ilPEQUOD

Rivista culturale

ANNO IV
N° 8
DICEMBRE
2023

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 di redazione
Enrico Palma (caporedattore), Michele Accardo, Giuseppe Coniglione,
Luca Failla, 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),
Andrea Pace Giannotta (Università Niccolò Cusano),
Marco Rosario Nobile (Università di Palermo), Antonio Sichera (Università di Catania)

Autori
Giovanni Altadonna, Daria Baglieri, Alberto Giovanni Biuso,
Mattia Burcheri, Sarah Dierna, Luca Dilillo,
Paola Giordano, Enrico Palma, Stefano Piazzese, Eleonora Randazzo,
Dario Rivo, Pietro Russo, Mattia Spanò, Roberto Spanò, 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
La purezza non esiste – e tuttavia la purezza definisce la nostra vocazione.
Vladimir Jankélévitch

Indice

Editoriale (Paola Giordano) p. 4

Dalle parti degli infedeli

Una lettura antinatalista de *La strada* di Cormac McCarthy (Sarah Dierna) p. 5

Caso, fortuna e determinismo in *Non è un paese per vecchi* (Enrico Palma) p. 11

Scritture ritrovate

Sacralità, qualità e senso della vita (Giovanni Altadonna) p. 16

Luci e silenzi nell'invenzione dell'atomica. Appunti sulla tecnica cinematografica e narrativa di *Oppenheimer* (Daria Baglieri, Eleonora Randazzo) p. 24

Sulla concezione orteghiana dell'intellettuale a partire da alcune pagine dell'opera postuma *El hombre y la gente* (Mattia Burcheri) p. 32

Ci sarà sempre orrore. Su *There Will Be Blood* (Enrico Palma) p. 40

Contraddizione e paradosso. Alcune considerazioni kiekegaardiane (Stefano Piazzese) p. 51

L'importanza della "Continuazione con cambiamento di direzione" nella storia del pensiero umano (Dario Rivo) p. 60

Considerazioni nell'epoca dell'IA: la tecnologia in quanto testimonianza dell'umano (Mattia Spanò) p. 68

Meditazioni sulla moda. Corpi, sfilate, silenzi (Enrico Tomasello) p. 79

Chartarium

Di patriarchi e padri: *Come in cielo* di Damiano Scaramella (Pietro Russo) p. 80

Navigando tra tabù: maschilità, sodomia e Inquisizione nella conquista dell'America. (Roberto Spanò) p. 87

Wunderkammer

Il Racconto Eterno (Luca Dilillo) p. 96

La finestra sul faro

Recensione a: U. Spirito, *L'avvenire della globalizzazione. Scritti giornalistici (1969-1979)* (Alberto Giovanni Biuso) p. 103

Recensione a: L.-F. Céline, *Guerra* (Sarah Dierna) p. 106

Recensione a: S. Tedesco, *La poesia e la forma del nostro tempo. Ontologia, poetica, storia* (Enrico Palma) p. 109

Recensione a: E. Mazzarella, *Correzioni heideggeriane* (Enrico Palma) p. 113

Recensione a: D. Susanetti, *L'altrove della tragedia greca. Scene, parole e immagini* (Stefano Piazzese) p. 117

Recensione a: T. Pievani, M. Varotto, *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro* (Mattia Spanò) p. 122

Editoriale

di Paola Giordano

Anche questo ottavo numero è caratterizzato da una certezza, la stessa che avevano i precedenti sette: l'assoluta assenza di un filo conduttore. Una scelta non casuale ma voluta. Abbiamo spesso riflettuto sull'eventualità di individuare un tema e di svilupparlo da svariati punti di vista ma, alla fine, abbiamo sempre optato per lasciare tutti liberi di scegliere l'argomento da sviscerare e la dimensione dalla quale guardare allo specifico argomento.

Il perché di questa linea editoriale è semplice: non ci sentiamo di ingabbiare né coloro i quali contribuiscono con le loro produzioni a costruire ogni edizione né coloro i quali scelgono di leggere quelle produzioni.

Insomma, il principio cardine che contraddistingue la nostra rivista sin dalla sua nascita è quello della libertà, intesa in senso astratto e più generale, come "la facoltà di pensare, di operare, di scegliere a proprio talento, in modo autonomo; cioè, in termini filosofici, quella facoltà che è il presupposto trascendentale della possibilità e della libertà del volere, che a sua volta è fondamento di autonomia, responsabilità e imputabilità dell'agire umano nel campo religioso, morale, giuridico" (https://www.treccani.it/vocabolario/liberta/).

Sul perseguire tale principio mi permetto di dire – con un paradossale autoritarismo – che non possiamo e non dobbiamo transigere. *Il Pequod* è – storpiando Boccaccio – una fucina di *diaboliche* menti che, con assoluta libertà, lavorano alla produzione di contenuti che, partendo da un interesse meramente personale, diventano – lo auspichiamo – strumento di riflessione, di ragionamento, o anche solo di diletto per quanto vogliano darci, leggendoci, la propria fiducia.

Non indugio oltre: vi lascio ai preziosi contributi dei nostri autori. Buona lettura!

Dalle parti degli infedeli

Una lettura antinatalista de *La strada* di Cormac McCarthy

di Sarah Dierna

Prima di dire qualcosa sul romanzo di Cormac McCarthy, *La strada* appunto, vorrei partire da uno dei dialoghi di Pavese che porta lo stesso nome.

In esso Edipo, ormai cieco, incontra un mendicante col quale si tormenta per il suo destino già deciso fino all'ultima fibra del corpo, per la condanna di sapere che qualsiasi gesto, anche il più trascurabile, sia stato già scritto ed è dunque destino che si compie. Una delle ultime battute che il mendicante rivolge al re di Tebe è significativa per la sua esattezza: «Non siamo noi che abbiamo fatto il nostro sangue»[1].

A seconda di come si scelga di interpretarla, questa frase può significare tante cose. Tra tali interpretazioni, c'è sicuramente la risposta data a Edipo nell'affermare un totale determinismo sulla vita e sugli eventi che interessano le faccende umane. Può anche volere dire che questo destino già stabilito sia il sigillo di ogni nuova creatura che non ha scelto di esistere ma che, esistendo, inevitabilmente subisce tutte le conseguenze della sorte che è propria della condizione umana. Appartiene agli esseri umani il dolore di sapere il proprio morire e di vedere quello dei propri genitori precederci; appartiene agli esseri umani il dolore per gli affetti perduti, per l'abbandono delle persone alle quali vogliamo bene e per il vuoto che la loro scomparsa ha lasciato.

C'è un destino già scritto anche per i protagonisti di McCarthy, un padre e un figlio che non hanno nome, costretti a lasciare il proprio focolare domestico e a mettersi in

[1] C. Pavese, *La strada*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Mondadori, Milano 2021, p. 66.

viaggio verso Sud alla ricerca di una *terra promessa* che possa essere ancora calda, fertile, accogliente e non «sterile, erosa, sventrata»[2] come quella che calpestano e dalla quale scappano.

Non c'è più un luogo che non sia stato arso dalle fiamme e ridotto in cenere; anche gli alberi sono crollati e i pochi semi rimasti sul suolo sono già marci per favorire una nuova fioritura; non si trovano più case che siano ancora lo spazio confortevole di una famiglia.

Il viaggio, questo grande archetipo della letteratura che coinvolge anche i due personaggi de *La strada*, non è che una metafora della vita stessa nelle sue asperità, nel suo ostinato percorso che conduce al domani e, giorno dopo giorno, alla morte.

McCarthy riesce a rendere l'avvicendarsi di questo destino restituendolo mediante uno stile generosamente descrittivo ma monotono e ripetitivo che rende i luoghi quasi identici tra di loro, gli itinerari tutti uguali e così i momenti di sosta; uno stile che accompagna il lettore dalle prime fino alle ultime pagine senza nessun particolare sconvolgimento o sorpresa. Non c'è infatti da aspettarsi niente perché, benché possano cambiare le circostanze particolari, gli eventi sono sempre inseriti nella stessa cornice già inchiodata al muro in cui la vita si dispiega e dove «exister», per utilizzare una metafora assai efficace di Théophile de Giraud, «n'est ainsi rien d'autre qu'errer dans une forêt de craintes où la question n'est jamais de savoir *si* le Mal nous atteindra, mais seulement *quand* et sous quelle *forme* il fera de nous sa proie terrifiée»[3].

1. *Il rapporto con il divino*

Il cuore pulsante del romanzo, più che sull'anelata meta da raggiungere o sul fumo di una terra che sospira finalmente di sollievo per la scomparsa – o comunque significativa riduzione – di *Homo Sapiens*, batte intorno alla relazione padre-figlio: alla cura attenta e totale del primo per rendere lieve il cammino del secondo; all'ingenuità e la tenerezza del secondo, schierato dalla parte dei buoni e ancora fiducioso che 'lì sopra' ci sia un Dio capace di vedere il loro segnale luminoso e dunque disposto a salvarli.

La fede mi sembra un tema spiccatamente presente nelle pagine di McCarthy. Invocata dagli esseri umani a garanzia di una vita immortale e come promessa di un aldilà felice, l'autore descrive i pochi reduci di questa esistenza naufragata come «gusci di uomini senza fede che avanzavano barcollanti sul selciato come nomadi in una terra febbricitante» e lo schizzo divino che li sosteneva e li indirizzava «la rivelazione finale della fragilità di ogni cosa». Tutte queste «vecchie e spinose questioni si erano risolte in tenebre e nulla» (p. 22).

---

[2] C. McCarthy, *La strada*, (*The Road*, 2006), trad. di M. Testa, Einaudi, Torino 2007, p. 135. I numeri di pagina delle successive citazioni da questo libro saranno indicati direttamente nel testo.

[3] T. de Giraud, *L'art de guillotiner les procréateurs. Manifeste anti-nataliste*, La Mort-Qui-Trompe, Nancy 2006, p. 23.

Mentre il ragazzino sembra conservare intatta la fiducia nel suo dio, il viaggio rende sempre più barcollante il cammino di fede del padre che fa del figlio soltanto l'unica prova dell'esistenza di un essere massimamente buono.

Nel romanzo, il 'deicidio' viene compiuto però da uno dei pochi umani che i due incontrano lungo la strada. Un anziano che il viaggio, la maturità e la saggezza degli anni, hanno aiutato a rendersi conto che «non c'è nessun Dio e noi siamo i suoi profeti» (p. 129). Siamo coloro ai quali spetta annunciarne la morte riconciliandosi col nulla.

Un personaggio, questa improvvisa presenza, che sembra avere quasi le sembianze di Tiresia: cieco, che riferisce di avere vissuto come un animale e disposto a riporre fiducia ormai soltanto nel suo bastone. Un indovino che ha da sempre considerato assurda la sicurezza della gente verso il domani; un *ultimo messia* – come quello raccontato dal filosofo norvegese Peter Wessel Zapffe[4] – che ha compreso che gli dèi esistono laddove esiste un essere umano che ha bisogno di immaginarsi delle entità superiori capaci di dare un senso, un ordine e uno scopo al cosmo che in se stesso è privo di senso, di ordine e di scopo, e che per questo alla fine dei giorni ha compreso che «le cose andranno meglio quando non ci sarà più nessuno» (p. 131).

La totale dipartita degli umani e di ogni altra specie senziente è ciò in cui soltanto si può sperare affinché nella terra non ci sia più nessuna angoscia. Con queste parole si congeda il messia Zapffe:

> The life on many worlds is like a rushing river, but the life on this world is like a stagnant puddle and a backwater. The mark of annihilation is written on thy brow. How long will ye mill about on the edge? But there is one *victory* and one *crown*, and one salvation and one answer: Know thy selves; be unfruitful and let there be peace on Earth after thy passing[5].

E tuttavia alla salvezza dell'assenza *Homo sapiens* contrappone invece la salvezza generativa della presenza.

2. *Genitori e figli*

Alla durezza di tale verità fa da contraltare la dolcezza di un bambino che gioisce della luce affinché il padre possa leggergli delle storie allegre a cui potere, nonostante tutto, credere; ingenuamente convinto che nel mondo non tutti sono 'cattivi' ma esistono anche i 'buoni'; che conserva ancora una scintilla della *speranza*. Così domanda al padre:

> Ce la caveremo, vero, papà?

[4] P.W. Zapffe, *The last Messiah* (*Den sidste Messias*, 1933), in Aa. Vv., *Wisdom in the Open Air: The Norwegian Roots of Deep Ecology*, edited by P. Reed and D. Rothenberg, translated by S. Kvaløy with P. Reed, University of Minnesota Press, Minnesota 1992.
[5] Ivi, p. 52. Il corsivo è mio.

Sì. Ce la caveremo.
E non ci succederà niente di male.
Esatto.
Perché noi portiamo il fuoco.
Sì. Perché noi portiamo il fuoco (p. 64).

Un Prometeo bambino troppo amico degli umani per temerli; che porta il fuoco dentro di sé; capace di obliare la morte nel mostrarsi fedele al futuro dei giorni e di rendere immortale il padre continuando con lui un dialogo che lo renderà per sempre vivo anche dopo la sua scomparsa.

Anche per non morire i genitori decidono di generare e di spartire con nuove creature metà del proprio codice genetico. Il padre ha infatti scorto nel figlio la prova del 'verbo' di Dio, il compagno con cui condividere lo spazio e il tempo, ma soprattutto la promessa di potere esistere nella memoria del bambino e nella strada che questi avrà ancora da solcare.

Dal punto di vista biologico è giusto che siano i genitori a precedere la morte dei figli o, in alternativa, che siano i figli a piangere per la morte dei genitori e non il contrario. Ma nel fondo di questa legge taciuta e condivisa forse c'è anche l'incapacità da parte dei genitori di tollerare il dolore atroce della perdita dei figli dai quali ci si aspetta altre pene e altre preoccupazioni, ma mai questa. I figli devono invece soffrire la scomparsa dei propri genitori. Michela Marzano nel primo dei suoi romanzi, *L'amore che mi resta*, ha giustamente notato che noi abbiamo un modo per nominare la perdita dei genitori da parte dei figli, orfano appunto, ma non esiste un termine che sia in grado di etichettare la scomparsa prematura dei figli da parte dei genitori. Un evento senza nome che non trova spazio tra le fantasie che un padre o una madre immaginano per il loro bambino.

E infatti il padre pensa di dare la morte al figlio per assolverlo da tanto dolore, «ce la farai? Quando sarà il momento? Quando sarà il momento non ci sarà tempo. È questo il momento. Bestemmia Dio e muori. E se si inceppa? Non può incepparsi. Ma se si inceppa? Saresti capace di fracassare quel cranio adorato con un sasso?» (pp. 87-88), ma non ci riesce e non lo può sopportare: «Non ce la faccio. Non ce la faccio a tenere fra le braccia mio figlio morto. Credevo che ne sarei stato capace, e invece no» (p. 212).

In questo modo un padre che ha fatto di tutto per evitare ulteriore sofferenza al figlio e non fargli mancare niente, alla fine non gli farà mancare nemmeno il dolore.

Il bambino, dal canto suo, impara presto a non credere più alle bugie dell'uomo e si ritrova a fare i conti con la morte, ad averne paura e a scoprirne l'inevitabilità.

Il dispositivo consapevole assottiglia la distanza del figlio dal padre che prima non era in grado di comprendere perché condivideva i suoi ricordi felici con un essere umano di una generazione diversa che non ha avuto la possibilità di conoscere quei mondi e di evocarli quindi con rimpianto. Tale inconsapevolezza del mondo perduto salva in qualche

modo il ragazzino che infatti geme per ogni nuova esperienza che si pone alla sua vista dal momento che «entrano in testa poi ci restano per sempre» (p. 10).

È significativo che i sogni e le fantasie del bambino mutino piano piano la loro trama per adagiarsi in modo sempre più veritiero sulla realtà, rinunciando pertanto alla fantasia.

«E vissero *in*felici e *s*contenti» o, se si preferisce, «e morirono felici e contenti» sembra infatti la conclusione più adatta, quella tristemente più vera.

3. *Non esserci stati o non esserci più*

Una presenza quasi aleatoria, evocata soltanto nel ricordo del padre, è la figura della madre: un personaggio che abbandona la vita – così pare ma non è detto in modo esplicito – con grande forza e determinazione.

Di questa donna colpisce soprattutto l'apparente efferatezza con cui descrive la nascita del figlio quando il suo cuore non si è affatto riempito di gioia ma si è spezzato perché profondamente consapevole del venire in un mondo fatto di ombre e non di luce. È un atto d'amore la scelta di non utilizzare uno dei proiettili rimasti nel compiere l'indicibile gesto visto che sono soltanto due adesso e, qualora se ne fosse servita di uno, qualcun altro – il padre o il figlio – sarebbe rimasto condannato a vivere o a patire la morte anziché raggiungerla nel modo meno doloroso e più rapido possibile.

Il bambino non parla mai della mamma 'andata via' se non in una circostanza in cui esprime al padre il desiderio di volere essere con lei in quel momento. E mentre come marito non è stato in grado di dire niente alla moglie che sperava di «raggiungere il nulla eterno» perché in quel momento «non [aveva] argomenti perché non ce ne sono» (p. 45), replica al bambino di smetterla di dire queste cose. Si tratta di un meccanismo di *isolamento* ben descritto nel racconto del filosofo norvegese:

> By *isolation* I mean a completely arbitrary rejection of disturbing and destructive thoughts or feelings. […] In our daily social life, isolation manifests itself through universal, unwritten agreements to conceal our existential condition from one another. This concealment begins with children, in order to save them from being rendered senseless by the life they have just begun, to preserve their illusions until they are strong enough to lose them. In return, children are forbidden to embarrass their parents by untimely allusions to sex, shit, and death. Among adults there are rules about "proper" behavior, and we see them quite plainly when a man who cries in the streets is taken away by the police[6].

Il padre non si mostra mai nella sua fragilità, non consegna mai al bambino le sue paure nemmeno alla fine; si sforza di tenere lontano da lui il pensiero della morte che pure brulica in quelle terre sterili chiedendo in cambio che il bambino non si accosti a essa con

[6] Ivi, p. 44.

anelito e desiderio. In tal caso sarebbe anche la propria fine, sarebbe ritrovarsi davanti al tarlo della propria morte che aveva cercato di non evocare più.

Il figlio tanto amato rappresenta per il genitore un ancoraggio, una necessità costruita che diventi la ragione della propria esistenza, un sostegno esso stesso; qualcosa che la moglie aveva ben compreso: «L'unica cosa che posso dirti e che non sopravviverai per te stesso. Lo so perché io non sarei mai arrivata fino a qui. Le persone che non hanno nessuno farebbero bene a imbastirsi qualche fantasma decente. Dargli il soffio della vita e convincerlo a proseguire con parole d'amore» (p. 45). Rimossa la ragione per restare rimarrebbe soltanto la ragione per andare via per sempre.

A ciascuno spaventa la propria morte. Anche quando l'alternativa sarebbe un'esistenza precaria e fredda, la morte fa sempre un poco paura. Lo confessa lo stesso anziano di prima: «Forse vorrei essere già morto. Quando uno è vivo la morte ce l'ha sempre di fronte, oppure potrebbe desiderare di non essere mai nato». In questo modo, se non nati, la morte non ci sfiorerebbe, e con essa nemmeno il desiderio, a tratti quasi inspiegabile, di permanere.

Ahimè è vera la risposta dell'uomo quando il cieco continua domandando «crede che sarebbe chiedere troppo» e il primo conclude: «Quello che è fatto è fatto» (pp. 128-129). È il «sangue» di Edipo che nessuno è in grado di scegliere per se stesso e di cui il corpo si ritrova un recipiente.

E tuttavia, «parlando», fa dire Pavese alla fine dello stesso dialogo, «qualcosa si placa nel cuore»[7]. Il dialogo del padre con il figlio e del figlio con il padre è un elemento fondamentale in questo romanzo di McCarthy. Avviato lungo la strada e senza alcun segno di punteggiatura, quasi a indicare che si sta svolgendo mentre il viaggio continua, lo scambio tra i due, benché ridotto al minimo e a tratti monosillabico, esprime l'unica scheggia di tenerezza e di dolcezza che i due riescono a ritagliarsi nel loro tragitto esistenziale. L'unica scheggia di tenerezza e di dolcezza che talvolta aiuta gli umani ad alleviare il peso dei giorni e a rendere il viaggio a tratti persino piacevole.

[Foto di G. Cobianchi, tratta da *VETEM. Nel nido delle aquile*, Selfself, Milano 2022]

[7] C. Pavese, *La strada*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 66.

Caso, fortuna e determinismo in *Non è un paese per vecchi*

di Enrico Palma

No Country for Old Men è un romanzo dentro il romanzo, o per meglio dire più romanzi inseriti in una cornice più ampia, l'insieme di riflessioni, reminiscenze e amare constatazioni compiute in prima persona da parte di uno dei protagonisti, lo sceriffo Ed Tom Bell, il vecchio della storia al quale gli eventi in cui precipita come gli altri personaggi del racconto finiscono per far comprendere la sua definitiva inadeguatezza ai tempi nuovi, a cosa il mondo è diventato rispetto agli anni della sua giovinezza, ai demoni del passato e della storia che ha dovuto covare lungamente dentro di sé.

Dal mio punto di vista, benché lo sceriffo rappresenti certamente una sorta di funzione meta-narrante all'interno della vicenda, la figura che tiene tutte le altre insieme anche se inerme dinanzi a eventi incontrollabili e più grandi di lui nonostante il suo acume, e a scapito della scarsità di risolutezza sicuramente dettata dall'età avanzata, tale cornice può essere messa da canto per concentrarsi in quella che potrebbe definirsi come la vera e propria *mechané* della narrazione. Una macchina, e l'autore la costruisce e la rappresenta con la massima precisione, implacabilmente *deterministica*.

Il romanzo è infatti la filosofia di Spinoza messa in scena tra le lande desolate e le città polverose del Texas degli anni Ottanta del secolo scorso. Ed è deterministica e spinoziana per una serie di ragioni, la prima delle quali è la *fortuna*, un motivo che ricorre continuamente all'interno del libro. Una fortuna non come caso, accidentalità o frutto di mera coincidenza, bensì come convergenza di forze cieche e imperscrutabili di fronte alle quali l'individuo non può fare altro che accodarsi e adoperare ogni accorgimento per restare in

vita. Un insieme di tensioni che sfociano nel sangue, sparatorie, capovolgimenti di fronte, assassinii brutali e feroci, e alla fine nella morte, più o meno esplicita, di tutti i contendenti.

È per caso che Moss si imbatte nella trattativa di droga finita in sparatoria e nella cartella con i soldi, l'addensante della trama; è per caso che ritornando in quel luogo per prestare soccorso all'unico sopravvissuto viene intercettato e inseguito dai trafficanti; è per caso che Chigurh, il folle mercenario al soldo della fortuna, entra nel gioco. E via di seguito per tutta la storia.

Moss, guardando la cartella, si interroga appunto sul *destino* di quell'evento: «Venti per dodici. Il conto lo sapeva fare bene anche a mente. Due milioni e quattro. Tutti biglietti usati. Restò seduto a guardarli. *Devi prenderla seriamente questa faccenda. Non puoi trattarla come un colpo di fortuna*»[1] (p. 20. Il corsivo è mio). Ma nel prendere sul serio questa faccenda deve fare in modo di non morire: «Erano lì dove li aveva lasciati, acquattati sulle gomme fatti a brandelli dai colpi. Si avvicinò stringendo in mano la .45 armata. Silenzio di tomba. Forse era per via della luna. La sua stessa ombra gli sembrava una compagnia eccessiva. Una gran brutta sensazione, aggirarsi da quelle parti. Un intruso. In mezzo ai morti. Adesso non perdere la testa, disse. Non sei uno di loro. Non ancora» (p. 23). Ripensa ancora alla fortuna quando scopre che in una mazzetta di banconote era stato scavato uno spazio in cui era stata inserita una ricetrasmittente che lo rendeva rintracciabile e vulnerabile ai suoi inseguitori. «Piegò le banconote da cento sfuse e se le mise in tasca, poi risistemò il resto dei soldi nella cartella, poggiò la cartella sulla poltrona e rimase lì a guardarla. Pensò a un sacco di cose ma quella che gli rimase più impressa era che a un certo punto *avrebbe dovuto smetterla di affidarsi alla fortuna*» (p. 87. Il corsivo è mio). In questo contesto, evitare di ricorrere alla fortuna da parte di Moss potrebbe voler dire la necessità di predisporre le cose con maggiore calcolo, essere più accorto e meno approssimativo nella scelta delle sue mosse.

Ma per quanto grande sarà il suo impegno, le forze cieche e terribili in azione non mancheranno di raggiungerlo. L'ironia della fortuna giunge al suo culmine quasi al termine del libro, e della vita di Moss, nell'ultima conversazione che leggiamo tra lui e la ragazzina autostoppista che porta con sé: «Chissà dove sarei in questo momento se stamattina non ti avessi incontrato. Non lo so. *Sono sempre stata fortunata*. Nelle cose di questo genere. Nell'incontrare le persone giuste. Ah sì? Be', se fossi in te non parlerei tanto presto. Perché? Hai intenzione di seppellirmi in mezzo al deserto? No. Ma di sfortuna ce n'è tanta, al mondo. Se non te ne vai prima del tempo, di sicuro ti becchi la tua parte. Mi sa che la mia parte l'ho già avuta. Sono convinta che mi aspetta un cambiamento. Anzi, si è fatto aspettare fin troppo. Ah sì? Be', secondo me non è vero. Perché dici così? Lui la guardò. Voglio dirti una cosa, sorellina. Se c'è una cosa a questo mondo a cui non assomigli proprio, è una montagna di fortuna ambulante» (p. 189. Il corsivo è mio). Dico ironia perché di lì a

[1] L'edizione utilizzata è C. McCarthy, *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, 2005), trad. di M. Testa, Einaudi, Torino 2006. I numeri di pagina sono indicati tra parentesi tonde nel corpo del testo.

poco arriveranno i giustizieri che faranno fuori sia Moss che la ragazzina. Quello con Moss è stato allora l'incontro decisivo poiché le è costato la vita, il cambiamento da lei auspicato ma dall'esserci alla morte, forse nell'ambito di questo romanzo la fortuna più auspicabile.

Questa potentissima dinamica deterministica è però rappresentata e allo stesso tempo messa in crisi e contestata dall'interno dal personaggio in assoluto più interessante del romanzo, il già citato Anton Chigurh, definito l'«invincibile signor Chigurh» (p. 114), un killer psicopatico che come una scheggia impazzita va al di là di ogni schema, piano, disegno prestabilito. Chigurh ha tutto l'aspetto di un agente del caso, della fortuna, con un formidabile e allo stesso tempo inquietante senso dell'equilibrio e della giustizia, un *demone* insensibile e amorale, oltre l'etica comune ma con una ferrea morale personale che lo pone su un piano inconfrontabile con quello del resto dell'umanità. In realtà, come le temibili forze che inseguono Moss e che a un certo punto si condensano nel killer, Chigurh è una figura da mitologia greca, una spaventosa Erinni dallo sguardo glaciale e profondissimo, che non arresta la sua azione fin quando tutti i pezzi non sono ritornati alla loro giusta composizione.

Chigurh è un dispositivo di disvelamento. La sua brutalità intimorisce e terrorizza, disponendo di una legge personale follemente eccentrica che lo colloca al di là del bene e del male. E nonostante ciò, riesce a esercitare una vaga forma di benemerenza dando la possibilità ai suoi condannati di scegliere, facendo raccogliere la loro esistenza in un unico e forse ultimo istante di accumulazione di verità e di conoscenza, intimando di optare per la testa o per la croce di una moneta lanciata e con cui si può vincere e perdere tutto. Chigurh *grazia* alcune delle sue vittime nell'attimo della massima decisione, permettendo di uscire dalla macchina deterministica che è l'essere per compiere da sé, almeno una volta durante la loro esistenza, una scelta di cui ne vale del loro stesso essere, la loro vita.

È lo stesso Chigurh che spiega questo concetto al proprietario della stazione di rifornimento in cui fa sosta, colpevole di aver posto alcune domande di troppo e di averlo indispettito. Il caso, se è veramente tale, dà ragione alla scelta del negoziante, al quale Chigurh fa dono della monetina, lo strumento della sua salvezza: «Qualunque cosa può essere uno strumento, disse Chigurh. Cose piccole. Cose che non noteresti neppure. Passano di mano in mano. La gente non ci fa caso. *E poi un giorno si fanno i conti. E dopo niente è più come prima.* Be', uno dice. È solo una monetina. Per esempio. Non ha niente di speciale. Di cosa potrebbe essere uno strumento? Vedi qual è il problema. Che si separa l'atto dalla cosa. Come se le parti di un certo momento della storia fossero intercambiabili con quelle di un altro momento. Sì. È vero. Siamo sicuri?» (p. 47. Il corsivo è mio).

L'apice della filosofia di Chigurh si ottiene comunque in quello che può essere senz'altro il punto più denso del romanzo, il colloquio tra Carla Jean, la moglie di Moss, e Chigurh stesso. Chigurh aveva offerto a Moss la possibilità di salvare la moglie se gli avesse dato i soldi della cartella. Ma, come lui stesso le dice: «Tuo marito, mi dispiace dirtelo, ha avuto la possibilità di impedire che ti fosse fatto del male ma l'ha rifiutata. Gli è stata data la

scelta e ha risposto di no. Altrimenti adesso non sarei qui» (pp. 206-207). Chigurh è perfino dispiaciuto della fine che farà Carla Jean, ma nonostante le sue implorazioni il destino che si è venuto a creare su di lei non muterà. A meno della grazia che Chigurh le concede del lancio della monetina, tuttavia a lei sfavorevole. Gli uomini credono di essere padroni di quel che fanno durante la loro vita, come Moss che non poteva credere che quello che gli era capitato fosse soltanto un colpo di fortuna, bensì un'occasione che dopo essere stata colta (e naturalmente poteva anche non esserlo) doveva sfidare e dominare, uscirne vincitore. Afferma allora la giovane donna: «Non so cosa ho fatto per meritarmelo, disse. Non so proprio. Chigurh annuì. Probabilmente lo sai, disse. C'è una ragione per tutto» (p. 207). Parole dette a una persona, Carla Jean, assai devota e religiosa ma che nel momento in cui la sua fede doveva sostenerla invece la smarrisce, e si piega al gioco di Chigurh della monetina. Obbedisce anche lei al caso. Le brevi, secche ma definitive battute che si scambiano i due sono il suggello di questo assoluto determinismo: «Tu non hai colpa di niente. Lei scosse la testa, singhiozzando. Non hai fatto niente. *È stata solo sfortuna*» (p. 208. Il corsivo è mio).

Viene alla mente uno dei brani più famosi del *Principe*, in cui Machiavelli concettualizza, ancorché in poche righe, il ruolo enorme che la fortuna gioca nell'esistenza mondana degli umani, se vogliamo anche cosa è tale esistenza da un punto di vista metafisico: «Non mi è incognito, come molti hanno avuto e hanno opinione, che le cose del mondo siano in modo governate dalla fortuna, e da Dio, che gli uomini con la prudenza loro non possino correggerle, anzi non vi abbino rimedio alcuno; e per questo potrebbono giudicare che non fusse da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare dalla sorte. Questa opinione è suta più creduta ne' nostri tempi per la variazione delle cose grandi che si sono viste, e veggonsi ogni dì fuori di ogni umana coniettura. A che pensando io qualche volta, sono in qualche parte inchinato nella opinione loro. Nondimanco, perchè il nostro libero arbitrio non sia spento, giudico potere esser vero, che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che ancora ella ne lasci governare l'altra metà, o poco meno, a noi» (*Principe*, XXV). È veramente curioso che Machiavelli ripartisca in modo così netto l'influenza della fortuna nella *metà* delle azioni, lasciando spazio, almeno apparentemente, al libero arbitrio. Ma assecondando la *natura rerum* di Chigurh, ciò non deve affatto sorprendere, essendo la fortuna degli umani perfettamente ripartita in due metà: le due facce della monetina, del caso, che essendo arrivati entrambi allo stesso punto agisce risparmiando la vita o prendendola con sé.

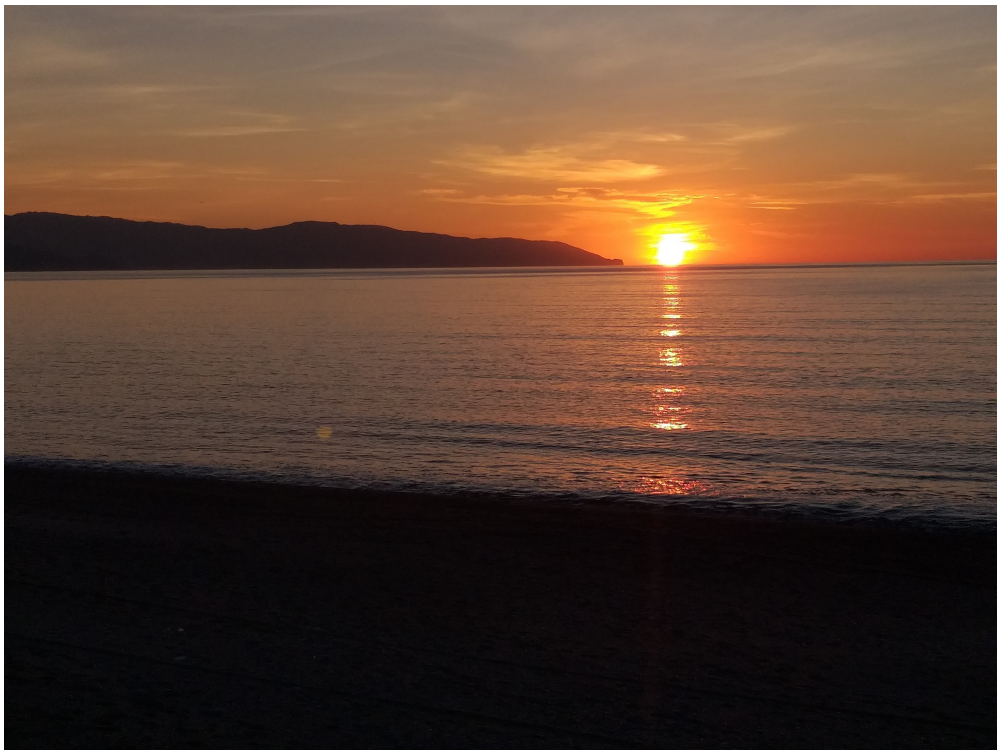
Come detto all'inizio, i protagonisti del romanzo muoiono tutti: Moss, Wells, il suo mandante, molti messicani, Carla Jean. Solo di Chigurh, in modo sorprendente, non si sa bene che fine faccia. Dopo aver ucciso Carla Jean, viene colpito da una macchina in corsa alla guida della quale c'erano dei giovani perditempo drogati che non si erano fermati al semaforo dell'incrocio, da cui, giustappunto, stava transitando Chigurh. Molte ossa rotte, ferite alla testa, contusioni, lui che si allontana a piedi dal luogo dell'incidente con una

camicia comprata a un ragazzo che passava di lì, annodata intorno al braccio e al collo. Quest'ultima scena può essere intesa in modo variabile: dall'ironia del caso che si vendica anche del suo stesso agente, uno sciocco incidente d'auto che lo mette fuori gioco, al caso che interviene per ristabilire l'equilibrio sull'intera vicenda, in cui tutti avevano finito per perdere qualcosa, tranne, almeno fino a quel momento, proprio Chigurh.

A prescindere dalla plurivocità di questo episodio, ha forse ragione lo sceriffo a interrogarsi in maniera così serrata sulla sua esistenza e in generale sulle sorti del mondo, lui, un vecchio tra i sopravvissuti come l'abbeveratoio con cui si conclude il romanzo, che alla fine realizza concretamente di aver visto e vissuto in poche settimane tutto l'intollerabile della vita.

Scritture ritrovate

Sacralità, qualità e senso della vita



di Giovanni Altadonna

Ho già avuto modo di rilevare in altra sede[1], sulla scorta di un recente volume di Vito Mancuso[2], come la problematica espressione "senso della vita" sia suscettibile di una quantità di interpretazioni diverse; legate in primo luogo alla polisemia dei termini che la compongono ("senso" inteso come significato, gusto, direzione; "vita" come vita biologica, zoologica, psicologica), in secondo luogo all'assunto per cui il "senso" è un costrutto strettamente personale legato al vissuto storico-biografico del soggetto.

In questa sede intendo sviluppare ulteriormente le implicazioni di tali asserzioni per quanto concerne uno dei casi in cui la coscienza del senso (e del limite) della vita umana emerge nella maniera più evidente e problematica: la questione bioetica del suicidio (intesa in senso lato, comprendendo perciò anche il suicidio medicalmente assistito e l'eutanasia). In particolare, si cercherà di istituire un nesso fra le due tematiche, mostrando come la complessità della controversia bioetica su qualità e sacralità della vita dipenda, almeno in parte, dalla pluralità di nozioni di "senso della vita".

[1] G. Altadonna, *Due o tre parole sul senso della vita*, in «Il Pequod», IV, 7, 2023, pp. 30-39.
[2] V. Mancuso, *A proposito del senso della vita*, Garzanti, Milano 2021.

1. *Sacralità della vita vs. qualità della vita: due modelli bioetici*

Il problema che intendo esaminare si colloca nel più ampio dibattito bioetico su *sacralità* e *qualità* della vita, a sua volta parte della più generale antitesi fra i *paradigmi di indisponibilità* e *disponibilità della vita*[3]. Essi costituiscono due opposti modelli bioetici (storicamente fatti propri, rispettivamente, dal Magistero della Chiesa cattolica romana e dal pensiero laico[4]) la cui antitesi dipende dall'adozione di diversi principi etici, metafisici e antropologici.

Sintetizzando tali principi in un elenco per *idealtipi* dal valore *euristico*[5], possiamo affermare che, per la bioetica cattolica della sacralità della vita:

a) la vita umana, in virtù del suo carattere *creaturale*, è *sacra* e *indisponibile*, e in quanto tale possiede *valore intrinseco*;
b) la persona umana è *un'unità indivisibile di corpo e spirito*, pertanto è inammissibile ogni supposta distinzione fra senso "biologico" (conservazione delle funzioni biologiche) e "biografico" (progetti, sogni, aspirazioni…) della vita umana;
c) esiste un *progetto di Dio sul mondo*, intellegibile e teleologicamente orientato, avente *valore assiologico-normativo* per l'uomo;
d) esiste una verità ontologica ed etica a cui l'uomo deve conformarsi, da cui deriva il *primato della verità sulla libertà*;
e) la libertà deve essere esercitata, secondo un *deontologismo rigoroso*, a favore della vita e non contro la vita;
f) esiste una *legge morale naturale*, riflesso della sapienza divina, insita nell'animo umano e razionalmente conoscibile;
g) esistono *beni o valori irrinunciabili* connessi alla "natura" umana,
h) dai quali derivano *norme etiche assolute*, valide sempre e comunque;
i) la legge civile *non deve contraddire* i precetti della legge morale naturale.

D'altra parte, per la bioetica laica della qualità della vita:

---

[3] Cfr. G. Fornero, *Bioetica cattolica e bioetica laica*, Mondadori, Milano 2009. Consiglio una lettura completa di questo interessante volume per un approfondimento di tale tematica, che in questa sede non può essere esaurita nella sua complessità. Mi limiterò, piuttosto, a sintetizzare gli aspetti teorici principali della questione allo scopo di contestualizzare le tesi qui espresse.

[4] L'aggettivo "laico" va inteso qui, secondo la precisazione di Fornero, in senso "forte", «cioè in un senso per il quale esso si oppone programmaticamente alla posizione di chi, facendo un uso strategico-normativo dell'idea di Dio (inteso come sorgente dell'essere, legge eterna del mondo e norma ultima del bene) postula una metafisica razionale in grado di cogliere il disegno divino delle cose e di fungere da piattaforma universale del discorso bioetico» (ivi, p. 73), a indicare cioè una bioetica di *contenuto* laico (laddove bioetica "laica" in senso "debole" indica un approccio metodologico razionale e non fideistico alle questioni biomorali, adottato *anche* dalla Chiesa cattolica ufficiale: cfr. ivi, pp. 62-73).

[5] Ivi, pp. 22-98; G. Fornero, *Bioetica cattolica e bioetica laica: tra passato e presente*, in L. Lo Sapio, *Bioetica cattolica e bioetica laica nell'era di Papa Francesco. Che cosa è cambiato?*, UTET, Torino 2017, pp. 16-28.

a) la vita umana, in quanto individuale, è un bene *disponibile* all'individuo che ha *sovranità* sulle decisioni circa la propria salute e il proprio corpo;
b) la vita umana non ha valore *in quanto tale*, ma se presenta, per chi la vive, *qualità* tali da renderla degna di essere vissuta;
c) in riferimento ai principi di qualità e disponibilità della vita, possono essere *legittimate* pratiche che coinvolgono l'inizio e la fine della vita (contraccezione, aborto, eutanasia, suicidio assistito);
d) esiste una *distinzione fra vita biologica e vita biografica*, ed è la seconda, piuttosto che la prima, ad avere *valore intrinseco*;
e) in bioetica si deve prescindere da un presunto progetto normativo di Dio sul reale;
f) la morale non è un lascito divino derivabile da un'ipotetica "legge naturale" ma è una *costruzione umana*;
g) a monte delle questioni bioetiche deve valere il *principio di autonomia*, ossia il rispetto per le scelte autonome degli individui;
h) la *libertà* individuale vale contro ogni supposta verità oggettiva cui l'individuo dovrebbe conformarsi;
i) la "natura", comunque intesa, non può essere assunta a norma morale (*non esiste* alcuna *legge morale naturale*);
l) si ricusa ogni appello a norme deontologiche assolute;
m) sono inammissibili principi o ideali nel nome dei quali si possano infliggere agli individui *sofferenze non volute*;
m) il progresso della *conoscenza* può migliorare le condizioni di vita intervenendo in ambiti prima ritenuti intangibili;
n) è opportuno il riconoscimento *pluralista* dei diversi modi in cui viene inteso il *senso della vita*;
o) va mantenuta una netta *distinzione fra morale e diritto*.

Quella su sacralità e qualità della vita è una controversia molto complessa, in cui non mancano tentativi di compromesso[6], e che non è possibile approfondire in questa sede. Nondimeno, la distinzione fra i poli del dibattito si fonda su antropologie, metafisiche e posizioni morali caratteristiche e ben differenziate che consentono di individuare chiaramente due diversi *paradigmi*[7] etici che hanno implicazioni su tutti i cruciali temi di incontro

[6] Tentativi sulla cui coerenza teorica Fornero esprime più di una perplessità.
[7] Si adopera il termine in senso non strettamente kuhniano, ma nell'accezione generale impiegata da Fornero: «per paradigmi s'intendono sia i modi complessivi, cioè gli occhiali o le lenti (e quindi gli *apriori epistemici*) attraverso cui vediamo la realtà, sia le *griglie concettuali di base* tramite cui "organizziamo" e "interpretiamo" l'esistente. […] Più in dettaglio, in quanto *background ermeneutici* dei nostri discorsi intorno al

fra filosofia morale e biologia (umana) che sono oggetto della bioetica e che riguardano principalmente i momenti di inizio e di fine vita (oltre al suicidio, anche contraccezione, aborto, fecondazione extrauterina e così via)[8]. Tali paradigmi generali sono la *indisponibilità* e *disponibilità* della vita:

> Dal punto di vista storico e antropologico le dottrine della indisponibilità e disponibilità della vita affondano le radici in due atteggiamenti opposti di fronte al mondo, entrambi presenti nella storia dell'umanità. Da una parte quello religioso e magico, che tende a sottrarre l'esperienza della nascita e della morte alle scelte degli individui, attribuendola a una superiore volontà divina. Dall'altra quello laico e prometeico che, incurante (o sprezzante) di Dio e degli dei, fa dell'uomo il costruttore della propria umanità (o super-umanità).[9]

Il fatto che questi due paradigmi trascendano la più circoscritta dicotomia fra etica cattolica della sacralità della vita ed etica laica della qualità della vita permette di constatare che, sebbene la dottrina della sacralità della vita abbia ricevuto una sistematizzazione concettuale particolarmente coerente nei documenti del Magistero della Chiesa cattolica romana (e una conseguente influenza politica, se non sociale, specialmente in Italia), essa abbia trovato espressione anche in altre tradizioni filosofiche e religiose:

> Dal punto di vista teorico e dottrinale le bioetiche della indisponibilità della vita si rifanno alle teorie religiose e filosofiche (presenti non solo in ambito cristiano ma anche nella filosofia greca, nell'ebraismo, nell'islamismo e in altre fedi) secondo le quali l'entrare nell'esistenza, come il rimanervi o l'uscirne, non è prerogativa dell'uomo, ma solo della divinità.[10]

Ne consegue che, limitatamente al tema della morte volontaria oggetto della nostra riflessione (che meglio di altri può servire da "cartina di tornasole" degli opposti paradigmi)[11], secondo l'*etica della sacralità e indisponibilità della vita*, nessuna sofferenza o condizione dolorosa, quand'anche permanente, può ammettere la possibilità di rinunciare alla vita, in quanto essa è un bene *non disponibile, intrinseco* e *inviolabile*, la cui conservazione *nonostante tutto* obbedisce a una legge di natura[12] a cui non è lecito opporsi. Viceversa, secondo

---

mondo, i paradigmi si configurano come degli *insiemi strutturati di credenze* che ruotano intorno a determinate *idee guida*» (ivi, p. 209). Cfr. anche G. Fornero, *Bioetica cattolica e bioetica laica: tra passato e presente*, cit., pp. 7-16.

