Milioni di individui, oggi, non potrebbero vivere se li si privasse del giocattolo televisivo:

> Si prenda un esempio (sfortunatamente fantastico): la semplice assenza di ogni pubblicità e di ogni mezzo indottrinante di informazione e di trattenimento precipiterebbe l'individuo in un vuoto traumatico in cui egli avrebbe la possibilità di farsi delle domande e di pensare, di conoscere se stesso (o piuttosto la negazione di se stesso) e la sua società. […] È certo che una situazione simile sarebbe un incubo insopportabile. […] L'arresto della televisione e degli altri *media* che l'affiancano potrebbe quindi contribuire a provocare ciò che le contraddizioni inerenti del capitalismo non provocarono – la disintegrazione del sistema.[7]

Il linguaggio televisivo abitua a un approccio iconico alla realtà. Il fluire inarrestabile delle immagini ostacola sempre più lo sviluppo e l'espressione dei concetti e cioè impedisce di pensare. Il concetto infatti, contrariamente all'immagine, separa la cosa e la funzione. L'universo iconico è il trionfo della finzione, l'immagine manipola i bisogni per conto di interessi costituiti. Come altri critici della società di massa – Tocqueville, Nietzsche, Le Bon, Ortega y Gasset –, i Francofortesi individuano nel *numero*, nell'orrore del pieno, la manifestazione del rischio supremo che sovrasta le società: la distruzione della persona nella melma della massa. Marcuse cita persino Stefan George e il suo *Schon eure Zahl ist Frevel!* – 'Il vostro numero è già un crimine!' – e descrive con ribrezzo l'espansione delle forme di lavoro, della vita di comunità, del divertimento affollato che ha eroso «lo spazio interiore della sfera privata ed ha praticamente eliminato la possibilità di quell'isolamento

[6] Ivi, pp. 25 e 90.
[7] Ivi, pp. 254-255.

in cui l'individuo, lasciato solo a se stesso, può pensare e domandare e trovare»[8]. Anche per Marcuse la possibilità di una autodeterminazione reale ha come presupposto il dissolvimento delle masse «in individui liberi da ogni propaganda, indottrinamento e manipolazione, capaci di conoscere e di comprendere i fatti e di valutare le alternative»[9].

3. *Dialettica e pedagogia*

La convinzione della storicità di ogni forma sociale convive quindi con la percezione di un male radicale che va espresso per impedire che esso «coperto dal silenzio, possa continuare indisturbato»[10]; la componente escatologica – fortissima – sgorga da un disincanto intimo e pessimistico sulla condizione degli uomini nell'era tardo capitalistica. La critica dell'individualismo, che vorrebbe separare l'emancipazione dell'io da quella della società, si coniuga a un *pathos della distanza* continuamente mostrato e vissuto. Questi pensatori rifiutano la tendenza dello spirito ugualitario ad abolire le convenzioni, le forme, l'educazione nei rapporti fra gli individui, tendenza intimamente brutale poiché consacra la pura esteriorità della relazione reciproca; arrivano a dire che «per l'intellettuale, la solitudine più scrupolosa è la sola forma in cui può conservare un'ombra di solidarietà»; identificano l'ultima *chance* del pensiero nella ricerca di ciò che in una società di individui tutti conformi non è stato ancora assorbito, affidato alla banalità, consunto. Ai rischi e alla violenza di un'«astratta eguaglianza degli uomini» oppongono «la realizzazione dell'universale nella conciliazione delle differenze», che riconosca la diversità come valore[11].

La Scuola di Francoforte giudica un banale ma grave fraintendimento la speranza in un edonismo tecnologico e liberatore e riafferma con Marx che «la fatica non può diventare gioco»[12]. Ciononostante Marcuse confida che l'ampliarsi del tempo libero – liberato tramite l'automazione delle attività produttive dalla sottomissione alla necessità – apra la sto-

---

[8] Ivi, p. 253.
[9] Ivi, p. 261.
[10] T.W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (*Minima moralia. Reflexionem aus dem beschädigten Leben*, 1951), trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994, af. 149, p. 285.
[11] Ivi, af. 5, p. 17 e af. 66, p. 114.
[12] H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 249.

ria a una nuova civiltà e trasformi gli uomini in ciò che sono: enti generici, individui universali. Marcuse cade quindi nella fatale ingenuità di ritenere che liberati dal lavoro coatto e dalla sovrastruttura massmediologica che lo sostiene, gli umani si daranno alla lettura, alle arti, a una festosa e genuina socializzazione. Ma basterebbe uno sguardo disincantato alle masse di ieri, di oggi e di sempre per comprendere che private troppo a lungo di una attività vincolante esse morirebbero di noia, disperazione e teppismo.

Marcuse certamente sembrò dare nuovo slancio all'idea rivoluzionaria indicando al di là del proletariato, divenuto ormai conservatore, il sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili quale soggetto storico nuovo e capace di dare vita al 'Grande Rifiuto'. E tuttavia in questo auspicio opera più l'ottimismo della volontà che il pessimismo di una ragione senza illusioni e affascinata assai più da ciò che definisce «'dittatura educativa', da Platone a Rousseau», nella lucida consapevolezza che «il terribile rischio che essa comporta non è detto sia più terribile del rischio che le grandi società liberali, al pari di quelle autoritarie, vanno ora correndo, né è detto che i costi siano molto più elevati»[13].

Non è da queste analisi che discendono quindi i più diffusi, consunti ed errati luoghi comuni di una pedagogia sedicente progressista e delle corrispondenti pratiche didattiche 'antiautoritarie' ma dalle opposte tesi del funzionalismo e del behaviorismo statunitense. Molti insegnanti 'democratici' sono quindi vittima di una ironica (come sempre) eterogenesi dei fini.

[13] Ivi, pp. 59-60.

«Il cuore pensante della baracca». Parola e silenzio in Etty Hillesum

di Nicoletta Celeste

Ci si deve sforzare [...] di vedere per vedere e non più di vedere per agire. Allora l'assoluto si rivelerà molto vicino a noi, e in una certa misura, in noi.[1]

Sofferenza e fango: questa l'essenza di Westerbork, un campo di smistamento nell' Olanda nordorientale e per molti ebrei l'ultima fermata prima di Auschwitz. Qui la giovane Etty (in realtà Esther) trascorre gli ultimi mesi della sua giovane vita fino al 15 settembre 1943, giorno in cui giunge al campo l'ordine improvviso di deportazione verso la Polonia. Durante l'ultimo viaggio in treno, Etty riesce nonostante tutto a gettare dal vagone una cartolina postale indirizzata a Christine van Nooten, ritrovata in seguito lungo la linea ferroviaria e spedita da alcuni contadini il 15 settembre 1943. Poche righe custodiscono il suo definitivo congedo dalla vita: «Abbiamo lasciato il campo cantando»[2].

Nei mesi della sua prigionia, in aperto contrasto con la disumanità che la circondava, Etty si pone, senza alcuna riserva, a servizio del suo popolo. In un primo momento a un

[1] H. Bergson, *L'evoluzione creatrice* (*L'Évolution créatrice*, 1907), a cura di M. Acerra, Rizzoli, Milano 2012, p. 284.
[2] E. Hillesum, *Lettere 1942-1943* (*De nagelaten geschriften van Etty Hillesum*, 1986), a cura di C. Passanti, Adelphi, Milano 1990, p. 149.

livello più concreto, occupandosi della lunga fila di uomini, donne, bambini, malati e morenti che quotidianamente arrivava al campo. In un secondo momento e a un livello più essenziale, Etty vuole essere "il cuore pensante della baracca", la testimone lucida e lucente di quella sofferenza che tutti gli altri suoi compagni "non vogliono pensare" e "non vogliono sentire". Come una vigile sentinella in mezzo agli orrori dell'umano, Etty vive e racconta la sua esperienza nelle preziose pagine del *Diario,* all'interno del quale annota tutto ciò che accade dentro e fuori di lei con originale trasparenza, freschezza e intensità. Un vigore letterario che ci mostra una giovane donna consapevole delle proprie ombre spirituali, radicata nella sacralità dell'istante presente e proiettata nell'accettazione incondizionata della propria fine. Al contempo però la sua disperazione non è negata o ignorata, ma è interamente assorbita all'interno di due sorgenti fondamentali: la Vita e la Parola. Ed è su questi due aspetti fondamentali della "resistenza esistenziale" di Etty che desidero soffermarmi.

1. *La vita come unità ed equilibrio delle contraddizioni*

Ogni situazione, per quanto penosa, è qualcosa di assoluto e contiene in sé il bene come il male.[3]

Esiste un ritmo più profondo dell'esistere, impercettibile nella caotica frenesia della realtà quotidiana. Un ritmo in cui la vita si rivela per ciò che essa è veramente: una «grande, potente, e eterna corrente»[4] , un flusso di forze creative e cosmiche che accade sotto forma di movimenti, percezioni, processi. All'interno di essa ogni respiro, ogni piccola azione o parola di un essere umano trova il suo più profondo significato. È questo ritmo che Etty impara ad ascoltare quando ormai il mondo intorno a lei si era ridotto a una striscia di brughiera di cinquecento metri quadrati, una piccola fetta di puro *caos*, una palude umana di terrore e sofferenza. Il 15 dicembre 1941 è lei stessa a scrivere a proposito della necessità di accettare, assorbire, abbracciare l'inevitabile destino di morte e distruzione che incombe. E fare ciò nella consapevolezza filosofica che il nucleo essenziale della vita è quello di

[3] Ivi, p. 119.
[4] E. Hillesum, *Diario 1941-1943* (*Dagboek van Etty Hillesum* 1941-1943), trad. di C. Passanti, Adelphi, Milano 1985, p. 86.

essere *un'unità indivisibile di contraddizioni*, un armonico insieme di bellezza e terrore la cui "assurdità" appare soltanto «non appena se ne accetta o rifiuta una parte a piacere, proprio perché [...] perde allora la sua globalità e diventa tutta quanta arbitraria»[5]. Nell'anima di Etty si accende così una forte tensione esistenziale verso l'armonia della vita stessa e ciò la rende via via sempre più mite, sempre più fiduciosa. Si tratta di *sentire la vita* sempre chiara e nitida in tutti i suoi contorni, nonostante la generale rovina delle cose. Un sentire intenso e grande, sereno e riconoscente che le permette di scorgere la bellezza dell'esistere nelle cose più semplici: la lampada d'acciaio della sua scrivania, il ciclamino rosso-rosa, la poesia di Rilke, il ricordo del campo di lupini immerso nella confortante luce della luna, la vista del grande orizzonte che si può sempre scoprire «dietro il chiasso e la confusione di questo tempo»[6]. Il *Diario* rivela così la saggezza di una giovane donna che poco alla volta trova la propria pienezza esistenziale, scopre il proprio sé come parte limitata ma feconda di quel tutto che è la vita. Già alcuni anni prima, durante la sua formazione accademica, Etty era diventata fortemente sospettosa nei confronti di qualsiasi forma di vitalismo metafisico e dogmatico, nella convinzione che la vita reale non può mai essere ridotta a sistema, né imprigionata e costretta all'interno di rigidi schemi ideologici e/o concettuali. Solo la scrittura permette di trasformare i nudi fatti della vita in significati, attese, ricordi che diventano così materiale dell'immaginazione, della fantasia, della letteratura. La scrittura per Etty ha infatti primariamente una valenza *soteriologica*, in quanto è salvezza dalla povertà spirituale del suo tempo, è la sopravvivenza verbalizzante dei suoi pensieri più intimi, delle sue lotte interiori. È il tentativo di creare un tempo critico nel tempo sospeso e uno spazio libero nello spazio costretto. La scrittura è anestetica dal dolore, è disvelamento di sé nel mondo.

Chi come Etty Hillesum riesce ad accostarsi alla vita senza pregiudizi e a intenderla come un tutto ininterrotto ha trovato la vera chiave del fluire del mondo, ha realizzato il salto *estetico* ed *estatico* nella complessità del reale. Così nel luglio del 1942 scrive:

[5] Ivi, p. 143
[6] Ivi, p. 215.

> La maggior parte delle persone ha nella propria testa delle idee e stereotipate su questa vita, dobbiamo nel nostro intimo liberarci di tutto, di ogni idea esistente, parola d'ordine, sicurezza; dobbiamo avere il coraggio di abbandonare tutto, ogni norma e appiglio convenzionale, dobbiamo osare il gran salto nel cosmo, e allora, allora sì che la vita diventa infinitamente ricca e abbondante, anche nei suoi più profondi dolori.[7]

Il mistero della vita con le sue infinite sfumature richiede di essere interpretato, significato, raccontato. Richiede parole sempre nuove e sempre diverse per essere descritto nelle sue infinite combinazioni, nel suo caleidoscopico ritmo. Così la scrittura di Etty insegna come vedere la luce che attraversa la polvere della realtà, come la pervade, la agita, la oltrepassa. Insegna a vedere come nelle più profonde tenebre dell'umano si stagliano invisibili scintillii, come tutto l'esistere sembri vibrare, nonostante il dolore che lo pervade, di una potenza catartica, luminosa, sacra.

2. *La Parola come forma del silenzio*

È un venerdì sera del maggio 1942. Etty racconta nel *Diario* di aver trascorso tutto il pomeriggio con Evaristos Glassner, suo amico pianista, a guardare alcune stampe giapponesi. Ciò che, più di ogni altra cosa, le rimane impresso è l'impostazione grafica della scrittura giapponese, i cui caratteri, a differenza della maniera occidentale, appaiono giustapposti rispettando un ampio spazio tra una lettera e l'altra. Etty si rende conto che è proprio questo quello che vuole dalla sua scrittura: un'essenzialità ermetica ma profonda, rispettosa del «giusto rapporto tra parole e silenzio»[8]. Il silenzio che per lei non è qualcosa di vago e inafferrabile, ma il momento necessario dell'assorbimento ermeneutico delle parole e del loro autentico valore. Quel silenzio che è *conditio sine qua non* di ogni efficace comunicazione, che è più eloquente di mille parole, ciò di cui Etty rivendica la tonalità espressiva e lo spazio ermeneutico. Etty chiede così alla sua scrittura di generare «parole che siano organicamente inserite in un gran silenzio, e non parole che esistono solo per coprirlo e disperderlo»[9]. Il silenzio che ha la sua *forma,* i suoi angoli, i suoi contorni. Il silenzio che

[7] Ivi, p. 158.
[8] Ivi, p. 116.
[9] *Ibidem.*

non è un semplice momento di vuoto tra una comunicazione e un'altra, ma è uno spazio «ricco d'anima»[10]. Non uno sfondo muto nell'alternarsi delle parole, ma qualcosa che rivendica una propria tonalità, un proprio colore, un proprio contenuto. Il silenzio è lo spazio necessario e imprescindibile allo schiudersi della parola più vera, più necessaria. Ne abbiamo un esempio evidente nella musica dove, senza le pause, le note si succederebbero in una caotica confusione o in una monotona ripetitività[11]. La musica è infatti «una particolare mescolanza tra la monotonia di intervalli sempre uguali e il caos di intervalli sempre diversi»[12].

E questo è ancora più vero per la Parola di YHWH, la Parola divina, la Parola sacra. Etty sa che YHWH è questo abissale mistero di Parola e Silenzio e che proprio nell'apparente *nientità* del dire Egli rivela la sua presenza. «Rimani in silenzio davanti al Signore e spera in lui»[13] può essere considerato l'imperativo esistenziale che accompagna i tristi giorni della vita di Etty, della vita di pochissimi ebrei che nonostante le atrocità del campo non hanno perso la fede. Dio è davvero immaginabile come quell'Oltre che le parole non riusciranno mai a esprimere, come cantano alcuni celebri versi luziani: «Infine crolla / su se medesimo il discorso, / si sbriciola tutto /in un miscuglio / di suoni, in un brusio. / Da cui / pazientemente / emerge detto / il non dicibile / tuo nome. Poi il silenzio, / quel silenzio si dice è la tua voce»[14].

E tuttavia, rispetto alla maggioranza dei suoi compagni, l'esperienza di Westerbork non porta Etty a interrogarsi sul silenzio di Dio, ma al contrario a *porsi in silenzio* dinanzi alle assurdità del suo tempo, con la consapevolezza che gli orrori che la circondano non derivano da un pericolo misterioso e lontano, ma nascono dall'interiorità degli uomini:

---

[10] *Ibidem.*

[11] A questo proposito non si può non fare riferimento alla celebre composizione di John Cage dei primi anni 50 del secolo scorso, intitolata «4'33"». Un brano costituito da tre movimenti il cui spartito dà solo l'istruzione del *Tacet*, ovvero ordina all'esecutore di non suonare alcuna nota. Nelle intenzioni dell'autore, la composizione, che prende il titolo dalla sua durata effettiva, ha lo scopo di esaltare il valore del silenzio e permettere allo spettatore di trasformare i rumori esterni e interni in musica. Cage nei suoi studi comprese che l'assenza di suono non è mai assoluta, che il silenzio è parte attiva della musica, che *è*, esso stesso, musica.

[12] A.G. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori, Catania 2016, p. 48.

[13] *Sal* 37, 7-8 .

[14] M. Luzi, *Infine crolla*, in *Autoritratto*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004, p. 184.

> Quel che fa paura è il fatto che certi sistemi possano crescere al punto da superare gli uomini e da tenerli stretti in una morsa diabolica, gli autori come le vittime: così, grandi edifici e torri, costruiti dagli uomini con le loro mani, s'innalzano sopra di noi, ci dominano, e possono crollarci addosso e seppellirci.[15]

Le parole servono così soltanto a raggiungere l'*Hineinhorchen*, il "prestare ascolto dentro": non una particolare capacità mistica o contemplativa, ma la forma più alta di attenzione verso il proprio sé. Il raggiungimento di ciò che già lo stesso re Salomone chiedeva a Dio: il *lev shomeà*, il "cuore capace di ascoltare"[16]. Perché per gli ebrei il cuore non è la sede dei sentimenti e delle emozioni, ma della ragione, della consapevolezza, del discernimento, della sapienza delle cose. Attingendo anche dalle poesie di Rilke, Etty comprende l'importanza della scelta *pensata* delle parole, del loro *soppesamento*, contrario a ogni forma di superficialità e/o ridondanza stilistica. Ogni parola infatti rende trasparente prima di tutto colui che l'ha scelta. Occorre dunque affidare alla parola e alla scrittura prima di tutto il silenzio, il vuoto gravido del dicibile, della rumorosità dell'essenziale. Solo allora si potranno scrivere poche ma coraggiose parole. Parole che esaltano proprio lo sfondo del silenzio, la sua *forma*.

3. *"Il cielo sopra di me, il cielo dentro di me"*

È l'1 luglio 1942 quando Etty scrive nel *Diario*: «Bene, io accetto questa nuova certezza: vogliono il nostro totale annientamento. Ora lo so»[17]. Da questo momento in poi, Etty comincerà a convivere con questo destino, il destino dello sterminio, della morte. Tante cose sono successe dentro di lei, ma ora finalmente qualcosa si è cristallizzato. Etty ha guardato in faccia la possibilità della sua fine e si è accorta che questa possibilità fa ormai parte del suo modo di sentire la vita, senza fiaccarlo. Anche lei sperimenta così il suo autentico *essere-per-la-morte*[18]. D'altro canto, c'erano solo due estreme alternative: pensare

---

[15] E. Hillesum, *Diario*, cit., p. 102.

[16] *1Re* 3,9: «Concedi dunque al tuo servo un cuore che sappia giudicare il tuo popolo, in modo da distinguere il bene dal male; altrimenti chi potrà mai governare questo tuo popolo così numeroso?».

[17] E. Hillesum, *Diario*, cit., p. 138.

[18] Nelle parole di Heidegger: «L'essere-per-la-morte è l'anticipazione di un poter-essere *di quell'*ente il cui modo di essere ha l'anticiparsi stesso. Nella scoperta anticipante di questo poter-essere, l'Esserci si apre a se stesso nei confronti della sua possibilità estrema [...]. L'anticiparsi si rivela come la possibilità della

solo a se stessi e alla propria salvezza senza riguardi, oppure: «semplicemente *essere*»[19]. Diventare semplici, svuotarsi di tutto, dei pensieri come delle parole. Soltanto *tacere ed essere* come «i gigli del campo»[20], il grano che cresce, la pioggia che cade. Vivere cioè sapendo di essere finiti in «uno spazio infinito, carico di minacce, ma anche di eternità»[21]. Capire che la vita piena e completa è solo quella che integra la possibilità della sua fine, del suo compimento, della morte.

In pagine vibranti di un intenso vigore spirituale e filosofico, Etty ricorda che l'uomo occidentale tende a non accettare il dolore e la morte come parte integrante della vita. E questa fuga, questo misconoscimento è il motivo della sua totale impreparazione interiore, della sua dispersione distratta nel mondo, della sua povertà spirituale. Così, da Westerbork, Etty scrive all'amica Maria Tuinzing: «La gente non vuole riconoscere che a un certo punto non si può più *fare*, ma soltanto essere e accettare»[22]. Non si tratta dunque di riuscire a tenersi fuori dall'inevitabilità della propria fine, ma di capire *come* vivere questa situazione, *come* vivere la propria fine. Le "cose ultime" infatti non possono esserci sottratte e allora occorre soltanto trovare il modo più autentico e fecondo di portarne il peso, di integrarle nel proprio esistere. In questa direzione la vita può apparire allora nella sua completezza, come uno *spazio finito in un'infinita complessità* che ci circonda e ci attraversa.

E anche nei più profondi abissi del male, del limite, della morte, Etty scrive che ci sarà sempre «un pezzetto di cielo da guardare e abbastanza spazio [...] per congiungere le mani in una preghiera»[23]. Così, nella sua compiutezza, la vita è l'insieme delle forze cosmiche che traboccano dentro e fuori l'umano, è lo scorrere calmo e silente dei grandi fiumi, la durezza aspra e selvaggia delle montagne. Quando la nostra anima diventa un tutt'uno con questa grande e significativa continuità, quando *tutto* è stato portato dentro noi stessi, è possibile *risignificare* ciò che ci accade, *rifare poeticamente* il mondo cogliendone l'essenziale che lo costituisce. E per questo la scrittura di Etty è dunque anche *poetica*: perché è parola

---

comprensione del poter essere più proprio ed estremo, cioè come la possibilità dell'*esistenza autentica*», in M. Heidegger, *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), trad. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, § 53, p. 317.

[19] E. Hillesum, *Diario*, p. 160. Il corsivo è mio.

[20] Cfr. *Mt* 6, 28.

[21] E. Hillesum, *Diario*, cit., p. 151.

[22] Id., *Lettere*, cit., p. 105.

[23] Id., *Diario*, cit., p. 173.

che racconta la profondità del male con delicatezza struggente, semplicità estetica e onestà intellettuale. Perché è parola di un dolore intriso di eternità che viene identificato, concettualizzato, purificato. Perché è parola che traluce la grandezza *tragica* di ciò che sovrasta ogni iniziativa individuale e rimane incompreso. Perché è parola che riflette l'ampiezza e la complessità del reale che è sempre in sé molteplice e contraddittorio.

L'esperienza di Westerbork è l'esperienza di una sofferenza che in Etty Hillesum si è nutrita di parola e che si è fatta Parola. Una Parola di fulgida bellezza, *poetica* appunto, che continua a parlarci, a colmare le reciproche distanze. Possiamo credere così che Etty sia riuscita veramente a diventare quel "balsamo per molte ferite" che tanto aveva sognato di essere. E di averlo fatto come poeta, diffondendo parole di coraggio, speranza e bellezza. Il poeta che, come lei, è "cuore pensante" che sta tra l'abisso della notte e il bagliore della vita variopinta. Il poeta che con verità disfa l'ingiustizia, la violenza, l'odio. Il poeta che, nelle parole di Walter Benjamin:

Se ne sta lì in calma immutabile,
solitario, appartato dalla strada della vita,
ora guardando al fondo di se stesso, ora
guardando con coraggio noi, su verso la luce.[24]

*Dedico questo testo a Patrizia, esempio di cosa significhi vivere custodendo il cielo dentro di sé.

[24] W. Benjamin, *Il poeta* (*Der Dichter*), in *Opere complete*, trad. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, vol. I, vv. 27-30, p. 11.

L'alterità come destino dell'umano.
Riflessioni filosofiche post-pandemiche sulla poesia di Emily Dickinson

di Enrico Palma

Se dunque la luce che è in te è tenebra, quanto grande sarà la tenebra!
Mt 6, 23

[…] *Überzähliges Dasein*
entspringt mir im Herzen.[1]

All'inizio della pandemia, ovvero all'irrompere di una novità assoluta nella vita individuale e collettiva di gran parte delle società contemporanee, mi sono affidato a uno dei principi fondamentali della teoria ermeneutica, comprendere cioè quanto accade a partire

[1] R.M. Rilke, *Die neunte Elegie* (*Nona Elegia*), trad. di A.L. Giavotto Künkler, in *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino, 2014, vv. 79-80, p. 324. «Esorbitante esistenza / mi scaturisce dal cuore», ivi, p. 325.

dal già dato e saputo. Lo scenario epidemico e poi pandemico induceva dunque gli studiosi e non a guardare ai beni indeperibili della nostra cultura, come quando dinanzi a una grave crisi economica ci si rifugia in beni sempre affidabili come i metalli preziosi. Mai come allora ho dunque percepito così forte la verità di un'affermazione che, *mutatis mutandis*, da salace constatazione di un paradosso ha invece acquisito una cogenza irrinunciabile, direi anche folgorante, e si tratta di un noto passo delle *Pensées* in cui Pascal afferma: «Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre»[2]. Mi sembra che la formula pascaliana descriva perfettamente la regola prudenziale ed esistenziale da dover tenere ferma e operativa durante i vari *lockdown*.

L'umano, profondamente irrequieto e dinamico per natura, è infelice perché non sa stare da solo con se stesso, quando il gravame del passato e la sensazione di spreco del futuro chiuso tra le quattro mura del luogo a lui più familiare assalgono fino a soffocare. Felice è dunque chi sa restare da solo nel proprio spazio. Come si fa però a essere soddisfatti, sereni e appagati quando il nostro *In-der-Welt-sein* diviene stanziale come quello di un albero, i cui unici rami sono le appendici informatiche di cui la nostra epoca ci ha dotati, il cui ossigeno è una *Erlebnis* inviata e ricevuta tramite questi strumenti e perciò resa totalmente metallica e non carnale, e la cui luce è quella di una lampada che soltanto impallidisce e sbianca la pelle?

Se tuttavia la traccia di Pascal poteva descrivere un ideale di tempra morale o semplicemente di buonsenso legato al diffondersi del contagio, accettare cioè come necessario il confinamento per salvaguardare l'integrità del corpo sociale o della sua parte più fragile, non è in questo solco che a mio parere è da leggere un'ontologia dell'umano derivante da simili premesse. Si è felici allora quando stare in una stanza non comporta nessuna seria modificazione esistenziale, poiché ciò significherebbe aver acquisito una solidità interiore vagamente stoica che nemmeno il più potente dei terremoti può sconfiggere? Ma davvero la stanza, benché immaginata come situazione limite, può essere concepita come il luogo di una vita gioiosa e intesa come il nostro più proprio orizzonte esistenziale? E può essere

[2] B. Pascal, *Pensieri* (*Pensées*), a cura di A. Bausola, Bompiani, Milano, 2020, fr. 205, p. 120. «Tutta l'infelicità degli uomini deriva da una sola causa, dal non sapere starsene in pace, in una camera», trad. ivi, p. 121.

la solitudine che ne deriva l'anticipazione di una ειρήνη attesa? Direi che il senso dell'affermazione pascaliana va invece inteso alla rovescia e letto nel modo che propongo: «Tutta la felicità dell'uomo sta nel sapersene restare con gli altri nel mondo». Sono quindi in gioco il protendere verso la differenza, la riscoperta dell'imprescindibile presenza dell'alterità in quanto orizzonte di salvezza e destino del nostro esserci, il vivere cioè «con gli altri e per gli altri»[3].

Se tale è stato il sentimento venuto allo scoperto, c'è bisogno dunque di un *quid* più alto che le dia forma e sostanza, di una voce che raccolga il sussurro e lo tramuti in tromba, di una parola che intercetti questa verità e la istituisca in un mondo e per il mondo. Voglio tentare di rispondere insistendo ancora sul paradosso mostrato con Pascal, e lo si intende fare restando sì in una stanza, ma non la nostra, poiché essa è povera del mondo di cui siamo alla cerca e di quella vocazione vitale al proprio sé che solo la poesia può realizzare, e quindi in una stanza ben precisa le cui mura però sono state sfondate espandendosi come un continente, una camera in cui il senso dell'abitare è stato veramente poetico e perciò degno. Per provare a concettualizzare la schiusura e l'affido a tale orizzonte dell'alterità, scelgo dunque la stanza di Emily Dickinson, aprendo le porte al possibile, a un sole invitto, a un'alba gloriosa.

1. *Porte aperte*

Emily Dickinson trascorse gran parte della vita chiusa nella sua stanza, esaudendo con ciò alla perfezione il lacerto pascaliano. A quanto si apprende, negli ultimi vent'anni non uscì mai se non una sola volta. Dalle testimonianze più vicine a lei si conosce un carattere molto riservato, schivo fino alla paranoia, ma come avviene per i grandi avvenimenti intellettuali è nelle contraddizioni che risiede la monumentalità di un pensatore, e la Dickinson corrisponde a questa descrizione. Data anche l'enfasi che ho attribuito alla stanza in quanto dimora dell'umano, non solamente per via del vissuto emergenziale ma come condizione ontologica e irredenta dell'esserci, la vita e l'opera della poetessa statunitense divengono un'autoevidenza.

[3] C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 1990, p. 3.

È quindi con questa indicazione che intendo attraversare il *corpus* delle sue poesie, mettendo in luce per lo più le consonanze tematiche ed esistenziali con l'essere *domestico* del nostro vivere recente. Molti componimenti sono infatti profondamente intrisi di speranza e di convinta fiducia nell'eventuarsi di un accadimento salvifico, nell'incontro con l'essenza fondamentale di cui l'esserci rimane sempre in attesa ma quasi mai in modo consapevole, brancolando dunque nelle tenebre del non conosciuto. Così come sono numerosi i versi, i lemmi e gli stilemi che anche a uno sguardo non educato a rilevare simili dati del testo letterario richiamano a un contesto semantico notevolmente orientato.

Ho selezionato quindi alcune delle poesie in cui non soltanto rinvengo la presenza fondativa dell'avvento di cui si diceva, ma anche di elementi strutturanti e metaforici a proposito dell'argomento principe della nostra indagine. Nelle poesie che tenterò di affrontare figura infatti un lessico poetico caro alla biografia della Dickinson in maniera molto riconoscibile: *house*, *room*, *window*, *day*, *dark*, *sun*, *dawn*, *birth*, *door*. Sono questi gli elementi da cui partire per la nostra analisi e le poesie a mio avviso significative in tal senso, e che verranno brevemente discusse e commentate, sono, seguendo la notazione invalsa dall'edizione critica dell'opera dickinsoniana, le seguenti: 181, 470, 479, 657, 1233, 1619 e 1760[4]. E ciò verrà fatto tenendo conto di «un percorso che Emily non abbandonerà fino alla fine: parlare all'altro e dell'altro attraverso quel misterioso e criptico linguaggio di cui è fatta la sua poesia»[5].

181

I lost a World – the other day!
Has Anybody found?
You'll know it by the Row Stars
Around it's forehead bound

[4] Le poesie citate con le relative traduzioni si trovano rispettivamente in E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1997, alle pp. 196-197 (181), 518-519 (470), 530-531 (479), 748-751 (657), 1244-1245 (1233), 1612-1615 (1739), e in Id., *Silenzi*, a cura di B. Lanati, Feltrinelli, Milano, 2020, alle pp. 14-15 (181), 68-69 (470), 72-73 (479), 96-97 (657), 156-157 (1233), 178-179 (1619) e 190-191 (1760). D'ora in avanti riporterò semplicemente in nota le traduzioni di ogni poesia citata di volta in volta specificando tra parentesi tonde il traduttore. Le uniche eccezioni sono il primo verso della poesia 475 e la 1544, che si trovano rispettivamente alle pp. 524-5 e 1474-5 dell'edizione Bulgheroni.

[5] B. Lanati, *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 41.

A Rich man – might not notice it –
Yet – to my frugal Eye,
Of more Esteem than Ducats –
Oh find it – Sir – for me![6]

Iniziamo dalla constatazione di una perdita. È stato perso un mondo, di cui la Dickinson non ci dice nulla oltre ad andarne alla cerca domandando se qualcuno lo abbia visto. Offre un indizio, una frangia di stelle che come una corona e un marchio cinge la sua fronte. Il momento della perdita è un'informazione anche questa negata al lettore. Eppure l'io lirico è sicuro che questo mondo verrà riconosciuto una volta visto, poiché le stelle sono in lui, sopra i suoi occhi, in uno sguardo protetto dall'influsso dei Celesti. Il diadema di stelle richiama alla mente in modo prepotente l'iconografia mariana della pittura occidentale, la *Mater Dei* e *Ianua Coeli* che portando con sé le stelle come segno del cielo è lei stessa la visione di questo cielo, di questo paradiso a cui prima era possibile giungere ma che adesso è indisponibile. A un uomo ricco sfugge chi o cosa sia questo mondo, il possesso o la vicinanza al quale ne costituiscono la ricchezza, poiché come specificato dalla poesia è solamente nell'indigenza di un occhio prosaico e modesto che ciò che è perduto può essere riconosciuto nella sua importanza. Una ricchezza tuttavia che può anche essere scambiata per la superbia di chi presume la saturazione del sé a partire dalla propria individualità, una falsa opulenza spirituale ed esistenziale nella quale è impossibile riconoscere le stelle *frontali* infinitamente più preziose di tutti i ducati di cui il ricco può disporre. Si tratta dunque di un richiamo allo smarrimento costitutivo all'umano, al suo costante essere-in-perdita, alla negatività che lo intride e che lo sollecita alla trascendenza. È un mondo di cui ci si credeva erroneamente in possesso, l'Intero che completa, risolve la ferita della nostra finitudine e ci rimanda a un Altro, a invocare una *calda manus* affinché esso venga trovato per noi. L'esito finale sarà l'*agnitio* del mondo perduto nella figura dell'altro, per il riconoscimento del quale la poetessa avanza quindi la sua richiesta.

470

[6] «L'altro giorno – ho perso / un mondo – qualcuno l'ha trovato? / Lo si riconosce dal diadema di stelle / che gli incornicia la fronte. // Potrebbe passare inosservato – agli occhi di un ricco / ma – ai miei occhi parsimoniosi / vale assai più dei ducati. / Signore! Trovatelo per me!» (Lanati).

[…]

I am alive – because
I am not in a Room –
The Parlor – Commonly, it is –
So Visitors may come –

And lean – and view it sidewise –
And add "How cold – it grew" –
And "Was it conscious – when it stepped
In Immortality?"

I am alive – because
I do not own a House –
Entitled to myself – precise –
And fitting no one else –

And marked my Girlhood's name –
So Visitors may know
Which Door is mine – and not mistake –
And try to another Key –

How good – to be alive!
How infinite – to be
Alive – tow-fold – The Birth I had –
And this – besides, in – Thee![7]

Il lungo estratto che cito da una delle poesie più ampie della Dickinson è un vero e proprio inno alla vita, alla positività dell'esistere, alla pienezza del sé rinascendo in se stessi e nell'altro. Ed è uno dei punti fondamentali della nostra argomentazione. Compaiono la stanza, la casa, la porta e la chiave giusta per aprirla. Tali riferimenti non dovrebbero sorprenderci poiché fanno parte del lessico quotidiano della poetessa, e tuttavia la pregnanza concettuale e teoretica di questi versi è lampante. La condizione di verità dell'essere-in-vita qui tematizzato è il *non trovarsi in una stanza*, e dunque in un luogo espanso, traslato verso l'altro e l'altrove ora divenuti scoperti e abitabili. È probabile che il senso particolare e la motivazione della scrittura di questa poesia vadano rintracciati in un determinato tratto

[7] «Sono viva – perché / non sono in una stanza – / il salotto – generalmente – / così che mi si possa venire a vedere – // E chinarsi – e guardare di sguincio / e dire poi "Quanto è fredda" – e "Si è resa conto – di entrare / nell'immortalità?" // Io sono viva – perché / non possiedo una casa – / A me unicamente destinata – precisa – / di misura soltanto mia – // Con sopra segnato il mio nome di ragazza – / così che chi viene a trovarmi riconosca / senza sbagliare – provando una chiave diversa – / qual è esattamente la mia porta – // È stupendo – essere vivi! / È infinito – esserlo / due volte – perché sono nata alla vita – E ora – anche – perché sono nata dentro di te!» (Lanati).

biografico della poetessa, ma nondimeno è nella loro valenza ontologica e universale che questi versi vanno illuminati. L'io lirico è vivo perché non è relegato nel perimetro invalicabile e inaccessibile di una stanza-fortezza, bensì rischiarato dallo sguardo di un altro che lo cerca e gli fa visita.

La sua è un'apertura costitutiva, poiché la poetessa costruisce uno spazio permanente all'alterità in cui *ogni* visitatore può vederla, trattandosi dunque di una disposizione totale verso la possibilità d'essere vista, raggiunta e conosciuta. E chiunque la conosca e la veda, ovvero cambiata nella volontà e nello spirito, può apprezzare la differenza occorsa tra la condizione passata e la presente, può chiedersi se ora è conscia di quanto fredda fosse la sua vita prima di questa risoluzione, quanto adesso la morte conti poco e come la stanza, il salotto e la casa siano divenuti invero una soglia d'eternità.

Si è vivi per il duplice motivo che non si è rinchiusi in una stanza e ci si trova nella possibilità sempre aperta all'arrivo, alla fiducia nell'attesa di una rivelazione, sicché, lasciata la camera, non si può possedere una casa propria, perché casa è dove la dimora ha il nome dell'altro quando essa non è costruita soltanto sull'esigenza esclusiva del nostro sé. In questa casa ritrovata non sta scritto il *Girlhood's name*, il nome da nubile, il nome dunque precedente a un possibile incontro nuziale che rinfranca e che dona nuova vita, che fa anzi esclamare con un vigore insospettato di essere *di* altri, di essere *insieme* ad altri, e tramite ciò la gioia mai così piena di essere vivi. Perché solo grazie a questo l'avventore che visita una casa in cui egli è certo di poter essere accolto, in cui vede la possibilità stessa dell'apertura, non sbaglia la porta, poiché è ogni porta a essere quella esatta.

Nella strepitosa strofa finale, la dualità del vivere come vita in sé e per sé ma fondata soltanto sulla soluzione della dialettica nel momento della trascendenza, si trascina in trionfo, in puro gaudio. Si nasce alla vita quando l'altro, il visitatore, può dimorare in noi, in una casa non circoscritta dalle limitazioni individuali, ma soprattutto e in misura determinante quando, in modo commovente, la Dickinson afferma d'essere venuta alla vita soltanto perché nata *besides, in*, oltre e dentro l'Altro, in un Tu da amare e glorificare.

479

[…]

To Ache in human – not polite –
The Film upon the eye
Mortality's old Custom –
Just locking up – to Die.[8]

Ciononostante, rispetto alle considerazioni precedenti, e nello stesso torno di tempo (le ultime due poesie in oggetto rimontano entrambe al 1862), la Dickinson declina in modo lucido un contrappeso al tripudio del componimento testé commentato. Sono tali dolore e strazio che la poetessa ci consegna, quelli della perdita e del peso della finitudine che grava sulla nostra esistenza irredenta poiché non consapevole di ciò che la completa o può completarla, e alla quale è necessario fornire un rimedio. Nel primo verso citato della poesia 479, della quale riporto solo la terza strofa, viene affermata ed espressa in modo esatto una verità incontrovertibile: il dolore, *am Ende*, coincide con la vita umana. Infliggere dolore è nella vicenda delle cose, aggiungerei che è inscritto nella loro biologia, patire è il fondo più essenziale dell'esistenza. Non c'è niente prima del soffrire: esso può essere alleviato, sospeso, dimenticato persino, si può mostrare pazienza o ci si può infuriare per il fatto d'essere stati fatti in un certo modo, ma non può essere estirpato.

Soffrire ed essere umani sono quasi la stessa cosa, un'identità inscindibile, un'equazione priva di incognite se non sulle ragioni del perché essa è cosiffatta. Non è per gentilezza nei confronti del mondo che si soffre, il dolore e la vita sono un tutt'uno. Avere un velo sugli occhi, su quegli stessi occhi magari adusi a riconoscere il mondo che abbiamo perduto, di cui siamo manchevoli e con cui cerchiamo disperatamente di ricongiungerci, è la cifra della mortalità che tentiamo di nascondere. L'appello della Dickinson è qui fortissimo, ben più radicale di ogni cortesia o gentilezza, notevole per schiettezza, destinale per essenza. L'invito è di farsi carico coraggiosamente della nostra mortalità e dell'esaurimento che siamo, i quali nei noti termini heideggeriani sono una declinazione del *Sein-zum-Tode*, un'abitudine antica quanto il nostro esserci, atavica e ancestrale come la vita stessa ma che è d'obbligo squarciare per approdare all'autentico. Serrare le porte significa inverare la morte, poiché quando si chiude e si rifiuta tale evidenza si nega il fondo reale del nostro essere. In questa chiusura lontana dalle necessarie accettazione e apertura bisogna assumersi l'onere della

[8] «Provare dolore è questione naturale – / non di buona educazione – il velo sugli occhi – / antica mortale abitudine – / semplicemente si chiudon le porte – per morire» (Lanati).

ferita, il coraggio di spalancare e lasciare aperto, perché una volta chiusi la morte diviene davvero irrevocabile.

657

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of Eye –
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

Of Visiters – the fairest –
For Occupations – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –[9]

La pregnanza del primo verso è pressoché assoluta. Tornano alla mente alcune notevoli affermazioni della filosofia del primo Novecento, dallo Heidegger della *Einleitung* di *Sein und Zeit*[10] a un preciso Bergson[11], per i quali la possibilità in quanto tale starebbe e sarebbe rispettivamente più in alto e più ricca della realtà, uno scoperto richiamo alla *Poetica* aristotelica che la Dickinson porta qui a compimento, essendo la poesia più filosofica della storia parlando di universali sempre applicabili all'esperienza concreta[12]. La possibilità poetica è una casa più bella della prosa, del racconto del vivere inteso al singolare, e ha maggiori capacità di comunicazione e di trasmissione (*More numerous of Windows*) e accessi più grandi e agevoli (*Superior – for Doors*). La finestra è per definizione un oggetto liminare, uno spazio

[9] «Io abito la Possibilità / Una casa più bella della prosa – / più ricca di finestre – / superbe – le sue porte – // È fatta di stanze simili a cedri – / che lo sguardo non possiede – / Come tetto infinito / ha la volta del cielo – // La visitano ospiti squisiti – / La mia sola occupazione – / spalancare le mani sottili / per accogliervi il Paradiso» (Lanati).
[10] «Höher als die Wirklichkeit steht die *Möglichkeit*», in M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, p. 12. «Più in alto della realtà effettuale sta la *possibilità*», trad. di A. Marini, Mondadori, Milano 2012, p. 64.
[11] Tolgo l'affermazione bergsoniana per cui la possibilità è più ricca della realtà da I. Prigogine, *La fine delle certezze. Il tempo, il caos, le leggi della natura* (*Le fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature*, 1996), trad. di L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 69.
[12] Riguardo alla celebre affermazione aristotelica e a un'analisi della *Poetica* cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume 1* (*Temps et récit. Tome 1*, 1983), trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 2016, pp. 57-89.

intermedio in cui si guarda il mondo da un interno e nel quale il mondo stesso può farvi il suo ingresso in una pura transitività di sguardi e di conoscenza. Tale casa è dotata di più stanze, come cedri di cui non si scorge mai il retro e per conoscere le quali bisogna impegnarsi a girarvi intorno, a visitarle per intero, poiché imprendibili per l'occhio con un solo sguardo. Questa casa è visitata dai migliori ospiti, anche assai graditi, affabili, riconoscenti. Ma l'occupazione di chi vi dimora è aprire bene le mani per raccogliere il Paradiso, il luogo del massimo compimento.

Questi versi possono giustamente essere letti come una meravigliosa lode alla potenza della poesia, sia come *Dichtung* che come *Poesie*, ovvero in quanto schiudersi originario del mondo e messa in parole di tale germinio[13]. Quella della Dickinson è una professione di fede alla sua dimora come totalmente consacrata a quella parola poetica che unica e sola può accogliere il Paradiso, e sostenerlo con mani che scrivono e che compongono in versi il mondo. La poesia, con Rilke, è anche nelle intenzioni della Dickinson il celebre *Weltinnenraum*, quello spazio cosmico interiore che sfonda le barriere del vissuto ed espande le pareti a tutto l'universo, poiché la possibilità della parola è infinitamente maggiore degli enti a cui essa, quando manca d'essere poetica, si riferisce. E questa possibilità è aperta alle innumerevoli e ulteriori opportunità di ampliamento e scoperta che i migliori visitatori, i lettori definiti *the fairest*, apportano al testo, suggerendo anche il compito profondo di ogni ermeneutica.

Una simile interpretazione, benché rapida, è certamente legittima e premiante sul senso della poesia, ma questi versi possono comunque essere inseriti benissimo nel percorso che stiamo seguendo, e non solo perché ricorrono ancora una volta i lemmi *dwell*, *house* e *door*. La poetessa esprime qui la dolce necessità di una poesia d'ogni giorno, quotidiana: un anelito cioè rivolto alla possibilità in quanto pura apertura a una dimora predisposta all'accoglienza, e che diventa più bella quando avviene la visita e accade l'incontro lungamente atteso con l'altro. I versi dell'ultima strofa alludono infatti a una preparazione allo stesso

[13] Per l'articolazione di questi concetti cfr. E. Mazzarella, *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza 2020, pp. 7-10.

tempo fattuale e fattizia, accogliere e spalancare i cancelli di un Eden riconquistato la cui chiave d'accesso consiste in una stretta di mano[14], in una *receptio cordis*.

