

Rivista di filosofia

VITA

Anno II -

14

N. 14 - Marzo 2012



PENSATA

Registrata presso il Tribunale di Milano n. 378 del 23/06/2010 - ISSN 2038-4386



In girum imus nocte et consumimur igni.
(Guy Debord,
film del 1978)

LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA

DIRETTORE RESPONSABILE
Augusto Cavadi

DIRETTORI SCIENTIFICI
Alberto Giovanni Biuso
Giuseppina Randazzo

RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE
Registrata presso il
Tribunale di Milano
N° 378 del 23/06/2010
ISSN 2038-4386

INDICE



ANNO II N.14
MARZO 2012
RIVISTA DI FILOSOFIA
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET
WWW.VITAPENSATA.EU

QUARTA DI COPERTINA

IN COPERTINA
ESSAOUIRA
2011

FOTOGRAFIA DI
© TANO SIRACUSA

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno II N.14 - Marzo 2012

EDITORIALE	
AGB & GR <i>Cinema/Mondo</i>	<u>4</u>
TEMI	
FRANCESCO CONIGLIONE <i>La passione e la politica. La lezione di Berlinguer e la sfida del cattolicesimo</i>	<u>5</u>
ANNARITA CURCIO <i>La fotografia come icona. Il ritratto di Sadako e il Fungo atomico</i>	<u>11</u>
PASQUALE INDULGENZA <i>La conoscenza distratta. Cinema e percezione collettiva in Walter Benjamin</i>	<u>16</u>
AUTORI	
ANDREA FERRONI <i>Intervista a Pupi Avati</i>	<u>24</u>
GIUSY RANDAZZO (A CURA DI) <i>Distruzione e progetto. Dialogo con Nicola Emery</i>	<u>29</u>
VISIONI	
AGB & GR <i>Van Gogh, Gauguin, il viaggio</i>	<u>48</u>
AGB & GR <i>Artemisia</i>	<u>50</u>
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>Melancholia</i>	<u>52</u>
GIUSY RANDAZZO <i>La Boheme</i>	<u>54</u>
GIUSY RANDAZZO <i>Roméo et Juliette</i>	<u>56</u>
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>Santa Giovanna dei macelli</i>	<u>58</u>
RECENSIONI	
DIEGO BRUSCHI <i>Il lamento inascoltato</i>	<u>62</u>
AUGUSTO CAVADI <i>Singularità e formularità</i>	<u>64</u>
ALESSANDRO GENERALI <i>Il nome giusto</i>	<u>67</u>
GIUSY RANDAZZO <i>Van Gogh e il viaggio di Gauguin</i>	<u>68</u>
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>Beckett/Proust</i>	<u>73</u>
GIUSY RANDAZZO <i>Cézanne. Les ateliers du Midi</i>	<u>76</u>
NEES	
DARIO CARERE <i>Woyzeck, o del libero arbitrio</i>	<u>79</u>
SERENA CASANOVA <i>La misteriosa ragnatela. Uno sguardo sulla Rete</i>	<u>82</u>
GIORGIO STIMAMIGLIO <i>Cronache di un crocenerino. La mia esperienza a Roma, dalla manifestazione agli scontri</i>	<u>85</u>
SCRITTURA CREATIVA	
LUIGI CAPITANO <i>Aristotele e i misteri</i>	<u>96</u>
PORTFOLIO	
LILLO RIZZO <i>Omaggio a Doisneau</i>	<u>40</u>
TANO SIRACUSA <i>Una finestra sul cinema</i>	<u>87</u>

Niente può essere davvero inteso se non lo si coniuga con il tutto. Ogni parte ha senso soltanto in relazione all'intero. Il cinema non è comprensibile separato dalla vicenda estetica e percettiva dei millenni europei. Esso affonda in due radici fondamentali: il primato greco del vedere, il dinamismo delle civiltà mediterranee. Il cinema è infatti *immagine-movimento* e *immagine-tempo*. La due definizioni date da Gilles Deleuze sono tanto suggestive quanto esatte. Il cinema esiste soltanto perché la percezione dell'occhio umano non riesce a separare due o più immagini immobili che però vengano proiettate a una velocità che annulla la loro staticità. Il movimento è nel mondo, il movimento è nella realtà fisica, il movimento è nell'occhio/mente che guarda.

Il cinema può essere l'oppio della distrazione di massa ma può anche diventare l'occhio sveglio che vede là dove è più oscuro. Il palindromo che abbiamo scelto come epigrafe e che dà il titolo a un film di Guy Debord -«camminiamo nella notte e siamo consumati dal fuoco»- è l'efficace emblema di uno spettacolo che trova nella ripetizione e non nella differenza il proprio avaro senso. Il sempre uguale tranquillizza, abitua, spegne. Se il linguaggio del presente è fatto in gran parte di immagini, la filosofia ha il compito di disvelarle, dissezionarle, capovolgerle, riscriverle, intenderle nelle loro radici, nelle forme e nelle conseguenze. Anche questo significa *vita pensata*.

Fisico e metafisico, percettivo e ideologico, esistenziale e sociale, il cinema coniuga l'istante fotografico con il movimento drammaturgico, unisce fotografia e teatro sullo

sfondo generale dell'arte. Il cinema sintetizza e fa evolvere l'intero cammino filosofico e storico dell'Europa.

Ecco perché questo numero dedicato al cinema -con un'intervista a Pupi Avati e una riflessione sull'estetica di Benjamin- è consacrato anche alla fotografia -sia con un'analisi della sua funzione ideologica nel Novecento sia attraverso l'opera di Rizzo e Siracusa- e moltiplica le consuete *Visioni* teatrali, figurative, operistiche, architettoniche. In quest'ultimo ambito presentiamo un vivace dialogo a più voci sulla filosofia dell'architettura, a partire dalle opere di Nicola Emery. Tutto questo incide sulla vita della *polis* e di essa esprime la passività o l'ansia di liberazione individuale e collettiva. E dunque anche stavolta proponiamo alcuni interventi di carattere più esplicitamente politico.

Siamo stati assenti per alcuni mesi ma presentiamo adesso un numero di *Vita pensata* che, oltre a essere rinnovato nella grafica, crediamo sintetizzi l'intero cammino sinora percorso dalla Rivista.

L'esplosione della questione morale anche all'interno del Pd (con il caso di Penati a Milano e i tanti altri che negli ultimi tempi sempre più affollano le cronache) non può fare a meno di far andare con la memoria - o di ricordare agli immemori e ai troppo giovani - alla famosa intervista che Enrico Berlinguer rilasciò a Eugenio Scalfari nel 1981. Esattamente trent'anni fa. Nel contempo è finita la vecchia repubblica, s'è avuta la tempesta di mani pulite e la seconda repubblica, da essa nata, sembra ormai al tramonto senza neppure essere riuscita a varcare la meta del ventennio.

Chi oggi ricorda questa intervista lo fa spesso per rinfacciarla agli attuali nipotini di Berlinguer, ai dirigenti di un partito che sembra averne realizzato e incorporato in sé l'amara diagnosi e aver così definitivamente dissolto quell'aura di diversità che era stata orgogliosamente rivendicata dal suo mitico segretario. Nessuno sembra più salvarsi dalle accuse a suo tempo formulate, nessuno sembra più in grado di scagliare la prima pietra.

QUELLO CHE BERLINGUER CI VOLEVA DIRE

Tuttavia il senso dell'intervista di Berlinguer non può ridursi alla facile e scontata constatazione di quel "sono tutti eguali" che ormai corre sulla bocca di ciascuno e che la vicenda dei tagli ai costi della politica rende amaramente realistico. Perché al suo fondo v'è una diagnosi dalla quale bisogna

saper partire per prendere pienamente le misure dei miasmi di quest'ultima fase della vita politica italiana. Sarebbe infatti sbagliato intendere la questione morale allo stesso modo di come fecero allora molti critici, ovvero come una questione di "moralità", da rinchiudere nella coscienza dei singoli, un affare privato su cui poco la politica ha da dire: tra le critiche allora più corrive e caustiche vi fu appunto quella secondo la quale con la questione morale si rinunziava a fare politica, si abdicava a una propria iniziativa nella geometria delle alleanze, nel contesto degli accordi e delle transazioni di cui la "politica" necessariamente si nutre, delegittimando ogni altra compagine all'interno di una comune condanna moralistica. Insomma, una sorta di anticipazione dell'antipolitica, al cui fondo v'era la tesi - di un becero machiavellismo tipicamente italiano - che la "buona politica" la fanno anche i Valentino Borgia, le persone corrotte e moralmente senza scrupoli; anzi, di questi sarebbe piena la storia. La stima che in tanti ambienti viene ancora dimostrata verso un politico come Andreotti sembra essere giustificata proprio da questo modo di sentire: al grande statista si può ben perdonare l'immoralità privata o quella pubblica, indispensabile per "ungere le ruote" del potere ed esercitarlo nel supremo interesse della nazione. O è anche il cappello teorico entro il quale si colloca l'operato di Bettino Craxi, cui non si nega il titolo di "grande statista" nonostante sia stato condannato per corruzione in via definitiva persino dal Tribunale internazionale dell'Aja. Insomma, è questo lo scotto che bisogna pagare al "legno storto" dell'umanità, alla inevitabile debolezza della carne, all'"umano, troppo umano" che rende ciascuno un impasto di grandezza e

miseria, di nobiltà e abiezione.

Tuttavia in questo modo si sottace o si passa in non cale il fatto che nella critica di Berlinguer era assente questa dimensione “moralistica” della politica; era piuttosto presente la constatazione sociologica di un fatto che oggi è sotto gli occhi di tutti e che ha la consistenza di un vero e proprio fenomeno sociale di degenerazione sistemica: «I partiti di oggi sono soprattutto macchine di potere e di clientela: scarsa o mistificata conoscenza della vita e dei problemi della società e della gente, idee, ideali, programmi pochi o vaghi, sentimenti e passione civile, zero. Gestiscono interessi, i più disparati, i più contraddittori, talvolta anche loschi, comunque senza alcun rapporto con le esigenze e i bisogni umani emergenti, oppure distorcendoli, senza perseguire il bene comune». Oggi ai partiti – alla cui funzione era ancora legata la visione di Berlinguer – si sono sostituiti le persone, le bande, le lobby, i gruppi di pressione, essendo i partiti solo dei simulacri all’interno dei quali trovano collocazione i vari gruppi di potere per

SAREBBE INFATTI SBAGLIATO INTENDERE LA QUESTIONE MORALE COME UNA QUESTIONE DI “MORALITÀ”, DA RINCHIUDERE NELLA COSCIENZA DEI SINGOLI, UN AFFARE PRIVATO SU CUI POCO LA POLITICA HA DA DIRE...

esercitare e gestire i propri interessi. E il governo tecnico di Mario Monti non sembra costituire quella panacea rigeneratrice che porterà gli attuali politici a una rinnovata capacità rappresentativa degli interessi della società e delle grandi aggregazioni ideali che prima ne ispiravano il comportamento e ne costituivano la carta d’identità storicamente radicata. E così la denuncia di Berlinguer della occupazione da parte dei partiti di tutti gli spazi pubblici – «gli enti locali, gli enti di previdenza, le banche, le aziende pubbliche, gli istituti culturali, gli ospedali, le università, la Rai TV, alcuni grandi giornali» – non è un fatto che attiene alla flebile tenu-

ta morale dei singoli, ma a una complessa e storicamente motivata trasformazione del rapporto tra la politica e la società. È un fenomeno sul quale gli studiosi dell’elitismo avevano già attirato l’attenzione.