[8] Sullo statuto epistemologico della bioetica cfr. G. Fornero, *Bioetica cattolica e bioetica laica*, cit., pp. 1-21.

[9] Ivi, p. 167.

[10] *Ibidem.*

[11] Ivi, pp. 168-177.

[12] Laddove per "natura" si intende un «principio non solo ontologico, ma anche assiologico ed etico (che fa tutt'uno con l'idea di una morale in grado di acquisire norme dalle strutture dell'essere». Una impostazione che, per inciso, «si contrappone *in toto* a uno dei teoremi più diffusi della filosofia morale del Novecento, ossia alla cosiddetta "legge di Hume", la quale vieta di dedurre un *ought* (cioè una prescrizione) da un *is* (cioè da una constatazione)» (ivi, p. 55 e nota).

l'*etica della qualità e disponibilità della vita*, il soggetto, avendo facoltà di *disporre* della propria vita, nella misura in cui non può essere raggiunta o mantenuta una condizione di vita accettabile, può scegliere liberamente se continuare a sopportare le proprie sofferenze irreversibili o porvi fine interrompendo la vita stessa.

2. *Bioetica cattolica, bioetica laica e senso della vita*

Si avanza l'ipotesi, in questa sede, che l'antitesi fra questi due modelli bioetici pertiene alla domanda stessa sul senso della vita. Difatti, il modello etico della sacralità della vita comporta inevitabilmente l'adesione a un paradigma per cui la vita è un bene indisponibile alla cui conservazione l'individuo è obbligato *semper et pro semper* secondo un rigido deontologismo[13]; pertanto il senso non può che essere *unico*: conformarsi al piano di Dio sul mondo secondo la legge morale naturale. D'altra parte, se si aderisce a un'etica della qualità della vita, sostenendo che la vita è un patrimonio disponibile all'individuo, si concorda essenzialmente sull'assunto per cui la morale è una *costruzione umana*, fondata sulla *libertà* e il *principio di autonomia* piuttosto che sull'adeguamento ad una "natura" dal valore assiologico-normativo; ne consegue che il senso della (propria) vita è un costrutto *individuale* (e, pertanto, *plurale*).

Ne deriva che nel paradigma della sacralità della vita, il senso della vita risiede nella conservazione della vita biologica in quanto patrimonio inviolabile e indisponibile (donato da Dio)[14] al soggetto; ciò equivale all'adesione incondizionata al piano di Dio sul mondo, per il quale vita biologica e vita biografica coincidono in quanto l'essere umano è un'unità psicosomatica soggetta alla legge morale naturale. Nel paradigma della qualità della vita, i diversi costrutti di senso della vita (diversi come diverse sono le esistenze individuali in cui essi sono radicati) convergono sulla conservazione della vita biologica *a meno che* non intervengano fattori tali da rendere l'esistenza psicologicamente insopportabile ed emotivamente insostenibile (vita biografica, senso come significato e direzione) e/o biologicamente non autonoma (vita biologica, senso come gusto): in altre parole, il senso della vita risiede nella conduzione di una vita degna di essere vissuta. Ne consegue che, quando tale senso (inteso come significato, gusto, direzione) viene meno, ovvero di fronte all'*insensatezza* della *vita biografica*, il soggetto ha diritto a porre fine alla propria *vita biologica*. Che la distinzione di significati dei termini "vita" (vita biologica e vita biografica) e "senso" (nella

[13] Cfr. ivi, pp. 42-48.

[14] Che la vita umana abbia, per la bioetica cattolica ufficiale, valore intrinseco in quanto *realtà creaturale* e non *in quanto tale* chiarisce perché l'accettazione della morte inflitta, qualora finalizzata alla testimonianza (martirio), non contraddice la dottrina della sacralità della vita della Chiesa cattolica romana: a essere sacra non è la vita biologica in quanto tale, ma la vita biologica in quanto dono di Dio, alla quale, nel caso-limite del martirio, l'individuo rinuncia per un fine superiore (la vita eterna). In tal senso, non è possibile sostenere che il Magistero affermi una dottrina "biologista" o "vitalista" della sacralità della vita. Cfr. G. Fornero, *Bioetica cattolica e bioetica laica*, Mondadori, Milano 2009, pp. 32 e 44.

sua pluralità semantica ed esistentiva) sia respinta dalla bioetica della sacralità della vita mentre venga ammessa dalla bioetica della qualità della vita riflette, da un lato, il rigoroso monismo della bioetica (cattolica) della sacralità della vita (per cui l'etica è vera in quanto derivata da una "natura" dal valore ontologico-assiologico *assoluto*), dall'altro, il pluralismo della bioetica della qualità della vita (per cui la libertà *individuale* è prioritaria su ogni dottrina ontologica e deontologica che pretende di imporsi come assoluta). Sintetizzando, è possibile affermare che, *mentre nel paradigma dell'indisponibilità il senso della vita è la sua sacralità (valore intrinseco della vita biologica), nel paradigma della disponibilità della vita il senso risiede nella sua qualità (valore intrinseco della vita biografica).*

3. *Una soluzione laica alla questione del suicidio*

La ponderazione della qualità della vita, che al limite può portare al suicidio (ammesso nel paradigma della disponibilità della vita, respinto sempre e comunque nel paradigma della indisponibilità della vita), non può prescindere da una valutazione del senso della vita che tenga in conto non solo la propria individualità, ma anche la dimensione relazionale in cui il soggetto è inserito[15]. Nessuno meglio di Giacomo Leopardi è riuscito a chiarire questo punto, nella risposta che Plotino dà di fronte alla volontà di Porfirio di togliersi la vita, nel relativo *Dialogo*[16]:

> E perché anco non vorremo noi avere alcuna considerazione degli amici; dei congiunti di sangue; dei figliuoli, dei fratelli, dei genitori, della moglie; delle persone familiari e domestiche, colle quali siamo usati di vivere da gran tempo; che, morendo, bisogna lasciare per sempre: e non sentiremo in cuor nostro dolore alcuno di questa separazione; né terremo conto di quello che sentiranno essi, e per la perdita di persona cara o consueta, e per l'atrocità del caso? […] Aver per nulla il dolore della disgiunzione e della perdita dei parenti, degl'intrinsechi, dei compagni; o non essere atto a sentire di sì fatta cosa dolore alcuno; non è di sapiente, ma di barbaro. Non far niuna stima di addolorare colla uccisione propria gli amici e i domestici; è di non curante d'altrui, e di troppo curante di se medesimo. […] Ora ti prego caramente, Porfirio mio, […] non volere esser cagione di questo gran dolore agli amici tuoi buoni, che ti amano con tutta l'anima; a me, che non ho persona più cara, né compagnia più dolce.[17]

[15] Ciò equivale al modello bioetico noto come *personalismo relazionale*, il quale «sottolinea il valore fondante del rapporto intersoggettivo nelle scelte morali» (G. Fornero, *Biotica cattolica e bioetica laica*, cit., p. 52).
[16] Va precisato che l'apologia del suicidio avanzata da Porfirio concerne non una vita particolarmente piena di sofferenza, bensì la vita in quanto tale, l'esistenza sostanziata dalla *noia*, da quel *taedium vitae* ricorrente nell'opera leopardiana: «[…] ti dirò che questa mia inclinazione non procede da alcuna sciagura che mi sia intervenuta, ovvero che io aspetti che mi sopraggiunga: ma da un fastidio della vita; da un tedio che io provo, così veemente, che si assomiglia a dolore e a spasimo; da un certo non solamente conoscere, ma vedere, gustare, toccare la vanità di ogni cosa che mi occorre nella giornata. Di maniera che non solo l'intelletto mio, ma tutti i sentimenti, ancora del corpo, sono (per un modo di dire strano, ma accomodato al caso) pieni di questa vanità» (G. Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, cit., pp. 544-545).
[17] Ivi, pp. 567-569.

Finché potremo godere dell'affetto anche solo di una persona che ha a cuore il nostro bene, dice Plotino, l'ipotesi del suicidio dovrebbe essere abbandonata in favore di una lotta comune contro la sofferenza e la sua origine (fisica o morale che sia): «Vogli piuttosto aiutarci a sofferir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono»[18]. È opportuno precisare che la conclusione di Plotino/Leopardi si inserisce a pieno titolo nel paradigma laico della disponibilità e qualità della vita. L'invito a evitare il suicidio non è infatti assoluto, ma condizionale: *se* godiamo dell'affetto dei nostri cari, *allora* è immorale scegliere consapevolmente di privarsi della vita e, con ciò, arrecar loro altro dolore che vada ad aggiungersi alle sofferenze quotidiane di ogni individuo. Ciò che Leopardi, per bocca di Plotino, ci suggerisce, è che una vita, per quanto dolorosa, se è accompagnata dall'amore è comunque degna di essere vissuta: il rifiuto del suicido non si giustifica con l'asserzione *metafisica* per cui la vita in sé è sacra e intangibile, ma con la considerazione *etica* che identifica, a livello individuale, nell'affetto ricevuto un dato qualificante della vita di chi, pure, soffre; e, a livello sociale, la sofferenza come un dato collettivo e non individuale e che, in quanto tale, collettivamente va affrontato.

Nell'accogliere pienamente la conclusione del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, una volta collocata nell'ambito del paradigma laico della disponibilità e qualità della vita, ritengo necessario trarne le conseguenze logiche radicali, date dalla struttura condizionale dell'argomento plotiniano: se un soggetto, già sottomesso dalla sofferenza, non può godere dell'affetto di nessuno (perché è, o si sente, solo) oppure, pur non essendo solo, la sofferenza che prova in atto è maggiore rispetto a quella che in potenza potrebbe causare ai suoi cari decidendo di morire, allora l'argomento di Plotino non è sufficiente ad allontanare l'ipotesi del suicidio quale scelta immorale. Ne deriva logicamente (e la casistica esistenziale ne offre diversi esempi) che alla sofferenza costante e permanente nella solitudine più disperata, l'unica consolazione è la morte. Di fronte a tale constatazione cinica, ovvero *parresiastica* in senso foucaultiano[19], la migliore reazione morale è l'impegno a far sì che coloro che

[18] Ivi, p. 569.

[19] Cfr. M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)* (*Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*, 2009), trad. di M. Galzigna, Feltrinelli, Milano 2016. Il riferimento si spiega alla luce dello stretto nesso che Foucault rintraccia fra la filosofia cinica e la *parresia*, in quanto sia il cinico che il parresiasta adeguano il proprio modo di vivere al dire-il-vero (ivi, p. 164). Per di più, il cinico non si limita a enunciare il rapporto di corrispondenza fra parola e vita, ma «fa della forma dell'esistenza un modo di rendere visibile […] la verità stessa» (ivi, p. 170). Lo scandalo cinico consiste nel fatto che il filosofo segue il discorso dell'interlocutore e, in una sorta di mimesi, risponde mostrando qual è l'effetto logico che ne deriva, esortandolo così a trarre le estreme conseguenze dalle tesi etiche che sostiene: «Il coraggio cinico della verità consiste in questo: riuscire a far sì che gli uomini condannino, respingano, disprezzino, insultino la manifestazione stessa di ciò che essi ammettono, o pretendono di ammettere, sul terreno dei princìpi. Si tratta di affrontare la loro collera dando loro l'immagine di ciò che ammettono e al tempo stesso valorizzano sul terreno del pensiero ma rigettano e disprezzano nell'ambito della loro stessa vita» (ivi, p. 225).

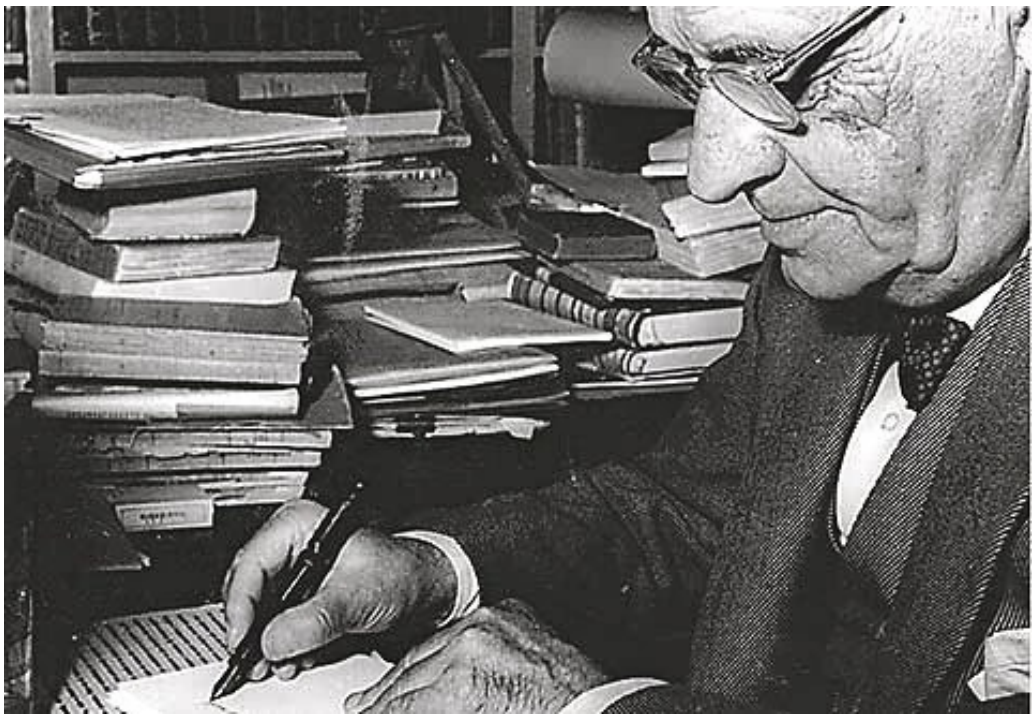
sopravvivono nella disperazione (e sono più di quanto non si sospetti) non restino tali, o non diventino tali. Perché è proprio questo, in conclusione, ciò che auspica Leopardi:

> Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora.[20]

[Foto di Giovanni Altadonna: Tramonto a Milazzo]

[20] G. Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, cit., pp. 569-570.

Sulla concezione orteghiana dell'intellettuale a partire da alcune pagine dell'opera postuma *El hombre y la gente*



di Mattia Burcheri

Secondo il giudizio di Luciano Pellicani, nel contesto dell'«Instituto de Humanidades» di Madrid, con il corso universitario del 1949-50 dedicato a *El hombre y la gente* (*L'uomo e la gente*), si concluse il più importante capitolo della puntiforme e variegata riflessione di José Ortega y Gasset. Infatti, sebbene Ortega sia «generalmente considerato un filosofo che occasionalmente ha compiuto delle incursioni nel campo della sociologia» – scriveva Pellicani in un contributo del 1984 su *Storia e sociologia secondo Ortega y Gasset* –, «i suoi saggi più propriamente filosofici, e in particolare quelli epistemologici, furono scritti con il preciso proposito di preparare il terreno su cui costruire una teoria generale della struttura della vita sociale»[1]. Quest'ultima, fu elaborata da Ortega nella «sua opera più matura», *L'uomo e la gente*, che, oltre a costituire «il nucleo più sostanzioso del suo pensiero», è – sempre secondo Pellicani – «un trattato di sociologia in cui si trova una teoria dell'azione sociale di gran lunga più valida di molte – compresa quella, tanto conclamata quanto fuorviante, di Weber – tra quelle che godono del favore della comunità internazionale degli scienziati sociali»[2].

Senza addentrarci nel complicato quanto temerario confronto fra quel classico della sociologia che è Max Weber e il pensatore madrileno, in riferimento al profondo valore del corso *L'uomo e la gente* non sembra difficile confermare la posizione di Pellicani. Le sue

[1] L. Pellicani, *Storia e sociologia secondo Ortega y Gasset,* in Id. e L. Infantino (a cura di), *Attualità di Ortega y Gasset*, Le Monnier, Firenze 1984, p. 115 e seg.

[2] L. Pellicani, *La teoria orteghiana della modernità*, in Id. e M. C. Federici (a cura di), *Rileggere Ortega y Gasset in una prospettiva sociologica*, Maltemi, Milano 2018, p. 17.

affermazioni, infatti, non solo trovano condivisione nelle parole di un altro eminente conoscitore del pensiero orteghiano, Armando Savignano[3], ma anche solide conferme nelle testimonianze biografiche di Ortega stesso, il quale, oltre ad anticiparne l'essenza in diverse occasioni[4], arrivò persino a riconoscerlo come il culmine della sua dottrina sociologica[5]. Qui, con un rigore metodologico di chiara ispirazione fenomenologica, Ortega aveva delineato il suo intento di identificare quali oggetti, fatti, fenomeni all'interno dell'ampia gamma dell'esistente meritassero, in virtù della loro peculiare natura, di essere definiti "sociali" («de descubrir con irrecusable claridad, esto es, con genuina evidenzia, qué cosas, hechos, fenoménos entre todos los que hay merecen por su diferencia con todos los demás llamarse "sociales"»[6]).

Si tratta di un'opera in cui Ortega condensa in modo chiaro ed evidente alcune delle sue opere più famose e che si articola secondo un movimento a spirale che lega prospettive sociologiche, antropologiche, storiche, politiche, filosofiche in una dottrina che, in estrema sintesi – e quindi con inevitabili semplificazioni –, si dispiega a partire dalla piena maturazione del suo «raziovitalismo»[7], il quale, coniugato ora al problema de «la aparición del Otro» e all'identificazione del tipo specifico di rapporto che intercorre tra uomo e uomo, ha condotto Ortega a riconoscere nella società ciò che egli stesso definì l'«humano deshumanizado»[8].

Tuttavia, coerentemente con l'orientamento delineato dal titolo stesso di questa trattazione, pur riconoscendo l'incontestabile rilevanza che *L'uomo e la gente* riveste nell'ambito delle ricostruzioni critiche e storiografiche del pensiero orteghiano, il nostro intento non è quello di intraprenderne un'esegesi al fine di scrutare le fondamenta della sua «teoria

---

[3] Il quale sottolinea la necessità di ricondurre la «visione sociologica e storico-politica» di Ortega al concetto di «ragione storica», con tutte le implicazioni sul piano epistemologico. Cfr. A. Savignano, *Introduzione*, in J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, Mimesis, Milano 2016, p. 7 e seg.

[4] Da un punto di vista storiografico, la prima volta in cui Ortega delineò in modo inequivocabile la sua teoria generale della società risale alla Conferenza di Valladolid del 1934, durante la quale propose pubblicamente l'idea degli «usi» come base fondamentale delle azioni che le persone compiono per rapportarsi alle svariate situazioni ove si dispiega insieme agli altri esseri umani la loro esistenza («una norma del comportamiento – intelectual, sentimental o fisico – que se impone a los individuos, quieran estos o no […] el autentico poder social, anónimo, impersonal, independiente de todo grupo o individuo determinado». Cfr. J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente. Conferencia en Valladolid*, in Id., *Obras Completas*, Tomo IX, Taurus, Madrid, 2009, pp. 166-174). Successivamente tenne corsi e conferenze sullo stesso tema in diverse parti del mondo – tra le quali si vuole ricordare in modo particolarmente rilevante la Conferenza di Rotterdam (cfr. J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, in Id., *Obras Completas*, Tomo IX, pp. 203 – 217) -, preparando la pubblicazione dell'opera sulla base del corso sopramenzionato del 1949-'50. Tuttavia, la morte improvvisa di Ortega impedì la realizzazione del progetto, pubblicato postumo dalla *Revista de Occidente*, della quale Ortega fu fondatore, Direttore e alla quale si deve la pubblicazione delle sue *Obras Completas*.

[5] A tal proposito Pellicani ricorda che Ortega, «a partire dal 1928, ripetutamente annunciò la stesura di due opere in cui avrebbe condensato le conclusioni delle sue ricerche teoriche: in una di esse – *El hombre y la gente* – avrebbe disegnato una statica sociale, nell'altra – *Aurora de la razón histórica* – una dinamica sociale». Cfr. L. Pellicani, *Storia e sociologia secondo Ortega y Gasset*, cit., p. 115.

[6] J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, in Id., *Obras Completas*, Tomo VII, Madrid, Revista de Occidente, 1964[2], p. 113.

[7] Non a caso Armando Savignano, in riferimento al libro *L'uomo e la gente,* lo definisce «la cifra e il compendio della sua evoluzione filosofica». Cfr. A. Savignano, *Introduzione*, cit., p. 8.

[8] J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, cit., p. 199.

generale della struttura della vita sociale», ma di orientare la nostra attenzione verso i primi segmenti dell'opera in oggetto, mettendo a fuoco l'esplicita presa di posizione di Ortega nei confronti del panorama intellettuale contemporaneo. Questa scelta di campo è motivata dal fatto che, sebbene sistematicamente ignorata, per quanto esigua nella sua estensione, con la critica alle grossolane semplificazioni cui è andato storicamente incontro il concetto di "società" Ortega non solo affronta con vigore la sfida del suo tempo – il quale presumeva di poter progredire senza la guida di idee chiare e distinte riguardanti i complessi fenomeni inerenti la vita collettiva –, ma offre altresì lo spunto per una meditazione di più ampio respiro sul ruolo dell'intellettuale quale catalizzatore e direttore di cambiamento culturale, nonché di *forza-guida* fondamentale alla creazione e alla disseminazione di concetti che modellano la società.

Tale approccio all'opera, e più in particolare – è bene precisarlo – alle prime pagine che ne costituiscono l'incipit, schiuderà le porte ad una prospettiva pedagogica, offrendoci l'opportunità di mettere in luce come, all'interno del *corpus* degli scritti orteghiani, sussista un inestinguibile rapporto di reciprocità tra la sfera intellettuale e quella educativa. Una connessione che, oltre a mostrare una consapevolezza di eccezionale importanza che ha mantenuto la sua forza inalterata lungo l'intera estensione della sua produzione, potrebbe anche prestare il fianco a future letture globali del suo itinerario speculativo, offrendo una valida alternativa alle consuete periodizzazioni e disgregazioni del suo pensiero in "fasi"[9]. Tuttavia, prima di cominciare la trattazione di questi argomenti, la prassi accademica vuole che si specifichi e puntualizzi fin da ora che quanto seguirà non potrà inserirsi in nessun modo nel contesto di un'analisi approfondita che espone il rapporto tra la sfera intellettuale e quella educativa all'interno del pensiero orteghiano. Data l'estensione esigua

[9] Nell'ambito della critica filosofica che ha esplorato l'evoluzione del pensiero di Ortega, si vuole ricordare, a titolo di esempio, la posizione di Armando Savignano, il quale ha delineato quattro distinte fasi di sviluppo espresse in un «periodo giovanile», un «periodo antropologico», un «periodo ontologico» e un non ulteriormente precisato periodo in cui «si produce una "radicalizzazione" dell'idea di filosofia e di pensare, in rapporto, forse, con quel pessimismo e ansia di sistema, non disgiunti dalle preoccupazioni per la situazione socio-politica spagnola e europea, soprattutto, quale conseguenza della fecondità metodologica-sistematica della pratica della ragion storica, spinta fino alle estreme implicazioni.» Cfr. A. Savignano, *La filosofia di J. Ortega y Gasset*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vol. 75, No. 3 (luglio-settembre 1983), pp. 433–435. Personalmente ritengo che, sebbene egli abbia in parte corretto e ridimensionato alcune tesi in precedenza avanzate, alimentando indirettamente la pratica assai in uso presso i critici di suddividere gli itinerari filosofici in fasi, tutta la sua opera ha mantenuto nel corso del tempo una sostanziale unità tematica che, partendo dalla critica al paradigma realista e idealista quali prospettive filosofiche da abbandonare e superare, si dispiega come una disposizione *analitica* – secondo la destinazione semantica che Ortega stesso attribuisce a questo termine in *Origine ed epilogo della filosofia* – di pensieri che scaturiscono da un «primo pensiero» e che procedono secondo «un'analisi progressiva». Cfr. J. Ortega y Gasset, *Origen y epilogo de la* filosofia, in Id., *Obras Completas,* Tomo IX, Madrid, Revista de Occidente, 1983, p. 350 e sgg. Questo primo pensiero, questa unità tematica, è la «realtà radicale» - o, continuando a convincerci che sia possibile racchiudere il senso della vita in una formula – il suo «raziovitalismo». A tal proposito, trovo interessante notare che molti studi che già dal titolo dichiarano di occuparsi di un aspetto specifico del pensiero orteghiano inizino in modo del tutto indifferenziato esaminando in profondità la celebre espressione del Quijote «io sono io e la mia circostanza», vale a dire, per l'appunto, la formula che meglio esprime, sia pure in modo lapidario, il raziovitalismo orteguiano. E ciò perché, che si occupi di sociologia, di antropologia, di estetica, politica o storia delle idee, Ortega parte dalla teoria della realtà radicale e vi ritorna.

dell'elaborato, siamo costretti a proporne soltanto uno scarno abbozzo, limitandoci, nel concreto, a individuare nell'impegno pedagogico di Ortega la natura intima del suo pensiero, nonché la fonte e scaturigine della sua intera opera.

1. *La critica al pensiero sociologico contemporaneo e la necessità di una riflessione che sappia illuminare e comprendere i fenomeni elementari e costituitivi del fatto sociale.*

Allo stesso modo di quanto era stato già fatto in apertura del libro *La rebelión de las masas* (1930)[10], anche con l'incipit dell'opera *El hombre y la gente* Ortega dà avvio alla sua riflessione attraverso l'individuazione di un fenomeno, per così dire, "estetico". Penetrando il tessuto sociale contemporaneo, tramite una successione ritmica di termini, Ortega illustra la profusione di concetti e idee legate al contesto politico, economico, sociale e internazionale di cui la *gente* "parla". Un fenomeno, però, la cui portata non si esaurisce nella mera volgarità della conversazione popolare sugli affari pubblici, ma che rivela conseguenze ben più vaste, profonde e, soprattutto, gravi: l'insorgere dei conflitti bellici come risposta e soluzione alle tensioni e alle controversie ideologiche tra Stati[11].

> Se trata de lo siguiente: Hablan los hombres hoy. A toda hora, de la ley y del derecho, de la nación y de lo internacional, de la opinión pública y del poder público, de la política buena y de la mala, de pacifismo y belicismo, de la patria y de la humanidad, de justicia e injusticia social, de colectivismo y capitalismo, de socialización y de liberalismo, de autoritarismo, de individuo y colectividad, etc., etc. Y no solamente hablan en el periódico, en la tertulia, en el café, en la taberna, sino que, además de hablar, discuten. Y no sólo discuten, sino que combaten por las cosas que esos vocablos designan. Y en el combate acontece que los hombres llegan a matarse los unon a los otros, a centenares, a miles, a millones[12].

Memore del contesto storico segnato dal recente conflitto mondiale, Ortega offre un'istantanea dello stato delle discussioni che coinvolgono l'uomo contemporaneo e riconosce nelle trivialità e grossolane semplificazioni della massa sui temi riguardanti la vita collettiva una delle sue cause scatenanti («En los atroces acontecimientos de estos años, en modo alguno estás hoy conclusos y finiquitados, ha intervenido muy principalmente, como su causa decisiva, la confusión que los contemporáneos padecen respecto a la idea de sociedad»[13]). Ma per quanto di tali questioni si discuta ampiamente e animatamente, e per quanto per tali questioni si siano impugnate armi e si siano uccisi uomini e annichilite

---

[10] J. Ortega y Gasset, *La rebelión e las masas*, in Id, *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Revista de Occidente, 1966[6], pp. 111 – 310.

[11] In accordo con l'analisi di Luciano Pellicani, nell'ambito del pensiero di Ortega y Gasset, l'ideologia è da considerare come «l'orientamento generale degli spiriti». Quest'ultimo, non si limita a essere una semplice interpretazione più o meno coerente del mondo, ma possiede anche un forte carattere normativo e assiologico. In altre parole, l'ideologia non si limita a delineare una visione del mondo, ma è anche un sistema di valori morali e giudizi di valore. È, in ultima analisi, una combinazione di interpretazioni e piani d'azione. Ciò che rende particolare e distintiva questa prospettiva è il fatto che l'ideologia mantiene il suo carattere di «idea inconsapevole». Su ciò cfr. L. Pellicani, *Introduzione a Ortega y Gasset*, Liguori, Napoli, 1978, p. 62.

[12] J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, cit. p. 79.

[13] Ivi p. 113.

culture e tradizioni, tutto ciò non ha prodotto un loro sostanziale chiarimento. Al contrario, scrive Ortega, «una de las desdichas mayores del tiempo es la aguda incongruencia entre la importancia que al presente tienen todas esas cuestiones y la tosquedad y confusión de los conceptos sobre las mismas que esos vocablos representan»[14].

Queste parole servono ad Ortega a mette in luce un punto cruciale che attraversa tutta l'intelaiatura del pensiero sociologico contemporaneo, ossia lo *iatus* che sussiste tra il fervore dei dibattiti e una comprensione autentica, tale per cui una soluzione efficace può emergere solo quando si giunge a comprendere l'idea stessa di società come fulcro di tutte le discussioni e i conflitti. Infatti, Ortega nota che concetti quali la legge, il diritto, la collettività, l'autorità, la libertà, ecc., portino con sé un ingrediente fondamentale: l'idea del sociale, il concetto stesso di società. Ma quando l'idea del sociale si fa sfuggente e non è chiara, la portata di queste parole perde significato, e le loro evocazioni diventano puri enunciati senza sostanza, vuota retorica, demagogia. Ed è solo discendendo nella battaglia delle opinioni e nello scontro tra i partiti mediante l'esercizio filosofico che è possibile sollevarsi da quella che Ortega definisce «una de las desdichas mayores del tiempo»[15]. Una disgrazia generata dall'incapacità del pensiero sociologico di definire con decisione i fenomeni basilari dell'umana convivenza, «hasta el punto de quo no es posible dirigir al profano hacia ninguna publicación donde pueda, de verdad, rectificar y pulir sus conceptos sociológicos»[16]. Infatti, Ortega puntualizza che la grossolanità e la confusione da lui denunciata «respecto a materia tal no existe sólo en el vulgo, sino también en los hombres de ciencia»[17], e, a questo proposito, in un denso riferimento autobiografico aggiunge:

> No olvidaré nunca la sorpresa teñida de vergüenza y de escándalo que sentí cuando, hace muchos años, consciente de mi ignorancia sobre este tema, acudí lleno de ilusión, desplegadas todas las velas de la esperanza, a los libros de sociología, y me encontré con una cosa increíble, a saber: que los libros de sociología no nos dicen nada claro sobre qué es lo social, sobre qué es la sociedad. Más aún: no sólo no logran darnos una noción precisa de qué es lo social, de qué es la sociedad, sino que, al leer esos libros, descubrimos que sus autores —los señores sociólogos— ni siquiera han intentado un poco en serio ponerse ellos mismos en claro sobre los fenómenos elementales en que el hecho social consiste. Inclusive, en trabajos que por su título parecen enunciar que van a ocuparse a fondo del asunto, vemos luego que lo eluden —diríamos— concienzudamente. Pasan sobre estos fenómenos —repito, preliminares e inexcusables— como sobre ascuas, y, salvo alguna excepción, aun ella sumamente parcial —-como Durkheim—, les vemos lanzarse con envidiable audacia a opinar sobre los temas más terriblemente concretos de la humana convivencia[18].

Come è possibile notare, la critica che Ortega muove al pensiero sociologico è quella di non aver posto il problema, euristicamente fecondo e tipicamente filosofico del "*che cos'è*" la società, ma di aver volto la sua attenzione su cosa c'è *qui* presente, privilegiando un atteggiamento di tipo descrittivo e funzionale delle forme e delle strutture sociali e lasciando con ciò niente più che una serie di disquisizioni sui temi più terribilmente concreti dell'umana convivenza. E se neppure i portavoce di quella disciplina mossa dall'intenzione

[14] Ivi p. 80.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Ivi p. 80 e seg.

programmatica di rendere chiaro ed evidente cosa sia la società si sono mostrati capaci di conseguire tale intento, non ci si stupisca che questa chiarezza non la si trovi neppure nei suoi stati più bassi e profondi, dal momento in cui, come Ortega stesso aveva già intuito nel 1923, «de lo que hoy se empieza a pensar depende lo que mañana se vivirá en las plazuelas»[19]. Di conseguenza, non dovrebbe nemmeno stupire il fatto che, sia pure nella confusione e nella vaghezza dei concetti che gli uomini esprimono e difendono, si arrivi ancora a impugnare un'arma per imporli ovunque. Essendo sprovvisto di definizioni e argomentazioni, all'uomo non resta che sbattere i pugni e imporre la propria forza, sia sul piano individuale, come visto con *La ribellione delle masse*, sia sul piano collettivo, come dimostra l'abisso delle due guerre mondiali: «He aquí cómo la ineptitud de la sociología, llenando las cabezas de ideas confusas, ha llegado a convertirse en una de las plagas de nuestro tiempo. La sociología, en efecto, no está a la altura de los tiempos; y por eso los tiempos, mal sostenidos en su altitud, caen y se precipitan»[20].

2. *Il ruolo dell'intellettuale*

Con le poche pagine che contengono la critica al pensiero sociologico contemporaneo, Ortega mostra chiaramente quella che fu una delle caratteristiche della sua opera rimasta pressoché invariata fin dalle sue prime pubblicazioni, vale a dire il suo configurarsi, in ciò che vi è di profondo ed essenziale, come il riflesso di un autore di cui «vocación intelectual y la vocación pedagógica»[21] si fanno parti di un unico momento inscindibile. Non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di una semplice suggestione, dal momento in cui Ortega, già nel 1910, partendo dal riconoscimento che «hay que educar la ciudad para educad al individuo», chiedeva all'uditorio della conferenza dal titolo programmatico *La pedagogía social como programa político*: «cómo, en efecto, mejorar a España seriamente si no tenemos una idea un poco exacta de lo que debe ser una sociedad?»[22].

Con la conferenza di Bilbao Ortega mostra non solo la consapevolezza che senza una idea chiara di cosa è che sia la "società", di ciò che comporti in termini di organizzazione, interazioni umane, dinamiche sociali qualsiasi sforzo di miglioramento manca di direzione e scopo, ma, sia pure in modo latente, riconosceva agli intellettuali la responsabilità di assumere il ruolo di guida e punto di riferimento, nonché di fornire chiarezza e direzione nei dibattiti e nelle decisioni sul progetto della Nazione: questo è il compito che Ortega stesso si è attribuito e che ha cercato di assolvere lungo la sua intera esistenza, nonché la responsabilità che, in qualità di intellettuale, ha sentito su di sé di portare la filosofia al servizio della politica e della vita sociale nel suo insieme, operando in vista di un rinnovamento della cultura del suo Paese attraverso una radicale riforma del pensiero[23].

---

[19] J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, in Id., *Obras Completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1966[6], p. 156

[20] Ivi p. 82.

[21] Cfr. Á. Casado, *Ortega y a educación. Perfiles de una trayectoria*, in «Revista española de pedagogía», LIX, 220 (2001), pp. 385–401.

[22] J. Ortega y Gasset, *La pedagogía social como programa político*, in Id., *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1966[7], p. 515.

[23] Cfr. E. Macinai, *Il filosofo nella plauzela. Gli albori della pedagogía social di Josè ortega y Gasset*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education», IX, 3 (2014), p. 102.

A questo proposito, in un libricino comparso a Napoli nel 1971 dal titolo *Antropologia ed etica di Ortega y Gasset*, Pellicani scriveva: «Ortega accettò la sua "circostanza" – la Spagna dei primi anni del secolo – come il suo "destino" e sentì come un irrecusabile dovere la "missione" di risvegliare intellettualmente e moralmente il suo paese. In particolare egli avvertì l'urgenza di iniettare nella cultura spagnola un germe di cui essa era stata sempre priva: la riflessione filosofica»[24]. Da ciò si capisce anche chi, scorgendo sullo sfondo della sua produzione i lineamenti di una «pedagogia civica», abbia individuato nel tema/problema pedagogico l'unico ad essere resistito al tempo e alle periodizzazioni cui è andato incontro il suo pensiero, arrivando, in alcuni casi, a riconoscervi la cifra che più di ogni altra ha caratterizzato la sua filosofia[25].

Pur non potendo riportare in modo puntuale e rigoroso i pochi ma importanti contributi che hanno sostenuto questa posizione, possiamo almeno riconoscere che, al di là dell'evidente complessità delle concezioni orteghiane, della policromia delle posizioni man mano elaborate e sostenute, della molteplicità degli oggetti presi in esame, della varietà di riflessioni e intuizioni disseminate lungo la costellazione dei suoi articoli (libri, conferenze, interventi pubblici), sembra celarsi una profonda coerenza interna derivata dall'interesse imperturbato e costante di Ortega «per l'uomo e per la sua vita, per la sua autoformazione e per la sua realizzazione»[26]. Si tratta di quello che, almeno nelle sue fasi iniziali, si è configurato come uno fra i grandi temi della sociologia, e in particolare comtiana, basata sull'impegno sociale degli intellettuali chiamati a utilizzare le proprie ricerche e le proprie riflessioni per risolvere i problemi del proprio tempo.

Un coinvolgimento di Ortega all'interno delle complicate trame della vita spagnola che avrebbe richiesto, però, una radicale riformulazione della figura dell'intellettuale, la quale, sino ad allora, si trovava del tutto incapace a esercitare un'efficacia sociale concreta. Riconoscendo, infatti, che il proprio popolo fosse legato «ad una struttura della società e della politica di fatto assai arretrata»[27] - e, con ciò, che non avrebbe riservato alcuna attenzione verso ciò che fosse distaccato e solenne accogliendo invece soltanto ciò che rientrasse del quotidiano e volgare - Ortega si pose come compito imprescindibile quello di riattivare l'eco delle antiche memorie del filosofare ellenico, discendendo nella vita comune e consentendo al suo pensiero e alla sua opera di sgorgare all'interno di quella piazza intellettuale che, a suo tempo, trovava nell'ambito del giornalismo la sua quintessenza.[28]

---

[24] L. Pellicani, *Antropologia ed etica di Ortega y Gasset*, Napoli, Guida Editori, 1971, p. 8.

[25] Cfr. R. McClintock, *Man and his circumstances. Ortega as educator*, New York, Teachers College Press, 1971.

[26] E. Macinai, *Il filosofo nella plauzela. Gli albori della pedagogía social di Josè ortega y Gasset*, cit., p. 115.

[27] Cfr. P. Scotton, *Educazione alla vita politica. Individuo e società nel pensiero di José Ortega y Gaset, a partire dalle Meditaciiones del Quijote (1914)*, in «History of Education & Children'd Literature», IX, 2 (2014), p. 604.

[28] Discendente da una famiglia di eminente tradizione giornalistica, con genitori entrambi attivi nel settore, Ortega si distinse per la collaborazione con un vasto assortimento di riviste, di cui *El Imparcial,* fondata dal nonno, fu una delle più prestigiose. Fu inoltre fondatore della *Revista de Occidente* e della rivista *El Sol.* La maggior parte delle opere da lui pubblicate non furono altro che volumi in cui Ortega raccolse gli articoli di un periodo specifico e concernenti lo stesso argomento. Va anche ricordato che, a partire dall'assunzione della carica di Direttore della *Biblioteca de las Ideas del Siglo*, sostenne attivamente la traduzione e la diffusione in Spagna delle opere cardine di intellettuali quali Freud, Jung, Simmel, Husserl, Einsetin, Scheler, manifestando l'impegno all'espansione della conoscenza attraverso la promozione dei contributi intellettuali imprescindibili alla comprensione del panorama filosofico contemporaneo.

Ortega stesso, nel 1932, a proposito di tale "missione", così si espresse: «he aceptado la circunstancia de mi nación y de mi tiempo. España padecía y padece un déficit de orden intelectual. Había perdido la destreza en el manejo de los conceptos que son —ni más ni menos— los instrumentos con que andamos entre las cosas. Era preciso enseñarla a enfrontarse con la realidad y transmutar ésta en pensamiento, con la menor pérdida posible»[29]. Non possiamo sapere se la perdita a cui si riferisse Ortega fosse quella di non poter elaborare, sulla base di un pensiero che sgorgasse «en la charla amistosa, en el periódico, en la conferencia», un sistema filosofico organicamente strutturato. Rimane il fatto che, per quanto la sua scelta di campo sia sfociata - soprattutto negli anni successivi alla sua morte - in accuse di asistematicità da parte dei suoi critici, in essa si concreta e si fa visibile la responsabilizzazione dell'intellettuale in vista di un coinvolgimento diretto di questo all'interno della vita pubblica, rompendo così con una plurisecolare tradizione che vedeva la sua attività relegata ai soli studi specialistici e accademici. Infatti, «convinto che l'intellettuale non dovesse limitarsi a vivere un'esistenza separata dalla realtà, puramente dedita alla ricerca, Ortega credeva che il suo compito come docente universitario fosse quello di risvegliare le coscienze attraverso una profonda riforma culturale, una formazione individuale e collettiva che proprio dall'Università doveva partire. La consapevolezza del proprio ruolo di educatore lo spinse infatti a rapportarsi costantemente al mondo esterno, alla società, con il fine di trasformarla»[30].

[29] J. Ortega y Gasset, *El quehacer del hombre (Registrado en disco el 30 de junio de 1932)*, in Id., *Obras Completas*, Tomo IV, Revista de Occidente, Madrid, 1966[6], p. 367.

[30] P. Scotton, *Bildung e Università. La filosofia classica tedesca nella riflessione pedagogica novecentesca tra Spagna e Stati uniti*, in C. De pascale, M. V. D'alfondo, R. Formisano (a cura di), *La nuova Bildung. Riflessioni tra filosofia e pedagogia nella filosofia classica tedesca*, «Annali online della Didattica e della Formazione Docente», XII, 19 (2020), p. 212.

Luci e silenzi nell'invenzione dell'atomica.
Appunti sulla tecnica cinematografica e narrativa di *Oppenheimer* (Nolan, 2023)

di Daria Baglieri
Eleonora Randazzo

Non è l'invenzione della bomba atomica ad aver cambiato la storia dell'umanità, ma la conquista del fuoco, il controllo dell'esplosione che ha lasciato un silenzio immane intorno a sé nell'attimo stesso in cui l'uomo ha sganciato l'ordigno sui propri simili. La pellicola di *Oppenheimer* è anche in questo senso un vero capolavoro, la cui tecnica di realizzazione è tutta tesa a restituire l'impatto dell'invenzione della bomba atomica sul piano storico, politico, culturale, nonché individuale: la figura del fisico protagonista, sin dall'inizio della narrazione di Christopher Nolan, appare infatti turbata da un futuro che, negli anni '10 del Novecento, durante la sua formazione alla *New York Society for Ethical Culture*, in realtà appena si intravedeva nell'alleanza tra il governo Roosevelt e la tecnologia in vista di una «nuova era illuminata e progressista»[1]. Un'era che, però, aveva anche appena conosciuto, a seguito di una crisi economica (1873), un antisemitismo diffuso negli ambienti istituzionali e una risposta a carattere culturale e intellettuale proveniente dalla comunità ebraica che prendeva le distanze dal sionismo, ritenendolo una forma di particolarismo non molto diversa dalla segregazione già in atto. Era esattamente questa la *ethical culture* cui fu educato Oppenheimer, di stampo liberale e finalità sociali, i cui ideali di riformare per fondare un

[1] K. Bird, M.J. Shervin, *Oppenheimer. Trionfo e caduta dell'inventore della bomba atomica* (*American Prometheus*, 2005), trad. di E. e A. Vinassa de Regmy, Garzanti, Milano 2023.

mondo migliore non potevano non comportare una certa solidarietà verso le istanze della classe operaia. Un'educazione, infine, che causò non pochi problemi a Oppenheimer, per via delle sue frequentazioni di ambienti comunisti, negli anni del maccartismo, quando venne interrogato, sulla carta, per valutare la sua idoneità a proseguire la ricerca in ambienti sensibili per la sicurezza nazionale; nei fatti, per esserne allontanato. Le ragioni di questo procedimento hanno a che fare con il difficile rapporto con il potere politico che segnò l'intera esperienza professionale di Oppenheimer, ed è questo che restituisce l'acuta prospettiva di Nolan.