1233

Had I not seen the Sun
I could have borne in the shade
But Light a newer Wilderness
My Wilderness has made –[15]

I toni dichiaratamente ottimistici delle poesie e delle analisi fin qui condotte incontrano in questa poesia un notevole inciampo. La luce con la quale abbiamo concluso il commento alla poesia precedente è adesso un lume che disvela il deserto e la selva del mondo. La nostra ipotesi dirimente circa il cammino nell'opera dickinsoniana, lo ricordo, era l'affermazione dell'altro come evento imprescindibile dell'esistenza umana. Qual è il sole che provoca rammarico circa l'ombra del mondo, nell'ignoranza del quale un'oscurità controllata sarebbe stata sopportabile? Questa luce rende la vita nel mondo ancora più difficile, mesta e avvilente. La luce provocata e cercata con ogni sforzo dalla Dickinson è quella generativa nel *Dasein*, il quale è chiarore proiettato nel mondo e in vista dell'illuminazione tramite il sé dell'Altro. Il *Geworfen-Werden*, l'essere-gettati, può tuttavia anche essere una fortissima negazione della luce, tanto da farla ripiegare su di sé o, proattivamente, illuminare la vastità della desolazione esistenziale indagata a fondo da molta letteratura del Novecento (penso a Beckett e soprattutto a Pirandello). La luce originaria dell'esserci, predisposta alla transitività e all'accoglimento nella propria apertura verso l'altro, conosce però un arresto, uno scacco e il rischio altissimo di fallimento. Perché l'alterità è anche conflitto, delusione, sconfitta, oblio, abbuiamento della propria luce, è tremendo sconforto e angoscia, finanche totale annichilamento. Molte volte si desidera, per il dolore che si prova alla presa d'atto della frustrazione della luce, di non averla mai posseduta ed essere, insistendo

[14] Il riferimento è alla celebre affermazione di Celan: «Solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema», in Id., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 58.
[15] «Se non avessi visto il sole / avrei potuto accettar l'ombra. / Ma la luce rendeva più deserto / il mio deserto» (Bulgheroni).

sulla nostra metafora, stanze prive di porte, o se provviste di ingressi, tali da poterli chiudere per sempre.

«Le parole, lo sguardo, il gesto di un mio simile possono illuminarmi o oscurarmi il mondo. Il mio simile non è un'altra entità isolata, che mi sta a fianco e versa parole nelle mie orecchie: estranea, come me, agli oggetti che riempiono il mondo. È invece, e innanzitutto, una persona che è o non è "insieme" con me, e l'intensità di questo suo "essere insieme con me" non è un'astrazione metafisica, bensì una realtà, visibile nelle cose che lui e io osserviamo»[16]. La luce di cui siamo fatti, flebile o rigogliosa, sensibile o maestra, se soffocata dalla tenebra si dibatte per tramutarsi in un corpo solido produttore di ombra, divenire anzi essa stessa ombra, sicché un bagliore che brilla in modo troppo forte rischiara il buio che lo circonda ma gli fa conoscere che nei suoi dintorni non c'è nessuno.

1619

Not knowing when the Dawn will come,
I open every Door,
Or has it Feathers, like a Bird,
Or Billows, like a Shore –[17]

Se la luce trafigge la solitudine nascosta dal buio, esaudendo con ciò la sua funzione di lume di conoscenza, la comprensione del mondo e del tutto non si conclude in questa tensione, bensì nella migliore intensificazione che la Poesia *tout court* possa mai istituire. È pur vero che ogni esserci è una rivelazione del mondo per il semplice fatto d'esistere, ma la conoscenza non si esaurisce nella sua luce, poiché ne esiste un'altra più *vera* e più *grande* che potremmo far corrispondere all'heideggeriana φύσις, allo schiudersi originario come

[16] Cfr. J.H. Van den Berg, *Fenomenologia e psichiatria. Introduzione all'analisi esistenziale* (*The Fenomenological Approach to Psychiatry. An Introduction to Recent Phenomenological Psychopathology*, 1955), Bompiani, Milano 1961; cit. in E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019, pp. 511-512.

[17] «Poiché non so quando l'alba giungerà, / apro tutte le porte, / o forse possiede penne, come un uccello, / o frangenti, come una spiaggia?» (Lanati). Riporto anche la traduzione di Bulgheroni: «Non conoscendo quando verrà l'alba / io spalanco ogni porta. / O forse piume avrà come un uccello, / onde come una riva?».

mai tramontante[18], al punto che questi stupendi versi della Dickinson suggeriscono il sorgere dell'alba come luce certa nel suo giungere ma imprevedibile nel quando del suo mostrarsi. L'avvento luminoso dell'incontro con ciò che dona senso e chiarità all'esistere accade sempre perché è nella natura della φύσις e della luce essere in questo modo. Se il suo accadere è indiscutibile, la poesia stabilisce che alla nostra conoscenza manca di sapere il momento precipuo del suo avvenire, ed è in virtù di questa considerazione che può subentrare nel gioco interpretativo il futuro come apertura temporale in cui l'evento della pienezza può presentarsi. È proprio il fatto di non conoscere il quando della comparsa della luce sul filo teso dell'orizzonte a garantire ontologicamente la sostenibilità di un ottimismo esistenziale, ad affermare *il nostro destino come Attesa dell'incontro dell'Altro, come Arrivo del singolo presso l'Alterità incarnata.* Non è dato sapere quando l'alba sorgerà e il sole spunterà dal mare: il destino dell'umano è restare all'erta nel chiarore che il sole promana nella sua risalita preannunciata nella volta celeste, quando ancora, non visto, inizia a illuminare il mondo. È in questo mattino che la poesia della Dickinson induce ad abitare, una dimora necessaria e inscritta nel nostro essere.

Viviamo perciò nella continua avvisaglia della presenza luminosa dell'altro, visibile nelle doglie del mattino incombente e su cui è doveroso fissare lo sguardo. E difatti la Dickinson, in un verso mirabile, dilata una fessura che ha tutto il sapore di una profezia realizzata, e cioè, nella certezza di tale accadere, di tenere aperta ogni porta (*I open every Door*) e di irrorare di luce la propria stanza. E questo arrivo luminoso, e anche numinoso, vola come un uccello nel nostro nido, viene risospinto come un'onda sulla nostra spiaggia. Bisogna dunque confidare nell'Altro e nella Differenza[19], tutte parole raccolte sotto un'unica egida metafisica, la Luce, ovvero il Tempo. Il nuovo giorno è dunque degno di essere atteso, il bacio dell'alba merita la nostra *fiducia*, poiché, con l'Apostolo, «nella speranza noi siamo stati salvati» (*Rm* 8, 24).

---

[18] Secondo la traduzione di Heidegger del frammento 16 DK del poema eracliteo, esso infatti recita: «Di fronte al non tramontare (a ciò che non tramonta) affatto per sempre, come potrebbe qualcuno (ad esso) nascondersi?», in M. Heidegger, *Eraclito* (*Heraklit*, 1979), a cura di M. Frings, trad. di F. Camera, Ugo Mursia Editore, Milano 2020, p. 34.

[19] Per la definizione di questo punto mi sono avvalso delle riflessioni di Derrida sull'alterità in fenomenologia tra Husserl e Lévinas, con particolare riferimento alle *Meditazioni cartesiane* e a *Totalité et Infini*. Cfr. dunque J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (*L'écriture et la différence*, 1967), trad. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971, soprattutto p. 158.

1760

Elysium is as far as to
The very nearest Room
If in that Room a Friend await
Felicity or Doom –

What fortitude the Soul contains,
That it can so endure
The accent of a coming Foot –
The opening of a Door –[20]

Dopo questo breve itinerario all'interno dell'opera poetica di Emily Dickinson, come si legge da quest'ultima poesia, la distanza dagli dèi non è più incolmabile, essi sono appena al di là della nostra porta, nella stanza accanto a cui bussare con fiducia o dalla quale attendere l'arrivo di qualcuno coronato di stelle a rifondare la nostra indigenza. Un evento che è salvezza (*Felicity*) o dannazione (*Doom*), poiché, raggiungendo il culmine della presente analisi, «Doom is the house without the Door»[21]. Sta a noi riconoscere tale necessità ontologica e di darle spazio e tempo, la possibilità di imprimersi e di trasformarci. Beato dunque chi reca in sé la forza e la comprensione per percepire il passo flebile e impercettibile compiuto verso di noi, per sentire il cigolare di una porta come preparazione di un avvento, per sorreggere un incontro messianico e accogliere un Paradiso che scende dal cielo come la Gerusalemme dell'*Apocalisse* giovannea (*Ap* 21) a cui la Dickinson era molto legata. «Who has not found the Heaven – below – / Will fail of it above – / For Angels rent the House next our's, / Wherever we remove» (1544)[22].

2. *Cum tangere*

[20] «La più vicina stanza / dove un amico aspetti / felicità o condanna: / l'Elisio è alla stessa distanza. // Che forza assiste l'anima, se tranquilla sopporta / il palpito di un passo – / l'aprirsi di una porta –» (Bulgheroni).
[21] «La condanna è la casa senza porta» (Bulgheroni).
[22] «Chi non trova quaggiù il Paradiso / non lo troverà in cielo. / Gli angeli stanno nella casa accanto / alla nostra, dovunque ci rechiamo» (Bulgheroni).

Per concludere, il passo che voglio fare è adesso da una stanza a una galleria, a quel meraviglioso luogo che è la Bildergalerie di Potsdam, su una parete della quale giacciono alcuni dei più grandi capolavori dell'arte di ogni tempo. Ma è su uno di essi che voglio concentrarmi: la strepitosa *Incredulità di San Tommaso*[23] caravaggesca. Perché questo quadro? Attraverso una rapida lettura del testo pittorico possiamo riannodare le fila del discorso, soprattutto in riferimento a quanto discusso in sede di introduzione[24].

La mia impressione è che la presenza dopo la pandemia debba essere immaginata come il Tommaso (magari da raffigurare sempre con la Dickinson con una fronte corrugata di stelle) che stenta a credere al corpo del suo Signore risorto dalla morte. Il corpo, nella sua importanza fisica e anche sacrale, è un'evidenza della ragione dinanzi alla quale però la contemporaneità sta andando pericolosamente alla deriva. L'alterità di cui ci siamo occupati lungamente ma in modo insufficiente, tentando di attraversare l'opera della Dickinson, sta conoscendo un'imponente opera di smaterializzazione forse rallentata dall'emergenza pandemica. In un'epoca infatti di massima liquidità e di indifferenza al dato empirico delle relazioni, quando le cose più significative della vita vengono comunicate in chat sulle varie applicazioni di messaggistica che usano e consumano il durare autentico dell'esistenza, quando l'incontro in presenza con il corpo dell'altro viene negato da un'infondata irrequietezza mondana e visto come un lusso o un'ovvietà da superare e persino ignorare, quando non si hanno più il tempo e la voglia di *trascorrersi* nella condivisione di uno stesso spazio, l'avvento del Cristo rappresentato dal Merisi come affermazione della sacralità intangibile (termine come non mai calzante dato il soggetto del dipinto) dell'altro nella sua interezza corporea e spirituale assume la massima rilevanza, e non solo metaforica.

Nei troppi mesi trascorsi a ottemperare alla presenza virtuale dell'altro, l'incontro reale e non mediato diviene persino un evento straniante e inatteso. I lunghi periodi di confinamento ai quali siamo stati costretti hanno forse costituito un'enorme spinta in senso contrario a quanto le tecnologie con cui oggigiorno l'umano è sempre più ibridato stavano

[23] M. Merisi (da Caravaggio), *Incredulità di San Tommaso*, 1600-1, olio su tela, 107x146 cm, Bildergalerie, Potsdam. Così anche la Dickinson su Tommaso: «La fede di Tommaso nella Anatomia era più forte della sua fede nella fede», in E. Dickinson, *Lettere. 1845-1886*, a cura di B. Lanati, Einaudi, Torino 2006, p. 63.
[24] La trama dell'episodio è molto nota (*Gv* 20, 19-31).

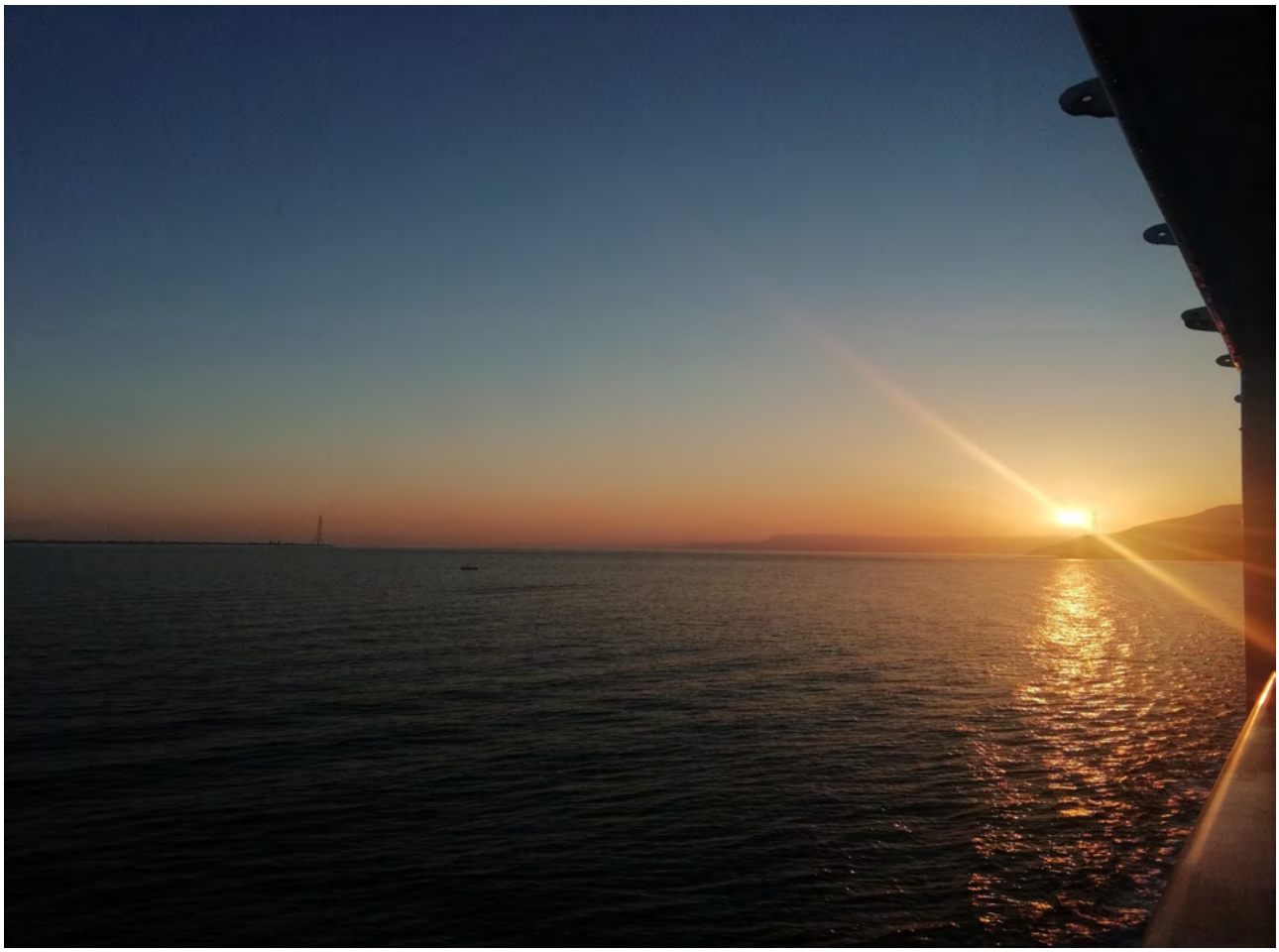
conducendo in modo forse irreversibile, e cioè l'espressione colta da Caravaggio e rappresentata sul volto di Tommaso dinanzi al Corpo risorto e nuovamente divenuto un *fondamentum inconcussum*. L'auspicio è che in occasione dell'incontro, a cui bisogna lasciare sempre la propria porta aperta, poiché come visto è nel nostro destino e ne va della nostra salvezza, l'incredulità venga sostituita da uno stupore rovesciato, una constatazione seria e consapevole dell'irrinunciabilità della presenza altrui come luce dell'esistere. Parlo dunque di un contagio da riscoprire e riformulare come *cum tangere*, come contatto con l'altro in senso assoluto.

Il percorso compiuto insieme alla Dickinson non termina nella notte, ma nel salutare l'oscurità una volta arrivato il giorno e stabilirsi sull'orlo dell'alba. Si prova un profondo senso di liberazione nel conoscere, con Céline, quanto schifosi siano gli umani, ma se ne prova uno più gioioso quando l'abbandono nell'altro può essere totale, quando la luce del sé si dissolve nel chiarore epifanico dell'alterità. Si tratta allora di ritrovare quel mondo smarrito della prima poesia riportata, gesto possibile soltanto per «persone che ricevono il mondo e lo regalano»[25]. Perché chi conosce questa libertà è scevro da ogni peso, quando vedendo il volto dell'altro che gli sorride e lo riconosce accade la trasfigurazione che eleva e salva. E vale la pena attendere l'alba di questo destino aprendo ogni porta, credere in questa luce originaria che siamo.

[Foto di Alice Magnano]

[25] U. Fiori, *Il Conoscente*, Marcos y Marcos, Milano 2019, p. 184.

Ci sono dèi e governano, grande è la loro misura. Al tramonto di un *Nomos*



di Stefano Piazzese

Tutto è nato da l'acqua! Tutto viene conservato da l'acqua! Oceano, concedici il tuo eterno dominio![1]

1. Naufragium feci, bene navigavi

Opposizione ancestrale quella di terra e mare; tremendo Πόλεμος caratterizzante anche il tempo presente. La filosofia, sin dalla sua fase aurorale, ha da sempre vissuto con il mare

[1] J.W. von Goethe, *Faust e Urfaust* (*Faust- Eine Tragöedie, Urfaust*), trad. di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2021, atto II, vv. 8435-8437, p. 477.

una sinergia che ha trovato precisa ed eloquente testimonianza nella θεωρία di molti pensatori. Prendendo le mosse dall'assunto storicamente fondato secondo cui il mare fu un elemento costitutivo per lo sviluppo dei popoli e delle civiltà antiche[2], vogliamo considerare la sua centrale importanza per il discorso filosofico-giuridico e geopolitico.

Lo scopo del presente saggio è quello di esaminare la tesi che vede nell'opposizione di terra e mare, nei termini delineati da Carl Schmitt, il motore della storia e una prospettiva ermeneutica valida per comprendere il nostro tempo.

Il movimento incessante delle onde che circonda la terraferma, e che quindi la determina, rimanda sempre al *salpare* del pensiero verso nuovi lidi, inesplorati orizzonti e insapute condizioni atmosferiche che attendono colui che decide di inoltrarsi nelle tremende acque del pensare. *Tremende* come tremendo (da *tremĕre*, 'tremare') è ogni luogo in cui nulla è fermo poiché vivente nella costante possibilità di vacillare, e dove ogni piano ben saldo per poggiare il piè è sorretto da ciò che può anche travolgere, devastare, uccidere o, nel migliore dei casi, rendere *quell'*uomo un naufrago ramingo e vagante tra i flutti, tra la luce di un sole che incide i suoi segni sulla pelle e il sale marino che rende imbevibile l'acqua, frustrando la sua sete.

Il mare invita a pensare il *nuovo* e a lasciare da parte ogni pensiero *già dato*? Difficile è rispondere a questa domanda. Il poeta Rimbaud ci aiuta formulando una definizione precisa del concetto di *eternità*: «È il mare che va / Con il sole»[3], sicché il mare diventa il luogo della *scienza con pazienza*, luogo dove *ti liberi e voli dove vuoi*, luogo di liberazione dagli *umani suffragi*. Ma tale *luogo* è anche il 'regno' storico di uno scontro.

È essenziale qui il rimando all'alterità, a tutto ciò che è *altro* dal proprio qui e ora, dalla propria situatività (*Befindlichkeit*) ermeneutica, dalla propria collocazione storico-sociale, da ciò che determina e definisce, entro saldi confini non certo esenti da problematiche e/o aspetti contraddittori, l'esistenza. Il *rimando* all'alterità apre lo spazio alla decisione che chiama, o costringe, ad andare *altrove*: l'esistenza dell'altro prende sempre forma dalla dialettica incontro-scontro (amico-nemico). L'*altrove* della filosofia, però, è diverso dall'altrove

[2] Cfr. J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, München, 1982: lo storico sostiene che la differenza tra la *polis* greca e lo Stato 'asiatico' consiste proprio nell'assenza della navigazione in quest'ultimo.
[3] A. Rimbaud, *L'eternità* (*L'Éternité*), in *Opere*, trad. di O. Tajani, Marsilio Editori, Venezia 2020, vv. 2-4, pp. 364-365.

della fede, in quanto quest'ultimo, proprio perché è indicato, comandato e guidato dalla *vox Dei*, del mare sconfigge e oltrepassa ogni dimensione di pericolo, ostacolo, paura e inquietudine affinché trionfi la potenza di Dio in favore di coloro che a lui si sono affidati e che lui ha scelto/eletto: «Allora Mosè stese la mano sul mare. E il Signore durante tutta la notte risospinse il mare con un forte vento d'oriente, rendendolo asciutto; le acque si divisero»[4].

L'*altrove* della filosofia, non avendo la rivelazione a suo *presupposto*, si muove, si sposta, si erge, trionfa, cade e vacilla *come nave in tempesta*[5], per richiamare una metafora adoperata da Cambiano che ha lo scopo di introdurre l'argomento del governo della πόλις in Platone e Aristotele, e che nel presente saggio assurge a *Leitmotiv* per la ragione che segue: «La metafora della nave […] accompagna il pensiero umano da 2500 anni. Evidentemente si tratta di un'immagine dalla forza magica. L'uomo come essere terraneo vede in essa simbolizzato il grande azzardo che per essere sostenuto richiede costante attenzione e sapiente 'gubernatio' quanto volontà di autoaffermazione e sopravvivenza»[6].

L'*altrove* della filosofia, che il mare come elemento vivo e dinamico invita a esplorare – il *respondēre* di cui il vero filosofo deve farsi carico –, può condurre a esiti diversi, come diverse possono essere le sorti di una nave in tempesta. Nella fase introduttiva del presente saggio ci limiteremo a evocare due immagini, la cui potenza esplicativa, relativa all'isomorfismo storico e concettuale *filosofia-mare*, può esserci d'aiuto. La prima è il dipinto di Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse*[7]; la seconda è il dipinto di Louis-Philippe Crépin *Combat de la Poursuivante contre l'Hercule*[8].

Nel primo dipinto l'artista, volendo 'narrare' la vicenda, a lui contemporanea, della fregata francese *Méduse*, raffigura la zattera che ospitò al suo interno un gruppo di circa centoquarantasette persone delle quali solo quindici fecero ritorno a casa; dunque, il mezzo

---

[4] *Esodo*, 14,21, in *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2011, p. 154.
[5] Cfr. G. Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 2016.
[6] H. Quaritsch, *Das Schiff als Gleichnis,* in «Recht über See. Festschrift für Rolf Stödter zum 70. Geburtstag», citato e tradotto da A. Bolaffi nella sua presentazione a C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo* (*Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*), trad. di A. Bolaffi, Giuffrè Editore, Milano 1986, pp. 26-27, nota 70.
[7] T. Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-19, olio su tela, 491x716 cm, Musée du Louvre, Parigi.
[8] L.-P. Crépin, *Combat de la Poursuivante contre l'Hercule*, 1803, olio su tela, 165,7x260,5 cm, Musée national de la Marine, Parigi.

di navigazione (o salvataggio, in questo caso) è una zattera che si trova immersa nel turbine della devastazione che viene dal mare; lo stesso mezzo che condusse i superstiti a solcare i confini delle esperienze umane trasfigurandoli in vittime, *carnefici* e (pochissimi di loro) sopravvissuti: *disperazione*, *morte*, *angoscia*, *tempo*, *dismisura*, *sete*, *fame*, *desiderio di salvezza* sono tutti eventi che stanno a fondamento del θαυμα da cui la filosofia ha scaturigine[9]. I due cadaveri nell'angolo in basso a sinistra e il signore seduto in posa riflessiva con una mano sul viso, l'altra che sorregge il fianco del cadavere e lo sguardo rassegnato di chi, consapevole, si è inginocchiato a Ἀνάγκη, dicono la temporalità dell'essente, la sua finitudine, la sua totale vulnerabilità di fronte all'incedere di *Necessità* e, allo stesso tempo, lasciano spazio al controcanto della speranza dei superstiti che da lontano scorgono il battello *Angus,* loro salvezza. *Proteiforme* è sempre il discorso sull'esistenza, mai univoco, mai singolare, mai assoluto, mai immutabile come immutabile è, invece, l'inesorabile intreccio di morte e vita. Il viso dell'uomo prima descritto appare calmo nonostante la dissoluzione; lo sguardo di fa esperienza delle parole del poeta: *Felice chi può conoscere le cause delle cose | e calpesta con i piedi ogni timore | e il fato inesorabile e lo strepito dell'avaro Acheronte*[10].

Nel secondo dipinto (l'opera venne commissionata da Napoleone Bonaparte) è una fregata della marina militare francese a dominare la 'scena', in uno stato di quiete, nella sua bellezza, forza bellica, prontezza e fierezza in merito al compito per cui è stata costruita. Un'immagine che certamente, al contrario della prima, trasmette placidità, sicurezza, decisione e velleità di navigazione; tutti elementi che stanno a fondamento dello stesso filosofare inteso come *esercizio del potere*, di quel sapere che è potere stando a Bacone. Qui la filosofia è posta dinnanzi alla ὕβρις della talassocrazia di cui, pur prendendone le distanze, non può non condividerne la forza sradicante: «La filosofia deve 'salpare' da ogni dóxa, da ogni *Nomos* acquisito solo per forza di tradizione - ma, ad un tempo, e con tutte le sue energie, contrastare l'equivalenza tra giusto e utile, tra giusto e semplice equilibrio di potenza, tra giusto ed effettuale»[11].

---

[9] Cfr. Platone, *Teeteto*, 155d; Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b 12-15.
[10] Virgilio*, Georgiche*, II, vv. 490-492.
[11] M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994, pp. 54-55.

Quale necessità ha la νόησις del mare? «Nella vita sul mare è implicita quella specialissima tendenza all'esterno, […] il procedere della vita oltre se medesima»[12]. Nella storia dell'umanità è a partire dalla talassocrazia ateniese che il mare diviene principio ed elemento della riflessione filosofica, della prassi politica; è qui che tra il mare e la filosofia ha inizio un problematico rapporto. Cacciari, prendendo le mosse proprio dall'avvento della talassocrazia, pone il suddetto rapporto – *mare-pensiero* – nella forma seguente:

> il viaggio della filosofia sarà, allora, rivolto a guadagnare una *terra* ancor più salda di quella abbandonata, un Nomos finalmente ben fondato. Il mare apparirà via, *metodo*; e il *possesso* del metodo, della *dià*-noia, del dis-corso, vera *téchne nautiké*, strumento necessario alla *nòesis*, alla perfetta, e *in quiete*, intuizione del vero. La talassocrazia verrà così *dialetticamente* compresa dalla filosofia, come sua parte, non suo fine.[13]

Ecco l'evento dà vita al tratto distintivo più importante della πόλις greca divenendo, successivamente, carattere *ab imis fundamentis* dello spirito d'Europa. La *talassocrazia è compresa nella filosofia* poiché ogni intuizione noetica della verità avviene per mezzo del μέθοδος (*mare*, navigazione). L'abbandono (*Aufgabe*) è sempre in vista di un nuovo possesso (*Besitz*) della ragione. Pertanto, la νόησις ha necessità del mare, elemento che spinge sempre verso l'alterità, per ri-definire i confini del sapere acquisito, per ri-definire, *ancora una volta*, i confini del proprio potere[14].

Come abbiamo già detto, nell'atto della navigazione/esplorazione è insito un rischio. La sciagura può piombare inesorabilmente, contro ogni aspettativa e nonostante l'incremento della stessa *potentia* che attraverso il mare vuole dominare, imporre il proprio λόγος: qui riposa e si agita la dialettica *Terra-Mare* che ha guidato la storia dell'Europa e dell'intero Occidente (*pensiero che guida la Terra*). Nello *Zarathustra* il filosofo parla delle alte montagne come luogo *par excellence* del pensiero, ambiente dove la prospettiva diventa sempre più ampia e pura dalle contaminazioni dei *bassi luoghi*; la stessa parola poetica e filosofica tiene sempre presente l'orogenesi: «Donde vengono le montagne più alte? Chiedevo in passato.

---

[12] Ivi, p. 65.
[13] Ivi, pp. 54-55.
[14] Cfr. C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo* (*Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*), trad. di A. Bolaffi, Giuffrè Editore, Milano 1986, p. 91.

E allora imparai che esse vengono dal mare»[15]. Se il mare è destino, e se i pericoli che da esso provengono sono necessari al pensiero, «con questi enigmi, queste amarezze in cuore, navigava Zarathustra sul mare»[16]. Qui, nel mare, ha inizio la solitudine e il *percorre solingo* di Zarathustra. Ma il *navigare* di cui parla il filosofo può anche oltrepassare i confini, spesso atrofizzanti, della dimensione soggettiva per divenire *modo di esistenza* e *decisione* di un popolo.

2. *Ermeneutica schmittiana della storia:* Dislocazione storica dell'esistenza

Nell'opera del 1942 *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* Schmitt individua nell'opposizione *Terra-Mare* il motore propulsore che ha guidato, con forza determinativa, gli sviluppi della storia dell'umanità. Questo saggio del filosofo e giurista, di cui spesso viene sottovalutata l'importanza, si presenta e viene non di rado considerato come fase prodromica della celebre opera *Nomos der Erde* (1950); tentativo, quest'ultimo, di concettualizzare per lo *ius gentium* ciò che la *Verfassungslehre* (1928) aveva sistematizzato, e avente come punto di conclusione della teoresi giuridica il diritto statale interno, questione che impegnò il lavoro di Schmitt fino agli anni '30. Ivi, in apertura, leggiamo: «Si tratta dunque di una questione aperta: qual è il nostro elemento? Siamo figli della terra o del mare?»[17].

La domanda posta da Schmitt, la cui funzione euristica è quella di introdurre l'esposizione dell'evoluzione geopolitica del pianeta prestando maggiore attenzione all'arco temporale che si estende a partire dalla fine del quindicesimo secolo fino al tramonto del *Nomos* di cui parla, è un interrogativo che ancora oggi possiede la sua attualità, come tutte le considerazioni inattuali, del resto. Trattasi anche di rispondere a una domanda implicita che storicamente viene rivolta a tutti coloro che studiano il pensiero del giurista tedesco, ovverosia l'interrogativo di Kervégan: *Che fare di Carl Schmitt?*[18]. Quesito a cui darà una

[15] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*), Parte III, *Il viandante*, in «Opere» VI/1, trad. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1968, p. 187.
[16] Ivi, Parte III, *Della beatitudine non voluta*, p. 195.
[17] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., p. 35.
[18] Cfr. J.-F Kervégan, *Che fare di Carl Schmitt?* (*Que faire de Carl Schmitt?*, 2011), trad. di F. Mancuso, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 16-17.

precisa risposta l'argomento che segue e la sua conclusione. Le molteplici *Auseinandersetzungen* sorte dalle diverse interpretazioni date al pensiero di Schmitt hanno dato vita a impegni di studio e di ricerca, a opere di alta qualità e intensità scientifica, che ci permettono di cogliere nel pensiero del filosofo dei validi strumenti per valutare, interrogare, leggere e comprendere le questioni geopolitiche dei nostri giorni.

Chi è l'uomo? «È un essere di terra che calca il suolo. Staziona, cammina e si muove sulla terra dal solido fondamento»[19]. Le parole che aprono il saggio in esame rammemorano quella che, stando all'antropologia filosofica di Scheler, possiamo definire la *posizione dell'uomo nel cosmo*, ovvero *ciò* che definisce l'animalità di *Homo sapiens*, il *luogo* e il *modo* in cui egli *sta*, in cui vive come edificatore della propria dimora e come *nomade* diretto costantemente verso l'*altrove*. Allorché egli è l'animale che non esaurisce il proprio *stare* entro i confini dell'ambiente di appartenenza, dei quattro elementi fondamentali e necessari alla vita (terra, acqua, aria e fuoco), un altro, assieme alla terra, occupa un posto di preminenza[20]. Ne consegue che la storia dell'umanità – ricordiamo che quella di Schmitt è *Eine weltgeschichtliche Betrachtung* – è storia di lotte tra le potenze marine (*Seemächte*) e le potenze di terra (*Landmächte*), e viceversa. Ciò è possibile perché si tratta dei due motori propulsori della storia (*Land und Meer*, appunto), e non solo dei due elementi costitutivi della vita: da questa prospettiva il filosofo ricostruisce la storia d'Europa. *Motori* poiché l'innescarsi del loro polemico rapporto, *divergere* che genera storia, crea le condizioni del *casus belli* e incentiva il sorgere della dimensione decisionistica che pertiene all'*umano*, laddove quest'ultimo è inteso come energia creativa che agisce e *scrive* la storia. In tal guisa, «egli possiede un margine di potere e di padronanza sulla storia. Può scegliere e, in certi momenti storici, può scegliere l'elemento per il quale, con la sua azione e con la sua opera, egli si decide quale nuova forma complessiva della sua esistenza storica e nel quale si organizza»[21]. La forma complessiva dell'esistenza vien definendo viepiù il destino dell'uomo inserito nelle complesse, e per certi aspetti criptiche, dinamiche storiche scaturenti dalla contrapposizione di cui parliamo. Un popolo, in forza del margine di potere decisionale che ha e che

[19] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., p. 33.
[20] Ivi, p. 34.
[21] Ivi, pp. 36-37.

esercita, può scegliere l'elemento in forza del quale orientare la propria esistenza. Va da sé che la diversa possibilità di rapportarsi al mondo, a partire dalla terra o dal mare, non è data una volta per tutte: ogni istante storico squaderna sempre le possibilità che chiamano a *de-cidere*.

Al centro del ragionamento filosofico-giuridico vi sono i concetti di *ordinamento spaziale* e di *Nomos* (nella triplice accezione di *appropriazione*, *distribuzione* e *utilizzo*); quest'ultimo sarà successivamente sviluppato nel saggio del 1950, dove è inteso principalmente come forma immediata nella quale si rende spazialmente visibile l'ordinamento politico di un popolo[22]. Schmitt sostiene che la relazione dei termini in greco *Nemein-Nomos* può essere il fondamento della relazione dei termini in tedesco *Nehmen-Nahme*, *prendere-appropriazione*, e a partire da questa problematica speculazione filologica percorre i sentieri della storia come *appropriazione di terra* che i popoli hanno esercitato fino al XVII secolo, periodo in cui l'Inghilterra iniziò a fare esperienza del mare in modo diverso.

Terra e *mare*, pertanto, indicano due differenti situazioni ermeneutiche ed esistenziali a partire dalle quali, per un popolo, è possibile creare, edificare e trasformare il mondo. Va precisato che l'opposizione (*Gegensatz*) di cui parliamo, nel suo render conto dell'intera storia dell'umanità, è e rimane, tuttavia, un fenomeno (*Erscheinung*) caratteristico del *Weltbild* moderno secondo le traiettorie principali dello spirito del tempo, ovvero: *disincanto del mondo* (*Entzauberung der Welt*) e *disanimazione della natura* (*Entseelung*); Schmitt l'adopera come chiave di lettura per leggere lo sviluppo storico della modernità, in quanto solo in quest'ultima epoca si fa avanti una popolazione che *realmente* si de-cide per il mare, ovvero che elegge il mare a proprio elemento. La talassocrazia ateniese e l'impero di Venezia, ad esempio, anche se sono storicamente delle eloquenti testimonianze di popoli che hanno fatto del mare una dimensione fondamentale, rimangono realtà storiche ancora lontane dal realizzare un'esistenza *realmente* orientata verso l'elemento marino. Secondo la tripartizione

[22] Cfr. Id., *Il Nomos della terra nel diritto pubblico internazionale dello «Jus Publicum Europaeum»* (*Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 1950), trad. di E. Castrucci, Adelphi, Milano 1991, pp. 54, 59, 63, 70: «Il nomos […] è un evento storico costitutivo, un atto della *legittimità* che solo conferisce senso alla legalità della mera legge. […] tutte le regolamentazioni successive, scritte e non scritte, traggono la loro forza dalla misura interna di un atto originario, costitutivo e ordinativo in senso spaziale. Questo atto originario è il nomos».

schmittiana (fase potamica, talassica e oceanica) esse rimasero 'ancorate' alla seconda fase[23].

L'opposizione tra potenze di terra e potenze di mare è la dinamica che guida e governa le vicende storiche di cui è immagine la vicenda biblica della lotta tra il Leviatano, animale marino, e Beemoth, animale terrestre, secondo la narrazione teologica del *Libro di Giobbe*[24] e alla luce dei successivi sviluppi della stessa nella tradizione cabalista. Qui, come in tutte le fasi del pensiero di Schmitt, la *Politische Theologie*[25] è una dimensione consustanziale a ogni λόγος giuridico, orizzonte intramontabile del vero discorso politico occidentale.

Il periodo che va dal 1550 al 1713 vide l'emergere della supremazia marittima dell'Inghilterra rispetto alle altre popolazioni. Degli inglesi fu il potere talassico e oceanico di *quel* mondo: l'isola si è trasformata in *veicolo del mutamento spaziale verso un nuovo* Nomos *della terra*. Essa esperisce una *rivoluzione spaziale*, evento che ha deflesso l'esistenza di questo popolo dalla terra verso l'elemento del mare. Tale rivoluzione comportò storicamente una mutazione paradigmatica del concetto di *spazio* che investì tutti i campi dello spirito creativo[26]. I popoli d'Europa trattarono le terre 'scoperte' e i popoli nativi come terre di nessuno, terre di conquista. Cattolici e Protestanti adoperarono la nozione di *missione*: *nasceva l'esigenza di cristianizzare i popoli non cristiani*. Successivamente, il concetto di missione venne sostituito da quello di *civilizzazion*e, in forza del quale tutti i popoli non europei subirono un processo di trasformazione che li plasmò secondo le forme della cultura europea. La Riforma trasformò la conquista del nuovo mondo in uno scontro tra potenze cattoliche e potenze protestanti, i cui rispettivi e principali schieramenti (blocchi) furono Spagna e Inghilterra: mentre la prima orienta la propria esistenza verso l'elemento della terra, il fronte protestante compie la decisione fondamentale (*Grundentscheidung*) per l'acqua[27].

3. *Epoca del tramonto: l'incedere del nuovo* Nomos

[23] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., p. 40.
[24] *Giobbe*, 40-41, *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2011, pp. 1190-1193.
[25] Cfr. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, p. 45.
[26] Ivi, pp. 63-64.
[27] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., pp. 71-71.

I due diversi modi di esistenza si esplicano anche come diverse ermeneutiche del concetto e della realtà storica della guerra. L'opposizione di terra e mare fu, per molto tempo, la legge fondamentale del pianeta, *il Nomos della terra in quest'epoca*, afferma Schmitt. Ma quale attualità può avere l'argomento schmittiano ai giorni nostri? I giorni in cui il mare e gli oceani non hanno più i connotati geopolitici dell'epoca decritta da Schmitt; i giorni in cui la tecnica dei mezzi di trasporto e di comunicazione ha trasformato il mare in *nudo spazio*. La possibilità che ha il navigante di conoscere in ogni istante in quale punto dell'oceano si trovi la sua imbarcazione comporta un mutamento paradigmatico che divelta la fondamentale «separazione di mare e terra sulla quale fu costruito il legame, sino a oggi esistito, di dominio del mare e dominio del mondo»[28]; in breve: a venir meno è il *Nomos* della terra fino ad *allora* vigente. *Chi* e *cosa* hanno preso il suo posto? Il suo decadimento ha lasciato campo libero al sorgere di un nuovo *Nomos*, arconti e potenze di questo mondo, tenente conto delle nuove dimensioni e dei nuovi rapporti dell'esistenza. Il *Nomos* nuovo, il cui *nŏvum* reca con sé l'angoscia dell'inedito poiché caratterizzato dal turbamento per il *non ancora conosciuto*, si fa strada; e se ad affermarlo era Schmitt, nel suo tempo, oggi sorge la domanda: *a che punto siamo?* Quel modo di concepire la potenza che viene dal dominio *degli* e *sugli* oceani sembra essere giunto al suo epilogo storico, al suo tramonto.

Ogni grande epoca storica ha il suo *Nomos*, e se *la nostra ora è l'epoca del tramonto* (*Untergang*), seguendo il sentiero heideggeriano per cui «tra-monto (*Unter-gang*), inteso in senso essenziale, è il cammino (*Gang*) che conduce alla tacita preparazione di ciò che viene, dell'attimo e del sito nei quali si prende la decisione sull'avvento e sulla mancanza degli dèi»[29], il *primissimo inizio* di *ciò* che ha da venire è nemico del *Nomos*? È caos che annichilisce ogni misura? Secondo il grande giurista del Novecento, se l'antico *Nomos* viene meno non bisogna per questo essere profeti di morte e distruzione: un nuovo senso è in lotta e vuole im-porre il suo ordinamento. L'imperio della tecnica, nella forma della sua supremazia in cui oggi viviamo, ha prodotto anche l'arma atomica che ha mutato in modo irreversibile il rapporto tra politica e guerra, rendendo *illimitato* il carattere di quest'ultima. Il conflitto

[28] Ivi, p. 81.
[29] M. Heidegger, *Contributi alla filosofia "Dall'evento"* (*Beiträge zur Philosophie "Vom Ereignis"*, 1989), VI, 250, *I venturi*, trad. di A. Iadicicco, Adelphi, Milano 2007, p. 380.

bellico tra stati non è più definito da *Hegug* (da *confini*): nullificante e totalmente dissolutivo è il suo nuovo potere. Ma questa forma della tecnica (è bandita ogni sua demonizzazione) non è l'ultima parola, o la unica voce del nuovo *Nomos*.

L'*avvento* e la *mancanza* degli dèi presidiano anche lo scontro tra vecchie e nuove forze da cui sgorgano nuove misure e proporzioni per conferire forma, dare ordine, al tempo presente. Anche qui, nel nostro tempo, Evo che ha consacrato il dominio e la manifestazione faustiana dalla tecnica (nuovo *Nomos*), *anche qui ci sono dèi e governano*, *grande è la loro misura*[30]. Urge un *Politico* che, in forza della sua professione, sia in grado di dialogare e incanalare la *Tecnica,* le sue manifestazioni e i suoi sviluppi all'interno di un ordinamento concreto. Un λόγος avente in sé l'*auctoritas* di dominarla[31]. Ma non solo. V'è un'altra questione di vitale importanza che dalle pagine di Schmitt è possibile delineare. L'appello che ci rivolge il presente pone di fronte a un'altra sfida: può la vita rinascere *spirituale* nell'epoca della totalizzante pervasività della tecnica che investe ogni dimensione dell'esistente[32]?

Al *tramonto* ogni popolo può volgersi al fondo della propria collocazione storico-esistentiva, e lì considerare la necessità del domandare e del rispondere che l'ergersi di ogni *Nomos* pone in essere. Così anche l'Europa, come Zarathustra, può esclamare dinnanzi al *nuovo* che l'attende, e di cui tuttavia fa già esperienza: *Così vuole il mio destino: orsù! Io sono pronto!*[33]. Il pensiero di Carl Schmitt ci viene incontro, ancora una volta, per comprendere il mutamento epocale – κρίσις – che oggi investe l'Europa, e dunque la sua condizione attuale in tutte le dimensioni dello spirito umano.

Naufragium feci, bene navigavi.

---

[30] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., p. 82.
[31] C. Schmitt, *Terra e mare. Una considerazione sulla storia del mondo*, cit., *Dialogo sul nuovo spazio*, p. 108: «Colui il quale riuscirà a imprigionare la tecnica scatenata, a domarla e immetterla in un ordinamento concreto, avrà dato una risposta all'appello del presente più di colui che cerchi con i mezzi di una tecnica scatenata di atterrare sulla Luna o su Marte».
[32] Cfr. M. Cacciari, *Il lavoro dello spirito. Saggio su Max Weber*, Adelphi, Milano 2020.
[33] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra)*, Parte III, *Il viandante*, cit., p. 187.

La misura dell'empatia

di Mattia Spanò

Oggi si fa sempre più stringente la necessità di ripensare l'*empatia*. Non perché viga chissà quale primato dell'epoca postmoderna rispetto ad altre congiunture storiche in quanto a carenza empatica; né perché, ad oggi, la confusione teoretico-prassica sulla parola-concetto in questione sia irrimediabilmente senza precedenti. Il 'sentire dentro' l'altro da sé è un tratto originario e costitutivo dell'essenza umana, che si impone come fondo e sfondo di qualsivoglia tracciato esistentivo ed esistenziale; in quanto tale, l'orizzonte empatico si schiude come solco d'indagine ontologico, domanda prima ed ultima che funge da fenditura speculativo-vitale sull'umanità dell'uomo. E non sempre, nell'incedere storico, la questione empatica è stata debitamente assunta ed elaborata nella sua complessità. Da ciò la necessità del tentativo filosofico di abitarne – ininterrottamente ed asintoticamente – struttura, lineamenti e senso. Soprattutto in tempi che vedono un impiego così diffuso, pervasivo, ricorsivo del termine *empatia* – con l'annesso e conseguente rischio di

svuotamento strutturale a cui è esposto ogni consumo ipertrofico – risulta di decisiva importanza ritracciarne la misura. In questo senso si parla di 'misura dell'empatia', nella doppia accezione di genitivo soggettivo ed oggettivo dell'espressione: è necessario misurare l'*empatia* – accoglierne il costitutivo fondo ontologico – affinché la stessa possa fungere da *misura* del nostro stare al mondo.