Per capire cosa ciò significhi, bisogna dare il dovuto peso a come Berlinguer giustificò la “diversità” dei comunisti: «per noi comunisti la passione non è finita ...Noi comunisti abbiamo sessant’anni di storia...In galera con gli operai ci siamo stati noi; sui monti con i partigiani ci siamo stati noi; nelle borgate con i disoccupati ci siamo stati noi; con le donne, con il proletariato emarginato, con i giovani ci siamo stati noi». Ecco dunque: la diversità – e quindi la moralità – non è frutto della buona educazione – dell’aver avuto buoni insegnamenti etici in parrocchia e in scuole di partito: è il frutto di una storia ed è innanzi tutto alimentata da una passione, nutrita dal sentimento. Ma si può vivere la politica con tale passione solo se essa è fortemente motivata da profonde tensioni ideali, da una storia, da un radicamento e una identità grandemente sentita;

solo se la politica non si riduce alla mera amministrazione del presente, alla occupazione di posti di potere e di aziende municipalizzate per far funzionare gli acquedotti o l’azienda trasporti. Perché un comunista in questo dovrebbe essere meglio di un democristiano? O perché,

oggi, uno del Pd dovrebbe assicurare più correttezza e buona amministrazione di un sincero seguace di Comunione e Liberazione o della Lega?

No, la passione nasce da un’idea di futuro, da una immagine di società che sia in grado di mobilitare energie, di suscitare forza morale e di compensare quello che non si ottiene, amministrando, in benessere e utile materiale. La moralità è la conseguenza di una tensione tra il presente e quello che sarà, è la posta che si lancia sul tavolo della scommessa per il nostro avvenire, è il “mito” che illumina l’altrimenti nostra grigia vita quotidiana; è la storia personale e col-

lettiva di un ceto dirigente che si riconosce nel medesimo orizzonte e che ha lottato insieme per raggiungerlo. Quando tutto questo viene a cadere, quando – in nome del pragmatismo e della società post-ideologica – la politica si riduce alla mera gestione del quotidiano e i ceti politici si formano per aggregazione opportunistica; quando essa diventa il gioco del potere, allora coloro che amano il potere cominciano a giocare. Si ha una inversione della logica politica: il potere da strumento al servizio di un’idea di socie-

QUELLO CHE IL CATTOLICESIMO POTREBBE DIRE

tà si trasforma in fine esclusivo con cui determinati settori della società perseguono i propri interessi, singoli, di gruppo o di corporazione, rivestendoli con brandelli raccogliuti di idee, qualunque esse siano. E le conseguenze sono quelle che oggi vediamo e che Berlinguer aveva diagnosticato: oggi i suoi nipotini, troppo occupati nel gestire il potere e nell’amministrare, hanno perso la vecchia passione, i vecchi sentimenti; hanno così “perso l’anima” e con essa la residua legittimità di “chiamarsi fuori” in nome della propria diversità.

Rispetto al processo di involuzione che ha subito la classe dirigente ex-comunista, che ha smentito le speranze in essa nutrite da Berlinguer e si è adattata a una gestione senza prospettive del quotidiano, sembra che i cattolici abbiano una chance in più (almeno quelli che lo siano autenticamente e non per mero opportunismo politico). Alla desertificazione delle passioni e dei sentimenti che dovrebbero stare alla base di ogni impegno civile e contrastare quella riduzione della politica a mera aggregazione per fini di potere, i cattolici possono opporre la propria fede quale elemento di motivazione di cui i partiti e i movimenti laici pare non possano godere. La fede, infatti, costituisce un inesauribile “carburante” che può

alimentare – e che ha alimentato in passato – uno sforzo e un impegno che non cerchi in un contingente ritorno di basso profilo la giusta ricompensa a un altrimenti troppo pesante fardello. La missione e la testimonianza, nel cui orizzonte si iscrivono molti destini personali di gente eroicamente dedicata al bene del prossimo e alla costruzione di una società più giusta e umana, sembrano costituire la cifra di una motivazione non destinata ad affievolirsi col tempo, perché non è nel tempo confinata, ma aspira a un “di più” dal quale il politico laico sembra essersi autoescluso. La peritura e storicamente transeunte passione politica che trova alimento in ideologie temporalmente situate (come è stato il caso del comunismo) sembra essere sconosciuta a chi si impegna in nome di valori cattolici (o cristiani, o religiosi in genere) e che non si limiti a rivestire con essi, per mero opportunismo tattico, la propria prassi a-cristiana.

Il grande problema dell’impegno politico dei cattolici è però quello di far sì che esso – e i concreti provvedimenti di gestione della cosa pubblica che ne conseguono – non sia partecipato dai soli cattolici, ma diventi patrimonio comune al di là e al di fuori dei recinti confessionali. Diventa cruciale, allora, far sì che la proposta politica cattolica non sia rivolta solo ai cattolici, ovvero a coloro che – già per un atto di fede e per una conseguente scelta di obbedienza – si riconoscono in essa; bisogna fornirle la dimensione della universalità, ossia riferirla agli uomini in quanto soggetti razionali, al di là e indipendentemente dalle loro professioni di fede o non fede: ai laici, come anche ai musulmani, agli atei come a chiunque altro possieda sensibilità religiosa differente (che spesso sono interne anche allo stesso cristianesimo o addirittura al cattolicesimo). E a questa giustificazione o motivazione razionale è necessario anche associare la “spinta propulsiva” e motivante di un sentimento, di un comune sentire, che affondi le proprie radici nella più profonda e peculiare interiorità dell’animo umano, in quella forza che spinge alla condivisione empatica di un

destino comune, fortemente avvertito come legame di specie, di comunità, di umanità.

Un'indicazione in direzione del primo fattore è rappresentata – all'interno della tradizione cattolica – dalla insistenza con cui Benedetto XVI sottolinea l'importanza del "logos" – della ragione –, quel logos che è presente in tutti gli uomini e che viene rivalutato di contro a una adesione puramente fideistica alla dottrina cristiana. Certo il logos del cattolico non è quello del laico, in quanto è potenziato dalla fede che gli permette di "spiccare un volo più alto". E purtuttavia esso, nel far comunque uso di argomentazioni e analisi basate su dati di fatto e sull'esperienza storica, come anche su valori che travalicano il credo di riferimento (come solidarietà, amore del prossimo, ecc.), vuole rivolgersi a tutti gli uomini, indipendentemente dalla propria adesione di fede, purché dotati di ragione sufficiente e sentimento adeguato per riconoscersi nel comune orizzonte di valori umani trasmessi da quella tradizione occidentale alla costruzione della quale il cristianesimo, nel bene e nel male, ha fornito – è questa una tesi storiografica oggi assai condivisa – un contributo non trascurabile.

Questo logos sottende un discorso che possiede un regime linguistico diverso da quello rivolto al fedele, a chi è interno alla fede, a chi ha fatto "l'incontro con Gesù" e da esso ne è stato trasformato; è un discorso che si radica fortemente nella tradizione cristiana, ma di essa privilegia l'aspetto universalizzante, quello rivolto all'uomo in quanto tale, alla sua ragione e non alla sua credenza, alla sua esigenza di giustificare e comprendere e non alla semplice sua fede. È dunque un discorso che aggrega, che unisce, che accomuna l'umanità al di sopra delle differenze che provengono dalle tradizioni e dalle storie particolari. Altri e del tutto differenti caratteri ha invece il discorso che assume il regime linguistico della fede: è fatto di citazioni bibliche ed evangeliche, di richiami alla identità cristiana e alle differenze rispetto alle altrui storie, di radici e radicamenti oltre che di esperienze personali

che, per quanto intense, hanno l'irriducibile limite della soggettività. Esso consolida e tonifica all'interno della ecclesia, della comunità di fedeli, rende più forti e motivati, ma finisce inevitabilmente per separare, per dividere, specie quando sia affermato in società sempre più multiculturali e diversificate per fedi, credenze, sensibilità etiche e religiose. In fondo il cristianesimo è divenuto religione universale ed è riuscito a conquistare il mondo allora civilizzato – l'Impero romano – quando ha abbandonato le radici giudaiche e tribali per diventare, grazie al suo matrimonio con il logos greco-romano, una religione rivolta a tutti gli uomini.

Un esempio del rischio di sovrapporre un regime linguistico identitario a uno universalizzante è fornito dalla reazione del rabbino capo di Roma Riccardo Di Segni ad alcune affermazioni del cardinale Koch, presidente del Pontificio Consiglio per l'Unità dei Cristiani, in merito al significato della Giornata di riflessione, dialogo e preghiera per la pace e la giustizia nel mondo che ogni anno ha luogo ad Assisi. Koch ha infatti affermato (in un articolo su L'Osservatore Romano del 7 luglio 2011), che la croce di Gesù costituisce «il permanente e universale Yom Kippur» e ha indicato in essa «il cammino decisivo che soprattutto ebrei e cristiani [...] dovrebbero accogliere in una profonda riconciliazione interiore». Di Segni ha risposto col precisare il significato che lo Yom Kippur ha per la peculiare identità ebraica, per cui «il fedele ebreo che continua a celebrare il Kippur afferma implicitamente che per lui la Croce non è necessaria». Sicché, se il richiamo al Cristo ha un valore denso di significati per la comunità che in esso crede e può servire per motivare più fortemente quegli ideali di dialogo interreligioso che si vogliono portare avanti, tuttavia non può rivestire lo stesso significato per il credente ebraico: «Il credente cristiano può certamente pensare che la Croce rimpiazza in modo permanente e universale il giorno del Kippur, ma se desidera dialogare sinceramente e rispettosamente con l'ebreo, per il quale il Kippur rimane parimenti nella sua valenza

permanente e universale, non deve proporre all'ebreo le sue credenze e interpretazioni cristiane come indici del "cammino decisivo". Perché allora veramente si rischia di rientrare nella teologia della sostituzione e la Croce diventa ostacolo» (L'Osservatore Romano, 29 luglio 2011). Per cui se sugli ideali di pace e giustizia nel mondo è possibile un comune registro linguistico, di carattere universale, che accomuna cristiani ed ebrei (come anche gli adepti di altre fedi – e non a caso il titolo dell'intervento di Di Segni è "La lingua del dialogo deve essere comune"), invece quando il discorso si sposta all'interno di un regime linguistico e dottrinale

identitario, ecco che emergono la differenza e la divisione, in quanto – come afferma lucidamente il rabbino di Roma - «la propria differenza non può essere proposta all'altro come il modello da seguire».