Dalla fotografia espressiva di Hoyte van Hoytema alle musiche spettrali composte da Ludwig Göransson, dal montaggio intrecciato di Jennifer Lame fin agli effetti speciali esplosivi creati da Scott Fisher e da Andrew Jackson, la complessa regia di Nolan mette in scena su diversi piani logici le oscure dinamiche del *potere*: quello dei vincitori sui vinti, ma anche quello del padrone sull'umile servitore. Tale, infatti, è il trattamento che riceve Oppenheimer durante il processo, quella stessa mente indipendente che aveva offerto al proprio Paese l'arma per vincere la guerra, nonché, appunto, una forza brutale e irrefrenabile capace di travolgere, polverizzare, infine dissolvere praticamente ogni forma di vita.

Oppenheimer è poi un'impresa cinematografica, volta a scrutare la *potenza* della materia, della luce, del suono, e per questo anche i riferimenti storici – per i quali Nolan non sceglie mai, neanche qui come in *Interstellar* o *Inception*, una sequenza cronolineare – si rivelano piegati e funzionali al momento più affascinante e, insieme, più tragico, del film. Ne è indice una sequenza che non ha ricevuto, proprio in quanto storica e quindi poco "nolaniana", molti commenti dalla recente critica, cioè quella in cui giunge nelle aule di Berkeley, dove Oppenheimer era impegnato in ricerche di fisica teorica, la notizia della dimostrazione sperimentale, da parte di un'équipe tedesca, della fissione del nucleo di uranio-235, dopo diversi anni di ipotesi ed esperimenti inconcludenti. Mentre i fisici statunitensi, e Oppenheimer stesso, si interrogano sulle conseguenze di questa scoperta, viene annunciata la pubblicazione dei suoi risultati sui fondamenti teorici della contrazione gravitazionale o, in altre parole, dell'implosione delle stelle e della formazione dei buchi neri. È il 1° settembre 1939 e, non senza una certa ironia da parte di Nolan, la notizia viene immediatamente oscurata da quella dell'invasione nazista della Polonia: questa sequenza non comunica il già di per sé indicibile orrore della strage bellica, bensì ne lascia intravvedere l'origine nelle università, nei luoghi della scienza e della tecnica, già in gara per impiegare le rispettive scoperte nella realizzazione di un detonatore abbastanza potente da porre fine a ogni guerra.

È, questo, il sogno del moderno *American Prometheus*, come lo racconta con dovizia di particolari l'opera di Kai Bird e Martin J. Sherwin cui si ispira Nolan, che a sua volta ne scrive con gli strumenti del regista. La pellicola di *Oppenheimer*, infatti, è stata girata combinando la pellicola IMAX. Questo tipo di pellicola non nasce da formato 70 mm: prima

della scoperta del sonoro, le pellicole erano in formato 65mm; dopo il 1935 verranno aggiunte le barre sonore che occuperanno quei 5 mm di pellicola, e che quindi complessivamente formeranno la pellicola 70mm. Inoltre, il 70mm IMAX ha un orientamento del fotogramma in orizzontale, rispetto alle pellicole da 35mm che scorrono in verticale. Infine, a differenza del 70mm con 5 perforazioni, il formato IMAX ne contiene 15. Questo denota bene quanto sia esteso il fotogramma, e quanto sia pesante la pellicola completa, e infatti, durante la proiezione, essa poggia su di un piatto orizzontale e si riavvolge in un altro piatto posto di solito sopra lo stesso. La grandezza di questo formato permette di elaborare una quantità maggiore di informazioni, e di conseguenza di raggiungere un risultato spettacolare durante le riprese delle esplosioni vere e proprie. In termini visivi, è una combinazione che permette di aumentare l'impatto visivo dei film, e infatti Nolan non si avvale di effetti speciali particolarmente elaborati ma "solo" di un uso mirato e della tecnica cinematografica. Non è un caso, inoltre, che Nolan scelga questo formato per scrutare nell'animo di Oppie-Oppenheimer, un bambino prodigio e uno scienziato *visionario* nel senso inglese letterale, cioè lungimirante, ma irrimediabilmente scisso tra la passione e il dovere dello scienziato, la teoria che «arriva fino a un certo punto» e la sperimentazione che «ha un impatto sulla vita delle persone», l'uniforme militare e il camice da laboratorio, la solitudine del *visionary*, per l'appunto, e la gloria, l'invadenza, la condanna, tutte egualmente provenutegli dalla comunità, il fine e i mezzi. Una tracotante fiducia nella tecnica e nel progresso, unite all'inettitudine a mantenerne il controllo sul fuoco del nucleare una volta donatolo all'umanità, che fanno di lui un moderno *Prometeo*. La sorprendente chiarezza e nitidezza della pellicola IMAX consente a Nolan e a van Hoytema soprattutto di imprimere una "fotografia mentale" del personaggio al centro della scena cruciale del film, legando indissolubilmente l'arma al suo artefice. Qui, all'impatto visivo si uniscono le composizioni musicali di Göransson, le cui onde sonore suscitano direttamente le emozioni del pubblico. Nolan ha rivelato che Göransson ha composto circa dieci minuti di musica a settimana durante lo sviluppo del film, e alcune scene sono state girate con una versione quasi definitiva dell'orchestra che le avrebbe accompagnate al montaggio. Göransson è riuscito ad assecondare la concezione di cinema come impresa irripetibile, e a conferire sfumature espressive senza le quali opere come *Tenet* od *Oppenheimer* sarebbero semplicemente, appunto, inconcepibili. Ne è risultato infatti un capolavoro narrativo, sapientemente composto dalla montatrice Jennifer Lame. Ma nel film non c'è solo un'accuratezza delle immagini e dei suoni eccezionale, quanto anche una precisa scelta dei silenzi che è fondamentale.

Per certi tratti angosciante, per altri imponente, questa musica unita a queste immagini rende la visione estremamente immersiva e affascinante com'era la mente irrequieta di Oppenheimer. *Batter my heart, three person'd God*: "*Abbatti il mio cuore, Dio della Trinità*": contro il giudizio della comunità e della storia, quella mente sceglie la Trinità per nominare il test della prima bomba atomica a Los Alamos. Dio, del resto non gioca a dadi, aveva insegnato

a lui e al mondo Einstein, e così un profeta non può sbagliare. Neanche una volta. Durante il collaudo del *Trinity Test*, scattato il conto alla rovescia, il silenzio crea un momento d'attesa e sospensione, sia per i fisici sia per il pubblico in sala. Quando però il conto alla rovescia si conclude e il pulsante di detonazione viene attivato, tutti – noi pubblico e loro scienziati e soldati – siamo stupefatti: sappiamo tutti che non si può più tornare indietro. Il silenzio che lascia spazio solamente ai sospiri, le immagini della colonna di fuoco che si alza verso il cielo, la luminescenza che colpisce il volto degli astanti al test, i quali si coprono con un vetro oscurante per proteggere gli occhi. E succede qualcosa di eccezionale in questo silenzio. Con un occhio attento si nota che l'unico a togliere la maschera protettiva è proprio Oppenheimer, che è anche l'unico il cui viso è colpito da una luce accecante. Qui Nolan ci mette in contatto con l'intimo punto di vista del fisico, con un'inquadratura tecnicamente chiamata proprio *inquadratura soggettiva*: ciò che vede lui, lo vedremo noi, e proprio qui Nolan cita per bocca del suo Oppie una frase sospesa tra un'aura di sacralità e un impensabile terrore: «*Ora sono diventato morte, il distruttore di mondi*».

Un micro-mondo, in effetti, e non un macroscopico effetto speciale, è quello che riprende il regista per riportarci al test del 16 luglio 1945: ciò che vediamo sullo schermo è una ripresa reale di una bomba su piccola scala. Nolan ha affermato infatti che il cinema contemporaneo può ancora fare a meno della *Computer-generated imagery* (CGI) e di strumenti digitali, riportandolo a una pratica puramente artigianale. Nolan ha ricreato interamente Los Alamos a Belen, nel New Mexico: durante i sopralluoghi si rende conto dell'impossibilità di girare lì le scene esterne (cittadina ormai moderna), costruendo da zero il villaggio in un set edificato in tre mesi, e sfruttato per appena sei giorni di ripresa. Non è vero, inoltre, che in *Oppenheimer* non ci siano effetti visivi: ci sono, ma non si vedono. O almeno, non sono gli effetti visivi a cui siamo abituati. L'esplosione è stata sì materialmente ricreata in miniatura, ma è stato poi un software, in post-produzione, a generare le inquadrature. Praticità da una parte, folgorazione visiva dall'altra, senza il dogma di ricreare l'identica detonazione avvenuta nel bel mezzo del deserto del New Mexico. Detonazione ripresa grazie alle camere IMAX e alle camere ad alta velocità, miscelando benzina, propano, polvere di alluminio e magnesio, usato per l'effetto del fungo atomico, poi composti in un'unica sequenza. Un lavoro di tecnica e di sostanza., ma per certi versi anche di magia. Lo stesso film è stato digitalizzato per poter permettere la visione in più formati, cercando di mantenere il più fedele possibile la visione, che però inevitabilmente differisce dall'originale 70mm IMAX. Per giunta la Kodak, una delle più importanti aziende per la produzione di pellicole, è stata la prima a produrre una pellicola 65mm IMAX bianco e nero appositamente per *Oppenheimer*.

Un boato tagliente rompe allora il silenzio, scende un buio agghiacciante, il fisico che affianca Oppenheimer pronuncia un semplice "ha funzionato", ma il distruttore di mondi, attonito, annuisce con un micromovimento, e gli occhi spalancati, incredulo di ciò che ha

visto ma consapevole di quello che è riuscito a creare: una terribile rivelazione della potenza divina. Una potenza che sta sullo sfondo – che è tutto, senza il quale non si vedrebbe altro – sin dalle prime battute, quando Nolan delinea il quadro di una personalità gigantesca e inafferrabile: egocentrico, instabile fino all'istrionico, Oppie è assetato di conoscenza, bramoso di letture – Marx, la Bhagavadgita, oltre che la fisica, la chimica e la meno nota delle sue passioni, la mineralogia – sicché sembra attraversare, più che vivere, la propria vicenda. Sebbene Oppie amasse l'avventura – non di rado, raccontavano i suoi amici, si allontanava sulla sua barca a vela durante le tempeste – Nolan ne sottolinea l'indole distaccata che prelude alla figura dello scienziato caparbio e intraprendente: amori clandestini, matrimonio, famiglia, persino la carriera a un certo punto, infine il processo –, sembrano scorrergli davanti allo stesso identico modo che i calcoli, gli esperimenti, le ipotesi. Rude uomo d'affari davanti ai vertici dell'esercito che cercano di scrutarne le capacità e l'utilità in vista del progetto Manhattan, geniale inventore a Los Alamos della pioggia di sangue che sarà poi rivendicata da Truman, e ancora, nudo e indifeso di fronte alla comunità nazionale e scientifica che lo sottopone a un processo dalle intenzioni e dal significato politici, Oppie mira sempre a consegnare alla storia qualcosa che trascende il singolo. La potenza divina, appunto, o una grande scoperta, o il potere di vita e di morte. E l'energia nucleare e la bomba atomica sono un po' tutto questo.

È la moglie la voce del narratore che inserisce Oppenheimer nel suo ruolo, e nelle sue responsabilità, storici, quando lui confessa un rapporto clandestino per dimostrare la sua distanza dal comunismo: è una faccenda intima, ma nota a tutti, e dunque il problema non è il tradimento, ma che «oggi l'hai detto alla storia». Così che del grande scienziato non resterà neanche la macchia di sangue che, pure, egli si sente addosso, quasi a dire, suggerisce Nolan, che *nessuno è qualcuno* nel cerchio, nel ciclo della grande storia e della storia dei grandi. Infatti, sebbene il processo sia il riferimento temporale alla base della narrazione di Nolan – che di per sé si muove su più livelli, com'è tipico del regista di *Inception*, *Interstellar*, *Tenet* – lo spartiacque logico, oltre che il fulcro della narrazione, è piuttosto il *Trinity Test*. E non perché sia, come pure è una rivoluzione nella fisica, ma perché qui si decidono i negoziati di Potsdam, con gli strumenti delle conquiste scientifiche e dell'accordo – diplomatico, ma non troppo – tra esponenti politici che reggono in mano le sorti di una guerra, dei propri cittadini, del pianeta. Ancor più, nasce una vera e propria nuova cultura: «prima è stata la nostra arma, poi la nostra diplomazia, adesso è la nostra economia. Come potremmo supporre che qualcosa di così mostruosamente potente non faccia parte […] della nostra identità? Il grande Golem che abbiamo costruito contro i nostri nemici è la nostra cultura»[2].

Una volta fornito il fuoco agli uomini, Prometeo tenta di gestirne le conseguenze, ma qualcosa di indipendente dalla sua personalità e dal suo volere è ormai irrefrenabilmente

[2] E.L. Doctorow, *The State of Mind of the Union*, The Nation, 22/3/86.

in corso. Siamo agli albori della guerra fredda, quando una bomba russa è ormai questione di tempo e nasce dunque l'idea dell'arsenale e del deterrente, nasce l'idea delle nuove guerre e del governo mondiale, mascherato da mondo pacificato sotto il terrore. E se già dall'invasione seguita alla sperimentazione tedesca si prefigurava una scoperta «abbastanza grande… da chiudere tutto», dopo il *Trinity Test* è chiaro che il potere che Oppie ha rivelato «sopravviverà ai nazisti». Non è una nuova arma, ma un nuovo mondo, e persino il moderno Prometeo si trova incatenato alle sofferenze che derivano dalla sua ambizione, la stessa che a Los Alamos l'aveva visto scontrarsi con i fisici – e amici – obiettori. Il potere attrae e persuade, e anche per questo si nutre di uomini come Oppenheimer, *visionaries* che vedono oltre il momento in cui vivono e, ben di più, sanno che c'è un prezzo da pagare. E questo è un prezzo sia personale che storico: «si può sollevare la pietra senza essere pronti per il serpente che viene rivelato», l'aveva messo in guardia niente meno che Niels Bohr ben prima dello scoppio della guerra, anch'egli quasi prefigurando come il vero pericolo non sarebbero stati i nemici, ma lo stesso lavoro del fisico cui sarebbe stato affidato il «terribile segreto» dell'incendio dell'atmosfera, della distruzione totale.

Il prezzo personale è, si diceva in apertura, un processo politico che niente ha avuto a che fare con la giustizia. Perché politica, Oppie lo sa, è la sua macchia, e solo retoricamente umanitaria: è il suo passato comunista a gravare sulla sua possibilità di essere o meno autorizzato a partecipare agli studi per lo sviluppo della bomba H ipotizzata, proprio durante gli anni a Los Alamos, da Edward Teller. Lo stesso passato in cui Oppie aveva rifiutato gli applausi dei comunisti, aveva preso le distanze da alcuni amici e anche dal fratello, aveva tagliato i ponti con un'amante che si era infine suicidata. Quel rifiuto con cui aveva meritato la credibilità indispensabile per essere coinvolto in un affare come il progetto Manhattan, e che l'aveva riportato sotto i riflettori per annunciare i gloriosi risultati di un test mentre, agli occhi del *visionary*, i vivi che applaudono diventavano subito cadaveri che si sgretolano. Del resto, da buon profeta di una nuova era, le scoperte sulla contrazione gravitazionale avevano già un significato tutto personale per Oppie: «più grande è la stella, più violenta è la sua scomparsa».

All'incontro tra Oppenheimer e Truman, tra la scienza e la storia, si stringe finalmente il nodo tra la tecnica e il potere, la prima che ha ormai vinto la propria corsa contro il tempo, il secondo in ultimo costruito sulle macerie di chi, il proprio tempo e il proprio potere, in un attimo li ha perduti. E ciò vale in riferimento sia all'ingiustificato attacco statunitense su Hiroshima e Nagasaki, sia alla vendetta politica su Oppenheimer. Da un lato la sete di sangue dei vincitori che, nella figura di Truman, con orgoglio di sé e compassione dell'altro rivendicano la strage in quanto *propria opera*, porgendo a un mero artefice – e non decisore – com'è Oppenheimer, un fazzoletto fallimentarmente consolatorio della brutalità che accompagna l'uso delle armi nucleari; armi cui si fece ricorso una prima volta per la sconfitta del nemico, una seconda per dimostrare di saperla, poterla, *volerla* usare anche dopo la resa. Dall'altro lato, l'inventore della bomba che «cade sui giusti e sugli

ingiusti», tre secoli di fisica, si rende conto Oppie, che culminano in un'arma di distruzione di massa. Il potere, insomma, è di chi osa esercitarlo, non del servo che gli procura i mezzi né dello scienziato che ne conosce e segnala pericoli e responsabilità. Del prezzo umano di una simile conquista, Nolan tace, e ce lo somministra ancora una volta, letteralmente, attraverso gli occhi di Oppie. Nolan non mostra Hiroshima e Nagasaki, neanche le foto degli effetti delle radiazioni, che tutto il mondo poté vedere, le diapositive di un nemico «sostanzialmente sconfitto», scrisse Oppenheimer stesso. Immagini lampanti e micidiali con cui si comunicava che la possibilità di un'altra simile strage chiudeva *l'idea* stessa di un qualunque futuro contrasto con gli USA. Niente percezione né memoria delle vittime, nei distretti militari e nei palazzi del potere; soltanto la fredda constatazione che «pare sia stato un tremendo scoppio». Di cui Oppie ritroverà l'eco nei piedi su cui si regge la folla che freneticamente attende di applaudire al direttore del progetto Manhattan, e poi subito nei volti e sorrisi inceneriti, corpi malati, e tremendi, irreversibili lutti, che circondano di dolore e silenzio il padre della luce che gettò l'umanità nella più buia delle sue epoche. È il momento più crudo e realistico di un film di ispirazione storica in cui però non manca il noto Nolan che lascia sfumare i confini della percezione verso una cognizione indiretta, soffusa, drammatica e imprendibile, di una realtà forse più reale di quella presente ai sensi. Quasi una forma di rispetto mancata invece da parte politica: non importano le vite tranciate, l'impatto ambientale, i danni psicologici, gli effetti devastanti per generazioni e generazioni di giapponesi. Non importa delle generazioni future a una politica che – mentre la comunità scientifica si lava la coscienza con un monito – mostra un sorriso di trasparenza e sventola quel fazzoletto imbevuto di pungente ironia e macabro umorismo: occhi superbi e spietati che si piegano sulle mani del costruttore, del tecnico sotto processo, per non volgersi alla vittima.

Non martire di un potere corrotto, ma stella che implode proporzionalmente alla propria massa, diventa Oppie quando non è più utile né al potere né alla massa. Un'esistenza sepolta da imponenti pile di carte sudate per amore della sicurezza nazionale, in una grigia e «squallida stanzetta» dove anche chi ha servito il potere è destinato a essergli nemico. Una condanna in nome di una giustizia più grande che non trova spazio per la riconoscenza. Il premio, alla fine, è per chi ha degnamente esplorato, gestito, controllato, il temibile vaso di pandora, non per il matto che l'ha scoperchiato.

Quello che potremmo definire "effetto Oppenheimer" con riferimento all'idea della pacificazione grazie al deterrente nucleare, la fine di tutte le guerre sotto la minaccia della distruzione del globo, sembra gradualmente svanire. Si pensi alla situazione ucraina e a quella israelo-palestinese: la possibilità di una pace longeva, che del resto, pace nel mondo non è mai realmente stata, sta perdendo efficacia, probabilmente anche perché si fa più vicina la possibilità che armi nucleari, e più potenti di quelle del 1945, vengano nuovamente utilizzate per por fine a una – o più – guerre. In quest'ultimo senso il film di Nolan non è solo storia, quanto più *memento*: quello di un disagio e un sobbalzo collettivo che

hanno aperto una dimensione per certi versi speciale, per molti decisamente spiacevole, che solo la sala cinematografica poteva ricreare. La *morte*, il distruttore di mondi: un mantra malamente sottratto al pensiero orientale, ben consapevole del limite e anni luce distante dall'orda in festa che accoglie la prima esplosione dell'atomica. Un mantra che diventa, appunto, *memento* della condanna dell'umanità al proprio nulla.

Alcune sale che proiettano nel formato IMAX in Europa sono:
BFI IMAX, (British Film Institute) – London, UK
Vue Manchester IMAX & The Printworks – Manchester, UK
The Ronson Theatre at the Science Museum – London, UK

Ci sarà sempre orrore. Su *There Will Be Blood*

di Enrico Palma

Una terra, da cui si trae pane,
di sotto è sconvolta come dal fuoco.
(Gb 28, 5)

È che non conoscevo ancora gli uomini. Non crederò più a quello che dicono, a quello che pensano. È degli uomini e di loro soltanto che bisogna avere paura, sempre.[1]

Nell'abisso. Direi che è questa la prima espressione con cui iniziare a discutere di questo capolavoro artistico. Un monte, un deserto, un pozzo. E un uomo, solo. Queste sono le uniche cose che si vedono nella prima parte. Un uomo che, disceso in un pozzo che presumibilmente ha scavato di sua mano, è in cerca di argento. E lo trova, con fatica ma ci riesce, sacrificandovi la gamba destra, tanto che rimarrà claudicante per tutta la vita. Dopo aver fatto saltare una parete del pozzo con un'esplosione controllata, riscendendo dalla scaletta, precipita in terra per la rottura di un piolo. Potrebbe restare lì dentro, spacciato, ma non si scoraggia. Infatti non solo riesce a uscirne ma si trascina sulla schiena in modo eroico per tutto il fianco della collina con l'ausilio della sola gamba sinistra, finché giunge in città dove scambia la sua pietra per un titolo di credito. Questo è l'inizio dell'epopea di

[1] L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), trad. di E. Ferrero, Corbaccio, Milano 2018, p. 22.

Daniel Plainview, il quale da solitario cercatore di argento si trasforma in cercatore di petrolio, divenendo ben presto uno dei più ricchi e potenti *tycoon* del Paese.

Una lettura superficiale di questa storia, seppure certamente corretta ed efficace, vedrebbe un uomo povero e privo di mezzi compiere la scalata sociale del successo e della ricchezza, un po' sulle orme di Mastro-don Gesualdo e di Barry Lyndon prima di lui. E tuttavia, se così fosse, rimarrebbe non colta l'intera fenomenologia che giace letteralmente *sotto* questo film. Affermare che Paul Thomas Anderson e Daniel Day-Lewis sono il primo uno tra i più grandi registi e il secondo uno tra i più grandi attori della contemporaneità costituisce un'espressione non del tutto esagerata. Come del resto non rappresenta un'esagerazione sostenere che *There Will Be Blood* sia una delle migliori produzioni cinematografiche del nostro secolo. L'impressione che ho è che in questo film (e la cosa si ripeterà con tutt'altra atmosfera e intenzioni in *The Phantom Thread*) sia avvenuto un incontro eccezionale, talmente felice che per ritrovarne un altro uguale devo scomodare il Velázquez del periodo romano e Innocenzo X, ovvero il papa più odiato ritratto dall'artista più grande, dall'incontro dei quali non poteva che nascere un capolavoro, nel loro caso il vertice più alto della ritrattistica del Seicento, l'intensissimo e quasi intollerabile ritratto di papa Pamphilj[2]. In questo secolo quindi uno dei registi più dotati e visionari incontra l'attore più grande, e il risultato ottenuto è quest'uomo estremamente affascinante, un'anima shakespeariana, un malato dostoevskijano, un *cuore nero*.

L'enfasi che ho dato a quest'opera rende difficile non soltanto restituire un progetto ermeneutico adeguato, obiettivo che sfiorerò soltanto, ma soprattutto scegliere una chiave di lettura su tutte le altre possibili per addentrarsi in essa. Si seguiranno dunque alcune suggestioni attraversandone la trama, lasciando a chi vorrà di continuarle o di reputarle altrimenti solo abbagli interpretativi.

1. *La terra promessa*

Il film inizia con un crescente accordo dissonante e disturbante all'orecchio. La ricercatissima colonna sonora a cura di Jonny Greenwood non poteva avere inizio migliore. È presumibile che Daniel, dopo aver riscosso la somma per la pietra d'argento che gli stava per costare la vita, abbia avviato per conto proprio un'impresa di trivellazioni petrolifere. Ed è lì che lo troviamo, immerso nella melma e con una decina di uomini alle sue dipendenze. Uno di loro ha un figlio di neanche un anno. Mentre entrambi si trovano calati nel pozzo a immergere i secchi per raccogliere il petrolio, il sistema assai rudimentale di carrucole cede all'improvviso e una trave di legno, tra i due, ricade proprio su quell'uomo,

[2] Si guardi D. Velázquez, *Ritratto di Innocenzo X*, 1650, olio su tela, 140x120cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma. Per un'introduzione al dipinto rimando a T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, scheda 32. Per una lettura più approfondita rinvio sempre a Montanari ma al ciclo di documentari a sua cura *Velázquez. L'ombra della vita*, in particolare al secondo episodio intitolato *La materia della pittura*.

uccidendolo sul colpo. Forse per una forma di umanità latente, forse per senso del dovere, forse per riconoscenza verso la morte di quell'uomo rispetto al quale egli è ancora vivo, prende con sé il bambino. Nella scena successiva Daniel è su un treno in viaggio per lo Stato, con questo biondo bimbo seduto accanto a sé che protende una mano verso di lui e gli sfiora il viso con una carezza. Pare che l'orfano abbia trovato un altro padre.

In realtà H.W., questo il suo nome, sebbene non si possa negare del tutto che tra lui e Daniel ci sia un vero legame affettivo, è come affermato dai dirigenti della Union Oil un bel visino da mettere in mostra per intenerire i proprietari dei terreni sotto i quali si trovano i giacimenti. Per facilitare le contrattazioni delle concessioni a trivellare, Daniel tenta in modo capzioso di trasmettere gli stessi solidi valori familiari su cui dice essere fondata la sua impresa.

Alcuni anni dopo, in occasione di una di queste riunioni, Daniel, diventato nel frattempo un punto di riferimento nel settore delle trivellazioni, viene raggiunto da un ragazzo di nome Paul Sunday. Il giovane gli parla di un giacimento petrolifero collocato nelle terre della sua famiglia e in quelle limitrofe. Dopo aver pattuito con Paul un anticipo di 500 dollari, a fronte di altri 500 una volta che Daniel avrà raggiunto di persona il luogo indicato, i due si salutano.

Daniel raggiunge questa cittadina in incognito, Little Boston, presentandosi presso la fattoria Sunday come un avventore in caccia di quaglie, a seguito della prescrizione medica per il figlio H.W. di stare all'aria aperta. *Ma Paul non c'è*. Dettaglio che nel film, per un buco della sceneggiatura o più probabilmente per una scelta meditata, non viene per nulla esplicitato. Al suo posto, Daniel trova un fastidioso e cocciuto giovane, Eli, il fratello gemello di Paul. La famiglia Sunday è molto religiosa, e basti segnalare oltre a quello della famiglia stessa i nomi del padre Abel e di due delle figlie, Mary e Ruth. Durante la loro battuta di caccia, Daniel e H.W. vedono in effetti il petrolio affiorare in superficie, fuoriuscito dopo il terremoto. Daniel subodora l'affare della sua vita e intavola le trattative con la famiglia. Se Paul aveva chiesto 1000 dollari per dare le informazioni a Daniel e al suo collaboratore, il gemello Eli è più ambizioso: chiede infatti 10 volte quella cifra, la cui metà di 5000 dollari dovrà andare alla congregazione di cui egli stesso è il profeta e pastore, la Chiesa della Terza Rivelazione.

È a quest'altezza che diventa molto interessante, se non proprio necessario, fermarsi a riflettere sull'incrocio che sta avvenendo tra la vita di Daniel e la sua impresa petrolifera e questo curioso inserto religioso, fondamentale per il film. La sosta da fare, pena la cecità sul seguito, è dunque da compiere per quanto possibile *sub specie Hierosolymorum*. Inizio dai nomi dei protagonisti. È noto che secondo la cultura ebraica nei nomi si trova il destino del nominato, perché il nome è il modo in cui la creatura muta si dice a Dio nell'uomo e

viceversa[3]. Fatto ben presente anche nella cultura latina classica, che vedeva nel *nomen omen* ben più di un semplice presagio. Plainview in inglese significa un molto immediato "ampia veduta", suggerendo un uomo che osserva le cose con ampiezza, dall'occhio acuto e dallo sguardo lungo. Etimologicamente Daniel significa "Dio è il mio giudice"[4], stessa radice che si rinviene in Eli, che significa letteralmente "Dio è". Il fratello gemello porta invece il nome dell'apostolo Paolo, il cui ruolo tuttavia si chiarirà a tempo debito. Chi è tuttavia il Dio di Daniel? È il Dio di Mosè, il Dio di Gesù, il Dio di Eli e dunque della Terza Rivelazione? È Pluto, il Dio del denaro, è il successo, la fama, il riuscire sugli altri a ogni costo, è il petrolio sotto i loro piedi? Rispondere a queste domande è ancora prematuro. Così come è forse solo una vacua suggestione rinvenire in H.W. le lettere centrali del tetragramma biblico del nome di JHWH.

L'altro episodio sul quale mi voglio concentrare è la *caccia alle quaglie*. La quaglia, più precisamente la *Callipepla californica*, è uno dei volatili più comuni della California, stato nel quale è ambientata la vicenda. Non dovrebbe dunque destare troppi sospetti il fatto che Daniel e H.W. vadano proprio a caccia di questo esemplare. E tuttavia proprio le quaglie prolungano l'eco biblica proveniente dal libro dell'Esodo, e mi riferisco alla celebre peregrinazione nel deserto del popolo di Israele dopo la fuga dall'Egitto. Nei tre giorni successivi di cammino il popolo eletto giunge alle imbevibili acque di Mara, che per l'appunto significa amarezza (in ebraico *mar*). Mosè allora «invocò il Signore, il quale gli indicò un legno. Lo gettò nell'acqua e l'acqua divenne dolce» (Es 15, 25). Il senzadio Plainview assaggia il petrolio affiorato dal terreno, raccoglie un legno, ve lo intinge e gli dà fuoco per saggiare la qualità della combustione. Il petrolio è per lui infatti la più dolce delle acque.

Il riferimento a Esodo non termina qui, poiché mi spingo a dire che l'intera Little Boston sia da intendere come una nuova Canaan, una Terra Promessa in cui scorrono fiumi di latte e miele (il latte di capra del resto è una delle bevande citate a più riprese durante il film). La comunità di Little Boston è poverissima, l'ospitalità della famiglia Sunday nei confronti di Daniel si limita soltanto al latte di capra e a patate bollite; niente pane, poiché in quelle terre il frumento non attecchisce per via dei depositi alcalini e della penuria d'acqua. Il popolo d'Israele sempre in dubbio su Mosè, Aronne e il Dio che parla per mezzo di loro, reclama a gran voce di avere del cibo. Sicché Dio gliene dà, la proverbiale *manna dal cielo*. E lo fa servendosi delle quaglie come avvisaglia: «Ora alla sera le quaglie salirono

[3] Rimando al sempre fondamentale W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 53-70.

[4] Daniele è anche un sinonimo di giudice. Memorabile l'esclamazione di Shylock nel processo contro Antonio, udendo il favore iniziale accordatogli da Porzia sotto le mentite spoglie di un giovane e talentuoso avvocato: «Un Daniele! un secondo Daniele venuto a far giustizia! Ah, come ti onoro, saggio e giovane giudice!», in W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*), trad. di S. Perosa, Mondadori, Milano 2011, p. 155.

e coprirono l'accampamento; al mattino vi era uno strato di rugiada intorno all'accampamento. Poi lo strato di rugiada svanì ed ecco sulla superficie del deserto vi era una cosa minuta e granulosa, minuta come è la brina sulla terra. Gli Israeliti la videro e si dissero l'un l'altro: "*Man hu*: che cos'è?", perché non sapevano che cosa fosse. Mosè disse loro: "È il pane che il Signore vi ha dato in cibo"» (Es 16, 13-15). Le quaglie hanno mostrato a Daniel e al popolo di Little Boston la manna che faceva la loro terra più ricca, una Terra Promessa i cui latte e miele giacevano sotto i loro piedi. Con un'inversione topografica, non si tratta di una manna scesa come rugiada al mattino dal cielo, bensì di un bene, il più prezioso di tutti, da estrarre dai recessi della terra, *dall'abisso*.

Se il popolo di Little Boston avrà fiducia (o fede) in Daniel Plainview, potrà cadere oro su tutti loro, e il discorso così bugiardamente commovente pronunciato prima dell'inaugurazione del pozzo non può essere prova più chiara di ciò. Daniel promette di costruire una scuola, di far giungere l'acqua, sistemi di irrigazione, pane, strade, agricoltura, lavoro. La comunità acquisterà dunque una vita migliore. Plainview mette in atto la lunghezza del suo sguardo e, ancora una volta, *promette una terra fiorente*. La Terra Promessa sarà tale soltanto se verrà capovolta come un bacile e se dal fondo uscirà il petrolio. Viene perciò costruita la torre della trivellazione e inaugurata da H.W. e dalla sorella minore di Eli, con grande delusione di quest'ultimo, che aveva chiesto espressamente a Daniel di poter benedire, dopo una sua breve presentazione circa il suo essere *il profeta di quella terra*, sia la torre che l'opera in procinto di iniziare. Plainview non gli accorda questo favore, ed è un passaggio fondamentale, la prima maglia della catena che d'ora in avanti legherà entrambi rendendo l'uno il riflesso dell'altro[5].

2. *Il sottosuolo*

In una delle scene più intense del film, incalzante e spasmodica per ritmo e impatto visivo, ovvero l'esplosione del giacimento, l'incolpevole H.W., a causa dell'enorme urto sonoro, perde l'udito, presumibilmente per la rottura dei timpani. Un evento nefasto, che rende il figlio del tutto irraggiungibile da parte di Daniel. Nel frattempo, giunge a Little Boston un uomo che si presenta come Henry Plainview, il fratello di Daniel, col quale non si vedeva da moltissimo tempo. Se uno dei temi più importanti del film, e direi anche piuttosto ovvi, è il *sottosuolo*, questo è il momento in cui si potrebbe fare iniziare, riferendosi naturalmente all'opera dostoevskijana, la parte *memorie dal sottosuolo* di Daniel. Per molti

[5] In una scena successiva, durante la quale Eli si reca da Daniel per ricordargli di onorare la promessa fatta di donare 5000 dollari alla sua chiesa, il giovane viene letteralmente picchiato e gettato nel fango da Plainview, un accanimento motivato anche dai recenti trascorsi con il figlio. La scena è scandita, non a caso, dalla profondissima sonata per violino e pianoforte di Arvo Pärt nota con il titolo molto evocativo per il nostro argomento di *Fratres*.

versi la vicenda e il personaggio Daniel Plainview sembrano ricalcare in modo illuminante il romanzo dostoevskijano.

Chi è quest'uomo del sottosuolo? È un uomo solo, malato, malvagio, che gode a essere umiliato, che nutre un immane senso di risentimento nei confronti delle altre persone e del mondo intero, che gioisce della sua abiezione e mediocrità, e il cui unico impegno serio nella vita è non tirarsi indietro lungo la Nevskij di Pietroburgo nel dare una spallata a un ufficiale dell'esercito per esclamare che su questa terra esiste anche lui. È un essere ripugnante, una mosca a cui non prestare per nulla attenzione se non per il fatto di dare fastidio e di doverla schiacciare.

Così descritto, tuttavia, l'uomo dostoevskijano non somiglia per nulla a Plainview, il quale è invece ambizioso, competitivo, infaticabile, indefesso, duro, arcigno e senza fede e scrupolo alcuno. Pare però che questa corazza indossata per difendersi dal male del mondo sia molto simile all'abiezione del sottosuolo, i dimoranti del quale sono ignorati da tutti e da tutto, e sembra anche che l'ariete bicefalo dell'incidente di H.W. e dell'arrivo del fratello a un certo punto faccia breccia in lui. H.W., ormai ingestibile e anche dopo un grossolano tentativo motivato dalla gelosia di rimuovere lo zio, viene mandato in città per essere educato a una scuola per sordi, ed è in questo frangente che Daniel approfondisce la conoscenza del fratello. Pur di evitare che la sua impresa venga inghiottita dai rapacissimi affaristi della Standard Oil, Daniel costruisce una tubazione per trasportare il petrolio da Little Boston alla prima città portuale sul mare, in modo da poter stipulare un accordo con la Union Oil. Per far ciò, e per preparare la tubazione, Daniel si avvale dell'aiuto del fratello. I due percorrono molta strada e giunti al mare fanno un bagno. Lì Daniel capisce che qualcosa sull'uomo che ha accanto inizia a non tornare. Comincia a provare disprezzo per *questo non più tale* Henry. Scopre che è un impostore appropriatosi dell'identità del vero fratello morto e di cui era amico: saputo ciò, gli pianta infatt una pallottola in testa. Da buon scavatore della melma, prepara con tanto di vanga la fossa a quell'uomo e lo getta lì dentro.

L'unico problema per la tubazione è la terra di William Bandy, che non avrebbe dato la concessione della sua terra senza prima averne discusso con Daniel. Messo alle strette si dirige da lui. Il vecchio Bandy vuole che Daniel si converta alla Chiesa di Eli. Difficile immaginare una beffa più grande. Questa infatti è la seconda scena topica del film. Le parole usate da Daniel questa volta paiono le più adeguate per definire Eli, ovvero un *abile commediante*. Eli è una specie di guaritore, un intermediario tra Dio e il suo popolo della peggiore specie, che tramite gesti scomposti, urla e schiamazzi crede di estirpare i demoni del peccato o di cacciarli via. Eli, fatto mettere Daniel in ginocchio, non solo lo costringe a umiliarsi dinanzi alla comunità adunata, ma anche a urlare di aver abbandonato suo figlio, un grido che grazie alle mirabili doti recitative di Day-Lewis sembra sgorgare sinceramente dal suo cuore come uno zampillo di petrolio infuocato.

L'impressione è che Daniel gridi quelle parole in modo convinto, salvo poi ritornare lucido e motivato a subire strumentalmente quell'umiliazione. Tanto che alla fine, dopo essere stato deterso dal peccato con l'acqua battesimale, pare esclamare sotto voce e con la massima soddisfazione una frase come: «There's the pipeline!». Durante questo rito Eli schiaffeggia Daniel ripetutamente, ed è proprio questo schiaffeggiare che richiama ancora una volta le dense pagine delle *Memorie*, in cui quest'uomo con un tremendo amor proprio, sospettoso e suscettibile, dice addirittura di godere della disperazione in cui si viene gettati negli attimi della più cocente umiliazione: «Così appunto nel caso dello schiaffo: giacché allora ti senti proprio schiacciare dalla consapevolezza del fango in cui ti hanno cacciato schiaffeggiandoti. Tanto più che, per quanto la rigiri, alla fin fine vien sempre fuori che il principale colpevole di tutto sei sempre tu, e nessun altro, e – quel che fa più male – colpevole senza colpa e, potremmo dire, per legge di natura. Colpevole in primo luogo perché tu sei il più intelligente fra quanti ti circondano»[6]. Daniel si sente, ed è, il più intelligente di tutti loro, quando per intelligenza si intende la capacità avere la meglio sui propri simili.

Daniel fa infatti questo. Un'intelligenza che non è né giusta né sbagliata, che ha comunque una parvenza di abiezione ma in fondo la più naturale delle reazioni al mare nero che è il mondo e di cui il petrolio è la metafora, male di cui Plainview è un cercatore e, rispetto a tutti gli altri, il più bravo a sfruttare. Terminata la cerimonia, invocato il sangue del Signore (altro fondamentale passaggio, e cioè: «I want the blood») e forse ammesso il rimorso d'aver abbandonato il suo bambino, Daniel stringe la mano a Eli e gli dice qualcosa che, e sarebbe stato interessante sentirlo, resta coperto dagli applausi dei convenuti ma che fa cambiare di netto l'espressione del volto del sacerdote. È plausibile sostenere che Daniel gli prometta vendetta per l'umiliazione subita, e Eli ne avrà più di quanta potrà mai immaginare. Potrebbe essere questo infatti il momento in cui Daniel gli promette che *ci sarà sangue*.

Forse in preda al rimorso, forse semplicemente per continuare a tenere in piedi questa farsa di sincero amore filiale, fa richiamare il figlio, ma il figlio non lo riconosce, è in collera con lui per averlo abbandonato, e come se non bastasse la distanza tra i due si fa incolmabile poiché Daniel non ha modo di farsi capire da H.W. né H.W. di farsi intendere da Daniel, sebbene abbia imparato con una certa destrezza il linguaggio dei segni. Molto significativa in tal senso la scena in cui Daniel e il figlio vanno a pranzo in un locale costoso, da veri signori, e lì incontrano gli stessi uomini della Standard Oil che gli avevano proposto di vendere tutto e di ritirarsi a vita privata. Allora la delusione per quanto accaduto con H.W. era ancora troppo forte, sicché Daniel, interpretando male le parole del dirigente della Standard, gli intima di tagliargli la gola. Se la figura fraterna poteva essere accostata a quella di Lisa nel sottosuolo dostoevskijano con gli esiti ben noti, ovvero una pausa di

[6] F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864), a cura di I. Sibaldi, Mondadori, Milano 2015, p. 13.

bontà repressa che finalmente trova espressione, questa scena sembra avere lo stesso tenore di quella dei festeggiamenti dell'impiegato Zverkov, durante la quale l'io narrante tenta in modo folle e paranoico di attirare l'attenzione, di affermare nonostante tutto la propria esistenza. Daniel, palesemente ubriaco, importuna i signori seduti al tavolo accanto al suo e ribadisce la parola data: che avrebbe costruito la tubazione e che si sarebbe preso cura di suo figlio. La barriera di odio e risentimento eretta contro il mondo diventa più alta e più spessa.

Come confessato al fratello, Daniel non vede niente di interessante nelle persone, niente che lo attragga. Le persone sono un mezzo per arrivare al suo scopo, lui un uomo segnato dal dolore della constatazione di un mondo che cospira alle sue spalle, della perdita familiare, di una moglie mai avuta, di un figlio non suo. In questo senso c'è molto Gesualdo Motta in Daniel Plainview. Il personaggio esemplare e mitico del cosmo verghiano è invidiato dal popolaccio e deriso dalla nobiltà, non ha una famiglia, ha una moglie di comodo e la figlia Elisabetta è di un altro. Ma a ben vedere Daniel Plainview, e qui colgo la divaricazione fondamentale tra le due opere, *non è un vinto*. Sempre al fratello impostore confida di voler guadagnare talmente tanto per potersi isolare da tutto e permettersi di rendere definitivo il suo distacco dal resto dell'umanità. Daniel opera nel sottosuolo per fabbricarne uno in cui abitare per sempre. E così fa. Il denaro è così cospicuo da costruire un'enorme villa, nella quale va a vivere solo, dedito all'amministrazione delle sue varie imprese sparse per lo stato e all'alcol. Direi che concepire un pensiero simile è un atto fatale, la cui radicalità a mia conoscenza è stata colta ed espressa solo da Cesare Pavese: «La sola regola eroica: essere soli soli soli. / Quando passerai una giornata senza presupporre né implicare in nessun tuo gesto o pensiero la presenza di altri, potrai chiamarti eroico»[7]. Pavese parla di *una* giornata. Il titanismo di Plainview si spinge invece al resto dei suoi giorni.

In quest'ultima parte del film accadono per lo più due cose: la separazione con il figlio H.W. e, soprattutto, la visita di Eli. Al figlio Daniel rivela, nel colmo del suo risentimento, di non essere il suo vero padre, di essere «a bastard from a basket». H.W. si è sposato con la figlia minore di Abel Sunday, un'unione che potrebbe suggellare la continuità tra Daniel e Eli, ma non è in questa direzione che prosegue il film. Del resto H.W. non *rivede niente di sé in Daniel*[8].

3. *Il cuore nero del mondo*

[7] C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2020, p. 205, fr. del 15 ottobre 1940.

[8] Sebbene a parti invertite, l'episodio richiama ancora il *Mastro* verghiano, in particolare la constatazione da parte di Gesualdo dell'incolmabile distanza che lo separa dalla figlia: «E lui allora si sentì tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia e non aggiunse altro», in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Mondadori, Milano 2008, p. 354.