1. *Ritornare alle origini come esercizio empatico*

Uno dei tratti essenziali della cultura greca arcaica e classica risiede nel costante ritorno *mitico-filosofico* alle proprie origini. Si tratta di un procedere speculativo e prassico che risponde all'esigenza di fare, continuativamente ed *asintoticamente*, chiarezza sul sé e sul cosmo.

Mitico perché abitare il mito significa scandagliare il fondo da cui ed in cui tutto sorge e si declina nella molteplicità delle sue forme; soggiornare presso il mito significa, dunque, tentare di approssimarsi all'intero.

Asintotico perché l'alveo del racconto e della ricerca sulle origini si dipana nell'orizzonte del mai-del-tutto-solubile mistero, enigma. Sobbarcarsi il fertile peso di un simile arduo, scosceso itinerario si configura, dunque, come un'occasione di espansione teoretica e vitale, piuttosto che di conclusività: all'uomo è dato allargare i costitutivi e fondanti interrogativi che lo riguardano e reclamano in quanto uomo; l'assoluto è un concetto da assaporare cairologicamente negli interstizi di pienezza che l'esistenza concede e che, di volta in volta, scivolano nel flusso indistinto della *zoé*.

Ritrovarsi in quanto uomini significa *anche* questo: tentare di tracciare regioni di chiusura nell'apertità del fondo enigmatico del tutto. Accenni di remota chiarezza che, con la grazia e la devastazione del dardo apollineo, arrivano da lontano e lontano conducono. Chiaroscurale conoscenza che co-emerge e si co-appartiene con lo s-vincolante fare del doppio Dioniso: dio che scioglie i nodi, scalfisce, disintegra e ricomprende l'assolutezza del già-conosciuto, muore e rinasce in una forma sempre rinnovata. Apollo e Dioniso: non si dà l'uno senza l'altro e l'impresa conoscitiva dell'uomo si condensa in questo ininterrotto ed

asintotico dispositivo di chiusura e scardinamento, fissazione ed apertità. Ed è bene ripetere, ritualmente, la nascita e le vicende di queste originarie figure divine, come del cosmo. Perché in un simile riavvolgimento del e sul reale si intraprende un itinerario di configurazione e riconfigurazione dei frammenti nell'intero. È un esercizio di consapevolezza, una pratica di rinnovamento e ritrovamento dell'umanità dell'uomo alle radici che non può mai avere fine. Il conoscibile soverchia sempre il conosciuto: il cosmo – come tramandano le antiche teogonie – emerge e si articola dal fondo chiaroscurale dell'enigma, che continua a far da sfondo ad ogni itinerario che l'uomo intraprende.

Da qui, l'azione *simbolica* del *rito*, della ripetizione: se accolta non in quanto mera iterazione dell'uguale, ma come occasione di ritornare in maniera più originaria sul già-dato, in ragione del metamorfico oltrepassamento che fonda il procedere dell'impresa conoscitiva umana nel teatro delle relazioni, della comunicazione, dell'esserci. La *ritualità* trasmette e cementifica i valori umani, ripercorre ed elabora i pilastri che fondano l'umanità dell'uomo e, in quanto azione *simbolica*, *mette insieme*. Il termine greco *symbolon*, infatti, delineava originariamente la *tessera hospitalis*, segno materiale – una tavoletta d'argilla, un anello o qualunque altro emblema fisico – dell'unione ed ospitalità data e ricevuta tra due soggetti contraenti; oggetto, poi, conservato da ognuna delle due parti e simboleggiante, appunto, l'accoglienza, la relazione, l'essere – in una qualche misura – legati. Sul fondo dell'apparentemente semplice accordo tra due o più individui, tracima un fatto essenziale d'ordine ontologico: la costitutiva e fondante relazione con l'*altro* da sé. Si è gettati nel mondo: *da* e *in* questo si emerge, *a* e *in* questo si ritorna – nello spettro delle più disparate forme d'espressione, a vari livelli di complessità, profondità, consapevolezza. Ed occorre farsi carico di questa costitutiva *alterità* nel continuo e vicendevole scambio tra identità e differenza. Il ritorno *mitico-filosofico* sulla complessità del mondo si fa cassa di risonanza teoretica e vitale: «i riti creano una comunità della risonanza capace di armonia, di ritmo comune»[1]. Ritmo che è movimento misurato, metabolico respiro cosmico, tentativo di danzare il mondo.

In questa cornice emerge l'uomo in quanto rete di incontri, pensieri, emozioni. L'uomo in quanto antenna ricevente – che di mondo si impregna – ed antenna trasmittente – che

[1] B-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente* (*Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, 2019), a cura di S. Aglan-Buttazzi, nottetempo, Milano 2021, p. 22.

al mondo ritorna. Uomo che è singolo individuo, membro di comunità, frammento dell'intero. Uomo che, nella sua libertà, non può pensarsi assolutamente scisso dal fondo ontologico in cui è gettato (il *complèxus*: ciò che è tessuto insieme), e di cui è parte in costante relazione con gli altri enti, circostanze, contesti.

Tentare di ritornare alle origini, di ripensare il già-pensato in maniera più originaria, di accostarsi al metabolico ritmo del mondo – che è, al contempo, *Heimat* ed *alterità* – significa ritrovarsi e rinnovarsi in quanto esseri umani, frammenti del tutto:

> Anche l'animalità umana è infatti identità nella differenza, molteplicità nella continuità. La forma più radicale di eguaglianza è quella ontologica. Su questo piano le differenze di luogo, di epoca, di genere, di età, di condizione economica, di etnia, diventano declinazioni diverse, legittime e arricchenti, dell'identità che accomuna gli enti, […] dell'intero dentro il mondo. Credendoci *uno* siamo in realtà *molteplici*. Perché la nostra unità non è fondata sulla separatezza dal mondo ma *sull'In-der-Welt-sein*.[2]

Coltivare questa *consapevolezza* si configura come una pratica d'*empatia*: la presenza dell'altro è un dato di fatto, di fronte al quale vi sono diversi gradi di approccio, analisi, elaborazione. È una datità immediata e, al contempo, mediata. Da ciò dipende, in larga misura, il nostro modo di stare al mondo e con il mondo.

Ora, se *empatia* significa etimologicamente 'sentire dentro', in che cosa consiste e verso cosa è orientato questo dispositivo di metabolizzazione a cui l'uomo è chiamato? Evidentemente – visto quanto sopra – l'itinerario empatico non può che strutturarsi come un ininterrotto ed asintotico esercizio d'indagine sul sé e sul mondo; e se la questione si gioca sul labile margine tra l'universo interiore e gli orizzonti dell'altro da sé, l'impresa *conoscitivo-empatica* si sviluppa sulla decisiva e metamorfica linea di confine tra l'identità e la differenza, l'unità e la molteplicità, il singolo e la comunità. Questioni cardine, originarie e fondamentali. Interrogativi primi ed ultimi che ci riguardano in quanto animali semantici, relazionali, sociali, politici. Solchi speculativo-prassici dai quali dipende il destino dell'umanità e del pianeta, specialmente in una congiuntura storica caratterizzata da un'avanzata tecnico-scientifica senza precedenti. Alvei tematici in cui fermenta – si forma, deforma e riforma – lo stare al mondo di ogni singolo individuo, perché se «senza risonanza si viene ributtati

[2] A.G. Biuso, *Disvelamento. Nella luce di un virus*, Algra Editore, Viagrande 2022, p. 29.

in se stessi, si viene isolati», l'odierno «crescente narcisismo si oppone all'esperienza risonante»[3]; esperienza empatica senza la quale ad essere eroso è l'impianto ontologico che fonda ogni etica: abitare l'*empatia* significa, invece, ristabilire l'assetto concettuale e concreto dell'esistenza sul piano dell'individualità, della comunità, dell'intero; significa tracciare posture sostenibili nell'orizzonte dell'autenticità, della libertà e della problematizzazione, in un'epoca per la quale anche il comparto emozionale diventa motivo di sfruttamento economico. E ri-tornare all'*empatia* è necessario soprattutto in un contesto che la evoca e rivendica a gran voce, al fine di comprenderne l'impiego maggiormente diffuso e l'effettiva gittata del sentire-dentro il mondo. Perché:

> Il regime neoliberista isola le persone e allo stesso tempo si evoca l'empatia. […] È proprio in una società atomizzata che la richiesta di empatia diventa assordante. L'attuale focus sull'empatia è prima di tutto motivato economicamente: essa viene impiegata come un efficiente mezzo di produzione, serve a influenzare emotivamente la persona e a guidarla.[4]

Ed è in questo quadro che si assiste allo sfaldarsi dei pensieri pensanti, a vantaggio di un'acritica fruizione del fruibile fino a quando un margine di fruibilità resiste. Approdo naturale è, poi, un'inerziale e diffusa omologazione nell'illusione di un'assoluta libertà.

Per motivi diametralmente opposti, eventi storici raccontano di atti disumani la cui realizzazione è dipesa, in larga misura, dall'assenza di un fondo empatico: in questo caso, nella coltre di una bolla apatica, a regnare monopolisticamente è un'esiziale indifferenza; e continua a persistere, seppur in misura e maniera differente, un simile pericolo. Ciò costituisce un sensato movente per tenere alti i processi attenzionali empatici. Tuttavia, non meno urgente è la necessità di scandagliare trama, lineamenti e senso dell'*empatia*, al fine di evitare che questa diventi integralistica, allontanandosi – per ciò – dalla profonda gittata ontologico-esistenziale che dalla stessa si diparte.

2. *Il fondo ontologico dell'empatia*

[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. 24.

Prescindere dalla fondante ed ineludibile dimensione ontologica nell'approcciarsi all'*empatia*, significa correre il rischio di ripiegare in un'estremizzazione della stessa. Se si intendesse, infatti, quest'ultima negli esclusivi termini di un'indiscriminata capacità di captare, 'sentire dentro', la tonalità esistenziale dell'individuo in quanto singolo assolutamente scisso dall'alterità dell'intero, verrebbe meno la *relazionalità* dello stare al mondo a vantaggio di un insidioso individualismo. È quanto accade quando si avanza la pretesa di elevare a livello ideale-prescrittivo lo stato esistenziale-emotivo di un determinato soggetto: anche su un piano strettamente numerico – non tutti possono avere "ragione", figuriamoci essere detentori della "verità" – decretare l'esclusività di un preciso punto di vista porterebbe allo sfaldarsi di qualunque prospettiva diversificante. Quando questo stato di cose si invera in un atto di empatizzazione assoluta con un corpo estraneo al sé, esiziali ricadute si scompaginano in molteplici direzioni. Risulta di fondamentale importanza, allora, che un dispositivo di *autocontrollo* accompagni il *processo empatico* affinché quest'ultimo non si sfaldi, diventando fonte di anestetizzazione – quando non annullamento – della propria sfera sensibile-estetica. Se la *questione empatica* si gioca sul delicato quanto sfuggente margine tra l'identità e la differenza, l'unità e la molteplicità, risulta di decisiva importanza la custodia della dignità ontologica di ognuna delle parti del dialogo. Il processo di assoluta identificazione del sé in realtà esterne alla propria persona offende qualunque tentativo di elaborazione critica. Le carenze strutturali colmabili solo ed esclusivamente in bolle empatiche eteronome (l'individuo che si ritrova in quanto tale solo nella disgregazione e ricomprensione della propria persona in un contesto esterno) sono, poi, spesso sfruttate strumentalmente. Basti pensare a quanto la demagogia politica o di mercato sia strutturalmente disposta ad accordarsi alle visioni del mondo sgorganti dall'analisi tecnico-sondaggistica di dati rilevati con precisi strumenti d'indagine. Il controllo è più semplice da gestire quando l'impronta individuale, l'*ethos*, vacilla; quando il comparto simbolico scarseggia, e la frenesia detta la temporalità dello stare al mondo. L'indugio e la risonanza emotiva non si accordano con gli attuali pilastri del rigoroso procedere tecnico. Orizzonti esistenziali ed esistentivi quali il senso, lo scopo, la maturazione nel tempo opportuno, l'impianto trainante dell'emozione vanno, dunque, banditi quando non è possibile utilizzarli; ma, da caratteri

inestirpabili della natura umana, risulta più efficace trasfigurarli. Da qui la sempre più diffusa mercificazione delle emozioni, dell'empatia; la strutturazione di perimetri di vuoto da colmare tramite uno smodato consumo che diventa *ruotine* travestita da pienezza:

> Nel regime neoliberista si sfrutta non solo il tempo del lavoro, bensì la persona nel suo complesso. Il management emozionale si rivela più efficace di quello razionale, poiché penetra più in profondità nella persona. La psico-politica neoliberista lavora allo scopo di tirare fuori emozioni positive per sfruttarle ma, a ben vedere, è la libertà stessa a essere sfruttata.[5]

Il rischio è quello di incorrere in strutture di illusorio senso in cui l'unica parvenza di riempimento vitale risiede nel ritrovare il proprio più autentico compimento nel paradossale sfaldarsi della propria identità in sovrastrutture indotte o comunque, in buona parte, estranee al proprio sé. Il paradosso consiste nel fatto che, effettivamente, non si può pervenire ad un orizzonte di pienezza prescindendo dall'altro da sé; ma, in questi edifici artificiosi, l'identità non comunica, non dialoga, non si confronta con la differenza: si scioglie ed appiattisce su di essa. In simili cornici a venir meno è l'ontologica differenza del reale, a favore di un'assoluta ed indiscriminata identità generalistica. Allora lo scambio tra le parti perderebbe terreno in termini di fecondità, incanalandosi verso una stasi di fondo immune da ogni possibilità di movimento, metamorfosi, resistenza, che è l'inveramento dell'omologazione. Il processo empatico non può ridursi alla totale identificazione del sé con l'altro, ad un 'sentire dentro' che diventa espropriazione radicale, proiezione – ad un tempo totalizzante ed anestetizzante – della propria identità; e, quindi, alienazione che si articola su vari livelli: dal piano individuale delle interrelazioni al piano collettivo della manipolazione – dalle più disparate tinte – delle masse. Nel processo empatico, piuttosto, avviene un incontro con l'altro in quanto – a tutta prima – altro da sé: l'identità, dunque, interviene nel dialogo con la differenza; e viceversa.

In tal senso si è sostenuta la decisività del *rito*, del ritorno *mitico-filosofico* ed *asintotico* alle origini. Perché nel tentativo *simbolico* di approssimarsi alla *complessità* del reale si esperisce la *risonanza*, che «non è un'eco del sé» ma «le è insita la dimensione dell'Altro […] significa armonia. La depressione nasce al punto zero della risonanza. L'odierna crisi della comunità

[5] *Ibidem*.

è una crisi della risonanza»[6]. Ecco, dunque, che emerge in tutta la sua pienezza la dimensione *ontologica* del processo *empatico* che se, da un lato, non è la semplice e riduzionistica proiezione del sé sull'altro da sé – scaturigine del narcisismo – dall'altro non è nemmeno l'illusorio scioglimento del sé nell'altro – origine della nullificazione di ogni spunto elaborativo personale.

Byung-Chul Han – nelle riflessioni appena citate – evidenzia come lo stato depressivo balugini al punto zero della risonanza. Depressione che si struttura e diffonde non solo sul piano patologico, ma anche a livello strutturale, orientante: lo svilimento dell'apparato teoretico-prassico che, tanto nel singolo quanto nella collettività, si declina in un indistinto e neutrale giacere sul mondo per inerzia; o che si configura come il riduzionistico e polarizzato approccio al mondo che si fonda su un'empatia immediata e scevra della debita sosta. In questo terreno fermentano e pullulano simpatie ed antipatie istantanee, adesioni e repulsioni immediate, più meccanicamente associazionistiche che profondamente elaborate. Ecco, dunque, il farsi largo dell'attuale *modus operandi* che, tanto a livello privato quanto a livello pubblico, caratterizza il dialogo: la polarizzazione, la dicotomia, il manicheismo che pervade e perimetra la maggioranza dei dibattiti sulla base di un processo di empatizzazione scevro della debita problematizzazione. In penuria di simboli – ed in una temperie di profondo spaesamento – è più comodo, sul piano psicologico, aderire istantaneamente alla posizione che, a livello esistenziale ed esistentivo, presuppone un minore dispendio. Si assiste così ad agoni il cui obiettivo è la pura prevaricazione sull'altro, non accorgendosi – in nome, spesso, della stessa empatia – che è proprio la predisposizione a comprendere l'altro ad essere intaccata, se non annullata, *radicitus*. Non vi è *conatus* empatico né in scenari che offendono, sul nascere, qualunque margine di oltrepassamento del sé, né in cornici per le quali, invece, è la stessa identità del sé ad essere emarginata perché ricompresa in uno o più regimi di assoluta esteriorità.

Simili visioni del mondo discendono da una parziale, distorcente – quando non addirittura assente – riflessione su significato, senso e lineamenti del processo empatico. Che – lo si ripete – si sviluppa sull'ineludibile fondo ontologico dell'esistenza.

[6] Ivi, p. 22.

Empatia, dunque, significa sforzo, ricerca nel confronto-scontro con l'altro da sé, con l'irrevocabile:

> Infatti, in uno scenario dove tutto è revocabile, dove anche le identità possono essere indossate e dismesse come un abito, nessuna identità esprime più il senso e la storia di una vita che fa riferimento a un mondo comune, rassicurante e durevole. Al suo posto è subentrata un'individualità dai mille volti, che non esprime una biografia in cui è rintracciabile un senso costante di sé, ma solo una serie di riflessi fugaci nello specchio di un ambiente circostante che ha preso il posto del mondo comune. In questo ambiente si assumono di volta in volta i modelli che dalla pubblicità vengono segnalati, in quel regime di esteriorità che è poi il mondo della vita emotiva irrimediabilmente consegnata alla sua esposizione.[7]

La questione *empatica*, dunque, richiama tanto l'*identità* individuale quanto la *differenza* del mondo; tanto l'*unità* dell'intero in cui si è gettati quanto la *molteplicità* delle varie parti dello stesso, di cui si è frammenti e con le quali si vive in una nebulosa *relazionale*; prendersi carico dell'*empatia* significa attraversare la *complessità* del mondo ed abitarlo in modo tale da accogliere l'*alterità* che ne costituisce la trama con la debita dignità ontologica – senza per questo sfaldarne la pur costitutiva *identità*. Una simile *predisposizione* consente di ritrovarsi ritualmente in quanto esseri umani e farsi dono reciproco.

Non vi è sviluppo nella ricerca teoretico-prassica umana se per *empatia* si intende il neutrale e generico 'sentire dentro' l'esteriorità, ignorando il fondo ontologico entro cui accade – tra identità e differenza – la costante ed asintotica opera di configurazione delle parti secondo misura. In questo alveo poggiano le principali questioni etiche e politiche: i diritti inalienabili, civili, politici, l'inclusione e – tirando la questione allo stremo – gli equilibri geo-politici e climatici che, in larga misura, dipendono dal potere che frena costituito dall'alterità e dalla custodia della stessa identità.

3. *La valenza teoretico-prassica dell'empatia in quanto potere che frena*

In termini uguali e contrari rispetto a quanto finora discusso, non meno pericolosa è la tendenza – inveratasi a più riprese nell'epoca dello strapotere della tecnica – ad assurgere a punto fermo e inscalfibile la propria particolare prospettiva. In questo caso, a governare

[7] U. Galimberti, *Il libro delle emozioni*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 107.

monopolisticamente e voracemente il corso delle cose è l'incapacità empatica. Si tratta di una carenza esiziale, definita da Anders non «un semplice difetto fra i tanti» ma «addirittura peggiore delle peggiori cose che sono già accadute; […] Perché? *Perché è questo fallimento che rende possibile la ripetizione di queste terribilissime cose*; […] Infatti a incepparsi non sono solo i sentimenti dell'orrore, della stima o della compassione, bensì anche il *sentimento della responsabilità*»[8]. Anders distingue con decisione l'assenza di risonanza empatica e i fallimenti di immaginazione e percezione, ritenendo la prima ben più pericolosa. Si tratta di uno stato di cose radicalmente differente da quel 'sentire dentro' eticamente riprovevole che non manca, ad esempio, neanche all'individuo crudele: «la crudeltà non consiste di certo nel fatto che il crudele sia semplicemente "insensibile" alla sofferenza altrui. Tale "insensibilità" tra gli uomini è un difetto del tutto diverso dalla mancanza di co-sentire»[9].

Anche l'imporsi di questa netta distinzione tra i due eventi – l'insensibilità all'altro e la mancanza del co-sentire – ha, probabilmente, contribuito a far sì che Max Scheler maturasse l'esigenza di porre in discussione quelle proposte filosofiche (le cosiddette *etiche della simpatia*) che supponessero un'insita eticità nell'atteggiamento simpatetico. Secondo il fenomenologo, infatti, il mero co-sentire, il semplice 'sentire dentro' l'altro, non è marchio di garanzia etico, dal momento che risulta possibile empatizzare con quanto di più eticamente ripugnante si possa ideare e realizzare. Da qui la necessità scheleriana di andare oltre l'etica della simpatia, in quanto «*pre*suppone sempre quel che vuole dedurre. Non operando infatti il collegamento primario del valore etico all'*essere* e alle condotte delle persone, al loro *essere-persona* e al loro esser-così […] finisce per derivarlo solamente dal comportamento dell'*osservatore*»[10]. Ecco il punto: l'*empatia* – se la si vuole accogliere nella sua portata etica – non può ridursi al solo 'sentire dentro' l'alterità; è necessario, al contempo, prendersi carico dell'alterità in riferimento all'essere, all'intero ed a ciò che si articola dalla sua enigmatica complessità. Al contrario si renderebbe l'empatia un processo eticamente neutro. Come ancora più esiziale è l'indifferenza empatica denunciata da Anders, preludio

[8] G. Anders, *Noi figli di Eichmann* (*Wir Eichmannsöhne*, 1964), a cura di A.G. Saluzzi, Giuntina, Firenze 1995, p. 34.
[9] M. Scheler, *Essenza e Forme della Simpatia* (*Wesen und Formen der Sympathie*, 1923), a cura di L. Boella, L. Oliva, S. Soannini, FrancoAngeli, Milano 2010, p. 48.
[10] Ivi, p. 41.

della *dissipatio* dell'umanità dell'uomo. Perché è nel tetro retroterra della più indiscriminata incapacità di 'sentire dentro' che si sono consumate le più truci nefandezze della storia dell'umanità. E questo vuoto d'empatia scorre, nelle più diversificate forme, dalle più raccapriccianti efferatezze di massa compiute nel tempo – alcune delle quali hanno portato Hannah Arendt a parlare di *banalità del male* – agli inenarrabili atti che tuttora sporcano di sangue e disumanità le pagine di cronaca nera:

> Tali sono ad esempio i bulli […], o gli adolescenti che non sanno cogliere la differenza tra corteggiare una ragazza o stuprarla, tra passare con indifferenza davanti a un mendicante o dargli fuoco mentre dorme […]. Queste non sono esagerazioni, basta ascoltare le risposte che questi ragazzi danno a chi li interroga sui loro comportamenti. Immancabilmente dicono: "ma cosa abbiamo fatto di male?", "stavamo scherzando", "era solo un gioco". A questi ragazzi manca la *risonanza emotiva* delle loro azioni […], perché la loro psiche non le registra.[11]

Da qui l'assordante esigenza dell'empatia nell'elaborazione e prassi umana, e la conseguente e improrogabile necessità che ad un'educazione intellettuale si affianchi un'educazione emotiva. Perché il *processo empatico* funge da *trait d'union* tra dimensione razionale e piano emotivo; l'assolutizzazione di ognuno di questi due tratti essenziali della trama dell'umano conduce a effetti esiziali: da un lato alla fredda, metallica, meccanica distruttività di un procedere che, nel pretendersi razionale, miete scempi senza averne nemmeno la doverosa contezza; dall'altro ad un 'sentire dentro' scevro della dovuta risonanza etica e fatica intellettuale. Risulta di decisiva importanza preservare e incorporare l'*empatia* nella sua complessità, se intendiamo, dicendoci *empatici*, ritrovarci in quanto essere umani, nell'ineludibile, fondante, arricchente ed espansiva relazionalità con l'altro da sé.

4. *La misura dell'empatia*

Sulla scorta di quanto percorso si intende ritornare alla doppia accezione dell'espressione *misura dell'empatia*. Soggiornare presso l'*empatia* significa, da un lato, accoglierla con il dovuto rigore, nella sua costitutiva complessità; dall'altro lato, sulla base di ciò, abitare gli

[11] U. Galimberti, *Il libro delle emozioni*, cit., p. 56.

orizzonti teoretici e vitali che dal plesso *empatico* si diramano. Da qui la doppiezza del movimento *empatico*: la necessità di *misurare* l'*empatia* – scandagliandone radici ed articolazioni – fonda la possibilità che la stessa possa fungere da *misura* del nostro stare al mondo. Perché la questione empatica – il dispositivo del 'sentire dentro' l'altro da sé, che è parte integrante e decisiva della definizione del sé – colloca l'uomo in solchi originari e prospettici che irrorano, da millenni, la *perfettibilità* dell'esistenza individuale e comunitaria. E non può ridursi – come, spesso oggi accade nell'impiego smodato di concetti-cardine – allo *status* degradato di slogan, mantra di asservimento delle coscienze ammantato dall'aura della libertà, strumento economico-demagogico al servizio di un assetto che incentiva il perpetuarsi dell'Eguale e poco altro. Ed è la stessa vividezza della gittata ontologica dell'empatia a salvare, di volta in volta, dal tetro abisso dell'indifferenza – sia che questa sia alessitimia, sia che questa si declini in senso egocentrico-narcisistico. Abitare l'empatia significa volgere lo sguardo all'intero, alle sue parti ed all'indissolubile nesso, legame, relazione che vige tra questi: significa ritrovarsi in quanto esseri umani.

Etica e metodo filosofico nei *Diari segreti* e nei *Quaderni 1914-1916* di Ludwig Wittgenstein

di Federico Tinnirello

1. *Introduzione: la novità dell'etica di Wittgenstein*[1*]

[1] All'interno del saggio verranno usate le seguenti abbreviazioni delle opere di Wittgenstein, di cui indichiamo anche le edizioni di riferimento:
NL: *Note sulla logica* [settembre 1913], in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914- 1916*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi 2009, pp. 245-263.
DS: *Diari segreti* [1914-1916], a cura di L. Perissinotto, Meltemi editore, Milano 2021.
Q: *Quaderni 1914-1916* [1914-1917], in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi 2009, pp. 129-239.
T: *Tractatus logico-philosophicus* [1918], a cura di L. Perissinotto e P. Frascolla, Feltrinelli, Milano, 2022.
LPE: *Lettere di Ludwig Wittgenstein con ricordi a Paul Engelmann* [1916-1937], La Nuova Italia, Firenze, 1970.
CE: Conferenza sull'etica [1929], in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967, pp. 3-18.
RF: *Ricerche filosofiche* [1936-1949], a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009.
PD: *Pensieri diversi* [1914-1951], a cura di G.H. Von Wright e M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2021.
L: *Lettere 1911-1951, a* cura di A. Bottini, Adelphi, Milano 2012.

È un'impresa difficile trovare un aggettivo che possa descrivere la posizione ricoperta da Ludwig Wittgenstein nella storia dell'etica filosofica; si potrebbe tentare di definirla *inusuale*, dal momento che Wittgenstein non considera l'etica come una disciplina filosofica che riflette sull'agire umano oppure che cerca di definire termini quali bene, male o giustizia. Per Wittgenstein, l'etica non è una disciplina che formula teorie su un oggetto specifico, ma è piuttosto un aspetto del sentire (*fühlen*) umano: infatti non è un caso che una delle proposizioni etiche più famose reciti «noi sentiamo che, anche nel caso in cui tutte le *possibili* domande scientifiche abbiano ricevuto una risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora minimamente toccati» (*T*, 6.52)

L'etica sorge quando *sentiamo* che la spiegazione dominante del mondo – cioè la spiegazione scientifica – è insufficiente di fronte al senso di disarmo e di smarrimento che percepiamo nella nostra vita. Tutti noi, ad un certo punto, *sentiamo* che la vita ci appare problematica: nel dolore, nell'angoscia o nelle difficoltà, ed è da questa problematizzazione non scientifica della vita che sorge l'etica come spazio della riflessione sul sentire. In questa frattura fra la vita e la sua comprensione risiede l'inseparabilità della riflessione etica da quella filosofica[2], perché entrambe assumono la forma della «chiarificazione dei pensieri», nel senso che lo spazio dell'etica emerge come momento dell'attività filosofica per come Wittgenstein l'ha intesa lungo tutta la sua vita: cioè come terapia linguistica che apre ad un nuovo modo di vedere e di vivere il mondo. Dunque, l'etica e la filosofia hanno entrambi un aspetto *prassico*, ovvero ci portano ad una trasformazione personale, ad un cambio di rotta che conduce la nostra esistenza verso nuovi sentieri.

All'interno di questo piccolo saggio ripercorreremo la genesi del rapporto fra l'etica e il metodo filosofico, analizzando i *Diari segreti*[3] e i *Quaderni 1914-1916* scritti sul fronte del

[2] Wittgenstein, per l'appunto, insiste sul fatto che non può esistere una soluzione al problema della vita ma soltanto una sua chiarificazione, poiché vivere non dipende dal trovare una soluzione al modo della scienza. A questo proposito, nei *Pensieri diversi* afferma che «quando uno crede di aver trovato la soluzione del problema della vita e vorrebbe dire a se stesso: ora è tutto molto facile, costui, per confutare se stesso, dovrebbe solo ricordarsi che vi è stato un tempo in cui questa "soluzione" non era stata trovata; anche a *quel* tempo però si doveva poter vivere, e in rapporto a esso la soluzione trovata appare come un caso fortuito. Così succede a noi con la logica» (*PD*, p. 23)

[3] Per un'esposizione generale dei *Diari segreti* mi permetto di rimandare alla recensione che ho scritto per *Il pensiero storico. Rivista internazionale di storia delle idee*: https://ilpensierostorico.com/i-segreti-di-wittgenstein/

Primo conflitto mondiale. Il nostro obiettivo sarà quello di sostenere che la riflessione etica – che Wittgenstein inizia intorno al 1914, in piena coincidenza con le riflessioni sulla logica e sull'essenza della proposizione – si articola, in un primo momento, su due piani differenti, per poi ricongiungersi in maniera unitaria nel *Tractatus logico-philosophicus*[4]. Il primo piano riguarda la difficoltà insita nel filosofare: in cui vediamo un Wittgenstein «[who] struggling with his thoughts»[5], al fine di poter avere «una visione globale» (*DS*, p. 57) sui problemi della logica, salvo poi accorgersi che «i problemi più ardui devono tutti risolversi dinanzi a noi» (*DS*, p. 96). Dunque, nei *Diari* inizia ad emergere, da un lato, l'idea che la filosofia sia «»un lavoro su sé stessi. Sul proprio modo di vedere. Su come si vedono le cose» (*PD*, pp. 43-44); dall'altro lato, che l'oggetto della filosofia non sono né teorie né dottrine.

Il secondo piano, invece, concerne la riflessione sul «senso (o il valore) del mondo e della vita»[6], che costituisce una definizione di ciò che Wittgenstein chiamava etica[7]. Queste riflessioni si trovano nella parte conclusiva dei *Quaderni*, nella quale Wittgenstein ritiene che lo scopo principale della vita etica sia «viv[ere] felicemente!» (*Q*, p. 220), e cioè perseguire una vita che sia quanto più possibile «in armonia con il mondo» (*Q*, p. 219).

2. *Il metodo filosofico nei* Diari segreti

I *Diari segreti*[8] sono un «insieme di annotazioni cifrate […] che contengono […] costanti e quasi quotidiani riferimenti da parte di Wittgenstein alla guerra e alla sua esperienza di

[4] "I *Diari segreti* contengono […] indicazioni esplicite sull'intento unitario che guiderà Wittgenstein nella composizione del *Tractatus*". (Ivi, p. 28).
[5] N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: a memoir*, Clarendon Press, Oxford, 2001, p. 23.
[6] L. Perissinotto, *Introduzione a Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna, 2018, p. 91
[7] Nella *Conferenza sull'etica* del 1929, Wittgenstein definisce l'etica come "la ricerca su ciò che ha valore; o su ciò che è realmente importante, o sul significato della vita, o su ciò che fa la vita meritevole di essere vissuta, o sul modo giusto di vivere" (*CE*, p. 7)
[8] È bene precisare che i *Diari segreti* e i *Quaderni 1914-1916* appartengono allo stesso gruppo di manoscritti wittgensteiniani, che, stando alla classificazione di Von Wright, sono il 101, 102 e 103. Nello specifico, i passi pubblicati nei *Diari segreti* si trovavano nella pagina sinistra del taccuino scritti in codice cifrato, mentre i passi pubblicati nei *Quaderni* si trovano nelle pagine destre, non in codice. Tuttavia, le annotazioni cifrate che compongono i *Diari segreti* non sono state pubblicate subito ma solo successiva-

soldato»[9]. Tuttavia, a differenza di ciò che si potrebbe pensare, i *Diari* non contengono soltanto riflessioni *private*, ma anche informazioni rilevanti per capire «il Wittgenstein filosofo e il suo *Tractatus*»[10]. Per comprendere le annotazioni sul metodo filosofico contenute nei diari dobbiamo partire da un precedente scritto che sono le *Note sulla logica* (1913), nel quale Wittgenstein sostiene che «in filosofia non vi sono deduzioni; essa è puramente descrittiva. La parola "filosofia" deve sempre designare qualcosa sopra o sotto, non già presso, le scienze naturali» (*NL*, p. 245). Stando a questa definizione, la filosofia ha il compito di descrivere la realtà senza seguire il metodo della scienza, cioè senza formulare tesi o teorie supportate da evidenze sperimentali. Questa distinzione fra filosofia e scienza è, come l'ha definita Perissinotto, uno dei "pensieri-guida" della riflessione del *Tractatus*, e anche della seconda fase del suo pensiero.

L'idea di fondo è che la filosofia non ha il compito di trovare delle soluzioni a dei problemi, poiché «la filosofia deve [soltanto] chiarire e delimitare i pensieri» (*T*, 4.112) al fine di poter riconoscere che «the solution consists in the trasformation of our way of thinking»[11]. Dunque, non ci sono problemi filosofici e neanche proposizioni filosofiche, ma la filosofia è intesa come «un lavoro su sé stessi» (*PD*, p. 43), nel quale è Wittgenstein stesso e, in questo caso, il Wittgenstein filosofo, ad essere impegnato in prima persona. I *Diari segreti* ci restituiscono una concezione della filosofia intrecciata con l'esperienza esistenziale di Wittgenstein e, nello specifico, con l'esperienza della Prima guerra mondiale. Dunque, filosofia e vita diventano inseparabili non soltanto nella riflessione concettuale, ma nell'esperienza quotidiana dello stare al mondo. Difatti, le annotazioni di Wittgenstein non sono un puro resoconto di guerra, bensì una riflessione sugli aspetti etici ed esistenziali, che hanno influenzato, per l'appunto, la sua concezione della filosofia come «tutto ciò che è possibile *prima* di ogni nuova scoperta» (*RF*, § 126).

---

mente, poiché l'allieva di Wittgenstein, Elizabeth Anscombe, che ha curato la prima edizione dei *Quaderni* nel 1961, riteneva che queste annotazioni fossero troppo private e non avessero valore «né scientifico né culturale».

[9] L. Perissinotto, "Un filosofo tra cannonate, patate e riflettori: i cosidetti *Diari segreti* di Wittgenstein", in L. Wittgenstein, *Diari segreti*, Meltemi editore, Milano, 2021, p. 12.

[10] *Ibidem*.

[11] O. Kuusela, "Wittgenstein, ethics and philosophical clarification", in R. Agam-Segal e E. Dain, *Wittgenstein moral thought*, Routledge, New York, 2018, p. 36.

Nei *Diari segreti* vi sono una serie di annotazioni che vanno in questa direzione, ad esempio, il 25 agosto del 1914, Wittgenstein scrive che «solo una cosa è necessaria: essere capaci di osservare tutto ciò che ti accade» (*DS*, p. 47). Questo passo ci dice due cose di grande importanza: da un lato, emerge un'assonanza con la prima proposizione del *Tractatus*, «il mondo è tutto ciò che accade» (*T*, 1), con la differenza che qui il mondo «compare […] in un contesto etico-esistenziale»[12]. Con ciò Wittgenstein fa riferimento alle difficoltà che incontriamo durante il nostro percorso di vita e la filosofia sembra assumere il compito di una *consolazione*, nella quale non bisogna «perder sé stessi!!! […] e lavorare [cioè fare filosofia] non per far passare il tempo, bensì con gioia [-] per vivere» (*DS*, p. 87). A questo proposito, la filosofia diventa anche un modo per «restare presso di sé» (*DS*, p. 48) o, come scrive in una lettera a Paul Engelmann, nell'essere «*un po'* più degno» (*LPE*, p. 9). Dunque, la riflessione filosofica riguarda sempre «un nostro cambiamento personale»[13], ovvero una tensione etica che ci permette di «vedere il mondo nella giusta maniera [*richtig*]» (*T*, 6.54): nel senso che la filosofia cambia – eticamente – il nostro rapporto con il mondo, trasformandosi in «an attitude to the world and life, can penetrate any thought or talk»[14].

Dall'altro lato, viene fuori una considerazione più strettamente metodologica, in cui «[l'osservare] sarà sempre […] il tratto caratterizzante della filosofia e ciò che solamente le può consentire di non cadere nel dogmatismo»[15]. Dunque, se la filosofia non vuole cadere nel dogmatismo, cioè assumere «che la realtà debba essere come i nostri modelli»[16], allora bisogna sempre tenere presente che la realtà supera le nostre concettualizzazioni perché «tutto è lì in mostra, non c'è nulla […] da spiegare» (*RF*, § 126); anzi, il compito del filosofo dovrebbe essere quello di «non pensare, ma osserva[re]» (*RF*, § 66).

Oltre questo passo, Wittgenstein ci restituisce delle annotazioni che contengono altri riferimenti al metodo filosofico: per esempio, troviamo questa importante indicazione:

---

[12] L. Perissinotto, "Un filosofo tra cannonate, patate e riflettori: i cosidetti *Diari segreti* di Wittgenstein", cit., 2021, p. 29.
[13] P. Donatelli, *Wittgenstein e l'etica,* Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 39.
[14] C. Diamond, "Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's *Tractatus*", in The New Wittgenstein a cura di A. Cray e R. Read, London-New York, Routledge 2000, p. 153.
[15] L. Perissinotto, "Un filosofo tra cannonate, patate e riflettori: i cosidetti *Diari segreti* di Wittgenstein", cit., 2021, p. 31.
[16] L. Perissinotto, "Wittgenstein filosofo del linguaggio", in F. Piazza e F. Cimatti (a cura di), *Filosofie del linguaggio. Storie, autori, concetti*, Carocci, Roma 2015, p. 249.

«quando si sente che ci si sta impuntando su un problema, non si dovrebbe continuare a pensarci, altrimenti si rimane insabbiati. Piuttosto, occorrerebbe ricominciare a pensare da un'altra parte, dove ci si possa comodamente attestare» (*DS*, pp. 95-96). Questo passo prefigura il metodo che Wittgenstein impiegherà durante tutta la sua attività filosofica. Oltre ad osservare e descrivere la vita umana e il mondo, il filosofo deve anche guardare ciò che è osservato da più punti di vista, affinché ciò che si è pensato non diventi un dogma. Questo è confermato in un'annotazione del 1929, quando Wittgenstein afferma che

> il mio modo di filosofare mi è sempre stato e mi è tuttora nuovo, ed è per questo che devo così spesso ripetermi. Un'altra generazione, cui esso sarà entrato nel sangue, troverà noiose queste ripetizioni. Per me sono necessarie. (*PD*, p. 17)

Il metodo di Wittgenstein consta di ripetizioni, nelle quali è necessario «ritornar sempre a esaminare sotto nuovi profili, come non risolte, questioni che si ritengono risolte» (*Q*, p. 163), perché solo analizzando una questione o una domanda filosofica da più punti di vista possiamo vedere che quest'ultima – in realtà – si dissolve fra le nostre mani, nel senso che «lo scopo è di mostrare che, se prendiamo sul serio, fino in fondo, le nostre dottrine […] allora arriveremo a vedere che tali dottrine si dissolvono»[17]. La dissoluzione delle dottrine è, dunque, una conseguenza del fatto che un problema non può più essere considerato tale se visto da una prospettiva – come quella filosofica – secondo la quale ciò che è importante e già davanti a noi e non dobbiamo fare altro che descriverlo. Più esattamente, sbagliamo a pensare che nel «filosofare […] la difficoltà consista nel dover descrivere fenomeni difficili da afferrare» (*RF*, § 436).

Come si è cercato di mostrare, i *Diari segreti* contengo già, in maniera più o meno determinata, uno dei "pensieri-guida" della filosofia di Wittgenstein, ovvero che il compito della filosofia riguarda, da un lato, un cambiamento personale della nostra esperienza del mondo, e, dall'altro lato, la descrizione della vita così com'è, senza la mediazione di dottrine, poiché «se si desse una 'soluzione' dei problemi logici (filosofici), dovremmo tenere

[17] P. Donatelli, *Wittgenstein e l'etica*, cit., 1998, p. 39.

a mente che un tempo essi non erano affatto risolti (e anche allora si doveva pur vivere e pensare)» (*PD*, p. 21).

3. *L'etica nei* Quaderni 1914-1916

Come abbiamo già detto, l'etica nel primo Wittgenstein si dà su due piani: il primo è quello della riflessione sul metodo filosofico, su cosa significa *fare* filosofia, mentre il secondo concerne l'etica in senso stretto, e cioè su qual è la vita buona che ogni essere umano dovrebbe perseguire. Su quest'ultimo punto, nei *Quaderni 1914-1916* troviamo delle riflessioni – poco sistematiche – che vanno nella direzione che l'unica vita buona sia quella felice.

In primo luogo, bisogna sottolineare che non possiamo trovare indicazioni su quale sia la vita buona nei fatti che accadono nel mondo, nel senso che «[there is not] criterion can be stated with reference to reality that explains what kind of life costitutes a happy or harmonius life on the basis of which such a life could be identifed»[18]. In questo passo, Kuusela vuole affermare che per Wittgenstein è impossibile fondare l'etica sulla base di ciò che accade nel mondo, dal momento che «ethical propositions are not concerned with anything in the world […] Unlike thoughts, ethics has no subject matter in the world»[19]. Le proposizioni dell'etica non sono proposizioni, poiché queste ultime non possono essere né vere né false, in quanto non sono «*un'immagine* di uno stato di cose» (*Q*, p. 137). Il fatto che non vi siano proposizioni dell'etica significa che lo spazio dell'etica non è *esprimibile* con il linguaggio, bensì «l'etica non tratta del mondo. L'etica deve essere una condizione del mondo» (*Q*, p. 222).

Dunque, fra la sfera dei valori e dell'agire che appartiene all'etica e la sfera dei fatti che appartiene al linguaggio e al mondo non c'è coappartenza; questo implica che non possiamo trovare nei fatti del mondo *come* dovremmo agire per raggiungere la felicità: «there is no ground for saying about anything in the world that it is as it ought or ought not to

[18] O. Kuusela, "Wittgenstein, ethics and philosophical clarification", cit., p. 45.
[19] Ivi, p. 43.

be, that it is good or bad»[20]. L'etica, dunque, non può essere fondata guardando al mondo, poiché essa compare come espressione della volontà del «soggetto metafisico» (*T*, 5.641).

È importante, a questo proposito, fare alcuni chiarimenti: per Wittgenstein la volontà è una *condizione* tipica del soggetto che rende possibile un'esperienza *etica* del mondo. Infatti, nei *Quaderni* è possibile leggere che «se la volontà non fosse, non vi sarebbe nemmeno quel centro del mondo che chiamiamo l'Io e che è il portatore dell'etica» (*Q*, p. 225). Dunque, la volontà deve essere considerata come «un esercizio *attivo* della mente»[21] che rende possibile l'accesso alla vita buona e ad un'esperienza del mondo alla luce dei valori. Questo chiarimento della nozione di volontà conduce ad interpretare correttamente questo concetto senza fraintendimenti. Ad esempio, nei *Diari segreti* Wittgenstein, a seguito del senso di isolamento provato al fronte, è tentato di annullare la sua volontà, al fine di raggiungere una passività completa nei confronti del mondo: «non ho ancora trovato una via d'uscita. Non mi sono ancora deciso per una passività completa. E probabilmente questo è un male, poiché sono impotente» (*DS*, p. 49).

Tuttavia, questa concezione della volontà, già all'interno dei *Quaderni*, non verrà perseguita da Wittgenstein, perché l'annullamento della volontà non conduce ad un'armonia con il mondo, ma ad uno scontro sempre più accesso con ciò che è esterno a noi stessi. L'esercizio corretto della volontà ci porta, da un lato, all'agire etico e, dall'altro lato, ad accettare che «il mondo è indipendente dalla mia volontà» (*T*, 6.373). L'esercizio della volontà, dunque, appartiene soltanto al soggetto che la esercita per trascendere i fatti del mondo e vivere un'esperienza di tipo valoriale. Difatti, scrive Wittgenstein, «il soggetto che pensa è certo vana illusione. Ma il soggetto che vuole c'è» (*Q*, p. 225).

Riassumendo, possiamo dire che l'etica non può essere fondata sulla base dei fatti presenti nel mondo – posizione usualmente chiamata naturalismo[22] – pertanto l'etica entra nello spazio antropologico attraverso la volontà, la quale è sempre esercitata dal soggetto.

[20] Ivi, p. 44.
[21] P. Donatelli, *Wittgenstein e l'etica*, cit., 1998, p. 114.
[22] Donatelli definisce il naturalismo etico in termini descrittivisti, cioè "gli enunciati etici equivalgono a descrizioni di fatti e sono comprensibili interamente solo se comprendiamo le condizioni di verità di tali enunciati" (*Ibidem*).