Ma la sfida che sta oggi di fronte al cattolicesimo non consiste più nel superamento del limite segnato dalla stirpe (quella ebraica), come è avvenuto alle sue origini. La sfida per il cattolico è piuttosto un'altra: nell'epoca della globalizzazione e del multiculturalismo, in cui l'orizzonte di riferimento non è più la singola patria, ma il mondo intero con popoli, lingue, tradizioni e identità diverse, come ritornare a declinare un discorso universale che sia accettabile a tutti gli uomini, che aggreghi e non divida, ma che sia al tempo stesso fortemente radicato nella sua tradizione? Una risposta a questa domanda può certo consistere nel ritagliare dalla propria tradizione una identità che insista sulla specificità e sulla diversità, cercando di farla accettare anche a chi non è con essa in sintonia e di imporla facendo uso degli strumenti dello stato secolare. È la tentazione neotemporalista che oggi seduce molti settori del cattolicesimo tradizionalista. Ma è possibile oggi riattualizzare, sia pure in forme più scaltrite, la soluzione che adottò il cristianesimo nell'Impero universale romano, ovvero l'alleanza con il po-

tere che allora dominava il mondo per assicurare l'affermazione e la diffusione della propria fede? Quale potere, quale "Impero" sarebbe oggi in grado di assicurare questo esito, anche ammettendo la disponibilità di entrambe le parti a una nuova alleanza di tipo costantiniano? Di fronte all'enormità – per non dire l'impossibilità – di un tale compito si infrangono i progetti politici di

LA MORALITÀ È LA CONSEGUENZA DI UNA TENSIONE TRA IL PRESENTE E QUELLO CHE SARÀ, È LA POSTA CHE SI LANCIAMO SUL TAVOLO DELLA SCOMMESSA PER IL NOSTRO AVVENIRE, È IL "MITO" CHE ILLUMINA L'ALTRIMENTI NOSTRA GRIGIA VITA QUOTIDIANA...

quei neoconservatori (atei o cristiani non importa) che hanno pensato di poter trovare negli Stati Uniti di Bush e nella presunta vocazione restauratrice dell'attuale papa la chiave di volta per la "reconquista" cristiana (se non addirittura cattolica) del mondo. Un progetto la cui consistenza s'è tutta rivelata nella sua volatilità e nella sua rapida eclisse; un ideale che può certo far gonfiare il petto a chi si sente gratificato dall'essere assolutamente coerente con la propria identità, ma che di sicuro non si presenta come realisticamente attuabile.

Un'altra strada può essere percorsa dal cattolicesimo; essa consiste nel riprendere dalla storia e dalla dottrina cristiana – la cui ricchezza e varietà sono indiscutibili, con un patrimonio infinito di insegnamenti e teorie – quelle parti che sono in grado di essere meglio universalizzate, che hanno in sé la potenzialità per rivolgersi a tutti gli uomini, che mirano a soddisfare l'arsura che oggi si manifesta – nel mondo come in Italia – sempre più in termini di giustizia sociale, di eguaglianza, di salvaguardia del "creato" (col problema ecologico), di solidarietà, di umanesimo, di difesa della dignità umana, di moralità pubblica e privata. Il cattolicesimo ha un ricco patrimonio di "valori non negoziabili" a cui attingere: si tratta di scegliere e proporre quelli che meglio possono

essere sottoposti al regime linguistico del logos, piuttosto che quelli che attingono solo alla dimensione di una fede non facilmente universalizzabile se non per mezzo di una “conversione” o di una evangelizzazione ecumenica che scolora in un orizzonte temporale assai lontano. E si tratta di suscitare con essi i giusti sentimenti che siano in grado di alimentare una passione e un impegno che vada oltre la mera gestione del potere per fini di arricchimento personale o di gruppo.

Porterebbe ciò inevitabilmente a cadere nelle trappole del relativismo, a essere risucchiati dalle sabbie mobili del secolarismo? Niente affatto. Il politico cattolico che imbocchi tale seconda strada non tradirebbe affatto la propria identità e la propria tradizione, la quale è assai ricca di esperienze e dottrine che vanno nella direzione indicata, ma le proporrebbe agli altri nell'unica forma che possa essere accettata: quella che fa appello al logos puramente umano presente in tutti gli uomini. Ma al tempo stesso non rinunzierebbe di certo a praticare, in quanto appartenente a una comunità di fedeli, i valori e i comandamenti che lo rendono peculiare e lo differenziano dalle altre confessioni e sensibilità religiose. Solo che questi non verrebbero imposti coercitivamente, con la forza del potere temporale

MOLTI NEL MONDO SONO OGGI ATTENTI ALLA SFIDA EPOCALE CHE IL CATTOLICESIMO E IL CRISTIANESIMO HANNO DI FRONTE E AL TEMPO STESSO SGOMENTI DAL COSTATARE QUANTO SPESSO LE GERARCHIE VATICANE SEMBRANO COMPORTARSI IN MODO NON MOLTO DISCOSTO DA QUELLO DI UNA CORPORATION MULTINAZIONALE, VOLTA ALLA DIFESA DEI PROPRI INTERESSI ECONOMICO-FINANZIARI...

e dell'apparato giudiziario, ma trarrebbero la loro forza di trascinamento dalla capacità di testimoniare in un mondo spesso ostile e indifferente. Nella unione tra la testimonianza e la coerenza di vita – che mira al cuore e al sentimento degli uomini – e la capacità di rivolgersi a tutti con un discorso universale – che coinvolge la mente e la ragione di ciascuno in modo da dare corpo alle più sentite aspirazioni che tutti accomunano – sta l'unica possibilità per radicare ed estendere i valori precipuamente cristiani, per rilanciare una “nuova evangelizzazione” rispettosa della libertà e della coscienza altrui, per riconquistare il terreno perduto, per riscaldare i cuori tiepidi e le anime assopite nel culto dei beni materiali della società dell'iperconsumo: era l'eroismo dei martiri sbranati dai leoni a rendere il cristianesimo una opzione assai più convincente delle esangui religioni del tardo paganesimo.

Forse a queste condizioni il cattolicesimo potrebbe costituire quell'energia e quella passione che potrebbero dare un contributo fondamentale per uscire dall'attuale crisi italiana (e forse anche mondiale), dall'affarismo oggi imperante, dall'immoralismo diffuso. Non è con la pratica di un nuovo secolarismo, non è con la spregiudicata gestione economica dei propri beni, o con una continua trattativa con i poteri costituiti – qualunque essi siano e comunque si comportino – volta ad assicurare privilegi e misure normative gradite (tutti cunei che divaricano e allontanano sempre più le diverse sensibilità) che il cattolicesimo italiano può contribuire a far uscire il paese dal declino, insieme morale, politico, economico e sociale, oggi sotto gli occhi di tutti. È una sfida alla quale non ci si può sottrarre; molti nel mondo – anche tra i laici – sono oggi attenti e acutamente sensibili alla sfida epocale che il cattolicesimo e il cristianesimo hanno di fronte e al tempo stesso sgomenti dal constatare quanto spesso le gerarchie vaticane sembrano comportarsi in modo non molto discosto da quello di una corporation multinazionale, volta alla difesa dei propri interessi economico-finanziari.

LA FOTOGRAFIA COME ICONA. IL RITRATTO DI SADAKO E IL FUNGO ATOMICO

di
ANNARITA CURCIO

Nella nostra era mediatica, caratterizzata da una massiccia e prepotente circolazione di immagini, dalla carta al web, a ciascuno di noi capita quasi giornalmente di imbattersi in quelle che la letteratura del settore di matrice anglosassone ha definito le “icone della modernità”¹, ovvero tutte quelle foto che, una volta apparse sui quotidiani o nelle riviste a corredo di una notizia di cronaca, assumono una immediata eco, imponendosi in maniera ossessiva e pervasiva nel campo della comunicazione globale, talora acquisendo diritto di cittadinanza anche in quei contesti alieni alla fotografia e ai suoi classici canali di trasmissione. Si pensi, ad esempio, al celebre ritratto di Che Guevara realizzato dal fotografo cubano Alberto Korda²; alla foto di Dorothea Lange nota come *Migrant Mother* passata alla storia come l'icona della Grande Depressione; all'immagine di Neil Armstrong mentre compie il primo passo sulla Luna nel 1969 e ancora all'icona della Guerra del Vietnam dal titolo *Accidental Napalm*³, per la quale il fotografo dell'Ap Nich Ut fu insignito del Premio Pulitzer. Insomma la lista delle foto che “hanno fatto la storia” è davvero infinita.

In questo saggio esamineremo due immagini iconiche che ancora oggi riassumono emblematicamente uno degli eventi più drammatici della storia del XX secolo: lo sgancio di due bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki il 6 e il 9 agosto del 1945, con cui si pose fine al secondo

conflitto mondiale.