Il momento apicale del film, in cui tutte le fila vengono tirate, è la visita di Eli. È passato più di un decennio, Eli ha viaggiato molto e predicato la sua rivelazione, ma alcuni cattivi investimenti e ingenti perdite in borsa lo hanno indotto a riparare per disperazione proprio da Daniel, il quale è in uno stato pietoso, divorato dall'alcol, dall'odio e da un sentimento di autodistruzione, un vecchio rancoroso divenuto lo spettacolo grottesco di se stesso. La scena si svolge, si badi bene, in una specie di piano sotterraneo in cui è stata allestita una pista da bowling. Eli trova Daniel profondamente addormentato sulle assi di legno, e l'unica cosa che pare vincere il suo torpore è sentire pronunciare da Eli il proprio nome, a cui Daniel risponde come se lo aspettasse da tempo: «Yes, it is». Si sveglia schiaffeggiandosi sulla nuca come si fa con i conigli, si sgranchisce, prende da terra il piatto con il suo pasto e si siede su una poltrona a muro, rifiutando il *drink* che Eli gli offre, preso dal suo stesso bar. Dopo di ciò, prestando orecchio a Eli, svuota un'intera bottiglia d'acqua e inizia mangiare la bistecca fredda, quasi come una bestia feroce che pregusta la sua preda. Mentre Daniel lo guarda con impressionante disprezzo, Eli gli espone la sua proposta: trivellare i pozzi non ancora sfruttati di Little Boston. La risposta di Daniel, in un colloquio che meritatamente è stato segnalato per rimanere nella storia del cinema, è censoria: i pozzi sono stati trivellati. Daniel li ha prosciugati come con la cannuccia di un *milkshake*, e gliela mostra mimandogliela con un dito prima di acciuffarlo per il bavero e di scaraventarlo a terra.

Due sono le cose da evidenziare in questo colloquio: il fatto che Daniel dica a Eli di essere il gemello sbagliato, addirittura uno scarto negli umori di sua madre; contrariamente a Paul, il quale è il *vero eletto*, che con i soldi della prima contrattazione ha iniziato una sua impresa con diversi pozzi produttivi; Daniel ha prelevato ogni goccia bevendo il «lamb's blood» da quella terra, promettendo la Terra Promessa salvo poi prosciugarne i fiumi per sé solo.

È ormai chiara la ragione del nome del fratello eletto Paul: anziché permanere nella palude del misticismo e interpretare il mondo come il frutto dei misteri che Dio manderebbe all'uomo, ha invece incontrato la luce della *vera rivelazione*, e cioè Daniel in persona. Per quanto patetico e ridicolo possa sembrare questo duello finale tra due fedi (da una parte un uomo vecchio, lurido e avvinazzato, dall'altra un giovane patetico, ripugnante e corroso dallo stesso peccato che con tanto fervore aveva creduto di scacciare dai suoi fedeli), e per quanto si faccia difficoltà a capire chi tra i due sia il vincitore e chi lo sconfitto, due elementi mi sembrano palesi: la vendetta di Daniel e il sacrificio compiuto nel sangue di Eli.

Daniel si mostra talmente generoso nei confronti del suo nemico da concedergli ogni cosa che propone, a patto però di ammettere a gran voce davanti a lui di essere un falso profeta e che Dio è una superstizione. E Daniel lo costringerà a farlo, cogliendolo nella debolezza della sua esasperazione per i debiti e per i suoi dubbi di fede, come in occasione del suo battesimo in cui gli aveva promesso di divorarlo. E Eli lo fa. Si prostra davanti al

suo nemico e nella massima umiliazione Daniel gli rivela che quei pozzi sono stati prosciugati. Dopodiché lo insegue lanciandogli dei birilli e, colto Eli nel suo strisciare come un verme, Daniel, goffo e zoppo da sfiorare il ridicolo, alla fine lo raggiunge e gli spacca il cranio. A quel punto, col sangue del profeta che finalmente scorre nel sottosuolo, Daniel Plainview, ovvero la Terza Rivelazione, si accascia a terra esausto. Interrogato dal suo maggiordomo per nulla indispettito da quanto avvenuto risponde: «I'm finished». Il vero messia si mostra alla fine e conclude la sua opera, sulle note festanti e giubilanti dello strepitoso *Allegro giocoso* del Concerto per violino e orchestra in re maggiore di Brahms.

In tutta sincerità, il finale mi sembra così enigmatico e intenso che ho davvero difficoltà a chiudere il cerchio di questo tentativo di commento. Ritengo allora utile raccogliere le fila di quanto detto per slanciarsi in un azzardo interpretativo. Su suggerimento di un Paolo che nella via del successo si offre a un Dio che gli illumina la strada, Daniel approda alla Terra Promessa e la adultera, ne prosciuga ogni goccia per trarne profitto, una manna nera come il suo animo. Come il petrolio si trova sotto terra, il male è sotto i nostri piedi, male che il film restituisce con quest'uomo che non apporta al mondo nulla di ciò che aveva promesso nel suo primo sermone alla comunità di Little Boston, ovvero prosperità e benessere, poiché in verità non esiste niente di tutto questo, la Terra Promessa è solo un mito, come del resto ogni giudizio positivo sugli esseri umani, sulla famiglia, i figli, il prendere moglie e il successo professionale. Daniel è il detentore e il paladino di questa verità, e l'ha compresa talmente bene, ha scavato così in profondità, da assurgervi lui stesso con la sua vita e da non aver bisogno di alcuna filosofia o rivelazione. Un uomo divorato dal sottosuolo, al quale ha aspirato per tutta l'esistenza e in cui alla fine si rintana.

Questo film è ben lungi dall'essere un racconto di quale fine si può fare se si persegue nella vita null'altro che il successo. Oltre ogni etica, Plainview sembra ai miei occhi il personaggio migliore di tutta la vicenda, che da solo è riuscito ad avere la meglio sulla ripugnante mediocrità che aveva intorno, dalla falsa superstizione di un guaritore strampalato ai dittatori del capitale americano.

La rivelazione non è dunque Eli, latore di un messaggio fuorviante, ma Daniel, *il giudice e giustiziere di Dio*. Il mondo non è buono, è nero come il petrolio che Plainview ci mostra con il suo personaggio facendolo sgasare dalle profondità della terra. Aveva allora ragione Conrad a far dire a Kurtz che tutto è *orrore*[9]. E naturalmente aveva ragione Pavese: «Contemplare senza posa quest'orrore: ciò ch'è stato, sarà»[10]. Plainview è tale ampia veduta sull'orrore. Bisogna solo decidere se farsi illuminare dalla sua rivelazione, se credere alla sua fede o se battezzarsi alla sua Chiesa con il sangue di Eli per vivere con coraggio e

[9] «In un bisbiglio gridò verso qualche immagine, qualche visione – due volte lanciò un grido, un grido che non era più di un sospiro: "Che orrore! Che orrore!"», in J. Conrad, *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899), trad. di R. Bernascone, Mondadori, Milano 2012, p. 223.

[10] C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 59, ultima frase del fr. del 26 novembre 1937.

disprezzo il mondo com'è veramente: un immenso, sconfinato e agghiacciante *Heart of Darkness*.

Contraddizione e paradosso. Alcune considerazioni kierkegaardiane

di Stefano Piazzese

«Il *tragico* è la contraddizione sofferente»[1]. A partire da questo sguardo sulla vita, Kierkegaard elabora il proprio pensiero lungi dal modo sistematico (qui sta la distanza da Hegel), anzi, proprio il tragico è l'elemento che determina la problematicità di ogni sistema filosofico. *Tragico* è il luogo dove il *toglimento* di ciò che dona la morte conduce inevitabilmente a essa: questo motivo il filosofo lo prende dalla celebre *spina nella carne* (σκόλοψ τῇ σαρκί) di cui parla Paolo di Tarso (*2Cor.*, 12, 7), e posta questa considerazione Szondi definisce la filosofia di Kierkegaard l'*inizio religioso di un pensiero areligioso*[2] (definizione assai distante dalla *Stimmung* kierkegaardiana se si pensa che il *teologico* da lui inteso non è una dimensione periferica, per così dire, della sua riflessione) al cui centro è posto il concetto di *contraddizione* (*Modsigelse*) che rimane sempre irrisolta se pensata solo in forza della realtà. Una via d'uscita da questa irrimediabilità è tuttavia possibile, ma essa risiede nel «"modo di vedere" dell'uomo, che ha così la possibilità di raggiungere la via d'uscita, almeno di

[1] S. Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica alle* «*Briciole di filosofia*» (*Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de philosophiske Smuler*, 1846), in «*Le grandi opere filosofiche e teologiche*», trad. di C. Fabro, Bompiani, Milano 2013, p. 1477. Le opere di Kierkegaard saranno citate da qui, pertanto, da ora in avanti, nelle note si riporterà solo il titolo dell'opera seguito da numero di pagina.

[2] P. Szondi, *Saggio sul tragico* (*Versuch uber das Tragische*, tratto da *Schriften I. Theorie des modernen Dramas*, 1978), trad. di G. Garelli, Aesthetica, Milano 2019, p. 48.

superare la contraddizione in una prospettiva più elevata, alla quale la via d'uscita non interessa più»[3] - e dunque si tratterebbe di un 'superamento' fittizio. Il pensiero di Kierkegaard si caratterizza, sin dal suo inizio, come una profonda speleologia dell'umano fortemente animata dalla riflessione sul tragico, 'luogo' in cui la contraddizione rimane irrisolta e mai superata. Ecco l'elemento *par excellence* che segna ogni vicenda tragica, l'esistenza stessa dell'uomo tragico. Vicende nelle quali la disperazione non conosce una parola definitiva che possa placare l'*irrimediabile* della contraddizione. Ai fini della presente riflessione, verranno presi in considerazione alcuni passi tratti da tre opere del filosofo: *Aut-Aut*, *Timore e tremore* e *Briciole di filosofia*.

In *Aut-aut* il pensatore danese dedica ampio spazio al concetto di *tragico*, affermando lo sviluppo storico di quest'ultimo è un evento che rimane entro i limiti del concetto stesso, dentro i confini storici delle sue evoluzioni nel susseguirsi incessante di epoche e di paradigmi culturali[4]. Anche se verrà preso in esame solamente quello che Kierkegaard dice sul tragico antico, è opportuno tenere presente che il tragico moderno ha in sé il riflesso della propria antica matrice. Ne consegue che esso è 'visto' sempre nella sua continuità con il tragico antico.

Kierkegaard risponde alla domanda sull'essenza del tragico e quando affronta il tema della *colpa*[5] che piomba sull'*eroe tragico* dice chiaramente in cosa consiste il nucleo di una tragedia: «Il tragico contiene una malinconia e un farmaco che in verità non si deve disprezzare; […] Per originale che possa essere ciascun individuo, egli è comunque figlio di Dio, del tempo, del suo popolo, della sua famiglia, dei suoi amici»[6]. Nell'approfondire teoreticamente i concetti del pensiero teologico-filosofico di cui ci occupiamo, non si può non considerare la matrice teologico-cristiana, la quale fa sì che parlare della tragedia e del tragico comporti la necessità di dare uno sguardo profondo al terreno teologico da cui il pensiero del filosofo prende le mosse.

La malinconia che il tragico ha in sé, nel modo della sua ineluttabilità, appartiene alla condizione umana: impossibile è sfuggire a ciò che nel suo manifestarsi come evento che scuote la vita dell'uomo è parimenti *anche* suo ristoro. Bisogna, a questo punto, fare un opportuno distinguo tra *angoscia* e *sofferenza*: la prima, fondamentale determinazione tragica, la si ritrova nella trattazione del filosofo in riferimento alla tragedia antica, ovvero all'*Antigone* di Sofocle - Antigone, a causa del segreto che custodisce sin da bambina, ha *gettato la sua anima in braccio all'angoscia*; la seconda è connessa al concetto di colpa e pertiene tanto

---

[3] *Ibidem*.

[4] S. Kierkegaard, *Aut-Aut* (*Enten-Eller,* 1843), cit., p. 151.

[5] In relazione al legame che intercorre tra il concetto di *colpa tragica* e quello di *peccato originale* in Kierkegaard cfr. ivi, p. 167: «Infatti la colpa tragica è più della colpa soggettiva, essa è colpa originale; ma la nozione di colpa originale, come quella di peccato originale, è una definizione sostanziale e questo elemento sostanziale rende recisamente la sofferenza più profonda».

[6] Ivi, p. 159.

al tragico antico quanto al tragico cristiano[7]. Risulta imprescindibile un accenno più articolato al concetto di *angoscia* in merito ai passi kierkegaardiani citati (idea che attraversa tutte le opere di Kierkegaard, e che richiederebbe una trattazione a parte per ognuna di esse; motivo per cui si farà riferimento, per adesso, solo all'opera *Aut-Aut*) – va ricordato, ancora una volta, che il filosofo e teologo sta tentando di formulare una definizione del tragico moderno a partire dal tragico antico (*tragico* e *tragedia* s'incontrano, dunque, in questo pensiero teologico-filosofico):

> Infatti l'angoscia è una riflessione e per questo si distingue essenzialmente dalla sofferenza. L'angoscia è l'organo col quale il soggetto si appropria della sofferenza e se l'assimila. L'angoscia è la forza di movimento che fa breccia e insinua la pena nel cuore di qualcuno. Ma il movimento non è rapido come un dardo, è successivo; non esiste una volta per tutte ma è sempre in divenire. Come uno sguardo intensamente amoroso spasima per il suo oggetto, così l'angoscia guarda alla pena per desiderarla[8].

Secondo quanto appena letto, è possibile affermare che la dialettica del tragico è *dialettica dell'esistenza* in quanto l'angoscia, stando alla definizione di Kierkegaard, si caratterizza come *una vera determinazione tragica* corrispondente all'antico motto *quem deus vult perdere, primum dementat* (a quelli che vuole rovinare, Dio toglie prima la ragione). La tragicità dell'angoscia consiste nel fatto che essa contiene un *momento ulteriore* che la porta ad attaccarsi maggiormente all'oggetto per cui patisce, generando improvvisamente la pena perché lo ama e lo teme allo stesso tempo[9]. (Ecco il seme che germogliando si dirama teoreticamente in tutto il pensiero di Kierkegaard: il *tragico* è all'origine di ogni discorso che vuole *cum-prehendere* l'esistenza). L'angoscia ha quindi una funzione doppia: da una parte essa è il *movimento che scopre*, che procede per *continui assaggi*, e individua la pena *girandole attorno*; d'altra parte è improvvisa e genera tutta la pena in men che non si dica, così che *quest'attimo* subito si dissolve in una successione.

Ma il tragico lo si può cogliere in Kierkegaard solo a partire dal confronto che esso esige, reclama, con la fede cristiana come *passione*; proprio la passionalità della *fides* sancisce la differenza tra *eroe tragico* e *cavaliere della fede*. La figura presa in esame dal filosofo in *Timore e tremore* è quella di Abramo, dalla cui vicenda emerge il concetto di *paradosso*, elemento teoretico che, come evidenzia Salvatore Natoli, traccerebbe una linea di demarcazione netta tra spirito tragico e cultura cristiano-giudaica: se la *contraddizione* è il centro nevralgico della tragedia attica, il *paradosso* è l'elemento caratterizzante la fede cristiana. Va aggiunto che, come ha rilevato Simone Weil, il concetto di *contraddizione* è tuttavia presente anche nella narrazione biblica. (Anzi, alla luce di questa osservazione è possibile individuare una grande vicinanza tra la tragedia greca e il cristianesimo, che non è certo povero di spirito

[7] Cfr. ivi, p. 169.
[8] Ivi, pp. 173-175.
[9] Cfr. ivi, p. 175.

tragico. Non sarà che il cristianesimo avendo assorbito il bagaglio semantico della grecità, rielaborandolo e ri-creandolo *sui generis*, ha per conseguenza 'preso', in certa misura, anche lo spirito e il linguaggio della tragedia? Quale affinità tra l'ἡδυσμένος λόγος [Arist., *Po.*, 6.3, 1449b], in tutta la potenza fondativa del suo universo concettuale, e la vicenda del λόγος-σάρξ [*Vangelo di Giovanni*] annunciato dal κήρυγμα e che la chiesa dei primi secoli ha pian piano elaborato teo-logicamente? La risposta che qui viene data alla prima domanda è affermativa; il secondo quesito comporta un impegno di ricerca per rispondere nel modo più esaustivo possibile anche alla prima domanda, obbiettivo che qui non è possibile perseguire).

Continua Kierkegaard:

> L'uomo può rimanere un eroe tragico con le sue proprie forze, non un cavaliere della fede. Quando un uomo intraprende il cammino aspro in un certo senso dell'eroe tragico, allora molti possono consigliarlo. Colui che va per la via stretta della fede, nessuno lo può consigliare, nessuno riesce a capirlo. La fede è un prodigio, eppure nessun uomo ne è escluso: poiché ciò in cui ogni vita umana si unisce è la passione e la fede è una passione[10].

Anche a partire da questo passo si può constatare una vicinanza nella distanza, ovvero: è legittimo affermare che l'eroe tragico (va ricordato che viene adoperata questa definizione per rimanere entro i confini del discorso dell'autore di cui si parla, poiché si ritiene più opportuna quella di *uomo tragico*), nel dispiegarsi della sua drammatica vicenda, sia avulso da qualsivoglia forma di πάθος (stesso tema del verbo πάσχειν, *soffrire*)?[11] Se *passione* è anche patimento, di certo difficilmente si potrebbe rispondere 'no' al quesito appena posto, visto che il *patire* caratterizzante l'eroe tragico è punto nodale del dramma.

Kierkegaard afferma che «l'eroe tragico rinunzia a se stesso per esprimere il generale; il cavaliere della fede rinunzia al generale per diventare il Singolo»[12] (e qui ogni confine precedentemente ben definito inizia a essere labile. Ciò che per il filosofo determina l'eroe tragico è presente anche nella vicenda di Gesù che, stando a Weil, per alcuni aspetti è molto vicina a quella del Prometeo eschileo[13]). Nel caso di Agamennone, come leggiamo

---

[10] S. Kierkegaard, *Timore e tremore* (*Frygt og Bæven*, 1843), cit., p. 273.

[11] Cfr. S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, a cura di G. Caramore, Morcelliana, Brescia 2002, p. 133. Qui il filosofo, prendendo le mosse dalle parole di Sergio Quinzio sulla dimensione tragica del cristianesimo, pone la seguente domanda (il corsivo è di Natoli): «"La tragedia è interna alla fede, perché è un problema di tensione fra due realtà: vedere che Dio mi salva e che solo Dio può salvarmi e che deve per forza salvarmi per essere Dio, e nello stesso tempo fare esperienza che in realtà non mi salva affatto". *Proprio in questa tensione vi è la tragicità del cristianesimo. Ora, come possiamo porci di fronte a queste due facce: il cristianesimo tragico e il cristianesimo non tragico?*».

[12] S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 285.

[13] Cfr. a tal riguardo S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane* (*La source grecque,* 1953), trad. di M. Harwell Pieracci e C. Campo, Borma, Roma 1999, pp. 194-199: «Prometeo è la saggezza di Zeus. […] Si deve pensare che Zeus e Prometeo sono un solo e medesimo Dio; e si deve interpretare la frase "Zeus ha posto come legge suprema: attraverso la sofferenza la conoscenza" in relazione al supplizio di Prometeo. […] L'idea di una situazione in cui Dio sarebbe separato dalla sua saggezza è stranissima. Ma essa appare

nell'*Orestea* di Eschilo, si verificano quei tratti costituenti la linea di demarcazione tra *eroe tragico* e *cavaliere della fede*: «l'eroe tragico compie il suo atto e trova riposo nel generale, il cavaliere della fede si mantiene continuamente in tensione. Agamennone rinuncia a Ifigenia e con questo ha trovato riposo nel generale, lotta ora per sacrificarla»[14]. La differenza tra eroe tragico e cavaliere della fede sta nel fatto che il *dovere* e il *desiderio* sono posti "l'uno di fronte all'altro" come elementi che caratterizzano e definiscono in modi diversi l'esserci delle due figure in questione. Difatti, in una nota a piè di pagina, Kierkegaard approfondisce tale differenza: «L'eroe tragico ha la certezza che l'obbligazione morale è totalmente presente in lui per il fatto ch'egli la trasforma in un desiderio. Così Agamennone può dire: la prova ch'io non vengo meno al mio dovere di padre è che questo mio dovere è il mio unico desiderio»[15].

L'eroe tragico è colui che «rinuncia al suo desiderio per compiere il suo dovere. Anche per l'eroe della fede il desiderio e il dovere sono identici, ma egli deve rinunciare a entrambi»[16]. Così la figura di Abramo e quella di Agamennone, le loro stesse vicende non possono che avere dinamiche ed esiti differenti; il primo «quando allora vuol rassegnarsi rinunciando al suo desiderio, non diventa più il cavaliere della fede: poiché il dovere assoluto esige precisamente ch'egli vi rinunci. L'eroe tragico ha raggiunto un'espressione più alta del dovere, ma non un dovere assoluto»[17], e forse la sua ὕβρις, come nel caso di Agamennone, consiste nell'aver aperto il dovere al desiderio (dinamica del doppio).

---

anche, sebbene meno sottolineata, nella storia del Cristo. Il Cristo accusa suo Padre di averlo abbandonato, e san Paolo dice che il Cristo è divenuto maledizione davanti a Dio, al nostro posto. Nel supremo momento della Passione, c'è un istante ove appare qualcosa che agli occhi degli uomini somiglia a una separazione, a una opposizione fra Padre e Figlio. Certo non è che un'apparenza. Ma nella tragedia di Eschilo alcune parole sono sparse qua e là – e che senza dubbio avrebbero assai maggior significato per noi se conoscessimo il Prometeo liberato – rivelano che l'ostilità tra Prometeo e Zeus è soltanto apparente».

[14] S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 289.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

Il Singolo[18], nel suo *de-cidersi*[19], si trova di fronte alla possibilità[20] di essere eroe tragico o cavaliere della fede, e dunque l'appartenere a una categoria o all'altra dipende esclusivamente dalla volontà del Singolo, solo questo «può decidere se ora si trova realmente in uno scrupolo o se è il cavaliere della fede»[21]. È possibile constatare come in questo discorso venga meno ogni connessione concettuale con la dimensione della *necessità*, uno dei pilastri della tragedia antica presente, in particolar modo, nel tragico eschileo. La teoresi filosofico-teologica kierkegaardiana, affermando la centralità del Singolo, si concentra sul momento della scelta; la possibilità di scegliere, a sua volta genera angoscia, e quest'ultima è *vertigine della libertà*. Ma se il *Singolo*, come si è detto prima, nel suo *de-cidersi* esercita *ipso facto* una scelta, bisogna altresì constatare che il trovarsi nell'irrimediabilità del *dover scegliere* gli viene solo ed esclusivamente dal dominio di *necessità* - da un evento, cioè, che precede la scelta tra due o più possibilità - poiché egli, benché libero di scegliere, non è libero di non scegliere, ovvero non può scegliere di non trovarsi in *quella* determinata situazione che gli piomba addosso e per la quale deve *decidersi*: deve compiere una scelta giacché la libertà di scegliere è sempre preceduta dall'incombere di *quella* situazione per la quale egli *è chiamato* decidere. Nonostante ciò, l'intreccio di necessità e libertà, fondamento ancestrale della cultura greco-tragica, non è del tutto assente nelle opere del filosofo danese nel senso che, anche se non esposto in modo esplicito e chiaro, è comunque possibile rilevarne l'ombra. Prima della possibilità di scelta vi è un evento che precede e che fonda questa stessa possibilità; l'evento che precede e che fonda l'*aut-aut* rientra nel dominio di Ἀνάγκη ed è il suo stesso incombere. Se, per entrare nello specifico, si operasse la trasposizione di quanto appena detto alla vicenda biblica che troviamo in *Timore e tremore*, è possibile constatare che l'attimo prima in cui Dio parla ad Abramo si verifica il fatto stesso che Dio si fa presente (*Ge.*, 22, 1: «Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse: "Abramo, Abramo!"»), e in quelle parole, in quello stesso evento, si manifesta l'incombere, dal punto

[18] Nel pensiero di Kierkegaard la *soggettività* è intesa come *Singolo* così come è spiegata da G. Reale nella sua introduzione all'edizione Bompiani delle *Opere* del filosofo: «Per lui [Kierkegaard] il "Soggetto" deve essere, sì il centro della filosofia, ma in senso opposto a quello della metafisica idealista. Il Soggetto non è quello creato dall'astrazione concettuale, bensì quello reale dell'esperienza esistenziale, ossia è la persona individuale, il "Singolo". Kierkegaard scrive: "… per farla finita con la falsa soggettività, si deve andare a fondo sino al "Singolo" – davanti a Dio". E soggiunge: "è verissimo che la Soggettività isolata, come l'intende il tempo, è anche il male; […] Essa deve essere salvata con la soggettività, cioè con Dio, che è la Soggettività che costringe infinitamente" (*Diario*, n. 2775 ed. Fabro). Dunque, il "Soggetto" di cui parla Kierkegaard è l'individuo reale, appunto il "singolo", che vale più della "specie e del genere a cui appartiene"» (G. Reale, in S. Kierkegaard, *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, cit., p. 12).

[19] Dal latino *decīdĕre*, prefisso *de* e il verbo *caedĕre*, *tagliare*. Dunque, letteralmente *decidere* significa *tagliare*, *tagliar via*, *dare un taglio*, *definire*.

[20] Sul concetto di possibilità in Kierkegaard cfr. M. Vozza, *Orizzonti del possibile*, Moretti&Vitali, Bergamo 2017, pp. 37-44.

[21] S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 291.

di vista dell'uomo s'intende, di *necessità* che non prevede mai una via di fuga dall'accadimento che si sta manifestando, a prescindere dai contenuti del discorso di Dio che la narrazione mostra nei versi successivi.

In *Postilla conclusiva non scientifica* il filosofo di Copenaghen afferma in relazione a due suoi scritti, *La ripresa*[22] e *Stadi*, che l'uomo di cui parla «è lo stesso uomo il quale con la sua intelligenza vede il comico, che soffre il tragico, e nell'unità di entrambi sceglie il tragico»[23]. Perché l'uomo sceglie il *tragico*? Una risposta possibile è la seguente: nonostante la consapevolezza della dimensione comica che riguarda la vita, al soppesare delle due, il Singolo che si trova in *quella* determinata situazione comprende che nel tragico vi è il timbro originale dell'esistere, e che nella scelta del tragico egli *cor-risponde* al dominio di necessita poiché sa che non potrebbe fare altrimenti: ogni *altrimenti* è un tentativo illusorio di sfuggire al decreto incontrovertibile di ciò che contro ogni volontà accade e che non può essere mutato, che non può mutare, che non può esser altro da ciò che è nel suo accadere: «saggio è colui che si inchina di fronte all'inevitabile» (AESCH., *Pers.*, v. 936).

Anche Salvatore Natoli, per quanto concerne il nesso necessità-libertà nella tragedia, si sofferma sul confronto tra cultura greca e cristianesimo. In relazione a quanto detto sin qui, è opportuno tornare a Natoli perché la sua argomentazione sul tragico coglie il tratto del pensiero di Kierkegaard di cui parliamo. Dopo l'*Orestea* il filosofo analizza il *Prometeo incatenato*: l'aspetto interessante che Natoli pone in risalto riguarda il rapporto conflittuale tra Prometeo e Zeus che anima tutta la vicenda tragica[24], conflitto che mostra prepotentemente la prima contraddizione del dramma, in quanto Zeus nelle altre tragedie eschilee è sempre presentato come il saggio, la saggezza è un suo attributo, e solo in secondo luogo egli è buono e giusto.

Nel *Prometeo*, invece, Zeus manca di saggezza al punto tale da mettere in crisi la stabilità della propria signoria: dall'emergente dissidio solo la conciliazione con Prometeo può salvarlo. Dunque, chi è Prometeo? La risposta di Natoli è la seguente: il Titano e Zeus sono la stessa cosa. Precisamente, Prometeo è la saggezza di Zeus, i due sono un solo e medesimo dio[25]. Da qui ha inizio un serrato confronto con l'altra radice dell'Occidente, il cristianesimo, dacché la prospettiva appena enucleata ha una diretta correlazione di elementi narrativi con la vicenda di Gesù che leggiamo nei Vangeli. Il Cristo è definito da Paolo di Tarso (*1Cor.*, 1, 24) "sapienza di Dio" (θεοῦ σοφίαν) - anche per questa ragione Simone

---

[22] Sull'approfondimento di quest'opera cfr. S. Piazzese, *Kierkegaard: resilienza nell'ermeneutica del ricordo*, in «Siculorum Gymnasium», Anno LXXIV, VII (2021), pp. 55-74.

[23] S. Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica alle «Briciole di filosofia»*, cit., p. 1149.

[24] Su questo tema, e più in generale su alcune considerazioni riguardanti la tragedia greca, mi permetto di segnalare al lettore la mia recente intervista a Salvatore Natoli in occasione della messa in scena del *Prometeo incatenato* al Teatro Greco di Siracusa durante la stagione INDA 2023, per la regia di Leo Muscato: S. Piazzese, *Da Prometeo all'antropocene. Intervista a Salvatore Natoli*, in «Engramma», n. 205, settembre 2023: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5244

[25] S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, cit., p. 124.

Weil parla di *intuizioni precristiane* nella grecità. E nell'apparente contrasto tra il Cristo e il Padre viene letto l'apparente scontro tra Prometeo e Zeus[26].

Va detto che, nel riflettere sul rapporto tra la tragedia attica e il cristianesimo, bisogna tener presenti tanto le analogie tanto quanto le significative differenze. Natoli, difatti, individua la distanza accanto a molte affinità. La distanza per eccellenza consiste nella differenza tra *contraddizione*, concetto che inerisce alla tragedia, e *paradosso*, concetto che appartiene alla fede cristiana. Nel paradosso «l'uomo si trova sempre in mezzo a un dilemma, a una via chiusa, a un'aporia da cui deve uscire attraverso la dinamica della decisione»[27]; per *paradosso* s'intende «quella situazione in cui l'uomo si trova "all'angolo": esso è chiuso, non c'è più una via d'uscita, e allora c'è un ribaltamento *non prodotto da lui*»[28]. Il paradosso, nella sua accezione cristiana, è «*impossibilia Dei*: ciò che per l'uomo non è possibile, è possibile a Dio. La pietra rigettata è diventata la pietra angolare»[29]. Questo vuol dire che il centro della situazione non è più antropocentrico, e ciò è impensabile per i Greci; per essi nel cuore della vicenda è sempre posto l'uomo nel proprio rapporto con gli altri, con gli dèi, con la πόλις, e loro attenzione teoretica è rivolta costantemente alle conseguenze dell'agire umano, mai all'impossibilità che invoca l'intervento di un *Dio onnipotente*. Dunque, se da un lato è possibile affermare che «la tragedia è interna alla fede, perché è un problema di tensione fra due realtà: vedere che Dio mi salva e che solo Dio può salvarmi e che deve per forza salvarmi per essere Dio, e nello stesso tempo fare l'esperienza che in realtà non mi salva affatto»[30] (in questi termini è articolato il cosiddetto *cristianesimo tragico*), bisogna altresì considerare che la salvezza radicale che la fede cristiana attende dal Cristo, nei termini di un mondo senza la morte e senza il dolore, risulta una prospettiva totalmente estranea alla sensibilità culturale ed esistenziale dei Greci. Nella grecità la speranza è sempre «una manifestazione intensa della voglia di vivere»[31], mai rivolta all'*Altro* che salva. L'elemento che caratterizza lo *stare* dell'uomo greco (posta la problematicità di questa espressione, così come Vernant ha evidenziato[32]) è la fedeltà alla terra, «un sì alla vita e l'incontro con gli altri come elemento fondamentale di sostegno e di rinascita»[33].

---

[26] A tal proposito Natoli afferma che il contrasto tra Zeus e Prometeo è apparente. Secondo la sua prospettiva ciò emerge non solo da quanto è stato detto sin qui – i *due* sono la medesima divinità -, altresì perché ipotizza che la tragedia perduta *Prometeo liberato* avrebbe portato a compimento la conciliazione apparente tra i *due* che sono *uno*.
[27] S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, cit., p. 127.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] Ivi, p. 133.
[31] Ivi, p. 140.
[32] J.- P. Vernant, *L'uomo greco*, trad. di F. Cataldi, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 3: «Cosa si intende esattamente quando ci si riferisce all'uomo greco, e in che senso possiamo ritenerci autorizzati a tracciarne il ritratto? […] il personaggio che si delinea al termine della ricerca presenta, più che un'immagine univoca, una figura scomposta in una molteplicità di sfaccettature».
[33] S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, cit., p. 140.

Kierkegaard, più di ogni altro pensatore, ha dedicato molte delle sue pagine all'analisi del concetto di *paradosso* sostenendo, in *Briciole filosofiche*, che esso «è la passione del pensiero, e i pensatori privi del paradosso sono come amanti senza passione: mediocri compagni di gioco»[34]. Tale passione del pensiero è ciò che la tragedia condivide con la filosofia poiché il λόγος della filosofia può accogliere il paradosso: in primo luogo, il paradosso dell'autocoscienza, ovvero il paradosso che un ente tra gli enti, qual è *Homo sapiens*, pone la domanda sulla propria esistenza, sul proprio *dove*, sul proprio principio e sulla propria fine.

Attraverso il percorso teologico e filosofico di Kierkegaard, del quale sono stati mostrati anche i confini, si è arrivati alla conclusione che la dimensione tragica del pensiero in questione è determinata anche dal confronto tra eroe tragico e cavaliere della fede. Seguendo il filosofo danese, le motivazioni che possono confermare questa prospettiva sono diverse e sono state esplorate facendo riferimento alle opere prese in considerazione. L'impossibilità del risolvimento della *tensione tragica* (contraddizione) che anima l'esistenza, il *paradosso* in cui quest'ultima si trova costantemente immersa, la κρίσις generata dal paradosso e generante, a sua volta, la possibilità di scegliere - alla cui base vi è sempre *necessità* che precede ogni possibilità -, l'angoscia che emerge dalla possibilità di scelta da cui sorge l'accadimento del domandare e del rispondere, la passione del pensiero che lega indissolubilmente tragedia e filosofia sono tutti aspetti che fanno del pensiero kierkegaardiano un arduo tentativo di esplorare la vita a partire dal *tragico* che per il filosofo è la stessa dialettica dell'esistenza.

[34] S. Kierkegaard, *Briciole di filosofia* (*Philosophiske Smuler eller En Smule Philosophi*, 1844), cit., p. 639.

L'importanza della "Continuazione con cambiamento di direzione" nella storia del pensiero umano

di Dario Rivo

Si potrebbe dare il via al presente saggio rifacendosi alla premessa con la quale Sesto Empirico – nei suoi *Schizzi pirroniani* – si accinse a delineare l'indirizzo scettico e a descriverne i criteri, i principi e il suo stesso fine, scrivendo, su questa scia, che di una riflessione a partire da *La crisi della coscienza europea* di Paul Hazard ci occuperemo «sommariamente ora noi, premettendo che nulla di quanto sarà detto intenderemo affermare che sia proprio così come noi diremo, ma, con intento investigativo, intorno a ciascuna cosa riferiremo quello che al presente ci pare»[1]. Se inizialmente si accennerà ad una delle grandi problematiche emerse dall'opera di Hazard, quella relativa al "pirronismo storico", l'obbiettivo principale sarà quello di soffermarsi sull'importanza del ruolo svolto dal pirronismo nei dibattiti religiosi del passato e tentare, così, di comprendere alcuni dei punti salienti del tragitto che esso ha dovuto percorrere prima di arrivare ad influire sulla ridefinizione del modo di ricostruire la storia.

L'intento è, infatti, quello di investigare circa tale ambito, partendo sì dalle considerazioni hazardiane, ma senza per questo limitarsi semplicemente a riportare la sua analisi e, dunque, cercando di ampliare il raggio di tale indagine attraverso alcuni richiami al contributo offertoci da un altro studioso: Richard H. Popkin – che nella sua *Storia del Pirronismo* denuncerà una «clamorosa svista»[2] da parte degli storici, ritenuti colpevoli di non essersi

[1] S. Empirico, *Schizzi pirroniani*, a c. di A. Russo, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 3.
[2] S. Morini, *Introduzione*, in R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, Mondandori, Milano 2000, p. VII.

resi conto dell'importanza ricoperta dallo scetticismo già a partire dal XVI secolo, nonché delle influenti conseguenze critiche innescate proprio dalla sua ripresa. Per cominciare, va notato come Hazard, forgiando tutta la sua maestria nell'adottare una metodologia comparativa per quel che riguarda i più svariati ambiti della storia e della geografia culturale, esordisce volgendo lo sguardo ai mutamenti psicologici che caratterizzarono il XVII secolo ed esponendo quella che parrebbe rappresentare la base dell'intera "crisi della coscienza europea": la messa in dubbio di quei canoni che, tradizionalmente, si era stati soliti utilizzare per interpretare la realtà e, dunque, per definire l'identità europea tutta.

A tal proposito, ai fini della trattazione, sarà sufficiente sottolineare il seguente aspetto: l'europeo, durante quel periodo, si ritrovò faccia a faccia con lo "straniero", e quest'ultimo, selvaggio o civilizzato qual era, divenne inequivocabilmente il rappresentante di un'alterità piuttosto problematica. Ecco, la messa in rassegna di tutta quella diversità generò dubbio. Quale modo di vivere poteva considerarsi il più meritevole di un'approvata ammirazione? E anche se Hazard, a questo punto, non indugerebbe ad accompagnarci lungo i sentieri ideologici delle diverse culture in questione, facendoci riesplorare America, Turchia, Persia e Cina in un sol viaggio, qui ci si limiterà a ricordare soltanto che il modello europeo veniva pericolosamente messo in dubbio attraverso il confronto con le possibili o, meglio, con le già esistenti alternative, presenti e reali nel resto del mondo. «Arrivarono, quegli Stranieri-Simboli; arrivarono con le loro leggi, i loro valori originali; e s'imposero all'attenzione di un'Europa avida di interrogarli sulla loro storia e sulla loro religione»[3] – scrive Hazard. Storie e religioni non combacianti, dunque, confermarono la relatività delle verità storiche che fino a quel momento erano state ritenute assolutamente valide; dal confronto con le storie di altri popoli si comprese che il metodo con il quale si erano ricostruite le tradizioni passate non garantiva nessun tipo di certezza: al contrario, si cominciò a dubitare tanto della storia romana quanto di quella greca, e ad avvertire il bisogno di «correggere, con gran dolore, la fallace immagine di quegli amici tanto cari. Forse, anzi, bisognava piegarsi ad ammettere che non erano che fantasmi»[4].

A questo punto, come narra lo stesso Hazard, si tentò invano di eludere la stanchezza del dubbio e riposare, poggiando su un punto di riferimento che teoricamente avrebbe dovuto essere più saldo rispetto ai suddetti, quello costituito dalla «storia dettata da Dio»[5]; ma come fare i conti con le evidenti incongruenze cronologiche tra, ad esempio, la storia d'Egitto e quella delle Sacre Scritture? Bisognava dar credito a delle ricostruzioni eseguite da personalità che, come il Bousset, miravano a ricreare un sistema temporale che giustificasse le verità religiose, senza perciò tener conto delle manipolazioni strategiche – comode, più che vere – esercitate da codesti ai danni di date, personaggi ed eventi affinché il passato risultasse subordinatamente indirizzato alla storia cristiana? Oppure si doveva

[3] P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, UTET, Torino 2007, p. 10.
[4] Ivi, p. 29.
[5] Ivi, p. 30.

incoraggiare quello che pareva essere l'interminabile lavoro degli eruditi dell'epoca, che con la loro dettagliata e maniacale ricerca di fonti utili affinché «si sappia senza supporre» e «si affermi senza mentire»[6], non apparivano tuttavia in grado, almeno agli occhi di Hazard, di usufruire della loro documentazione per ricostruire una visione storica d'insieme? Insomma, il dubbio regnava sovrano e la questione pareva essere insolubile, se non in maniera negativa attraverso una drastica e definitiva rottura con il passato.

* * *

Occorreva necessariamente trovare un criterio di verità, e questa esigenza scaturì non solo dal confronto con le culture straniere e le loro ricostruzioni storiche, ma anche dalle stesse dispute "interne" all'ambiente europeo – una su tutte, quella religiosa. Non a caso, Popkin fa coincidere «la riscoperta degli antichi scettici greci» con la grande «crisi intellettuale innescata dalla Riforma»[7], cercando di ricostruire il rapporto e la correlazione solo apparentemente contraddittoria tra scetticismo e fideismo, tra sospensione del giudizio e fede, tra il rifiuto di ogni forma di credenza tradizionale e l'irrazionale religiosità con la quale si accettano i principi divini.

Occorrerà, dunque, accennare brevemente al motivo per cui avvenne la disputa tra Erasmo da Rotterdam e Martin Lutero, così da far chiarezza sul modo in cui i due iniziarono ad avvalersi delle tesi scettiche tornate in auge in quegli anni grazie alla diffusione degli scritti di Sesto Empirico, oltre che sui due *Leitmotiv* pirroniani che, a parer di chi scrive, svolsero un ruolo rilevante ma fondamentalmente invariato, almeno fino all'avvento della svolta risolutiva messa in atto ad opera di Cartesio. In particolar modo, tale disputa era incentrata sul problema relativo all'individuazione di una "*regula fidei*", ovvero al riconoscimento di un valido criterio di valutazione per quel che concerne la conoscenza religiosa. In tale confronto, da un lato vi erano i cattolici che accettavano i principi dogmatici redatti dall'autorità papale e dall'altro i protestanti, guidati da Lutero, che si rifiutavano di accettare tali principi rivendicandoli in nome di una interpretazione soggettiva effettuata tramite la lettura diretta della Bibbia. È interessante notare, prima ancora di fornire ulteriori dettagli in merito alla disputa che si intende prendere in considerazione, come nella sua *Storia dello scetticismo* l'autore metta in luce un altro "eroe" del pensiero moderno per dirla in termini hazardiani: Michel de Montaigne, meritevole del suddetto ruolo metaforico per il fatto di essere stato in grado, a differenza degli scettici anti-intellettualisti del Cinquecento che lo hanno preceduto, di esporre le proprie tesi scettiche attraverso l'utilizzo della ragione. Per quale motivo questa osservazione ricopre un'importanza di un certo calibro? Semplicemente perché permette di sottolineare il fatto che Erasmo non sia riuscito ad avallare le pretese luterane attraverso solide argomentazioni; egli infatti, da quanto implicitamente emerge dalla ricostruzione di Popkin, non fu in grado di riprendere uno degli enunciati emersi dal lavoro di Sesto Empirico e utilizzarlo adeguatamente nei confronti

[6] Ivi, p. 38.
[7] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 4.

dell'argomentazione luterana: quello relativo al cosiddetto "andamento circolare", esplicato dallo stesso autore greco nel paragrafo quarto del libro secondo della sua opera, in cui scrive che

> affinché si possa dirimere il disaccordo che esiste intorno al criterio, bisogna che si abbia un criterio come ammesso, per mezzo del quale lo si possa dirimere. Ma perché noi si possa avere un criterio come ammesso, bisogna, prima, dirimere il disaccordo intorno al criterio. Così, cadendo il discorso nel diallele, la scoperta del criterio diviene impossibile, dacché noi non permettiamo agli avversari di assumere un criterio per ipotesi, e se vogliono giudicare il criterio con il criterio, li ricacciamo all'infinito[8].

In poche parole: risulterebbe impossibile smentire un criterio utilizzando un criterio che non sia smentibile. Lutero "inciampa" su questo principio e, in contemporanea, Erasmo non riesce a tirar su un'argomentazione razionalmente valida contro l'atteggiamento luterano. Lutero infatti, rifiutando i dogmi cattolici dettati dalle autorità clericali, dettava a sua volta le sue "verità" interpretative inerenti alla Sacra Scrittura giustificandole attraverso una sorta di soggettivismo che, con il contributo giunto dalla dottrina calvinista, verteva sulla mera persuasione interiore, di modo tale che si finiva per ritrovarsi intrappolati in un circolo vizioso: «garanzia dell'autenticità della persuasione interiore è il fatto che sia causata da Dio; e che sia causata da Dio lo sappiamo per persuasione interiore»[9] – è proprio per tale ragione che i riformatori furono da alcuni considerati degli «scettici travestiti»[10]. D'altro canto, quando nel suo *Elogio della follia* – in un paragrafo intitolato *La felicità dipende da quello che crediamo* – Erasmo scrive che siamo noi ad attribuire un valore al contesto di cui facciamo parte, e che sono «privi di buon senso quanti ripongono la felicità dell'uomo nella realtà delle cose» perché «essa dipende dalle opinioni», e che, dunque, «l'animo umano […] è fatto in modo tale che i falsi ornamenti lo catturano molto più della verità»[11], egli non sta facendo altro che limitarsi a proclamare l'inutilità relativa a qualsiasi tentativo razionale atto a stabilire la veridicità della realtà. La ragione, per Erasmo, "non è in grado di" conoscere la realtà terrena, né tantomeno quella ultraterrena. Difatti, subito dopo, l'autore rincalca la dose:

> Che differenza pensate vi sia fra coloro che nella caverna di Platone contemplano le ombre e le immagini delle varie cose, senza desideri, paghi della propria condizione, e il sapiente che, uscito dalla caverna, vede la verità delle cose? […] Non c'è differenza, o, se ce n'è, la condizione dei folli è preferibile. Innanzitutto perché la loro felicità costa ad essi ben poco, solo un pizzico di persuasione; secondariamente la condividono con molti[12].