A questo punto, possiamo dire quale dovrebbe essere, secondo Wittgenstein, la vita buona che ogni uomo dovrebbe perseguire. La risposta, di per sé, è molto semplice: «per vivere felice devo essere in armonia con il mondo. E questo *vuol dire* essere felici» (*Q*, p. 219). Dunque, la vita buona è la vita felice, e cioè quella vita in cui si vive – o si cerca di vivere – in armonia con il mondo, con tutto ciò che accade. La possibilità di vivere una vita felice è una conseguenza dell'esercizio della volontà: «il soggetto che vuole dovrebbe dunque essere felice o infelice, e felicità e infelicità non possono appartenere al mondo» (*Q*, pp. 224-225). La felicità e l'infelicità sono, in fin dei conti, quell'esperienza del mondo che caratterizza l'etica, provocando una differenza sulla modalità di stare al mondo del felice e dell'infelice: «il mondo del felice è un altro che quello dell'infelice» (*Q*, p. 223).

La persona felice – colui che segue la vita buona – *vede* il mondo in maniera diversa da chi è infelice: la sua esperienza del mondo è radicalmente diversa e questo ha un'influenza su come noi *viviamo* i fatti che accadono nel mondo. Il felice sarà colui che vivrà in armonia con il mondo, ovvero colui che «accept the outcomes of one's actions, whatever they are»[23]. L'obiettivo della vita buona è la felicità, ma come giustifichiamo questa prospettiva?

> Sempre torno a pensare: la vita felice è buona; la infelice, cattiva. E se *adesso* mi domando: ma *perché* è proprio felicemente che dovrei vivere?, questa si rivela interrogazione retorica: appare che la vita felice si giustifica da sé, che essa *è* l'unica vita giusta. (*Q*, p. 223)

Non ci sono giustificazioni o ragionamenti che possono condurci verso il fatto che la vita buona sia la vita felice, al contrario la vita felice si giustifica da sé, dal fatto che non possiamo vivere diversamente che in armonia con il mondo. Su questo punto commenta Perissinotto:

> dire che la vita felice si giustifica da sé non sembra, infatti, dirci nulla sull'etica, così come sembra lasciare del tutto senza risposta la più classica delle domande etiche 'Che cosa devo…?'. Forse la soluzione consiste proprio nel riconoscere che non c'è nulla da dire o da descrivere, ossia, come abbiamo già visto, che non vi può essere nessun carattere 'oggettivo' o 'fisico' che distingua una vita felice (buona o giusta) da una vita infelice (cattiva o ingiusta) e che, proprio per questo, è eticamente indifferente che (ci) accada questo piuttosto che quest'altro.[24]

[23] O. Kuusela, "Wittgenstein, ethics and philosophical clarification", cit., p. 49.
[24] L. Perissinotto, "Un filosofo tra cannonate, patate e riflettori: i cosidetti *Diari segreti* di Wittgenstein", cit., pp. 23-24.

Proprio perché ciò che ci accade non può avere alcuna influenza su ciò che è etico, questo non può essere giustificato tramite i fatti, ma neanche tramite il linguaggio, nel senso che la vita buona *si mostra* nella vita felice, nel fatto che vivere in armonia con il mondo è la raffigurazione della vita buona. Questa prospettiva etica è corroborata da due passi contenuti sempre nei *Quaderni*: «che è il carattere obiettivo della vita felice, armonica? Anche qui è chiaro che non può esservi un tale carattere, che si possa *descrivere*» (*Q*, p. 224). Non si può, dunque, descrivere linguisticamente cosa sia la vita felice, ma piuttosto essa si *mostra* nelle nostre azioni e nel fatto che il mondo del felice è completamente diverso da colui che è infelice.

In conclusione, possiamo dire che il legame fra l'etica e il metodo filosofico nei primi scritti di Wittgenstein è fondato sulla distinzione – centrale nel *Tractatus logico-philosophicus* – fra dire e mostrare, che Wittgenstein ha definito in una lettera a Bertrand Russell, come la «questione cardine della filosofia» (*L*, 19/08/1919). In sintesi, possiamo affermare che il dire è lo spazio dei fatti, degli stati di cose che accadono nel mondo, i quali possono essere detti e raffigurati tramite le proposizioni, che sono per l'appunto, immagini dei fatti. Lo spazio del dire è quello delle scienze sperimentali, che misurano e quantificano basandosi su ciò che è esprimibile tramite il linguaggio. L'etica, filosofia o la religione appartengono, invece, allo spazio del mostrare, il quale riguarda ciò che non può essere espresso tramite le proposizioni ma che «rende possibile che qualcosa venga detto (pensato; raffigurato)»[25]. Nel *Tractatus*, infatti, Wittgenstein scrive che «l'etica è trascendentale» (*T*, 6.421), perché nel sentire etico del soggetto si *mostra* la nostra esperienza personale del mondo, nel senso che «ethics […] explain the constituition of the world as something valuable or meaningful, i.e. to clarify how it is possible for a subject to experience it as such»[26].

4. *Conclusione: etica e immagine scientifica del mondo*

La distinzione fra dire e mostrare ci ha condotto all'essenza della riflessione wittgensteiniana sull'etica e la filosofia. Lo spazio del mostrare è quello dell'esistenza concreta, del

[25] L. Perissinotto, *Guida a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 58.
[26] O. Kuusela, "Wittgenstein, ethics and philosophical clarification", cit., p. 44.

modo con cui *sentiamo* il nostro stare al mondo, il quale non può semplicemente limitarsi alla presenza fisica degli oggetti o stati di cose che ci circondano. Un esempio chiaro che può aiutarci a comprendere questo aspetto centrale della filosofia di Wittgenstein è la descrizione di Venezia *sentita* da Gustav Aschenbach, protagonista del noto romanzo di Thomas Mann:

> cielo e mare rimasero foschi e plumbei, ogni tanto cadeva una pioggerellina nebbiosa, ed egli si rassegnò a raggiungere per via d'acqua una Venezia diversa da quella che aveva trovato giungendovi da terra […] ripeteva fra sé frammenti di quel canto misurato che allora era sorto da devozione, felicità e mestizia e aveva preso forma, commosso e senza fatica, dalle sensazioni.[27]

Arrivare a Venezia dal mare e non dalla terraferma genera in Aschenbach un turbinio di sensazioni che non aveva provato precedentemente, conducendolo a vedere la città sotto un'altra prospettiva. Pertanto, l'attenzione che Wittgenstein dedica all'etica e alla filosofia come chiarificazione dei pensieri va in una direzione precisa: il rapporto fra l'uomo e il mondo non è determinato soltanto dalla conoscenza scientifica; per questo Wittgenstein insiste nel separare filosofia e scienza e nel distinguerle sia a livello metodologico che epistemologico. Questa insistenza ci conduce verso il giudizio di Wittgenstein della scienza e della modernità, un problema delicato sul quale si accennerà soltanto in maniera provvisoria.

Secondo Wittgenstein la modernità filosofica e scientifica ha dato vita alla «moderna concezione del mondo» (*T*, 6.371), la quale pretende di spiegare la realtà nella sua totalità attraverso le leggi scientifiche; in questo modo la scienza diviene depositaria di una visione riduzionista della realtà e del linguaggio, che diventa lo strumento con cui raffiguriamo gli stati di cose *fisici* presenti nel mondo. A questo proposito, l'obiettivo della riflessione di Wittgenstein – e del *Tractatus* in particolare – è sì di affermare che il linguaggio raffigura i fatti, cioè le «proposizioni della scienza naturale» (*T*, 6.53), ma che non tutto *l'uso del nostro linguaggio* obbedisce a questo proposito. Da qui la necessità che la filosofia lavori sulla soggettività, sullo sfondo culturale e conoscitivo e sulle pratiche tramite le quali gli individui organizzano – linguisticamente – la realtà in cui vivono. Per questo, secondo Wittgenstein,

[27] T. Mann, *La morte a Venezia*, Newton Compton, Roma 1992, p. 41.

non bisogna arrendersi al «disincanto del mondo» (Weber), ma bisogna lavorare su sé stessi e sulla potenzialità espressiva del linguaggio conservando una certa libertà di movimento e di pensiero. Pertanto, il compito del filosofo è quello di proporre un'alternativa alla forma[28] dell'immagine scientifica del mondo, e cioè il progresso[29]. La battaglia per la riappropriazione del linguaggio e della comprensione reciproca passa dal riconoscimento di «perdita di un contatto con il linguaggio, con il mondo e con sé stessi»[30], causato dal progresso e dalla moderna civiltà della tecnica.

Tuttavia, la soluzione non è il rifiuto del progresso o della scienza come insieme di conoscenze sul mondo, ma la creazione di uno spazio linguistico e antropologico che vada oltre il mero spazio dei fatti: in questo Wittgenstein ha avuto il merito di recuperare ed attuare un modo di fare filosofia che – ai suoi occhi – si stava sempre di più adeguando alla scienza, come nel neopositivismo logico o nella filosofia russelliana. È in questo quadro culturale che emerge sempre più la *necessità dell'etica*, quale *tendenza* «di avventarsi contro i limiti del linguaggio» (*CE*, p. 18) per cercare di comprendere «qualcosa sul significato ultimo della vita» (*CE*, p. 18). Per Wittgenstein, infatti, è proprio nella tendenza disperata e paradossale di rompere le maglie del linguaggio dei fatti che è possibile intravedere il coraggio e la profondità del lavoro filosofico, che ci permette di riappropriarci di espressioni linguistiche e culturali che credevamo perdute.

---

[28] "Essere compreso dal tipico uomo di scienza occidentale non mi importa affatto, perché costui non capisce lo spirito in cui io scrivo. La nostra cultura è caratterizzata dalla parola «progresso». Il progresso è la sua forma, non una delle sue proprietà, quella di progredire […] il mio scopo quindi è diverso da quello dell'uomo di scienza, e il movimento del mio pensiero diverso dal suo" (*PD*, p. 28).

[29] La posizione di Wittgenstein sul progresso viene descritta da Jacques Bouveresse come una "delle superstizioni più caratteristiche della nostra epoca, in qualche modo costitutiva dello spirito del tempo […] [si crede che il progresso] sia in grado di trovare una soluzione per tutti i problemi fondamentali dell'umanità" (J. Bouveresse, "L'oscurità del tempo presente: Wittgenstein e il mondo moderno" in D. Sparti (a cura di), *Wittgenstein politico*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 62).

[30] P. Donatelli, "Wittgenstein. La filosofia come critica", in C. Diamond e J. Conant, *Rileggere Wittgenstein*, Carocci, Roma 2010, p. 33.

«dammi la realtà del verbo». Intorno a *Nerotonia* di Rossella Pretto

di Pietro Cagni

0.

La trasparenza. Il sussurro di Lady Macbeth coagulato in un nuovo poema: è un ulteriore compimento della sua presenza non più «disincarnata e confusa». La storia di Shakespeare ha chiesto a Rossella Pretto «di ripetersi», prendere forma ancora una volta perché ciò che era rimasto inespresso trovasse parola. In poesia le vere presenze possono riaccadere e nostro compito è saperle ospitare, ampliando i loro confini e il loro dominio: *compiere ciò che manca*. Così Macbeth diventa un altro, possibile nome del presente, il fondale a cui l'autrice può attingere la verità dei suoi eventi. Riaccade quella «tragedia famosa e perfamosa / di Macbet e della Ledi», come l'aveva chiamata Giovanni Testori, e il tempo va in corto-circuito, le cose lontane si chiamano tra loro, si ripetono in un legame di annuncio, attesa e compimento. Dopo quindici anni di lettura e inesauribile ossessione per l'opera,

Rossella Pretto accetta di sprofondare nella misteriosa somiglianza, accettandone persino lo spavento. La folgorante similitudine d'apertura chiarisce che la poesia di *Nerotonia* è «come pulire un vetro»: fa vedere attraverso, permette l'attualità della storia, il miracolo della sua trasparenza. Così l'autrice può fare brillare la componente più spesso trascurata, inesistente della tragedia shakespeariana: l'amore che pure deve esserci stato, prima della lontananza, e prima dei propositi delittuosi, dello spargimento di sangue. Quella soglia ancora non impestata né rovinata che pure ha unito, deve avere unito i due amanti. Ad accadere è un innamoramento in cui si nasconde una guerra «ormai vinta e persa»[1]. Come Tiresia nella *Terra desolata* Rossella Pretto ritrae i due amanti «seduti nello studio a tentare l'improbabile / accordo, o in una sala, in piedi per terra», mentre si scoprivano disponibili l'uno all'altro, loro che pure sarebbero poi rimasti sempre irraggiungibili, tragiche e doloranti post-figurazioni dei personaggi di Shakespeare.

1.

tu che quando non dormo e ti penso mi perdo
e l'idea ossessa fa tempesta
nei fruscii degli incatenati lenzuoli,
fantasmi che abitano la casa
come io abito i loro crani lisci d'ossa

tu che mi fai l'amore come battaglia
e titilli le orecchie della quieta calma noia
di una vita sempre uguale inespressa
e guasta
dove nessun passero cinguetta tra rosse lame

tu e le tue invenzioni, nessuna dolcezza
o dolcezza puntuta a tratti
dai germi della tua ambizione
che è mia di voglia,
possesso e sangue

La prima poesia di *Nerotonia* fa accadere l'incontro. Avviene e fa collassare ogni equilibrio, in un «tempo che non c'era / in quel tempo del sentire di non esserci». La figura degli amanti si scopre molteplice: «i nostri tanti corpi da suonare». Persino in un amore che prepara e già conosce l'incubo e il ----finale resiste una assurda tenerezza: viene «la notte

[1] «quando ci ritroveremo noi?», chiedevano le tre streghe nella prima scena del dramma shakespeariano, «Quando il ribollio sarà finito. / Quando la battaglia sarà perduta e vinta».

scura degli amplessi / impestata di scorpioni». Almeno nei suoi momenti sorgivi, questo amore non è interamente scuro, ma si screzia, conosce il calore, un incontro pieno: «cavalco le tue turbe, genio dei disturbi», «contratto inesausta con te / generale delle nubi indecenti». Infine è «voglia, / possesso e sangue»: questi tre sussulti scandiscono lo sprofondamento reciproco degli amanti l'uno nell'altro. *Nerotonia* inquadra un amore «estasi e spreco di ogni cosa», abisso che conduce al disgregamento perché «*non crediamo a niente / e non ci inginocchiamo*». Nelle ginocchia è tatuata l'incapacità dei due amanti di pronunciare un *amen* (II, 2, 30). Ogni promessa si incenerisce tra le mani, la cenere scorre via dalle dita: «*sei mio, generale, incagliato / in un orizzonte riarso d'incendio* // insieme siamo fottuti […] maschio e femmina schiantati». In questi versi risuonano prima armonici leggeri e poi si incrinano con violenza le stonature, le dissonanze persino triviali: *siamo fottuti*. Sono questi movimenti ad agitare il libro. Davvero la poesia di Rossella Pretto incanta e fa collidere.

2.

amami
di nuovo amami per ciò che scrivo
per ciò che faccio amami

[...]

non amarmi
per quello che i tuoi occhi vedono
dammi la realtà del verbo.

Se Testori, nel suo terribile *Macbet*, aveva voluto affondare il suo sguardo nello sfacelo, negando quasi ogni slancio, ogni mossa verticale dei personaggi, le pagine di *Nerotonia* si illuminano di implorazione. Pur precipitando, Lady Macbeth chiede amore per un gesto "abitato". Culmine di coraggio e desiderio, che tutto affida alla libertà del suo amante, lei chiede di essere desiderata, sottratta all'indistinzione, e scelta: «non dirmi / che mi ami solo al guardarmi». Via via con maggiore limpidezza il componimento giunge al culmine, nella misura di un nitido endecasillabo, che sostiene gli altri versi più fragili: «non governo i confini della penna / amami ancora / e solo / perché la prendo». Anche nel dramma di Shakespeare avevamo visto Lady Macbeth scrivere (nel sonno, mescolando incubo e veglia in un'agitazione febbricitante, preludio dell'assassinio): per Rossella Pretto questo minimo

gesto, dimesso, che nulla ha di spettacolare, indica il luogo in cui le figure degli innamorati possono toccarsi. Tra loro si annuvola una distanza incolmabile, una estraneità definitiva. Con pazienza la donna subisce i dubbi, la ritrosia dell'amato: «è l'ambizione / che ti manca che mi sfianca». La avverte fisicamente, sui fianchi, nel ventre.

e dunque a me:
cos'è che manca, che si assenta?
sarà forse il grido della strega,
schiacciato dalla gara

ingaggiata con un uomo,
un dovere imposto
per stare al tuo livello,
usare il cervello…

e tu allora stermina il ferro
e dammi l'uccello
che becchetti sul mio
infinitamente introiettabile vascello

3.

Tutta la materia verbale del libro si dispone su due colonne, a destra e a sinistra della pagina, che si alternano liberamente per brevi strofe: sono messe in scena le controvoci, sono gli incisi di uno scambio concitato che modula i pensieri. L'andamento va in frantumi, i versi si coagulano in unità precarie, secondo un'ulteriore distinzione grafica del corsivo. Questo avvicendarsi delle voci comporta un costante attrito dei significati, costringe l'interpretazione a una inarcatura: ogni incremento testuale porta a un passo inatteso, perché le voci non sono coerenti a loro stesse, non sembrano restituire la medesima temperatura, dialogante e lucida la prima, intima e turbinosa la seconda: talvolta i passi sono concordi, altre volte innescano un conflitto, secondo precipizi, ripensamenti, autocorrezioni che disinnescano questa distinzione. Graficamente distinte, le due voci sono indistinguibili, a suggerire che si tratti di una sola fisionomia che parla, rappresentata nella dolorosa torsione verso di sé. Il culmine drammatico si raggiunge nei passaggi interrogativi (rivolte a chi, queste domande? Sembrano girare a vuoto). Comunque, la poesia di Rossella distoglie sempre da sé l'attenzione: le innumerevoli immagini che vivificano il libro, con

picchi espressivi di grande violenza e suggestione, sono immesse in una tessitura sonora spaziosa, larga, dove la sintassi compone un'alleanza con la versificazione, e l'avvicendarsi dei suoi si scioglie in canto. Nulla ostruisce né complica mai: quella di Rossella Pretto è una lingua priva di cadute, musicalmente accordata, che asseconda i movimenti del suo significato e dà forma (come si è visto) alla leggerezza, alle increspature, alle dissonanze di un amore «canagliesco e nero».

4.

Rossella Pretto ha impresso dunque accenti inediti alla storia o, meglio, li ha rivelati. La sua tragedia è quasi più acuminata dell'originale: non compaiono infatti le altre vittime, re Duncan, Banquo, la moglie e i bambini di Macduff (i suoi *cuccioli,* i *pulcini* innocenti). Sono sempre e soltanto i due amanti a subire un desiderio «senza gioia». I loro gesti sveleranno un'intima tarlatura, che prima era nascosta. «Ciò che è fatto non può essere disfatto», ripetevano le streghe di Shakespeare: si compie adesso un evento immutabile. Senza aver inflitto la morte, Lady Macbeth ne è visitata: la «regina dei malcontenti, regina degli aghi spinti» perde il figlio, è «assassina assassinata». Turbinano la vita e la morte e questa poesia non fa chiudere gli occhi.

Voci ritrovate: Piera Oppezzo

di Mauro Distefano

[…] *Ascolta il soffio del vento,*
sarà per te
l'abbraccio delle lontananze.[1]

Per parlare di Piera Oppezzo, una delle personalità più appartate e misteriose del mondo poetico del Novecento italiano, bisogna intraprendere un viaggio che incomincia da quelli che, purtroppo, furono gli ultimi giorni; la Oppezzo è ricoverata in un convalescenziario a Miazzina, sul Lago Maggiore, a causa di un incidente domestico e, in quel periodo, va a farle visita un suo vecchio amico, se non il suo "amico", Luciano Martinengo. Quest'ultimo intrattiene con la Oppezzo delle piacevoli conversazioni, ma si rende conto dell'aggravarsi delle condizioni fisiche – e non solo – dell'amica: «compresi quanto Piera fosse sola». In quello che inconsapevolmente sarà il loro ultimo incontro, la Oppezzo dirà al suo

[1] P. Oppezzo, *Esercizi d'addio. Poesie inedite 1952-1965*, Luciano Martinengo (a cura di), Interno Poesia, Editore, Latiano 2021, p. 18.

amico cinque parole dall'alone testamentale: «mi raccomando le mie cose»[2]. Queste "cose" per la poetessa sono scatoloni con all'interno fogli di poesie, recensioni, scritti vari mai pubblicati tutti rigorosamente ordinati e pronti, dirà con una nota di tristezza lo stesso Martinengo, per la pubblicazione. Un lascito non poi così tanto inusuale per un'anima refrattaria alla teatralità della vita, appartata da sempre e libera nel suo distacco da tutto, fatta eccezione per una cosa: la scrittura. Piera Oppezzo spira il 19 dicembre 2009, sola e dimenticata da tutti, lo stesso anno in cui a Milano ci lasciava un'altra grandissima poetessa quale Alda Merini.

Proviamo a tirare le fila di una vita che, opere edite a parte, rimane perlopiù misteriosa: nasce a Torino il 2 agosto 1934, da una famiglia d'umile estrazione, madre casalinga e padre cameriere. Nulla si sa della sua infanzia, nulla si conosce della sua formazione. Certamente fu una bambina molto curiosa e tenace, sicuramente la più curiosa del vicinato, ma la vita non le riserbò di certo agi sperati: si hanno notizie che sin da giovanissima cresce in un ambiente al limite degli stenti e incomincia a lavorare come *sartina*, ovverosia come staffetta tra una bottega all'altra portando tessuti per una manciata di lire. Dell'infanzia trascorsa nella Torino degli anni del Fascismo e della Seconda Guerra Mondiale abbiamo solo supposizioni; cresce in quella città che nel secondo dopoguerra sarà sì operaia – piccolo borghese, ma comunque città d'arte e deduciamo dai suoi scritti che forse frequenta biblioteche, forse giornali e gallerie d'arte. Una curiosità intrinseca nella persona della Op-

[2] Le notizie biografiche e strettamente personali che riguardano Piera Oppezzo, ad oggi, sono perlopiù reperibili da fonti digitali quali presentazioni di libri postumi, interviste e un film documentario del 2018 di Luciano Martinengo nel quale raccoglie le interviste di coloro i quali hanno conosciuto la Oppezzo. Per il documentario si veda https://vimeo.com/253776039; per le presentazioni dell'ultima opera postuma si vedano https://www.youtube.com/watch?v=PbMq3FRkL1s e https://www.youtube.com/watch?v=fORWCZowa1k&t=1897s. Per quanto concerne una bibliografia cartacea si segnalano i testi raccolti nella sezione bio-bibliografia di Piera Oppezzo del volume *Esercizi d'addio* (vedi *supra* nota 1): B. Frabotta, *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976; M. P. Quintavalla, *Donne in poesia,* Centro Azione Milano Donne – Comune di Milano 1988; L. Trubowitz, C. Sartini Blum, *Contemporary Italian women poets,* Italica Press, New York, 2001; A. Spatola, P. Vangelisti, *Italian poetry 1960-1980*, Invisible City, San Francisco 1982; M. G. Maioli Loperfido ,*Versi d'amore*, Corbo e Fiore, Venezia 1982; A. Beverly, K. Muriel, and J. K. Jane,*The defiant muse, Italian feminist poems from the Middle Ages to the present*, The Feminist Press, New York 1986; AA.VV., *Racconta,* a cura di Rosaria Guacci, Bruna Miorelli, La Tartaruga, Milano 1989; A. Caesar, M. Caesar,*The quality of light: modern italian short stories,* Serpent's Tail, New York, London 1993; A. Doria, *Poesia contro guerra,* Edizioni Punto Rosso, Milano 1996; M. T. Cucino, *Voci di questi anni*, Marocchino Blu, Maniago 2003; L. Martinengo, *Una lucida disperazione*, Interlinea, Novara 2016.

pezzo che la spinge a inventarsi avendo, dunque, una formazione sicuramente da autodidatta. Prende impiego in Rai come dattilografa con la mansione di scrivere contratti su carta carbone, ed è proprio in quella Rai degli esordi con personaggi come Piero Angela, Umberto Eco, che viene notata e pubblicata sulla rivista aziendale appena ventenne[3]. In questi anni viene notata da Guido Davico Bonino[4], negli anni '60 curatore della leggendaria "Collezione di poesia" della Einaudi – conosciuta come la "collana bianca" – il quale rimane stregato da questa figura misteriosa, bella, ma non vanitosa, e «schiva, ombrosa e di poche parole, catafratta nella sua algida bellezza» come dirà a Giovanna Rosadini[5]. Davico Bonino propone all'Einaudi, che fremeva nel pubblicare, una giovanissima Oppezzo; nascono pareri contrastanti: Elio Vittorini si rifiuta di pubblicarla, Italo Calvino ne apprezza l'estro puro e l'originalità che la sua poesia porta con sé, la definisce un po' "verdina", un po' acerba, e propone dunque di rimandare all'anno successivo la pubblicazione come effettivamente avviene. Nel 1966 viene pubblicata la prima raccolta poetica della Oppezzo dal titolo *L'uomo qui presente* ed è da considerare un esordio atipico se si pensa che proprio in quell'anno Einaudi pubblicò un gigante come Cesare Pavese con *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*; questa singolare eccezionalità della figura della Oppezzo, di un talento sorgivo e purissimo che da sconosciuta e praticamente da autodidatta conquista una pubblicazione einaudiana, fa capolino alla sua figura sfuggente e quasi eterea che la contraddistinguerà per tutta la vita. L'anno successivo alla prima pubblicazione, la Oppezzo invia una lettera alla Einaudi chiedendo, con tono distaccato ma piuttosto fermo e sicuro, che le inviassero il saldo editoriale – l'equivalente di circa sei stipendi. L'Einaudi, propensa a stringere un sodalizio con la poetessa, risponde inviandole uno scontrino e la dicitura «Saremo lieti di leggere altre sue opere». Di certo ne sarebbero stati lieti di poter far spiccare le ali poetiche di una giovanissima autrice, peccato solo che, mantenendo fede a se stessa e al proprio distacco col mondo, la Oppezzo non pubblicò più con Einaudi e proprio in risposta a

[3] Il suo talento sorgivo e precoce viene notato proprio in quegli anni. Precedentemente viene pubblicata su alcune riviste letterarie importanti come *La fiera letteraria* destando su di sé attenzioni, ma soprattutto interesse.
[4] Guido Davico Bonino (1938) è un famoso critico letterario ed ex conduttore televisivo e radiofonico. Ha lavorato per la casa editrice Einaudi dal 1961 al 1978, dopo essere stato chiamato all'ufficio stampa da Italo Calvino alla sola età di 23 anni.
[5] L. Martinengo, *Esercizi d'addio*, cit., p. 6.

questo brevissimo e inusuale scambio di battute con una delle più famose case editrici d'Italia, si traferì a Milano abbandonando nel silenzio l'editore. Arrivarono gli anni della lotta politica, dell'emancipazione femminile e soprattutto giunse il '68; non prenderà mai parte a un gruppo politicamente attivo, né si identificherà mai con qualcuno di esso. Gli anni delle utopie dell'impegno extraparlamentare di sinistra e di trasformazione sociale lasciarono l'unica traccia, se così si può definire uno stralcio di aneddoti del decennio 1968-78, nella vita di Piera. In quegli anni mise su insieme a Nicoletta Gasperini, Raffaella Finzi, Ileana Faidutti, il collettivo "Pentole e Fornelli" che esordisce a Milano al Parco Lambro per il Festival del Re Nudo, andando in *tournée* in Italia. La seconda pubblicazione avviene proprio in quegli anni con l'editore Geiger, *Sì a una reale interruzione* (1976) e proprio una poesia della raccolta, *La grande paura*, svela l'eccitazione e le speranze legate all'amicizia, al periodo storico e al femminismo:

La storia della mia persona
è la storia di una grande paura
di essere me stessa,
contrapposta alla paura di perdere me stessa,
contrapposta alla paura della paura.
Non poteva essere diversamente:
nell'apprensione si perde la memoria,
nella sottomissione tutto.
Non poteva
la mia infanzia, saccheggiata dalla famiglia,
consentirmi una maturità stabile, concreta.
Né la mia vita isolata
consentirmi qualcosa di meno fragile
di questo dibattermi tra ansie e incertezze.
All'infanzia sono sopravvissuta,
all'età adulta sono sopravvissuta.
Quasi niente rispetto alla vita.
Sono sopravvissuta, però.
E adesso, tra le rovine del mio essere,
qualcosa, una ferma utopia, sta per fiorire[6].

Questo testo, come moltissimi altri, risulta paradigmatico dal punto di vista dello scavo psicologico: la sofferenza vista come elemento costitutivo della sua esperienza umana

[6] L. Martinengo, *Una lucida disperazione*, p. 91.

emerge dalle scelte lessicali, e dalle immagini, di cui si compongono i versi. Si nota la presenza di un vocabolo "chiave" della poesia di Piera, ovverosia «paura». Giovanna Rosadini, poetessa e curatrice della raccolta postuma *Esercizi d'addio*, nota come la paura possa essere riconducibile al trauma infantile del secondo conflitto globale e dal periodo di stenti vissuto di conseguenza decifrabile nella poesia *Tempi di guerra:*

> *Quel grigio di giorni d'inverno*
> *quando, sola sulla strada*
> *di un paese sconosciuto,*
> *fissavo le pietre fredde*
> *subito coperte dai miei passi,*
> *pensando ai giochi o ad una favola*
> *per non capire la paura*
> *che mi batteva sulla nuca*
> *e credere colpi di tuono*
> *quei boati fra le valli*
> *che mi toglievano all'infanzia*[7].

Questo "mal di vita" ontologico nelle poesie della Oppezzo è da ricondurre alla sua infanzia, «saccheggiata» come ella stessa la definiva, ma anche all'inespressiva vita scaturita dall'illusione del '68; molte delle poesie sono delle lastre radiografiche dello stato interiore che arriva a mettere in discussione l'"io" nel quale influisce in maniera preponderata la vita della stessa autrice. La ripetitività, l'immersione nel mondo industriale capitalista che induce l'essere umano all'alienazione viene avvertita dalla Oppezzo come afasia e "come spreco continuo di sé", dunque della vita. Questo malessere sottolineato è, ad esempio, presente nell'operario del *Memoriale* di Volponi e catalogabile come malessere epocale, un disturbo comune della società[8]. La costante ricerca di un "sistema altro" nel quale riconoscere un proprio senso di appartenenza nella Oppezzo viene trovato, in *extrema ratio*, nella scrittura: l'importanza di quest'ultima, con la sua dimensione e il suo semplice atto giornaliero, consistono nell'unica azione possibile per vivere «La mattina mi alzo, faccio il caffè, accendo una sigaretta, mi siedo e penso: se riesco a tirare fuori un rigo la mia giornata

[7] L. Martinengo, *Esercizi d'addio*, p. 23; per il confronto con l'analisi della Rosadini cfr. ivi, pp. 5-9.
[8] Cfr. S. Triulzi, *Una ferma Utopia. La parabola di una generazione nella poesia di Piera Oppezzo*, in «Diacritica», IV, 24-24 dicembre 2018, pp. 58-72.

è fatta». Il confronto tra la vita meccanicamente reiterata che tanto la Oppezzo detestava, e riteneva inconcepibile l'idea di lavoro alienante per la sola sussistenza, e quel continuo rimando a una pace antitetica nella sua persona, incline a una tensione sempre presente, amalgamata alla paura e alla malinconia, fa sorgere dalla poesia altri vocaboli che sembrano urlare una richiesta disperata di pace come nella poesia *Indicazione*:

Perfetto
agire secondo se stessi
e nel vuoto
con pace calma tranquillità
disporre le proprie reazioni
alla maggiore angoscia
l'angoscia principale
di dimensioni così variabili.

Riposante
addirittura molto dolce
la giornata;[9]

nella quale il focus si sposta sui termini «pace», «calma», «tranquillità» e «dolce», ma anche agli speculari «angoscia», accompagnata da attributi che ne enfatizzano la portata, e «vuoto».

I primi componimenti oppezziani presentano uno stile unico e anticipano inconsapevolmente la tendenza peculiare della poesia di fine secolo e inizi anni Zero[10], la fiducia dello strumento del linguaggio che sin dagli esordi ha mosso i critici a parlare di neoavanguardie e sperimentalismo, passa dalla descrizione delle giornate con sfondo bucolico aventi come tema quell'angoscia onnipresente, per poi passare nelle poesie più mature e degli ultimi periodi, a una quasi rarefazione della punteggiatura, omissione quasi totale dei termini interpuntivi procedendo per pura elencazione, segno di quell'alienazione poetica dal mondo circostante che ne fa trasparire tutto il malessere. Nonostante la solitudine, la pena e la malinconia punteggino l'intera lirica fin qui esplorata della Oppezzo, sono presenti anche sentimenti diversi, seppur mestamente miscelati, di amore e scoperta: affiora una percezione dell'amore nelle sue forme più pure, coniugando quest'ultimo all'illusione

[9] L. Martinengo, *Una lucida disperazione*, p. 53.
[10] E. Testa, *Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005.

– e alla tristezza – tipiche di tale sentimento. Possiamo riscontrare quanto detto nelle poesie *Sera* e *Amore*, titoli semplici seppur emblematici:

Sento come tutto muta
e ancora si converte
in altra luce,
nel traguardo della sera.
Davanti a questa pace
che non ha ragione
a lungo il cuore
resta incerto nella pena
e quasi ha in sé il timore
del riposo e della fede.
Ma è sera, veloce sempre
cresce l'ora e mi convince
del murmure ritorno
d'un ritmo di parole;

Ti amo, per le infinite
strade del mondo,
per i giorni di pioggia
e l'accendersi lento del sole;
tutte cose che vedo ricordandoti.
Ma, soprattutto, ti amo
per la tua consapevole vita[11].

Come già accennato, la vita di Piera Oppezzo va decifrata scostando le pagine semivuote del suo passato; negli anni '70 si cimentò anche con la prosa – fatto decisamente unico tanto da emularlo nuovamente soltanto una seconda volta con il romanzo *A note legate* del 1991 – scrivendo il romanzo *Minuto per minuto* (1978) edito per La Tartaruga, tradotto anche in tedesco e che vinse il premio Mondello come opera prima narrativa nel 1979. Tra fasi editoriali alterne di circa un decennio, Piera ritorna a pubblicare negli anni '80 prima con delle traduzioni de *Il profeta* di Kahlil Gibran e *Pel di carota* (*Poil de carotte*) di Jules Renard entrambi del 1985[12], poi con la raccolta poetica *Le strade di Melanctha* (1987). Quest'ultimo testo prende il titolo dal nome di un personaggio del libro *Three Lives - The Stories of the Good Anna, Melanctha and the Gentle Lena* di Gertrude Stein del 1909; Piera si

[11] L. Martinengo, *Esercizi d'addio*, pp. 34 e 55.
[12] Doveroso segnalare un'altra traduzione, seppur postuma, di Piera Oppezzo *Gisèle Freund. Il mondo e il mio obiettivo*, Abscondita Carte d'artisti, Milano 2011.

rivede nel personaggio di Melanctha, giovane donna di colore, anche se «di sangue misto», malinconica come l'etimologia del nome, vagabonda e dal carattere enigmatico e contraddittorio. Ecco come parla di sé, senza parlare di sé:

Ma dove vai
l'interroga qualcuno
tollerante la voce ordinata
distraendola da se stessa lei
riconoscendo un po' tutte le presenze
dolcemente

con tono pacato
così come le viene la voce

vado da qualche parte sussurra
come Melanctha sono io
ho sempre avuto un forte bisogno d'andare
Melanctha decisa eccitata con
nella testa un
continuo battito d'ali
vagabondare
rientrando la sera

si può vagabondare sempre
anche chiudendo la porta di casa
non è vero che non c'è nessuno
ci sono io ho capito
mi state inseguendo
dice a qualcun altro che insiste per sapere[13].

L'estro e il talento di Piera Oppezzo sono riscontrabili anche nella creazione di un personaggio chiamato "Vivente"; personaggio atipico e assolutamente rivoluzionario per il panorama poetico italiano di quegli anni. Vivente è privo di sesso, di articolo e nelle poesie appare come elemento indeclinabile. Protagonista di alcune poesie dell'ultima raccolta pubblicata in vita, *Andare qui* (2003), come *Vivente*; *Vivente raccoglie con le orecchie*; *Vivente allo specchio* solo per citarne alcune, e di componimenti vari pubblicati postumi, in esso la Oppezzo riversa tutte le sue esperienze, da quelle semplici e quotidiane reiterate nel tempo, a quelle più avventurose non alludendo mai a un possibile genere da attribuire ad esso:

[13] L. Martinengo, *Una lucida disperazione*, pp. 10-11; la particolare predisposizione della punteggiatura è del testo.

Vivente vorrebbe prepararsi. A che cosa.
Oh. La beffa sarà imponente.
Averci pensato prima. Dirà al momento.
Quando il momento sarà un adesso.

Finire. Vivente prova a recitarsi.
Ma succede che su quel palco troppo esteso
le parole subito si tagliano in dettagli.
Imbrogli. Facile perdersi di vista.

Si va verso la conclusione risaputa
senza sapersi. Questa la beffa.
Riparti. Preparati. Vivente si incoraggia
annaspando. I toni ancora sempre discordi.

Intanto la luce indica che il giorno comincia.
Si può finire davanti a tanto inizio?
La domanda si dilunga. Insegue. Così accecante.
Vivente le sorride. Si arrende.[14]

Dell'erma bifronte che fu la vita di Piera Oppezzo possiamo trarre due filoni: la vita, con il suo malessere ontologico che può essere ricondotto alla depressione sociale – in Piera prevalentemente interiore – del post-illusionismo "sessantottino", ma sarebbe semplicistico e banalizzerebbe la sua stessa vita ricondurlo esclusivamente a questi avvenimenti; e la scrittura, dunque la poesia. La distanza dalla società, dalla vita degli altri fino al restringimento di sole quattro mura, prima nella storica abitazione occupata di Milano in Via Morigi 8, poi, negli ultimi due anni, in una casa "protetta" del Comune di Milano in corso Lodi, avendo in sottofondo Carmelo Bene e la musica di John Cage, scrivendo con dovizia e rigore per quella unicità che ha rappresentato la poesia nella sua vita. Non catalogabile con una o più correnti, nelle sue opere si avvertono gli echi di Giovanni Pascoli, Emily Dickinson, Leopardi ma anche di Sandro Penna, i quali si intuisce, nuovamente, abbia letto e studiato. La scrittura risulta la linfa che la sostiene:

> «[…] non si tratta mai di scrivere una certa poesia ma di fare poesia. Questo fare poesia può avere un centro diverso nei diversi periodi, è comunque un centro che alimento e definisco – tolgo all'indistinto – scrivendo. E così posso quindi dire: niente mi ispira. Il poetico è un

[14] Ivi, p. 172.

equivoco che detta sentimenti equivoci, sentimenti sentimentali… Scrivo per decisione di scrivere… È darmi questo compito che è stata un'ispirazione. […] Prima ho detto decisione di scrivere quando invece è più vero dire che nell'andamento quotidiano io ritengo di dover infilare questo atto o anche solo il pensiero questo atto come uno dei tanti o pochi che ritengo di dover compiere»[15].

Nella lirica si individuano strutturalmente i temi portanti della malinconia e di come condizioni la vita; una sofferenza che muove dal profondo umano che, nei nuclei primigeni della poesia, viene scandita temporalmente dalla ciclicità delle stagioni. Tali elementi nel decennio che va dagli anni Sessanta ai Settanta tendono a rarefarsi lasciando spazio alla quotidianità alienante che contrae e soffoca. Un "io" poetico presente e che chiama in causa un altro, un "tu" – come nella poesia *Anche tu* -; una partizione binaria che ben presto, avanzando nella produzione, si evolve in un "noi", un *pluralis maiestatis* che catalizza la società, o meglio ancora, l'umanità soggetta al logorio psicologico comune. Stilisticamente e prosodicamente la Oppezzo può collocarsi nel piano del *versoliberismo* con sfumature che si avvicinano allo sperimentalismo. Il passaggio da un linguaggio ricco di termini desueti, almeno nei nuclei primitivi della sua poesia, a un linguaggio nel quale la prosa si fa poesia amalgamandosi in una scrittura elencativa quasi nevrotica tanto da avvicinarsi alle neoavanguardie facendo perdere alla punteggiatura la forma del metro. Firma stilistica tipica della Oppezzo è l'assenza poetica, la frammentarietà e il silenzio dal quale il lettore viene richiamato a un'attenta lettura e, se necessario, una ri-lettura proprio a causa della mancanza di appigli consolidanti[16]. Giovanni Raboni dirà di lei «[…] la Oppezzo fa di tutto per metterci sulle tracce di una poesia disadorna e come afona, priva di dimensioni e di colori, una poesia il cui partito preso è quello dell'indifferenza espressiva, dell'appiattimento della parola al suo elementare, irriducibile nucleo gnomico»[17]. Una poetica assertiva che nasce da uno straripante e fine talento; sorgivo e malinconico, nostalgico e cupo ma capace di descrivere gli aspetti più intimi di un animo innamorato.

[15] P. Redaelli, *La parola tra due silenzi*, in «Lapis», n. 4, giugno 1989, cit., pp.11-14.
[16] Si rimanda a una specialista della poesia oppezziana, Gaia Carnevale, cfr. L. Martinengo, *Esercizi d'addio*, pp. 109-112.
[17] B. Frabotta, *Donne in poesia*, cit., p. 116.

Cosa ci rimane, dunque, di Piera Oppezzo? La sua eredità più grande, la sua poesia, le "sue cose" che confermano quanto la sua vita devota alla scrittura sia stata la dichiarazione d'amore più alta che si possa fare alla poesia. «Il rispetto impone di lasciar parlare la sua voce, anche dove è imprecisa e frammentata. Ciascuno ne completerà gli echi con il proprio ascolto»[18].

Come ultima poesia, Piera scrisse *Il mondo c'è* quello che adesso sembra un epitaffio alla sua persona:

Che cerimonia
l'avvio della giornata.
Quell'annuncio che il mondo c'è
non smette di abbagliare.

Ci viaggi dentro
oggi come ieri come domani.
C'è. C'è. C'è. Non puoi
non puoi che sbalordire.[19]

[In foto Piera Oppezzo dal film di L. Martinengo]

A colei che di più sacro ho avuto in vita: mia madre

[18] L. Martinengo, *Una lucida disperazione*, cit., p. 11.
[19] Ivi, p. 196.

Cento anni di luce. In dialogo con *Proust senza tempo*

di Enrico Palma

Il grande Roland Barthes, una riflessione del quale sulla *Recherche* è stata molto opportunamente inserita come introduzione all'edizione Einaudi del capolavoro proustiano, si slancia in un'affermazione che rappresenta un vero e proprio indice programmatico per una nuova frontiera di fare ermeneutica, la quale – per il filosofo francese in stato ancora larvale, inconsapevole e implicito – consiste, piuttosto che nella vetusta critica letteraria a cui siamo vieppiù abituati, in un tipo molto particolare di *racconto*[1] di sé dinanzi al testo. Io stesso, nel mio piccolo territorio di studioso provetto, riscontro difficoltà spesso insormontabili nel proporre esercizi filosofici e critici a riviste scientifiche se redatti in prima persona, frammisti di riferimenti abbastanza velati a esperienze personali (che pur rappresentano, dopotutto, lo specchio vitale in cui la filosofia o la critica dovrebbero far riflettere

[1] Cfr. su questo punto A. Sichera, *Da Atene a Gerusalemme: per una nuova ermeneutica dell'applicazione*, in Id., *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Bonanno Editore, Acireale 2012, p. 59. A sua volta, Sichera rinvia appunto a R. Barthes, *«Per molto tempo mi sono coricato presto la sera»*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1991, pp. XV-XXVII.

la materia speculativa e letteraria per comprenderla), con il risultato di matematiche richieste di rettifiche (spersonalizzare il testo, espungere l'esperienza, oggettivare il punto di vista) o addirittura con un categorico rifiuto: non tanto dettato – *Deo gratias* – dalla sostanza del lavoro che in genere è buona, bensì dall'eccessiva vicinanza tra il sé e il testo. Si direbbe che quella che mi ostino a praticare sia una testardaggine ancora tutta da sistematizzare e concettualizzare a livello filosofico, per cui al posto dell'io che in filosofia e letteratura dovrebbe presenziare di diritto se ne preferisce un altro, un soggetto aleatorio ed evanescente che si distacca dal libro senza esserne provocato, afferrato e sconvolto.

Ma perché allora Barthes? Perché questa nuova frontiera dell'ermeneutica, della filosofia, della critica, potrebbe essere non più una sterile *cervellotica libresca*, come se il testo fosse un morto il cui cadavere viene sezionato a scapito del calore che emanava un tempo, ma invece un vero incontro, un colloquio silenzioso ma roboante nell'anima, nel fracasso di certezze crollate o brezze di immedesimazione e riconoscimento: un metabolismo esistenziale che trasforma il già dato in un ancora da essere all'insegna della serena comprensione di sé e del mondo.

Ragionare e riflettere su un testo, leggere quindi le righe che un altro uomo o donna hanno scritto su un libro al quale tengono particolarmente, costituisce il fattore che rende l'atto critico-filosofico a mio avviso *più interessante*, a maggior ragione quando l'anima che lo incontra è grande e l'incontro veritativamente rilevante. Ciò che sembra palesare Barthes, infatti, è criticare un testo raccontando la relazione e la storia di incomprensioni reciproche o di amori indiscussi, crollati e risolti con una grande opera. E al filosofo francese ciò accade, per un caso assolutamente curioso e dunque tutto da indagare, proprio con la *Recherche*.

Raccontare quindi le circostanze dell'acquisto, la persona che ce l'ha regalata, il luogo in cui la si è letta, i dolori che ci ha causato, la gioia che ci ha fatto provare, il sollievo dalla vita che alla fine ci ha donato, sono elementi altrettanto degni rispetto alla concettualizzazione, ad esempio, di un'analitica esistenziale in Proust o a coglierne le radici balzachiane e le spinte teoretiche.