La prima immagine ritrae Sadako Sasaki, un'adolescente morta di leucemia, per effetto delle radiazioni all'età di soli dodici anni nel 1955. La seconda, assai più nota al pubblico occidentale, mostra il fungo atomico come esso fu freddamente fotografato dal bombardiere Boeing B-29 al momento dell'esplosione su Hiroshima. Prima di addentrarci nell'analisi di queste due immagini, può essere utile tentare una definizione di quello che ivi definiamo *icona*. Lo facciamo partendo dell'etimologia della parola stessa. Essa viene dal greco *eikon* e significa immagine nel senso più ampio del termine. A tal proposito vale la pena ricordare la funzione delle icone sacre in ambito religioso. I cristiani furono i primi a darsi al culto delle icone, successivamente questo fu ripreso dai cristiani ortodossi. Secondo la leggenda, queste immagini sacre non erano realizzate da mani umane, ma al contrario viste come copie delle immagini originali di Cristo, della Vergine Maria, dei santi e delle



scene bibliche. Vale a dire che le icone erano da intendersi come emanazione diretta del *numen*, il divino invisibile. Per mezzo delle icone, dunque, i fedeli potevano visualizzare il soggetto rappresentato. Sulla base di queste brevi indicazioni potremmo, per traslato, definire le "icone secolari" dei nostri tempi tutte quelle foto che fin dal momento della loro apparizione si imprimono nella coscienza collettiva per la loro imperativa forza rappresentativa e simbolica. Il fondamento su cui si basa l'assunto per cui un'immagine può essere investita di un ruolo pari a quella della icona sacra in ambito religioso è che la fotografia è una autentica e trasparente riproduzione del mondo intorno a noi. Prescindendo, in questa sede, dal dare un giudizio di merito sulla validità o meno di tale asserto teorico, ci limitiamo a dire che

questa idea dell'oggettività dell'immagine fotografica ne fa uno strumento potente nelle mani del sistema di informazione, in quanto essa, al pari degli audiovisivi, viene recepita come una *imparziale* trascrizione della realtà. Il

realismo della fotografia e le sue potenzialità comunicative spiegano la nascita del fotogiornalismo, ovvero la compresenza di immagine fotografica e testo sulla carta stampata.

Chiarito il presupposto che fa della fotografia un potenziale strumento di comunicazione nella scena pubblica, cominciamo col dire quando e perché essa può assurgere allo status di icona. Ci viene in aiuto Vicki Goldberg che nel suo libro *The Power of Photography: How Photographs Changed our Lives* definisce le icone secolari: «Rappresentazioni che ispirano un certo grado di terrore, misto con compassione, e che stanno per un'epoca o un sistema di valori. [...]»



Esse concentrano le speranze o le paure di milioni di persone e permettono un'istantanea connessione con un momento profondamente significativo della storia»⁴. Pertanto si potrebbe dire che l'immagine iconica è un tipo di foto che per il suo contenuto e la sua forza visiva riesce immediatamente ad attirare l'attenzione pubblica provocando una reazione fortemente emotiva.

Veniamo al ritratto di Sadako⁵. La foto fu scattata dal suo insegnante il 16 marzo del 1955, in occasione della cerimonia di consegna dei diplomi di scuola media. Sta di fronte a noi, ci fissa docilmente e indossa il kimono regalato dalla madre un mese prima di entrare all'ospedale della Croce Rossa. Durante la degenza la bambina piegò mille gru di carta con la

ICONE SECOLARI SONO TUTTE QUELLE FOTO CHE FIN DAL MOMENTO DELLA LORO APPARIZIONE SI IMPRIMONO NELLA COSCIENZA COLLETTIVA PER LA LORO IMPERATIVA FORZA RAPPRESENTATIVA E SIMBOLICA...

tecnica dell'*origami* in quanto simbolo, nella cultura giapponese, di lunga vita⁶. Il gesto ripetitivo giovò a Sadako nell'alleviare le sofferenze, ma valse anche come gesto apotropaico per allontanare l'ombra di una morte imminente. Dopo il suo decesso, avvenuto il 25 ottobre del 1955, la gru di carta divenne il simbolo della lotta solitaria e disperata di Sadako e fu utilizzata come logo per diffondere il valore universale della pace. Ancora oggi, bambini da tutto il mondo inviano ogni anno a Hiroshima migliaia di gru come segno di doverosa rimembranza.

Addentrando nel cuore della questione, tocca dare risposta alla seguente domanda: come Sadako molti altri bambini sono morti per effetto delle radiazioni, ma che cosa ha fatto di questa adolescente la bandiera della lotta contro la bomba atomica, icona di innocenza vilipesa? Una risposta la si



può ricavare leggendo *Children of the Paper Crane* di Masamoto Nasu⁷. In questo saggio, l'autore afferma che la lotta di Sadako contro la leucemia ebbe qualcosa di eroico. La bambina sopportò l'aggravarsi della malattia facendo finta di ignorare l'epilogo fatale che l'attendeva (Nasu si è avvalso delle testimonianze dei familiari e di quanti sono stati accanto a Sadako in quei giorni). Una figura carismatica, così la descrive l'autore, che si attirò la benevolenza di dottori, infermieri, pazienti e compagni di scuola. In altre parole, le argomentazioni di Nasu si fondano sull'idea che Sadako assurse allo status di icona, innanzitutto per via della forza e saggezza con cui cercò di contrastare la malattia, qualità del tutto inusuali per un'adolescente di quell'età; infine perché la sua fu "una morte da martire". Il carisma e il martirio sono due fondamentali attributi che consegnano un personaggio storico al rango di icona, quale che sia la sua storia e provenienza⁸. Infine, per dirla con Nasu: «Una coincidenza di persone, eventi, e il tempo in cui tutto ciò accadde finì col collocare Sadako al centro di un movimento: il Movimento dei Bambini per la Pace»⁹.

La morte di Sadako avvenne, infatti, in un

anno cruciale: nel 1955 vennero inaugurati a Hiroshima il museo e il Parco della Pace. Inoltre ebbe luogo la prima Conferenza mondiale contro le bombe atomiche e all'idrogeno. Nel ricordare tali eventi il premio Nobel Kenzaburō Ōe ha scritto: «Al termine di un lungo, buio, silenzioso periodo, [...] la Conferenza mondiale diede a molti *hibakusha*¹⁰ di Hiroshima la prima opportunità di esprimersi e di confrontarsi con gli altri»¹¹. Dunque dopo anni di completa e forzata rimozione, dovuta principalmente all'occupazione militare americana che impose la censura su ogni tentativo di diffondere per iscritto e per immagini gli effetti della bomba, finalmente l'opinione pubblica stava tardivamente cominciando a ricordare.

In un tale processo di riappropriazione di un passato tanto traumatico, le immagini di Sadako hanno giocato un ruolo niente affatto secondario. Il Movimento dei Bambini per la Pace ha usato le sue foto come documento per non dimenticare e per generare una reazione di rigetto morale contro la guerra. Ma soprattutto il suo ritratto è diventato, nelle mani degli *hibakusha*, una bandiera da usare contro il governo giapponese e la sua colpevole negligenza di fronte alle loro difficoltà quotidiane. Negli anni che seguono la prima conferenza mondiale per la pace, i sopravvissuti, più di trecentomila, creano un movimento con lo scopo di ottenere un sussidio per indennità e assistenza sanitaria. L'icona di Sadako diventa, pertanto, il perno figurativo e simbolico della memoria di un gruppo, quello dei superstiti di Hiroshima, e ricopre un ruolo cruciale nella riorganizzazione del ricordo da parte dei medesimi.



Per il pubblico occidentale, invece, in primis per quello americano, a simbolizzare per lungo tempo la tragedia di Hiroshima

e Nagasaki è stata l'immagine del fungo atomico. Il 20 agosto del 1945 le fotografie delle due nubi atomiche su Hiroshima e Nagasaki furono pubblicate sulla celebre rivista *Life*. Lungi dal voler essere un'implicita ammissione di colpa, la pubblicazione di queste immagini fu accompagnata da una campagna di propaganda finalizzata a giustificare l'uso di un'arma dal potenziale tanto distruttivo. Henry L. Stimson, l'allora Segretario di Guerra americano, scrisse un articolo, pubblicato su *Harper's Magazine* nel 1947, dal titolo *The decision to use the atomic bomb*. Inoltre le autorità impedirono che del materiale scomodo proveniente dal Giappone, nella fattispecie fotografie e

L'IMMAGINE DELLA BOMBA SERVÌ PER AVALLARE L'IDEA CHE ESSA FOSSE QUASI UNA CATASTROFE NATURALE E NON UN ARTIFICIO UMANO...

filmati, potesse in qualche modo infiltrarsi nelle maglie della censura mediatica e destabilizzare la versione ufficiale dei fatti. Fu per questo che la maggior parte degli americani credette alla versione del presidente Harry Truman secondo cui la bomba era stata utilizzata per impedire l'invasione del Giappone e la morte di un milione di soldati¹². Coerentemente con questa versione dei fatti, gli americani videro soltanto la foto del fungo atomico. Ovvero un'immagine tanto evocativa quanto "evasiva". Se infatti da un lato questa fotografia ha il pregio di alludere efficacemente alla potenza distruttiva dell'ordigno nucleare, dall'altro confina nell'inimmaginabile le migliaia di vittime dell'atomica. Lo storico James Farrell ha a tal proposito affermato che l'immagine della bomba servì per avallare l'idea che essa fosse quasi una catastrofe naturale e non un artificio umano: «Un nuovo evento naturale libero dell'agente umano»¹³. Inoltre, come suggerisce lo stesso Farrell, la parola "fungo" sembra evocare un «fenomeno naturale»¹⁴. Analogamente, il giornalista Toshihiro Kanai ha espresso irritazione per

la deludente qualità informativa di questa fotografia anche e non ultimo perché essa ha aiutato i gruppi di potere americani a diffondere e "naturalizzare" una distorta versione dei fatti. Nell'estate del 1964, Kanai si è fatto promotore della compilazione di un documento, il quaderno bianco, sugli effetti della bomba atomica, nel quale egli stesso ha scritto: «Il grande desiderio dei superstiti della bomba A è quello di assicurarsi che tutto il mondo comprenda pienamente la natura e l'estensione della miseria umana e non l'entità distruttiva di una bomba atomica»¹⁵. Altrove, egli ha riassunto la sua frustrazione in maniera ancora più eloquente: «La bomba atomica è conosciuta per il suo

immenso potere o per l'olocausto umano che ha provocato?»¹⁶.

Dunque, questa foto esemplifica alla perfezione in che misura un'immagine possa essere a sua volta un centro di conflitto tra

opposti artefici della storia, le vittime da un lato e i carnefici dall'altro.