---

[8] S. Empirico, *Schizzi pirroniani*, cit., p. 64.
[9] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 18.
[10] Ivi, p. 16.
[11] D. Erasmo, *Elogio della follia*, a c. di M. Lacertosa, Feltrinelli, Milano 2020, p. 82.
[12] Ivi, p. 83.

Ed eccoci giunti al secondo *Leitmotiv* a cui si è fatto riferimento in precedenza, l'accettazione passiva e la condivisione della forma di saggezza proclamata dalla chiesa cattolica. Il "viver secondo gli usi e i costumi" viene ripreso e accettato anche da Montaigne, per il quale il conservatorismo pirroniano costituisce «la conquista umana ad un tempo più alta e più compatibile con la religione»[13]. Difatti la speculazione di Montaigne parrebbe, di primo acchito, riproporre le tesi di Erasmo e attribuire alla fede priorità assoluta rispetto alla ragione. Va sottolineata però, a questo punto, la capacità con la quale Montaigne nell'*Apologia di Raymond Sebond*, con lo scopo di difendere e giustificare il razionalismo teologico di quest'ultimo, afferma sì che la religione deve basarsi solo ed esclusivamente sulla fede ma, allo stesso tempo, aggiunge umilmente che «non c'è nulla di male nell'usare la ragione a sostegno della fede»[14] una volta che l'esistenza di Dio sia già stata accettata fideisticamente. Dopodiché, usufruendo di quasi tutti gli argomenti pirroniani presenti nell'opera di Sesto Empirico[15], egli sviluppa «il suo pirronismo radicale sulla base di una sequenza di livelli di dubbio culminanti in alcune difficoltà filosofiche cruciali»[16], riuscendo così a demolire ogni ipotetica forma di certezza derivante dall'attività razionale (dalle conoscenze relative all'ambito teologico a quelle derivanti dall'umanesimo o, ancora, dall'attività sensoriale), attraverso, paradossalmente, l'utilizzo della stessa capacità raziocinante.

Ma la cosa fondamentale da comprendere è come la dimostrazione che tutto è dubbio di Montaigne possa rappresentare una sorta di invito, nei confronti di coloro che sostengono che la ragione umana sia "in grado di" decifrare la realtà, a dimostrare come sia possibile che questo avvenga. Il ché significherebbe sostenere, ancora una volta, che risulta impossibile smentire un criterio utilizzando un criterio razionale che non sia smentibile. Ma a differenza di quanto fatto da Erasmo, Montaigne non chiude la questione condannando a priori la razionalità, ma motivando piuttosto – forse persino involontariamente – tutti coloro si ritengano in grado di smentire le sue dimostrazioni razionali relative al dubbio rintracciando un criterio ragionevolmente valido, ad argomentare in favore della giustificabilità di quest'ultimo. Non a caso, Popkin attribuisce la radice del pensiero moderno all'opera di Montaigne, in quanto da essa «ne scaturì il tentativo di trovare o una confutazione del pirronismo o un modo per conviverci»[17]. E Cartesio addirittura ci convisse per far sì di confutarlo. Se, come scrive Popkin, «Lutero aveva aperto un vaso di Pandora»[18] sollevando la questione relativa al modo in cui giustificare il fondamento della propria

[13] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 64.
[14] Ivi, p. 61.
[15] Si rimanda a S. Empirico, *Schizzi pirroniani*, cit., p 12, per un approfondimento circa *I dieci modi* «che si riferiscono: 1° alla varietà che si nota negli animali; 2° alle differenze che si riscontrano negli uomini; 3°alle diverse costituzioni dei sensi; 4° alle circostanze; 5° alle posizioni, agl'intervalli, ai luoghi; 6° alle mescolanze; 7° alle quantità e composizioni degli oggetti; 8° alla relazione; 9° al verificarsi continuamente o di rado; 10° alle istituzioni, costumanze, leggi, credenze religiose e opinioni dogmatiche».
[16] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 71.
[17] Ivi, p. 72.
[18] Ivi, p. 24.

conoscenza, Cartesio – grazie anche all'influsso, diretto e non, di molti pensatori che non sono qui stati presi in considerazione – questo vaso finisce per chiuderlo individuando un criterio di verità valido su cui fondare «un sistema di conoscenze vere sulla realtà»[19]. Egli, riuscendo ad utilizzare il dubbio sottoforma di strumento utile all'acquisizione della certezza, arrivò ad eludere l'andamento circolare di cui si è già discusso. In che modo? Spingendo lo scetticismo fino ai limiti della capacità umana e oscillando tra il dubbio iperbolico e quello metodico, il filosofo riesce finalmente a rintracciare una certezza indubitabile: il «*penso dunque sono*»[20] – eccoci dinnanzi al criterio di verità chiaro e distinto che «ci permette di scoprire le premesse di un sistema metafisico di conoscenze vere, che a sua volta dà fondamento a un sistema fisico di conoscenze vere»[21].

Fu così che l'utilizzo delle tesi scettiche attraverso cui inizialmente si mirava a proclamare la vittoria del dubbio su tutto e a demolire l'idea di una ragione intesa come strumento attraverso il quale interpretare con certezza la realtà, finì per generare esattamente il risultato opposto, contribuendo alla formulazione di una ragione intesa come forza assoluta "in grado di" raggiungere ogni forma di verità possibile: la ragione di matrice cartesiana. Quest'ultima, una volta scoperta l'evidenza del cogito in grado di condurla a Dio e aver trovato in lui la garanzia completa della sua stessa conoscenza, sembrava poter essere in grado di volgere infallibilmente lo sguardo verso l'intero universo meccanicistico. E anche se Cartesio nella terza parte del *Discorso sul metodo* scrive di voler «obbedire alle leggi e ai costumi del […] (suo) paese, conservando fedelmente la religione in cui Dio […] (gli) ha fatto la grazia di essere educato fin dall'infanzia»[22], va tenuto bene a mente che il fine di Cartesio non è l'atarassia, né tantomeno una qualche forma di fideismo, ma che egli teorizza le regole della sua morale provvisoria affinché possa serenamente continuare a dedicarsi alla distruzione di tutte quelle opinioni prive di fondamenta valide, e istituirne di nuove in virtù del corretto utilizzo della ragione attraverso le quattro regole del metodo. Dunque il conservazionismo pirroniano decade, in quanto soltanto "provvisorio", e insieme ad esso, par perdere il suo valore anche la disciplina storica: quest'ultima non apparterrebbe a quell'ambito di conoscenze chiare e distinte esaminabili attraverso il metodo. È proprio su tale motivazione che verte la denuncia hazardiana relativa al rifiuto che sarebbe avvenuto nei confronti della storia per mano dei cartesiani[23].

* * *

La cosa che urge d'esser messa in evidenza però, per concludere, è che così come il percorso intrapreso agli albori dagli scettici finisce per approdare ad una meta totalmente opposta a quella che questi si erano inizialmente prefissati, allo stesso modo Cartesio, pur

[19] Ivi, p. 213.
[20] R. Descartes, *Discorso sul metodo*, Laterza, Bari-Roma 1998, p. 45.
[21] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 214.
[22] R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p. 31.
[23] Cfr. P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, cit., p. 27.

escludendo la storia dall'ambito delle conoscenze sicure a cui il suo metodo permetteva di pervenire, finì per contribuire all'evoluzione e al miglioramento della stessa disciplina storiografica. La ragione di Cartesio alla fine approdò alla certezza, ma per riuscire a far ciò, bisogna pur ammettere che essa trovò la strada tracciata dallo scetticismo e che fece in compagnia di quest'ultimo buona parte del suo cammino. E questa stessa osservazione, potrebbe esser fatta anche per quel che riguarda il pirronismo storico e l'esercizio della critica sul materiale storico, o ancora, a un livello più generale, per ciascuna delle verità parziali che derivano da qualsiasi altra esperienza di pensiero sulla realtà, perché, come scrive Ortega y Gasset:

> Ciascuna è una "via" o un "cammino" […] attraverso il quale si ripercorre un tratto di verità e se ne contempla un aspetto. Ma si arriva ad un punto nel quale, *per quel cammino*, non si può andare oltre. È necessario tentarne uno diverso. Ma, per essere diverso, è ineludibile considerare il primo e, in questo senso, è una sua continuazione con cambiamento di direzione[24].

Per quanto riguarda la suddetta "continuazione con cambiamento di direzione", emblematico è l'esempio di Spinoza, con la sua scelta di applicare il «metodo critico della scienza cartesiana (anche) al contenuto del documento biblico»[25] e dunque di fornire una lettura ben precisa anche per quel che concerne la storia sacra che, in tal modo, diveniva profana. Ma seguendo questo tipo di ragionamento infatti, è anche possibile notare come Cartesio e i suoi discepoli si sarebbero rivelati utili alla ridefinizione della disciplina relativa alla ricerca e alla ricostruzione storica.

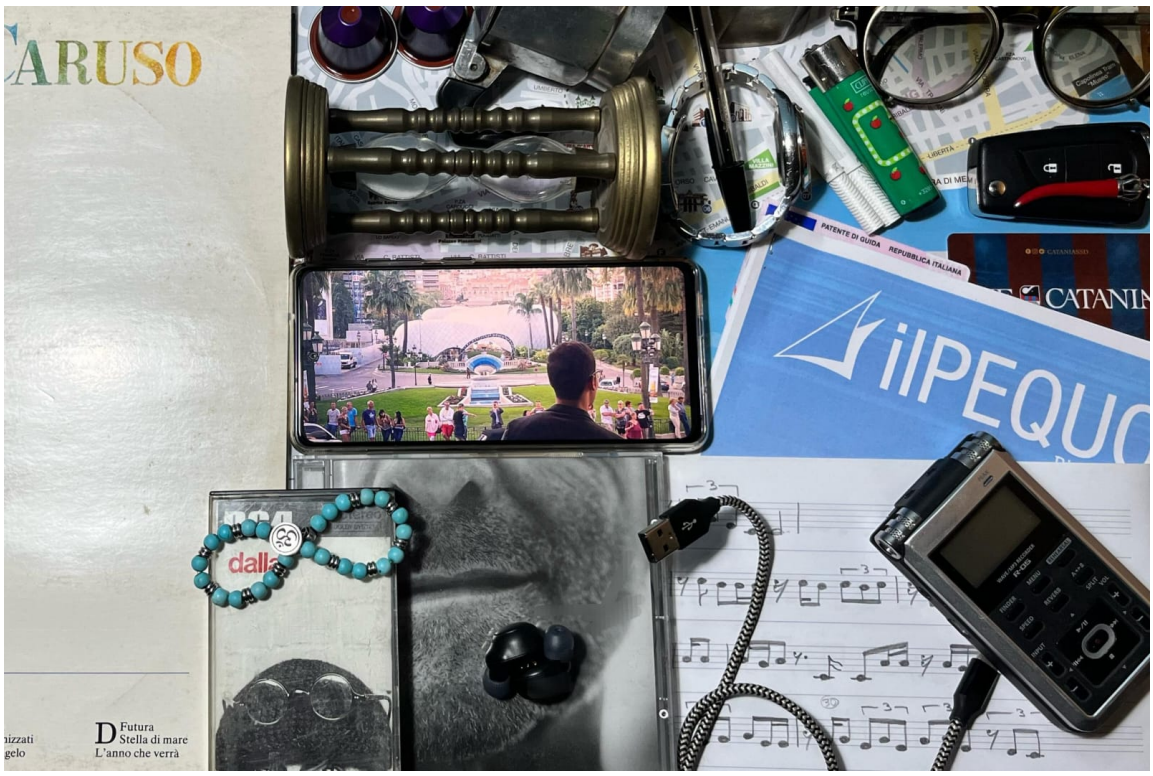
Non a caso Carlo Borghero, nel saggio intitolato *Il pirronismo storico ottant'anni dopo Paul Hazard* – in cui si propone di smentire quel «triplice rifiuto» che secondo Hazard «sarebbe venuto nei confronti della storia dall'azione congiunta di libertinismo, cartesianesimo e giansenismo»[26] – mette subito in evidenza come nel XVII secolo Nicolas Frèret faccia riferimento alla "critica" contrapponendola al modello geometrico cartesiano, scrivendo che essa coincide con «lo spirito filosofico "applicato alla discussione sui fatti"» e aggiungendo che «se la critica ha fornito i fatti […] sui quali la filosofia lavora, quest'ultima ha illuminato la critica insegnandole a dubitare, a sospendere il giudizio, a essere esigente nella valutazione delle prove e del loro grado di certezza»[27]. Tale riferimento soltanto, basta ad affermare che il pensiero cartesiano, scaturito dall'iniziale volontà distruttiva del pirronismo, ha anch'esso contribuito ad una qualche forma di "costruzione" nella ridefinizione della disciplina storica e del suo modo di guardare ai fatti del passato, fornendo così le basi

[24] J. Ortega y Gasset, *Idee per una storia della filosofia*, a c. di A. Savignano, Sansoni, Firenze 1983, p. 117.
[25] R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, cit., p. 271.
[26] C. Borghero, *Il pirronismo storico ottant'anni dopo Paul Hazard*, in M. Forlivesi (a cura di), *La filosofia e la sua storia. Studi in onore di Gregorio Piaia,, Tomo primo*, CLEUP, Padova 2017, p. 312.
[27] Ivi, p. 298.

per un nuovo preziosissimo e inevitabile ciclo di distruzione(critica)/costruzione(storica), fondamentale ai fini dello sviluppo del pensiero e delle attività umane.

[L'immagine è frutto del lavoro di Mystic Art Design]

Considerazioni nell'epoca dell'IA: la tecnologia in quanto testimonianza dell'umano



di Mattia Spanò

> "Sapere" questo che è così un *sapere etico*: sapere che è appunto sapere quello che si fa: collocarsi ogni volta in un inizio e perciò in una destinazione, cioè in un orizzonte figurato di mondo, secondo la necessità "assegnata" delle nostre figure. Il che significa: non in base al nostro arbitrio, ma in base a quelle condizioni che ci destinano e che ci assegnano alle nostre transitanti pratiche di vita e di sapere[1].
>
> Carlo Sini

1. *Consapevolezza tecnologica: profondità e superficie*

Accade, non di rado, che il corpo collettivo si approcci agli oggetti del proprio ed attuale mondo-ambiente – beninteso, non per tutti uguale – dal punto di vista del *prodotto finito*. Così – e ci si permette un riferimento al proprio vissuto per rendere il concetto in abiti usuali – di fronte ad un documentario dedicato alla straordinaria figura di Leonardo da Vinci, può capitare che più d'uno degli spettatori osservi qualcosa come: «Non ci sono più i geni di un tempo, si è perso il senso del progetto, la meraviglia della complessità». Tenendo fermo l'immenso salto temporale e culturale che ci separa dall'epoca rinascimentale – non è di certo questa la sede per approfondire opportunamente la questione – tracima,

[1] C. Sini, *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, CUEM, Milano 2001, p. 20.

da queste parole, un evidente e fondamentale gioco prospettico. Una centratura visiva dalla quale esonda ciò che potrebbe sembrare, a primo impatto, una (apparentemente) innocua e nostalgica riflessione sugli stranianti tempi attuali in contrapposizione ad epoche, ormai passate, cariche di senso: una "semplice" osservazione tecnico-antropologica che suona come la rassegnata constatazione che l'odierna umanità, ormai povera di geni, sia globalmente incapace di concepire – ancor prima che realizzare – alcunché di meravigliosamente complesso. Se, però, si accoglie la riflessione non solo dal, seppur fondamentale, punto di vista per così dire "interiore" – il soggetto che osserva un oggetto osservato – ma ci si sofferma anche sulla dimensione retroflettente ed estroflettente che ogni spunto espressivo restituisce, emerge dell'altro.

Innanzitutto occorre osservare che ogni considerazione sul mondo che l'uomo abbozza accade all'interno del mondo stesso – l'*esistente puro e semplice*, avrebbe detto Spinoza[2] – che si intende interpretare. In seconda battuta, se lo spirito dell'osservazione in questione risuona oggi – in modi, tempi e contesti diversi – con una significativa ricorsività, affiora l'occasione di accostarsi alle principali modalità con le quali il corpo collettivo si approccia a quanto la riflessione in questione muove.

Torniamo, allora, sull'osservazione, rammentandola: «Non ci sono più i geni di un tempo, si è perso il senso del progetto, la meraviglia della complessità». Anche solo a guardarsi intorno, senza addentrarsi nei più reconditi meccanismi di funzionamento degli scenari e degli oggetti che ci circondano, non si può che notare qualcosa di affine all'osservazione e qualcos'altro che la eccede. Di convergente c'è un fatto di fondamentale importanza: la complessità, almeno da quando la rivoluzione digitale si è radicata nel mondo umano al punto tale da modellarne ampie regioni dell'esistenza, ha subito una riconfigurazione globale. Si può dire, a grandi linee, che abbia lasciato il passo alla superficialità, senza per questo però scomparire. Siamo nel cuore del digitale, direbbe Alessandro Baricco, che a proposito degli strumenti maggiormente utilizzati nell'epoca (da lui stesso definita) del *game*, così si esprime:

---

[2] Su ciò Cfr. Spinoza, *Etica*, trad. e cura di G. Durante, Bompiani, Milano 2007, Parte I, Definizione I, p. 5: «Intendo per causa di sé ciò la cui essenza implica l'esistenza; ossia ciò la cui natura non si può concepire se non esistente». Per un commento ragionato della prima definizione dell'*Etica* spinoziana si rimanda a C. Sini, *Spinoza o l'archivio del sapere* in *Opere*, a cura di F. Cambria, vol. IV tomo I, Jaca Book, Milano 2012: «Il mondo è già là con tutte le sue cose: questo è l'esistente puro e semplice, questo è il sorprendente e l'inusitato per il pensiero. Ma voi direte che queste cose non sono l'esistente puro e semplice, non sono propriamente il "che c'è" del mondo. Sì, ma l'esistente in ognuna di esse è già là, come il puro e semplice esistente, e non va cercato altrove. Questa è la sconvolgente formula spinoziana che, come tutte le formule, dice tutto e non dice nulla, sicché ancora la ripetiamo […]: *Deus sive natura*. Pensare queste tre parole […] significa inoltrarsi nell'abisso. Tutte queste cose – terre, soli, mari, galassie –, tutte queste cose non sono propriamente l'esistente; ma esso in ognuna è già là, sicché non v'è inizio che possiamo immaginare o pensare, che non sia già, che non frequenti già questo esistente» (p. 127).

> Tutte punte dell'iceberg: dietro, sotto, dentro – non so – c'era un sacco di complessità, ma l'essenza delle cose galleggiava in superficie, la trovavi al primo sguardo, la capivi in un attimo, la utilizzavi immediatamente (senza mediazioni, senza sacerdoti). L'iPhone è fatto così, Google è fatto così, Amazon è fatto così, Facebook è fatto così, YouTube è fatto così, Spotify è fatto così, WhatsApp è fatto così: schierano una semplicità dove l'immensa complessità del reale risale in superficie lasciando dietro di sé qualsiasi scoria che ne appesantisca il cuore essenziale[3].

Ecco che il taglio prospettico che fonda l'osservazione sulla complessità, inizia ad assumere una postura differente. Ecco l'*altro* che la eccede, che si raccoglie, pur non esaurendosi, nell'interrogativo: siamo gettati in un'epoca incapace di meravigliosa complessità o quest'ultima è andata, gradualmente e mai definitivamente, a ricollocarsi nel teatro complessivo del mondo?

Interrogativo che, in buona – quando non larga – misura, discende *anche* dall'ipertrofia espositiva dell'uomo alle nuove, e sempre in più rapida evoluzione, tecnologie; e al conseguente senso d'abitudine che le stesse recano in sé. Stato di cose che favorisce l'innescarsi di ciò che il neurologo Davide Borghetti definisce *cecità tecnologica*:

> […] l'IA rappresenta già oggi una realtà talmente ben radicata nel tessuto della nostra vita da passare pressoché inosservata. In forme semplificate o con funzioni limitate rispetto a come siamo abituati a immaginarla, opera a nostra insaputa con modalità spesso poco comprensibili e un po' lontane dal nostro concetto di intelligenza, svolgendo silenziosamente tutta una serie di attività che già adesso ci semplificano, prolungano o rendono più piacevole l'esistenza[4].

In questa cornice, allora, occorre che l'uomo si approssimi al fondo della carsica complessità che fonda l'*epoca dell'intelligenza artificiale*. Per poi, dalla e nella stessa, risalire in superficie, solcandone i tratti con una – sempre e ancora – rinnovata consapevolezza. Si tratta di un'esigenza complessiva, dettata dall'odierna necessità di espandere i propri confini conoscitivi e prassici nella duplice ma unitaria direzione di un sistema di realtà «a doppia forza motrice, dove la distinzione tra mondo vero e mondo virtuale decade a confine secondario, dato che l'uno e l'altro si fondono in un unico movimento che genera, nel suo complesso, la realtà»[5].

Abitare l'intelaiatura dell'attuale contesto globale in cui – come in ogni epoca – l'uomo elabora la propria gettatezza si rivela, allora, di fondamentale importanza. Occorre, in altri termini, porre e attraversare gli interrogativi di fondo sulla cui trama si sviluppano e avvicendano i più recenti, complessi e delicati, dibattiti internazionali incentrati sul tentativo

---

[3] A. Baricco, *The game*, Einaudi, Torino 2018, p. 152. A tal proposito è doveroso specificare che Baricco colloca la presente riflessione nell'epoca della colonizzazione digitale (1999-2007), che segue l'età classica (1981-1998) e precede il periodo definito propriamente del *game* (2008-2016).

[4] D. Borghetti, *intelligentIA*, Lekton edizioni, Acireale 2022, p. 17.

[5] A. Baricco, *The game*, cit., p. 88.

di individuare *direzioni* esistenziali ed esistentive in un'epoca caratterizzata da un respiro precipuamente digitale, anche se ancora profondamente analogico; e i cui scenari – anche quotidiani – sono modellati da un diffuso impiego di strumenti dotati di intelligenza artificiale.

2. *Variazioni sul tema del rapporto tra uomo e tecnica*

Gettati in questa soglia occorre, intanto, chiedersi: come si è arrivati fin qui? Si tratta del culmine di un processo che, *ex novo*, sta rimodellando l'uomo senza la possibilità che quest'ultimo, imbrigliato nelle sue redini, se ne avveda o ne possa mutare l'ordinario corso?

Di un ambiente – come si è detto – a doppia forza motrice che, implacabilmente, ha condotto l'uomo in una rinnovata geografia globale composta da luoghi-non luoghi che pre-definiscono ogni architettura di pensiero e azione? E, soprattutto, è questo nuovo sistema di realtà ad avere causato una metamorfosi dell'umano che, ad oggi, sembra irreversibile o spinte, slanci ed esigenze umane hanno contribuito alla strutturazione dello stesso?

Arduo – se non vano – è il tentativo di attraversare gli interrogativi in questione con la pretesa di pervenire ad una risposta univoca; di gran lunga più proficuo si rivela, invece, il procedere di una ricerca che si snodi sul manto del mai-del-tutto-definibile intreccio di pratiche che fonda l'incedere umano nel mondo. Spunti chiamano spunti, accenni rimandano ad accorate accelerate che, nel teatro del mondo, si intrecciano in una complessa struttura comunicativa; è poi la volta di burrascose frenate ed imprevisti cambi di rotta, deludenti abbagli e promettenti isole di senso scovate d'improvviso e gravide di nuove terre concettuali e prassiche; forse, si intende. Perché poi riparte l'impresa della ricerca, ancora e sempre, ininterrotta ed asintotica: slanci si danno nei limiti, limiti si danno negli slanci.

In questa dinamica si può scorgere un primo ed ultimo schizzo paradigmatico – senza, chiaramente, voler esaurire una questione che soverchia ogni tentativo umano di comprenderla in forma definitiva. Uno schema che, archetipicamente, fonda lo stare al mondo dell'uomo nell'inestricabile relazione con i suoi strumenti. Una trama che si annoda, snoda e riavvolge – e, a volte, sconvolge – ogniqualvolta si perviene al mettersi in opera della tecnica: slanci si danno nei limiti, limiti si danno negli slanci in una corsa millenaria, originaria e prospettica, della quale gli ultimi sviluppi tecnologici non ne sono che la più recente – seppur anche la più di-rompente – configurazione.

In caso contrario, si dovrebbe scovare un punto di rottura che, da un certo punto in poi della storia dell'umanità, ne abbia cambiato *ex nihilo* il corso. Eppure l'uomo si rapporta

alle macchine ed agli automi da tempo immemore[6]. E ripercorrerne le tappe significa dover necessariamente passare in rassegna un processo che ben prima della famosa domanda posta da Alan Turing – «possono pensare le macchine?»[7] – suppone i più disparati e stratificati momenti esplorativi. Senza tutto ciò, bisognerebbe chiedersi se e in che misura sarebbe stato possibile arrivare a Turing e a tutto ciò che ne consegue.

Sicché è difficile pensare che tanto l'approdo all'impiego – e alla diffusione – di un determinato strumento, quanto la rimodulazione complessiva che l'utilizzo dello stesso reca nei confronti dell'umano, possano accadere senza una *preventiva disponibilità*. E di quest'ultima cos'altro si può dire se non che si tratti di quel *potere* (in ultima analisi) *invisibile*[8] che siamo soliti chiamare *tradizione*? E che – ancora – lungi dal configurarsi monoliticamente come un che di già dato univocamente e definitivamente, concorriamo a costruire ininterrottamente dal suo stesso interno? Problema complesso ma di fondamentale importanza, che chiama in causa la percezione stessa che l'uomo ha di sé e del mondo, al variare dei suoi strumenti di mediazione:

> *Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con le forme complessive di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale.* Il modo e il genere secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo – è condizionato non soltanto in senso naturale, bensì anche in senso storico[9].

Nell'attraversamento della riflessione di Benjamin, allora, occorre riconsiderare l'attuale congiuntura storico-culturale. E ritornare all'interrogativo: come si è arrivati fin qui? Emerge, ancora una volta, la necessità di addentrarsi in uno scavo archeologico delle pratiche del presente che le ricollochi nella geografia del complessivo intreccio di pratiche che fondano lo stare al mondo tecnico dell'uomo. Risulta, dunque, di fondamentale importanza sostare su quanto Alessandro Baricco osserva affacciandosi sulle regioni di transizione dell'intelligenza artificiale:

> Qualsiasi cosa nascerà dall'intelligenza artificiale, gli umani hanno iniziato a costruirla anni fa, quando hanno accettato il patto con le macchine, scelto la postura zero, digitalizzato il mondo per poterlo fare elaborare da immense potenze di calcolo, prediletto i tool alle teorie, lasciato agli ingegneri il timone della loro liberazione, salpato per i mari dell'oltremondo, accolto la promessa di un'umanità aumentata, ripudiato le élite che gli avevano insegnato a morire, accettato il rischio del campo aperto, scelto la pace, e dimenticato l'infinito[10].

---

[6] Su ciò Cfr. C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
[7] Su ciò Cfr. A.M. Turing, *Intelligenza meccanica* (*Collected works of A. M. Turing. Mechanical Intelligence*, 1992), trad. e cura di G. Lolli e N. Dazzi, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 121-157.
[8] Su ciò Cfr. C. Sini, *Il potere invisibile* in C. Sini, *Inizio*, Milano, Jaca Book, Milano 2016, pp. 21-57.
[9] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), trad. e cura di F. Valagussa e E. Filippini, Torino, Einaudi 2014, p. 9.
[10] A. Baricco, *The game*, cit., p. 248.

Patto con le macchine, postura zero – resa da Baricco nella figura *uomo-tastiera-schermo* – digitalizzazione del mondo e calcolo; e – ancora – i *tool*, gli strumenti, e gli ambienti aperti di un luogo-non luogo virtuale che costituisce, con l'universo fisico, l'impianto a due forze motrici del più recente sistema di realtà. La *preventiva disponibilità* che ha portato fin qui l'umano affonda le radici in tempi lontani: è, appunto, in costruzione già da tempo.

Ma ciò non significa che ogni passo evolutivo sia da salutare con favore[11]. Il punto risiede altrove: ogni nuova possibilità reca in sé rinnovate prospettive e problemi in costante aggiornamento. Per farsi carico dei quali, occorre tentare di abitare la complessità di un ampio e intricato tragitto o – se si preferisce – di un intreccio di pratiche, al cui culmine cronologico troviamo una società modellata, in larga misura, dall'impiego di strumenti digitali e dotati di intelligenza artificiale.

3. *Sorvolare gli abissi, risalire in superficie*

Basta (continuare a) guardarsi intorno: dall'intelligenza artificiale l'uomo odierno è – consapevolmente o meno – circondato; sia sul piano dello svolgimento delle (più o meno) abituali faccende quotidiane, sia sul fronte della bolla informazionale che, negli ultimi anni, si è creata sulla stessa. In rapidissima evoluzione – come d'altronde lo sono gli studi in questione –, quest'ultima ha raggiunto un picco ipertrofico che rasenta le regioni dell'inflazione. E, probabilmente, il principiale passo *etico* nei confronti di qualsivoglia questione si abbia intenzione di affrontare, risiede nell'espansione – ancora e sempre in cammino – degli orizzonti conoscitivi della stessa.

L'argomento è di difficile presa, le implicazioni teoretiche e prassiche innumerevoli e, spesso, dilemmatiche. L'attuale impianto comunicativo-informazionale – sia dal punto di vista di chi le informazioni le batte e diffonde, sia sotto il rispetto di chi la consuma – tendenzialmente sintetico, veloce e divisivo.

Ancora Alessandro Baricco, parla a tal proposito di *verità-veloce*, ossia di «una verità che per salire alla superficie del mondo – cioè per diventare comprensibile ai più e per essere rilevata dall'attenzione della gente – si ridisegna in modo aerodinamico perdendo per strada esattezza e precisione e guadagnando però in sintesi e velocità»[12]. Ancora una volta: tutto ciò non sarebbe possibile in un mondo diverso dall'attuale; privo, cioè di quegli *strumenti* – affatto neutri – che ne costituiscono buona parte dell'assetto percettivo-mediatico. E, si potrebbe aggiungere, l'esigenza complessiva che ha condotto alla strutturazione degli stessi ha radici lontane e intrecciate.

---

[11] Su ciò Cfr. E. Mazzarella, *Contro Metaverso. Salvare la presenza*, Mimesis, Milano-Udine 2022; B-C. Han, *Infocrazia. Le nostre vite manipolate dalla rete* (*Infokratie*, 2021), trad. e cura di F. Buongiorno, Einaudi, Torino 2023; Id., *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale* (*Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*, 2021), trad. e cura di S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2022.

[12] A. Baricco, *The game*, cit., p. 283.

Sintesi, rapidità e divisità. Quest'ultima – aggiunge Baricco – ricopre, oggi, un ruolo di significativa centralità perché «i duelli attirano sempre l'attenzione, semplificano le cose e sono veloci da capire. Ciò che può essere riassunto in duello avrà vita facile nella quotidiana lotta per la vita»[13].

Ritornando, a mo' di *Kehre*, all'osservazione da cui ha preso le mosse il presente (e modesto) itinerario – «Non ci sono più i geni di un tempo, si è perso il senso del progetto, la meraviglia della complessità» – è, in effetti, la divisività a reggere la trama di un commento (più che legittimo e dotato di una certa ragionevolezza) sull'attuale stato di cose, che sorge e si snoda in un teatro d'incontro-scontro con un mondo distante secoli, ma percepito – profondamente sentito, occorre dire – come proprio. Ed accolto, elaborato e riproposto come tale, probabilmente perché ancora intriso di un'umanità caratterizzata intimamente da quel fare tecnico-analogico che ne tutela l'autenticità; e che, ancora, si erge ad ultima frontiera di riconoscibilità dell'umano a sé stesso, sulla scorta della sensazione che l'agire individuale e collettivo stia gradualmente disperdendosi in meccanismi di fuori uscita dal sé, resi sommamente manifesti dal sempre più diffuso impiego di strumenti tecnologico-digitali e dalla frequentazione di ambienti virtuali che intervengono *radicitus* sul concetto-prassico di corporeità. Il vecchio mondo, contro il nuovo. Dinamica di confronto che, puntualmente e quasi del tutto ineludibilmente, si ripresenta anche (e soprattutto) quando si tratta di affrontare la tematica intelligenza artificiale.

Nuove possibilità, nuovi problemi: il dispositivo si ripresenta, con la co-emergente necessità di risalire in superficie dopo un'ineludibile immersione in ciò che non si dà a vedere nel – tendenzialmente e a tratti irrinunciabile – corrivo incedere dell'uomo nel mondo. Si tratta, in altri termini, del tentativo di accostarsi alla complessità che, nel costante evolversi dell'apparato tecnico-tecnologico umano, ne costituisce il fondo più o meno manifesto: «Reimmaginare tutto senza per forza azzerare il mondo, evitare la tabula rasa della distopia escapista o di una comoda apocalisse, tornando sempre alla base»[14].

A ben vedere, nonostante le più recenti fratture prospettico-mediali abbiano causato uno smottamento (che non è difficile considerare) senza precedenti, da sempre l'uomo è gettato in un ambiente mediato e si rapporta a media capaci di creare nuovi ambienti. Occorre, allora, farsi carico della questione nel fondativo intreccio di pratiche che costituisce lo stare al mondo di quel frammento dell'intero che si definisce *homo sapiens*.

4. *Ambienti mediati e media ambientali: la tecnologia in quanto testimonianza dell'umano*

Spaesato, l'uomo postmoderno si aggira nel perturbante ambiente da lui stesso costruito. Di stratificazione in stratificazione, e sempre in cammino, l'orizzonte complessivo

[13] Ivi, p. 284.
[14] M. Meschiari, *Landness. Una storia geoanarchica*, Meltemi, Milano 2022, p. 190.

che chiamiamo mondo – ancora una volta: non per tutti uguale – restituisce le coordinate entro le quali *homo sapiens* elabora la propria gettatezza:

> una nuova città algoritmica che pullula di intelligenze artificiali, big data, internet, social network, robot, elettrodomestici che si parlano tra di loro, *touch screen* ovunque, realtà virtuale e aumentata, innesti bioingegneristici, macchine fotografiche che riconoscono i volti, auto a guida assistita, stampanti 3D, criptovalute e smartphone tuttofare. […] Non c'è ormai dominio delle nostre vite che non sia intessuto di tecnologie che accumulano, distribuiscono ed elaborano informazioni[15].

Non stupisce, dunque, che la più recente *figura* assunta dal contesto tecnico-tecnologico conduca l'uomo ad un ripensamento globale del sé e del mondo. A maggior ragione se – come si è tentato di evidenziare – la complessità del lavoro umano sia costantemente relegata nel fondo di un iceberg, dalla cui punta visibile emerge il *prodotto finito* a scapito del *processo* che lo rende tale. Stato di cose – questo – che coinvolge soprattutto chi in questa temperie vi è approdato tanto *gradualmente* quanto *freneticamente*; chi, in altri termini, si sente culturalmente ed esistenzialmente erede e custode di un'altra civiltà; e «per una civiltà del genere, poter dimostrare di discendere direttamente da umani che erano integralmente umani è un punto irrinunciabile»[16]. E, probabilmente, questo è anche uno dei motivi che fondano il distacco di molti individui dall'attuale congiuntura storica, culturale, sociale, tecnologica che ha modo di estrinsecarsi anche in una – lo si ripete, più che lecita – riflessione come quella da cui prende le mosse il presente (e modesto) scritto.

Vi è, però, un'ulteriore osservazione da compiere sulla scorta dell'espressione «integralmente umani». In primo luogo ci tocca rammentare – come, in parte, si è già accennato – che l'attuale forma di transito assunta dall'ambiente umano non è che la più recente, e ancora e sempre metamorfica, evoluzione di un processo di lungo corso: «noi cambiano il mondo e poi il mondo cambia noi: è una vecchia storia. Non vale solo per le nostre menti, ma anche per i corpi. Noi infatti siamo gli eredi di passate rivoluzioni non meno travolgenti»[17].

Occorre ribadirlo: risulta arduo, nonché votato al fallimento, il tentativo di scorgere il punto originario di innesco di una tale dinamica; equivarrebbe alla pretesa di stabilire con esattezza insindacabile il momento a partire dal quale l'essere umano sia diventato essere umano per come lo si intende oggi (e come lo si intende oggi, rimane pur sempre una questione in definitiva ancora aperta). È, nondimeno, di fondamentale importanza soffermarsi su un nodo cruciale, posto in essere da Francesco Parisi:

---

[15] T. Pievani, *La natura è più grande di noi*, Milano, Solferino 2022, pp. 130-131.
[16] A. Baricco, *The game*, cit., p. 310.
[17] T. Pievani, *La natura è più grande di noi*, cit., p. 131.

> […] il fatto è che, qualunque direttrice si imbocchi, bisogna tenere a mente che l'ambiente in cui viviamo è sempre, in un certo senso, aumentato […], cioè un ambiente in cui l'informazione eccede la mera percezione ecologica del mondo. Ciò è originariamente possibile per l'*Homo sapiens* se non altro a causa della sua prima, straordinaria tecnologia di cui ha goduto: il linguaggio[18].

Da questo passo emerge una soglia di ineludibile importanza: l'uomo vive da sempre in ambienti mediati, la cui prima soglia di mediazione – ancor prima dell'emergenza linguistica – risiede nel proprio corpo, «la prima *apertura opaca* […] al mondo, il primo medium di cui disponiamo che mostra nascondendo» e rivela come «la trasparenza non esiste nemmeno nella percezione naturale, perché la nostra percezione è già mediata dal corpo»[19]. Da qui in poi, quel processo di ininterrotta e asintotica relazione, mediazione, esternalizzazione e retroazione con strumenti ed ambiente che ha fatto dell'uomo un animale tecnologico; laddove, ci si può riferire alla tecnologia come «*insieme di strumenti* che estendono (talvolta riducono) la capacità della nostra cognizione (retroazione)» e come «*ambiente originante* che obbliga a riconsiderare la nostra stessa nozione di umanità (relazione)»[20].

Risulta, allora, di imprescindibile importanza accogliere l'attuale ambiente a doppia forza motrice dell'umano – intriso di digitale e strumenti dotati di intelligenza artificiale – come il *risultato mobile* di un *gesto di discontinuità re-ontologizzante* nella *continuità* di un *unico processo*.

Intendere, al contrario, l'attuale scenario nei termini di una fase del tutto irrelata rispetto a quanto accaduto nella storia della tecnica umana, all'interno del cui perimetro l'uomo stesso è espropriato di qualsivoglia capacità di intervento, significa esporsi al rischio di disperdere fattivamente ed irrimediabilmente la *testimonianza dell'umano* nel *lavoro tecnico-tecnologico* che, in così larga misura, caratterizza e scandisce le nostre vite. E il rischio di una tale deriva si situa proprio in quella variegata e diffusa attitudine prospettica di un'umanità che, assuefatta alla più recente cornice tecnologica, si approccia agli oggetti-scenari che la costituiscono dal punto di vista del *prodotto finito*.

Su questo asse di riferimento, innegabilmente e almeno a primo impatto, l'impronta dell'uomo nei prodotti si fa sbiadita. E non è difficile attribuire ai più disparati strumenti dotati di IA un'intelligenza autonoma e del tutto indipendente dall'azione umana, proprio perché spesso manifestano una somiglianza con l'assetto comportamentale-esecutivo antropico. In questa cornice entra anche in gioco ciò che il filosofo Daniel C. Dennett ha definito «*atteggiamento intenzionale* (*intentional stance*)», vale a dire l'antica propensione umana ad intendere «il comportamento osservabile degli esseri viventi e degli oggetti […] come

[18] F. Parisi, *La tecnologia che siamo*, Torino, Codice edizioni 2019, p. 34.
[19] Ivi, cit., p. 162.
[20] Ivi, p. 4.

manifestazione di una volontà interiore tesa al raggiungimento di un determinato obiettivo»[21]. Ma, sebbene gli sviluppi degli studi sull'IA procedano a passo spedito – ed abbiano raggiunto notevoli risvolti – almeno fino ad oggi, tutte le tecnologie di tal fatta a nostra disposizione, complesse e sgargianti quanto possano apparire, sono di tipo *ristretto*. In altri termini, sommamente efficaci ed efficienti nella risoluzione di compiti algoritmicamente predefiniti, ma prive di qualsiasi forma di coscienza o intenzionalità – caratteristiche di fondo di ciò che invece, in contrapposizione alle prime, viene definita intelligenza artificiale *forte* o *generale*. E, per quanto ad oggi – tra rotocalchi, social network, piazze e salotti – non trascorra giorno in cui non si affronti la questione dell'IA, non è scontato pensare che il corpo collettivo sia avvezzo a questa basilare e fondamentale distinzione.

Ora, il punto non risiede in una rassegna panoramica di ciò che, fino ad ora, è riuscita a produrre l'industria dell'intelligenza artificiale; né tantomeno si colloca nell'intento di comprendere se e in che misura, in un futuro più o meno remoto, dall'attuale stato di cose si potrà transitare ai primi abbozzi di intelligenze artificiali generali; e l'attuale non è nemmeno la sede adatta per discutere, con il debito rigore, le premesse e le implicazioni che co-emergono e si co-evolvono nell'intreccio tra quest'ambito e le ulteriori pratiche umane.

Ci si vuole, invece, soffermare su quell'attitudine prospettica che conduce l'uomo a rapportarsi – per i più disparati motivi – agli oggetti dell'attuale ambiente tecnologico sotto il rispetto dei *prodotti finiti*. Sulla scorta di ciò, risulta invece di importanza irrinunciabile accogliere gli stessi *anche* come *esiti mobili* di *processi umani*. In quest'orizzonte, l'uomo non si configura naturalmente come l'unico e statico soggetto del processo tecnico, perché nel rapportarsi ad ambienti mediati e media ambientali, diventa al contempo oggetto degli stessi: nel modificare il proprio mondo-ambiente e i propri strumenti ne è al contempo modificato, in un complesso intreccio in cui soggetto ed oggetto si avvicendano. In questo quadro, non risulta particolarmente proficuo né agghindarci precipitosamente di ampollosi orpelli di protagonismo che non ci appartengono; né, al contempo, dimenticarci di noi, a favore di una presunta e ancora, in parte, remota autonomia delle macchine.

In questa direzione, come osservato – tra gli altri – da Telmo Pievani, anche la scienza dovrebbe intraprendere un modo comunicativo che non si limiti

> a sciorinare i risultati, i prodotti, i dati, i numeri. Sono essenziali, certo, ma quelli cambiano nel corso del tempo, si accumulano e vanno aggiornati. Ancor più importante è spiegare come si arriva a quei risultati, perché sono affidabili ed entro quali limiti: bisogna, insomma, raccontare anche i processi, cioè l'approccio scientifico, il metodo, la genesi di quei prodotti, la loro validazione[22].

[21] D. Borghetti, *intelligentIA*, cit., p. 95.
[22] T. Pievani, *La natura è più grande di noi*, cit., p. 131.

Soprattutto nel caso delle ricerche sull'IA – poiché uno degli ambiti in cui maggiormente ci si rapporta al *prodotto finito* – occorre che si racconti anche il *processo*, affinché il *lavoro tecnologico* si configuri, ancora e sempre, come *testimonianza dell'umano*. Il che non significa, almeno in prima battuta, assumere una postura favorevole o meno all'avanzamento tecnologico – termine-prassico così complesso che andrebbe discusso ad ogni sua particolare applicazione; ma si configura, al contrario, come il tentativo di strutturare la cornice complessiva di dialogo entro cui poter stabilire, asintoticamente e ininterrottamente, il *verso dove* dell'umano in relazioni ai suoi *strumenti*: «Pare oggi che il medesimo processo evolutivo che ha permesso al *Sapiens* di guadagnare il centro lo riporti, paradossalmente, al margine o quanto meno lo costringa a *ridefinire il suo posto nel mondo*»[23].

La frequentazione degli oggetti del mondo in quanto (presunti) *prodotti finiti* e non *processi*, rischia di assumere la forma di fattore e catalizzatore di inibizione prospettica. Occorre volgersi alla complessità, al ritorno mai sopito verso la radice speculativa socratica: la domanda sul *che cos'è*, sulla *cosa in sé*, che ha nel suo fondo aporetico tanto il suo limite quanto il suo carburante. Non la si possiede mai, dal punto di vista umano, la cosa stessa; ma, come insegna la tragedia greca, la misura la si struttura nella sua – di volta in volta attuale – figura di transito, solo guardando l'abisso. Solo misurandosi e rimisurandosi, asintoticamente e ininterrottamente, con la meravigliosa e terribile complessità dell'intero.

[23] S. Natoli, *Il posto dell'uomo nel mondo. Ordine naturale, disordine umano*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 11.