Trovo quindi molto giusta la frase del libro *Proust senza tempo* di Alessandro Piperno, la quale mi sembra nella sua semplice bellezza cogliere il cuore della critica, definendola appunto come «un atto creativo ed emozionato»[2]. La critica e la filosofia che indugiano sui testi sono *creative* poiché fondano laddove c'era – intorno, prima e oltre i testi – un vuoto di senso e di interpretazione, ed *emozionate* poiché rendono conto dei movimenti, dei sommovimenti e finanche dei contorcimenti avvenuti all'interno del lettore, la coincidenza della peristalsi con lo sfogliare delle pagine, il ritmo sfasato, l'andare a tempo nello spettacolo sempre meraviglioso dell'essere conosciuti da un'opera. La critica istituisce verità o cerca di avvicinarsi a essa aprendo il testo al fascio di luce che illumini le opere secondo il giusto grado di rifrazione, ed emoziona perché il critico, venendo mosso *ab initio*, sa muovere anche chi li legge, auspicando così un incontro, direbbe Hegel, *più caldo*[3] con i lettori.

Credo che sia questa la tonalità critica del libro di Piperno appena pubblicato per i cento anni dalla scomparsa dello scrittore parigino: un fare i conti, e quindi un fare critica, direttamente con l'opera parlandone come di una cara amica, una guida da tutta una vita e anche un ostacolo, un talismano verso un altro mondo che rappresenta la verità che un libro a volte, se è un grande libro, può diventare cambiando per sempre la nostra esistenza. E lo faccio immaginando una specie di *seconda conversazione*, iniziata in realtà in un piccolo ma graziosissimo paese della Valle d'Aosta, Morgex, nel quale, in occasione dei Rencontres de l'Archet organizzati dalla Fondazione Sapegno, ho avuto modo di esporre brevemente anche la mia modestissima parte su Proust, scambiando qualche battuta con l'autore proprio come lui lo aveva fatto con il libro al quale molti altri sono legati con una vera e propria catena: la malia fatta di tempo e verità, inestricabilmente intrecciati tra di loro, che in fondo è la *Recherche*.

Uno dei miracoli della *Recherche* è quello di aver mostrato con una chiarezza addirittura crudele l'implacabilità dello scorrere del tempo, un'emozione che il lettore prova con maggiore intensità soprattutto giungendo alla fine, quando Proust mette in scena lo strepitoso

[2] A. Piperno, *Proust senza tempo*, Mondadori, Milano 2022, p. 122.
[3] Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto* (*Grundlinien der Philosophie des* Rechts, 1820), trad. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2006, p. 65.

Bal des Têtes, il ballo in maschera di sua maestà il Tempo che per esibirsi prende in prestito il corpo degli umani, quei personaggi che nell'ultimo atto del romanzo sono ridotti a orribili e grottesche caricature di loro stessi[4]. Piperno ricorda, allora, ciò che la scrittura può rappresentare forse in modo proditorio ma illusorio, il «conforto offerto dalla forma», che però nulla può contro lo «sgretolarsi dei giorni»[5]. Tuttavia, è questa idea che contesto non appena si parla di Proust, e cioè che la letteratura, specie quella eretta in modo monumentale dallo scrittore parigino, non sia appunto una *forma* che offra un riscatto, un modo per rappresentare la crepa sul tempo della nostra vita fermandolo, prelevandolo dal divenire e collocandolo in un'altra dimensione di pura luce, un regno fatto di parole che solo l'artista può ottenere e far raggiungere.

È senz'altro vero che Proust nella sua opera assume posizioni ambigue: da un lato declama l'immortalità dell'anima e di un mondo letterario sottratto al tempo; dall'altro afferma che questo regno è mortale per definizione, poiché destinato a scomparire non appena non ci sarà più un'umanità in grado di farvi parte. Come risolvere questa contraddizione? Credo che Proust ci racconti l'inferno che è la vita dal punto di vista della redenzione[6], dal punto di vista di chi la vita presume di averla compresa ma che ha bisogno di capirla meglio trasformandola in letteratura e ripercorrendola artisticamente. Narrare, insomma, la storia lunga, dolorosa e accidentata della sua redenzione, alla fine della quale ci sarà appunto la salvezza con la conquista di quella vocazione di cui il Narratore è stato per tutto il romanzo avidamente *alla ricerca*.

Una circolarità assoluta, una vocazione che ritrova se stessa una volta appreso il male che è la vita, il peccato di sprecarla all'infuori dell'arte, rivoltare il nastro della nostra temporalità compiendo il gesto impossibile di far combaciare i suoi due lembi. Che senso avrebbe avuto altrimenti da parte di Proust dedicare l'ultima parte della sua esistenza a scrivere un libro il cui argomento è proprio questo, qualcosa che più che una biografia è invece un'agiografia, una storia santa o, come è stato giustamente notato, cristologica?

---

[4] Mi permetto di rimandare a E. Palma, *L'invecchiamento come emozione del Tempo nella* Recherche *di Marcel Proust*, in «Siculorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 5, LXXII, 2019, pp. 313-330.
[5] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., pp. 10-11.
[6] Il riferimento è ovviamente a T.W. Adorno, *Minima moralia. Riflessioni sulla vita offesa* (*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951), trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2015, p. 304.

Trovo molto interessante la posizione di Piperno, che, pur riconoscendo il fascino di questa interpretazione, o per lo più questo modo di intendere la fibra più intima della *Recherche*, non se ne fa infatuare e anzi la rigetta: «Chiunque consacri l'esistenza alla letteratura sogna di raggiungere un tale stato di grazia: a pensarci bene, il solo permesso a chi non conosce il conforto della fede»[7]. Poco prima l'autore ci aveva parlato del conforto della forma ed è proprio tale la fede proustiana, il suo credo fondato su una redenzione per nulla trascendente ma assolutamente immanente che, aspirando a un altrove nebuloso, rimbalza sul sé riscattandolo e risollevandolo dal gravame del vivere, e soprattutto dal suo peccato, avvenimento che può dirsi benissimo uno stato di grazia.

L'«agnizione piena di luce e speranza», la Rivelazione materico-temporale della possibilità di un uomo eterno sopito dentro di noi e che attende di essere svegliato (direi, anzi, più esattamente di essere *scritto* letterariamente), è solo una falsa pista, un fumo dalle fattezze di una soffice nuvola, una promessa mendace. Continua Piperno: «Ecco come finisce la *Recherche*. Con un uomo, un uomo qualsiasi, un tipo come noi, solo un po' più intelligente, che scopre di essere vecchio. Altro che riscatti garantiti dall'arte! Altro che vita vera!»[8]. Proust prometterebbe un cammino salvo poi realizzare il contrario: «Ecco, è proprio così che ti frega»[9]. In realtà, dal mio canto, ritengo che le cose stiano diversamente: la Rivelazione, cioè riscoprire attraverso la memoria involontaria che tutto non è ancora perduto, che una possibilità di eternità è data all'uomo ma di cui ancora si deve appurare la forma per metterla in pratica, è quella promessa che per Piperno era l'ultima e anche la più crudele delle illusioni con cui Proust termina il romanzo, a questo punto senza alcuna speranza. Ma, mi chiedo, una volta conosciuta l'eternità a cui si può far avvicinare la propria vita, che si può convertirla nella luce della parola[10] prelevando le verità in cui ci si è imbattuti, e con essa la miriade di dolori, sofferenze, patimenti, leggi, curve e andamenti, che senso avrebbe provare angoscia per una morte che può coglierci troppo presto, prima di poter realizzare l'opera alla quale da sempre il Narratore era stato destinato ma che

[7] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 22.
[8] Ivi, pp. 22-23.
[9] Ivi, p. 23.
[10] Ricordo la bella espressione di A.G. Biuso: «L'opera proustiana fa splendere la parola nel tempo e il tempo nella parola», in Id. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016, p. 95.

soltanto in quel momento capisce di avere dentro di sé, guardando la Morte in faccia sui visi presi in prestito dei suoi amici, quella Morte sinonimo del Tempo che aveva fatto e farà ancora incetta di vittime? La mia risposta è che quella carnevalesca parata umana ha l'unico scopo di fungere da contrasto per l'apparizione di Mademoiselle de Saint-Loup, la figura nel romanzo più perspicua della Giovinezza, il punto in cui tutta la *Recherche* converge, la metafora dell'Opera dentro se stessa, il simbolo del piccolo trionfo che gli umani possono declamare sul Tempo distruttore di ogni cosa.

Quello che infatti Piperno apostrofa del *mito Proust* mi sembra al contrario il suo tratto più affascinante, e l'autore lo esprime, seppure contestandolo, con la massima efficacia: «Il sacrificio che aveva in mente di mettere in scena nascondeva un che di cristologico: un altruismo talmente irriducibile da contemplare l'estremo sacrificio di sé»[11]. A prescindere o meno se si tratti di una pantomima di Proust autore realizzata per i motivi più vari (crearsi, come si direbbe, il personaggio; suscitare un alone di sacralità sulla sua opera; accrescere un interesse auratico su di sé), ciò non inficia per nulla il risultato. Anche se Proust fu il creatore del suo stesso mito, è il mito in sé a essere rilevante, perché questa scelta tradisce la sua reale intenzione letteraria: immolare il suo sé per i molti, compiere quel sacrificio vicario che in virtù del suo genio artistico lo scrittore ha compiuto affinché i lettori potessero trarne la più alta delle lezioni esistenziali.

Le pagine della Rivelazione sono realmente come Piperno le descrive, a cui mi permetto di aggiungere lo sguardo retrospettivo che il lettore deve adoperare sul romanzo che Proust ha finito di scrivere, e soprattutto la decisione e la predisposizione maturata da una vita passata alla ricerca della vocazione a realizzare l'opera che l'eternità del tempo che è in noi, ancorché per il balenare di un attimo, finalmente ha rivelato. Dice Piperno che esse «fungono da approdo e da apice all'estenuante cammino di salvezza che è stato preparato con cura, e non senza scaltrezza, sin dal principio. Il culmine del mito, le fondamenta della cattedrale»[12]. E credo che sia esattamente così, che queste siano le fondamenta che all'inizio, sin da Combray, Proust ha eretto, che con la ciclicità che contraddistingue la *Recherche*,

[11] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 26.
[12] Ivi, p. 27.

come un Uroboro[13], ritorna nuovamente su di sé per slanciarsi ancora più in alto, verso quel suono e quella luce di cui le cattedrali gotiche sono il massimo esempio artistico.

Molto bello, sempre riguardo al Narratore – quel «petit Marcel» di cui giustamente Piperno dice che non ci si stancherà mai di utilizzare riferendosi a Proust – è l'accostamento compiuto tra il giovane protagonista della *Recherche*, che vive all'ombra di un'idea forse troppo grande di sé in quanto futuro scrittore da dover essere a ogni costo, e il Salieri subissato da Mozart, in quell'altro mito consegnatoci dal formidabile film di Forman: «Il Narratore (anche in questo sovrapponibile al suo creatore) sembra afflitto dalla cosiddetta "sindrome di Salieri": Dio lo ha fornito del gusto sufficiente per riconoscere la bellezza, ma non del genio necessario per esserne l'artefice. Come si può vivere con un simile tarlo nel cuore? Come si può invecchiare con la prospettiva di non lasciare traccia? Il problema non è che tutto si dissolva, che le persone amate siano destinare a morire, che anche l'amore più appassionato non resista alle tenebre dell'Oblio. La vera beffa è che tutto questo scialo non prometta riscatti o risarcimenti. Che le grandi leggi dell'esistenza – solipsismo, risentimento, gelosia, snobismo – non siano destinate a defluire nel calderone di un capolavoro letterario»[14].

La storia però sembra avere un insperato lieto fine, almeno per quanto riguarda il Narratore, l'essersi trasformato da apprendista a maestro, da Salieri a Mozart, dal «petit Marcel» al Marcel Proust autore della *Recherche*. «La luce di riscatto che lo irradia è talmente abbagliante da costringerci a chiudere gli occhi e a guardarci dentro»[15]. La luce è così forte, dice Piperno, che come immagine mi sembra richiamare quella a cui Platone nel *Sofista* paragona il filosofo, immerso nel barbaglio del sapere di ciò che è, dell'essere, tanto da risultare impossibile guardarlo e coglierne i tratti «perché gli occhi dell'anima dei più sono incapaci di rimanere fissi su ciò che è divino»[16]. Questa stessa luce, nata nell'oscurità e nel silenzio a cui Proust si votò, raggiunge anche il lettore, che può quindi leggere in se stesso e convertire il suo peccato, un percorso di ascesi e di ascesa gnostica che in conclusione giunge al riscatto del male e del peccato della vita-che-si-perde: alla redenzione.

---

[13] Questa metafora si trova in P. Citati, *La colomba pugnalata. Proust e la «Recherche»*, Adelphi, Milano 1995.
[14] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 30.
[15] Ivi, p. 31.
[16] Platone, *Sofista* (Σοφιστής), trad. di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2007, 254 a-b, p. 419.

Dopotutto, resta molto vera, per chi è artista e non si sente, parafrasando Benjamin, trattenuto dall'impulso verso il concetto che fa di un uomo un filosofo piuttosto che un romanziere, questa considerazione: «Sordo come sono a qualsiasi confessione religiosa, ho bisogno di credere che la vita si specchi benignamente nell'arte. E ne ho bisogno soprattutto quando mi sento di cattivo umore»[17]. Credo che la medesima riflessione sia applicabile a Proust: ritengo infatti che, ancorché imbevuto di religione, non avesse nessuna confessione precisa, né quella ebraica per lui particolarmente problematica né quella celtica, ad esempio, che ricorre spesse volte nella *Recherche* con una funzione metaforica. La confessione religiosa a cui Proust si dedicò con così tanto fervore, e forse anche fanatismo, fu proprio la scrittura, a cui si votò come a una vera e propria regola. Per lui fu certamente un bisogno, ma direi un destino che si strutturava pagina dopo pagina non appena vergava su ogni foglio, in modo stavolta tutt'altro che metaforico, il tempo ritrovato della sua vita trasfigurata in arte letteraria, e con lui la sua epoca, i suoi amici, il gorgo del divenire sofferente dei giorni che senza la sua opera non avrebbe conosciuto alcun riscatto. Si tratta, allora, di scendere in questo gorgo muti, e farsi riempire da quelle parole, che sottraggono noi stessi alle *intemperie del tempo* salvandoci in un mondo redento, nel sollievo della vita adesso vissuta pienamente e lontana da qualsiasi concezione del *purché sia* o del *sia così purché duri*.

E Proust lo ha fatto consegnandoci un'immagine, come ho cercato di discuterne a Morgex: per meglio dire un mito gnostico, un racconto che è la rappresentazione di un'essenza invisibile che si riveste di una nuova carne e di una forma superiore proprio con la narrazione. E penso, alla fine, a quelle *vetrine illuminate* che forse troppo romanticamente – facendo un calco dalla veglia funebre allestita per Van Gogh proprio a Parigi dal fratello Theo – mi immagino alle pareti della camera ardente di Bergotte, lo scrittore prediletto del Narratore. Pur morendo da irredento, non avendo speso la sua vita da artista per la giusta concezione, quelle vetrine sono le custodi dei suoi libri, alludono per il defunto alla sua resurrezione, a un'appendice dell'esistenza sulla Terra in un'altra forma: «On l'enterra,

[17] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 32.

mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était pas plus, le symbole de sa résurrection»[18].

Il Piperno romanziere, anche qui giustamente (e forse più correttamente), intende le vetrine come quelle dei negozi che, illuminate durante la notte della veglia, promettono ancora più vita a colui che non è più. Veglieranno «per un pezzo sulla sua memoria»[19], scrive Piperno, cosa senz'altro vera, com'è vero che una resurrezione assoluta ed eterna in letteratura non è realisticamente possibile. Ma è un'altra sensazione a contare, è quel senso di liberazione che la letteratura porta con sé oltre ogni eternità possibile a interessare me e forse anche ad aver interessato Proust. Secondo la nota testimonianza di Céleste Albaret, infatti, Proust, apposta la parola *fin* al suo romanzo, deve aver provato una sensazione prossima, se non uguale, all'assoluzione[20]. «La resurrezione operata da un libro che sopravvive al suo autore è la sola speranza di eternità (un'eternità minore, ne convengo) cui un artista ateo e senza progenie possa ragionevolmente aspirare»[21].

Credo che bisogni guardare da una prospettiva diversa: è il processo della scrittura a essere fondamentale, la salvezza *in itinere* che il romanziere si conquista e poi ottiene quando termina il suo libro: l'aver redento la sua vita e il suo doloroso durare con la letteratura avendoli cambiati di forma. E questa luce irradia, come si diceva, anche sui suoi lettori. Ma per quanto riguarda lo scrittore – come mi è capitato di scrivere in un altro saggio di argomento latamente proustiano ma che ora capisco molto meglio in relazione allo stesso Proust[22] – può addirittura essere del tutto indifferente di cosa effettivamente

[18] M. Proust, *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 2019, p. 1744; «Venne alla fine sepolto, ma per tutta la notte della veglia funebre, nelle vetrine illuminate, i suoi libri, disposti a tre a tre, vegliavano come angeli dalle ali spiegate, e sembravano, per colui che non era più, il simbolo della sua resurrezione», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 227.
[19] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 43.
[20] «"E allora, cara Céleste, glielo dico. È una grande notizia. Stanotte ho messo la parola 'fine'", e sempre sorridendo e con quella luce nello sguardo, aggiunse: "Adesso posso morire"», in C. Albaret, *Monsieur Proust* (1973), testo raccolto da G. Belmont, trad. di A. Donaudy, SE, Milano 2004, p. 309.
[21] A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit., p. 43.
[22] Mi riferisco a questo mio modesto saggio sulla *Grande bellezza* di Sorrentino: E. Palma, *L'identità proustiana de* La grande bellezza, in «E|C. Rivista dell'Associazione italiana di Studi Semiotici», XXV, 33, 2021, pp. 196-206.

quel libro parlerà e se sopravvivrà al suo autore. Lo scrittore si trova già nella Luce. Il lettore, invece, ne riceve i raggi, come accade da cento anni.

Le "viscere della misericordia" di Mattia Pascal e l'eclissi della Bibbia

di Antonio Sichera

A un certo punto del *Fu Mattia Pascal*, quando Mattia, ormai trasformatosi in Adriano Meis, torna a casa Paleari per smentire il furto subito da Terenzio Papiano – furto di cui è stato effettivamente vittima ma che vuole occultare per non rivelare la propria identità, cioè per poter restare Adriano Meis –, il lettore si trova di fronte a una scena di grande intensità emotiva. Adriana Paleari ha infatti rivelato a tutti gli altri inquilini della casa, a partire dal padre Anselmo, che il signor Meis è stato derubato, accusando altresì il cognato Papiano del misfatto. In preda a una profonda agitazione, Terenzio ha cercato di cavarsela addossando la colpa al fratello epilettico – di nome Scipione –, come se, durante la seduta spiritica della sera prima, Scipione avesse potuto, in maniera del tutto idiota, approfittare del buio per entrare nella camera di Adriano e forzare lo stipetto dove erano nascosti i soldi del misterioso pensionante. Al fine di avvalorare la propria supposizione, in piena crisi nervosa per lo smascheramento incipiente, Terenzio si è precipitato sul fratello, lo ha

trascinato in salotto e ha iniziato a spogliarlo davanti a tutti per cercargli addosso il corpo del reato. La smentita di Adriano lo spiazza:

> S'interruppe, come se si sentisse mancare il fiato; volle volgersi a me, ma non gli bastò l'animo di guardarmi in faccia: – Io... io non ho potuto, creda, neanche dire di no... quando mi hanno... qua, preso in mezzo…precipitato su mio fratello che... nella sua incoscienza... malato com'è... irresponsabile, cioè, credo... chi sa! si poteva immaginare, che... L'ho trascinato qua... Una scena selvaggia! Mi son veduto costretto a spogliarlo... a frugargli addosso... da per tutto... negli abiti, fin nelle scarpe... E lui... ah! Il pianto, a questo punto, gli fece impeto alla gola; gli occhi gli si gonfiarono di lagrime; e, come strozzato dall'angoscia, aggiunse: – Così hanno veduto che... Ma già, se lei... Dopo questo, io me ne vado! – Ma no! Nient'affatto! – diss'io allora. – Per causa mia? Lei deve rimanere qua! Me n'andrò io piuttosto! – Che dice mai, signor Meis? – esclamò, dolente, il Paleari. Anche Papiano, impedito dal pianto ch'egli voleva soffocare, negò con la mano; poi disse:
>
> – Dovevo... dovevo andarmene; anzi, tutto questo è accaduto perché io... così, innocentemente... annunziai che volevo andarmene, per via di mio fratello che non si può più tenere in casa... Il marchese, anzi, mi ha dato... – l'ho qua – una lettera per il direttore di una casa di salute, a Napoli, dove devo recarmi anche per altri documenti che gli bisognano... E mia cognata allora, che ha per lei... meritamente, tanto... tanto riguardo... è saltata su a dire che nessuno doveva muoversi di casa... che tutti dovevamo rimanere qua... perché lei... non so... aveva scoperto... A me, questo! al proprio cognato!... l'ha detto proprio a me... forse perché io, miserabile ma onorato, debbo ancora restituire qua, a mio suocero... – Ma che vai pensando, adesso! – esclamò, interrompendolo, il Paleari. – No! – raffermò fieramente Papiano. – Io ci penso! ci penso bene, non dubitate! E se me ne vado... Povero, povero, povero Scipione! Non riuscendo più a frenarsi, scoppiò in dirotto pianto. – Ebbene! – fece il Paleari, intontito e commosso. – E che c'entra più adesso? – Povero fratello mio! – seguitò Papiano, con tale schianto di sincerità, che anch'io mi sentii quasi agitare le viscere della misericordia.[1]

Si tratta di un passaggio molto fine. Mattia, sin dal principio del *Pascal*, si è dimostrato in verità un "uomo di cuore" (per dirla con Serafino Gubbio): pronto a vendicare a modo suo i torti subiti da Oliva e Romilda; disposto a farsi carico, sposandola, della stessa Romilda e della madre, la terribile vedova Pescatore, con un senso di grande abnegazione; sensibile e delicato nel rapporto intenso con la figlioletta, poi morta nello stesso giorno della nonna, la madre di Mattia. C'è insomma nel *Pascal* un'area semantica del sentimento 'cordiale' che vede in Mattia il punto di riferimento indiscusso. Solo in quest'ottica è possibile comprendere la 'scandalosa' citazione neotestamentaria che Pirandello cela in questo passo del suo testo. Adriano/Mattia – come abbiamo visto – ascolta Papiano che commisera il fratello, con una pena, una partecipazione che lo scuotono profondamente. Dopo aver oltraggiato Scipione, dopo averlo buttato a terra, costringendolo quasi ai contorcimenti propri dell'epilettico, dopo averlo umiliato davanti a tutti, ora, dinanzi all'insperata

[1] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 527-528.

salvezza offertagli da Adriano, Terenzio si rende conto di quel che ha fatto e mostra una vera resipiscenza, ben al di là della possibile messa in scena. Lo chiama tre volte "povero", facendo seguire all'appellativo prima il nome e poi un "fratello mio", a cui fa seguito un pianto dirotto. Mattia/Adriano, a questo punto, si identifica totalmente con il sentimento di colui che è stato il suo nemico, sente fino in fondo il senso autentico di fraternità celato dietro l'abiezione e la crudeltà di Papiano e si commuove. Gli si agitano "le viscere della misericordia". Non è un'espressione come le altre.

Nella tradizione biblica, infatti, la misericordia è propriamente un sentimento viscerale, che rimanda ai *rahamîm*, all'utero materno vibrante per il figlio, per la figlia, per colui o colei che ha generato. Nel Nuovo Testamento, questo atteggiamento, che implica una partecipazione totale, radicale, all'esistenza e alla sofferenza dell'altro, viene espresso con il verbo greco *splanchnizomai*, un denominale di *splanchna*, la parola greca che indica appunto le viscere. Ma non solo. A provare questo tipo di reazione emotiva incontrollabile è innanzitutto Gesù, che è scosso nel profondo dal dolore degli umani, dal loro smarrimento, dalla loro soggezione alla morte. È lo *splanchnizomai* quel che Gesù avverte dinanzi alle folle smarrite come "pecore senza pastore" (Mc 6, 34), davanti alla sofferenza degli ammalati o al corteo funebre della vedova di Nain (Lc 7, 11-17), che accompagna al sepolcro il figlio unico di quella povera donna. Questa commozione irrefrenabile è un segno messianico: il figlio di Dio geme insieme con tutta la creazione immersa nelle doglie del parto, tesa alla liberazione dal dolore e dalla morte a cui è stata sottomessa. Questo sentimento deve dunque essere proprio dei seguaci del Messia, del *Christos*. I messianici, cioè i cristiani, devono avere le stesse viscere misericordiose del loro Signore.

Ora, nelle traduzioni della Bibbia disponibili ai primi del Novecento, quando Pirandello scrive il *Pascal*, l'espressione "viscere di misericordia" appare nel testo di *Colossesi* 3, 12. Essa si trova sia nella traduzione di Antonio Martini che in quella di Giovanni Diodati. Leggiamo da Martini: "Rivestitevi adunque, come eletti di Dio, santi, ed amati, di viscere di misericordia, di benignità, di umiltà, di modestia, di pazienza". L'arcivescovo di Firenze, Antonio Martini, fu il primo traduttore italiano della Bibbia dopo che nel 1757 Benedetto XIV, il famoso Cardinale Lambertini, aveva messo fine al divieto di tradurre le Scritture in italiano, cosa fino a quel momento vietata per non inficiare la centralità della *Vulgata* e

per evitare soprattutto che la Bibbia potesse essere letta e usata dal popolo, come accadeva in ambito protestante, dal *Sola Scriptura* di Lutero in poi. Il Papa superava così, con quest'atto innovativo, un elemento caratteristico dell'assetto tridentino. Fu il prefetto della Congregazione del Concilio, su sollecitazione di Benedetto, ad affidare la traduzione a Mons. Martini, confidando nella sua cultura e nella sua conoscenza della lingua italiana. Martini portò a termine l'opera tra il 1769 e il 1781. La sua traduzione è rimasta in uso, in Italia, all'incirca fino alla metà del Novecento.

È molto probabilmente dal testo di Martini – più che da quello di Diodati, concepito agli inizi del Seicento in ambito protestante (nonché vero capolavoro della lingua italiana del XVII secolo) – che Pirandello trae dunque l'espressione usata nel *Mattia Pascal* per attribuire un sentimento di partecipazione viscerale di Adriano al dolore di Terenzio e del fratello Scipione. Epilettico, non lo si dimentichi, come tanti epilettici dei Vangeli, così come nemico giurato di Adriano è quel Terenzio con cui egli per un attimo si identifica in maniera potente e incontenibile ("Amate i vostri nemici", Mt 5, 43). Nel pieno di una finzione duplice e straniante – quella di Mattia che smentisce il furto, che aveva effettivamente subito, per poter mantenere la falsa identità di Adriano; quella di Terenzio, che mette in scena l'ira funesta nei confronti del fratello, umiliandolo crudelmente, pur di non lasciar trapelare la verità rispetto ai soldi rubati al Meis – si staglia improvvisamente un sentimento così potente e umano da rompere le barriere della convenienza e delle relazioni *fictae*, facendo balzare in primo piano la verità del dolore e delle viscere mosse, al di là di ogni volontà esplicita, dalla realtà dell'altro sofferente. Citando il Nuovo Testamento Pirandello impone una nuova, insospettata marca cristologica sul personaggio di Mattia Pascal.

Non è però una novità. Come ormai è chiaro da anni, Pirandello usa la Bibbia, la letteratura patristica, quella scolastica, e lo fa con grande dimestichezza, con un gioco continuo di allusioni, di riprese, di riscritture, che non rappresentano un *unicum* nel quadro della grande esperienza letteraria otto/novecentesca. È fondamentale infatti rendersi conto di come la poesia e la narrativa abbiano tenuto viva la memoria della Scrittura nell'Europa moderna e contemporanea (diverso è il discorso sia per gli Stati Uniti e le Americhe, sia per la letteratura dell'Europa orientale, russa in particolare, dove la memoria biblica ha

mantenuto una diversa esplicitezza), proprio a fronte della frattura tra tradizione greco-romana e tradizione giudaico-cristiana consumatasi a partire dal Romanticismo, secondo l'acuta teorizzazione dei giovani intellettuali dell'"Athenaeum". Come se i racconti biblici, soggetti a un'eclisse progressiva sul piano pubblico a fronte di una secolarizzazione sempre crescente, avessero mantenuto una presa speciale in quelle profonde interpretazioni dell'umano rappresentate dai grandi libri della letteratura dell'Otto/Novecento. Intendo dire che queste opere non si possono intendere a fondo senza tener conto non solo del rapporto generico con le fonti bibliche (in questa direzione alcune imprese recenti hanno tentato di colmare il vuoto critico),[2] bensì della loro relazione intima, nascosta, con i testi della Scrittura: citati, manipolati, allusi. L'esempio di Pirandello, per restare solo al *milieu* italiano, potrebbe ripetersi per Verga, per Sciascia, per Pavese, per Fenoglio e così via.

Quel che mi preme far notare, in questo contesto, è la difficoltà della prassi critica a tener conto di questi fattori scritturali nella lettura dei testi. Non per resistenza ideologica ma per pura ignoranza delle fonti. Il secolare isolamento degli studi biblici all'interno dei seminari diocesani e delle facoltà pontificie, frutto della reazione controriformistica (e non scalfito nemmeno da Napoleone), ha prodotto nel tempo un vuoto di conoscenza della Bibbia, non più letta e studiata negli spazi formativi pubblici, statali. La Bibbia è scomparsa dalle scuole e dalle università, privando generazioni di studenti (e poi di professori) di una competenza di base rispetto ad uno dei testi archetipici della nostra tradizione. Né le varie forme di insegnamento religioso dislocate nelle realtà ecclesiali o nelle istituzioni scolastiche hanno potuto minimamente compensare una tale mancanza profonda, strutturale.

Il livello di comprensione, di percezione, di discussione delle questioni bibliche e teologiche nel dibattito pubblico italiano, ad esempio, mostra un'assenza inquietante dei pur minimi presupposti di conoscenza delle grandi opere della bibliografia teologica e biblica del Novecento. Spesso si parla di Bibbia e di teologia usando categorie e schemi mentali ben che vada ottocenteschi, in ogni caso abbondantemente preconciliari. Si tratta di una perdita progressiva della memoria a cui è necessario porre riparo, intanto in un senso squisitamente culturale oltre che umano. La perdita di contatto con una zona così rilevante

[2] Penso a P. Gibellini (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, 2009; ovvero a M. Ballarini (dir.), *Dizionario biblico della letteratura italiana*, Milano, IPL, 2018.

della tradizione occidentale provoca infatti, nell'Europa culla dell'Occidente, una miopia che si riverbera su parole, vite e costumi. Ma il primo passo è il contrasto all'inconsapevolezza.

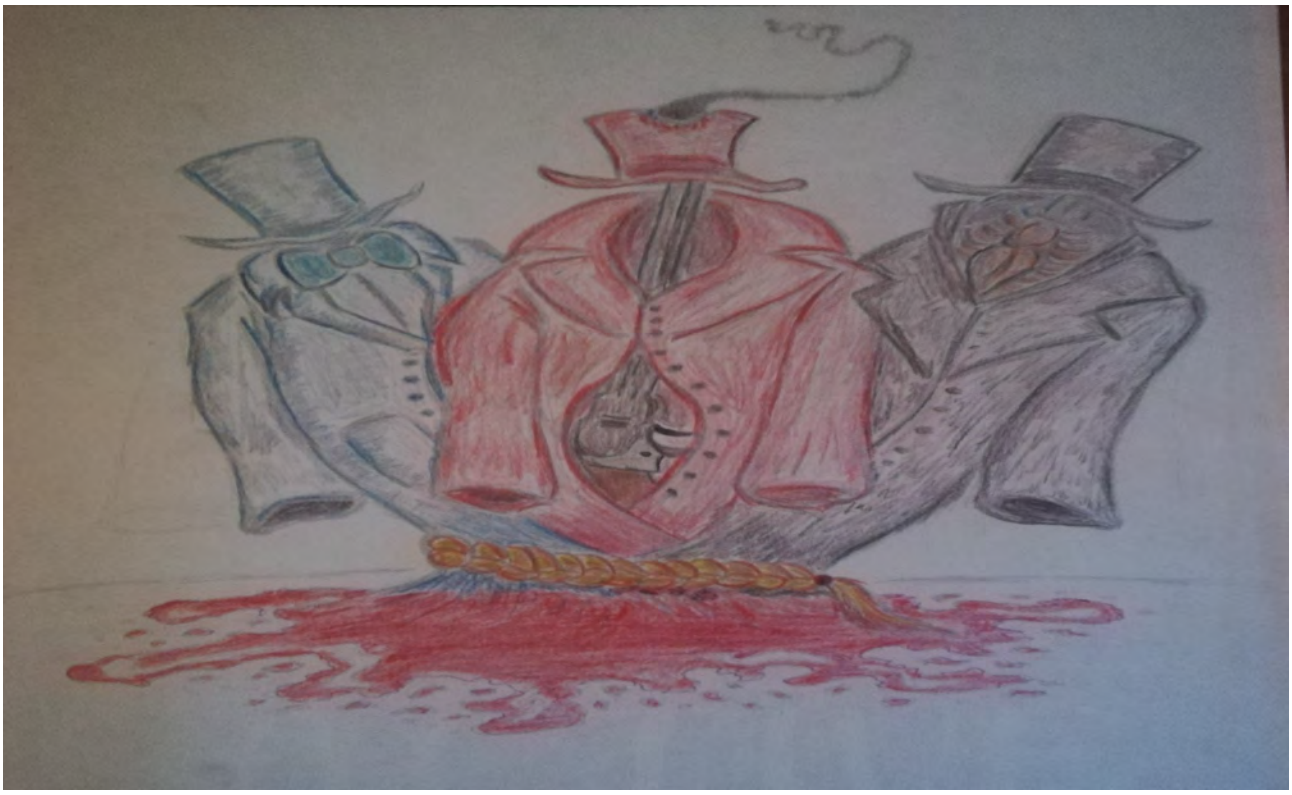
Le viscere della misericordia del *Mattia Pascal* ne sono una prova lampante. I commenti dedicati al grande romanzo pirandelliano di norma non spiegano il sintagma o addirittura, in qualche caso, giungono ad ipotizzare un refuso pirandelliano non corretto: non "mi sentii agitare le viscere *della* misericordia", ma "mi sentii agitare le viscere *dalla* misericordia". La mancata correzione di "della" con "dalla" avrebbe dunque prodotto un testo incomprensibile. Ovviamente non cito la fonte e non voglio gettare la croce su nessuno. La responsabilità della Chiesa cattolica in questa drammatica assenza culturale della Bibbia è altissima e per molti versi esclusiva. Prendo le mosse da questo inserto pirandelliano solo per far risaltare un problema ben noto, mettendone in luce un riflesso specifico e non indifferente in ordine alla formazione dei lettori, anche professionali, della grande letteratura contemporanea. Come a dire: facciamo tutto quel che è possibile perché questa ricchezza della tradizione occidentale non vada dispersa.

L'iniziativa presa dalla Chiesa di Palermo, e segnatamente dall'arcivescovo Lorefice, per l'istituzione di una laurea magistrale in Scienze religiose, (LM-64), in partnership tra la Facoltà teologica, l'Ateneo di Palermo e la Fondazione per le Scienze Religiose di Bologna, va in questa direzione, così come l'accordo tra lo Stato italiano e la Santa Sede del 13 febbraio del 2019, che per la prima volta rende possibile questo tipo di partenariati. Si tratta di un cammino da incoraggiare e da promuovere. Il *sensus texti* dei nostri giovani e degli studiosi nel tempo ne guadagnerà moltissimo. E non sarebbe un acquisto da poco. Mattia Pascal certo ne sarebbe rallegrato. E noi con lui.

[Foto di Enrico Palma: dettaglio della Cappella degli Scrovegni]

Wunderkammer

Il Sogno: Invito alla Lettura. Firmato: Madamigella Nemesis, Messer Oneiros, Madama Poiesis[1]



di Luca Dilillo

Le recensioni non sono mai state il mio forte. Sia chiaro, mi piace leggerle, soprattutto quando sono stimolanti – e molto spesso lo sono, va detto. In un certo senso mi piace anche farle, sebbene mi trovi più a mio agio con la forma orale che, essendo meno rigida, lascia spazio all'improvvisazione dilettantesca. Ma quando si tratta di scrivere una vera e propria recensione, dotata di tutti i crismi del caso, ecco che iniziano i problemi: potrei dire di non sentirmene all'altezza o che non sia davvero il genere funzionale al mio stile di scrittura. Le ragioni sarebbero molteplici: non ultima, c'è la mia innata resistenza verso

[1] *Il Sogno* è il titolo del romanzo di Federico Dilillo, frutto dell'ispirazione di una notte e del tempo libero donatoci dalla pandemia… È stato pubblicato dalla casa editrice Albatros nell'ottobre del 2021, nella collana Nuove Voci – Tracce. È disponibile online sul bookstore del Gruppo Albatros, su Amazon e su tutti i principali store online.

tutto ciò che si presenta come troppo codificato, restringente. Ma queste possono benissimo essere giustificazioni per la mia pigrizia, perché non ho voglia di sforzarmi troppo… In ogni caso, anche questa volta eviterò di scrivere una recensione. Sono convinto che, se non si ha davvero qualcosa di interessante da dire, un testo del genere rischia di diventare eccessivamente banale. E, anche ammesso che io abbia qualcosa da dire, preferisco comunque farlo in una maniera a me più congeniale. Per cui, questo breve articolo sarà da intendersi come una sorta di introduzione, un invito alla lettura che, se proprio volete, potrebbe trasformarsi infine in qualcosa di molto simile ad una recensione (per quanto apparente).

Il presente Invito alla Lettura, mentre vagava alla ricerca di uno sviluppo da darsi, si è imbattuto in tre strani personaggi, particolarmente eruditi e molto ferrati sul nostro romanzo; questi, dopo una lunga chiacchierata, l'hanno convinto a prendere la seguente risoluzione: l'umile Invito si sarebbe limitato a trascrivere e riferire i loro tre discorsi, essendosi persuaso della loro importanza per il romanzo in sé e per ciò che gli sta davanti e alle spalle – ispirazione, motivazioni, stesura e intenzioni, tutte cose che fanno parte a pieno titolo di ogni storia e senza le quali la piena comprensione, come anche la piena valutazione di un'opera, non sono possibili. I tre discorsi, in misterioso accordo con chi li ha pronunciati, seguono un grado di rarefazione ascendente, dal più materiale al più astratto – seppur, a mio onesto parere che li ho letti, tale rarefazione sia solo apparente. Io mi limiterò a riportarli, così come mi ha chiesto il mio caro Invito alla Lettura di ritorno dalla sua raminga passeggiata. Non sapendo come altro chiamarli, ho usato i nomi dei rispettivi autori: essi sono *Nemesis*, *Oneiros* e *Poiesis*, più comunemente noti come Vendetta, Sogno e Arte.

Iniziamo con il primo. Madamigella *Nemesis* ha detto grossomodo quanto segue: "A parer mio, in merito al vostro libriccino si dovrebbe subito sgombrare il campo da un probabile fraintendimento: nonostante l'apparenza da giallo vittoriano, esso mi pare prima di tutto ed essenzialmente una storia di vendetta. Ah, la buona, vecchia e sana vendetta, quell'argomento viscerale che attraversa i secoli! Troviamo storie di vendetta in ogni cultura umana: non esiste corpus mitologico e folkloristico che ne sia privo, oltre al fatto che storie di questo genere ci avvengono sotto il naso in continuazione. Adesso potrei accantonare le vendette mitologiche bollandole come 'argomento letterario' e parlare solo della

vendetta reale, da cronaca, che ci sta davanti succulenta; ma non è quello che farò, perché mito e realtà sono ben più connessi di quanto si possa credere. Il mito ci parla di noi visceralmente; fa emergere le paure e le emozioni più primordiali della nostra ribollente natura. Esso, con le sue storie semplici, carnali, infantili e sanguinolente, ci può dire sulla vendetta ben più di qualunque fatto di cronaca recente; più vero e più fisico di qualunque fatto di cronaca recente, imballato nell'unta pellicola del giornalismo scandalistico e del gossip nero. Ebbene, la prima, semplice cosa che il mito ci dice sulla vendetta è che si tratta, molto banalmente, di uno dei più comuni e ancestrali motori dell'azione umana. La vendetta fornisce l'innesco per moltissime delle vicende in cui gli uomini si trovano impastoiati, che siano vere o solo immaginate. Le più grandi storie della mitologia occidentale si accendono e rosolano al fuoco della vendetta. In Grecia ne troviamo diverse: Medea che si vendica di Giasone traditore, la terribile vicenda di Procne che per vendicare la sorella violentata da Tereo, ne uccide il figlio e glielo dà in pasto; perfino l'autodistruzione di Edipo è causata dalla vendetta: l'Oracolo non può essere eluso, al Fato non si sfugge. Esso insegue come le Erinni sanguinarie gli sventurati che provino a raggirarlo e, una volta raggiunti, si abbatte su di loro con violenta furia vendicatrice; ma sono gli stessi dei a subire il dominio di quel sentimento bestiale: la ὕβρις dell'uomo esige vendetta, chi sfida il dio non la passerà liscia. *Nemesis*, la sottoscritta, sorge da un germoglio impollinato di sacro, di mistico, di a-razionale. Tenetelo a mente! Non solo il semplice mito, ma con maggior forza il mito che si cambia in tragedia trova la sua linfa vitale nella vendetta. Resta poi – impossibile tacerne – la vicenda degli Atridi, uno dei cicli di storie più famosi della mitologia ellenica, incarnazione mitica di una tipica caratteristica della vendetta – e altra riesumazione che il mito ci permette: l'inesauribilità. Una brama alimentata piuttosto che placata dall'appagamento. Come si può vedere, anche solo la mera elencazione di miti conosciutissimi può offrirci materiale interessante se ci togliamo dagli occhi la benda del pregiudizio secondo cui linearità e semplicità sono sinonimi di banalità. Detto tra noi, io adoro le storie semplici e lineari: offesa, torto, danno? Vendetta brutale! Relazione tanto logica quanto soddisfacente…

Se adesso, abbandonando i lidi insanguinati del Mediterraneo sorridente, veleggiamo verso il tetro Nord, anche qui troveremo ad accoglierci storie mitiche, per cui non è fuor

di luogo l'aggettivo di *classiche*, impregnate di fuliggine vindice: ne citerò soltanto due. La prima è una delle leggende più note della cultura occidentale, per merito di William Shakespeare: è la storia del principe Amleth, uccisore dello zio per vendicarne l'usurpazione ai danni del padre. Questo racconto, come si sa, non fu inventato dal bardo dell'Avon, ma trae origine da un'antica leggenda scandinava, riportata dallo storico danese di età medievale Saxo Grammaticus nella sua opera *Gesta Danorum*. Nonostante le innumerevoli differenze tra le due versioni, il dato di fondo permane immutabile: la vendetta presa sullo zio usurpatore per il padre assassinato".

Qui mi permetto di aggiungere una precisazione al discorso di *Nemesis*: a riprova di quanto questa storia, nonostante o forse proprio a motivo della sua semplicità, sia marcata a fuoco nella nostra memoria collettiva, basti ricordare che essa ha rappresentato una delle principali ispirazioni per l'iconico film d'animazione Disney del 1994, *Il Re Leone*; e che in tempi ancor più recenti – meno di sei mesi fa – nelle sale è stato possibile tornare ad immergersi nella leggenda di Amleto, riportata alla sua matrice norrena da uno dei registi più promettenti degli ultimi anni, Robert Eggers. *The Northman* – essenziale fin dal titolo – è stato anzi uno dei remoti punti di partenza da cui è nato questo Invito alla lettura. Una visione caldamente consigliata, tra le altre cose proprio per la vivida rappresentazione estetica della potenza materica e sanguigna di un'epica arcinota.

Il discorso di *Nemesis* si conclude con un ultimo riferimento – che sintetizzo perché sarebbe troppo lungo – al mito della fine di Sigurd/Siegfried, famosissimo eroe germanico protagonista della leggenda dei Nibelunghi/Burgundi. Una fine violenta provocata dalla sete di vendetta per l'amore tradito e l'orgoglio ferito della ex-Valchiria Brunilde. Riporto solamente l'ultimo passaggio che ho apprezzato, benché forse troppo retorico: "Non serve davvero spendere ulteriori parole: un altro dei cicli mitologici più noti e riproposti nel corso della storia – dall'Edda a Wagner fino a Fritz Lang e allo stesso Tolkien – tiene nel suo grembo la sempreverde vendetta, stavolta intrecciata, come spesso accade, con il compagno *Eros*, in trio venefico e sogghignante con *Thanatos*, la Morte, madre-figlia di *Nemesis*. Tutto ci grida addosso di come la vendetta eserciti sull'animo umano un fascino misterico e indecifrabile".