Tuttora, a sessantacinque anni dalla catastrofe atomica, la memoria collettiva di Hiroshima e Nagasaki rimane una questione aperta che vede contrapposti i due protagonisti dei fatti che fin qui abbiamo raccontato: gli Stati Uniti e il Giappone; ciascuno rivendica il diritto al proprio modo di ricordare e/o dimenticare. Dunque, sarebbe forse opportuno parlare più che di una memoria univoca e assoluta, di memorie divise e inconciliabili: mentre gli Stati Uniti sono riusciti, attraverso il controllo della stampa, a fabbricare una verità di comodo necessaria per ottenere il consenso e per costruire la loro immagine di superpotenza, il Giappone dal canto suo ha preferito sostituire all'obbligo del ricordo, il diritto all'oblio.

NOTE

1 Un'importante riflessione sull'argomento la troviamo nel contributo di C. Brink, 'Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps', *History and Memory*,

12,1, 2000, pp. 135-150.

2 Il fotografo cubano Alberto Korda realizza questa foto il 5 marzo 1960, ma l'aura di sacralità attorno a essa nasce sette anni dopo che Ernesto Che Guevara viene ucciso in Bolivia. Giangiacomo Feltrinelli, al quale Korda aveva dato due stampe sei mesi prima per una copertina del *Journal de Bolivie*, consegna la fotografia per farne un manifesto che farà subito il giro del mondo, senza che Korda sia citato e neppure retribuito. Il fotografo è in un primo tempo contento che la sua fotografia serva alla causa rivoluzionaria. Ma quando l'editoria se ne appropria a livello commerciale, Korda decide di difendere i propri diritti. Nel 2000 cita in giudizio un'agenzia pubblicitaria che utilizza il ritratto per vendere vodka. Diana Diaz Lopes, la figlia di Korda, prosegue questa battaglia dopo la morte del padre, ma l'immagine continua ad apparire sempre e ovunque senza che si sappia se i diritti sono sempre rispettati.

3 L'8 giugno del 1972, il villaggio vietnamita di Trang Bang è colpito da un raid aereo. Nick Ut fotografa dei bambini in fuga dai bombardamenti, tra i quali c'è la piccola Kim Puck, con la pelle bruciata dal napalm. La fotografia diventa il simbolo degli orrori della Guerra del Vietnam e provoca nell'opinione pubblica americana una profonda presa di coscienza. Cfr. R. Hariman - J. L. Lucaites, "Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of 'Accidental Napalm'", *Critical Studies in Media Communication*, 20:1, 2003, pp.35-66.

4 V. Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York:1991, p.135; traduzione mia.

5 All'indomani del decesso della ragazza, la stampa locale riportò la notizia accompagnata dalla foto qui in questione. Durante i funerali il ritratto fu posto su un altare e circondato dai fiori degli offerenti. I giorni successivi, i suoi compagni di scuola recitarono il Sutra buddhista del Loto di fronte al suo ritratto. Un anno dopo il ritratto assieme ad altre foto di Sadako riapparve in una collezione di poesie e lettere scritte dai suoi compagni di scuola. Infine, quando questi ultimi si fecero promotori di una campagna nazionale per l'edificazione di

un monumento dedicato a tutte le vittime della bomba, venne anche stampato un volantino da diffondere nel paese con su scritto: "Sadako è morta, ma ancora non ha un altare buddhista per renderle omaggio". Quando i fondi furono raccolti, lo scultore incaricato di erigere il monumento, Kazuo Kikuchi, si servì di questa foto per trarre ispirazione. Il monumento si erge a tutt'oggi nel Parco della Pace di Hiroshima.

6 La tradizione di piegare mille gru di carta (Senbazuru in giapponese), per poi assemblarle in un grappolo risale almeno al diciottesimo secolo ed è tuttora viva. Poiché si attribuisce alla gru il potere di vivere mille anni, è convinzione comune in Giappone che realizzare origami in abbondante quantità conferisca longevità e buona salute all'artefice, ma anche a chi le riceve in dono. Questi sono comunemente chiamati *origami*: l'arte di piegare la carta.

7 M. Nasu, *Children of the Paper Crane: The Story of Sadako Sasaki and her Struggle with the A-Bomb Disease*, trad. di E. W. Baldwin - S. L. Leeper - K. Yoshida Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, 1991.

8 Altri eloquenti esempi di ritratti divenuti icone dei nostri tempi sono quelli di Che Guevara e Mao Tse Tung.

9 M. Nasu, *Children of the Paper Crane: The Story of Sadako Sasaki and her Struggle with the A-Bomb Disease*, cit., p. 98.

10 Il termine sta a indicare i sopravvissuti di Hiroshima e Nagasaki.

11 K. Oe, *Note su Hiroshima*, Alet Edizioni, Padova 2008, p. 176.

12 Ricordiamoci che negli Anni '50 e '60 ci fu la corsa agli armamenti con l'URSS e che la stampa e anche molta cinematografia allineata con la politica della Casa Bianca decantarono i prodigi dell'energia nucleare. Ammettere di aver "esagerato" contro il Giappone sarebbe stato inammissibile per il governo americano.

13 Cfr. P. Boyer, "Exotic resonances: Hiroshima in American Memory", in Hogan J. Michael (a cura di) *Hiroshima in History and Memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 143-167; traduzione mia.

14 Ivi, p. 147.

15 K. Oe, *Note su Hiroshima*, cit., p. 67.

16 Ivi, p. 67.

LA CONOSCENZA DISTRATTA. CINEMA E PERCEZIONE COLLETTIVA IN WALTER BENJAMIN

di
PASQUALE INDULGENZA

Dobbiamo a Walter Benjamin intuizioni di straordinario interesse riguardo al significato dei cambiamenti che, con l'espandersi della grande industria e l'affermarsi del cinema, si verificano nella produzione di soggettività, a partire dalla considerazione del nesso dialettico tra i due momenti come una sorta di *combinato disposto*.

Nel secondo capitolo di *Convenzione e Materialismo (La chiacchiera, la curiosità, l'equivoco)*, lavoro del 1986 ripubblicato recentemente¹, Paolo Virno propone un confronto serrato tra Heidegger e Benjamin con riferimento a temi, trattati dai due pensatori, che assumeranno una sempre maggiore importanza nella riflessione contemporanea su società e mass media.

Per il primo, nella quotidianità deiettiva, nella circolazione dei *si dice*, nella loro *diffusione/ripetizione*, comprensione, visione e discorso sul mondo degradano rispettivamente a *equivoco*, *curiosità*, *chiacchiera*, figure dell'esistere inautentico che impediscono il necessario raccoglimento del pensiero. Durante le epoche di «apocalissi culturale» – per riprendere Ernesto De Martino² – l'essere umano perde la *presenza* (da intendersi come senso dello stare nel mondo, il *Dasein* heideggeriano). Il discorso svincolato da solidi riferimenti sollecita un riparo che trova nei segnali monocordi e nei luoghi comuni rimedi per chi non riesce a sentirsi a casa propria. Il *Si* impersonale configura la quotidianità della moderna civiltà di massa e la banalità della chiacchiera pervade la quotidianità e genera i mass media. Nel *tempo libero*, il tempo dell'apparenza e dello spettacolo, si produce la curiosità, che «non si prende cura

di vedere per comprendere ciò che vede, per «essere- per» esso, ma si prende cura *solamente* di vedere. Essa cerca il nuovo esclusivamente come trampolino verso un altro nuovo. Ciò che preme a questo tipo di visione non è la comprensione o il rapporto genuino con la verità, ma unicamente le possibilità derivanti dall'abbandono al mondo. La curiosità è perciò caratterizzata da una tipica *incapacità di soffermarsi* su ciò che si presenta»³.

Si può far risalire questa disamina alla condanna della curiosità e delle «distrazioni» della vita quotidiana ad Agostino, che le oppone, nell'azione dei sensi, insieme a penetranti osservazioni sul peculiare primato del vedere (come annota Heidegger), al vero piacere, votato a cercare «la bellezza, l'armonia, la fragranza, il sapore, la levigatezza». Per il vescovo di Ippona, «da questa perversione della curiosità derivano le esibizioni di ogni stravaganza negli spettacoli, le sortite per esplorare i segreti della natura fuori di noi, la cui conoscenza è per nulla utile, e in cui gli uomini cercano null'altro che il conoscere; e ancora le indagini per mezzo delle arti magiche, col medesimo fine di una scienza perversa»⁴. Per Heidegger, la distrazione, quale inevitabile conseguenza dell'agitazione permanente che affligge la curiosità, rappresenta una soglia di sradicamento e inautenticità. Distratto e curioso è chi non ha nulla cui attendere con raccolta concentrazione.

Diversa la riflessione di Benjamin, sulla base di una concezione della storia in cui essa sia oggetto di una costruzione «il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di «attualità»»⁵, «l'adesso della conoscibilità» (mentre, a suo avviso,

Heidegger cerca invano «di salvare per la fenomenologia la storia in modo astratto, attraverso la «storicità»»⁶.

Nelle pagine de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* si scandagliano proprio il carattere di novità e le implicazioni della comunicazione proliferante e anonima della società di massa che scaturisce dalle trasformazioni epocali connesse con l'enorme dispiegamento tecnico cominciato nel XIX secolo ed esploso nei primi trent'anni del successivo.

L'avvento della riproducibilità tecnica e la sua diffusione mediante la fotografia, «grande e misteriosa esperienza» che ha la capacità di fermare e riprodurre un'immagine e di porre una sfida al tempo⁷, segnano per la prima volta la possibilità di emancipare l'arte rispetto all'ambito del rituale: venendo meno i valori dell'unicità e dell'autenticità, si apre la possibilità di conferire all'arte una nuova valenza politica, e al valore culturale (*Kultwert*) dell'opera

L'AVVENTO DELLA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA E LA SUA DIFFUSIONE MEDIANTE LA FOTOGRAFIA SEGNA-NO PER LA PRIMA VOLTA LA POSSIBILITÀ DI EMANCI-PARE L'ARTE RISPETTO ALL'AMBITO DEL RITUALE...

si sostituisce progressivamente il valore espositivo (*Ausstellungswert*).

Rilevata una concordanza tra i due pensatori sul fatto che tanto la curiosità che la riproducibilità tecnica mirano ad abolire le distanze, ben diverse risultano le conseguenze delle riflessioni che essi propongono. Per Heidegger, l'avvicinamento di ciò che è lontano ed estraneo, in mancanza di una mediazione appropriativa, equivale a una dispersione nell'immediatezza indifferenziata delle apparenze e degli spettacoli. Per Benjamin, si tratta invece di capire come nella società a lui contemporanea, mediante la diffusione dell'informazione e delle immagini, tenda ad affermarsi sempre più un'esigenza di *avvicinamento*, alle cose e alle opere,

di una «distruzione della distanza» che richiama la riflessione di Michail Bachtin sul romanzo e su quelle creazioni comiche che lavorano appunto «in una zona di massimo avvicinamento»⁸.