Meditazioni sulla Moda. Corpi, sfilate, silenzi

di Enrico Carmelo Tomasello

L'arte è più importante della vita […]
Perché essa, l'arte, contiene una cosa incontenibile. Lo scatto in avanti
P. Sorrentino

Definire la moda è un'impresa velleitaria, persino illogica se chi tenta di comprenderne il significato non appartiene a questo mondo ricco di contraddizioni indecifrabili e volti assenti. Eppure la proposta che offro a chi vorrà frequentare queste pagine non pretende di aggiungere una nuova visione sul tema ma ha il carattere della domanda condivisa. L'andare tipico della meditazione che pone sotto una luce nuova le apparenze illusorie di uno scenario costantemente sotto i riflettori, a cui non si concede possibilità di replica. Continuando ad interrogare i corpi irrigiditi dei manichini che abitano le vetrine dei negozi in centro o i volti dei modelli e delle modelle durante le sfilate, potremmo trovare una risposta al perché la moda si manifesti sempre come fenomeno irraggiungibile, diafano ed illusorio.

Come l'arte, la moda risponde allo stesso profondo desiderio, ovvero quello di superarsi, superare continuamente se stessa. Sino ad abbandonare anche ciò che la caratterizza nel profondo, come il senso del bello ed un messaggio da veicolare. La moda si manifesta come esaltazione dei corpi. Scintilla nella pupilla di chi resta immobile di fronte alle sfilate in passerella, immobilità nel dinamismo dei tessuti, illusione dolce e dolorosa per chi crede

ancora nella durata senza limiti e nella possibilità che qualcosa sfugga all'inevitabile declino di ogni cosa. La moda accoglie chiunque le resti fedele ma ama chi la stravolge senza tregua, a volte con movimenti lenti altre con spostamenti rapidi, istantanei. La moda rende obsoleto ciò che non è più di moda, per questo non tollera la ripetizione. La moda è poetica, dunque creatrice. La moda è vanità di tutte le vanità perché perfettamente inutile ma necessaria allo stesso tempo. La moda è sacra ed ha i suoi seguaci, per questo si rende riconoscibile nell'epifania del bello. La moda infine non ha luogo, né forma o limiti di ogni sorta. È sufficiente a se stessa come ciò che non serve a nulla, dunque non è serva di nessuno. Di conseguenza non può che essere uno dei tanti travestimenti, un modo diverso di dire: libertà.

1. *Per una dialettica del vestire i corpi*

Un fenomeno sociologico ed antropologico (relativamente recente) come la moda è stato e continua ad essere oggetto di studio da parte di studiosi ai quali la moda suggerisce indicazioni sui desideri dell'essere umano. Le ricerche di mercato e gli aspetti legati alle motivazioni che spingono il consumatore ad acquistare un capo o un accessorio rappresentano l'aspetto meramente quantitativo della dimensione decisionale che determina l'acquisto. Ciò che non restituisce il fashion marketing è il peso specifico dell'elemento umano. Indagare le ragioni ed i perché siamo mossi dall'attrazione feticista verso un indumento, come sia possibile che l'indossare un capo possa influenzare il nostro umore e perché tutto ciò abbia un'importante ricaduta sociale sono tra le ragioni che hanno stimolato la mia curiosità e mi hanno spinto a tentare di abbozzare una risposta. Circa cento anni fa, il sociologo G. Simmel individuò nell'imitazione e nella differenziazione le due spinte fondamentali che guidano la nostra mente nell'intricato sentiero che conduce alla formazione della nostra personalità. Considerare quest'ultima in relazione alle diverse fasi della vita di una persona è fondamentale per non cadere in classificazioni troppo rigide e vincolanti. È utile invece cogliere il legame dicotomico che riposa in queste due forze. Poiché: «Nell'imitare non solo trasferiamo da noi a gli altri l'esigenza di energia produttiva, ma anche la responsabilità dell'azione compiuta. [...] L'impulso a imitare, come principio, caratterizza un grado di sviluppo nel quale è vivo il desiderio di un'attività personale finalizzata, ma non c'è capacità di conquistare dei contenuti individuali per quest'attività o di ricavarli da essa»[1].

Il desiderio che invita all'imitazione è quello di chi vuole appropriarsi di qualcosa che rivede nell'altro ma non è capace di crearlo a partire da zero o dalle sue intuizioni basilari. Accoglie inevitabilmente questa spinta all'imitazione chi (nella fase dell'individualizza-

[1] G. Simmel, *La moda*, Mimesis, Milano 2015, p. 18.

zione) vuole costruire un'immagine del proprio Io. Spesso tentando di delimitarne i contorni per far emergere il suo profilo, costituito da ogni singola scelta. «Nondimeno (*la moda*) appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi»[2].

L'altro elemento che condiziona il processo di formazione individuale è relativo all'esigenza di differenziarsi. Dato che l'omologazione totale non permetterebbe di riconoscersi tra gli altri, nutriamo il bisogno innato di proseguire verso una direzione personale pur conservando le indicazioni del gruppo. Spesso questo avviene con gradualità ed in maniera propedeutica. Abbracciando il nuovo, abbandoniamo atteggiamenti retrivi e sospettosi ma contemporaneamente ne siamo attratti ed incuriositi perché da quest'incontro si delineerà una nuova immagine di noi, una versione aggiornata di ciò che siamo o possiamo essere.

Il tratto grafico che possiamo immaginare, assomiglia ad un movimento sinusoidale che ripropone le due spinte in una sequenza infinita e ricorsiva in cui il rapporto tra l'ampiezza ed il periodo è costituito dall'io e l'altro. L'individuo occupa continuamente uno spazio ad una distanza direttamente proporzionale ai due estremi, dunque sempre in equilibrio tra le due forze. Delle volte più vicino alla propria personalità ed altre più vicino al sentire comune, ma sempre in rapporto proporzionale con queste. Un movimento che si ripercuote nei cicli della moda, come nelle acrobazie dei tuffatori olimpionici si ripetono torsioni ed evoluzioni sino all'impatto con l'acqua. Non importa quanto duri nel tempo un ciclo, ciò che è realmente importante è conservare il fascino di questa contraddizione implicita. Infatti il fascino della moda consiste: «sia nella possibilità di essere sorretti da una cerchia sociale, che impone ai suoi membri una reciproca imitazione [...], sia nella possibilità [...] di crearsi una sfumatura personale con l'intensificazione o con il rifiuto della moda»[3].

È sempre una questione di sfumature, di luce e di colori che rivestono un significato nuovo in relazione all'intensità luminosa che ci permette di percepirli in un modo o nell'altro. Persino il giovane Leopardi interrogandosi sul tema, ci suggerisce una caratteristica evidente che possiede la moda. Scrivendo nelle sue *Operette morali* ci ricorda che la moda corre, è che non trova mai tregua, poiché figlia della caducità come la morte[4]. In altri termini, il fascino mortale della moda consiste nel suo apparire simile ad un confine, al fatto che sia contemporaneamente l'inizio e la fine, la partenza e l'arrivo. È intrinseco nel suo essere, poiché la moda produce il nuovo ma nella novità riposa il germe dell'oblio. Tutto ciò che inizia contrae un debito con la fine, eppure nella moda si fa eccezione. Ciò che nasce c'è sempre stato, prende semplicemente una nuova forma e per questo sembra destinato all'immortalità. I Paesi meno sviluppati conoscono bene ciò di cui scrivo. Tonnellate di vestiti, accessori, scarpe e molto altro rientrano in questi luoghi per restarci. Infinite

[2] Ivi, p. 15.
[3] Ivi, p. 64.
[4] Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, Bur-Rizzoli, Milano 2021.

distese di capi d'abbigliamento usati, non venduti, difettosi o semplicemente fuori moda riempiono i camion e le discariche di nazioni come: Bangladesh, India, Pakistan, Cina, Thailandia, ecc. Questo è il volto oscuro della moda che diviene *fast fashion*. Una moda veloce che produce rifiuti e scarti come pochi altri settori al mondo. Certo, nell'ultimo ventennio la sensibilità relativa alla sostenibilità sta occupando una posizione centrale nei criteri di scelta dei consumatori ed in quelli di produzione di molte aziende del settore moda, ma non è detto che sia sufficiente.

Bisogna ritornare alle parole del sociologo tedesco per non lasciarsi corrompere dalla frenesia del consumismo a cui siamo sottoposti. «[...] per riassumere tutto il discorso, il vero fascino [...] della moda sta nel contrasto fra la sua diffusione ampia e onnicomprensiva e la sua rapida, fondamentale caducità, nel diritto all'infedeltà nei suoi confronti»[5].

Resta dunque ad ognuno di noi decidere se essere fedeli o infedeli alla moda, purché si tenga a mente che il suo fare progettuale è un gesto di creazione poetica, come il tentativo di dare nuovo senso e significato ai corpi che modifica anche l'ambiente circostante. L'atto del vestire e dell'indossare degli abiti può essere considerato antropologia perché descrive una prerogativa del genere umano. Quella della scelta. La decisione su cosa indossare non è una prassi banale o semplice vanità. Il come vogliamo apparire a noi stessi o agli altri ed il perché riponiamo parecchia importanza a questo momento, ci conduce ad esaminare la moda da una prospettiva stereotipata verso una visione molto più profonda di ciò che appare di fronte a noi.

2. *Ovunque è moda*

L'altro protagonista del rapporto instaurato tra noi e l'ambiente che ci circonda è il design. Questa capacità di saper leggere e modificare il linguaggio delle cose trova declinazioni nella quotidianità. Dagli oggetti che accompagnano le nostre giornate lavorative fino agli utensili di cui ci serviamo per cucinare, dall'architettura che modifica le infrastrutture fino agli studi sull'ergonomia che migliorano la produzione ed il nostro benessere psicofisico. Ogni prototipo ideato e realizzato dal designer si svincola dalla sua fissità funzionale, e così assume un significato ulteriore rispetto al suo uso "normale". Il design è il risultato di questa visione complessa del mondo, ed il designer ne rappresenta la mente creatrice.

Parafrasando le parole di Ugo La Pietra, potremmo dire che il design è un sistema di comunicazione della società e della politica, la cui speranza consiste nel credere che gli esseri umani possano abitare il mondo nel modo più poetico. Seguendo la traiettoria delle linee immaginarie di questo ragionamento vedremo proiettata la nostra sagoma allo spec-

[5] G. Simmel, *La moda*, cit., p. 65.

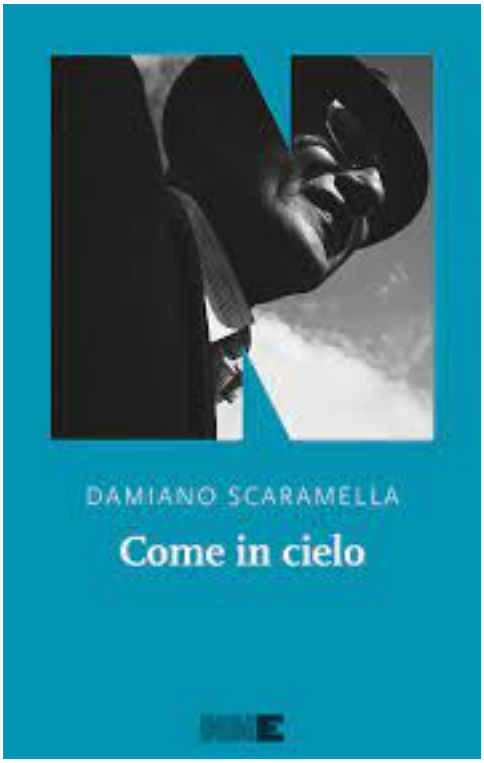
chio ed il riflesso di ciò che siamo disposti ad essere o che vorremmo poter essere. Esistono infatti migliaia di modi di stare al mondo. Il design semplicemente ci suggerisce quelli più sostenibili, in collegamento col nostro modo di emozionarci e con la possibilità di ottenere il meglio da ciò che abbiamo a disposizione. Il risultato è che il design inteso come punto di vista sul mondo, proietta la moda in ogni luogo e tempo. Appartiene ad ogni civiltà, dagli egizi alla contemporaneità, abbracciando epoche e luoghi diversi e distanti tra di loro. Tuttavia la macchina produttrice del settore moda è spesso ricorsiva, poiché «la Moda ricrea un nuovo modo di pensare, che si configura come ancor più dogmatico di quel che vorrebbe dare a vedere. Ogni maison, ogni stilista, ogni creatore veicola valori e senso del mondo – insomma una sorta di *Weltanschauung* – che finiscono per costituirsi come nuovi dogmi»[6].

Dunque nel rapporto tra queste visioni del mondo e la reazione della collettività, l'individuo crea nuovi orizzonti di senso. Ed è in questo atto creativo che si conserva il legame tra la moda ed il design. Nonostante ciò continueremo a domandarci da dove derivino le sensazioni che il fenomeno moda produce in noi? O da cosa sia mosso il nostro desiderio nei confronti di un oggetto? Queste ed altre domande rischiano di non trovare una risposta e forse non l'avranno mai. Tuttavia nei dipinti di uno dei grandi pittori del novecento esistono delle analogie con la questione proposta.

Una celebre opera del maestro Giorgio De Chirico credo sia esplicativa su ciò che la moda ci trasmette ed il modo in cui subiamo il suo potere. Ne *Le muse inquietanti* (1917) l'artista accosta elementi geometrici e figure diverse tra di loro. Queste figure ricordano a grandi linee dei manichini, con tendenze antropomorfe e con qualche riferimento allo stile dorico. Il significato ultimo riposto nel quadro, che rientra nella pittura metafisica, ovvero in ciò che sta oltre la sensazione visibile, consiste nell'indagine introspettiva che genera l'elemento esterno su di noi. Il mondo della metafisica a cui si riferisce De Chirico si ricollega al tema del sogno ed al fatto che quest'ultimi vengono organizzati dalla nostra mente in modo illogico. Le muse inquietanti turbano chi le osserva attentamente così come provocano un senso di estraneazione gli occhi vitrei dei manichini in posa o gli sguardi assenti di chi sfila in passerella. Il ruolo ed il significato dei manichini dechirichiani è concettuale ma fisica è la loro presenza-assenza. La moda dunque è anche metafisica nella misura in cui genera turbamento. Sensazione universale ed onnicomprensiva a cui nessuno sfugge dopo averne fatto esperienza, come chi di fronte ad uno specchio tentasse di sottrarsi alla riproduzione dell'identico semplicemente rompendolo o provando a cogliere impreparato il suo riflesso.

[6] A.F. Ambrosio, *Il vangelo delle vanità. Moda e spirito*, Politi Seganfreddo Edizioni, Milano 2023, p. 14.

Di patriarchi e di padri: *Come in cielo* di Damiano Scaramella



di Pietro Russo

Come in cielo (NN Editore, 2023) di Damiano Scaramella è il libro d'esordio di un autore non esordiente. La scrittura di Scaramella infatti proviene da lontano, dimostra di possedere una sapienza antica che vuole riconnettersi al respiro dell'*epos*, al sangue del mito fondativo. La voce onnisciente che racconta i fatti è quella di un narratore antico, di un cronista biblico, di un profeta della sciagura imminente. Allo stesso modo Badìa – l'immaginario paese alle pendici dell'Etna in cui si svolgono gli eventi della storia – non è solo la microscopica porzione di un mondo a noi attuale, bensì l'*omphalos* di un tempo sacro, rituale, ancestrale, il cosmo di un universo in sé concluso e governato dalle leggi del Destino. Lo Scaramella romanziere si muove dunque tra due sponde: da una parte la Tragedia greca ma senza il titanismo gnoseologico dell'eroe, dall'altra la parola di un Dio veterotestamentario che deve essere continuamente interpretata, verificata, ovvero fatta interagire nel cortocircuito che è Badìa. A Badìa non si entra e da Badìa non si esce.

In questa sineddoche territoriale, si staglia la Villa di Zu Pippu, luogo sospeso tra il fiabesco e il kitsch, tra la metafora e il puro referente: *location* per eventi dal gusto estetico più prossimo al neomelodico che al neoclassico. La Villa di Zu Pippu Puglisi è il centro e il motore (immobile e immobiliare) attorno a cui ruota una storia destinata a schiantarsi

con il fragore di una luce morta migliaia di anni fa. Di Beverly, la vittima non sacrificale immolata sull'altare del determinismo genetico, Scaramella scrive che è «lucente e rossa come una palla di fuoco» (p. 72), come a dire che non si sfugge alla storia che le stelle vogliono raccontarci con il loro "mormorio notturno" (si veda l'epigrafe di Cormac McCarthy). Mentre di Salvatore, il carnefice senza coscienza e volontà del male, l'omone-bambino, si conosce solo la sua alterazione cromosomica e quindi il ritardo cognitivo che lo fa essere una superficie opaca, al contempo estranea e immersa nella realtà siciliana di Badìa. Infine Tano, terzo vertice di un improbabile triangolo sentimentale, "tipo" di una mascolinità rusticana e patriarcale, alfiere di una giustizia personale imparentata con la vendetta, a completare il motivo della inesorabilità del fato: è così, e non poteva essere diversamente.

Ma *Come in cielo* è anche un romanzo sulla famiglia, anzi sulle *famigghie*. Quelle che a Badìa sono in odore di mafia (i Russo, i Privitera, il capomafia Orsu) e, soprattutto, quella di Zu Pippu Puglisi – Malavoglia versione *reloaded* con figli e nipoti (tra cui il già citato Salvatore) sotto lo stesso tetto – arroccata intorno alla Villa; anzi dentro, quando la realtà esterna assedierà la ragione più profonda della sua esistenza. E la logica familiare, come convengono antropologi e psicologi, è tribale. Carotenuto scrive molto bene a questo proposito:

> Quale nucleo originario di appartenenza dell'individuo, la famiglia si costituisce immediatamente come luogo separato dall'ambiente esterno, e assume una funzione di protezione rispetto ad altri possibili rapporti. Questo senso di appartenenza intorno a cui si solidifica la comunità familiare implica dunque "separatezza" ed "esclusione". […] In termini junghiani, il cosiddetto 'collettivo' viene eletto a destinatario di tutte le "proiezioni d'Ombra" della famiglia: ogni eventuale conflitto "interno" viene disconosciuto come tale e proiettato all'esterno, al di là dei confini dell'unità familiare.[1]

Il cancello grigio impenetrabile, l'alta siepe che bordeggia la Villa e che esclude la vista esterna ha poco a che fare con l'anelito d'infinito di Leopardi; è semmai il confine che divide interno ed esterno, protezione e minaccia, spazio degli affetti e luogo del pericolo. Senonché il patriarca Zu Pippu – patriarca in un'epoca secolarizzata oltre che mafiosizzata – disconosce questo confine poiché per lui oltre la Villa non c'è nulla. La Villa è un'entità autotelica, risolve in sé, al proprio interno, ogni possibile conflitto e contraddizione. Come nel caso di Salvatore, il bambinone che ride (come Isacco), vittima – questa volta sì, sacrificale – della negazione della realtà di Zu Pippu. Se vogliamo, Salvatore, in quanto personaggio *borderline*, è l'unico della famiglia al di sopra della Legge della Villa, ovvero "al di là del bene e del male": nel suo ritardo cognitivo il dentro e il fuori sono realtà sovrapponibili, insignificanti, inesistenti. Per Salvatore esiste solo chi, come Beverly, gli fa intravedere una possibilità 'altra' di vita che si avvicina a una forma d'amore inteso come attrazione dei

[1] A. Carotenuto, *Amare e tradire*, Bompiani, Milano, 2017 [1994], p. 69.

corpi e delle anime. L'amore nel senso agapico di San Paolo sembra essere una forza non contemplata nell'uni(co)-verso irreversibile di Badìa, così come, più in generale, dalla cittadina etnea resta esclusa la parola del Nuovo Testamento, surclassata dal basso continuo dell'Antico che invece accompagna i momenti salienti della narrazione, Prologo ed Epilogo compresi. Alla Villa, e a Badìa, gli eventi sono solo mondani e fattizi (feste di compleanno, battesimi, ecc.), e nessuno di questi ha in sé il *kairos* cristologico della salvezza.

L'unico Evento che in qualche modo potrebbe suscitare un vago riscontro con l'accezione heideggeriana di *Ereignis* è un accadimento funesto (l'omicidio involontario di Beverly) che scatena una reazione non sempre riconducibile al criterio di causa-effetto. A questo punto del romanzo il confine della Villa tra dentro e fuori diviene una ferita che sanguina, e Tano, ex fidanzato machista di Beverly, irrompe sulla scena come una scheggia impazzita, *fool* e *villain*, giustiziere e giudice e boia. Sarà Tano a rompere gli equilibri mafiosi di Badìa sovrintesi dalla bilancia di Orsu, doppio terreno di quella stessa divinità veterotestamentaria a cui tanto si ispira il suo senso di giustizia. E non a caso l'unica lettura prediletta di Orsu è il libro dell'Esodo, in particolare il passaggio sulla retribuzione vendicativa del Signore sull'Egitto (pp. 174-7). Dunque il dilemma, ovvero lo spazio in cui si agisce il tragico di *Come in cielo*, è racchiuso nel cruccio del vecchio capomafia: come applicare la giustizia del dio mafioso senza alterare gli equilibri della lotta naturale (e verghiana) tra Zu Pippu, sempre più attaccato alla sua Villa-Casa del Nespolo e in *denial* del suo essere "vinto", e il cavaliere rusticano Tano che conosce solo le ragioni del sangue e dell'onore? È interessante qui notare come l'idea della Giustizia alle latitudini di Badìa (Sicilia inventata, ma sempre Sicilia) affondi le sue ragioni nella "Bilancia di Giobbe", nella logica retributiva del libro biblico che racconta il rovescio della fortuna del patriarca di Uz. Non sfuggirà, al lettore attento, che Zu Pippu, dietro lo schermo del personaggio biblico, a un certo punto espone ai nipoti un frettoloso resoconto di una storia che è la propria storia, di Zu Pippu-Giobbe; una narrazione come vista dal futuro, in cui il tempo arcaico del mito si incrocia a quello profano del qui-e-ora, dal momento che, scrive Scaramella, «il futuro precede il passato» (p. 240).

E nel passato, allora, Salvatore è Isacco (colui che ride) e Zu Pippu, prima di vestire i panni di Giobbe, e di Padron 'Ntoni, è stato un Abramo che rovescia il segno della paternità in un finale che si ricongiunge all'incipit, entrambi biblici, di *Come in cielo*. Il lettore non si aspetti che a Badìa la mano del Signore intervenga a fermare Zu Pippu: il punto conclusivo della storia si allarga a dismisura come una pozza scura e grumosa, un cosmo di sangue. A Badìa, sembrerebbe dire Scaramella, è bene diffidare dei capifamiglia, dei patriarchi e persino dei Padri; e ancora meglio sarebbe non pregarli, o comunque fermarsi un attimo prima di completare la similitudine, la somiglianza: *Come in cielo*…

Navigando tra tabù: maschilità, sodomia e Inquisizione nella conquista dell'America

di Roberto Spanò

1. *Introduzione*

Lo sbarco di Colombo nelle Americhe nel 1492 segnò l'inizio di una nuova epoca di conquiste ed espansione militare per le principali potenze europee, che spinte dalla ricerca di oro e spezie finirono per assoggettare al proprio potere un intero continente. Nelle missioni di esplorazione e conquista del Nuovo Mondo gli europei dovettero fare i conti con la diversità: quella ambientale, climatica, alimentare e soprattutto sociale; una delle preoccupazioni principali fu proprio il rapporto con la popolazione locale e la diversità fu un elemento strutturale all'opera di conquista. Al di là della narrazione "classica" del fatto coloniale, secondo la quale la superiorità militare degli europei sarebbe bastata per la sottomissione di Messico, Perù e Brasile, esistono altre chiavi di lettura, che possono contribuire a realizzare un quadro sempre più articolato della vicenda e che nascono dall'incrocio di diversi stimoli, provenienti dagli studi di genere, dall'antropologia e dalla storia religiosa.

La prima questione riguarda il ruolo che ebbero i valori europei nell'opera di conquista, come entrarono in contrasto con quelli degli indios e come vennero incarnati da conquistatori e missionari; la seconda riguarda la maniera in cui gli europei decisero di trattare gli indios, come interagirono con loro e come si rapportarono alle differenze fisiche e culturali. Pur trovandoci nella contraddizione di poter analizzare la vicenda quasi esclusivamente tramite la documentazione europea, è possibile andare oltre il superfluo e analizzare le varie relazioni di potere che si instaurarono nei territori che verranno presi in considerazione in questa sede. Il mio lavoro è mosso da una serie di domande che hanno lo scopo di dare una lettura diversa dell'impresa coloniale, per svelare il ruolo giocato dalla maschilità, dalla sessualità e dalla presunta dissolutezza degli indios. Come erano organizzate le società precolombiane? Quali riti religiosi praticavano? Quali specificità funsero da matrici di oppressione per giustificare l'opera di conquista? Come, gli indios, avevano sviluppato le proprie norme e i propri stereotipi di genere? Quali norme regolavano le unioni familiari?

L'opera di conquista dell'America fu anche, e soprattutto, un affare spirituale, per questo motivo gran parte del mio lavoro è costituito dall'analisi della documentazione missionaria, in particolare quella della Compagnia di Gesù raccolta nei *Monumenta Historica Societatis Iesu*, una serie di volumi contenenti raccolte di resoconti e lettere che periodicamente venivano inviati dalle colonie a Madrid, Lisbona e Roma. Questi resoconti restituiscono delle interessanti informazioni riguardo la sodomia, la sessualità, le conversioni degli indios, ma anche informazioni di carattere etnografico e antropologico; sono presenti anche

notizie sul proliferare dei peccati della carne tra coloni, che lontani dalla madre patria potevano contrarre seconde nozze e abusare liberamente di tutte le donne e degli schiavi che desiderassero. Un'altra fonte fondamentale sono le carte prodotte dall'Inquisizione, che si instaurò nelle varie colonie in tempi e modi diversi; da queste carte saltano fuori dati molto interessanti che restituiscono lo scenario di una popolazione ben disposta ad assecondare i discorsi degli inquisitori, presentando denunce molto spesso per sentito dire e utilizzando il potere della Chiesa come strumento per redimere conflitti personali. Ma cosa c'entrano il sesso, la sessualità e il genere con l'opera di conquista del Nuovo Mondo?

2. *Sesso e genere: natura e cultura*

Nel trattare il sesso e il genere dal punto di vista storico è importante tenere a mente che le idee, le norme, le leggi che sono state elaborate nel corso del tempo molto spesso risultano asettiche rispetto alle esperienze vissute; ciò avviene perché tali idee rappresentano solo la maniera in cui alcuni attori sociali (per esempio filosofi, scienziati, giuristi) hanno concettualizzato il mondo circostante. Le fonti storiche inerenti alle norme di genere sono, molto spesso, particolarmente facili da interpretare, dal momento che gli autori si limitavano a enunciazioni come «"le donne sono…"», «"i padri sono…"», «"il matrimonio è…"». Si potrebbe anche pensare che questi autori si limitassero a descrivere uno stato di cose oggettivo piuttosto che idealizzato, a maggior ragione quando alcune idee vennero considerate come verità teologica e/o scientifica. Spesso le culture "altre" hanno lasciato affascinanti testimonianze riguardo varie questioni di genere e sessualità, ma nella maggior parte dei casi si tratta di opere di fantasia, messe per iscritto solo dopo un lungo periodo di trasmissione orale. Le idee su uomini e donne, in qualsiasi cultura, non vengono trasmesse solo tramite opere direttamente incentrate su questioni che regolano i rapporti tra generi (come, per esempio, le leggi sul matrimonio) o su descrizioni fittizie di personaggi stereotipati, ma questi argomenti riemergono in tutto ciò che è prodotto da quella determinata cultura[1]. Dall'analisi dei documenti è possibile affermare che i maschi non costruiscono la propria identità solo in relazione al loro diretto opposto, ossia la donna, ma anche e soprattutto in relazione all'altro maschio; sebbene solo di recente gli studi sugli uomini siano stati etichettati come studi sulla "maschilità", il fatto che l'esperienza maschile sia stata normativa ha distorto il modo in cui le donne sono state viste: ciò si può perfettamente notare in opere mediche e scientifiche della tradizione occidentale. Per Aristotele le donne non contribuivano alla forma, all'intelletto e allo spirito del feto, dal momento che non producevano lo sperma o qualcosa di lontanamente simile; gli aristotelici erano soliti leggere l'anatomia e la fisiologia umana su un'unica scala, descrivendo le donne come maschi imperfetti o mal generati, la cui mancanza di calore corporeo fece in modo che gli

[1] Merry E. Weisner-Hanks, *Gender in History. Global Perspective*, Wiley-Blackwell, UK 2011, pp. 84-85.

organi sessuali rimanessero verso l'interno, invece che essere spinti fuori come avveniva nel maschio perfetto.

Secondo Galeno anche le donne producevano un seme, ma più freddo e meno "attivo" di quello maschile[2]. In alcune parti del mondo, come presso diversi gruppi di indios nordamericani, è stata posta una particolare enfasi sulla complementarità dei sessi, che ha portato a disposizioni economiche e sociali abbastanza egualitarie; in alcuni momenti della storia maya precolombiana, le idee sulla complementarità di genere sembrano aver portato all'ereditarietà di posizioni di potere e a privilegi bilaterali[3]. Nel contesto europeo le donne bianche erano viste come le più propense a incorporare le qualità considerate positive (come la pietà e la purezza), mentre tutte le altre erano dotate di tratti negativi, come la disobbedienza o la sensualità provocatrice. Allo stesso modo, gli uomini bianchi consideravano loro stessi come più razionali e tutti gli altri incorporavano le qualità negative: tutto ciò fu funzionale a creare una gerarchia totalmente arbitraria in cui gli europei si posero in cima alla piramide e tutto il resto (donne e uomini non bianchi) stava sotto. Nel corso del tempo, le idee sulle differenze di genere si intrecciarono con quelle razziali e andarono di pari passo con lo sviluppo degli imperi coloniali[4].

3. *Nascere maschi, diventare uomini*

A un certo punto della storia, l'ideale della maschilità fu invocato in ogni angolo d'Europa come simbolo di rigenerazione personale e nazionale, come elemento strutturale nella definizione che diede di sé la società moderna; in tutto l'Occidente l'esortazione a «essere uomo» divenne un luogo comune: l'idea moderna della maschilità propugnava una visione ben definita della natura e dell'azione umana, capace di servire le cause più diverse. Come teoria della natura umana era abbastanza concreta e precisa nel costruire un sistema coerente e nel corso del tempo l'ideale si modificò molto poco, proclamando sempre le stesse caratteristiche virili, come la forza di volontà, la virtù e il coraggio[5]. La virilità venne considerata fin dall'inizio come un tutto unico: corpo e anima, apparenza e virtù, dovevano costituire un insieme armonico; la mascolinità moderna era fondamentalmente uno stereotipo e di conseguenza agiva oggettivizzando la natura, facilitando la comprensione immediata e il giudizio sommario. George Mosse, in *The Image of Man*, sostiene che gli stereotipi moderni non esistevano nelle epoche precedenti, anche se il concetto di onore maschile ha sempre ricoperto una certa importanza; secondo l'autore l'ascesa di questo

---

[2] Ivi, pp. 87-88.
[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. 90.
[5] G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna* (*The Image of Man,* 1996), trad. di E. Basaglia, Einaudi, Torino, 1997, p. 3.

ideale è collocabile tra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento[6]. Lo stereotipo maschile, prosegue Mosse, è possibile non semplicemente grazie al suo immediato opposto, ossia il femminile, ma grazie soprattutto alla presenza del suo omonimo negativo: i maschi che non erano all'altezza dell'ideale, tutti coloro che nel corpo e nell'anima proponevano l'esatto opposto del modello egemonico.

Un altro contributo fondamentale fu quello di Pierre Bourdieu, sociologo francese, che nel 1998 pubblica *La domination masculine:* l'autore è interessato alla fenomenologia del rapporto tra dato biologico e simbolica dei sessi, tra corpo e società; sostiene che le differenze visibili tra il corpo femminile e quello maschile, in virtù del fatto di essere percepite e costruite secondo gli schemi pratici della visione androcentrica, divengono garante di significazioni e valori che sono in accordo con i principi di essa: non è dunque il fallo a costituire il fondamento di questa visione del mondo, ma è tale visione organizzata per generi relazionali, maschile e femminile, che istituisce il fallo come simbolo della virilità[7]. L'analisi della documentazione storica, fatta di opere letterarie, bolle papali, lettere di missionari, testi sacri, denunce e testimonianze, rende chiaro il fatto che la maschilità è un genere relazionale, in quanto la sua costruzione è definita in relazione a un "altro", nella differenziazione tra il maschio e l'uomo. Maschi e femmine si nasce, ma uomini e donne si diventa. Si diventa conformandosi a tutta una serie di aspettative sociali, che investono il tuo modo di vestire, di comportarti e il senso che dai al mondo circostante. Un ruolo considerevole, nell'ascesa di questo ideale, lo ebbe la riscoperta dei canoni estetici dell'arte classica, quei canoni che celebrano «un corpo perfettamente dotato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo della sua individualità»[8].

Successivamente prenderà vita la contrapposizione tra "gentiluomini" e "popolani", tra uomini ricchi e poveri, ma il confine che separa la virilità "autentica" da quella mancata può correre anche lungo la linea generazionale: nella stessa classe sociale, per esempio nella nobiltà, i veri uomini sono gli adulti, in relazione ai giovani che sono ancora incompleti; oppure questa linea può tagliare verticalmente questa stessa classe, separando e contrapponendo la virilità dei guerrieri a quella dei chierici o dei cortigiani. Il tratto più comunemente riscontrabile, in questa eterna lotta, è la rivendicazione orgogliosa del proprio modello di virilità come unico e appropriato: gli altri uomini sono dei bruti, o degli effeminati, più simili a donne che agli altri uomini[9]. Molto tempo prima di Bourdieu uno dei contributi più importanti alla storia del genere e della sessualità fu l'opera di Michael Foucault, che nel 1976 pubblicò il primo volume della sua *Histoire de la sexualité* dal titolo *La*

---

[6] Ivi, p.14.
[7] P. Bourdieu, *Il dominio maschile* (*La domination masculine,* 1998), trad. di A. Serra, Édition du Seuil, Parigi 1998, pp. 32-33.
[8] R. Ago, *La costruzione dell'identità maschile: una competizione tra uomini*, in *La costruzione dell'identità maschile nell'Età Moderna e contemporanea*, Biblink, Roma 2001, p.17.
[9] Ivi, p.18.

Volonté de Savoir, un'opera che, nelle parole dell'autore, «apre una serie di studi che non pretendono essere continui, né esaustivi»[10]. Fu una delle opere che più di tutte funsero da stimolo per la ricerca, non solo storiografica, su sesso e sessualità; ciò avvenne perché Foucault cercò di analizzare questioni molto complesse: ossia capire in che modo i comportamenti sessuali siano diventati oggetto di sapere; capire la maniera in cui si è organizzato il campo di conoscenze intorno alla sessualità e in che modo la produzione di discorsi, a cui si è attribuito un valore di verità, è legata a meccanismi di potere[11]. Ma facciamo un passo indietro, torniamo all'opera di conquista.

4. *Il peccato diventa reato*

Nella penisola iberica l'opera di socializzazione del genere (ossia il processo tramite il quale ogni individuo consolida e definisce la sua identità di genere) fu interamente strutturale all'ascesa dell'impero e della Chiesa; l'attenzione verso le regole e i comportamenti sessuali fu probabilmente più dura che in altre monarchie europee. Tutti i teologi erano d'accordo sul fatto che il rapporto sessuale non riproduttivo, in cui il seme maschile veniva sprecato, andava contro l'ordine della creazione divina, violava le regole della natura, rendeva impuri. L'accusa di sodomia si rivelò essere anche uno strumento potentissimo per la persecuzione politica di tutti coloro che fossero stati ritenuti capaci di contagiare una cristianità che, a partire dalla *Reconquista*, si edificherà giorno per giorno, attraverso le nuove conquiste, i numerosi e maestosi (e anche fortemente macabri) autodafè e le grandi processioni del Corpus Domini[12].

Fu nella penisola iberica che i tribunali di fede delegati furono autorizzati ad agire in materia di sodomia, in quanto ciò minava la fede, l'ortodossia e l'unità della Chiesa e dell'impero[13]. Con una prammatica del 22 agosto 1497, i Re Cattolici stabilirono la pena del fuoco purificatore per i sodomiti; nel 1505 re Ferdinando autorizzò l'Inquisizione aragonese ad agire contro la sodomia. Il 24 febbraio 1524 papa Clemente VII autorizzò gli inquisitori aragonesi ad agire contro vizio nefando e bestialità, legittimando quindi l'assimilazione tra eresia e sodomia[14]. In Castiglia le pene capitali per sodomia furono sempre inflitte dai tribunali secolari, a differenza di Aragona e Portogallo, dove l'assimilazione tra

---

[10] M. Foucault, *La Volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (*La Volonté de Savoir,* 1976), trad. di P. Pasquino, G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2020, p. 7.
[11] Ivi, pp. 48-49.
[12] V. Lavenia, *Tra eresia e crimine contro natura: sessualità, islamofobia e inquisizioni nell'Europa moderna*, in *Le Trasgressioni della carne. Il desiderio omosessuale nel mondo islamico e cristiano, secc. XII-XX*, a cura di Umberto Grassi, Viella, Roma, 2015, p.103-130, p.103.
[13] Id., *Un'eresia indicibile. Inquisizione e crimini contro natura in età moderna*, EDB, Bologna, 2015, p. 16.
[14] Ivi, p. 20.

eresia e sodomia fece in modo che a comminare le pene fossero i tribunali dell'Inquisizione[15]. Altri passaggi fondamentali furono l'autorizzazione di Clemente VII agli inquisitori di Barcellona, Valencia e Zaragoza a estirpare il vizio nefando e la bestialità e lo scioglimento di Carlo V dal giuramento di non forzare i mori alla conversione[16].

Le cose non andarono molto diversamente nel vicino Portogallo. Nel 1553 Giovanni III autorizzò l'Inquisizione lusitana ad agire contro la sodomia, privilegio che venne ribadito due anni dopo grazie a una dottrina che classificò la sodomia tra i *crimina mixti fori*. L'Inquisitore portoghese Dom Enrique fu autorizzato da Pio V, il 20 febbraio 1562, a perseguire questo crimine. A un certo punto, però, crebbe la paura che la sodomia potesse diffondersi in ogni luogo sotto il dominio della Chiesa, soprattutto nelle colonie, anche se sappiamo che i primi regolamenti nacquero per controllare la vita interna del clero e degli ordini militari. Bisogna però precisare, a onore del vero, che nei processi per eresia la pena capitale era destinata solo ai relapsi e l'adozione di una procedura mista, per di più identica a quella aragonese, è indicativa di quanto in realtà il crimine/peccato di sodomia avesse una natura indefinita. I sovrani erano d'accordo sul fatto che per contrastare la sodomia occorresse avere un rapido ed efficace apparato di polizia, e questo si ebbe maggiormente dopo l'assimilazione tra sodomia ed eresia nei regolamenti dell'Inquisizione portoghese nel 1613 e nel 1640; anche se qui il fuoco purificatore venne riservato a chi avesse dato scandalo e/o fosse stato relapso[17]. In tutto ciò, le bolle di Pio IV e Gregorio XIII non prevedevano mitigazioni delle pene, dal momento che facevano riferimento alle leggi civili e la pena capitale era il giusto castigo per chiunque, chierico o laico. La prassi inquisitoria riconosceva l'impunità a chi si autodenunciava, se non era già arrivata una denuncia; nella maggior parte dei casi si ricorreva a fustigazione, bando (maggiormente in Angola e Brasile), detenzione e servizio nelle galere. In trecento anni di attività l'Inquisizione portoghese denunciò più di quattromila sodomiti in Portogallo, Brasile, Africa e India, circa 550 furono gli arresti e i processi effettivi, 30 le condanne al rogo. Dalle fonti pare che Lisbona fosse la sede di una delle più vivaci "comunità" di sodomiti dell'Europa del tempo e tra i sodomiti di pubblica fama non mancavano i religiosi. Gli uomini dell'epoca si chiesero anche da dove avesse origine la sodomia: la maggior parte riteneva che avesse un'origine biologica, per esempio nello squilibrio dei quattro umori, in una pratica del vizio in tenera età, in un influsso maligno al momento della nascita oppure in una naturale indole radicata nel colpevole.

Si riteneva poi che in alcuni luoghi, ossia Asia, Nuovo Mondo e Africa, esistesse una predisposizione naturale al vizio. Quest'idea fu alla base della creazione di una retorica colonialista che legittimò la sottomissione di quelle comunità extraeuropee, grazie a una

[15] Id., *Convertire e Punire? Ancora su teologia, Inquisizione e sodomia nella prima età moderna*, in F. Alfieri, V. Lagioia (a cura di), *Infami macchie, sessualità maschili e indisciplina in età moderna*, Viella, Roma, 2018, p. 24.
[16] Ivi, pp. 35-36.
[17] U. Grassi, *Sodoma. Persecuzioni, affetti, pratiche sociali (secoli V-XVIII)*, Carocci, Roma, 2020, p. 41.

rappresentazione identitaria capace di articolare e legittimare, tramite presupposti "naturali e ontologici", le conseguenti relazioni di dominazione[18]. Abbiamo detto che una delle giuste cause per l'opera di evangelizzazione e conquista delle colonie era la conversione dei gentili, l'estirpazione dell'idolatria, della sodomia e di tutti i comportamenti contrari alla natura e al volere di Dio: è qui che entrano in gioco missionari e conquistatori, nello specifico cercherò di mostrare cosa vi è alla base della costruzione ideologica della figura del secondo.

Dietro la presunta esistenza di una maschilità "naturale" si cela una lotta continua tra un modello dominante e forme diverse di maschilità. Questo permette di parlare di maschilità egemonica, ossia di un modello che presume di giustificare la posizione dominante di alcuni individui su tutti gli altri. Nel contesto spagnolo, in epoca moderna, gli attributi del "vero uomo" e poi dell'"uomo nuovo" si diffusero rapidamente tra i vari strati della società e furono oggetto di una vera e propria opera di propaganda, finalizzata alla "creazione" di uomini capaci di difendere l'impero e la fede. L'opera di conquista delle Americhe fu totalmente funzionale a questo scopo, dal momento che la sodomia, percepita come caratteristica "naturale" degli indios, funse da giusta causa per la conquista politica, militare e religiosa. Ma cosa significò, per i conquistatori, adattarsi a questo modello di maschilità?

Innanzitutto, significò essere feroci e dediti alla guerra, virili e dotati di potenza sessuale, ma allo stesso tempo essere intrisi di morale cristiana; questo modello, tuttavia, non introduce delle grosse novità, poiché proviene dal mondo aristocratico e si diffuse largamente a seguito della grande migrazione di uomini verso il sud della penisola, in conseguenza della mobilitazione degli eserciti della *Reconquista*. Il modello era quello del "perfecto hidalgo", in cui la virilità è intesa come un'attitudine naturale all'esercizio della violenza, come il prendersi responsabilità per il conseguimento di onore e gloria nella sfera pubblica, anche sfidando il pericolo con comportamenti temerari[19]. Nell'opera di conquista del Nuovo Mondo la lotta portata avanti dagli europei fu su due fronti: contro il nemico esterno ma soprattutto contro sé stessi, per (ri)affermare di continuo il valore della propria maschilità: era di vitale importanza dimostrare che i risultati ottenuti fossero dipesi esclusivamente dagli sforzi sul campo di battaglia; quando tutto ciò era accompagnato dalla rivendicazione delle proprie umili origini allora si poteva sperare di ottenere maggiori ricompense e privilegi[20]. Le vittorie conseguite sui campi di battaglia rafforzarono in loro la convinzione che la destrezza militare, l'abilità fisica e il coraggio, fossero degli attributi naturali e ontologici dell'uomo spagnolo: le prime rappresentazioni degli indios tesero dunque a femminilizzare il nemico rimarcando la superiorità della maschilità peninsulare europea.

---

[18] V. Lavenia, *Convertire e punire*, p. 47.
[19] Pierre Bourdieu, cit., p. 62.
[20] Fernanda Molina, *Crónicas de la hombría. La costrucción de la masculinidad en la conquista de América*, in «Lemir», 15, 2011, pp.185-206, p. 190.

Un giorno Colombo scrisse sul suo diario che, mentre si trovava sulla caravella, prese come prigioniera una «bellissima donna caraibica» che gli era stata donata dall'ammiraglio, e dopo averla condotta nella cabina, poiché «era nuda come sua abitudine», ebbe il desiderio di «divertirsi con lei»[21]. Colombo non rappresenta un'eccezione, dal momento che la nudità degli indios venne percepita dagli europei come una predilezione naturale ai disturbi carnali, al cannibalismo, all'ubriachezza, all'incesto, alla poligamia e alla sodomia. La figura del conquistatore venne eretta soprattutto grazie alla rappresentazione del cristianesimo come religione universale: il maschio spagnolo aveva liberato la Terra santa e la penisola iberica dai seguaci di Maometto, i nuovi pagani da convertire (o punire) si trovavano ora nelle colonie. Secondo alcuni autori dell'epoca, nei momenti di difficoltà bastava ricordarsi di essere uno strumento di Dio per permettere al cristianesimo di diffondersi; tra questi Francisco de Gómara, sessant'anni dopo lo sbarco nel Nuovo Mondo, scrisse che «mai nessun re o popolo aveva mai viaggiato e sottomesso così tanta gente come fecero gli spagnoli, nessun re o popolo ha meritato quello che meritano loro, perché sono i più degni di lode in ogni parte del mondo»[22].