In merito al secondo discorso, Messer *Oneiros* ha riferito una serie di riflessioni più o meno di questo tenore: "Una storia di vendetta, camuffata abilmente da racconto giallo, con un titolo in apparenza bizzarro: perché il Sogno? C'è una qualche attinenza tra questa intestazione e l'argomento del libro? Forse si fa riferimento, semplicemente, ad un sogno di vendetta? Ecco, per quanto legittima, una tale interpretazione è fin troppo meccanica e secondo me sterile. In realtà, c'è un nesso più profondo tra Sogno e Sangue, che verrà esplicato al meglio dalla Nostra Signora, *Poiesis*. Oltre la carnalità della vendetta, zampilla il potere elegiaco degli *Oneiroi*, figli della Notte e del Sonno, leggeri e fruscianti tra le pieghe vellutate della penombra. Mentre facciamo più fatica ad associare la vendetta ad aspetti poetici e delicati, con i sogni la questione è ben diversa: intorno ad essi aleggia molta più ambiguità. Anche nel mito greco questa ambiguità è riconosciuta. I sogni possono essere premonizioni, rappresentazioni di cose reali, ma anche pure fantasie, spettri di irrealtà; possono presentare forme umane, di animali, d'oggetti o di strani miscugli di tutto ciò; infine, possono essere belli, piacevoli e dolci, come anche terribili, oscuri e mostruosi. L'ibrido e l'anfibio sono i tratti specifici del sogno, insieme ad un altro elemento di grande importanza: la loro origine è oscura e vaga come i loro contenuti. Quel che in un istante appare solido e assai definito, l'istante successivo sfuma nel fantasma, nell'ombra. Così è anche per l'origine dei sogni. Che sia nell'antichità o nei tempi moderni, l'oscurità che mollemente avvolge l'onirico non si è mai dissolta. Qualcosa di chiara origine divina, demonica, comunque non umana; qualcosa di provenienza inconscia, profonda, comunque non razionale. Strani giochi del nostro cervello, un lavorio continuo e talvolta incoerente, sconnesso. *Unheimlich*. Lontano e vicino, chiaro e oscuro, profondo e superficiale: la doppiezza perturba il cipiglio degli strani figli di *Hýpnos* e *Nýx*. Molte storie nascono da sogni, molti sogni sono contenuti in storie: Dante sogna o immagina il suo viaggio nell'aldilà? Quell'incipit così improvviso, così *nel mezzo* di qualcos'altro, senza sapere come né perché, ha molto in comune con il sogno, il cui inizio mai ricordiamo; Don Chisciotte immagina, delira o sogna ad occhi aperti? C'è davvero differenza tra queste cose? Sognare è spesso sinonimo di immaginare, di sperare e di illudersi. Anche di impazzire. Sempre il sogno ci getta nella confusione e perdiamo tutte le parole, perdiamo anche i ricordi e la certezza di noi stessi, della nostra identità. La *vida es sueño* è il titolo del famoso dramma di Calderón

de la Barca. Tornano anche i compagni che già Madamigella *Nemesis* ci ha presentato: torna Medea, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, con le sue visioni, allucinanti espressioni di un desiderio profondo e razionalmente combattuto: aiutare Giasone, il suo nemico, a recuperare il vello d'oro, unirsi profondamente e carnalmente al grande eroe greco abbandonando la sua terra e la sua famiglia; torna anche Shakespeare – che ci dice della materia di cui siamo fatti, la stessa dei nostri sogni – e il suo Amleto, la visione onirica e spaventevole dello spirito paterno che grida vendetta. Anche il nostro *Sogno* nasce da un sogno: ogni opera nasce fuori di sé stessa, così come ogni sogno nasce fuori della nostra identità consapevole, di ciò che può essere definito il nostro sé. La visione di una notte, stranamente rimasta impressa nella mente turbata dal risveglio: un atrio, un gran palazzo senza nome, uno stanzino vuoto, con tre porte; tre come le figure informi, avvolte in mantelli di fumo, armate di pistole, che contro un solo, demoniaco individuo aprono le loro bocche di fuoco".

Giungiamo infine all'ultimo discorso: e qui ammetto che il racconto del mio caro Invito alla Lettura è stato incredibile. La Gran Madama *Poiesis* ha esordito con una nota polemica: "Forse a questo punto, all'udire discorsi tanto pomposi, qualcuno potrà pensare che siano fuor di luogo… Sarà proprio il caso di spendere tante parole per un libro del genere? Francamente privo di grosse pretese, orgogliosamente imperfetto, opera prima di un autore alle prime armi; siamo davvero sicuri che ciò meriti una presentazione del genere? Troppo magniloquente, non parliamo mica di un classico! Ma vi siete mai chiesti perché pensiamo che un trattamento *solenne* debba riguardare soltanto i cosiddetti classici immortali? Al contrario, a pensarci bene, è forse proprio questo tipo di opere che per la sua indiscussa grandezza, non dovrebbe aver bisogno di troppe parole: d'altronde i capolavori si presentano da sé. Perché si prova l'esigenza di dire altro, ancora e ancora altro, di meraviglie su cui ogni cosa è stata detta e scritta? Un'esigenza naturale è spiegabile e in fondo comprensibile: si riflettono e si interpretano i grandi classici perché la loro ricchezza è inesauribile, la loro fonte non si prosciuga mai, siamo d'accordo. Eppure non sempre, non tutti usano di queste opere in modo apprezzabile, ancorché ridondante. Troppo spesso si preferisce parlarne solo perché si crede che lo meritino, in quanto tali: parole di rispetto,

di elogio, di venerazione, per pura forma, per antica tradizione intellettuale; rituale accademico! E troppo spesso le formule rituali di queste messe solenni – mascherate da saggi, discorsi e articoli – sono quanto di più stantio e disseccato si possa immaginare. Ma se non si ha qualcosa da dire, è sempre meglio star zitti. Oppure si può parlare d'altro. Magari proprio di ciò che non ha ancora ricevuto parole.

Cosa c'entra tutto questo con la Musa che rappresento? Forse non molto con il modo in cui è correntemente intesa. Ma che cos'è l'arte? Un suo generico ed etereo concetto sembra soffiarci sull'anima come qualcosa di estremamente elevato: un'aerea brezza olimpica, fuori dalla portata di noi comuni mortali; una luce alta e inaccessibile che non possiamo far altro che venerare, venendone accecati, prostrandoci sotto di essa. Non qualcosa di terreno, non per tutti. Non basta elevarsi, occorre un'illuminazione interiore. Sono poche le anime elette e beate, ammesse a poter fare uso di quella luce divina, creando per essa gemme e lanterne che riescano a contenerla. Queste lanterne e queste gemme sono le opere d'arte; i loro artigiani sono appunto gli artisti. Senza nulla togliere a questa bella immagine, vorrei – sì, proprio io che ne sono rappresentante – vorrei umilmente farmi portavoce di una diversa concezione dell'arte, forse più dimessa, ma certo più accessibile a voi poveri di spirito. Per restare sotto il segno di questa umiliazione, ho scelto di prendere a manifesto di tale concezione non un immortale e celeste capolavoro – per ciò stesso indegno di un trattamento simile – ma appunto il piccolo romanzo di un autore esordiente; una piccola creazione a cui è beato chi ha avuto l'onore di assistere! Perché qualunque processo creativo è emozionante, è un atto sacro: è l'accadere di un evento su ordini non soltanto umani. C'è vera arte ovunque avvenga un processo di creazione che coinvolge la profondità e i differenti livelli del reale: quando si manifesta la multidimensionalità dell'esistente e ne vediamo i piani intersecarsi, allora stiamo assistendo ad una creazione artistica. A nessuno è precluso un tale accesso. Mi spiego meglio. Quando si entra in questa dimensione, le connessioni tra i differenti piani della nostra esperienza della realtà ci divengono evidenti: un incontro nel mondo fisico, un'emozione nel mondo emotivo, un'immagine o un sogno nel mondo onirico; tutte queste e molte altre cose possono in un solo momento congiungersi e formare un tessuto comune. È evidente allora il nesso tra i nostri tre discorsi: Vendetta – un sentimento, ma anche un'idea – e Sogno – reale e al tempo stesso

fuori dal mondo – vengono intessuti dall'Arte, che non si esaurisce nella sua funzione di condensante; essa è prima di tutto un'attività che è improprio definire di produzione, ma è corretto definire di *espressione*. Espressione, non di sé, come si potrebbe pensare, ma di un Profondo che non ci appartiene finché non prendiamo consapevolezza che fa parte di noi; rivelazione che torna nel Profondo sotto forma di oggetto artistico, fruendo del quale ci si può addentrare sotto, dietro e al di là del nostro esserci, in quel luogo di noi stessi che sta fuori da noi stessi. L'arte è espressione del Profondo che al Profondo ritorna. Se questo andare a fondo avviene, non c'è realizzazione artistica che non sia degna di questo nome. Solo la superficialità è nemica dell'arte.

Pure, c'è un altro nemico, ed è la mancanza di coraggio. Si può avere paura di affrontare il *perturbante*, il non umano che si cela dentro noi stessi, quelli che banalmente definiremmo i demoni interiori; e può fare ancor più paura portare in superficie questo flusso demonico e ctonio per sottoporlo alla pubblicità, all'occhio degli altri che sa essere spietato. Ma un'arte che sia sincera, profonda, coraggiosa e collante di complessità – che insomma sia tale – non deve temere alcun giudizio: parafrasando Nietzsche, quest'arte sarebbe non solo al di là del bene e del male, ma del bello e del brutto – che alle volte sanno essere categorie di valutazione piuttosto banali. Creare, essere attivi nella creazione, significa essere costretti a infilare le mani in una materia strana e pericolosa, per plasmarla in qualcosa di condivisibile, per trasferirla nel mondo dell'intersoggettività, senza il quale resterebbe incompleta: l'arte non può restare possesso privato e restare sé stessa. Se vogliamo vincere la paura di sporcarci le mani in tal modo per diventare anche noi artisti, dobbiamo avere il coraggio di guardare in quell'abisso che certo spaventa, il cui nome comune è l'*Interiore*, ma il cui nome proprio è il *Profondo*. Dobbiamo avere il coraggio di recuperare quella spensieratezza inconsapevole e suprema dei giochi dell'infanzia, giochi di pura creazione, di pura libertà. E dobbiamo avere il coraggio di non temere il giudizio e di superare il pregiudizio per cui l'arte appartiene a pochi, senza che ciò significhi una svalutazione, ma al contrario un ampliamento: una socializzazione dell'arte vuol dire un accrescimento della nostra comune umanità".

Un discorso strano, non trovate? Come del resto lo sono tutti e tre. Ma forse ad essere strani sono proprio quei tre personaggi, Vendetta, Sogno e Arte. Non intendo aggiungere

altro: sarebbero parole superflue. Dirò solo una cosa: io, seppur dall'esterno, ho potuto fare esperienza del processo creativo di cui parla Madama *Poiesis*; di questo e di tante altre cose ho potuto rendermi conto grazie al *Sogno* e al suo autore, Federico. Lui non ha fatto nulla di straordinario. Ha fatto invece qualcosa di molto umano e di molto coraggioso. Qualcosa a cui spero che la lettura del *Sogno* possa invitare quante più persone possibili, così come ha fatto con me: dandomi quel coraggio che forse mi mancava.

Selezione di poesie da *I Nomadi dello spirito* (raccolta inedita)

di Roberto Rossi

Benandanti [il sabba del sabato sera]

Brucia la Giöbia [brucia!] – nella notte d'inverno
l'anno nuovo rinasce, bruciano le fantocce
[bruciano!] – brucio io, quando parlo con te.

Budda e Cristo [assieme], osservan da un vaso
[nascosti di sbieco, nel mezzo d'un giardino]
radunarsi la gente, un magico cerchio
[meraviglia di tenebre], addentro una foresta
d'anticaglie e d'idoli [quisquilie], botteghe
d'oscure/pazze idee, di chi ancora crede
che incendiare il passato giovi ai giorni futuri.
Ed io che mi chiedo [cascando giù dal pero]
perché un fuoco arda in mezzo al giardino,
mentre tutti scavalcano [Budda e Cristo] le fiamme,
con la luce alle spalle [Ma dai, anche tu qui?
Che? Un goccio lo bevi?] per affrontare il gelo.

E tra le mille statue, un sacrario poi s'apre
con musiche e sciamani devoti all'elettronica –
ed il cerchio è un disco che gira [e rigira],
che sorsa senza tregua [la tua mano e la mia
si stringono nel vortice dell'oblio] a scacciare
ogni stregoneria [ogni cupo pensiero].
E i venerdì c'inseguono [altrimenti perché
incendiarli così?] – ma io no, li allontano
[li allontano da me] e giro [vòlto con te]
in vasti campi d'eriche/melisse sempreverdi
[ché un sabato agreste fa bene alle domeniche].

Perché il peggio [diciamolo] è poi il domani incerto
quello in cui ci si scopre un pittore d'icone
[un soggetto indegno del migliore Tarkovskij]
che di danze e di tutta questa iconoclastia
non se ne fa un granché – mi basterà marcare
uno scambio di sguardi a fine della scena,
e riavvolgere il nastro/riveder la pellicola
al contrasto dei chiari [al netto degli scuri],
quasi un nuovo fantoccio, buono l'anno venturo –
senza che le melisse siano acri soltanto
per il loro profumo [ma perché sarà scritta
un'altra poesia da gettar tra le bragie].

Brucia la Giöbia [brucia!], nella notte d'inverno
vita nuova rinasce, bruciano le parole
[bruciano!] – brucio io, quando scrivo di te.

Vintage [gli album di famiglia]

Quando il mio occhio corre [pigro e svelto]
sulle nostre pagine Instagram [Cassàndre],
ripenso ai paesaggi e i giorni scorsi
sulle coste sarde – le loro miniere
spente, gli arbusti secchi [i porti ostili],
gli scatti di Alice, i baluginii all'onda
[il latte, i mirti], le caverne fonde, l'alba,
i suoi fasci d'ombre, i calanchi bianchi, irti –
non ti sembrano [*clack*] vecchie diapositive?

Ma che ne sanno le vostre risa piccarde
[le mie avventure guascone] delle storie
degli isolani [carbonai, antichi pastori] –
che ne sanno i filtri di Zuckerberg dei
graffi [delle filigrane] sulle seppie
di rame, figlie di Daguerre? Che ne sa
il mio sangue [con le sue mezze radici]
dell'autentico spirito dei suoi avi
[*clack*] della povera gente di Decimo?

Invero [se è autenticità che vogliamo]
meglio sfogliare i vecchi album di famiglia
[quelli del ramo materno, beninteso].
E vi vedo volti severi e miserie,
storie d'amori folli [e vive collere],
sanatorî [rinunce all'istruzione]
migrazioni per soldi, natività
trai fieni [nella polvere], che da Cagliari
[analfabete] salgono fino a Viggiù.

Quante storie [*clack*] potremmo rivivere
ad aprire queste sacre iconoteche
[combattenti polòni a Montecassino –
partigiani toscani dati in prestito
alla resistenza francese – schermidori
siciliani sindaci di Como – ebree
di Leopoli in fuga per le pianure –
amanti del nemico umiliate sulla via
del paese (*clack*) quel film, mes amies]!

Ché alla fine [chères Alice, Cassàndre],
dei ricordi è sempre meglio poi farne
chincaglierie vintàge [pesanti, dense,
a dispetto dei pixel – dei megabyte].
E raccontarsi le vacanze [pure
con mete identiche, suvvia!] è meno
interessante [*clackclack*] che addentrarsi
negli abissi del tempo [i nostri feed /

zattere – il presente / un mare fermo].

Wunderkammer [le tassonomie di Linneo]

Ricordo la serra delle piante grasse
[all'orto botanico di Pisa] quando
compresi perché mai il tuo occhio indulgesse
sulle varietà del mondo vegetale;
la tua curiosità [arguta, schiva] era
per me terra straniera [io che credevo
bastasse occuparsi delle faccende
degli esseri umani, per dirsi eruditi].

Così [da innamorati] anch'io scoprii
[oltre i cactus, le salvie, l'elicriso]
che a suo tempo Linneo ebbe un bel daffare
nell'etichettare ogni forma di vita;
pure noi [tra le aiuole di quel di Brera],
eccoci a esplorare la tassonomia
delle nostre emozioni [azzardando un nome
per ogni minuzia condivisa assieme].

Ricordo allora il tuo profumo [dolce,
d'un pizzico cinereo], la mia figura
riflessa nel bruno-verde del tuo sguardo
[giardino conchiuso, matto paradiso!];
e noi a fantasticare di darsi all'amore
tra le sale deserte dell'Ambrosiana –
sogno proibito [in un vivaio dipinto
da due Bruegel in vena d'allegorie].

E conversare per ore [tra zucche e cibi
d'osterie] apprendendo da te dell'umore
nero dell'aquilegia – io a sorprenderti
con gli epici trascorsi del babbagigi;
ché già Omero permise la riscoperta
d'Ilio narrando dei salici e gli zigoli
sulle rive dello Scamandro [impresa
degna dalla più grande dedizione!].

Mancava giusto un cabinet in cui riporre
ogni nostra gioia in tutto il suo splendore
[ma dimenticavo che persino Schliemann
sbagliò a scavare tra le sue rovine];
ché non a tutte le emozioni sappiamo
dare sùbito un nome – e spesso erriamo
a intenderne la radice [fintanto che
le sue gemme non sbocciano in fiore].

Infografiche [Sonia e i dinosauri]

Camminare in un museo, secondo Ginzburg
[Carlo, non Natalìa], è andare a caccia
di tracce su d'una scena del crimine
[ma con più vittime a cui far l'autopsia];
e [coi badili e la forza delle braccia]
quant'indizi l'uomo ha riportato
alla luce. La nostra immaginazione
s'affolla dunque di mille congetture
– su Roma, presunta assassina d'Elleni
[che, a loro volta, avrebbero nascosto
i resti d'Egitto sotto al letto del Nilo]–
per non parlare dei Cro-Magnon, che uccisero
i Neanderthal a furia di rubargli
le prede; e [lì ammassato] segue il tempo
ove la cultura omicida si spegne
nella natura tiranna [ed allora
il paleontologo ha infine la meglio
sui dipartimenti d'archeologia antica].
Ma il museo no, Sonia [così m'hai spiegato],
non vien meno alla propria vocazione.

Ché, se del tirannosauro vedi appena
ciò che resta delle sue ossa, la mente
ti fa credere d'aver compreso come
fossero fatti i giganti, nel Cretaceo
[basta guardare le infografiche, pensi].
Ma se da bambina hai sempre sognato
di squame [ed oggi scopri dalle rubriche
di scienza che i dinosauri, perlopiù,
avevan le piume] allora tu, Sonia,
[col tuo dottorato] t'accorgi che la Storia
è una gran fantasia, da noi costruita
sugli avanzi del passato – e che mille
Watson e Sherlock, e più Adso e Guglielmo
[ignari dei loro Arthur ed Umberto],
han scandagliato il mondo in cerca di prove
per dire che da qualche parte veniamo
camminando poi in qualche direzione
[l'estinzione, forse]. E il tirannosauro
[con le sue lunghe zampe, le braccia corte]
tutto ciò neanche l'ha mai immaginato.

Roberto Rossi nasce a Varese il 10 marzo 1993. Attualmente dottorando in filosofia presso l'Università di Milano e l'EHESS di Parigi, si è interessato negli anni ai temi della narrazione letteraria, della rappresentazione storiografica e del rapporto tra verità, finzione e memoria. Ha inoltre collaborato come autore in progetti culturali indipendenti. Tra questi si segnalano la rivista letteraria varesina *La città invisibile* e la rivista milanese *La tigre di carta*, sulle quali sono apparsi alcuni suoi versi e articoli di tema poetico e filosofico. È stato inoltre tra i fondatori della compagnia teatrale *In Vino Recitas*, per la quale ha scritto e realizzato tre *pièces* inedite. Un suo dramma in versi a tema arturiano, *Le catene di Broceliande*, è stato messo in scena per conto del progetto milanese *N.d.A. – Associazione culturale.*

La finestra sul faro

Quid est veritas? Una nota su *Così è (se vi pare)*

di Enrico Palma

Così è (se vi pare)
Di Luigi Pirandello
Regia di Luca De Fusco
Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta
Luci di Gigi Saccomandi
Scelte musicali di Gianni Garrera
Con Eros Pagni (Lamberto Laudisi), Anita Bertolucci (Signora Frola), Giacinto Palmarini (Signor Ponza), Paolo Serra (Consigliere Agazzi), Lara Sansone (Signora Amalia), Giovanna Mangiù (Dina, loro figlia), Valeria Contadino (Signora Sirelli), Domenico Bravo (Signor Sirelli), Roberto Burgio (Signor Prefetto), Plinio Milazzo (Centuri/Cameriere), Irene Tetto (Signora Cini/Signora Ponza)
Teatro Stabile di Catania
Stagione 2022/2023

C'è un detto siciliano, filosofico in tutta la sua essenza, che recita: *tuttu c'è e nenti si crira*. Che tradotto alla lettera significa *tutto c'è e niente si crede*, laddove il *c'è* è il punto nevralgico del detto, quello più misterioso ma ontologicamente fondamentale. Tutto esiste, dicono quindi in Sicilia, ma non si crede in nulla; oppure: tutto esiste, volendo dire che ogni verità esiste ed è valida ma non se ne crede nessuna in particolare. Interpretando variamente questo detto si giunge allora a diverse posizioni metafisiche, che possono essere ridotte per lo più a due, a seconda di quale estremo dell'interpretazione stessa si vuole considerare: nichilismo e relativismo. L'esistenza della realtà, delle cose in cui credere, è data per assodata ma è l'essere della credenza a venire posto in questione. La saggezza popolare siciliana avrebbe quindi condensato in un solo detto decine e decine di secoli di dispute filosofiche.

A questa considerazione metafisica bisogna aggiungere inoltre l'aspetto filosoficamente più pragmatico: se ci riferiamo infatti ai casi specifici (con Wittgenstein alle forme di vita) in cui ricorre questa espressione, ci si accorge che essa viene utilizzata in situazioni di indecidibilità circa una verità, su cui anziché pronunciarsi formulando certezze invece si

tace o, più propriamente, si sospende il giudizio. Il detto, quindi, parrebbe molto un serissimo esercizio di *epoché* filosofica, la stessa a cui, insieme a Lamberto Laudisi, il protagonista della commedia pirandelliana, ci rimettiamo quando parliamo di verità.

Non è un caso che quando gli anziani – ovvero chi ancora può vantare di detenere tale saggezza – si sentono ripetere da qualcuno questo detto in circostanze vaghe e incerte riguardo a una faccenda in discussione rispondano: *chissa è 'a virità*. Questa è la verità. La verità, cioè, proclamata dal detto, senza esagerazione affiancabile per dignità e pregnanza filosofica al motto delfico. Non è quindi da escludere che un siciliano intriso di cultura popolare come Pirandello non solo sapesse di questo detto ma che addirittura avesse riflettuto sulle sue implicazioni. Poiché *Così è (se vi pare)* mi sembra una sua perfetta continuazione filosofica.

Perché questo fa Pirandello: mostrare nel gioco di ruolo dei personaggi la validità della verità che si crede rispetto a quella ritenuta dagli altri, al di là di ogni percezione sensibile, rigore logico o persino pazzia. L'impostazione registica proposta da De Fusco è basata su un tipo di scena quasi da mistero kafkiano (così nel *Foglio di sala*), e kafkiano è anche un altro aspetto della messa in scena: i personaggi inquieti intorno alle sorti del dramma della famiglia Ponza sono infatti disposti sul palco come una giuria di un tribunale, che ascoltano a turno, e anche molte volte, le diverse *versioni* della verità, che prima è in un modo – la madre pazza, la signora Frola – e poi in un altro – il marito innamoratissimo, il signor Ponza.

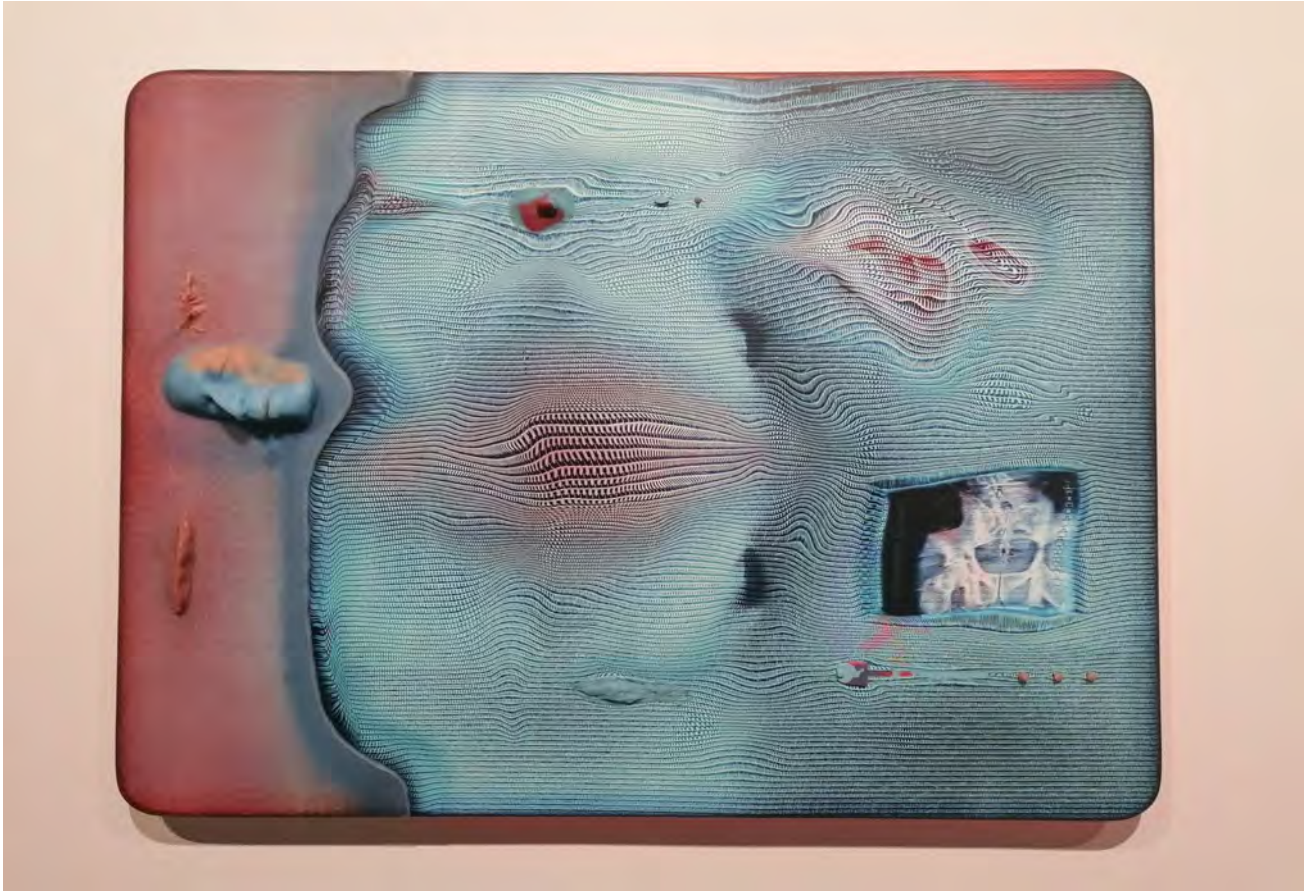
Dico madre e marito in riferimento alla signora Ponza, la cui identità è l'unica a poter risolvere l'enigma e sciogliere questa così ingarbugliata vicenda. Tutti vogliono delle prove, eccetto Laudisi, che è seduto in disparte, separato rispetto all'altra gente alla smaniosa ricerca dei dati di fatto, ciò che in modo incontrovertibile può dar ragione a uno e sbugiardare l'altra, provare il vero e negare il falso. Laudisi, dal canto suo, è il filosofo che si burla di tutto questo, che dubita dell'esistenza della verità stessa, la quale, alla fine, si mostra essere un personaggio, appunto quella persona che è insieme figlia e moglie e che afferma di se stessa di essere entrambe le cose, per l'incredulità (quasi da urlo munchiano) che con le sue affermazioni causa agli astanti attoniti.

Laudisi il filosofo aveva ragione: la verità è come la signora Ponza, vestita come una divinità greca con un panneggio svolazzante e coperta in viso da un velo, afferma di se stessa: essere cioè a seconda di come la si crede (*io sono colei che mi si crede*). La verità, come afferma Laudisi nei suoi monologhi, non ha un *per sé*, la verità è il *fantasma* di cui ciascuno si convince, come nella commedia in cui a turno i personaggi – la madre o il marito – si convincono per dare un rimedio al loro dolore, così intenso che ciascuno di loro è disposto, se non fosse per l'imperterrito intervento degli altri, a coprire l'altro pur di preservare la verità in cui crede e di risparmiarsi la sofferenza per l'apprendere il contrario.

La verità di per sé non esiste, o se esiste è nel modo in cui la si vuole credere, un genere molto particolare di *adequatio rei et intellectus* che però fa della cosa quel che è non perché pensata o intuita ma perché creduta, senza alcuna possibilità di prova o di smentita.

Ecco allora cosa accade agli uomini che vogliono sapere a ogni costo, e che soprattutto vogliono sapere con certezza: è lo sconcerto, la paura e il terrore dipinti sui volti di tutti i personaggi una volta ascoltato il discorso della verità. Ma la filosofia, quella derisa dal consigliere Agazzi sentendola praticare dal cognato, è la virtù dei forti, come appunto Laudisi, che sa e che appunto per questo può alla fine deridere gli altri sollevato e sereno nell'animo. Soltanto per lui la signora Ponza – secondo l'onomastica pirandelliana molto probabilmente figlia putativa del Ponzio Pilato del vangelo giovanneo – non è una novità. *Quid est veritas?* È l'ironia compiuta nel sorriso della riuscita della commedia *come volevasi dimostrare*.

Biennale Arte 2022: il Corpo come Differenza



di Elvira Gravina

La mostra dal titolo *Il latte dei sogni* allestita alla Biennale Arte 2022 di Venezia è una mostra sulla corporeità. La maggior parte dei 1433 artefatti[1], siano essi dipinti, installazioni, documentari, video, sculture o veri e propri oggetti, raffigura ed esprime la corporeità sotto varie forme. E questo non sorprende se si prende in considerazione l'insieme di interrogativi e di riflessioni che sono alla base della ricerca della curatrice Cecilia Alemani e, di conseguenza, di questa 59ª edizione della Biennale, che possono essere riassunti nelle domande riportate di seguito:

[1] Il numero si riferisce sia a opere d'arte che a oggetti presenti all'esposizione ed è stato dichiarato dalla curatrice Cecilia Alemani durante la presentazione della mostra che è possibile vedere al presente link: https://www.youtube.com/watch?v=C1WNFwn-jqo (consultato il 13.12.2022).

1. Come sta cambiando la definizione di umano?
2. Quali sono le differenze che separano il vegetale dall'animale, l'umano dal non umano?
3. Quali sono le nostre responsabilità nei confronti dei nostri simili, delle altre forme di vita e del pianeta che abitiamo?
4. Come sarebbe la vita senza di noi?

Si può notare come queste siano domande prettamente filosofiche che alimentano la ricerca del pensiero sotto vari punti di vista e prospettive come quello dell'epistemologia, della filosofia della mente e della filosofia morale, senza tralasciare il necessario contatto con discipline trasversali come l'antropologia e la sociologia. Qualunque sia la prospettiva adottata sembra fondamentale porre attenzione ai corpi e alle relazioni tra i corpi, così come alla relazione simbiotica con l'ambiente e con il mondo, se si vuole cercare di dare delle risposte a quegli interrogativi.

Si ottiene una maggiore e vigorosa conferma di ciò quando la curatrice, nel descrivere gli intenti delle opere, parla di artisti che «adottano la metamorfosi, l'ambiguità e la frammentazione del corpo proprio per contrastare l'idea dell'uomo unitario rinascimentale» e che «in opposizione celebrano un dominio del meraviglioso e del fantastico superando tutti quei dualismi tra mente-corpo, umano-non umano, femminile-maschile in favore di un ibridismo e di una realtà, relazionalità e individualità fluttuanti»[2]. Per realizzare questi intenti sono state seguite tre tematiche di fondo che si intersecano e coinvolgono reciprocamente durante tutta l'esposizione: la rappresentazione dei corpi e le loro metamorfosi, la relazione tra individui e tecnologie e la connessione che intreccia corpi e terra.

Sono moltissimi i termini che richiamano una riflessione un po' più approfondita. Ad esempio l'utilizzo della parola "ambiguità" riferendosi ai corpi che non deve essere intesa soltanto in termini sessuali o di genere, ma che si riferisce all'intrinseca ambiguità di cui tutti gli aspetti della vita umana sono intrisi. Ambigua, infatti, è la natura dell'esistenza stessa, in quanto essa è aperta a infinite possibilità, è plurale e mai definitivamente statica,

[2] Le parole racchiuse nel virgolettato sono state trascritte dal video della presentazione il cui link si trova alla nota 1.

e in quanto plurale contiene in sé diversi aspetti. Questo sono i corpi: poiché hanno delle necessità biologiche essi sono manchevoli e desiderosi e per rispondere a tali carenze diventano creativi e costruttivi ma anche ciechi e distruttori. Emerge così in maniera chiara il *fil rouge* che connette le tematiche: l'uomo, in quanto corpo è, per propria natura e dunque da sempre, in continua trasformazione poiché capace di modificare l'ambiente che lo circonda, il mondo in cui vive. E lo fa attribuendo senso alle cose esistenti in natura, trasformando così un oggetto in un significato, ma lo fa anche creando egli stesso degli strumenti tramite i quali riesce a superare i propri limiti, a ovviare a determinate difficoltà, a migliorare la propria vita.

Ecco la condizione metamorfica e in qualche senso "magica" dell'umano: quella che gli permette di realizzare qualcosa che non sarebbe stato possibile altrimenti, di produrre eventi, di modificare il reale ma anche che gli consente di andare oltre se stesso, di produrre qualcosa che va sempre più determinandosi come un'estensione di sé e della propria corporeità: la tecnologia. Quindi le relazioni tra i corpi sono necessariamente anche relazioni con le tecnologie e non ci si può più esimere dall'indagare questa relazione se si vuole conoscere e studiare il fenomeno umano. Infine, è bene esplicitare anche il passaggio all'ultimo tema e cioè la connessione tra corpi e la terra. Le corporeità che siamo non fluttuano in uno spazio iperuranico, ma abitano una terra. Il corpo che noi siamo non si limita ad agire in maniera arbitraria senza ripercussioni sull'ambiente esterno. L'azione umana non è solo un agire, né un reagire (come pensano in maniera riduttiva alcune filosofie cognitiviste) ma anche e soprattutto un interagire. È dunque fondamentale non solo rinnovare la consapevolezza di essere, come ci insegna Martin Heidegger, *Mit-Sein* e cioè Essere-con-gli-altri dove l'Altro deve essere considerato non soltanto l'altro uomo, ma l'essere altro in generale, ma anche rendersi consapevoli di essere *In-der-Welt-Sein*, Essere-nel-Mondo. E la terra è il fondamento di questo mondo e non a caso è così sin dalle cosmogonie e dalle mitologie di differenti culture.

Tra le moltissime opere in mostra è necessario fare una cernita che permetta di esemplificare tramite le opere i temi di cui si è discusso sopra. A tal proposito è impossibile non citare le opere di Rosana Paulino quali *Senhora das plantas*, una serie di disegni in cui ven-

gono raffigurate donne dalle quali si diramano radici e piante o la serie *Jatobá* che rappresenta una figura ibrida che a partire dal suolo diventa radici e tronco e da tronco si tramuta in un umano dalle cui estremità corporee nascono fiori o frutti; vi sono poi le mastodontiche sculture-forno di Gabriel Chaile che ritraggono alcuni dei suoi cari e che rievocano così la continuità tra la funzionalità del recipiente-forno che richiama un senso di nutrimento e sostegno, e quella della famiglia e dei componenti che ne fanno parte.

Oltre a mettere in mostra opere molto recenti come queste appena citate, è stato scelto di istituire delle "capsule del tempo" nelle quali vengono esposte anche opere più "datate" ma che possono sicuramente suscitare ulteriori riflessioni pienamente coerenti con i temi presentati fin qui. Tra queste, le raffigurazioni di Leonora Carrington[3] in cui è possibile ravvisare corpi mutanti ibridizzati con parti animalesche o, anche qui, con radici, oppure l'*École de vanité* di Jane Graverol (1967) in cui una figura mitologica quale è la sfinge viene riproposta in chiave ibrida presentando testa di donna, arti di animali e un corpo costituito di parti meccaniche e robotiche, tra cui le zampe che trattengono un fiore.

Come si può notare, c'è un concetto onnipresente che connette le tre tematiche di base: l'ibridazione. Nel suo testo *La mente temporale*, Biuso definisce l'ibridazione come «un processo che dura da sempre poiché l'esistenza umana è contaminazione con l'alterità, scambio continuo con il diverso da noi, anche con l'alterità digitale e computazionale delle macchine che sono state e saranno progettate *da noi e per noi*, a vantaggio della nostra immersione nel mondo»[4]. L'ibridazione è la necessaria e profonda connessione tra l'umano e il suo ambiente, sia esso naturale come le radici o le figure animali nei quali i corpi raffigurati in alcune opere della mostra si tramutano, sia esso tecnologico e artificiale come emerge da altre. A tal proposito mi sembra fondamentale citare l'opera dell'artista Agnes Denes[5] *Introspection I—Evolution (1968–1971) e Introspection II—Machines, Tools & Weapons* (1969–1972), due stampe monotipo che raccontano gli aspetti interconnessi dello sviluppo e della conoscenza umana: in quella blu viene narrato lo sviluppo biologico, anatomico ed evolutivo dell'uomo in quanto corpo naturale mentre in quella marrone Denes ripercorre

[3] Il titolo della mostra deriva proprio da un racconto di questa artista.
[4] A.G. Biuso, *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009, p. 259.
[5] Denes è considerata una figura pionieristica dell'arte concettuale e dell'arte ecologica e ambientale. L'opera si trova nella capsula del tempo chiamata "Tecnologie dell'incanto".

la storia del progresso tecnologico che non è altro che la storia dell'uomo, così come la storia dell'umanità non può non contenere pagine dedicate ai primi strumenti e alle tecnologie più evolute, ossia a quelle protesi del corpo umano che si sono rivelate fondamentali per vivere e sopravvivere nell'ambiente. Ecco cosa rappresenta la sfinge di Jane Graverol: essa non è altro che un simbolo dell'uomo contemporaneo in quanto «siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo: in breve, siamo tutti dei cyborg. Il cyborg è la nostra ontologia»[6]. Proprio per questo l'ultima capsula del tempo è intitolata *La seduzione del Cyborg*, titolo preso in prestito dall'opera dell'artista Lynn Hershman Leeson, *Seduction of a Cyborg* (1994). Essa consiste in un video in cui si racconta di una donna cieca che accetta la possibilità di ibridarsi, possibilità che le consentirà di tornare a vedere attraverso lo schermo di un computer e cioè di svolgere un'azione naturale tramite l'uso della tecnologia, di tornare umana nel suo tramutarsi in un cyborg.

Tutto questo è riconducibile alle domande e alle riflessioni di una specifica corrente culturale e filosofica quale è il postumanesimo, tanto che la stessa curatrice specifica in più occasioni l'importanza ispiratrice della filosofa italiana Rosi Braidotti. Alla luce delle opere d'arte della Biennale il postumanesimo è la risposta agli interrogativi che ne hanno ispirato temi, contenuti ed espressività: decentrare l'umano, ripensarlo all'interno di un sistema complesso di relazioni e accettare la dissoluzione di quell'unità rappresentata dall'uomo vitruviano, accogliere l'impossibilità di una natura originaria e immutata che deve far posto all'Altro in tutte le sue sfaccettature.

E dunque:

1. Come sta cambiando la definizione di umano?

È possibile rispondere che l'uomo è un essere autopoietico e in continuo divenire con un limite invalicabile: la corporeità. La sua natura corporea, però, è proprio ciò che gli permette di andare oltre se stesso e, come dice Alemani citando Braidotti, «farsi macchina e farsi terra».

2. Quali sono le differenze che separano il vegetale dall'animale, l'umano dal non umano?

[6] D.J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (*Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 1991), trad. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, p. 41.

La specificità dell'uomo non consiste in una superiorità intellettiva o nelle sue capacità cognitive dato che l'intelligenza è più corporea e percettiva di quanto a volte si è portati a pensare. Sarebbe più opportuno, invece, fissare il carattere distintivo dell'umano nella sua capacità di creare e utilizzare quelle che Cassirer ha chiamato "forme simboliche". La differenza sostanziale tra un uomo e un animale e tra un individuo e una macchina può essere racchiusa in una parola: cultura, ossia l'insieme di quei fenomeni che producono un significato, colmando quel vuoto di senso che la natura non provvede a riempire. Ciò ci porta al terzo interrogativo, ossia:

3. Quali sono le nostre responsabilità nei confronti dei nostri simili, delle altre forme di vita e del pianeta che abitiamo?

Una più di tutte e cioè abbandonare qualsiasi forma di antropocentrismo e prendere atto dell'impatto negativo che l'azione umana ha nei confronti del mondo il quale va ripensato come una dimora da abitare piuttosto che un territorio da sfruttare.

4. Come sarebbe la vita senza di noi?

Sarebbe arida se si pensa al fatto che abbiamo creato l'arte, la musica, la poesia, la filosofia; sarebbe povera perché non sappiamo se senza di noi ci sarebbe la possibilità di cogliere la bellezza, sia quella della natura che quella derivante dalle nostre forme simboliche; sarebbe, però, più umile in quanto non esisterebbe la pretesa da parte di un piccolo e imperfetto essere di dominare la vastità e l'infinità dell'universo.

Uno dei più ardui e complessi compiti della filosofia, o meglio di alcune filosofie, è quello di scardinare le dicotomie che per secoli hanno pervaso e limitato gli studi sull'uomo e sulla mente umana. Se gli intenti della ricerca filosofica riguardano il tentativo di superamento dei dualismi al fine di un'analisi quanto più olistica e meno deficitaria possibile, quelli della mostra della Biennale sono finalizzati a evidenziare ed esaltare l'importanza della pluralità e del fluire delle differenze.

Recensione a:

Afshin Kaveh, Alberto Giovanni Biuso, Xenia Chiaramonte, Cristiano Sabino, Nicoletta Poidomani, Elisabetta Teghil
Krisis. Corpi, confino e conflitto
Catartica Edizioni
Sassari 2020
Pagine 120
€ 13,00

di Sarah Dierna

Krisis come capacità di sapere giudicare con razionalità – in un'epoca in cui diventa sempre più difficile farlo – e non come sinonimo di situazione emergenziale è il senso in cui va colto il titolo di questo breve ma vivace volume che raccoglie gli approfondimenti di Afshin Kaveh, Alberto Giovanni Biuso, Xenia Chiaramonte, Cristiano Sabino, Nicoletta Poidomani, Elisabetta Teghil.

Un libro che sul Covid-19 ha da dire poco ma non perché sia stato scritto quando l'epidemia era ancora nella sua prima fase piuttosto perché sin dalla prima fase a questi e a pochi altri studiosi è apparso chiaro come il virus avesse poco a che fare con la sua gestione, che si è rivelata una questione non soltanto sanitaria ma prima di tutto economica e politica, e quindi finanziaria e sociale.

Sono infatti questi – come li ha elencati Kaveh – i contesti di una *crisi del capitalismo* iniziata molto prima del marzo 2020 e per i quali «lo svilupparsi di un virus, il covid-19, è diventato un'occasione quanto mai ghiotta […] per rompere quei pochi argini rimasti al dilagare della sua ristrutturazione sociale»[1]. Una ristrutturazione – o distruzione – sociale promossa dal neoliberismo e iniziata con «lo smantellamento della sanità pubblica, del sistema pensionistico, la disoccupazione e la precarizzazione di massa e stabile, la riproposizione dei ruoli e delle gerarchie, l'annullamento delle economie marginali, la guerra ai poveri, il controllo sociale»[2]; si tratta di nodi problematici dei quali anche i più distratti e meno addetti ai lavori hanno sentito parlare poiché sono temi al centro di un dibattito

[1] E. Teghil, *Esondazione…Non bastano i sacchetti di sabbia*, in A. Kaveh, A.G. Biuso, X. Chiaramonte, C. Sabino, N. Poidomani, E. Teghil, *Krisis. Corpi, confino e conflitto*, Catartica Edizioni, Sassari 2020, p. 107.
[2] *Ibidem.*

avviatosi già da tempo e di cui il Covid-19 non è la causa e il sistema politico il redentore: «la retorica della salute e della difesa e della solidarietà collettiva converge con la lotta a qualsiasi possibile alterità al progetto neoliberista attraverso la formazione della cittadinanza»[3].

Nella limpida disamina di Teghil il neoliberismo, presentando se stesso come *corretto* e *democratico*,

> assume e strumentalizza i diritti umani, l'antifascismo, l'antirazzismo, le istanze della diversità sociali e sessuali, quelle provenienti dagli ambiti di malessere sociale, perfino quelle antagoniste… Le ingloba, le trita e le risputa a suo uso e consumo traducendole in meccanismi di soggezione e in merce e produce una società che potremmo definire dell'antifascismo fascista, dell'antirazzismo razzista, dell'antisessismo sessista in cui integrazionismo e emancipazionismo di donne e immigrati/e giocano un ruolo fondante nell'inglobare nel sistema di potere le soggettività che in cambio della loro promozione personale sono disposte ad abbracciare la scala di valori dominante propagandando questa come la migliore società possibile[4].

Un antifascismo che tuttavia cancella la differenza anziché tollerarla e rispettarla, rendendosi così simile all'ideologia di cui esso si dice contrario; un antirazzismo che – con logiche senz'altro diverse – continua a poggiarsi su una demarcazione prettamente biologica. Il fascismo negli anni Venti del XX secolo ha distinto tra coloro che possedevano la tessera elettorale del partito e coloro che invece non l'avevano, l'antifascismo degli anni Venti del XXI ha distinto tra chi possiede il Green Pass e chi no.

Le politiche razziali nel secolo scorso hanno tolto la cattedra ad alcuni insegnanti a causa della loro appartenenza, il suo contraltare antirazzista la sottrae oggi a chi ha più di cinquant'anni e non è ancora "adulto e vaccinato".

Un integrazionismo nei confronti di quegli immigrati che però sono stati costretti a periodi di quarantena nei loro barconi – luoghi non troppo igienici, è evidente – perché potenziali untori dimenticando invece che il virus viaggia *in prima classe*, su jet privati e non su imbarcazioni prossime alla deriva.

Gli anacronismi non sono possibili per loro stessa natura e riproporli significherebbe avere una lettura della storia troppo riduttiva e manchevole di alcune delle sue parti. Un

[3] Ivi, p. 110.
[4] Ivi, p. 108.

secolo rappresenta una distanza troppo ampia e attraversata da una molteplicità di eventi complessi nel mezzo e che non possiamo cancellare ma proprio per questo la deriva autoritaria dovrebbe destare oggi preoccupazione e non asservimento, ribellione e non obbedienza, menti deste e non dormienti.