In queste intuizioni si ritrova il senso della riflessione benjaminiana sulla possibilità dell'arte in una società di massa, su una sua fruizione da parte delle masse che rispondono con la «politicizzazione dell'arte» alla «estetizzazione della politica» nutrita nei regimi totalitari.

L'avvicinamento è condizione di una nuova *tecnologia della visione*, il cinema, che, a sua volta, avvicina sistematicamente, essendo curiosità all'ennesima potenza, assurta al rango di forza produttiva. Una visione irrequieta, impaziente ed erratica.

Il pensatore tedesco vede, oltre la canonizzazione del cinema come «settima arte» – che per lui costituisce, con la produzione industriale e la commercializzazione dell'opera, una

delle due facce della hollywoodizzazione delle nuove condizioni della percezione collettiva (l'«industria culturale» dei francofortesi) e del ritorno di una dimensione ferocemente *auratica* della cultura e dell'arte

– quali siano le potenzialità dirompenti del nuovo mezzo espressivo, a partire da «un approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco della sensibilità ottica ed acustica»⁹.

In Benjamin è importante capire in primo luogo come l'opera concorra – per dirla con Felix Guattari – «a una produzione mutante di enunciazione»¹⁰, come contribuisca ad attivare processi di produzione di soggettività. Le nuove procedure tecniche che strutturano la visione curiosa abitano a considerare il noto come fosse ignoto, e l'ignoto come fosse noto, e con ciò lasciano intravedere la possibilità di scorgere un margine di libertà enorme e impreveduto anche negli aspetti ripetitivi e costrittivi della consueta esperienza sensibile. Come ha avuto modo di sottolineare Paolo Jedlowski,

Benjamin ritiene che la modernità sia caratterizzata da una *atrofia dell'esperienza*, nel senso di *Erfahrung*, dell'esperienza in senso tradizionale, cui corrisponde, con la riproducibilità tecnica dei manufatti – caratteristica essenziale di un'epoca industriale dove la distinzione tra «originale» e «copia» perde progressivamente significato – una condizione radicalmente nuova che riguarda non solo la produzione e la fruizione delle opere d'arte ma tutti gli aspetti della vita quotidiana¹¹.

Per Benjamin si tratta di capire come, nelle mutate condizioni della realtà sociale, in un mondo in continuo mutamento, si produca la nuova forma del fare esperienza a dispetto della messa in discussione del suo sedimentarsi in senso tradizionale, cumulativo e lineare, quali nuove *sintesi* (l'esperienza è innanzitutto *sintesi*) si diano tra i contenuti della memoria individuale con quelli della memoria collettiva, attraverso il gioco dell'abitudine e della ripetizione. Il cinema, che realizza la socializzazione delle nuove forme di percezione e ricezione, soddisfa questa interrogazione. Benjamin coglie che il fatto di essere in grado di assolvere certi

compiti percettivi anche nella distrazione dimostra innanzitutto che per l'individuo è diventata un'abitudine assolverli. Attraverso la distrazione si può verificare in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamento valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. «Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto»¹². La ricezione e il consumo abituarini e distratti, già presenti nell'architettura, non sono forme riduttive rispetto alla ricezione «impegnata», non

implicano una sottrazione estetica, ma, piuttosto, un'appropriazione dell'oggetto qualitativamente diversa. Mentre «colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda», in modo inverso la massa distratta fa sprofondare nel proprio intimo l'opera d'arte, la raccoglie al suo interno, le trasmette il suo ritmo di vita e la abbraccia con i suoi flussi: la distrazione e la percezione distratta della massa hanno cioè valore conoscitivo, fanno vivere l'opera – non solo visivamente contemplata – compresa nel suo tempo e nel suo contesto.

I motivi salienti di questo dibattito su raccoglimento e distrazione vanno oggi riemergendo nella pubblicistica internazionale, nel contesto della discussione apertasi in Occidente con la crisi mondiale venuta salendo a partire dal 2007/2008, e, ancora una volta, significativamente, a essi è sottesa la questione cruciale lavoro/non lavoro. In un suo ampio articolo di qualche mese fa, il giornalista e saggista Federico Rampini, corrispondente dagli USA, riprendeva e commentava alcune inchieste condotte recentemente in quel Paese, evidenziando il fatto che il cinquanta per cento dei manager *spreca* un'ora al giorno perché si distrae sul lavoro. Nel soffermarsi sulla

particolare attrattività giocata dai siti porno, Rampini evidenziava i ritenuti effetti negativi della condotta sulla tenuta e l'efficienza del sistema produttivo e ricordava il *best seller* di William Powers, «*Il Blackberry di Amleto*», saggio inteso a convincerci a ridiventare padroni di noi stessi, riconquistando la capacità di opporci a un bombardamento di messaggi *distraenti* in conseguenza del quale «stiamo perdendo profondità, serenità, oltre che efficienza»¹³.

Nel considerare la riflessione benjaminiana, Virno fa rilevare che «la moderna contemplazione, in quanto curiosità dimorante nel non lavoro, è *contemplazione*

sensuale di paradigmi tecnico-scientifici, ricezione distratta di artifici tecnicamente riproducibili»¹⁴. È attraverso i paradossi dell'accostamento tra contemplazione e sensualità e della pretesa dei sensi di cogliere, restando sul loro specifico terreno, produzioni razionali-artificiali (cioè di percepire sensibilmente la scienza), fa notare Virno, che si gioca il valore conoscitivo della distrazione. Benjamin precorre gli sviluppi di un pensiero volto allo studio di quelle esperienze in cui l'umanità mette alla prova le sue facoltà più proprie di linguaggio ed espressione; un pensiero nel quale la quotidianità caratterizzata dal *Si* mostra un lato potente, perché in essa si insedia il non lavoro, una densa, positiva produttività del non lavoro, le cui radici affondano nel senso comune abducente (nell'accezione che Charles S. Peirce dà a questa forma di inferenza), nella contemplazione sensuale di astrazioni, nell'equivoca sostituibilità di tutti i significati. Una dimensione nella quale può scorgersi, infine, la genesi del singolare dall'impersonale.

Heidegger ha condannato la chiacchiera e la distrazione come inautentiche, eppure è in esse che si trova l'espressione più tipica dell'impersonale, di quel carattere non ancora individuato dell'essere umano denominato come pre-individuale da Gilbert Simondon, pensatore che, partendo dal problema dell'individuazione, ha sviluppato una riflessione straordinariamente stimolante sull'uomo come vivente e sulla centralità filosofica e politica del problema della tecnica¹⁵. Simondon considera l'essere umano disgiunto in una parte che è singolare e individuata, che si realizza unicamente in un individuo specifico e che è irripetibile, e un'altra detta trans-individuale o pre-individuale, che è invece quella nostra faccia rivolta all'esperienza collettiva, che esiste solo nella relazione e si esprime con un 'si dice' o un 'si pensa' o un 'si crede' impersonali, come accade,

ad esempio, quando si sta chiacchierando. In Benjamin, il valore di questa distinzione sembra colto nelle forme dinamiche della percezione collettiva. Diversamente da Theodor W. Adorno (che si confronta con Heidegger sulla questione della curiosità e discute col Nostro del rapporto tra cinema

BENJAMIN RITIENE POSSIBILE UN'ARTE DI MASSA, CHE SIA FRUIBILE DALLE MASSE CON UNA INTIMA CONNESSIONE TRA ATTEGGIAMENTO CRITICO E GODIMENTO ESTETICO...

kitsch e cinema d'autore), Benjamin ritiene possibile un'arte di massa, che sia fruibile dalle masse con una intima connessione tra atteggiamento critico e godimento estetico. L'approccio benjaminiano tiene insieme, metodologicamente, la socializzazione della percezione e della memoria con i processi di socializzazione e di sviluppo del sistema produttivo, in una interconnessione che risulta di straordinaria attualità, come evidenziano gli studi condotti da Maurizio Lazzarato¹⁶. Se è evidente che il concetto di «riproduzione tecnica» dell'unicità dell'opera d'arte va adeguatamente riconsiderato alla luce delle trasformazioni epocali avvenute e con le tecnologie video e l'avvento di quelle numeriche, che hanno introdotto a un'arte che non solo racconta storie ma crea dispositivi in cui la storia stessa si fa, e su quello della logica organizzativa e funzionale del sistema produttivo (la catena di montaggio fordista), le sue intuizioni sulla percezione collettiva rimangono straordinariamente stimolanti.

Le tendenze di fondo profeticamente colte da Benjamin si sono realizzate in altro *medium*, la televisione, che, in definitiva, ha portato alla distruzione del pubblico-massa. Il pieno dispiegarsi, in tutte le sue evoluzioni, dell'era televisiva, il cinema sperimentale ed *expanded* (il libro di Gene Youngblood è del 1970), con la comprensione delle ibridazioni realizzabili tra cinema, televisione, computer art, ambienti multimediali, olografia, capaci di offrire possibilità sempre più immersive

e interattive allo spettatore, le realizzazioni e le teorizzazioni della video arte, le applicazioni delle nuove tecnologie video (compresi i diversi e sempre più sofisticati usi delle *webcam*) hanno costituito nel loro intrecciarsi in avanti la progressione di un cambiamento profondissimo nel rapporto tra cultura di massa e forme di espressione artistica, tra produzione e ricezione, da considerare in tutte le implicazioni di ordine sia psicologico che sociologico. Intendiamo principalmente parlare del passaggio, al di là della stessa «società dello spettacolo», dallo statuto rappresentazionale della visione alla visione «in tempo reale», dal cinema che ha introdotto il movimento e il tempo nel concatenamento delle immagini, alla televisione che è il movimento stesso della materia-tempo (flusso) e la sua modulazione (il vedere le cose in tempo reale). L'avvento del digitale ha consentito di calarci ulteriormente in esse, con esiti dirompenti: nella creazione di immagini, al contatto con la materia si sostituiscono operazioni linguistiche astratte, che caratterizzano sia le immagini sia i modelli che a esse danno vita. E con le macchine cibernetiche e le tecnologie che realizzano spazi virtuali e modelli sempre più impegnativi e intriganti di 'interattività', prende ad affermarsi un paradigma in cui non domina la sequenzialità ma il parallelismo, non la successione ma la simultaneità, non il punto di vista ma la partecipazione, con enormi ricadute sul piano del rapporto tra soggetto osservante, oggetto osservato e referente¹⁷. Siamo dunque passati dallo «shock» provocato dalle immagini cinematografiche alla dimensione pervasiva del flusso. La televisione ha provocato una nuova «mobilitazione» dei sensi e ha distrutto, contro ogni apparenza, l'antica prevalenza del senso visivo e dell'io astratto. Nel mondo alfabetico, rappresentando visivamente una persona o un oggetto, se ne isola un'unica fase, un unico momento o un unico aspetto. Come ha sottolineato Mario Pezzella, la televisione – non arte *rappresentativa* ma arte *iconografica* com'era anticamente il