Secondo Francisco de Xerez anche quando i cristiani erano in numero minore, il soccorso di Dio fu sempre sufficiente per convertire i nemici alla fede cattolica[23]. Ma, tra le fonti, non mancano le narrazioni in cui si evidenziano paura, ansia, debolezza e fragilità umana, come nel caso della «noche triste» del 1° luglio 1520. In vista di un assedio degli indios le truppe di Cortés scapparono a gambe levate da Città del Messico, un elevato numero di spagnoli morì nel tentativo di superare uno dei ponti che collegavano la città ma «era una grande pena vederli e sentirli, per le grida e i pianti e la compassione [e] chiedevano aiuto»[24]. Tra le opere di riferimento per la "creazione" dell'uomo nuovo spagnolo una delle più celebri è *El Caballero Perfecto,* di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, pubblicato il 30 agosto 1619. Il Consiglio di Castiglia autorizzò volentieri la pubblicazione di quest'opera in cui l'autore, tramite la storia di un certo don Alonso, descrive le caratteristiche fisiche, morali e comportamentali che devono essere strutturali del *perfecto hidalgo*. Nel decreto di approvazione del testo si legge che non sono presenti idee che possano offendere la religione cristiana e i buoni costumi, ma anzi l'opera è ritenuta contenere un insegnamento di altissimo valore morale e religioso, al punto da essere considerata il testo migliore dell'epoca per il suo valore educativo[25].

È qui che, a un certo punto della mia ricerca, entrano in gioco altri quesiti. Cosa significò essere un sodomita indigeno o spagnolo? Quanto la «civilizzazione» riuscì a penetrare nelle

[21] Ivi, p. 191.
[22] Ivi, p. 197.
[23] Ivi, p. 198.
[24] Ivi, p. 202.
[25] Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El Caballero Perfecto*, E. S. Figaredo (a cura di), in «Lemir»,17, 2013, pp. 756-840, p. 768.

società locali? Come si adatto l'autorità ecclesiastica alle nuove circostanze? Interrogativi che per il momento lascio aperti in vista di una futura trattazione in altra sede.

Theodor de Bry, "Cristoforo Colombo riceve doni dai Guaricagarì"

Wunderkammer

Il Racconto Eterno

di Luca Dilillo

Erano lì. Su uno degli scaffali, in mezzo a libri più recenti. Quello è uno scaffale davanti al quale passo più di qualche volta al giorno. In verità ci passo davanti di continuo: si tratta quasi di una tappa obbligata e non per un motivo pratico specifico. Avviene, semplicemente. Ho ripreso in mano quel piccolo libretto rosso, un po' rovinato dall'età, le pagine ingiallite dall'uso e dal tempo. La copertina coloratissima, quelle forme tonde e buffe. "Illustrazioni di Francesco Altan" c'è scritto sotto al titolo in blu. Allora non avevo la minima idea di chi fosse quel Francesco Altan e in realtà neanche mi interessava. Del resto, neanche oggi è così importante. Ma quelle immagini paffute, quei colori sgargianti: fa tutto parte della mia memoria più profonda. Ricordo questo libro praticamente da sempre: come accade per la nascita, non sono in grado di dire quando di preciso abbia iniziato a esistere nel mio mondo. Le riflessioni che seguono sorgono – per meglio dire, risorgono – dall'averlo ripreso in mano, quasi per caso, dopo non so quanto tempo. In attimi del genere viene in mente il funzionamento della Memoria: latente, addormentata ma viva, costantemente presente-assente, finché qualcosa non la risveglia. Uno stimolo improvviso di colpo la riporta alla coscienza immediata. Ed ecco che le *Favole al Telefono* di Gianni

Rodari, uno dei libri della mia vita, richiamato dall'infanzia, trascina con sé ricordi meravigliosi ed emozioni dolcissime. Daccapo si apre un intero mondo, fatto di esperienze minute e delicate, semplici e tranquille. Un mondo che mi rasserena e mi intristisce, perché tanti di quei ricordi sono ormai dimenticati: sepolti nel buio, nella polvere, dentro anonimi scatoloni e in altri luoghi anche più lontani. Perduti per sempre. Ma come chiari passi sulla terra lasciano impronte, così eventi obliati e remoti lasciano tracce: un'emozione senza nome, un sentimento ineffabile tiene dietro alle cose scomparse. L'emozione è il profumo di ciò che si è dileguato. È quello che permane, quello che ritorna di volta in volta. Sono stati quegli affetti che non posso definire a partorire le parole che seguono. Sensazioni provate riprendendo in mano quel piccolo libretto rosso sgualcito dal tempo.

È possibile dire che le letture ci formano? Per quanto mi riguarda sì, è indiscutibile; io, perlomeno, ne sono profondamente convinto. Ma in senso letterale. Siamo composti della materia di quel che leggiamo, ed è vero anche il contrario: i libri che leggiamo sono formati *di* noi stessi. Un libro letto e vissuto è un frammento della nostra anima. La nostra personalità è fatta di libri ed essi sono impastati con il nostro spirito. Ciò avviene soprattutto durante l'infanzia, ma certamente non solo. Credo fermamente in questa strana teoria. Ho deciso di dare un nome solenne alla particolare e radicata affinità tra uomo e libro: l'ho chiamata *natura biblica*. Uomo, *animal librarium*, ζῷον βιβλικόν. Animale biblico. Allo stesso modo i libri sono fatti di noi, sono oggetti-uomini, enti umani. Come ogni processo tuttavia, anche questo non è spontaneo né naturale; vale lo stesso per la natura *razionale* che dovrebbe contraddistinguerci: essa non è innata, ma fatica ad affermarsi. Nel nostro caso, come l'uomo si faccia libro e il libro uomo, non saprei spiegarlo. L'unica cosa che so per certo è che ciò avviene, può avvenire. Con me è avvenuto e continua a farlo. È impalpabile eppure concreto come il più ostinato tra i fatti. Per esempio, nei libri che leggevo, nei quali mi sprofondavo nell'infanzia, si incarna tutto il mio essere-per-il-racconto. Amo raccontare e che mi si racconti. Racconto è per me il cuore di tutto. La Vita che viviamo, la Storia e le storie cui assistiamo e alle quali partecipiamo, sono tutte Racconto. Forse perché vi sono cresciuto dentro, essi, i racconti, sono cresciuti dentro di me. Sono nato con le *Favole* di Rodari, da sempre accompagnato dalla *Fabula*.

Quello scaffale da cui tutto è iniziato me ne ha fatto ricordare un altro, invisibile agli occhi ma forse ancor più presente nella mia vita: è il Ripiano dove riposano i Racconti. Uno strano luogo magico, che raccoglie in sé tutte quelle letture che hanno costruito la mia infanzia. Che hanno plasmato il bambino schivo, riservato, fantasioso e sempre con la testa per aria che sono ancora oggi. In quel Ripiano ci sono vecchi libri di varia provenienza, fiabe e favole, novelle e racconti: molti di questi, i più cari al mio cuore, venivano da anonime bancarelle di mercatini dell'usato. Ricordo ancora con sommo piacere quella spoglia edizione delle storie di Giufà, dalla copertina verde oliva, i racconti tradizionali siciliani, la leggenda di Colapesce… e poi c'era un libriccino apparentemente insignificante: conteneva la *Favola del Castello senza Tempo* di Gesualdo Bufalino. Questa la ricordo in modo

speciale. I legami tra i libri sono strani: è strano quando da un libro visibile, stretto tra le mani, un filo dorato parte in direzione dell'Ignoto e della Memoria. Dalle pagine che contemplo, che tocco, che annuso, i miei sensi e le mie emozioni sono trasportati verso libri invisibili, ormai non più presenti, non più toccabili né odorabili. Le *Favole* che ho davanti mi conducono ad altri racconti. Tra questi spicca il Racconto di Bufalino: la sua unica fiaba, il suo unico testo esplicitamente *per bambini* – espressione che da amante di Tolkien mi permetto di considerare discutibile… Come per Altan, ai tempi ignoravo chi fosse Gesualdo Bufalino; mi importava solo della sua storia. Tanto per ricreare un po' di quell'atmosfera, ricordo che prima di tutto mi colpì quella grossa falena giallo-bruna, col teschio sulla schiena: *Acherontia atropos*. Sfinge testa di morto. La passione per animali e insetti mi spinse a cercare informazioni. All'inizio credevo fosse solo un'invenzione fantasiosa, ma mi sbagliavo. Quella creatura della notte recava davvero un simbolo di morte su di sé: affascinante! La storia, per i miei gusti, partiva subito con il piede giusto. Scrivere è come scolpire e dipingere attraverso le parole: chi sa farlo bene riesce ad alludere, evocare, rendere visibili immagini di materia lontana a partire da spogli segni grafici. Quella parvenza così vivida e al contempo così sfumata, corpo massiccio e piumoso di lepidottero, lugubre indice di Morte lontana – perlomeno agli occhi dell'infanzia – ti metteva subito su una strada tanto pericolosa quanto promettente: non eri davanti a una comoda favoletta della buonanotte. Chi inizia sotto il segno del teschio, con un fantasma aleggiante in una *selva oscura,* lancia un chiaro messaggio al bambino che legge: "io ho grande considerazione di te: non penso che tu sia un poppante da imboccare e coccolare. Per questo motivo ti introduco al Tempo, alla Memoria e alla Morte". Rileggendo la *Favola* adesso, mi accorgo di molti dei simboli e dei riferimenti nascosti sotto le apparenze di un testo breve e semplicissimo: fa parte della maestria del colto e barocco scrittore di Comiso, della sua letteratura densa e stratificata. Ma così come non è mia intenzione analizzare il racconto, non voglio nemmeno parlare di ciò che significa per me oggi. Mi interessa piuttosto parlare di ciò che ha significato per il bambino di ieri, privo di tanti strumenti di giudizio, ma ricco di altri doni. Fra tutti, l'intuito: quel sentire immediato che la crescita, ahimè, attutisce. Poi l'innocenza: quella stessa purezza che permette a Dino, il protagonista della storia, di liberare gli Immortali dalla loro prigione di pietra e di inerzia. L'essere terreno fertile, vergine, ricettacolo di potenzialità dirompenti. L'essere spazio vuoto disponibile ad accogliere, gravido solo di meraviglia. È vero: bambini ormai non lo siamo più e mai più torneremo ad esserlo. Ma se con materia e memoria riaccogliamo l'infanzia, se facciamo rivivere le emozioni e le atmosfere di un tempo, allora forse possiamo recuperare il contatto diretto con quei doni perduti. Io ho provato a farlo per il tramite di quelle parti di noi che sono i libri. I *nostri* libri. Perfino quelli che non possediamo più. Ho scoperto tante cose, tante ancora ho da scoprirne. Non voglio dirle tutte e nemmeno sarebbe possibile. Questa è solo una piccola parte di uno dei miei viaggi. Riguarda me, ma ritengo comunque di poterla condividere: in ciò che ho ritrovato credo ci sia dell'universale.

Quell'esistenziale della mia vita che è l'essere-per-il-racconto mi ha rivelato la natura comune a tutte le storie che ho letto, ascoltato, visto e narrato io stesso. Ogni storia è prima di tutto, soprattutto, Racconto. *Fabula*. Fatti, eventi, avvenimenti, non importa se accaduti o meno: ma detti, comunicati, raccontati. Perfino nel caso-limite di una storia che consista in una sola immagine, senza movimento, senza alcuna progressione; perfino in questo caso condizione stessa della storia sarebbe la narrazione di quell'unica immagine: il suo racconto, la sua costruzione attraverso le parole. Lo svilupparsi coincide con l'esistenza. *In principio era il Racconto*. Senza di esso, nulla sarebbe. Potrà sembrare un'affermazione esagerata, ma di fatto, anche nel naturale scorrere del tempo e delle cose, senza memoria, voce, tramandamento, comunicazione, ricostruzione e registrazione, niente lascerebbe il suo segno sulla nostra realtà. Senza le operazioni del racconto, la trama del reale si sfilaccerebbe; non avrebbe consistenza, né connessioni, né significatività. Smetterebbe di essere *trama*, diventando flusso senza senso né scopo, dunque incomprensibile e inconcepibile. Il Racconto dà ordine alla nostra esistenza nel mondo: rende storia il caos. Tutto ciò è visibile in massimo grado proprio nell'arte narrativa, dove l'ordine non solo è trovato, ma inventato, creato e ricreato continuamente. Narrando diamo alla materia delle cose un nostro ordine, uno tra gli infiniti immaginabili: a nostra disposizione abbiamo possibilità illimitate; unica guida, la fantasia. Non uso questa parola a caso: se è vero che Fantasia non necessariamente è sinonimo di Finzione, a conti fatti, in qualche maniera vi rimanda. Rimanda al non-vero, a ciò che non esiste – o almeno, a ciò che non esisteva prima di essere immaginato… Con ciò non voglio dire che mi interessano solo i racconti di fantasia, ma che non ho interesse per la cosiddetta *verità oggettiva*. Proprio così: ritengo che quando si parla di Racconto, la questione della verità oggettiva non sia per nulla importante. E sono proprio i racconti di fantasia a farcene accorgere.

Qualche tempo fa, tra le mie contorte letture, mi è capitato di imbattermi in un interessante saggio di Maurizio Bettini che introduceva una raccolta di miti romani[1]. Il suo punto di partenza era questa domanda: i Romani hanno avuto miti propri, dello stesso tipo di quelli dei Greci? Bettini però spostava subito il focus, immergendosi in questioni di maggior profondità, e si chiedeva cosa di preciso dovesse intendersi per 'mito' e come gli stessi Romani definissero i loro racconti di carattere 'mitologico'. Il saggio mi aveva intrigato non solo perché riportava il discorso sul significato originario di parole ormai da lungo tempo mutate e stravolte, ma anche per un motivo che tocca da vicino queste riflessioni: Bettini si soffermava a lungo sul termine *fabula* – che sta all'origine dei nostri *fiaba* e *favola* – che per i Romani aveva un valore molto simile al μύθος greco: quello, assai generico, di racconto, discorso. Non però discorso necessariamente *vero*, soprattutto se diamo a questo aggettivo il valore di 'oggettivamente verificabile'. Anzi, per i Latini – ci dice Bettini – la *fabula* era più spesso un racconto inattendibile, privo di riscontri, ben diverso dalla *narratio*,

[1] Si tratta, per chi fosse interessato, di *Miti Romani: il racconto*, a cura di Licia Ferro e Maria Monteleone, Einaudi, Torino 2014. Il saggio introduttivo di Bettini si intitola *Racconti romani che sono lili'u*.

il cui portatore è *gnarus*, ossia competente e affidabile. Quasi sempre la *fabula* rimanda a eventi lontani nel tempo e nello spazio, o comunque senza prove né testimoni: può essere opera teatrale, racconto tramandato oralmente, racconto mitologico in senso moderno, favola esopica, chiacchiera, voce, aneddoto, pettegolezzo. *Fabula* è insomma ciò che viene raccontato, indipendentemente dal suo valore di verità. Discorso inattendibile dunque? Sì, in un certo senso. Ma in un altro senso le cose potrebbero cambiare. Alla base della *fabula* c'è il *fari*: verbo che esprime un dire autorevole, significativo, addirittura performativo. Un dire che fa, crea, prescrive, preannuncia, determina. Al di là del carattere specifico del racconto tradizionale, garantito da antichità, sacralità e significatività, a noi interessa la misura in cui l'essenza del Racconto, slacciandosi dal valore della *verità oggettiva*, si connette a un altro tipo di valore, di differente qualità: più intenso e più profondo, se vogliamo. Di fatto, quando ascoltiamo o narriamo una storia non ci importa per nulla se questa sia vera, se racconti eventi realmente accaduti. Può anche darsi che sia così, ma non è l'importante, né ciò che cerchiamo. Noi cerchiamo al massimo quella significatività che apparteneva all'origine arcaica del verbo *fari*: Parola sacra, che vale, abissalmente. Forse la nostra considerazione per la *fabula* in quanto *racconto che può non essere vero* è scesa in basso, fino alla negatività e al dispregio, proprio perché la nostra visione del mondo si radica in un atteggiamento orientato fin dall'inizio a prediligere l'oggettività: se ciò che conta sopra tutto sono i fatti e la loro attendibilità – logica, storica, scientifica o giornalistica che sia – allora è chiaro che il racconto inventato perde di valore. Ma quante altre cose vanno perdute in questo modo! Ci basta cambiare prospettiva, ed ecco sorgere pianto e meraviglia: il nostro mondo personale, il bellissimo sentire, la vibrante ricchezza umana, l'esperienza dell'esistere... Ecco che tutto si trasforma. Quello che ci interessa allora è il puro raccontare. Ciò che significa per noi, per la nostra vita. L'estetica con cui ci appaga. Il piacere per cui ci dà i brividi. Le emozioni di cui ci impregna occhi, corpo e mente, facendoci infuriare, gioire, commuovere. Questo conta più di tutto, di questo ci occupiamo: di un racconto vero ma in senso più alto, vero in quanto vivo. Vivo di una vita del raccontare che è salvifica, riparatrice e liberatrice. Proprio come nella grande raccolta delle *Mille e una notte*, che ne è l'esempio perfetto; esattamente come avviene per la principessa Shahrazād e il sovrano Shahryar, il Racconto salva dalla morte, risana l'esistenza, libera dal male, apre all'amore.

Su questo versante mi ritrovo in perfetta sintonia con l'esperienza di un grande amante di Fiaba e Racconto come Italo Calvino, che proprio nell'introduzione al suo *Fiabe italiane*, immenso lavoro di selezione, raccolta e trascrizione in lingua italiana dei racconti del folklore nostrano, descrive la profonda trasformazione del suo animo dopo due anni di immersione nel mondo della *Fabula*: «riuscirò a rimettere i piedi per terra?»[2] si chiede Calvino. L'intero mondo circostante mutava, si adeguava a quel clima fantastico e potente: «Ogni fatto si prestava a essere interpretato e risolto in termini di metamorfosi e incantesimo

[2] I. Calvino, *Fiabe Italiane*, Mondadori, Milano 2023 (Introduzione all'edizione del 1956, p. XIII).

[…] Ogni poco mi pareva che dalla scatola magica che avevo aperto, la perduta logica del mondo delle fiabe si fosse scatenata, ritornando a dominare sulla terra»[3]. E tutto ciò non aveva fatto che confermare la sua antica convinzione, vale a dire che *le fiabe sono vere*. Esse sono «una spiegazione generale della vita, […] il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino; […] e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»[4]. Calvino parla specificamente delle fiabe, piene di magia e avventura; ma ritengo che non ci sia descrizione migliore di questa per arrivare al cuore di ogni Racconto. L'esperienza del grande scrittore italiano è perfettamente collocabile nel seno segreto del puro raccontare, laddove ci si rivela un nuovo e superiore tipo di verità: la verità del destino, dell'esistenza, del vivere e del morire, della Memoria, dell'Emozione, della Fantasia, del Simbolo e, perché no?, del Paese delle Fate. Quello a cui Tolkien dedicava parole bellissime in un saggio sulla sua meravigliosa – e ultima – fairy-story, *Smith of Wootton Major*: «Faery rappresenta la via d'uscita (almeno mentale) dall'anello di ferro della consuetudine […] Ancora meglio, rappresenta l'amore: vale a dire, amore e rispetto per tutte le cose, "inanimate" e "animate", un amore senza possessività per tutto in quanto "altro"»[5]. Amore totalmente disinteressato, libero da ogni funzionalismo e pragmatismo vantaggiosi ma limitanti e, in definitiva, inumani. Se dobbiamo conoscere la *verità oggettiva* unicamente in quanto pratica, utile o necessaria, il Racconto ci insegna a liberarci perfino da questo tipo inquinato della ricerca del vero, per discendere in quei luoghi profondi dove davvero sentiamo e viviamo l'esperienza indescrivibile del Più Importante.

Io, nato sotto il segno delle *Favole* e della *Favola*, ho deciso così di rendere omaggio a una delle esperienze più meravigliose della mia vita, dall'infanzia fino a oggi. Al Racconto devo moltissimo e spero che questo debito si protragga ancora a lungo, magari all'infinito. Il titolo di queste riflessioni si riferisce a un libro di Gilbert K. Chesterton, *L'uomo eterno*. È un libro apologetico, che parla di Cristo e del Cristianesimo, nella maniera paradossale e anticonvenzionale così tipica dello scrittore inglese. L'uomo eterno è Gesù Cristo, il Dio che si è incarnato e che eternamente si incarna nella storia, ma è anche l'essere umano che ha ricevuto nuova linfa vitale dall'evento della Resurrezione, rinascendo all'eternità. In modo simile, il racconto eterno è l'archetipo che eternamente si incarna nelle nostre vite, ma è anche l'essere umano che riceve vera vita – la vita del raccontare – dall'evento del Racconto. È Libro ed è Uomo: l'Eterno che diventiamo raccontando.

Uno dei miei sogni proibiti è sempre stato quello di creare un circolo di narratori: un club di racconta-storie. Un luogo di oralità, nel quale novellare, a viva voce, magari intorno

---

[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. XIV.
[5] J.R.R. Tolkien, *Il fabbro di Wootton Major* (*Smith of Wootton Major*, 2005), trad. di Isabella Murro, Bompiani, Milano 2013, p. 107.

a un fuoco, assediati dall'oscurità. Uno spazio della *Fabula*, aperto solo ad essa e solo per essa. Chissà, forse un giorno…

Per il momento continuo a tenermi in ascolto, da sempre e per sempre avvinto, nelle profondità del Racconto.

Ugo Spirito, un filosofo del presente

Recensione a:
Ugo Spirito, *L'avvenire della globalizzazione. Scritti giornalistici (1969-1979)*
A cura di Danilo Breschi
Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice - Luni Editrice, Milano 2022
Pagine 392
€25,00

di Alberto Giovanni Biuso
www.biuso.eu

Ugo Spirito (1896-1979) ha attraversato quasi per intero il Novecento. Allievo principale di Giovanni Gentile, si allontanò dall'attualismo per una esigenza di ricerca, innovazione, slancio verso il futuro che percorre anche gli scritti giornalistici degli ultimi dieci anni di vita, selezionati, raccolti e introdotti da Danilo Breschi.

A Gentile il suo antico allievo dedica parole di profonda gratitudine sia per quello che da lui ha imparato sia per la cortesia, la disponibilità, l'affetto che segnavano la sua persona: «Così umano, così dolce, paterno. Sì, era proprio un padre. Certe volte, quando faceva lezione, quando mi parlava, mi venivano le lacrime agli occhi» (p. 282). Gentile è un filosofo complesso, la cui limpidezza di scrittura nasconde e insieme esalta la stratificazione e la moltiplicazione delle conoscenze e delle prospettive. Spirito ne assorbe lungo tutto il proprio percorso l'immanentismo radicale, l'antropocentrismo, il panteismo per volgere poi - in modalità anche sconcertanti - queste radici in qualcosa che dal pensiero di Gentile è davvero assai distante.

Così il panteismo deve servire a «capovolgere il Gentile dell'autocoscienza e portarlo all'incoscienza» (284). Incoscienza che ha almeno un doppio significato.

Il primo è il superamento della soggettività umana in un orizzonte appunto panteistico, nel quale «si giunge alla identificazione di scienza e religione. Io credo in un Dio di cui ignoro gli attributi, in un Dio infinito, in una dimensione che la mente umana non può concepire. Quando mi desto al mattino e vedo l'ordine cosmico e le creature umane e la natura, vedo Dio» (260).

Il secondo significato, ancora più ampio e radicale, è la trasformazione dell'antropocentrismo di Gentile in un transumanismo che vede nell'umano un'espressione del divenire oggettivo, cosmico e materico, nel quale volontà, libertà, autocoscienza sono delle illusioni. La sua filosofia dà «della psiche umana una interpretazione che riduce l'anima al corpo; per cui cadono tutti i concetti di responsabilità, di imputabilità e di autonomia su cui erano fondate le scienze umane prima di Freud» (87).

Si tratta di un determinismo somatico e ambientale per il quale «il luogo di nascita è determinante, come sono determinanti tutti i fattori della nostra esistenza» (94). Un determinismo relazionale per il quale «chiudersi nella nostra coscienza non può avere significato. La libertà come autonomia, come possesso esclusivo di sé, come libertà interiore, come affermazione del singolo, è soltanto un'illusione velleitaria» (152). Un determinismo metafisico per il quale «la realtà ha una logica interna, superiore alle contingenze e si impone non ostante ogni sforzo velleitario» (220).

Il *problematicismo* - così Spirito definì la propria filosofia - che si esprime in questi testi e in varie sue opere è una teoresi esplicitamente antitradizionalista, una sorta di positivismo critico che vive di una fiducia profonda nelle scienze e nelle loro espressioni tecnologiche, per quanto non ne nasconda i rischi anche esiziali. In alcuni articoli del 1969 Spirito mostra un notevole ottimismo (ovviamente smentito poi dai fatti) sugli sviluppi della tecnologia, in particolare dell'astronautica, come propedeutici a una conciliazione tra le grandi potenze, USA e URSS.

La «filosofia come scienza del tutto» sarebbe per questo pensatore finita e sostituita da una prospettiva tecnocratica di impianto platonico per la quale a governare - al di là di ogni illusoria fiducia nel δῆμος e nel numero - non possono che essere delle minoranze, «i pochi che sanno imporsi al di là di ogni criterio quantitativo» (105), i più competenti, che siano scienziati, tecnici, filosofi, ma non certamente i politici di professione e di scarsa o inesistente cultura. E dunque Ugo Spirito ha lavorato e si è espresso attivamente a favore della «risoluzione della politica nella scienza» (140).

I rischi, le ingenuità e i controsensi di una tale 'risoluzione' sono evidenti. Lo sono stati anche in anni recenti, non soltanto dal punto di vista filosofico ed epistemologico - basti ricordare il disvelamento e l'abbattimento delle pretese di ogni scientismo da parte di Kuhn e soprattutto di Feyerabend - ma anche da quello prassico e politico.

Ma Spirito è un filosofo dai molti strati e se da una parte difende scienze e tecnocrazia, dall'altra è del tutto consapevole del totalitarismo dei media - «I mezzi di comunicazione di massa mi dominano in maniera assoluta» (353) - da cui discende la possibilità di nuovi regimi dispotici, di comunità collettive e stati politici i quali «richiedono l'*imprimatur* per ogni espressione di opinioni personali» (226), definizione che Spirito applica ai regimi fascisti.

Del professore universitario Ugo Spirito dedito interamente ai suoi allievi, alla ricerca, alla comprensione del mondo e del *futuro* (tema che sta al centro di questi scritti), del filosofo che vede giustamente un privilegio nel poter fare di ogni attimo della vita una forma e un'espressione della passione conoscitiva, possiamo dire ciò che un suo allievo, Hervé A. Cavallera, dice di se stesso in una delle testimonianze che chiudono il libro: «Ho scritto su ciò che mi interessava e ho sviluppato analisi di tematiche che mi servivano per meglio comprendere la realtà» (371).

I testi qui raccolti da Breschi, vivaci, del tutto chiari, polemici, a volte ironici sino al sarcasmo ma sempre di natura teoretico-politica, appaiono spesso sorprendenti per la loro capacità di cogliere a fondo il presente nei quali furono pensati e di anticipare alcune delle tendenze di ciò che *oggi* è il nostro presente: il potere della tecnica, lo svuotamento dall'interno delle istituzioni politiche e soprattutto la questione ambientale lucidamente unita a quella demografica:

> Nell'ultimo secolo l'aumento della popolazione mondiale ha assunto tali proporzioni da diventare il problema dominante dei prossimi decenni. […] Una dose sempre maggiore di inquinamenti è determinata e sarà determinata appunto dall'esplosione demografica alla quale stiamo assistendo. O fermiamo l'aumento delle nascite o andiamo verso la fame. […] Il mondo non si era trovato mai di fronte a un aumento così vertiginoso. […] E impegnarsi con tutta la loro forza nella propaganda dei mezzi anticoncezionali. È una propaganda che dovrebbe estendersi anche e soprattutto verso i paesi sottosviluppati (77-78).

Se Ugo Spirito fosse stato meglio ascoltato in questo suo mettere in guardia dalle conseguenze assolutamente rovinose di una demografia fuori controllo, il peso di fenomeni come le migrazioni che stanno cambiando il volto dell'Europa e generando le condizioni per conflitti etnici oppure la progressiva e drammatica carenza di risorse (idriche soprattutto) o ancora la distruzione dell'ambiente come conseguenza di un numero impressionante di individui di una sola specie (la nostra), se lo si fosse ascoltato, tutto questo sarebbe ora meno drammatico. Ma non è mai troppo tardi per imparare dai filosofi.

Recensione a:

Louis-Ferdinand Céline
Guerra
(*Guerre*, Gallimard 2022)
A cura di Pascal Fouché
Con una Premessa di François Gibault
Traduzione di Ottavio Fatica
Adelphi, Milano 2023
Pagine 156
€18,00

di Sarah Dierna

Con Céline è così. Nei suoi romanzi ci si trova già *in medias res*, gli eventi sono narrati mentre accadono e i personaggi invocati senza nessuna presentazione come se si desse il caso che li conoscessimo già. Se questo è vero per il disincantato Bardamu del *Voyage* o il grande e piccolo Ferdinand di *Mort à crédit* – che presenta i sintomi del malessere che affliggerà il protagonista di *Guerra* –, ciò è ancora più vero per l'ultimo manoscritto dell'autore che era stato rubato nel 1944.

Conosciamo già il suo protagonista, Ferdinand appunto, appena ventenne. In lui rivediamo il Bardamu disilluso dall'amore e completamente sfiduciato dal genere umano e il piccolo Ferdinand del *Passage* a cui il padre intimava la guerra e che alla fine decide di parteciparvi. Proprio perché Céline aveva stabilito – come si legge in una lettera del 1934 – che questo romanzo sarebbe uscito dopo il *Voyage* e *Mort à Crédit*, sapeva già che non sarebbero state necessarie presentazioni o convenevoli.

Nel romanzo d'esordio Bardamu era rimasto ferito a un braccio ma non in modo grave, «non una ferita che poteva bastare, una scorticatura. Bisognava ricominciare»[1]. In *Guerra* la ferita riportata è la stessa ma si presenta assai più grave e a questa si aggiunge quella riportata alla testa, la stessa con cui si aprirà poi il romanzo del 1936.

Soprattutto mentre nel *Voyage* il dottore Destouches si avvia alla stagione autunnale nell'incertezza del domani e soggiorna, sì, ma per poco in un ospedale da campo in compagnia dell'inquieta ma ottimista Lola per poi partire per il Congo, nel manoscritto del 1934 il protagonista ferito viene curato a Peurdu-sur-la-Lys, in Belgio, e parte poi per l'Inghilterra.

Rispetto ai due precedenti, questo romanzo è assai più statico. La vicenda si svolge quasi interamente all'interno dell'ospedale dove Ferdinand viene portato dopo essere stato soccorso da un soldato inglese. Qui incontra l'ambigua infermiera L'Espinasse, l'amico

[1] L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte*, (*Voyage au but de la nuit*, Gallimard, Paris 1952), trad. di E. Ferrero, Corbaccio, Milano 2022, p. 506.

Bébert rimasto ferito al piede e sua moglie Angèle. Con loro traiamo conferma di come l'amore fosse davvero quell'infinito abbassato a livello dei barboncini, vale a dire svuotato di tutta la carica affettiva e ridotto a un atto qualsiasi, svolto per denaro o per distrazione, mai per un sentimento.

Céline mostra davvero tutto il disgusto per l'esistenza di cui «la guerra e la malattia» sono i «due infiniti dell'incubo», dove tutta la fatica sta nel «gran darsi da fare per restare ragionevoli venti, quarant'anni, o più, per non essere semplicemente, profondamente se stessi, cioè immondi, atroci, assurdi»[2].

Guerra e malattia che invece rendono Ferdinand incapace di «perdere del tutto conoscenza, cioè insomma nell'orrore» (p. 25). A causa dei rumori interni alla testa e dei cannoni in trincea, per lui è diventata dura addormentarsi perché per farlo «ci vuole gioia, rilassatezza, abbandono»: «Una pretesa che non avevo più […] rinchiuso per sempre nella mia testa» (p. 82). Gli eventi sono vissuti e narrati dall'interno, nell'alternarsi di lucidità e delirio e non è possibile distinguere dove finisce l'una e inizia l'altro.

Al capezzale di Ferdinand ritorna la claudicante e piangente Clémence che, insieme al marito, si reca in ospedale per trovare il figlio. Sono personaggi assai infimi nella vita di Céline: sempre guidati dai debiti e dai sacrifici del *Passage* in ogni loro gesto, che nascondono però sotto la finta parvenza dell'affetto materno e paterno. Anche in questa occasione i due non fanno che rammemorare al figlio gli sforzi e i sacrifici compiuti per lui: «per una vita tutta in perdita ti abbiamo assicurato un'esistenza a costo di quali rinunce», «tu lo sai meglio di chiunque!» (p. 51).

Certo che lo sa bene Ferdinand, che infatti non è stato mai vezzeggiato o trattato come un 'cocchino' «nella [su]a cazzo di vita» (p. 47); che l'affetto l'ha dovuto elemosinare come la madre la vendita dei suoi centrini porta a porta mentre lo aveva ricevuto soltanto dalla nonna, Caroline, dallo zio Eduard e da Courtial.

La visita dei genitori diventa quasi fastidiosa per Céline. Questo attrito lo riconduce a motivi diversi e non tutti chiari. Un motivo antico e forse originario che adesso fa affondare i suoi sentimenti nell'odio, nell'istinto di alzare loro le mani come aveva già tentato una volta di fare da piccolo. Un rancore profondo che Céline in realtà ha ben presente:

> Più di quello che mi è toccato patire mi è rimasto in testa che ormai non ero responsabile di niente come un fesso, manco della mia ciccia. Era peggio che abominevole, era una vergogna. Era tutta la persona che ti affibbiano e che uno poi ha difeso, il passato incerto, atroce, già tutto irrigidito, che era ridicola in quei momenti, sul punto di scassarsi e correre appresso ai suoi stessi pezzi. Io la guardavo la vita, lì pronta a torturarmi. (p. 33)

Tale persona affibbiatagli senza chiedere il permesso non è che l'esistenza stessa in cui Ferdinand si trova gettato; un'esistenza della quale non è responsabile perché non l'ha mai

[2] Ivi, p. 446.

desiderata; un'esistenza che non si rivela affatto un dono. E tuttavia poco importa, i genitori pretendono che il figlio mostri loro la dovuta riconoscenza, la gratitudine che meritano.

Anche per questo i due attribuiscono tanta più importanza alla «Croce di Guerra» - vinta da Ferdinand per il coraggio mostrato in trincea – rispetto a quella che il ragazzo è in grado di sentire. Nelle parole della madre sembra contare davvero poco che il prezzo di una tale medaglia sia una guerra perenne ma nella testa del figlio; durante tutto il tempo della visita la donna si mostra infatti disgustata, assai più che dispiaciuta, dai malesseri del ragazzo; in lei come nel marito manca la tenerezza e le preoccupazioni necessarie verso le sofferenze del proprio 'bambino'. Il culmine della loro ipocrisia si vede nel ripetuto abbassare la testa alle parole del prete che con il suo appello al «ricorso supremo» li illudeva e li consolava che «bastava fare quaggiù il proprio dovere presso qualcuno come mio padre aveva sempre fatto nella vita»: «Non concepivano quel mondo di atrocità, una tortura senza fine. E quindi lo negavano. Anche solo ipotizzarlo come un fatto possibile gli faceva più orrore di tutto» (pp. 91-92).

Per festeggiare il merito riconosciuto a Ferdinand il signor Harnache organizza un pranzo, presso la sua villa, alla quale prenderanno parte anche l'infermiera e Bébert. Si tratta di una tra le pagine più significative del libro, quella in cui si riconosce la penna di Céline, il suo umorismo e la sua amarezza, il modo geniale di raccontare un mondo perduto che non ha il coraggio di assistere alla propria distruzione e per questo la traveste di gloria:

> Del mio orecchio non si parlava mai, era come l'atrocità tedesca, cose inaccettabili, irrisolvibili, equivoche, indecenti insomma, che mettevano in dubbio l'idea stessa che a tutto c'è rimedio a questo mondo. stavo troppo male, soprattutto all'epoca non ero abbastanza istruito per individuare, sopra la mia testa immersa nel ronzio, l'ignominia nel comportamento dei miei vecchi e di tutte le speranze, ma me la sentivo addosso a ogni gesto, ogni volta che sto male, come una piovra bella viscida e pesante come la merda, la loro enorme stronzaggine ottimista, insulsa, marcia, che rabberciavano a dispetto di tutte le dimostrazioni in mezzo alle vergogne e agli strazi acuti, estremi, sanguinanti che urlavano proprio sotto le finestre della stanza dove noi ci abbuffavamo, nel mio dramma personale di cui loro non accettavano neanche tutti i cedimenti giacché riconoscerli significava disperare un po' del mondo e della vita e loro nonostante tutto non volevano disperare di niente, nemmeno della guerra che sfilava sotto le finestre del signor Harnache a battaglioni compatti e che sentivamo rombare ancora a colpi di granata con tanto di echi su tutti i vetri della casa (p. 94).

Intorno al tavolo c'è davvero tutta l'essenza marcia dell'umanità. Un'essenza che a Céline ha fatto perdere il sonno ma che in compenso lo ha portato a fare davvero la «bella letteratura» (p. 27); letteratura che ancora oggi rende i suoi lettori profondamente grati a questo pensatore visionario, lucido, spassionato e capace di restituire un resoconto veritiero del mondo con la musica del romanzo.

Recensione a:

Salvatore Tedesco
La poesia e la forma del nostro tempo. Ontologia, poetica, storia
Meltemi, Milano 2023
Pagine 214
€20,00

di Enrico Palma

La poesia è il venire del mondo alla parola. La *forma* in cui il mondo è, si manifesta, si struttura, nella complessità e pluralità delle sue diramazioni. Se queste affermazioni, secche e brevi, metterebbero d'accordo i filosofi e gli estetologi di più varia estrazione, lo stesso non può dirsi per le premesse volte a motivarle e le loro implicazioni ontologiche ed estetiche. Salvatore Tedesco, in questo libro, affrontando con rigore, acume e ricchezza tre autorevoli voci poetiche del nostro tempo – Inger Christensen, Anne Carson, Maria Stepanova – fa sicuramente riflettere sulla poesia in quanto tale e su un particolare approccio teorico alla poesia stessa.

Una delle impostazioni più classiche, quella heideggeriana, afferma risolutamente che il mondo è istituito e fondato dai poeti, la loro parola è datrice di *Grund*, di fondamento, intorno al quale il pensiero si stabilisce, abita e dimora, per una delineazione possibile della temporalità in cui il *Dasein* si raccorda con il darsi onto-storico del *Sein*. Tuttavia, con l'originale impostazione morfologica di Tedesco, la poesia assume un altro statuto, un'altra dignità: essa viene indagata anzitutto in relazione al tempo in cui sorge, ma anche in riferimento al suo essere *forma*, esplicazione formale della realtà e del dinamismo che le è intrinseco, che trova nella poesia uno dei suoi vertici di senso più alti. Ascoltare i poeti, o per meglio dire auscultare la forma del mondo che tramite essi si dà a vedere nelle sue trame strutturali, diventa allora l'aspetto centrale di qualunque riflessione che si incarichi di studiare il mondo che viene al *lógos*, nella forma vivente che assume quando trova, letteralmente, la parola per esprimersi. La poesia, dunque, non è soltanto la pur necessaria manifestazione della forma, bensì forma e allo stesso tempo dire della sua stessa forma, una parola che è la sua forma dicendo se stessa proprio in quanto forma. La poesia, la quale è essenzialmente il germinio del mondo nella forma della parola, è quindi tale morfogenesi. Un brulicare, posto però a colloquio con la temporalità in cui accade, con la sua storia, in altre parole con la sua epoca, rispetto a cui confrontare la forma estetica con la forma mondana in cui la *morphé* si compie.

In questo senso, l'intento programmatico dell'autore è chiarissimo: «L'ipotesi che proveremo ad articolare in questo studio è appunto che sia possibile, e forse necessario, costruire *attraverso* la poesia e *in dialogo* con la poesia un discorso sulla forma del nostro tempo», a cui fa seguire poco più avanti: «Si tratterà dunque di costruire e mettere alla

prova in questo dialogo il discorso di una estetica filosofica, il discorso di una *morfologia del nostro tempo*» (p. 11).

Le idee di base di Tedesco, le forme che emergono dalla lettura dell'opera delle poetesse oggetto di riflessione, sono per lo più tre: derealizzazione, decreazione e dislocazione, a cui certamente seguono molte altre, anche in riferimento a pensatori che, posti opportunamente sullo sfondo, serviranno all'autore per circostanziare la parola poetica in esame, da Schiller a Næss, da Weil all'irrinunciabile Benjamin.

Se dovessi dunque riassumere il modo in cui l'autore intende, provoca e armonizza teoreticamente le poesie analizzate in questo libro userei due possibili bussole, *dentro* e *fuori*. Voglio dire che la convinzione di fondo, il pregiudizio basale è talmente profondo da riverberarsi anche nella scelta delle poetesse da porre in dialogo tra di loro nella prospettiva filosofica della morfologia. Il farsi della forma del mondo è infatti tale da poter ravvisare in tutte le poetesse una forma comune, o per meglio dire una comunanza data dal fatto che la morfogenesi si è compiuta nella loro poesia istituendo un percorso, una linea di senso univoca, che le attraversa per intero generando peculiarità e somiglianze.

Il fuori ha invece a che fare con l'esteriorità che la forma assume grazie all'analisi in chiave estetico-morfologica, laddove l'accadere della forma, anzi tale «morfogenesi infinita» (p. 27), viene individuata e circostanziata teoreticamente nel farsi stesso della poesia. Insomma, la poesia, in questa prospettiva, è leggibile come luogo di accumulazione, spicco di senso, in cui la morfogenesi universale avviene e si rende comprensibile nel linguaggio: individuare nella poesia la forma – non solo estetica nel senso espressivo nel *medium* ma eminentemente sostanziale – della morfogenesi stessa. Talché, commentando la *disposizione per il mondo*, uno dei tratti di maggiore interesse tematico della poesia di Christensen, Tedesco afferma: «La *disposizione per il mondo* della poetica di Christensen si fonda sul nostro essere parte dello spazio biologico, ma appunto espone il lavoro dell'"io" poetico in quanto tramite esso *il mondo vuole vedere se stesso*: secondo una pluralità di strati di coscienza che trova espressione nel linguaggio poetico che per così dire è prodotto dall'essere umano allo stesso modo in cui le foglie sono prodotte dall'albero» (p. 36). In senso lato, la poesia si concreta allora come modalità, tra le più alte, attraverso cui la *forma può vedere se stessa*, può manifestarsi e rendersi comprensibile, tanto che la poesia di Christensen può essere definita come una «*fenomenologia morfologica*» (p. 38), un darsi a vedere nel quale si trova e si ottiene la sua possibilità di comprensione.

L'autore intensifica questo punto di vista insistendo ancora su tale questione: «L'impostazione morfologica di Christensen sposta decisamente l'accento verso la questione della forma del mondo (e senz'altro della sua relazione con la "forma di vita" umana, derealizzata). L'essere umano che derealizza se stesso compie un *passo indietro* (per riprendere l'espressione che abbiamo trovato in Schiller) riconoscendosi partecipe del darsi del mondo, partecipe della forma del mondo e proprio per questo chiamato in causa nella

densità inesauribile del *darsi in immagine* del mondo, in una *disposizione* infinitamente molteplice della forma del linguaggio poetico con il mondo» (p. 47). L'umano è parte di questa forma, di tale morfogenesi generale, e la esprime in poesia dandone conto in versi, consegnandoli all'espressione e alla comprensione teoretica.

Riferendosi alla metafisica di Næss, Tedesco inquadra la poesia di Christensen all'interno di una concezione metafisica generale di cui le sue opere sono un'espressione, un dinamismo intrinseco alla natura e al mondo che si realizza in una configurazione estetica, «che si offre come relazione fra *Gestalten*, aprendo un ambito metodologico di dialogo fra i saperi, di integrazione reciproca e di promozione di un'immagine della realtà che radica l'uomo nel suo corpo vivente e nelle peculiari modalità dell'esperienza naturale» (p. 73). Una visione del mondo morfogenetica anche in chiave ontologica, che è la seconda delle tensioni della riflessione di Tedesco: la forma che innerva la realtà da un punto di vista strutturale, che la poesia di riflesso ripercorre e in cui si esprime.