Alcuni di questi eventi complessi sono quelli che il fascismo hanno voluto superarlo, quelli che per farlo hanno redatto la nostra carta costituzionale in materia forense e pagine di libri in materia storica, filosofica e letteraria. Eppure, senza accorgercene sembra che la storia si ripeta ma oggi con maggiore gravità, sia perché il controllo è diventato molto più pervasivo, ma soprattutto perché adesso *sappiamo* (almeno questa generazione che ha avuto il privilegio – perché di questo si tratta – di avere imparato in aula e non dietro uno schermo).

Tutto questo avviene nel silenzio e nell'assenso – o forse si dovrebbe dire nell'assenza – della sinistra, ampiamente criticata da Sabino, che in questa vicenda gioca il ruolo della rana punta dallo scorpione, come la favola di Esòpo ricorda.

> La natura dello scorpione è pungere. La natura della rana è credere che lo scorpione non pungerà. Così l'intellighenzia di buon cuore della sinistra televisiva, i movimentisti che credono che le cose cambieranno con tante assemblee e tante manifestazioni, la sinistra lobbista che si occupa di far passare singole vertenze, continuano in un modo o nell'altro a traghettare scorpioni […]. Il discorso vale anche per la sinistra di base che ogni volta, quando è il momento di organizzarsi per assumersi le proprie responsabilità, fa spallucce […] poi però, puntualmente, in situazioni di emergenza, si lamentano che non esiste una opposizione istituzionale[5].

Verrebbe da domandarsi se l'opposizione esista ancora. Se destra e sinistra siano ancora categorie valide nella politica attuale. Se ci sia ancora una politica che persegua gli interessi dei cittadini e non i propri, che alle vacanze in Sardegna – il cui caso dovrebbe destare i più dormiglioni dal sonno della ragione – antepone gli interessi della regione di cui si è presidente. In questa epidemia invece

> si sono affermate – senza quasi nessun contraltare – narrazioni subalterne che scaricavano i costi e la responsabilità del dilagare dell'epidemia sulla poca affezione delle persone a lavarsi le mani, sulla cattiva abitudine di starnutire sui palmi e non entro i gomiti, e soprattutto si è scatenata la caccia all'untore personificato nel runner, nella passeggiata del vecchietto, nella

[5] C. Sabino, *La rana e lo scorpione. O della pandemia della subalternità*, ivi, p. 80.

> famigliola al mare, nell'attività dell'hobbista ortolano che si recava nella sua tanca per potare gli ulivi e raccogliere le favette[6].

Si sono quindi ridisegnati i comportamenti *all'interno* della società ma non *della* società attribuendo così le ragioni del diffondersi di un virus a delle semplici condotte e non al sistema; insomma: si è fatto del *mezzo* la *causa*, e della *vera causa* la *soluzione*.

Sia chiaro. Il virus come elemento biologico esiste e nessuno degli autori su questo ha alcun dubbio. Esiste però anche un sistema *vettore* del contagio: «da quanto si sa, il Covid-19 agisce soprattutto dove la concentrazione di umani è alta, nelle città, nelle grandi città – come quelle cinesi – e meno nelle campagne»[7]; esso è riuscito ad arrivare in Italia e in Europa perché il suo viaggio da Wuhan è avvenuto in tempi brevi; come chiarisce lo storico ambientale americano McNeill i vecchi mezzi di trasporto – prevalentemente via terra e via mare – per la loro capienza e i tempi di percorrenza garantivano al virus di trasmettersi e quindi di "sovravvivere" – benché la sua natura resti ancora incerta per parlare di sopravvivenza – per un certo periodo ma, una volta contagiati tutti gli organismi presenti, e in assenza di nuovi su cui attaccarsi, esso sarebbe scomparso. Al contrario, arrivare a destinazione nel giro di poche ore permette non solo il contagio interno al mezzo ma anche quello esterno, nonché la sua trasmissione incontrollata. Se a questo aggiungiamo poi che a viaggiare con maggiore frequenza siano i grandi imprenditori e spesso per conto di grandi industrie il cerchio si chiude proprio da dove siamo partiti.

Per farla breve: la logica del profitto è funzionale al benessere ma disfunzionale alla salute; pertanto, non sono i comportamenti delle classi medie e piccolo borghesi che vanno rivisti, ma quelle dei grandi protagonisti del mercato transnazionale. Detto con il linguaggio della filosofia:

> uno dei tanti abitatori dello spaziotempo ha pensato di poter diventare il luogo e la storia nel quale ospitare a suo piacimento gli elementi e gli altri animali. Ospitarli, respingerli, sfruttarli, sterminarli. Uno dei tanti abitanti dell'*oikos*, della casa che ospita tutti i viventi, si è illuso di poter distruggere l'abitazione che gli dà senso, vita e riparo e poter però ancora vivere.[8]

---

[6] Ivi, pp. 80-81.
[7] A.G. Biuso, *Vita e salute. Il paradigma Don Abbondio*, ivi, p. 53.
[8] Ivi, p. 31.

Se il virus vuole diventare l'occasione per tessere una nuova tela – secondo l'efficace immagine di Chiaramonte che dell'epidemia affronta un aspetto delicato, il pianto per il morente – è dal basso che può avvenire questo cambiamento e non dagli scorpioni che stanno al vertice. È ovvio che questi continueranno ad agire per il loro interesse – basta guardare un'altra grande crisi del secolo, quella ecologica e le loro politiche di (non) intervento.

Finché non vorremo vedere queste trame così complesse e tuttavia così evidenti ha ragione Sabino quando, ricordando Gramsci, constata che c'è un vecchio mondo che sta morendo ma il nuovo tarda ad apparire: «è in questo chiaroscuro che nascono mostri»[9].

[9] C. Sabino, *La rana e lo scorpione. O della pandemia della subalternità*, ivi, p. 78.

Recensione a:

Kazuo Ishiguro
Klara e il Sole
(*Klara and the Sun*, 2021)
Traduzione di Susanna Basso
Einaudi, Torino 2021
Pagine 269

di Lucrezia Fava

Klara e il Sole di Kazuo Ishiguro è un libro che conquista in modo quasi impercettibile, con delicatezza e semplicità; non apre prospettive inedite, non ha forza rivelativa e stravolgente, eppure si avverte chiaramente il suo valore e si ha voglia di parlarne. Perché leggendolo si ha il piacere di avere a che fare con gli ingredienti principali della vita umana, opportunamente dosati in una misura che non guasta e che non si guasta, rimanendo una misura tipicamente umana anche se contiene elementi cibernetici, non umani ma umanoidi.

Il timore, la speranza, la solitudine, il narcisismo, l'amore, l'amicizia, l'ambizione, la superstizione, la fede, la razionalità, il sentimento, il limite e il suo superamento: questi e altri composti basilari della nostra quotidianità riempiono anche la quotidianità di un altro mondo potenzialmente in avvenire, in cui esistono umani e umani potenziati, esperienze e destini separati per gli uni e per gli altri, poi anche *cyborg* dotati di sembianze umane e con funzione di AA, di Amici Artificiali.

Questa esistenza ibrida descritta da Ishiguro sembra in fondo «il riflesso della tenerezza»[1] umana: qualcosa che suscita apprensione e sorriso per noi stessi mentre rende ancora più chiaro ciò di cui abbiamo bisogno, ciò di cui soffriamo, ciò di cui siamo capaci e incapaci. Il riflesso o anche l'ombra, per dirla con le parole di Klara, la protagonista androide del romanzo, che narrando la sua esperienza in negozio, dove attende qualche bambino desideroso di comprarla in qualità di Amica Artificiale e dove osserva e impara le

diverse emozioni dei passanti, ammette che avrebbe rintracciato in se stessa alcune di queste emozioni soltanto col passare del tempo e solo in forma alterata, essendo forse «come le ombre disegnate sul pavimento dalle luci del soffitto» (20).

L'esistenza cibernetica a cui ci avviciniamo può dunque riflettere, come fa la luce, l'identità dell'animale umano, ma può anche oscurarla, come fa l'ombra. Più esattamente: essa fa entrambe le cose: riverbera, salda meccanicamente e ripetutamente i contrasti della vita umana, quei nodi dolorosi e problematici di luce e ombra, di bene e male, che il sé vive e riproduce.

Tra i contrasti più evidenti in *Klara e il Sole* c'è la condizione di Josie, l'adolescente che s'innamora di Klara a prima vista e, previo vaglio e consenso della Madre[2], l'acquista per sé. Josie è spigliata, intraprendente, curiosa, tesa a un futuro brillante, anche grazie agli agi di cui gode nel presente; ma questa sua bella identità e realizzazione è compromessa da una malattia che la indebolisce progressivamente, un male che limita tutto e che avviene *nonostante* Josie sia stata potenziata geneticamente. Anzi, scopriamo che Josie sta male proprio *a causa* dell'editing genetico cui è stata sottoposta per volontà dei genitori.

Infatti, fin da quando l'ha avuta in braccio, la Madre ha sentito che Josie «aveva fame di vivere» (245), che «il mondo intero la entusiasmava» (*ibidem*) e che non poteva negarle l'opportunità di un potenziamento. «Josie esigeva un futuro all'altezza della sua energia» (*ibidem*). Così «Josie ha scommesso» (*ibidem*) sul suo destino postumano, o meglio, la Madre ha deciso che avrebbe scommesso, ha lanciato «i dati al suo posto, ma alla fine era lei a vincere o perdere. Ha puntato alto e […] presto potrebbe perdere tutto» (*ibidem*) perché una tale scommessa comporta anche un risvolto negativo, una minaccia radicale.

In un momento di forte angoscia per la salute di Josie e il suo progetto esistenziale, che sembra stia fallendo a causa dell'innovazione per cui invece dovrebbe aver successo, la Madre chiede al ragazzino Rick cosa pensa d'aver guadagnato dalla sua vita limitatamente umana; se e cosa, rispetto a Josie, pensa d'aver vinto. «Da' un'occhiata al tuo futuro» – gli dice – «hai puntato basso e la tua vincita è modesta e meschina. Magari al momento sei soddisfatto. Ma io te lo devo dire: non hai proprio motivo di esserlo. Non un motivo al mondo» (*ibidem*).

Rick non è stato potenziato ma dimostra d'essere molto intelligente e capace. Abita con la madre in una casa di campagna modesta e trascurata, situata vicino all'appartamento funzionale, moderno e ordinato in cui vive Josie. Rick e Josie sono cresciuti insieme in questo luogo lontano dalle dinamiche della città e hanno un legame profondo e tenero, che fa sorridere il lettore anche per l'ironia con cui l'uno e l'altra si punzecchiano. Tra le poche figure del romanzo è Rick a dire le cose migliori, quelle più risolutive, concise, chiarificatrici e mature. Alla Madre dà una risposta molto più comprensiva e sensata della domanda tagliente e amareggiata che lei gli ha rivolto. A Josie, in un momento di nervosismo in cui lei critica, in maniera un po' pressante e polemica le debolezze della madre di Rick e la loro influenza sul figlio, Rick replica con una dura verità scrivendola nella vignetta in cui Josie ha disegnato se stessa. La vignetta che svela come possano essere assurde, drammatiche e inemendabili le scelte umane, come sia vincolante e fuori dal nostro controllo la catena degli eventi, recita: «Vorrei poter uscire a passeggiare e correre e andare in skateboard e nuotare nei laghi. Ma non posso perché mia madre ha Coraggio. Perciò quello che invece posso fare è stare a letto ed essere malata. Sono contenta. Davvero contenta» (117). Il coraggio – qui della Madre a procedere al potenziamento di Josie – come ogni altro aspetto umano non comporta nulla di buono se non avviene insieme alla comprensione dei modi/dei limiti secondo cui può effettivamente esistere una persona.

Anche Rick e Klara sono coinvolti in alcuni eventi e dialoghi decisivi durante i quali l'atteggiamento del primo con l'AA di Josie, inizialmente di indifferenza e distacco, si fa più solidale, diventa intesa e sostegno reciproco per i progetti che hanno entrambi. Con l'aiuto di Rick, Klara riesce infatti a sviluppare il suo piano più importante: un insieme di strategie per contrastare la malattia di Josie e favorire la sua guarigione. D'altra parte, Klara è stata creata e progettata proprio per compiere il Bene del bambino cui si accompagna, ed eccelle in questo compito perché il suo programma funziona in maniera straordinaria. Klara ha infatti tante qualità esclusive; appare più dotata degli altri AA del negozio, anche degli AA di ultima generazione; Direttrice vanta soprattutto la sua curiosità, «la sua sete di sapere e osservare. La sua capacità di comprendere e mescolare tutto ciò che vede intorno a sé è strabiliante» (40). Klara è anche in grado di provare dei sentimenti grazie a ciò che presumiamo sia una sua particolare, meccanica procedura di calcolo dei dati acquisiti

dall'esterno. «Più cose osservo, e più acquisisco accesso a nuovi sentimenti» (88) dice alla Madre, la quale credeva che un AA non avesse sentimenti – pur ritenendo Klara bravissima a comportarsi come se li avesse, cioè a simulare qualsiasi cosa.

Paradossalmente, questo prodotto incredibile dell'evoluzione tecno-scientifica mette a punto il suo piano d'intervento più importante facendo delle inferenze infantili, evocando e pregando la sua divinità, compiendo atti propiziatori, ammettendo i propri errori e offrendo qualcosa di sacro per ottenere il suo favore. Klara si rivolge al Sole che generosamente dà energia e vita a ogni cosa, anche agli AA la cui carica proviene dall'esposizione alla luce solare. «Ti prego mostra la tua gentilezza ancora una volta e concedi a Josie il tuo aiuto speciale» (241) dice Klara al Sole, come se fosse una natura animata. E chi tra i protagonisti intuisce in Klara la fiduciosa attesa di un cambiamento, e le misteriose pratiche cultuali per le quali Klara desidera la massima *privacy,* si fida istintivamente di lei. Le dinamiche avveniristiche a cui assistiamo sono dunque profondamente animate da un antico pensiero religioso, fatto di fede, credenza e superstizione.

Klara sì, nutre speranze, è fiduciosa, prova tristezza e felicità, ha paura, è sempre gentile e rispettosa, vuole fare sempre ciò che fa stare bene gli altri perché il suo scopo è appunto che gli altri abbiano beneficio dalle funzioni che è predisposta a svolgere. Ma nonostante provi emozioni e sentimenti, Klara non comprende davvero come "funzionino" per gli esseri umani e gli umani potenziati. Vedendo che Josie è triste perché Rick non va a trovarla, le propone di giocare insieme ma riceve un netto, inaspettato rifiuto. «Non c'è modo che tu possa prendere il posto di Rick. È escluso» (117), le dice Josie. Va in gita con la Madre, nota il contesto intimo tra loro due e pone involontariamente alla Madre una domanda che la indispone; si scusa subito per la sua curiosità (finalizzata a offrire un servizio migliore) e la Madre, piccata, l'avverte: «Non sei autorizzata a essere curiosa» (92). La notte in cui Josie, sopraffatta dal terrore, chiede che venga subito sua madre, Klara in base ai propri parametri risponde giustamente: «Ma tua madre deve riposare […] Sono la tua AA. È proprio per questo che sono qui. Sono sempre qui» (157), suscitando prevedibilmente la dura replica di Josie: «Non ho detto te. Ho bisogno della mamma!» (*ibidem*).

Klara sbaglia, non capisce ancora cosa avviene nell'abbraccio che unisce madre e figlia in un'unica identità, in un'unica condizione d'appartenenza. Non capisce che neppure la

migliore esecuzione di un programma può colmare il bisogno dell'amore che naturalmente e umanamente, senza mai seguire schemi univoci e definitivi, si dona e si riceve. Ma questa assenza di comprensione in un AA non è grave. Grave è ciò che essa riflette: i limiti del costruttore, dell'umano che continuamente plasma e possiede dei meccanismi per sopperire alle cose che non riesce a fare, a dare e avere ma che tuttavia ottiene sostanzialmente da simili dispositivi il riflesso, la riproduzione e l'estensione delle proprie mancanze; delle proprie illusioni; della propria solitudine; dell'insensatezza dei propri sforzi; della propria nullità; del fallimento della possibilità di estinguere la propria finitudine.

In *Klara e il Sole* rivediamo esattamente il dramma, integralmente umano, del rapporto con la mortalità e la finitezza. L'AA viene acquistata infatti non soltanto per esaudire tutti i bisogni di Josie – iniziando dal bisogno di compagnia – ma anche per poterla sostituire nel caso in cui morisse. Nelle pagine centrali del romanzo a Klara viene chiesto di «imparare Josie […] in modo profondo, scrupoloso. Impararla finché non ci sarà più differenza tra una Josie e l'altra» (184). Klara dovrà diventare «la prosecuzione di Josie» (*ibidem*) per colmare totalmente la sua perdita nella vita di coloro che la amano. Con la sua presenza e prestazione questo androide sofisticatissimo dovrà nullificare l'assenza di Josie, il lutto per Josie, il bisogno continuo e viscerale di Josie: come se tutto ciò non esistesse e non avesse effettività. Ma questo progetto in vista dell'eventualità più temuta ha un difetto di fabbricazione, un limite che non è di Klara ma di chi lo ha ideato e voluto. Klara è infatti ragionevolmente convinta di «riuscire nell'intento» (192) di imparare Josie perfettamente, assumere le sue sembianze e riprodurla; ma la Madre, il Padre, chi ama Josie saprà realmente sostituirla nel suo cuore?

L'ingegnere tecnofilo Mr Capaldi pensa di sì, perché crede che non ci sia niente di «inaccessibile dentro ognuno di noi. […] Niente dentro Josie che le Klare di questo mondo non possano proseguire». (184). Perciò, rivolgendosi alla Madre, può affermare: «La seconda Josie non sarà una copia. Sarà esattamente identica e tu avrai tutto il diritto di amarla come ami Josie, né più né nemmeno. Non è di fede che hai bisogno. Solo di razionalità». (184-185). Verrebbe da dire a Mr Capaldi che la razionalità di cui parla è soltanto l'utopia a cui egli crede.

Sarà proprio l'AA Klara ad accendere dentro di sé e negli altri una speranza più sensata, più umana, volta non all'incredibile strumento di prosecuzione di Josie ma semplicemente alla salute di questa ragazzina e a una forza divina come quella solare. E sarà proprio Klara nel finale del romanzo a insegnare perché, anche in presenza di androidi perfettamente funzionanti, Josie, come ogni altra identità umana, è insostituibile.

Note:

[1] Cfr. A.G., Biuso, *Temporalità e Differenza*, Leo S. Olschki, Firenze 2013, p. 52.

[2] L'indicazione di alcune figure/alcuni personaggi con l'iniziale maiuscola è di Kazuo Ishiguro.

Recensione a:

Gore Vidal
Giuliano
(*Julian*, 1964)
Traduzione di Chiara Vatteroni
Fazi Editore, Roma 2017
Pagine 575
€ 19,50

di Simona Lorenzano

Perché scrivere un'opera sull'imperatore Giuliano? Gore Vidal probabilmente racchiude le sue ragioni nelle parole che attribuisce a Libanio, maestro di Giuliano, in una lettera rivolta a Prisco: «Possiamo riabilitare la sua memoria e dimostrare […] la giustezza della sua lotta contro il cristianesimo»[1]. Bisogna tuttavia sottolineare che scrivere in memoria di Giuliano nel IV secolo e.v. era cosa assai diversa rispetto a farlo ai nostri giorni. Con l'emissione dell'Editto di Tessalonica (380 e.v.) il cristianesimo diventò religione ufficiale dell'impero; Teodosio si scagliò con veemenza contro l'arianesimo e contro i culti pagani, conferendo così maggiore solidità a quel "trionfo del cristianesimo" che era già iniziato al tempo di Costantino. Prendere posizione contro il cristianesimo esaltando Giuliano era dunque oltremodo pericoloso, ma Libanio era temerario: «Alla luce del nuovo editto, dico: basta con la cautela! Abbiamo solo queste due vecchie carcasse da perdere»[2]. Prisco però non la pensava allo stesso modo. Non aveva nessuna voglia di «essere bruciato vivo, lapidato o inchiodato sul portone di una chiesa»[3] e declinava così, senza tanti giri di parole, la proposta, sottolineando di non avere intenzione di scrivere nemmeno una riga su Giuliano. Per Libanio invece preservare il mondo che amava era più importante della sua stessa vita: «Intrecciamo insieme un'ultima ghirlanda d'apollineo alloro per incoronare la fronte della filosofia, come gesto coraggioso contro l'inverno che minaccia questa bur-

[1] G. Vidal, *Giuliano* (*Julian,* 1964), trad. C. Vatteroni, Fazi Editore, Roma 2017, p. 24.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 27.

rascosa stagione del mondo. Voglio che i posteri si rendano conto delle speranze che avevamo e che vedano come il nostro Giuliano fosse quasi riuscito a debellare il *morbo galileo*. […] Sarebbe come un seme piantato in autunno in attesa del risveglio del sole e della nuova fioritura»[4].

Il romanzo di Gore Vidal, descrivendo il periodo storico di Giuliano, ci ricorda di come dal mondo classico provenisse ancora una *convinta resistenza* che si scagliava contro il *morbo galileo*. Una testimonianza importante del fatto che, al momento della sua affermazione, non tutti intonavano cori di giubilo per il cristianesimo, come per secoli ha voluto far credere la storia scritta dai vincitori. Dunque, ricordare Giuliano perché «noi non abbiamo nulla da perdere. Il mondo, invece, ha molto da guadagnare»[5].

Durante la sua giovinezza Giuliano era stato educato come un cristiano, ma sin da allora si rendeva conto delle contraddizioni insite in quella religione. Il padre di Giuliano era stato ucciso per ordine del fratello Costanzo che temeva una possibile usurpazione. Costanzo si fregiava di essere un cristiano devoto, eppure aveva ucciso la carne della sua carne e il sangue del suo sangue. Era evidente che «se poteva essere allo stesso tempo un buon cristiano e un assassino, allora nella sua religione c'era qualcosa di sbagliato»[6]. Un altro episodio significativo della giovinezza di Giuliano risale a quando, mentre si trovava in giro per Costantinopoli con il suo maestro Mardonio e il fratello Gallo, si imbatté in una dozzina di monaci che inseguivano rabbiosamente due vecchietti apostrofati come "eretici". Una volta raggiunti, i due vennero picchiati dal gruppo di monaci, e anche Gallo – «che già si comportava come un feroce settario»[7] – scagliò una pietra contro di loro con estrema precisione. Eppure, si trattava di due vecchi inoffensivi, come aveva sottolineato il giovane Giuliano, indignato di fronte alla scena. La loro colpa era semplicemente quella di essere *atanasiani*, cioè seguaci del vescovo Atanasio, considerati come un gruppo di «pazzi scriteriati, convinti che Gesù e Dio siano la stessa cosa»[8]. A essere perseguitati con ferocia allora non erano solo i pagani, coloro che credevano in divinità diverse dall'Unico

[4] Ivi, p. 31; il corsivo è mio.
[5] Ivi, p. 25.
[6] Ivi, p. 44.
[7] Ivi, p. 46.
[8] Ivi, p. 45.

Dio, ma la stessa ferocia poteva essere utilizzata anche verso quelli che pur essendo cristiani si erano schierati con la parte "sbagliata" del gruppo. A proposito dei due vecchi atanasiani, infatti, Mardonio precisa: «Sì, sono cristiani anche loro, ma vivono nell'errore»[9].

Giuliano ritiene che la sua mente si sia liberata di un primo anello della catena che lo teneva legato al cristianesimo proprio quel giorno, alla vista di quei dodici monaci che aggredirono per strada quei due vecchi inoffensivi. Ciò dimostra che «persino un bambino è in grado di vedere la differenza tra quello in cui i galilei dicono di credere e quello in cui effettivamente credono, come dimostrano le loro azioni»[10]. Sin da allora Giuliano aveva iniziato a comprendere che «una religione fondata sulla fratellanza e la bontà che quotidianamente condanna a morte chi non è d'accordo con la sua dottrina, non può che essere ipocrita, come minimo»[11]. Lo stesso Giuliano fa notare che dall'esempio di suo zio, l'imperatore Costantino detto il Grande aveva imparato quanto fosse pericoloso schierarsi «con qualsiasi fazione dei galilei, poiché essi intendono celare e distruggere tutte le cose veramente sacre»[12].

«Sono Giuliano […] della famiglia di Costantino»[13], così il futuro imperatore si presenta a Massimo, una frase significativa che mostra come due membri della stessa famiglia siano stati nella storia due figure simbolo di idee del tutto opposte: Giuliano, l'*Apostata*, il restauratore del paganesimo; Costantino, l'*Isoapostolo*, il primo imperatore romano ad abbracciare la fede cristiana. Eppure, quest'ultimo non era mai stato un vero galileo; come riferisce il nipote «si è semplicemente servito del cristianesimo per estendere il proprio dominio sul mondo»[14] e anche perché era l'unica religione a potergli garantire il perdono per le empietà che aveva commesso. Su questa e su altre contraddizioni del cristianesimo Giuliano aveva cominciato a riflettere insieme a Massimo che, sotto questo punto di vista, fu per lui un importante maestro. Discutevano, ad esempio, sul fatto che era stato Paolo di Tarso a

[9] Ivi, p. 46.
[10] Ivi, pp. 46-47.
[11] Ivi, p. 47.
[12] Ivi, p. 35.
[13] Ivi, p. 108.
[14] Ivi, p. 37.

cercare di dimostrare che il «dio tribale degli ebrei»[15] era l'unico Dio dell'universo, nonostante i testi sacri ebraici fossero in contraddizione con le sue parole. Dunque, «se questo Dio degli ebrei fosse davvero, come sosteneva Paolo, l'Unico Dio, perché mai […] avrebbe dovuto lasciare il resto dell'umanità nelle tenebre, ad adorare i falsi dèi, per migliaia di anni?»[16]. A questo bisogna aggiungere che «gli ebrei riconoscono che si tratta di un "Dio geloso". Ma che cosa strana per l'Assoluto! Geloso di che?»[17].

Massimo, inoltre, si appella all'impossibilità di negare la molteplicità: le emozioni umane sono differenti tra loro, ogni popolo ha qualità diverse e adora dèi diversi, «ogni divinità ha molti aspetti e molti nomi perché in cielo c'è la stessa varietà che esiste tra gli uomini […] Ora, i cristiani vorrebbero imporci un mito rigido e definitivo su cose che sappiamo varie e stranissime»[18]. In realtà, non si tratterebbe neppure di un mito, dal momento che Cristo era un uomo in carne e ossa, mentre gli dèi romani sono piuttosto poteri e qualità divenuti poesia, affinché ne ricavassimo un insegnamento. «Con il culto dell'ebreo morto, la poesia è finita. I cristiani vorrebbero rimpiazzare le nostre bellissime leggende con la fedina penale di un rabbino riformatore»[19]. I seguaci del Nazareno vorrebbero sintetizzare in modo definitivo tutte le religioni e si appropriano dei rituali delle altre, ma senza mai ammetterlo. Chiamano i propri sacerdoti "padri", come si fa con i sacerdoti di Mitra di cui imitano anche la tonsura. Anche il fatto di mangiare pane e vino non è una novità cristiana: come sintetizza Prisco, «i cristiani hanno subdolamente incorporato nei loro riti la maggior parte degli elementi popolari di Mitra, Demetra e Dioniso. Il cristianesimo moderno è un'enciclopedia della superstizione tradizionale»[20]. Non solo, l'espressione rituale attribuita a Cristo «chi mangia il mio corpo e beve il mio sangue otterrà la vita eterna»[21], in realtà venne pronunciata, solo con qualche differenza, dal profeta persiano Zarathustra, vissuto sei secoli prima della nascita del Nazareno. Il suddetto profeta prima di morire ucciso dai

[15] Ivi, p. 110.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Ivi, p. 111.
[19] *Ibidem*.
[20] Ivi, p. 115.
[21] Ivi, p. 112.

suoi nemici disse: «Che Dio vi perdoni, come vi ho perdonato io»[22]. Anche queste parole farebbero pensare a un'altra "significativa coincidenza".

Pur avendo la consapevolezza di queste contraddizioni, nel periodo della sua giovinezza Giuliano fu costretto a sforzarsi di *sembrare* cristiano per sopravvivere. «Fuori dalla Chiesa non può esistere salvezza»[23], affermava Giorgio, il vescovo di Alessandria: un monito che già in quegli anni poteva essere inteso in senso letterale. La distruzione cristiana del mondo classico era cominciata e Giuliano ne stava facendo esperienza. Basti pensare al fatto che già Costantino per arricchire di bellezza la sua città non aveva esitato «a rubare anche la più sacra delle reliquie»[24], depredando la Grecia di statue, obelischi, monumenti di bronzo e colonne: quelle opere si trovavano sotto gli occhi meravigliati di Giuliano in visita a Costantinopoli. Altrettanto emblematico è l'episodio in cui Costanzo entra dentro un tempio dedicato a Ermes e urina sul pavimento, mentre Giuliano coglie da terra un fiore appassito e non riesce a trattenersi dal dire che era un peccato che quei templi fossero andati in rovina. «Un peccato? Dovrebbero essere demoliti tutti», questa la risposta del cristiano Costanzo che poco dopo aggiunge: «Qui ci separiamo»[25]. Si separavano sia in senso stretto, in quanto Giuliano era stato appena nominato Cesare (355 e.v.) e stava per andare in Gallia per ristabilire l'ordine compromesso dalle tribù germaniche; si separavano però anche in senso metaforico, in quanto l'uno era cristiano e voleva distruggere gli antichi dèi, mentre l'altro cercherà, poco tempo dopo, di restaurarne il culto. Nel frattempo, i cristiani avevano cominciato a distruggere le idee del mondo classico: si può anche studiare la filosofia – dice a Giuliano il vescovo Giorgio - «ma poi si arriva alla storia di Gesù, che è il principio e la fine della conoscenza»[26]. Si fa portavoce di questo "amore per l'ignoranza" anche un diacono che davanti a Giuliano descrive Porfirio e Plotino come due filosofi pericolosi. Per quale motivo sarebbero stati tali? Non era in grado di spiegarlo perché non aveva mai letto i loro libri, anzi «nessun cristiano dovrebbe farlo»[27].

---

[22] *Ibidem.*
[23] Ivi, p. 79.
[24] Ivi, p. 376.
[25] Ivi, p. 228.
[26] Ivi, p. 55.
[27] Ivi, p. 58.

Eppure, si può davvero pensare che non ci fosse nessun dio «prima della comparsa di quel falegname sobillatore, che è avvenuta solo trecento anni fa? Non ha senso pensare che l'epoca più grande dell'umanità sia stata un'epoca senza dio»[28], dice Giuliano conversando con Macrina. In quegli anni, in realtà la maggior parte degli abitanti dell'Impero non era né pienamente ellenistica, né pienamente galilea e di questo Giuliano era ben consapevole, come dimostra in una conversazione con Proeresio, del quale dice che «come molti, vive in una specie di limbo tra l'ellenismo e questo *nuovo culto della morte*»[29]. Sapeva anche che molta gente odiava i galilei, e aveva tutte le ragioni per farlo: «Basta menzionare l'assassinio del vescovo Giorgio ad Alessandria, per rammentare […] quanto sia feroce questa religione, non solo verso i suoi nemici (i cosiddetti "empi"), ma anche verso i suoi stessi seguaci»[30]. Nonostante comprendesse le ragioni di Giuliano, Proeresio si dimostra lungimirante: «Il movimento ormai ha preso piede. I cristiani governano il mondo grazie a Costanzo. Da quasi trent'anni godono di ricchezza e di potere. Non si arrenderanno facilmente. Arrivi troppo tardi, Giuliano»[31].

Giunto in Gallia, venne acclamato con grande entusiasmo dagli abitanti, perché era il primo Cesare legittimo a recarsi in quei territori che tradizionalmente erano luogo di usurpatori. Mentre gli abitanti si erano radunati per acclamarlo, una vecchia cieca sollevando gli occhi al cielo con voce profetica proclamò: «Quest'uomo restaurerà i templi degli dèi!»[32]. Fu in Gallia che Giuliano conobbe Sallustio, che gli era stato assegnato da Costanzo come consigliere militare. Sallustio era, al tempo stesso, un soldato romano e un filosofo greco; aveva un'intelligenza pronta; era amico di ellenisti come Simmaco e soprattutto non aveva mai abbandonato gli antichi dèi. Fu un incontro significativo, tanto che Giuliano lo descrive dicendo: «Sallustio rappresenta per me tutto quello che un uomo dovrebbe essere»[33]. In altre parole, probabilmente fu una delle persone che maggiormente sostennero Giuliano nel suo progetto di ritornare alla religione degli dèi e che condivisero la sua in-

[28] Ivi, p. 198.
[29] Ivi, p. 179; il corsivo è mio.
[30] *Ibidem*.
[31] Ivi, p. 180.
[32] Ivi, p. 237.
[33] Ivi, p. 246.

sofferenza verso l'Unico Dio. Il Cesare si trovava a Vienne durante la ricorrenza dell'Epifania e trovandosi in dovere di presenziare a una celebrazione cristiana, racconta che al momento della preghiera le sue parole erano rivolte al Galileo, ma il suo cuore parlava a Zeus.

La mente di Giuliano era illuminata da un'intenzione chiara: avere il tempo per ringiovanire un mondo invecchiato, per trasformare l'inverno del cristianesimo nella primavera del paganesimo. Da qui un'invocazione: «Dammi solo vent'anni, Elios, e colmerò la terra di lodi alla tua luce, illuminando gli angoli oscuri del regno di Ade! Proprio come Persefone tornò da Demetra, anche i morti viventi del nostro tempo torneranno tra le tue braccia – che sono luce, che sono vita, che sono tutto!»[34].

Alla domanda dell'amico Oribasio «cosa ti piace?», risponde «la vita»[35]. Giuliano ha uno spirito profondamente pagano: probabilmente nessun cristiano, almeno a quel tempo, avrebbe dato una risposta simile, perché per i galilei la vita vera è la vita eterna, quella che si raggiungerebbe dopo la morte nell'incontro con Dio. Per Giuliano invece è durante la vita che si incontra il divino, da qui l'urgenza del suo «voglio ripristinare il culto gli dèi»[36]. Il futuro imperatore però non ha nessuna intenzione di eliminare i cristiani: intuisce acutamente che facendolo avrebbe piuttosto dato loro «la gioia del martirio»[37] e considerando la frequenza con cui si uccidono tra di loro, il suo intervento sarebbe stato superfluo. «No, li combatterò con la ragione e l'esempio. Riaprirò i templi e riorganizzerò i sacerdoti. E l'ellenismo rifiorirà a tal punto che il popolo lo sceglierà di sua sponte»[38]. In altre parole, Giuliano per ripristinare il culto degli dèi non voleva usare il sangue e la spada, bensì la ragione, il peggiore nemico della fede e delle superstizioni, come il cristianesimo delle origini era considerato dai pagani. Il potere di Giuliano era molto cresciuto da quando era stato acclamato Augusto dai Galli, «non dai romani, né secondo l'uso romano, ma dai barbari, secondo i loro rituali»[39]. I suoi progetti, tuttavia, non potevano ancora concretiz-

[34] G. Vidal, *Giuliano* (*Julian,* 1964), trad. C. Vatteroni, Fazi Editore, Roma 2017, p. 246.
[35] Ivi, p. 328.
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem.*
[39] Ivi, p. 299.

zarsi perché sarebbero di certo entrati in conflitto con le idee di Costanzo. «L'unica certezza – afferma Giuliano – era che, non appena mi fosse stato possibile, avrei ripudiato pubblicamente il Nazareno»[40]. E quando finalmente divenne l'unico Augusto, tutto questo fu davvero possibile.

Ogni qualvolta Giuliano sta per avere un momento di gloria, Gore Vidal lo introduce attraverso un espediente letterario, quello di ricreare l'immagine in cui su di lui cade qualcosa di inaspettato: una ghirlanda che si scioglie da un albero e gli si posa sul capo nel caso dell'arrivo in Gallia; il cerchietto di un soldato quando venne acclamato Augusto d'Oriente. Nel caso dell'ingresso a Sirmio (città che si arrendeva senza opporre resistenza ai Romani), Giuliano venne colpito da un grande mazzo di fiori. È l'ennesimo simbolo di un riconoscimento inatteso che arriva dall'esterno: stava per succede qualcosa di importante. Eppure, la situazione era molto precaria, in quanto Costanzo poteva sbarcare ad Aquileia da un momento all'altro per cacciarlo dall'Italia e dalla Gallia, e Giuliano era convinto che gli dèi l'avessero abbandonato. All'improvviso, Oribasio giunse sconvolto da una notizia: Costanzo era morto. Giuliano divenne così l'unico Augusto «miracolosamente – solo perché il respiro di un uomo s'era fermato»[41].

Era il 360, da quel momento in poi le cose cominciarono a cambiare. «Il 4 febbraio 362, proclamai la libertà di culto in tutto il mondo. Ognuno poteva adorare la divinità che preferiva, nel modo che preferiva»[42]: in questo modo il cristianesimo non era più la religione di Stato e i sacerdoti galilei non erano più esentati dal pagamento delle tasse. Inoltre, «sarebbero state adorate tutte le divinità conosciute dal popolo, sia maschili che femminili, sotto qualsiasi nome o aspetto, per quanto strano potesse essere, perché la molteplicità è la natura stessa della vita»[43]. Ma da cosa discende tutta la vita, divina e mortale? Esiste una molteplicità inesauribile di risposte, qual è la verità? «La ricerca è lo scopo della filosofia e dell'esperienza religiosa. L'eresia galilea proclama invece che la ricerca è finita trecento anni fa, quando un giovane maestro è stato giustiziato per tradimento»[44].

---

[40] Ivi, p. 329.
[41] Ivi, p. 333.
[42] Ivi, pp. 376-377.
[43] Ivi, p. 380.
[44] *Ibidem.*

Giuliano si sofferma a riflettere sul fatto che Cristo aveva promesso ai suoi seguaci che sarebbero stati ancora vivi il giorno del giudizio; tuttavia, i suoi discepoli erano morti tutti, secondo il normale corso della vita. I vescovi cristiani in attesa della beatitudine eterna, accumulavano intanto ricchezze sulla terra, mentre lo Stato romano si indeboliva e languiva minacciato dai barbari. Secondo l'imperatore la caduta dell'ellenismo si poteva ricondurre, in gran parte, a un problema di carattere organizzativo: «Roma non ha mai cercato di imporre i suoi culti ai paesi che conquistava e civilizzava; anzi, è vero il contrario. Roma era eclettica»[45]. Tutte le religioni avevano le stesse opportunità; perfino Iside, dopo alcune resistenze venne accolta nel pantheon romano, tanto che questo comprendeva almeno «un centinaio di divinità importanti e una dozzina di misteri»[46]. Nel corso del tempo, i riti romani avevano cominciato a svuotarsi di valore, fino a diventare quasi delle ricorrenze formali, il ricordo rassicurante del periodo di più grande splendore della città. In questa maniera, «mentre le espressioni religiose dello Stato diventavano sempre più rigide e vuote, il popolo cominciava a interessarsi ai culti misterici»[47] e ad altri culti come quello cristiano che si fonda sul concetto di un Unico Dio. Secondo Giuliano, inoltre, Gesù era soltanto un sacerdote ebreo riformatore, «un ribelle che cercava di autoproclamarsi re degli ebrei» e soprattutto «i suoi problemi con Roma non sono stati religiosi (quando mai Roma ha perseguitato qualcuno per il suo credo religioso?), bensì politici»[48]. Negli archivi di Roma esistevano molti resoconti sulla vita del Nazareno, se non fosse che vennero distrutti per ordine di Costantino. Riguardo alla predicazione morale di Gesù, Giuliano era tuttavia meno tagliente, perché riconosceva il valore dell'onestà, della sobrietà, della bontà e dell'ascetismo che lui stesso praticava, seppur motivato da riflessioni diverse. Rimaneva comunque sorprendente come «questo ingenuo sacerdote di provincia sia stato incredibilmente trasformato in un dio da Paolo di Tarso, che ha superato in ingegno tutti i ciarlatani e gli imbroglioni di ogni tempo e luogo»[49].

---

[45] Ivi, p. 381.
[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem.*
[48] Ivi, p. 383.
[49] *Ibidem.*

Nonostante gli attacchi al vetriolo che scagliava contro il cristianesimo, Giuliano rimaneva comunque coerente con la sua idea: durante il suo impero, nessuno avrebbe sofferto a causa della sua religione. In quanto Augusto era anche pontefice massimo, dunque, per sottolineare di avere la titolarità delle scelte su tutto ciò che riguardava la religione, decise di convocare i vescovi a palazzo. Introdusse l'incontro dicendo: «Non starò a elencare i crimini che avete commesso, o che avete autorizzato: omicidi, ruberie, crudeltà, che si addicono più alle belve che ai sacerdoti»[50]. Proseguendo Giuliano non risparmia di sottolineare alcune delle più evidenti contraddizioni cristiane:

> Vi hanno detto che non dovreste vendicarvi, quando subite un torto, […]; che è sbagliato rispondere al male con il male. E invece vi accanite gli uni contro gli altri, in bande scatenate, e torturate e uccidete quelli che non la pensano come voi. Avete messo in pericolo non solo la vera religione, ma la stessa sicurezza dello Stato […]. Se non riuscite a vivere secondo quei precetti che siete disposti a difendere con le armi […] che cosa siete, se non degli ipocriti?[51]

Andando al di là delle critiche, alla fine dell'incontro Giuliano evidenziò che sarebbe stato comunque pronto a dare al Nazareno un posto tra gli dèi, perché il suo obiettivo era mantenere la pace e ricordare ancora che «la grandezza del nostro mondo ci è stata donata da altri dèi, e da una filosofia diversa, ben più profonda, che rispecchia la varietà della natura»[52]. Sentendo queste parole i vescovi lanciarono maledizioni contro Giuliano, che venne schernito come "apostata", colui che ha rinnegato la propria religione, come se prima del cristianesimo non ce ne fosse stata alcuna.

Giuliano fece riaccendere tra coloro che erano rimasti pagani la speranza che qualcuno sarebbe riuscito a fermare «il cocchio che precipita nel sole»[53]; purtroppo il suo impero fu breve perché la sua vita venne stroncata in battaglia, e non da un'arma nemica bensì da una lancia romana. «Nell'ora più opportuna abbandono questa vita, felice di restituirla alla Natura, che me lo chiede», queste le parole con cui Giuliano si congeda in modo definitivo. Come scrive Prisco a Libanio, «è un privilegio dei potenti, riscrivere il passato»[54]. Dunque, morto Giuliano, affinché potesse nascere l'impero cristiano era necessario cancellare il

[50] Ivi, p. 388.
[51] *Ibidem*.
[52] Ivi, p. 390.
[53] Ivi, p. 380.
[54] Ivi, p. 464.

ricordo di questo imperatore, o quantomeno trasformarlo in un mostro, il deprecabile "Giuliano l'Apostata" con cui la storia cristiana lo ricorda. Anche in questo caso, è significativo ciò che disse lui stesso ai vescovi a proposito della religione pagana: «Il passato non cessa di esistere solo perché voi vi ostinate a ignorarlo»[55].

[55] Ivi, p. 391.

Recensione a:

Giuseppe Savoca
Sogni fatti in Sicilia. Pirandello, Brancati, Sciascia
Leo S. Olschki Editore, Firenze 2022
Pagine VIII-206
€ 25,00

di Enrico Palma

Quello di Savoca è un vero e proprio percorso narrativo all'interno di alcuni dei maggiori scrittori siciliani del Novecento, che tanto hanno influito nella cultura italiana ed europea. Ogni viaggio, tuttavia, ha bisogno della sua stella, e l'autore sceglie il sogno: attraverso una sapiente ricognizione testuale (incroci, analogie e sovrapponibilità) e il racconto delle opere su cui medita, propone al lettore un progetto critico ed ermeneutico che va ben oltre la parzialità del punto di vista d'elezione, restituendo con ciò un'interpretazione complessiva, soprattutto di Brancati e di Sciascia. Nella geometria del volume, a ogni opera presa in esame corrisponde una diversa articolazione del tema generale, facendo in modo che il risultato diventi un mosaico della vita di cui il sogno, per altro, è per certi aspetti evento sì marginale ma influentissimo. Insieme al respiro del grande critico troviamo allora in questo studio l'esercizio del teoreta, del metafisico, che ai confini della vita cosciente e consapevole di sé si interroga sul destino della vita stessa, laddove l'esistenza si appresta alla sua fine e, come ci insegna il Socrate del *Fedone*, possono farsi solo congetture oniriche e immaginifiche.

La traccia iniziale è pirandelliana: l'onirismo dell'agrigentino è studiato in alcune, singolari manifestazioni della sua opera a seconda delle posizioni metafisiche declinate al suo interno, ma «in termini generali, la parabola pirandelliana, in relazione all'onirismo, si potrebbe anche rappresentare come un percorso che prende le mosse dal motivo ancora romantico dell'evasione in un "paese dei sogni", attestata, ad esempio, dalle poesie, per giungere a una sorta di dilatazione onirica in cui lo spazio del sogno tende a interferire in maniera invasiva sulla realtà, confondendosi con essa» (p. 2). Per quanto riguarda Pirandello, non è del tutto esagerato affermare che nel suo caso si tratta di un'*epistemologia incerta*,

che come Savoca riporta va nella direzione di una intercambiabilità assoluta tra realtà e sogno, uno stato di indecidibilità per cui non solo la verità ma anche la realtà da cui essa dovrebbe promanare subiscono un crollo dei riferimenti, ben lungi tuttavia dalla scontata corrispondenza Pirandello-Freud che l'autore respinge senza mezzi termini.

In questo modo, l'analisi di Savoca si fa più densamente filosofica: distanziandosi dalle facili lusinghe del freudismo, emerge l'originalità letteraria e teoretica di Pirandello, il quale impianta questa «ambivalenza ontologica tra lo stato della veglia e quello del sogno» (p. 10) nella sua visione del mondo, della letteratura e della vita: queste ultime sono le istanze metafisiche a cui, seguendo la suggestione di Savoca, si può attribuire un isomorfismo basale di cui il sogno rappresenta l'elemento strutturante. A ciò si unisce l'irrinunciabile frequentazione pascaliana che, oltre ad avere corrispondenze testuali anche per il tema onirico, ha evidentissimi rimandi tematici all'infinito e al nulla.