mosaico– mostra invece una molteplicità simultanea di aspetti e di fasi dell'oggetto, o piuttosto li accenna, senza mai giungere alla piena definizione che richiedeva l'arte rappresentativa: questa molteplicità di accenni e di abbozzi richiede l'intervento attivo e globale della percezione corporea dello spettatore, perché l'immagine mostrata acquisti il suo significato¹⁸. Una caratteristica che si esalta nell'attuale tecnologia video, il cui dispositivo non ci fa soltanto vedere il tempo dell'evento, ma ci fa essere nell'evento¹⁹. Le tecnologie della diretta, come già intuito da Joseph Beuys, implicano un concetto di soggettività che va oltre la nozione di spettatore e oltre il tempo, e, come già colto dai grandi esponenti della *video art* (Nam June Paik, ad esempio), non è più dato in una immagine, ma costruito in una situazione. Ma rimane un punto di grande interesse offerto dalla riflessione di Benjamin. Se «tanto la curiosità che la riproducibilità tecnica mirano ad *abolire le distanze*, ad avvicinare», come ci dice Virno²⁰, la forma in cui questo avvicinamento si dà è quella della percezione collettiva che si costituisce «nella distrazione e nel divertimento» di cui ci parla il pensatore tedesco. L'intimo confondersi del piacere emozionale e spettacolare con l'attitudine dell'«esperto», attraverso cui lo spettatore diventa un «conoscitore», capace di giudizio critico, in un legame stretto che dice dell'importanza sociale di una forma d'arte e del farne esperienza, ci dicono che la produzione e la ricezione dell'arte non possono più darsi indipendentemente da questa seconda natura, dalle sue forme collettive, tecnologiche, e dal ruolo attivo che giocano i soggetti.

Dalle intuizioni e dalle osservazioni benjaminiane partono traiettorie che a tutt'oggi stimolano potentemente la riflessione sulle attuali forme di comunicazione mediale e sulle nuove tecnologie digitali della visione, evidenziandone l'ambiguità problematica degli sviluppi. Se pensiamo, ad esempio, a come l'interattività delle tecnologie

numeriche del tempo reale e delle loro immagini sfrutti comportamenti e attitudini indotte dalla meccanizzazione della percezione collettiva, a come l'industria della comunicazione familiarizzi con esse le nuove generazioni attraverso l'abitudine e il gioco: la ripetizione automatica «nella distrazione e nel divertimento» è ciò che sta alla base degli odierni giochi elettronici, ma l'automazione, peraltro, è una condizione per lo sviluppo dello «spirito», perché, come suggeriva Henri Bergson²¹, libera virtualità e possibilità di scelta. In un suo lavoro del 2002, su come i bambini interagiscono con i mezzi di comunicazione elettronici, Stefano Penge ha ben evidenziato come il processo sia di introduzione *all'interno di un ambiente* che è luogo di apprendimento e come, essendo ogni apprendimento situato, il bambino, che si presenta apparentemente passivo, si guardi intorno e studi la situazione in atteggiamento di apprensione, nel senso di «disponibilità ad apprendere», così realizzandosi il progressivo passaggio del controllo del processo dall'ambiente al soggetto, «tal per cui man mano che il soggetto acquista mezzi e modi per dominare l'ambiente, questo gli cede progressivamente il potere [...] man mano che procede la sua esplorazione dell'ambiente, acquista nuove capacità e potenzialità, e l'ambiente stesso muta nel corso del processo» in forza dell'azione del soggetto²². Ciò che è soltanto annunciato nel cinema, dunque, sembra ora completamente sviluppato nella tecnologia video e nell'uso del computer, al quale ci si «abitu» mediante un' «ottica approssimativamente tattile» (con applicazioni sempre più spinte, come nel caso dei *tablet computer*), come si riscontra nel farne diretta esperienza. Esperienza che trapassa le attitudini bloccanti del raccoglimento e della contemplazione, perché, come ormai sappiamo, la produzione della percezione non è principalmente un fatto

di visione, ma di azione. Benjamin aveva colto lucidamente l'esperienza vissuta dal corpo, in corrispondenza con un nuovo e urgente bisogno di stimoli, di fronte al grande schermo, consapevole che nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Più tardi, con l'avvento delle tecnologie elettroniche e dei nuovi media, Marshall McLuhan aveva evidenziato l'imporsi di una rivoluzione del modo di percepire e di essere nel mondo, a partire da una profonda mutazione del rapporto con la corporeità.

L'originalità della riflessione benjaminiana sembra risiedere specialmente nella correlazione colta tra la processualità percettiva e la produzione di soggettività. Come ha ben evidenziato Ubaldo Fadini, Benjamin è convinto che la tecnica (intesa come «innervazione fisica del collettivo») stia organizzando il «collettivo corporeo» in una specie di nuova *physis*, in cui il corpo e lo spazio immaginativo potranno compenetrarsi, 'barbaricamente' e dialetticamente, in forme dall'enorme potenziale trasformativo, mettendo in discussione radicalmente i termini della soggettivazione²³.

Egli mostra come l'azione della cinepresa alteri e trasformi il mondo visibile permettendo di accedere all'inconscio ottico, attraverso primi piani e riprese al rallentatore che consentono agli spettatori di scoprire e osservare motivi e particolari

DALLE INTUZIONI E DALLE OSSERVAZIONI BENJAMINIANE PARTONO TRAIETTORIE CHE A TUTT'OGGI STIMOLANO POTENTEMENTE LA RIFLESSIONE SULLE ATTUALI FORME DI COMUNICAZIONE MEDIALE...

ignoti all'interno di azioni ben conosciute e abituali. L'introduzione del movimento e del tempo nella produzione delle immagini, il superamento del dualismo tra immagine e movimento, provocano una esplosione che è segno evidente di un cambiamento della funzione del dispositivo di «appercezione

umana». E, come ha mostrato Gilles Deleuze, il pensiero pone in gioco tutte le potenze dell'inconscio e del non senso nell'inconscio²⁴.

È il caso di dire che gli enormi sviluppi prodottisi successivamente nella produzione tecnologica di immagini hanno fatto raggiungere una dimensione ancor più profonda e stimolante: la cinepresa video ha portato ancora più lontano nella scoperta della «percezione pura» (l'inconscio bergsoniano), al di là dello spazio e del tempo «omogenei».

Da più parti si è sostenuto che Benjamin abbia sopravvalutato i mezzi di riproduzione tecnica dell'immagine in chiave politico-rivoluzionaria, finendo per entrare in contraddizione con uno degli assunti base del pensiero marxiano, secondo cui il proprietario dei mezzi di produzione (e, nel nostro discorso, di quelli di riproduzione) è anche padrone e dominatore delle relazioni sociali. Se i mezzi di comunicazione di massa contemporanea hanno mostrato tutte le loro straordinarie potenzialità, sicuramente agibili per rompere il monopolio dei pochi sull'arte, sulla cultura e sull'informazione e provocare e diffondere consapevolezza e possibilità di ribellione, queste stesse potenzialità sono state ben comprese e sfruttate da coloro che di questi mezzi erano o ne sarebbero diventati proprietari, che hanno innanzitutto sviluppato fatti economici conseguenti, merci per ricavarne profitto e alimentare nuovo potere, in funzione dei processi di *atomizzazione* dei soggetti collettivi storici. Questa considerazione riguarda un aspetto effettivamente problematico del discorso teorico/politico di Benjamin, ma in ogni caso ci pare che le sue intuizioni del Nostro rechino una gravidanza concettuale sì viva da renderle ancora capaci di suggerire 'piste' per capire il presente in divenire delle nostre società. Oltre ad aver colto la correlazione tra catena di montaggio e dispositivo di proiezione cinematografico, chiarendo che non è possibile comprendere il significato sociale dell'una indipendentemente dall'altro, Benjamin stabilisce anche un altro

rapporto tra la produzione e il cinema, che non riguarda più il dispositivo tecnologico, ma la natura dell'attività che è richiesta allo spettatore. Il cinema (analogamente alla stampa e allo sport) determina un movimento di trasformazione culturale in base al quale la differenza tra autore e pubblico tende a perdere il suo carattere unilaterale. Egli comprende e mostra il legame profondo tra la realizzazione di questa tendenza e la rottura della separazione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, scorgendo nella produzione cinematografica, di tali cambiamenti e di tale rottura, un motivo decisivo. Il fatto che il lavoro diventi attivo, il suo 'prendere la parola', la sua rappresentazione attraverso la parola, parte integrante del potere necessario alla sua esecuzione, riqualifica completamente il ruolo dell'arte, perché rovescia le basi della divisione sociale delle mansioni in cui è coinvolta anche l'arte e nel contempo apre a nuove forme di coscienza e creatività sociale. Benjamin ci ha detto che i nuovi compiti imposti alla percezione umana non possono essere risolti semplicemente attraverso la solita ottica, attraverso la contemplazione, ma che essi sono progressivamente assolti dall'«abitudine». In questo senso, l'«uomo distratto» potrà forse meglio abitare la vicenda del cambiamento presente, perché è attraverso il corpo, non attraverso l'intelligenza, che egli assimila le nuove immagini e le nuove temporalità, («l'immagine dialettica è un'immagine [...] che balena nell'adesso della conoscibilità»)²⁵, è attraverso il corpo che può esprimere un tempo-potenza capace di inventare nella dimensione sociale, proprio tra le pieghe della *vita inautentica*, imprevedibilmente, nuovi sviluppi.

NOTE

1 P. Virno, *Convenzione e materialismo. L'unicità senza aura*. DeriveApprodi, Roma 2011

2 Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*,

Einaudi, Torino, 1977; n. ed. 2002. De Martino parla di epoche di apocalissi culturale per definire certe crisi nel linguaggio, durante le quali esso presenta sintomi ambivalenti: la compresenza tra un eccesso di semanticità, di eccesso di senso e di un'opposta scarsità di significato.