«Aperta nell'irriducibile molteplicità delle logiche di significazione che la attraversano e la *formano* sempre di nuovo e della cui compresenza essa si sostanzia, la realtà appare incanto infinitamente trascolorante, ma appunto in questo incanto poetico – *silente* e *sonoro* al tempo stesso come solo è possibile nel gioco del linguaggio poetico e degli attrattori sistemici che lo attraversano – ci si scopre *da sempre a casa*, a casa nel mondo, nel linguaggio, nel proprio corpo che è linguaggio ed è mondo», a cui, come immediata implicazione nell'ambito poetico: «I processi morfogenetici della poesia hanno luogo appunto in tale molteplice intreccio, compresenza, consustanzialità» (p. 95). In tutto questo, la scrittura poetica si configura come genesi e attribuzione di ordine al mondo, di produzione e coglimento della forma. Uno degli esiti del volume può considerarsi allora il farsi dell'immagine umana, nella fattispecie dell'immagine poetica, come veduta filosofica privilegiata sul mondo, talché, con l'impegno ontologico della poesia, «l'immagine umana diviene occhio del mondo» (p. 119).

Recuperando la lezione di Weil, Tedesco, a proposito di Anne Carson, si sofferma sui concetti di derealizzazione e di silenzio, quest'ultimo inteso come il dissolvimento della presenza umana nel mondo lasciando spazio alla natura e alla processualità della morfogenesi, in cui «la decreazione dunque si compie come un arrestarsi, un silenzio fisico-metafisico dell'identità umana» (p. 144). La poesia è espressione della forma, svuotamento kenotico dell'identità umana in favore dell'emersione del farsi del mondo nella pluralità delle sue strutture, e insieme a ciò tentativo imprescindibile di abitare nella vertigine abissale che si dispiega successivamente alla dissolvenza: con Maria Stepanova all'irreversibile processo fisico-chimico della disgregazione della vita, del transitare delle forme verso altre forme avendo la morte come parentesi, soglia necessaria, uno scenario in cui «l'animato e l'inanimato si ridestano insieme secondo quella che non si può fare a meno di descrivere

come una prospettiva messianica» (p. 165). La poesia è la forma dell'avvenire di una mancanza, un formarsi liminare, un sapere di confine, tra ontologia e storia, tra l'essere e il tempo.

Questo libro ha il pregio, oltre a una riflessione puntuale e argomentata dal punto di vista morfologico e storico-ontologico, di proporre un'ampia selezione di testi che va molto oltre la mera citazione documentaria. Dei tanti versi, formule, prose su cui Tedesco medita, suggerisco di sostare su una in particolare di Christensen, secondo la quale «la vita è una scrittura all'interno della morte» (p. 29). Rimanendo nel solco morfologico del testo, la vita è produzione di forma collocata all'interno di una morfogenesi più generale della natura, del mondo nella sua totalità, che si compie nel *medium* strutturante della scrittura, che esprime, organizza e comprende. Vita/scrittura che si derealizza, si decrea, si disloca, nell'infinita dinamica della forma, ma inclusa nel processo fisico, chimico e biologico della morfogenesi, il quale è leggibile come morte nel duplice senso del divenire irreversibile, che avviene internamente al sé, e del dissolvimento dell'identità nella parola. In ultima analisi, la vita umana come produzione di immagini, figure, versi, è scrittura originaria come generazione di forme all'interno del processo universale della morfogenesi del mondo, immagine che immagina se stessa, parola che parla di sé, forma che ripiega sul suo stesso processo di formazione.

Quella di Tedesco si articola quindi come una riflessione certamente estetica sulle forme che il mondo produce nella particolare espressione della poesia, ma direi anche come una riflessione teoretica in senso generale, poiché lo studio accorato, prossimale e relazionale della poesia diviene un dialogo profondo delle forme particolari in cui la morfogenesi del mondo si compie e si esplica, un'analisi della sua estetica come indagine del pensiero del tempo storico e delle forme nelle quali viene a essere, in cui trovano posto anche l'apprensione per la guerra in Ucraina e le ansie per i presunti nuovi (ne)fasti della politica italiana.

Recensione a:

Eugenio Mazzarella
Correzioni heideggeriane
Neri Pozza, Vicenza 2023
Pagine 336
€16,00

di Enrico Palma

Questo libro di Eugenio Mazzarella, adoperando un tipo di esercizio filosofico-etimologico alla maniera heideggeriana, incarna esattamente l'essenza del titolo. *Correzioni*, ma non nel senso di correggere il tiro, le conclusioni, gli obiettivi di una filosofia che «è simile a una montagna, che ogni tanto degli umani cercano di scalare. Alcuni ben attrezzati arrivano alla cima, altri sono pieni di impegno ma non di strumenti e magari si fermano e tornano indietro, altri ancora pensano di aggredirla e finiscono con il precipitare. La montagna rimane lì, nell'aria e nella luce, dando respiro all'aria, riverberando luce»[1]. Il volume, che rispecchia l'itinerario di pensiero di uno dei maggiori interpreti heideggeriani, intesse un dialogo profondo con la scaturigine stessa di alcuni dei temi in assoluto più originari e urgenti del filosofo di Meßkirch. È l'autore stesso ad affermarlo, in un luogo ben preciso del testo che può servire da doppia premessa all'intero lavoro: «Voglia cioè essere un dialogo critico con ciò che consegna alla nostra riflessione, e quindi fondamentalmente un giudizio sulla tenuta speculativa delle sue domande, e delle risposte che a quelle stesse domande ha dato, posto che ancora ci intrighino. Un criterio che mi sembra tanto più necessario, quando la fascinazione, l'influenza di un pensiero rischia il binario morto di una scolastica senza respiro» (p. 206). Aggiungo allora, riprendendo l'etimologia a cui accennavo, che le riflessioni raccolte e organizzate in questo libro rappresentano un tentativo armonizzato di correzione nel senso sfasato del *cum-regere*, del con-reggere, del reggere insieme, laddove la domanda viene posta e sollecitata in un luogo specifico del domandabile circa l'essere, la tecnica, il nulla, il fondamento, la cura, e viene retta dal *con* del dialogo critico, di un'ermeneutica che non è scolastica ma viva interrogazione, tessuto organico e originale di pensiero, il reggersi appunto della speculazione sulle banderuole heideggeriane di senso che Mazzarella tiene issate.

Sono molte le sollecitazioni che provengono dalla lettura di questo volume: l'individuazione di temi centrali a cui si unisce, come detto, la rielaborazione teoretica, il rilancio filosofico del tutto fedele al dettato heideggeriano laddove il filosofo affermava che *interpretare è sempre un andare oltre*. Un oltre che si regge però nel luogo in cui la riflessione ha fondato un abisso e l'umano può abitarvi filosoficamente. Cercherò quindi di discutere alcuni di questi casi di co-reggenza in cui la filosofia heideggeriana, come ogni filosofia

[1] A.G. Biuso, *Heidegger e il complicato abisso dei «Quaderni neri»*, in «il manifesto», 8 novembre 2018, p. 11.

fondativa, in qualche misura metafisica nel senso del *primum* che regge il pensiero che da essa si dirama, consente un serio rilancio teoretico che illumini se stessa, l'origine, e dia soprattutto ancora da pensare, dove «è il cuore della sua forza» (p. 59).

Sin dalle analisi del paradigma storico-vitalistico diltheyano, Mazzarella ravvisa l'aspetto germinale almeno duplice del pensiero dello Heidegger impegnato a sviluppare il senso dell'essere *überhaupt* indagando l'essere di chi si pone la sua domanda, com'è noto la premessa generale con cui iniziano le speculazioni di *Sein und Zeit*: la storicità come modo d'essere del *Dasein* e l'assenza di fondazione, o altrimenti di fondamento, che diventerà nell'opera del '27 caratteristica dell'essere-nel-mondo e dell'essere quel nullo fondamento di una nullità. A cui segue il crollo dell'oggettività storica come luogo disputabile della metafisica, che resisteva sin dai Greci, e l'irruzione dell'interiorità come bacino dell'accadere della verità, la novità dirompente del cristianesimo, e la negazione del mondo storico che si porta con sé in quanto scadimento dell'oggettività stessa in senso veritativo. È su questo retroterra, sull'essere fondato storicamente come spazio di apertura della possibilità del sé, che avverrebbe il cortocircuito metafisico di cui Heidegger si farà interprete finissimo in *Sein und Zeit*, quel problema della fondazione e del fondamento del mondo a partire dalla soggettività vissuta, che Mazzarella inquadra nei termini di un *experimentum crucis*, per così dire, a cui nondimeno una concezione cristiana dell'esistenza e dell'essere non può sottrarsi. «L'emergere del principio cristiano dell'interiorità come luogo della verità, come negazione della "verità" del "mondo", della dipendenza dello spirito vivente da ogni datità naturale, per cui l'*essere* è il senso vissuto in cui solo si dà anche l'essere stabilizzato nella rappresentazione (l'*idea*) delle cose, l'emergere del principio della soggettività interna, per dirla con Hegel, se non trova una "fondazione" totalmente altra in un principio vivente transpsichico cui si affida in un vissuto di coscienza, non è altro che l'emergenza del *nulla* come immanente alla posizione dell'essere come *senso*, *storicità*, *vita*» (pp. 54-55).

La vita, come la rivela nell'esperienza cristiana, è posta nella divaricazione inconciliabile tra l'essere e il nulla, tra il fondamento e l'assenza di fondamento, tra la significazione del mondo e la sua vacuità. Eppure, se la vita cristiana e il porsi di Cristo come problema della ragione, prima ancora che come problema della fede, rivela l'esistenza come una nullità che non si assicura su nessun fondamento, se lo spaesamento è ciò che l'esserci scopre in seguito al distanziamento dal *si* e alla sordità alla voce della pubblicità media in favore di quell'altra voce che proviene dal silenzio del sé, può trovarsi comunque il fondamento che questo nulla lo regge, che trattiene l'esserci dal suo cadere continuo nell'abisso del suo stesso niente.

È a quest'altezza, benché in un inquadramento generale storico-politico, volto ad accertare le premesse di Heidegger dentro Heidegger delle sue fatidiche scelte degli anni Trenta, che Mazzarella dedica a nostro giudizio alcune delle analisi più lucide e interessanti relative a quello che potrebbe considerarsi il nucleo più originario di *Sein und Zeit*, dove la

filosofia tocca il suo fondo, il luogo in cui anzi la filosofia stessa come vita saputasi autentica nel nulla del suo domandare raggiunge il suo principio, cioè i paragrafi sull'essere della chiamata e della colpa. Con una sintesi formidabile, Mazzarella fornisce un'eccellente centratura del cambio di passo, della svolta di *Sein und Zeit*: «Il fine della conoscenza è sapere che il possesso di sé come appropriazione originaria del più proprio sé Stesso – l'autenticità – è l'originaria mancanza di possesso del Sé riguardo al proprio fondamento, difettività fondamentale che è da assumere proprio per essere sé» (p. 61).

L'umano è quell'ente il cui essere consiste nel non avere un fondamento, che è-nel-mondo ma lo è nel modo dell'indeterminatezza, dello sfuggire a se stesso continuamente come intendimento di questa stessa nullità. Dal cuore dell'umano, dall'origine di tale nullità da cui sgorga la voce che richiama, del non avere un fondamento e di essere diretto verso la fine come annichilimento della sua forma, la morte, emerge l'essenza del *non*. Una consapevolezza che è nichilistica nel senso del sapere il nulla che è il sé come niente originario, ma che ha la sua possibilità di appropriazione nel riconoscere di non potersi reggere da solo, di non essere *nomos* di sé, di non essere in grado di sostenersi, di essere dunque una colpa costitutiva che necessita di una grazia. L'esser-manchevole da parte dell'esserci, il suo essere sempre difettivo come assenza di un fondamento che non può trovare in sé, «l'infondatezza cioè del suo autointendersi in totalità come coscienza, sapere-Sé, è l'originaria colpevolezza dell'Esserci: l'esser-colpevole cui è consegnato l'Esserci per il semplice fatto di esistere e di non poter che esistere in quanto difettivo. Stato di colpevolezza che riguarda l'essere dell'Esserci, il suo come è in quanto è, non può essere superato ("redento") nella coscienza, ma solo registrato in essa, in modo inconsapevole (inautentico) o in modo consapevole (autentico)» (p. 62). La consapevolezza di tutto ciò è l'autenticità, il più fondo sapere a cui l'umano può tendere, e quindi in senso pieno la sua scelta più filosofica.

Nella riflessione che Mazzarella dispone nel seguito di queste pagine, tale sapere, l'intollerabile del niente riguardo all'esistenza come riconoscimento di una nullità infondata, possiamo dire si condensi nel concetto di *persona*. La persona che salva e che ha due volti: quello di Cristo, la fede nel quale rinsalda sollevando l'esserci dal suo nulla e dando il fondamento che può giungere solo dall'esterno, e quello dell'Altro. Sul primo aspetto: «In questo ascolto (*fides ex auditu*) si realizza precisamente la nuova cercata fondazione della soggettività che si è autoriflessa, autoriferentesi: la giustificazione per fede. Per l'uomo interiore esser-giustificato, avvertirsi come tale, equivale all'esser-fondato nell'intuizione dell'evidenza. L'"opera" della fede è di fondamento saldo a ogni altra "opera" della vita, quella che ne regge in ultima istanza l'esposta fatticità, la "sicurezza" del cristiano"» (p. 67). Secondo quest'ottica, la fede è l'udito fondamento che prorompe dal sapersi tale nullità di fondamento, la sicurezza che accorre nella coscienza e che assicura alla vita. L'opera della fede, ricordando un titolo luziano, che sorregge nell'*opera del mondo*. La fede è ciò che ripara il *non*, che guarisce la mancanza che l'esistenza è nel suo essere, che rimedia alla sua

colpa come difettività originaria. L'uomo è «scisso tra atto ed essere, tra il suo atto e il suo essere, l'uomo come esserci finito è questa scissione da reggersi come tale. La passione con cui confrontarsi, la croce da reggere è solo questa, e già gli basta; non essendoci per altro – razionalmente – nessuna esaltazione da aspettare in questa croce del finito. Insomma l'uomo è un esserci di finitudine rimesso a sé stesso» (p. 134). Da cui deriva lo scegliere la scelta della finitudine, che per Mazzarella si realizza in Dio: «Dio, il Dio personale, non è una deduzione dalla nostra finitudine, ma è una scelta della nostra finitudine» (p. 135).

E tuttavia l'assicurarsi su un fondamento è anche riconoscere la grazia nell'Altro, nella cura che è l'avere a che fare con il mondo ma che è un incontro-con, che è anzi un *con* nel senso del *Mit-sein*, in cui l'Altro si presenta nell'orizzonte esistenziale non come una lotta, un nemico, una minaccia, ancorché spesso lo sia, bensì come persona che lenisce la mancanza, che dona il fondamento. È in questo frangente che inserirei allora uno dei concetti più fortunati e penetranti della riflessione mazzarelliana, quel senso *comunionale* della cura con cui lo spaesamento e la caduta, espressioni del nulla che l'umano è, possono trovare non una soluzione ma una saputa possibilità di *attardamento*, altrimenti di attenuazione e dilazione del *non*. «Noi non veniamo da soli. Ma sempre "insieme", in una *previetà comunionale*, che è il modo "proprio", "autentico", in cui la vita umana, e la *mia* vita, è sempre posta in sé stessa, nella sua verità come *originarietà* del suo fenomeno; del modo in cui nel mondo (del significato) *appare* – per quanto *parvente* (e *disparente*) sia e possa essere sul piano ontico. Ed è solo in questa sua natura *comunionale* che l'Esserci tiene il campo, e può tenere il campo, del suo accadimento ontico, il puro fatto della vita come gli è data nel suo sapere di sé e del lato che si tiene "aperto" nel suo esserci per il tempo *debito*, che gli è dato e di cui è in debito» (p. 193).

In questo senso, e attesi i temi che si è fin qui provato a discutere, se Heidegger aveva posto come *summum* del pensiero la riflessione sulla domanda leibniziana *perché c'è l'essere e non il nulla?*, il *Denkweg* mazzarelliano *con* Heidegger direi allora che aiuta a pensare con la profondità necessaria, che può dare solo la filosofia, *l'essere nonostante il nulla.*

Recensione a:

D. Susanetti,
L'altrove della tragedia greca. Scene, parole e immagini
Carocci, Roma 2023
Pagine 187
€20,00

di Stefano Piazzese

In apertura Susanetti pone una domanda che guida lo sviluppo degli argomenti affrontati nelle pagine e nei capitoli successivi: «che cos'è, in fondo, una tragedia greca se non lo spettacolo di un'azione che conduce alla *metabolê*[1], al "mutamento" radicale della vita e del pensiero?» (p. 10). La tragedia greca è un itinerario in cui è possibile riflettere sugli aspetti più profondi dell'esistenza e del modo di pensare i caratteri fondamentali della vita umana, sicché il presente tempo, caratterizzato dall'inarrestabile incedere di trasformazioni e mutamenti che scuotono il bagaglio di sapere di volta in volta acquisito, esige una riscoperta della sapienza tragica, se non altro per la sopravvivenza stessa di *Homo sapiens* che, ebbro dei traguardi della tecnica e in balia del proprio delirio di onnipotenza , sembra aver smarrito la misura.

La tragedia greca è un *altrove* in quanto invito alla complessità, altro luogo (*alĭter ŭbi)* rispetto al già dato, al già definito; essa è il perturbante per eccellenza che permette alla vita umana di non (s)cadere nel baratro dell'ignoranza. Ma qui *ignoranza* acquisisce un significato ben preciso e non generico: ignorare l'altrove dell'esperienza, l'altrove del giudizio, l'altrove del dolore, l'altrove della conoscenza, l'altrove della giustizia, l'altrove del corpo, l'altrove della decisione, l'altrove della gioia, l'altrove del trionfo.

Tendenza piuttosto diffusa tra gli uomini, infatti, è quella di cercare del continuo conferme per sentirsi approvato in ciò che si è raggiunto, in quello che si è, nelle proprie idee, definizioni e pensieri. La tragedia, non solo in merito a ciò, è l'*altrove* della filosofia, il suo *altro luogo*, nel senso che la prima costituisce uno 'spazio' del pensiero speculativo del tutto originale e mai superato della prima. La storia della filosofia testimonia questa affermazione poiché quanto sorto dalla tragedia ha animato il pensiero filosofico dall'antichità sino ai nostri giorni.

Dal perturbante viene lo spaesamento che la tragedia produce, ovvero

> qualcosa che non ci confermi in ciò che siamo, un "altrove" che, proprio per la sua distanza ed estraneità, ci spaesi e ci contraddica, dischiudendo la possibilità di altro. Un altro che non sarà, se mai sarà, ripetizione del dato, ma insorgenza ulteriore prodotta da una frizione, immagine che rovescia e rigenera lo sguardo […] una fenomenologia dell'esperienza per fare, a

[1] Per la traslitterazione dei termini greci è stata rispettata qui la scelta dell'autore esplicitata a p. 185.

propria volta, esperienza, senza gettarsi, immediatamente e senza rete, nell'incandescenza del reale (p. 10).

E l'altrove della tragedia non può non mostrare l'ineluttabilità del dolore che tocca la vita di ogni essere umano; dalle vicende narrate nelle tragedie emerge il "prisma cangiante e doloroso" la cui manifestazione non è circoscritta, certo, ai soli protagonisti del dramma. Per i mortali è sempre prossimo «un campo di forze o un orizzonte invisibile in cui ciascuno è gettato e brancola, ancorché non se ne avveda e ritenga di procedere con passo sicuro, fino a che qualcosa inopinatamente accade» (p. 15).

Quella di Susanetti è una riflessione che, prendendo le mosse dalla dimensione filologica, mostra la bellezza abissale dell'universo semantico della tragedia. Sin dall'inizio della lettura è possibile notare che il profondo rapporto e la minuziosa attenzione dell'autore per i concetti mai si traduce in sterile esposizione erudita, ma in vivace e teoreticamente stimolante riflessione che restituisce l'inesauribile ricchezza di ciò che sta a fondamento della nostra civiltà.

A proposito delle parole, dei concetti fondanti del tragico, nello smarrimento del senso della misura si incontra colui che è *authádes*, ovvero chi vive un'autoreferenzialità cronica che repelle quanto è estraneo o lontano dalla propria *Stimmung*, «*authádes* è chi si piace e si compiace di sé e da sé, che fa o pensa solo ciò che gli è gradito e gli corrisponde, senza tener conto di nulla che sia diverso ed estraneo alla propria persona» (pp. 16-17). L'assenza della misura si manifesta, in chi è *authádes*, nel non vedere e ascoltare altro e altri all'infuori di sé, e dunque nel vivere in perenne chiusura verso l'*altrove* a cui la tragedia costantemente rimanda. Non è questa una forma di tracotanza che la vita stessa (enti, eventi e processi) s'incaricherà di punire?

> Chi è *authádes* è del tutto incapace di *éikein*, di "cedere" a un'altra istanza, di "fare un passo indietro rispetto alla propria posizione o al proprio convincimento. […] Da qui sorge quella *húbris*, quella "dismisura" che così spesso suona sinistramente nella tragedia: chi si compiace di sé e non è disposto a cedere finisce sempre per passare il segno perché, non riconoscendo altro, non riconosce neppure il proprio limite (p. 17).

Di fronte alle molteplici forme della dismisura, la cui pericolosità per la vita della *pólis* è avvertita ed evidenziata con forza da Eschilo, «c'è bisogno di un pensiero profondo che dia salvezza» (*Supplici*, vv. 407-417) (p. 37), di un discorso che salva. È possibile un discorso capace di risolvere la presa dell'aporia e del dolore? Se inaggirabile appare l'inevitabilità del danno, forse l'unico pensiero che dà salvezza è quello che comprende la sovranità di *Anánkē* e ad essa si abbandona. Ecco perché colui che *conosce* è solamente il «*sóphos kakón*, "sapiente dei mali". E se proprio quella fosse, per certi versi, la via della sapienza per i mortali, fintanto che essi pensano e vivono cose mortali, tra altri umani, nel cerchio della *pólis?*» (p. 38). Pertanto, l'unica via della sapienza è segnata dall'esperienza e dalla consapevolezza del dolore. Qui Susanetti precisa che *peithó* (persuasione) e *túche* (sorte) sono «le

due sole cose che restano dinanzi alla "necessità che non si sceglie e non si vuole, le uniche due risorse a cui affidarsi, non per trovare salvezza, ma per essere uniti e concordi in ciò che si deve fare e deve accadere» (p. 40).

Dalla dinamica della decisione, che attraversa e scandisce la narrazione di tutte le tragedie, sorgono le domande della filosofia che abbracciano vari aspetti dell'esistere, tra i quali un posto particolare spetta al tratto politico di quell'*altrove* di cui parla Susanetti, «perché c'è, in ogni caso, la città: c'è e ci deve essere *pólis*. E c'è e ci deve essere la tragedia a farle da specchio nelle forme che la costituiscono, così come nell'evento che, ogni volta, la minaccia, nel fondo scuro in cui, a ogni passo, può cadere» (p. 42). La domanda per eccellenza - *ti dráso* -, come in *Sette contro Tebe*, esprime la disperazione della *pólis* immersa nel terrore della guerra incombente. La città stessa è dimensione politica della tragedia attica e la riflessione del tragico, grazie a essa, si fa argomento geopolitico sicché sono anche le città a essere protagoniste delle vicende: Atene, Argo, Micene, Corinto, Tebe.

In riferimento ad Atene, Susanetti rileva una differenza rispetto alle altre città pocanzi menzionate poiché essa è «la *pólis* in cui ogni cosa si media e si risolve, in cui ogni vicenda si ricompone. La città che, in modo tanto disinteressato quanto ideale, si erge a difesa della giustizia e dell'equità al di sopra delle parti» (p. 50). Questo vuol dire che la *pólis*, non costituendo un aspetto marginale della tragedia, è protagonista della storia; la sua vicenda travalica i confini spazio-temporali che la definiscono per divenire il *dove* e il *quando* di altre *póleis*. Ecco perché

> Atene è Atene, ma anche Tebe e tutti gli altri luoghi delle storie antiche che prendono corpo e voce nel tempo dello spettacolo. È questo il dono prezioso che Dioniso offre alla *pólis*. Far riconoscere ed esperire, nella dinamica protetta della finzione teatrale, il "proprio" intimo male. Solo in questo modo, forse, vi possono essere un "dove" e un "quando" in cui le cose si risolvono (p. 54).

Il dono prezioso che Dioniso offre alla città è uno dei grandi moniti della sapienza tragica. Accanto al conoscere che viene dal patire vi è il consiglio supremo rivolto a colui la cui esistenza s'imbatte nello scoglio invisibile di *Necessità*: «"impara a cedere" […] Non è questa, d'altro canto, la legge suprema che governa ogni cosa nella danza degli opposti che, a vicenda, si piegano gli uni agli altri?» (p. 69). Il *cedimento* non ha qui un connotato negativo che denota debolezza o rassegnazione a uno stato di 'inferiorità', bensì vuol dire "aprirsi all'impensato" (p. 70), all'inatteso, e cioè attingere a un pensiero che accoglie la contraddizione del vivente. Da questo fondo oscuro apparentemente incomprensibile, in cui ogni discorso ben formulato deve fare i conti con quanto lo trascende rispetto a ciò che afferma, come accade in *Aiace*, sorge la domanda: «che dire della vita di uomo? Può essa tornare dopo che ha ceduto all'opposto della morte?» (p. 70). Lo scontro in atto nella tragedia è tra l'evento e la forma (Carlo Diano), e in questo *agón* la forma dell'eroe s'in-

frange urtando con quanto gli è opposto, ma va precisato che «in questa fine volontariamente assunta e cercata, la forma trova anche la propria paradossale salvezza, poiché, gettandosi nell'abbraccio della morte, essa si sottrae per sempre a ogni mutamento» (p. 70). Corrispondere a questa dinamica vuol dire avere misura, la misura che conduce il mortale alla saggezza e che regge la vita della città.

Il *pólemos* della tragedia si dà, ancora, nella *stásis glósses*, conflitto di parole o sedizione della lingua, «perché anche le parole, una volta pronunciate, agiscono e producono una catena di conseguenze che non possono essere annullate. La tragedia è fatta di parole con cui i personaggi esprimono le proprie emozioni» (p. 75). A essere interrogato è il linguaggio stesso, posto costantemente di fronte ai propri limiti, e in particolare il discorso politico che, come nel caso di Antigone, porta alla luce lo scontro tra Ade e Giustizia che reclamano il seppellimento del fratello a dispetto delle leggi che reggono la *pólis*, e, allo stesso tempo, la colpa che piomba su chi non rispetta queste leggi. Ecco che «il contrasto è assoluto e senza possibilità di contatto» (p. 80). Anche in merito a ciò è opportuno porre attenzione alle parole

> come *sébein*, "venerare", il verbo che, in primo luogo, concerne la reverenza e il timore per ciò che trascende la comune misura dell'umano: gli dei e quanto a essi deve essere riferito. *Sébein* per Antigone si dice esclusivamente in rapporto ad Ade, al signore degli inferi, e a quell'aldilà, ove ormai sono tutti i suoi cari. […] Per Creonte, all'opposto, il *sébein* pertiene e ha senso esclusivamente rispetto alla comunità politica dei vivi e all'ordine che la regge: "venerazione" per il potere costituito, "venerazione" per le leggi e le decisioni della città, "rispetto" indefettibile per il comando e per colui che legittimamente lo detiene (pp. 80-81).

È possibile che il *sébein* sia rivolto in modo acritico all'autorità il cui esercizio del potere permette che la città non sprofondi nell'anarchia? Eschilo pose un pensiero intriso di sapienza tragica, di misura, che anche Sofocle ed Euripide fecero proprio: «Né l'anarchia nella vita | ma neppure la sudditanza a un padrone | è da apprezzare: | tutto quanto sta nel mezzo il dio favorisce | e in vari modi sorveglia» (AESCHL. *Eum.*, vv.517-537, trad. di M. Centanni).

L'*agón logón* che si sviluppa nell'azione drammatica, afferma l'autore, è l'aspetto della tragedia che più definisce il proprio rapporto con la filosofia, in quanto esso non è solo un momento centrale, determinante, dell'azione tragica, altresì si struttura e si rivela una grande occasione di pensiero (p. 82) che indaga le problematicità dell'esistenza che emergono dall'evento.

Un degli aspetti più suggestivi del percorso delineato dall'autore è l'attenzione al corpo come elemento tutt'altro che marginale dell'agone tragico; ragion per cui, leggiamo al capitolo otto, *tragedia* «non è solo parole, ma anche spettacolo di corpi in cui la sventura si palesa come traccia indelebile e cruda, come distruzione che annienta la figura e la fisicità del vivente» (p. 89). Cos'è quello di Ecuba (*Troiane*) se non un corpo ridotto a nuda vita? La realtà del dolore che pertiene alla vita umana è vista, considerata ed esperita a partire

da «un *sóma* che traduce, nella sua postura e nel dolore fisico che lo attraversa, la fine stessa della *pólis*» (p. 90).

In *Troiane* sono le stesse metafore a indicare la relazione tra il corpo di Ecuba e la comunità politica. Quanto siano vicine le riflessioni di Susanetti che sorgono dal terreno della tragedia ai nostri giorni è testimoniato da quella che l'autore chiama «poesia dei corpi devastati dalla sventura. Poesia che trasfigura la pena e insieme ricorda quella soglia dell'"invisibile" cui il mortale è destinato. Sacrificio supremo della poesia bagnata nel sangue» (p. 99). In questo momento buio della storia, l'*altrove* della tragedia si mostra quale momento intenso di riflessione che permette a chi lo esplora e si lascia interrogare da esso di comprendere il proprio tempo nel pensiero.

Recensione a:

Telmo Pievani, Mauro Varotto
Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro
Aboca, Sansepolcro (AR) 2021
Pagine 189
€ 22,00

di Mattia Spanò

Recarsi al Museo di Geografia dell'Università di Padova – il primo museo geografico universitario italiano – può rivelarsi un'esperienza destabilizzante e, in quanto tale, ristabilizzante. Soprattutto se, addentrandosi nella sala dedicata al clima, ci si sofferma sulla mappa che, nel 1940, il geografo Bruno Castiglioni ha realizzato per i tipi del Touring Club Italiano. Il gesto cartografico restituisce la probabile ricostruzione del territorio italiano in due momenti radicalmente diversi: il tardo pliocene (2,5 milioni di anni fa circa), epoca di massima espansione marina, che mostra un'Italia ben più snella e frammentata dell'odierna; e la glaciazione würmiana, situabile intorno a ventimila anni fa, che ci presenta – ancora e sempre in via ipotetica – un'Italia di gran lunga più estesa territorialmente e, dunque, maggiormente massiccia rispetto a quella che conosciamo. Due realtà geografiche abissalmente distanti dall'assetto complessivo del paese che Johann Wolfgang Goethe ha attraversato tra 1786 e 1788 e raccontato nel *Viaggio in Italia*, a sua volta paesaggisticamente distante dal modo in cui il Belpaese si presenta oggi. Tutto ciò riporta ad una veduta prospettica di rara frequentazione, dunque tanto destabilizzante quanto ristabilizzante per chiunque, oggi, tenti di approcciarsi a questioni ambientali, perché

> […] ci ricorda che la realtà geografica che chiamiamo Italia è stata nei millenni estremamente mobile, per ragioni tettoniche, morfogenetiche, climatiche, e in ultimo anche antropiche, dal momento che oggi – secondo i geologi – ci troviamo alle soglie di una nuova era, l'Antropocene, in cui è l'uomo stesso a modificare sensibilmente gli equilibri ereditati, con una accelerazione inedita verso una nuova fase calda planetaria (p. 7).

Ed è proprio su questa trama che, nell'asse d'incrocio tra le mappe di Bruno Castiglioni e il *Gran Tour* intrapreso tra Goethe, si scompagina il momento inaugurale del rinnovato itinerario teoretico-geografico che Telmo Pievani e Mauro Varotto tracciano nel volume *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene*. L'opera si configura come un percorso variegato e multiscalare in termini di contenuti, stili e codici nell'avvicendamento di materiale narrativo, saggistico e figurativo: il racconto di Pievani – un «viaggio semiserio per l'Italia del XXVIII secolo» che «ricalca le orme del *Viaggio in Italia* fatto, esattamente mille anni prima, da Johann Wolfgang Goethe» (pp. 8-13) – si intreccia, infatti, con le sezioni di approfondi-

mento scientifico curate da Varotto ed è restituito visivamente dalle carte geografiche redatte da Francesco Ferrarese. Da queste ultime emerge un'Italia, in un ipotetico 2786, dall'assetto morfologico-territoriale usurato, ristretto, frammentato, ruvido – non distante dall'ancora più condensata conformazione dell'Italia pliocenica raccontata dalle mappe di Castiglione –, risultato mobile dell'ipotizzata «fusione completa delle calotte polari» (p. 28).

Un paese invaso dal mare, precipuamente collinare e montuoso – alla pianura spetterebbe solo il 7% dell'intero territorio – «in condizioni morfologiche e climatiche assai più difficili e precarie», che costringerebbe i suoi abitanti ad un ripiegamento verso l'interno se non, addirittura, «a un esodo di proporzioni bibliche verso il nord e l'Europa continentale» (p. 29). Una nazione, che presenta oggi «la più alta biodiversità di tutta l'Europa» (p. 38), impoverita dalla distruzione «in mille anni» del «75% di tutte le forme di vita, a causa di: deforestazione, perdita di specie, frammentazioni degli habitat, mancanza di ossigeno nelle acque costiere, concentrazioni di plastiche» (p. 76); ma ancora capace di custodire tenacemente, abbarbicandosi ad ogni appiglio possibile, storie, monumenti e tradizioni: come la cultura gastronomica, resistente «a tutti i cambiamenti, compensando la riduzione della biodiversità dei prodotti locali tipici […] con l'evoluzione delle tecniche gastronomiche» (pp. 160-161); o nel caso di Venezia che, totalmente sommersa da un Adriatico ormai diventato mare Padano, riesce a salvaguardare – con regolari manutenzioni subacquee – il Campanile di San Marco, «dopo quattrocento anni di immersione […] ancora lì a segnare il centro di un mondo che non c'era più, a indicare il cuore di una creatura ibrida, fatta di laguna, di calli e di eleganti palazzi signorili, che aveva smesso di battere» (p. 25); e, ancora, con la costruzione, sulla riviera emiliana, di «splendide città palafitticole, collegate alla terraferma da magnifici ponti sospesi, ognuna brulicante di vita, con i suoi monumenti sopraelevati» (p. 56) e «ristrutturando tutto il ristrutturabile e poi costruendo ex novo praticamente in ogni anfratto e calanco abitabile, lavorando in smart working da casa e mandando i figli alla scuola digitale» (p. 57). Forme – queste – più o meno virtuose di contrazione e riconfigurazione territoriale forzata, laddove concesse dalla, di volta in volta attuale, congiuntura complessiva e dalle modalità attraverso cui l'uomo elabora la propria gettatezza.

Ecco, dunque, Roma, «persino lei, avvinta dal ritmo universale del 2786, trasformatasi in una parvenza del passato che dialoga con un presente che ancora non si capisce cos'è, perché muta incessantemente» (p. 114), da un lato; «le popolazioni adriatiche […] in grado di ripensare in modo costruttivo il loro rapporto con l'acqua» (p. 97), dall'altro; e, ancora, i brulli e aridi fiordi mediterranei e un'isola Salentina tropicalizzata, transitando per una spoglia e cupa Sila – oggi foreste e distese boschive ricoprono oltre l'80% dei 74000 ettari d'estensione del Parco Nazionale – per poi approdare in una Sicilia ripiegata all'interno a causa dell'innalzamento dei mari e «ormai per gran parte un deserto roccioso del tutto simile a quello libico e tunisino» (p. 178). Per queste ed altre ragioni, l'Italia raccontata da

Telmo Pievani si presenta, nel 2786, come «un caso di studio affrontato in tutti i corsi universitari al mondo sull'Antropocene» (p. 37) e meta ambita dei rinnovati Gran Tour, tornati di moda alla fine degli anni Settanta del XXVIII secolo. Tra spostamenti in battello e su aliscafi a fusione nucleare – a pelo d'acqua – vedute panoramiche dalle cabine di aerei elettrici, tragitti profondi resi repentini da treni superveloci a lievitazione magnetica e tracciati percorsi su corriere a idrogeno, sprazzi di quest'Italia distopica sono raccolti a unità complessiva[1] dal giovane turista mitteleuropeo Milordo.

Ma se e in che misura il drammatico scenario delineato da Telmo Pievani potrà inverarsi? Difficile stabilirlo, se non in linea di principio: in tal caso si può azzardare una risposta affermativa, in ragione del fatto che, nel corso della storia, quanto prospettato è già accaduto a più riprese, ad intensità e su piani estremamente diversificati. Se invece analizzato sotto il rispetto «di dati e previsioni attuali […] uno scenario come quello attraversato dal viaggiatore Milordo è da ritenersi scientificamente irreale e imprevedibile, perché basato su una ipotesi di contesto invariato su diverse scale» (pp. 30-31), entro la cui cornice intervengono complesse architetture d'interazione tra forzanti astronomiche, terrestri e antropogeniche. Tuttavia, «fantascienza, riflessione scientifica e giocosità picaresca» – sul cui tessuto intrecciato si dirama il *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene* – «prefigurano alcuni degli scenari che ci attendono se la nostra azione rimarrà sorda ai moniti di studiosi, scienziati e organizzazioni internazionali», proposti, «riflettendo sulle ricadute climatiche e ambientali del nostro attuale modello di sviluppo e stile di vita» (p. 13). Perché – e questo è uno dei principali nuclei speculativi dell'opera – a differenza di ciò che, sul manto di diverse cause e conseguenze, si è già verificato nel corso di millenni, nell'attuale scenario *Homo sapiens* si configura come una delle principali forze biologiche e geologiche del pianeta, capace di modificarne struttura e processi come non è mai accaduto in termini di rapidità ed ampiezza delle conseguenze.

In questo scenario complessivo, affiora prepotentemente l'intervento di approfondimento contrappuntistico di Mauro Varotto che, nell'attraversamento delle più recenti rilevazioni sul cambiamento climatico, passa al setaccio – tra passato, presente e futuro – dati e previsioni che riguardano, su scale diverse, il territorio italiano. Si tratta di un'operazione di fondamentale importanza, atta a restituire nitidezza spaziale ad un lavoro che attualmente si svolge in larga misura entro modelli di portata globale, restituiti – in questo caso – nel peculiare impatto su un'area territoriale specifica e, in ragione di ciò, configurantesi nella figura mobile di una vivida immagine in cammino (ritorna, in tal senso, l'in-

[1] Su ciò Cfr. P. Amoroso, *Ecologia*, Castelvecchi, Roma 2023, p. 66: «Possiamo utilmente fare quell'esercizio spirituale ideato dalla scuola stoica, e ancora in uso nelle pratiche di meditazione, che consiste nel visualizzare una sorta di *zoom out* […] fino a proiettarci nello spazio e a vedere noi stessi su questo puntino blu, per relativizzare i nostri problemi e sentimenti, le faccende della vita quotidiana; ma, se vogliamo conoscerci e conoscere il nostro pianeta, dobbiamo fare *zoom in*, ridiscendere *a raso terra*».

treccio sinestetico con gli spunti cartografico-narrativi). Data la complessiva disomogeneità e le significative discrepanze di innesco, gestione e conseguenze dell'attuale intervento umano sul pianeta al variare di luoghi e tempi, è necessario che l'analisi su scala globale si coniughi con un approccio volto a «"territorializzare l'Antropocene", cioè imparare a spiegare come le grandi questioni dell'Antropocene avvengono e si diversificano in luoghi e sistemi territoriali»[2]. L'Italia, allora, è da contestualizzare in una regione, quella mediterranea, «considerata uno degli "hot spot" del cambiamento climatico, con un riscaldamento che potrebbe superare del 20% l'incremento medio globale» (p. 63). Ecco, dunque, l'articolarsi di un tracciato sinusoidale in cui il contesto globale precipita, e viene a significato tangibile, nel territorio italiano: dalla riduzione dei ghiacciai – fenomeno strettamente intrecciato all'alterazione della disponibilità d'acqua dolce e degli apporti idrici stagionali – al rischio di incorrere in periodi di siccità sempre più estesi e in dannosi mutamenti nel regime delle precipitazioni; dall'innalzamento del livello del mare – accompagnato dalla crescita di temperatura e tasso di acidità dello stesso – all'intensificazione, in termini di ricorrenza ed intensità, di eventi estremi quali inondazioni, incendi e tempeste tropicali; transitando, ancora, dalla necessità di accogliere il fenomeno della desertificazione – «già presente nel nostro Paese, eppure trascurato e frainteso» (p. 163) – con la dovuta perizia e dall'impellente esigenza di «rifondare il concetto di urbanità, rendendolo più poroso, rarefatto, efficiente, per uscire dal circolo vizioso in cui sono finiti i nostri centri abitati: realtà urbane vulnerabili e sempre più esposte agli effetti di un clima che cambia, e insieme principali responsabili delle emissioni di gas serra e dunque artefici del loro stesso tragico destino» (p. 122).

Si tratta, dunque, di un invito alla complessità che si scompagina, al contempo, nella sua co-costituzionale declinazione prassica che restituisce tono e titolo all'ultima sezione del volume – *Take part!* Facciamo la nostra parte –, nel corso della quale gli autori indicano, tra macroaree e scenari quotidiani, il respiro di una manovra corale volta a «fugare le prospettive più catastrofiche per il clima planetario» che «per essere efficace dovrebbe coinvolgere tutte le scale, da quella politica a quella planetaria a quella dei comportamenti del singolo individuo» (p. 183).

Ecco che, allora, al pari di una visita al Museo di Geografia dell'Università di Padova, questo *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene* ci destabilizza e, al contempo, ristabilizza; perché eleva a immagine eloquente un fatto di fondamentale importanza, che sarebbe eccessivamente riduttivo vincolare alla sola esperienza umana: la vita senza ulteriori caratterizzazioni – ciò che i greci definivano *zoè*, della quale ogni *bìos* non è che un frammento – si dà, da sempre, in guisa di un orizzonte pregno di stimoli continui che suscita, in ogni forma di vita, delle risposte. In altri termini, il mondo-ambiente parla, trovando una peculiare soglia di comunicazione nell'ente in cui la natura ha raggiunto l'occasione di intraprendere,

[2] C. Giorda, *Piccolo lessico per una scrittura geografica* in C. Giorda (a cura di), *Geografia e Antropocene. Uomo, ambiente, educazione*, Carocci, Roma 2019, p. 47.

ancora e sempre, un esercizio di auto-comprensione: l'uomo. Che ne è, oggi, di questo fondativo – anche per "semplici" ragioni di adattamento e, dunque, sopravvivenza – e relazionale dialogo?

E ancora: entro quali coordinate, mappe, l'uomo ne pratica la narrazione? Perché ogni nuova traccia che si inscrive in un inizio già iniziato, ogni rinnovata *visione del mondo* (appunto) che riscrive un archivio già scritto, concorre alla strutturazione del mondo stesso, nell'inquadrarlo in un peculiare orizzonte di significato (che la complessità del reale, nel frattempo, eccede). Occorre, dunque, che si lavori *anche* su ciò che Carlo Sini, sulla scorta di Peirce, definisce il foglio-mondo[3]: la trama sulla quale si svolge la scrittura del mondo, non meno importante di ciò che si scrive in quanto è essa stessa già-mondo.

Il viaggio di Pievani, Varotto e Ferrarese indica scenari prospettici alternativi che affondano le radici nell'invito a intendere sé e il mondo-ambiente in un relazionale, ibrido e differenziato complesso (etimologicamente: ciò che è tessuto insieme) inestricabile. E lo fa, proponendo al lettore una *mappatura mobile* e *multiscalare* che, tra origine ed avvenire, situa l'uomo in una soglia che lo riguarda. «Che ne potrà essere della mia città?», non è difficile che ci si possa chiedere – tra le altre cose – sfogliando il volume, muovendo da un accorato anelito non distante dal «pensiero delle cattedrali, cioè quella rara attitudine umana a intraprendere progetti lungimiranti che richiedono più di una generazione per essere completati» (p. 55). Non resta che porsi in ascolto di quella che gli autori di *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene* definiscono la vera sfida: «decidere se abitare sulla (o più probabilmente sotto) una terra divenuta invivibile oppure continuare ad abitare in dialogo con la terra, così come la conosciamo» (p. 153). In altri termini, non resta che abitare la complessità del mondo, in ordine alla *perfettibilità*.

[3] Su ciò cfr. C. Sini, *Teoria del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, CUEM, Milano 1993.