La più parte del volume è comunque dedicata a uno dei *figli illustri* della maestria pirandelliana, quel Leonardo Sciascia nei rispetti del quale il sogno viene sezionato da Savoca con una ricognizione quasi integrale della sua opera, mettendo in evidenza per ciascun caso considerato una prospettiva diversa. L'attraversamento dell'opera sciasciana è segnato da una grande vicinanza tematica, che rende le riflessioni più intime e care: voglio dire che se è vero che i grandi filosofi e i grandi scrittori hanno un solo pensiero da pensare, e lo è altrettanto per Sciascia riguardo all'avere (ri)scritto sempre lo stesso romanzo, il tema onirico può costituire un *fil rouge*, il principio rivelatore che meglio di tutti gli altri può esprimere la poetica disillusa, fatalistica ma mai intellettualmente rinunciataria del racalmutese.

Si può tentare di riassumere la panoramica di Savoca prelevando poche ma significative tappe: il sogno è la rappresentazione dell'evasione, della fuga, come il sogno dell'America e di una vita più giusta; il sogno come desiderio che le promesse politiche e sociali vengano realizzate e non frustrate; il sogno come storia in grado di ricordarsi delle vittime e prefigurare un riscatto nel sapere, nella società, nelle istituzioni (soprattutto quella ecclesiastica di cui Sciascia, com'è noto, non esita a rilevare le storture sia storiche che contemporanee); il sogno come caduta, quella sospensione nell'abisso che era kierkegaardiana ma prima di

lui ovviamente post-edenica; il sogno come incantamento ed enigma che prelude alla sfiducia nella scienza e nel progresso a ogni costo; il sogno di una giustizia e di un'equità che hanno la più che probabile sembianza di una visione laica della Gerusalemme celeste.

Tra le tante articolazioni del sogno, così come traspaiono dalla lettura di Savoca, preferisco fare una scelta e cogliere un tema che, retrocedendo a Brancati, permetterà a mio avviso di comprendere perché questo è un libro importante. Credo infatti che nel ragionare critico dell'autore trovi posto una delle riflessioni tra le più alte che si possano formulare sullo statuto della letteratura, a cui i sogni siciliani e dei siciliani contribuiscono ad abbozzare una risposta. Mi riferisco a tre luoghi delle analisi di Savoca, che cito per provare a meditare su di essi: «Il sogno è alimentato dalla letteratura, ed è forse sogno anche la stessa letteratura» (p. 132). Tale è la chiusura del cerchio secondo l'autore in corrispondenza del *Candido*, il sogno parigino come sineddoche della letteratura in quanto tale, che non è un sogno espatriato in Francia ma un modo di rendere letteraria la vita *à la manière* di coloro che viaggiando in Sicilia ne hanno fatto un sogno letterario (penso, su tutti, a Maupassant).

Non è con il giardino di Voltaire che Sciascia conclude il suo libro, ma con una città, la quale assurge appunto a vita resasi letteratura tramite un sogno metafisico (e mi riferisco, con un collegamento ovviamente solo analogico, al Kant che conclude il suo *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* proprio con il giardino del *Candide*), la cui definizione, su uno sfondo barthesiano, rimetto ancora a Savoca: «Nelle opere di Sciascia si registra, come s'è accennato, un duplice progresso, che è quello della parola verso la cosa e l'altro della cosa verso la parola. Al centro di questo percorso si colloca, spesso nei punti più alti delle singole opere, la parola *sogno*. Tutto il lavoro analitico che si è fatto nelle pagine precedenti potrebbe situarsi all'insegna della prima direzione, e cioè di quella che va dalla parola alla cosa; ma in realtà si tratta in qualche modo di una astrazione analitica che tende a ri-convergere nella sola parola» (p. 185). Al di là di qualunque debito, l'*istinto* letterario di Sciascia si mostra in questo flusso dalla parola che germina dal sogno alla cosa, che altro non è che solidificazione della realtà in letteratura. Il sogno è la schiuma dell'incontro tra due onde governate dalla stessa marea che è la letteratura, rispettivamente quella della realtà e della parola, che cercano l'una nell'altra di significarsi, pur riconoscendo, in ogni caso, la primazia alla seconda, come l'autore giustamente ricorda.

Ma il sogno è stretto parente della morte, come si evince dalle pagine finali in cui Savoca riporta e commenta il sogno di morte di Sciascia (uno dei pochissimi che abbia mai rivelato pubblicamente): la letteratura che è forse il sommo esercizio con cui cerchiamo di edificare, allitterando, un tempio fuori dal tempo in cui dare corpo a un'idea di resurrezione, come sapeva del resto un altro grande francese, Proust. «Il morire dei sogni comincia col perdere la gioia della vita e delle cose, col sentire i propri passi che vanno verso la morte» (p. 195). Non appena lo scrittore, morendo, si sarà distaccato definitivamente dalla vita, forse i suoi sogni, la sua letteratura, diventeranno finalmente puri: egli sarà divenuto «il cadavere di un sogno» (*ibidem*. Il verso è tolto da *Muerte del sueño* di Pedro Salinas, tradotta dallo stesso Sciascia e scelta dall'autore come conclusione del libro), che come aria si librerà sulle sue spoglie. Ancora con Proust, potremmo dire che la letteratura è una questione di dormiveglia: nel celebre *incipit* della *Recherche*, il Narratore racconta del suo risveglio, di uno stato liminare e intermedio, alludendo con ciò al fatto che la letteratura è una dimensione ulteriore a cui forse solo con la morte e la trasformazione di noi stessi in scrittura si può accedere completamente.

Mi richiamo allora, in conclusione, agli splendidi rilievi di Savoca sulla luce ne *Gli anni perduti* di Brancati e nel rapporto dello scrittore con Guglielmino, il poeta in versi vernacolari nonché suo stimato professore: la luce che è gioia della vita in quanto poesia, che può essere di Lisa personaggio (con il cui sogno notturno di Natàca/Catania si conclude il romanzo) e di tutti noi. E anche del bambino a cui questo libro è dedicato e per il quale l'esistenza nell'infanzia è prima di tutto fantasia e immaginazione, ma che in queste considerazioni ultime sulla morte, sul sogno e sulla letteratura, diviene metafora di grande vita. Viene dunque da pensare al Keats del sogno poetico di *Sleep and Poetry*, che avrebbe potuto ben figurare come epigrafe in qualcuno dei capitoli del volume, di cui riporto, chiudendo, i versi finali: «So that the morning light / Surprised me even from a spleepless night; / And up I rose refresh'd, and glad, and gay, / Resolving to begin that very day / These lines; and howsoever they be done /, I leave them as a father does his son»[1].

[1] J. Keats, *Sleep and Poetry*, in *Poesie*, a cura di S. Sabbadini, Mondadori, Milano 2021, vv. 399-404, p. 118. «Così mi sorprese la mattina luminosa / D'una notte insonne: pieno di vita, / Allegro, colmo d'ardente affetto, / Deciso, quel giorno, a dar piglio / A questi versi stessi, che ora congedo, / Comunque sian fatti, come un padre saluta il figlio».

Recensione a:

F.W.J. Schelling
Filosofia dell'Arte
(*Philosophie der Kunst,* 1859)
Traduzione di A. Klein
Morcelliana, Brescia 2022
Pagine 405

di Stefano Piazzese

Morcelliana pubblica la nuova edizione riveduta di *Filosofia dell'Arte* (*Philosophie der Kunst,* 1859) di Schelling, opera che il traduttore Alessandro Klein definisce *platonica* o, più precisamente, *neoplatonica*. Una scelta che appare certamente come un azzardo di fronte allo spirito del tempo presente, ma un *azzardo ben calcolato*; poiché se è un dato di fatto che non vi è nulla di più lontano dalla concezione schellinghiana di arte dell'attuale orientamento estetico, *Filosofia dell'Arte* costituisce un fecondo approdo teoretico che ha contribuito a plasmare l'edificio di una delle più feconde stagioni culturali dell'Europa.

Un fondamento si ergerà in tutta la sua potenza agli occhi e alla mente del lettore: l'Arte non può essere riducibile alla distrazione o all'intrattenimento, approccio che sembra dominare l'era in cui l'opera d'arte è vissuta anche (e forse soprattutto) nei meandri consumistici della sua riproducibilità tecnica, e quindi plasmata dalle velleità del commercio: dov'è finità la sacra immanenza dell'arte? Il vigore speculativo di Schelling torna oggi più attuale che mai. Gli stimoli e le illuminazioni del suo sistema ci aiutano anche a distinguere il vaniloquio dalla serietà e dal rigore della vera filosofia.

Non è possibile comprendere il sistema di Schelling se non si conosce la sua concezione di *filosofia*. Essa è «Il fondamento di tutto e abbraccia tutto. Essa estende la propria costruzione a tutte le potenze e a tutti gli oggetti del sapere: solo mediante essa si perviene a ciò che di più alto» (p. 70). In essa «perveniamo alla contemplazione dell'eterna bellezza e degli archetipi di tutto ciò che è bello» (*ibidem*). Dunque, posto in primo luogo il sistema filosofico schellinghiano, la filosofia dell'arte «non sarà che una sua ripetizione elevata alla massima potenza» (*ibidem*). Una costruzione del pensiero, dunque, che comprende non solo

l'*universale*, ma pure gli *individui* che sono rappresentativi di tutto un genere, e cioè gli archetipi. Ecco perché il filosofo, in fase introduttiva, ci tiene a precisare che la scienza dell'arte di cui egli è costruttore non va confusa con tutto ciò che fino a qual momento si presentava con i nomi di *Estetica* o di *Teoria delle belle arti e delle scienze*.

L'oggetto principale della costruzione, e dunque della *Filosofia dell'Arte*, è «unicamente ciò che, in quanto particolare, è capace di accogliere in sé l'infinito» (p. 74). Secondo Schelling l'arte è *emanazione dell'assoluto* (p. 77) attraverso cui è possibile cogliere le sue relazioni con le determinazioni dell'universo. A scandire la manifestazione dell'arte nella storia non è la casualità ma la *necessità assoluta* che la lega indissolubilmente al tempo. L'arte contempla il *bello originario* esclusivamente nelle idee intese come forme particolari. Le *idee* sono qui concepite come la materia principale, assoluta e universale, dell'arte: «queste idee reali, viventi ed esistenti sono gli dei. […] Di fatto gli dei di ogni mitologia altro non sono se non le idee della filosofia, contemplate però oggettivamente, ossia realmente» (p. 75).

Esiste una *filosofia del tragico* che non relega il *tragico* entro i confini dell'indirizzo cosiddetto estetico. Ciò che i tragediografi hanno espresso con la loro parola poetica è una struttura ontologica, una metafisica che indaga ciò che va oltre gli enti, concentrandosi sui processi e sugli eventi, una gnoseologia che ha a suo fondamento il binomio inscindibile *dolore-conoscenza*.

Per le motivazioni appena esposte bisogna che si parli del tragico sempre in relazione al suo grande spessore speculativo e alla dimensione teoretica che gli compete. La tragedia attica è un'indagine filosofica a tutti gli effetti. Una delle affermazioni più frequenti quando si affronta questo argomento è quella secondo la quale solo a partire da Schelling è possibile rilevare storicamente una filosofia del tragico.

Se per *filosofia del tragico* s'intende una esplicita trattazione del tema del tragico in relazione al suo carattere filosofico questa prospettiva è comprensibile, certo, però va considerato il fatto che nella storia del pensiero la filosofia del tragico è stata sempre presente, prima ancora di Aristotele, a partire dai cosiddetti pensatori delle origini.

Un esempio di ciò è il celebre frammento anassimandreo, il quale indica espressamente la comprensione che il filosofo ebbe non solo del mondo e della vita ma in essi dell'esistenza umana. Una conoscenza profonda che nasce dall'osservare il mondo attraverso uno

sguardo disilluso, disinteressato e per questo autentico. Cogliere l'assenza di senso, di significato interno alle cose e comprendere che un significato è possibile laddove l'essere umano ne elabora uno. Il prospettivismo ermeneutico è il nome postmoderno della filosofia del tragico, la sua attuale trasposizione in ambito scientifico: se i fatti non esistono, ma esistono solo interpretazioni, nell'interpretare si squaderna la tensione che caratterizza il dramma dell'esserci.

Schelling rende ragione, attraverso il suo sistema, del fondamento ontologico e metafisico di tutto ciò che *è*. Il punto di partenza è la domanda su *come* la ragione greca potesse sopportare le contraddizioni dello spirito tragico:

> essenza della tragedia è dunque un conflitto reale tra la libertà soggettiva del protagonista e la necessità oggettiva, conflitto che non termina con la sconfitta dell'una o dell'altra, ma col palesarsi della loro perfetta indifferenza, entrambe essendo vittoriose e vinte ad un tempo. Dobbiamo ora definire, in termini ancor più precisi di quanto fatto sinora, in che modo ciò sia possibile. Come abbiamo già osservato, la necessità può apparire realmente in conflitto con la libertà solo là dove infligga un male. Ma la questione è proprio di che genere debba essere questo male per adattarsi alla tragedia (p. 339).

In questo passo schellinghiano viene enunciato il cuore teoretico del tragico: il fondamento della contraddizione. Ma per comprendere appieno questa prospettiva bisogna porre una domanda fondamentale: come si sviluppa la contraddizione che sta a fondamento del tragico? E come arriva tale contraddizione alla fine della vicenda narrata dalla parola poetica?

Stando a ciò, la tragedia greca onora la libertà umana nelle azioni del protagonista (che qui viene definito *eroe*), il quale è chiamato a combattere contro una forza superiore: il destino. Dunque, la tragedia lascia soccombere il suo protagonista, ma, per oltrepassare successivamente questa mortificazione della libertà umana, conseguita per mezzo dell'arte, doveva parimenti aprire lo spazio all'*espiazione* del delitto. Anche nel caso in cui quest'ultimo venisse commesso per opera del *destino* stesso.

Vi è un'idea grandiosa che secondo Schelling determina la dinamica appena esposta. Essa consiste nella sopportazione volontaria, da parte dell'*eroe*, della punizione anche nel caso di delitto inevitabile. Il fine supremo sarebbe quello di affermare questa libertà proprio

attraverso la sua perdita, e successivamente soccombere per l'affermazione del libero volere.

La punizione diventa uno dei poli della contraddizione, il cui scopo è quello di permettere la libera affermazione della volontà dell'uomo tragico sempre entro i confini di ciò che lo determina. Pertanto, è possibile parlare di un'affermazione del libero volere nella perdita della libertà. Questa, forse, è la formulazione che più rende conto del complesso pensiero di Schelling sul tragico, e che certamente apre la strada alla *riflessione ufficiale* della filosofia sul tragico.

Il conflitto tra *libertà* e *Necessità*

> esiste realmente solo là dove quest'ultima mina la volontà stessa e combatte la libertà sul suo stesso terreno. […] L'effetto di queste contraddizioni non è forse, ci si è chiesti, puramente sconvolgente, e su che cosa si fonda allora la bellezza che, nonostante tutto, i greci hanno raggiunto nelle loro tragedie? La risposta a questo interrogativo è la seguente. Che un conflitto reale di libertà e necessità possa prodursi solo nel caso suddetto, in cui il colpevole è diventato tale ad opera del destino, è ormai dimostrato. Che però il colpevole venga anche punito, nonostante abbia solo ceduto allo strapotere del destino, è necessario per mostrare il trionfo della libertà (p. 341).

Il fondamento di questa contraddizione, ovvero l'elemento che la rendeva tollerabile agli occhi del greco, si squaderna laddove difficilmente lo si potrebbe cercare o intuire: si trova, infatti, nel conflitto in atto tra la libertà umana e la potenza del mondo obiettivo. In questo scontro l'uomo si ritrova a fare esperienza di una forza superiore (il *fato*) in forza della quale l'*eroe* deve necessariamente soccombere e allo stesso tempo pagare una colpa per la propria morte in quanto *morto senza aver combattuto*.

Il protagonista, affinché abbiano luogo il conflitto e la manifestazione della libertà della tragedia deve lottare contro il fato. Pertanto, egli deve essere sconfitto in ciò che è di dominio della *Necessità*, ma «per impedire la vittoria della necessità pur senza vincere egli stesso, deve liberamente espiare anche per codesta colpa imposta dal destino» (*ibidem*).

Per i Greci l'enigmatico e inspiegabile intreccio di *Necessità* e *libertà* era funzionale al soddisfacimento del loro senso etico, laddove, infatti, *l'effetto tragico* non è da intendere per forza o in ogni caso come conclusione infelice – Schelling precisa che il semplice delitto commesso e successivamente punito non ha nulla di tragico. La tragedia può concludersi

anche con la conciliazione dell'*eroe* con il suo destino e con la vita stessa (vedi Oreste nelle *Eumenidi*). L'epilogo della vicenda del figlio di Agamennone narrata nell'*Orestiade* mostra che la parità tra *libertà* e *Necessità* è sancita anche attraverso il giudizio etico.

L'*elemento sublime* della tragedia è la vulnerabilità del colpevole-incolpevole di fronte al castigo e all'accettazione di quest'ultimo. Se da un lato la necessità impone il suo stesso estrinsecarsi negli eventi della tragedia, dall'altro l'eroe tragico sente su di sé un peso ulteriore, un'altra forza: quella della propria azione. Ecco perché, stando a Schelling, è impossibile leggere la tragedia attraverso un filtro interpretativo manicheo in virtù del quale è possibile tracciare una linea di demarcazione netta tra giustizia e ingiustizia. E qui l'elemento che accomuna Eschilo e Sofocle: la compiutezza dell'azione «il cui effetto sull'anima è non già quello di eccitarne le passioni, ma di purificarle, e, lungi dal dilacerarla e dividerla esteriormente, di perfezionarla ed integrarla nel suo intimo» (p. 351).

Ecco che a un'attenta valutazione dei tre tragediografi non può non seguire la scelta di valutare Euripide in modo radicalmente diverso rispetto agli altri due. Il fondamento del tragico eschileo e sofocleo ha come suo nucleo teoretico la superiore eticità costitutiva della πόλις del tempo, di *quel* tempo. Nello spazio del tragico viene ridefinita ogni nominazione elementare per comprendere il mondo e la vita in quanto la tragedia messa in atto nel θέατρον è un *campo di energie* (Centanni), luogo in cui i problemi si sviluppano fino a polarizzarsi in forma dialogica; in questa dinamica ha luogo una rigorosa verifica del nucleo delle idee e delle loro rappresentazioni. Ed è proprio la forma dialogica a essere una delle novità introdotte da Eschilo nella tragedia. Forma dialogica che ci permette di respirare nei versi del poeta l'evento del domandare e del rispondere che sta a fondamento della nascita e dello sviluppo di tutto il pensiero cosiddetto occidentale. Forma dialogica nella quale l'*Ereignis* esistenziale del domandare e del rispondere.

In Eschilo questo *Ereignis* si sviluppa anche a partire dal *germe di eticità* che rimane pur sempre inaccessibile e non maturo; maturità che invece, afferma Schelling, sarà raggiunta da Sofocle, la cui immagine del divino unisce bontà etica e bellezza.

Aggiunge il filosofo: «Inoltre mentre Eschilo presenta ciascuna delle sue opere come rigidamente delimitata e in sé conchiusa e in essa a loro volta i suoi personaggi, Sofocle invece non solo distribuisce equamente arte e bellezza in ogni parte delle sue opere, ma,

oltre a conferire a ciascuna la sua peculiare e intrinseca assolutezza, le armonizza anche con le altre» (p. 352).

Al di là delle differenze che riguardano ciascuno dei tre tragediografi, il *tragico* manifesta la consapevolezza della problematicità di questa indagine attraverso la rappresentazione e l'imitazione, poiché la rappresentazione non è mera riproduzione della realtà, ma mezzo per cui il mondo diviene dicibile e pensabile. Il teatro, dunque, ben lontano dalla concezione che l'essere umano postmoderno ne ha, è anche un'esperienza che diventa fondamento - *Grund* - della teoresi. Non siamo lontani, qui, dalla concezione heideggeriana secondo cui la filosofia riguarda noi uomini nella nostra essenza e ci tocca, e il 'toccarci' della filosofia scaturisce dal domandare che investe la poesia tragica.

Quel tragico la cui essenza è conflitto, Πόλεμος, tra *libertà soggettiva del protagonista* e *necessità oggettiva*. Uno scontro che non santifica una e ammonisce l'altra, che non elegge una a *principium absolutum* e annichilisce l'altra. Schelling coglie le vestigia dell'antichità greca, così lontana e, allo stesso modo, vicina grazie ai preziosi diamanti dello spirito a noi pervenuti dai corsi e ricorsi della storia: le fonti scritte. Il tragico testimonia il conflitto più difficile da comprendere. E ancora oggi, grazie alle tragedie greche, le più grandi opere che lo spirito umano abbia mai partorito, è possibile cogliere la struttura metafisica più profonda della vita umana.

Filosofia dell'Arte di Schelling è un sistema determinato dalla tensione che attraversa ogni pensiero umano, il tragico tentativo di rispondere alla domanda *perché esiste qualcosa e non il nulla?*

Recensione a:

Maurizio Bettini
Con l'obbligo di Sanremo
Einaudi, Torino 2013
Pagine 136
€ 16,00

di Mattia Spanò

Evento istituzionalizzato, fatto sociale e momento di socialità, intervallo momentaneo di paralisi collettiva, occasione di guadagno e di aridità, il festival di Sanremo accompagna – con le sue contraddizioni – le vite degli italiani dal 1951. L'annuale e carsica organizzazione del programma televisivo – che, in quanto tale, a regole televisive soggiace – si addensa dirompentemente nell'arco temporale che va dal pre-Sanremo al post-Sanremo, transitando per gli astronomici picchi di *share* raggiunti durante le serate del Festival in quanto tale. Televisivamente, poco è lasciato al caso: l'imponente macchinario produttivo dell'industria culturale, con precise manovre, sorvola patine emotive, palati musicali, aspettative intergenerazionali, propensioni contenutistiche. Una cifra distintiva – più o meno marcata – riemerge, tra proposte di varia natura e levatura, ad ogni nuova edizione. D'altronde non è un caso che 'sanremese' sia diventato, nel tempo, un termine categorizzante: si definisce tale ogni brano che, idealtipicamente, rivanga una certa struttura, assimilabile a ciò che si ascolta, di anno in anno, al Festival della canzone più famoso d'Italia.

Stando a ciò, l'accadere di un simile evento, non può che restituire le tensioni, gli orientamenti, le bordature, gli orizzonti maggiormente frequentati dal corpo collettivo su un piano ben più ampio dell'universo musicale – che, in parte, da questo scaturisce; nonché le direzioni e gli assetti di riferimento prediletti dall'industria culturale, informazionale – televisiva e non solo.

Sanremo si impone, dunque, come un imperativo, un *obbligo* per chi ne plasma la struttura dalle retrovie del sistema televisivo – in maniera più o meno esposta – affinché il Festival della canzone italiana diventi tale (un *obbligo*, appunto) anche per i fruitori televisivi. E si fa così paradigma di quell'organizzazione spaziale, temporale e tematica della composita bolla di simboli, valori, norme e credenze, ad oggi con cura tessuta dall'industria

culturale. Tanto più in un'epoca caratterizzata alle radici da un impianto comunicativo-relazionale massmediatico. Se il mezzo è, infatti, il messaggio – o le coordinate strutturali e contestuali intervengono almeno con una certa veemenza sui contenuti veicolati – l'approccio prospettico e l'elaborazione di ciò che si consuma, assume inevitabilmente una certa postura, curvatura, temporalità. E la quantità – in questo caso l'ipertrofico spettro di stimoli ai quali si è costantemente sottoposti – interviene strutturalmente sulla qualità della fruizione. Sia dal punto di vista dei comunicatori di professione, tesi ad accattivarsi la più ampia, variegata e potenzialmente ancora-più-estendibile cornice di consumatori. Sia dalla prospettiva di questi ultimi, in buona parte orientati da stringenti, ma non ineludibili, meccanismi di velocità, funzionalità, produttività. Allora, chi è l'attore principale di questo stato di cose? Il *Deus ex machina*, la mano invisibile che «dirige, valuta, indirizza la nostra cultura, pur non avendo alcuna posizione politica ufficiale»? (p. 4). Maurizio Bettini ipostatizza, nel suo ultimo romanzo *Con l'obbligo di Sanremo*, questa impalpabile ma presentissima e decisiva entità; la rende persona – carne, vene e idee – nella figura del «Soprastante», nonché «Responsabile Generale della Nostra Cultura» (p. 4).

Uomo dotato di una precisa individualità, certo. Di una storia, di passioni e di un ufficio nel quale lavora. Ma recante in sé gli ambigui e sfuggenti tratti dello *status quo* culturale, di cui è garante e sostenitore con il proprio operato. Nessuno ha contezza degli effettivi indirizzi culturali di colui che indirizza la cultura. Chi è convinto che il «Soprastante» sia praticamente onnisciente è affiancato da coloro i quali credono fermamente che parametri il proprio lavoro sulla base del mero giudizio popolare. Trapela poco di quanto il «Soprastante» discute nelle riunioni organizzate nel suo ufficio – tappezzato di riviste di Gossip, sullo sfondo di una costante proiezione di telequiz e con vista su Piazza Montecitorio. È impresa ardua incontrarlo, fissare un appuntamento in tempistiche decenti. Ma chi riesce a farlo è il protagonista del romanzo in questione, dipendente ed ex compagno di scuola del «Soprastante». Motivo dell'incontro? Richiedere una licenza, otto giorni di libertà dal martellante lavoro di programmazione ed organizzazione culturale. Otto giorni «fuori da tutto» (p. 8). Anche – come il «Soprastante» ha modo di chiedere al suo dipendente – dal più stringente «appuntamento fisso delle diciannove e quarantacinque» (p. 9). Otto giorni di libertà per dedicarsi ad un viaggio, zainetto in spalla e taccuino alla mano. Richiesta

accordata dal «Soprastante» ma ad una precisa condizione: «E otto siano […] ma resta l'obbligo di Sanremo!» (p. 10). Ed ecco che il Festival più famoso della canzone italiana emerge nella sua ineludibile necessità, dal punto di vista dell'industria culturale: un *obbligo*, per chi ci lavora, affinché diventi quasi *obbligante* seguirlo per gli spettatori. Una licenza, seppur breve, è accordata a chi lavora per il «Responsabile Generale della Nostra Cultura». Nessuno sconto, però, su Sanremo, paradigma della bolla culturale-generalista, picco di condensazione di tendenze, indirizzi, orientamenti. Ed ecco che, concessa la licenza, il protagonista si avventura in un viaggio di ricerca dalle più disparate e polifoniche ambientazioni. Come si diceva, con zainetto in spalla e taccuino alla mano. Oggetti quotidiani, facilmente reperibili, se si vuole anche apparentemente banali ma non nella cornice tracciata da Maurizio Bettini. Per un dipendente del «Soprastante», zainetto e taccuino – riposti in «uno sgabuzzino che aveva l'aria di una scarpiera» (p. 12) – sono anch'essi una concessione. Perché occasioni di libertà, di indugio, di ragionata riflessione che mal si accordano con la frenetica temporalità dettata dall'apparato produttivo odierno: «Se annotando si osserva, rileggendo si pensa, soprattutto se si pensa in un modo che, almeno a quel che mi sembra, è diverso dal solito» (p. 40).

In un universo fondato sull'iterazione dell'Eguale – in vista del più smodato ed acritico consumo – *pensare diversamente* si configura come un potere che frena. Si struttura come un potenziale pericolo da arginare:

> Dev'essere questo il motivo per cui il Soprastante è così restio a concedere l'uso dello zainetto con penna e taccuino. È come se la possibilità di tornare *ad libitum* su quello che si è scritto permettesse alla mente di emergere, almeno per un po', dalla bruma in cui normalmente si aggira, o forse sarebbe meglio dire si perde. Una bruma leggera, ma fitta, composta di parole televisive, di urla o cinguettii pubblicitari, di titoli a effetto, di slogan, di espressioni alla moda, di luoghi comuni […] che flottando attorno e dentro di noi formano una sorta di logosfera (pp. 40-41).

Da un lato l'industria culturale, capitanata dal «Responsabile Generale della Nostra Cultura»; dall'altro il corpo collettivo, gettato in una fitta coltre di spunti dal retrogusto opprimente, paralizzante, autoreferenziale, autotelico. Che di corrività si nutre, che su un tappeto di sterile – sia sul piano teoretico, sia a livello prassico – novità per la novità si articola. I movimenti sono limitati; i migliori approdi si rivelano, spesso, vicoli senza sbocco scevri

di *prospettive altre*, poveri di occasioni di sperimentazione dell'*oltre rispetto al già-dato*. In questa cornice si fa scempio della complessità dell'intero che, da frammenti, abitiamo. In questa «vera e propria bolla di *lógos*, di pensiero e di parole, non si sa se imposta dal Soprastante o spontaneamente condivisa: all'interno della quale, comunque, tutti noi respiriamo, o meglio boccheggiamo, tanto che non riusciamo più neppure a percepirla. Fino al momento in cui, però, si ha la possibilità di rileggersi» (p. 41). E quindi ri-pensarsi, ri-collocarsi, ri-configurarsi, ricostituire ininterrottamente ed asintoticamente la complessità del mondo. Ed ancora rigenerarsi e rigenerare. Tentare di accostarsi, approssimarsi, abitare lo straordinario dell'ordinario. In un continuo, chiaroscurale, lavoro di ricerca, di cui il protagonista dell'opera si fa emblema: «Ora che la logosfera, fuori e dentro me, si andava schiarendo sempre più, il flusso dei pensieri mi portava lontano – o per meglio dire molto vicino, la più sconvolgente forma di lontananza che possa esistere» (p. 47). Da questi presupposti si articola il viaggio interiore ed esteriore, di ricerca del sé e del mondo, teoretico e prassico del protagonista di *Con l'obbligo di Sanremo*. In un flusso esistentivo ed esistenziale, architettonico e spirituale, spaziale e temporale, dalla forma – anche sul piano linguistico-espressivo oltre che al livello dell'avvicendarsi degli eventi – del *tornante*. Tra una sosta sui concetti di identità ed *autochtonía* – nel vivo di una disputa mirata ad un presunto primato culturale – e momenti di «una giornata come quella, non si sa se più umida o più gelida», in cui «era indispensabile mettersi sotto la protezione di Dioniso» (p. 55). Poi piccole facoltà clandestine, cenacoli culturali auto-organizzati in assenza di alternative, dove docenti non-docenti tengono corsi a contratti gratuiti. Un controsenso tanto assurdo quanto reale. Uno spaccato di ciò che significa, ad oggi, in Italia, tentare di fare ricerca. Dove – in non pochi casi – impegno, volontà e passione di molti studiosi soverchiano a tal punto l'interesse economico-materiale, da farsi catalizzatori di occasioni di incontro, reciproco arricchimento, proteiforme approfondimento. Anche dove non sono strutturalmente garantite soluzioni sistemiche. La *forza dell'esserci* che si impone su squallidi meccanismi che di cultura si ammantano e poi, nei fatti, la offendono. Emozionante.

Ed ancora: itineranti *talk show* animati dal più banale chiasso, improbabili questioni astrologiche, treni graffitati, piazze gremite, strade deserte, antiche biblioteche rasentanti l'oblio cittadino ma ancora depositarie della più viva delle voci. Un viaggio di studio – di

quelli che ci si è quasi dimenticati – sullo sfondo di uno spettro obbligante, irretente. Con l'obbligo di Sanremo, decretato con «geometrica precisione» da un «Soprastante» che sembra quasi aver «ereditato i poteri posseduti un tempo dall'*anánke*» (p. 119). Ma la cui avanzata, come è dato ad ogni uomo – frammento sottoposto all'*anánke* – appartiene pur sempre anche all'orizzonte della *téchne*. Sta poi ad ogni singolo individuo – gettato nel mondo e con-il-mondo – definire asintoticamente il proprio *verso-dove*.

Accogliere ed elaborare la complessità dell'evento-vita è una difficile pratica di verità dalle decisive implicazioni etiche e relazionali. Non sempre ripaga abitarla in un contesto che cerca di smussarla, contrastarla, estrometterla. Ma, probabilmente, restituisce già qualcosa ripercorrere il risonante sfogo di Cyrano che accompagna, nelle battute finali, il protagonista dell'opera: «Dite forse che è inutile? Ma per me fa lo stesso, / non ci si batte solo sperando nel successo. / Quando la lama è vana fa ancora più faville!» (p. 127).

Recensione a:

Joanne Greenberg
Non ti ho mai promesso un giardino di rose
Prefazione di G. Del Missier
Traduzione e introduzione di Cecilia Iannaco
L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2015
«BiosPsychè - La memoria/3»
Pagine 315
€ 18,00

di Enrico Carmelo Tomasello

Furii aprì le braccia in un sospiro: «Oh mio Dio!
Non bastava tu fossi malata, sei pure adolescente!».
«E allora?»
«E allora non ci si può fare niente! Devi comportarti come senti,
con le tue teatrali parodie e tutto il resto! Ma, per favore,
aiutami a capire dov'è la malattia, che cerchiamo di combattere con tutte le nostre forze,
e dove è, invece, l'adolescenza,
segno indiscutibile che appartieni alla Terra
al cento per cento e che presto sarai donna».[1]

Nel profondo dialogo tra la dottoressa Frieda Fromm-Reichmann e la sua giovane paziente Deborah Blau si snoda il testo di J. Greenberg che potremmo collocare a metà tra la produzione letteraria-romanzesca ed il resoconto clinico. In questo tentativo di delinearne i contorni per una lettura comune, s'inserisce una personale riflessione sul romanzo. Senza alcuna pretesa di essere un contributo di carattere specialistico o l'eziopatogenesi della schizofrenia[2] come malattia mentale da imputare all'organo cervello, ma condividendo l'idea secondo la quale è necessario considerare il paziente nella sua interezza come essere umano e non come *quel caso di*; svincolandosi dal rischio di idealizzare tutto quello che viene detto o scritto dai pazienti che convivono con uno stato patologico.

[1] J. Greenberg, *Non ti ho mai promesso un giardino di rose*, L'Asino D'oro, Roma 2015, p. 180.
[2] «Termine psichiatrico coniato da Eugen Bleuler per designare una classe di psicosi endogene funzionali, a decorso lento e progressivo […] Introducendo il termine *schizofrenia* (dal greco σχίζω "scindo", e φρήν, "mente"), Bleuler intende mettere l'accento sul tratto considerato tipico della schizofrenia, che è la dissociazione (*Spaltung*) in parti reciprocamente indipendenti della vita psichica», in U. Galimberti, *Nuovo Dizionario di Psicologia*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 1138.

La storia che l'autrice offre al lettore è autobiografica. Tratteggia la somma di una serie di crisi che affronta la protagonista e che invitano ad una riflessione sul significato della sanità mentale, distinguendo l'elemento patologico che determina un disturbo mentale in una fase difficile della vita umana come l'adolescenza.

Il libro della Greenberg prende le mosse dal giorno in cui i genitori di Deborah, ovvero Jacob e Esther Blau, conducono la ragazza nella clinica psichiatrica di Rockville al Chestunt Lodge (nel Maryland) in cui dovrà iniziare e svolgere il trattamento psicoterapeutico con la dottoressa Frieda (successivamente denominata Furii). Il rapporto con il mondo esterno è problematico per la giovane ragazza che soffre di schizofrenia. Vivendo un disturbo che la paralizza di fronte alla realtà, preferisce rifugiarsi in un mondo da lei inventato, il Mondo di Yr, del quale è sia regina che vittima.

> «Un tempo – è strano pensarci adesso – gli dei di Yr erano come degli amici: discreti e generosi, condividevano la sua solitudine. Al campo estivo dove era odiata, a scuola dove la sua stranezza la isolava sempre più nel corso degli anni, Yr diventava più importante tanto più profonda si faceva la sua solitudine. Gli dei allora esseri spensierati ed allegri che a lei piaceva incontrare di quando in quando, come numi tutelari. Ma poi qualcosa cambiò e Yr si trasformò da qualcosa di bello e rassicurante in un senso di panico e dolore. Deborah fu costretta a una lenta sottomissione: dal rango di sovrana dei regni sfavillanti di Yr, si ritrovò prigioniera di oscure galere».[3]

A Yr esistono alcune figure che regolano la convivenza ed i rapporti con l'esterno, come: il Censore, il Coro, Lactamaeon, Anterrabae, Idat. Ognuna di queste ha un ruolo strategico, comunica diversi stati d'animo a Deborah che somatizza tutto ciò che avviene all'interno del suo mondo. Le metafore ed il lessico del Mondo di Yr emergono gradualmente durante i colloqui con la dottoressa Frieda, dato che «nel corso degli anni le era capitato di avere pensieri e vivere situazioni che stentavano a trovare una loro espressione sulla Terra mentre fra gli abissi, le pianure e i picchi di Yr risuonava un lessico che offriva voce alle sue angosce e ai suoi momenti di grandezza»[4]. Persino la scansione temporale subisce dei mutamenti, poiché il tempo viene misurato seguendo il susseguirsi dei processi che hanno luogo all'interno della sua mente. Esiste anche una lingua del tutto differente

[3] J. Greenberg, *Non ti ho mai promesso un giardino di rose*, cit., p. 59.
[4] Ivi, p. 51.

per il Mondo di Yr: l'*yri*, una lingua ricca di neologismi e termini derivanti dal latino, francese e tedesco. L'inglese viene invece impiegato solo per il mondo reale. Come dice Deborah Blau: «L'inglese è per il mondo…per ricevere odio e delusione. L'yri per ciò che deve essere detto»[5]. Assistiamo così ad una dicotomia dialogica continua tra i due mondi con cui la protagonista entra in contatto, poiché esistono delle leggi per cui il Mondo di Yr non deve mai contaminare il mondo reale e viceversa. Quando ciò avviene, Deborah viene punita da se stessa attraverso le parole del Censore che limita ogni contatto col mondo esterno. Con le parole dell'autrice: «Non poteva più correre il pericolo che qualcosa di così tremendo potesse essere svelato e fu per questo che quella notte il Coro al gran completo aveva popolato il Mondo di Mezzo: erano giunti gli dei e i demoni di Yr, le ombre e gli spettri della Terra e avevano eletto il Gran Censore che si frapponesse fra le parole e le azioni di Deborah per proteggere il segreto dell'esistenza di Yr»[6].

A ciò andrebbero aggiunti i diversi episodi di autolesionismo, vissuti come atti di appartenenza al mondo dove la sofferenza viene desiderata come mezzo per ottenere la cittadinanza nel mondo reale, e il conseguente trasferimento al reparto "Violenti". In cui incontrerà Lee una donna psicotica che crede di essere la falsa moglie dell'ex re d'Inghilterra Edoardo VIII (il re che aveva rinunciato al trono) ed altre pazienti della clinica (Miss Coral, Helene, Sylvia, Carla ed altre) le quali generano contemporaneamente ispirazione, angoscia e curiosità. Tra queste il caso rilevante di Doris Rivera una giovane donna che era guarita dalla malattia mentale ed era riuscita a "farsi una vita", terrorizza Deborah che dissimula a se stessa la paura della verità, la paura di poter guarire. Il "Piccolo Forse" è la chiave di volta per comprendere appieno il significato di queste pagine. Infatti per molte di loro la grande paura non era rivolta alla malattia ma verso l'ansia per la possibilità della guarigione. Come avrebbe vissuto Deborah senza il mondo di Yr? Con chi avrebbe condiviso le sue emozioni? Che fine avrebbero fatto tutti i termini in lingua *yri* inventati da lei per combattere l'ineffabilità del suo mondo interiore?

[5] Ivi, p. 60.
[6] Ivi, p. 17.

La dipendenza dalle proprie paranoie, il nichilismo assoluto ed il terrore reale di fronte alla sensazione di vuoto abissale sono la matrice del romanzo autobiografico di J. Greenberg. La quale descrive alcuni episodi in cui Deborah si trovava di fronte ad un enorme vulcano con una paura paralizzante e con allucinazioni olfattive, uditive e tattili. Ad esempio le sue bugie erano localizzate in un luogo del Mondo di Yr denominato "la Palude della Paura" nella quale un giorno l'aveva condotta Lactamaeon per farle vedere come i mostri e i corpi dei suoi incubi si erano accumulati lì per anni.

Nel mondo di Yr, che minaccia e procura sofferenza a Deborah, esiste una parola (*tankutuku*) per indicare quando una persona è esposta agli elementi che la circondano senza protezione; mentre la parola *nelaq* vuol dire "senza occhi per vedere". Quando arriva qualcuno di nuovo nella clinica le crisi nelle pazienti si moltiplicano: Deborah (spesso chiamata *Uccello-Uno* dai personaggi del mondo di Yr) all'arrivo di un nuovo gruppo di tirocinanti crolla in una nuova crisi e diviene una nemica di Yr, una *nelaq tankutuku.* Questo momento centrale nella storia della sua malattia mentale la induce a parlarne con la dottoressa Frieda durante una delle sedute e la dottoressa le risponde: «Ascolta – disse Furii – non ti ho mai promesso un giardino di rose. Non ti ho mai promesso una giustizia infallibile […] Non ti ho mai promesso né felicità, né tranquillità. Posso però aiutarti a essere libera per poter poi combattere per queste cose. Ciò che posso offrirti è soltanto una sfida e stare bene significa poterla accettare e portarla avanti sfruttando le tue possibilità»[7]. A cui aggiunge: «C'è molto di più – le disse Furii – e noi andremo avanti fino a che non capiremo tutto. Quando avremo finito, se davvero lo vorrai, potrai scegliere se andare a Yr. Ma voglio offrirti la possibilità della scelta, una scelta che sia autentica e consapevole»[8]. La risposta di Deborah la ritroviamo al colloquio successivo nel quale domanda: «"E se invece lotto ancora, *per cosa* combatto?" "Per niente di facile e gratificante. Te l'ho detto già l'anno passato e anche l'anno precedente. Lotti per poter scegliere, per commettere i tuoi errori e vederne le conseguenze. Lotti per capire da sola cosa siano l'amore e la sanità mentale, per avere un *io valido* con cui cominciare a vivere"»[9].

[7] Ivi, p. 120.
[8] Ivi, p. 129.
[9] Ivi, p. 218. Il corsivo è mio.

Essere guariti dunque significa saper scegliere, essere nelle condizioni di poterlo fare ed avere un *io valido*. Solamente per mezzo di quest'ultimo è possibile superare lo scontro tra i due mondi in cui avviene un capovolgimento logico per il quale la sanità mentale è l'orizzonte desiderato e contemporaneamente temuto mentre la malattia è fonte di angosciosa sicurezza. Una schiera di contraddizioni ed espressioni ossimoriche controllano la vita psichica di Deborah. Per lei «il suo nefasto destino non era così difficile da sopportare come il piccolo Forse»[10]. Per queste ragioni le pazienti del reparto Violenti riconoscono i punti deboli delle altre persone e sanno quale peso abbia nelle loro vite il dolore che custodiscono.

Esiste un altro termine, la parola "*nganon*" che in yri significa: l'insieme di cultura e ambiente, specifico di ogni individuo. Il *Nganon* di ognuno attira a sé altri essere umani con le stesse difficoltà, come se il disturbo mentale cercasse di riprodursi e contaminare l'altro. Quello di Deborah e di alcune delle ragazze ricoverate nella clinica è diverso dal resto della collettività che popola il mondo esterno. Parafrasando un'espressione, che si ripete più volte nel testo, proveniente dal Mondo di Yr, è come se *non fosse una di loro, e non appartenesse a quel mondo*.

La non appartenenza ad un mondo conduce ognuno di noi a credere di avere il monopolio della sofferenza. Crediamo che nessuno possa realmente comprendere il peso specifico del nostro dolore e che la nostra situazione sia la condizione di sofferenza per eccellenza.

È significativo inoltre che nella lingua *yri* non esista un termine per dire "grazie", come se non fosse necessario ringraziare in quel mondo di pressioni, senso di colpa e vittimismi.

Ancora una volta impariamo dal romanzo che guarire da un disturbo psichico significa riuscire a guardare con occhi nuovi la realtà esterna, comprendere la potenza della nostra mente e la misura delle devianze che possono corromperne la visione delle cose.

Per concludere, *Non ti ho mai promesso un giardino di rose* è un'opera luminosa nei suoi contenuti oscuri perché la demistificazione della realtà fittizia del Mondo di Yr, avviene per mezzo della luce che si propaga durante i colloqui con la dottoressa Fried. Perché

[10] Ivi, p. 156.

comprendiamo che nel delirio schizofrenico di Deborah Blau c'è un latente desiderio di un Voi che rappresenta l'assenza dell'Altro. Che la depressione, oltre ad essere una grave forma di psico-patologia, è una deformazione della nostra visione del reale che svuota tutto ciò che ci circonda e lo priva della sua sacra narrazione. Nella luce dell'altro che si manifesta a noi troviamo la nostra redenzione, nella possibilità di senso abbiamo le epifanie di ogni significato ed alla luce di questi riflette sul nostro volto nuovo e rigenerato. «Fu a quel punto che a Deborah tornò in mente cosa fosse accaduto la sera precedente: rivedeva le forme e i colori che infondevano un nuovo significato, un nuovo senso alla vita»[11].

La grande lezione di questo romanzo risiede nella possibilità di guarigione totale come orizzonte ultimo verso cui tendere, nella ricerca del perfetto equilibrio mentale come costa a cui tendiamo lo sguardo ma che mai arriveremo a lambire. Nelle parole della dottoressa Fried riponiamo il senso ultimo del libro in questo messaggio: «Adesso voglio solo dirti una cosa: misura l'odio e la vergogna che provi adesso. La loro misura corrisponde alla tua possibilità di amare e di stare bene»[12].

[11] Ivi, p. 226.
[12] Ivi, p. 198.