3 M. Heidegger, *Essere e tempo*, § 36, trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2009, p. 211. Per Heidegger, ancora, la curiosità rifugge «dalla contemplazione serena, dominata com'è dall'irrequietezza e dall'eccitazione che la spingono verso la novità e il cambiamento. In questa agitazione permanente la curiosità cerca di continuo la propria distrazione in possibilità sempre nuove. La curiosità non ha nulla a che fare con la considerazione dell'ente pieno di meraviglia, con il θαυμάζειν; non la interessa lo stupore davanti a ciò che non si comprende, perché essa cerca, sì, di sapere, ma unicamente per poter aver saputo. I due momenti costitutivi della curiosità, l'*incapacità di soffermarsi* sul mondo ambientale e la *distrazione* in possibilità sempre nuove, fondano quel terzo carattere essenziale di questo fenomeno a cui diamo il nome di *irrequietezza*. La curiosità è dovunque e in nessun luogo. Questa modalità dell'essere-nel mondo svela un nuovo modo di essere dell'Esserci quotidiano nel quale esso si sradica costantemente», p. 212.

4 Cfr. Agostino, *Confessioni*, Libro 10, capo trentacinquesimo, trad. di C. Carena, Einaudi, Torino 2000.

5 W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

6 W. Benjamin, *Passagen-Werk*, N. 3,1, in *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, p.117.

7 Cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, pubblicato nell'edizione italiana del '66 (Einaudi) de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

8 M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976.

9 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1960, p. 40.

10 Cfr. F. Guattari, *Caosmosi*, Costa e Nolan, Genova 1992.

11 P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e*

modernità, F. Angeli, Milano 1984; *Il sapere dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1994.

12 W. Benjamin, cit., p. 46.

13 F. Rampini, *Così il web e il cellulare ci rubano metà di noi stessi*, La Repubblica, 05/06/11. Nel suo blog, qualche giorno dopo, il noto giornalista riferisce di uno studio condotto nel centro mondiale dell'industria hi-tech, la Silicon Valley californiana, dalla società di software Harmon.ie e dall'istituto demoscopico uSamp, che lancia l'allarme sul fatto che «i gadget tecnologici invadenti e male utilizzati ci si ritorcono contro. Invece di aumentarla, ormai diminuiscono la nostra efficienza». Rampini prosegue rilevando che «alla fine, le perdite di produttività molte aziende le recuperano comunque: perché la schiavitù dai gadget ha esteso la giornata lavorativa oltre ogni limite. Serate, weekend, vacanze, se il tempo di lavoro è impoverito dalle distrazioni, il tempo libero è invaso da messaggi di lavoro», ma, conclude, «che lavorino anche bene («i manager schiavizzati dai loro Blackberry 24 ore su 24») è da dimostrare».

14 P. Virno, cit., p. 31.

15 Cfr. G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, DeriveApprodi, Roma 2001.

16 Cfr. M. Lazzarato, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, manifestolibri, Roma 1997

17 Cfr. L. De Feo, *Dai corpi cibernetici agli spazi virtuali. Per una storiografia filosofica del digitale*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

18 Cfr. M. Pezzella, *Il corpo assente*, in *La carne e il metallo. Visioni, storie, visioni del cybermondo*, a cura di E. Livraghi, Il castoro, Milano 1999.

19 M. Lazzarato, cit., p.111.

20 P. Virno, cit., p. 29.

21 H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Bari-Roma 1996.

22 S. Penge, *Fare e capire il digitale*, www.altrascuola.it/guide/maestro_multimediale/fare_e_capire_il_digitale.pdf, 2002.

23 U. Fadini, *Resti soggettivi e tecnofilosofia*, p. 41, in «*La carne e il metallo*», cit.

24 Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2005.

25 W. Benjamin, *Passagen-Werk*, N. 9,7, in *Sul concetto di storia*, cit., p. 123.

INTERVISTA A PUPI AVATI

di
ANDREA FERRONI

PARTE PRIMA

INTERVISTA A PUPI AVATI QUANDO GLI
DAVO DEL "LEI"I MONDI SCOMPAIONO,
I SENTIMENTI RIMANGONO

Come prima
domanda
le chiedo
che cosa
pensa del titolo
che sceglierai per
questa intervista: "I
mondi scompaiono,
i sentimenti rimangono".

Le piace? Aggiungerebbe qualcosa? Come lo commenterebbe?

Sì. Mi piace. Mi trova d'accordo. Il titolo scelto contiene in sé una verità di fondo: l'uomo è sempre lo stesso anche se si trova a vivere in luoghi e tempi diversi. Le culture si modificano superficialmente, ma non l'uomo.

Se leggiamo ciò che scrive Archiloco intorno alla metà del VII sec. a.C sulle asperità della vita militare, ci rendiamo conto che descrive situazioni, sensazioni e sentimenti che potrebbero benissimo adattarsi anche a un soldato afgano o statunitense contemporanei. Lo stesso si può dire della poesia di Orazio, le cui inquietudini amorose o esistenziali sono le medesime di un ragazzo di oggi.

La sofferenza e la felicità sono le stesse sempre. D'altronde quello che, nella ipotetica scala dei dolori, è considerato come il più grande -la perdita di un figlio- era il più grande anche nei tempi antichi. Non chiede forse Dio ad Abramo

il sacrificio del figlio? Proprio perché non può esistere dolore più immenso, Dio gli chiede questo supremo atto di fede.

Allora il problema qual è a questo punto? È il rimanere coerenti con noi stessi. L'unico rammarico è la smemoratezza, il dimenticare ciò che l'uomo è sempre stato ed è.

Pare ormai evidente che la nostra memoria è stata quasi del tutto sostituita dalle macchine. La perdita della cultura orale è un aspetto di questa nostra dimenticanza progressiva a vantaggio della macchina. L'uomo sta delegando la propria memoria, ha abdicato in favore delle macchine.

La memoria è strettamente connessa con l'immaginazione ed è anche per questo che è necessario un suo recupero. L'immaginazione è una facoltà umana che arricchisce infinitamente la vita dell'uomo. Dimenticare questa nostra capacità sarebbe un immiserimento insopportabile.

Il titolo è dunque riuscito a cogliere un aspetto essenziale del suo cinema, ma si può davvero trovare una definizione che ne riveli l'essenza?

Il mio cinema non riflette una visione ristretta. Sono consapevole degli infiniti mutamenti e delle infinite angolazioni della realtà. Il mio modo di intendere il cinema, ma anche la mia vita, riflette un confronto continuo con la realtà. Faccio di fatto un film all'anno e ogni anno è una nuova considerazione sul presente e sulla mia persona. Non ho una maniera (da cui appunto il termine con valenza negativa "manierismo"), non ho un modo, proprio perché non c'è un mondo solamente. Sono contraddistinto dall'eclettismo, dal continuo mutamento: un film di dieci anni fa non lo

riconosco più o quasi. O meglio: capisco la situazione che lo ha fatto nascere, ricordo le sensazioni provate, ma so che non mi appartengono più, che io sono cambiato, che il mondo è cambiato. Dirò di più: da questo punto di vista farei fatica anche solo a difendere un mio qualsiasi film del passato anche recente, non me la sentirei davvero.

Non riesco a seguire un'unica idea, una teoria o peggio una moda. Oggi, ad esempio, sembra esserci un imperativo unico, e non solo per il cinema: piacere ai giovani. Ma piacere ai giovani significa adattarsi al loro linguaggio, alla loro velocità, al loro modo di vedere la realtà. In sostanza questo equivale a dover fare della demagogia, usare un linguaggio standard, coniare slogan rassicuranti, insomma: omologarsi e contribuire all'omologazione.

Lamia fortuna, e la fortuna di quelli che sono vissuti ai miei tempi, è che allora i giovani non contavano niente. Siamo cresciuti nella quasi totale indifferenza del mondo degli adulti. In molti casi questo ha significato per noi dover lottare e dover conquistarci un nostro spazio, e nel fare questo a molti di noi è capitato di costruirci una nostra personalità.

Nell'attuale società i vecchi sono abbandonati a se stessi, spesso dimenticati, ma nelle vere culture i vecchi sono i saggi, sono i depositari del sapere, sono le persone cui rivolgersi per capire cosa sta succedendo nel presente, le persone cui chiedere consiglio, perché ciò che capitava a un giovane era già capitato all'anziano che poteva così prospettare soluzioni e risolvere problemi.

La perdita di questi tradizionali riferimenti non è senza conseguenze ovviamente. A ben vedere, anche l'ambiguità sessuale della società contemporanea è figlia di questa situazione di assenza di riferimenti. Insomma, voglio dire che c'è una differenza tra uomo e donna, una differenza anche naturale che non va annullata. Che l'uomo non può fare figli e che una donna si penso sia un fatto che vada preso abbastanza in considerazione. Sono naturalmente consapevole che sia giusto, ad esempio,

che uomo e donna collaborino in una famiglia e che anche l'uomo si occupi del lavare i piatti, ma credo sia giusto altresì che un figlio sappia da suo padre, attraverso i suoi comportamenti, che cosa significa essere un maschio e in che cosa si differenzi da una femmina.

Le opere artistiche, una volta concluse e fruibili al pubblico, si distaccano dal loro autore e cominciano un loro percorso autonomo. C'è in questo senso un film che l'ha sorpresa o che magari l'ha tradito?

Mi sento di porre la questione in altri termini: sono io che ho commesso delle scorrettezze. Le ho commesse quando ho replicato una formula cercando consenso. Quando ho voluto riprodurre qualcosa di già sperimentato, qualcosa che era già in un altro film che aveva avuto apprezzamenti e successo. Ci sono stati due casi nella mia vita in cui ho fatto questo e in entrambi i casi sono stato punito. È stata una lezione severa, ma ne sono contento perché da questa lezione ho imparato che devo essere sempre fedele a me stesso, non tradire ciò che penso, e non trovare la scorciatoia di reiterare una formula. Quando ho tentato di fare queste scorrettezze il pubblico mi ha punito. La fedeltà a me stesso, almeno nel mio caso, porta con sé la fedeltà del pubblico.

Il pubblico...In effetti, qualcosa ci sarebbe da ridire sulle grandi sale. Pur sapendo che certe cose sono necessarie, io non sono affatto convinto che il modo migliore di fruire di un film sia stare in mezzo a una moltitudine di persone che mangia pop corn. Con ciò non voglio nemmeno dire che la videocassetta di tempo fa sia stata un mezzo fedele per farsi un'idea completa del film. Una cassetta era un po' come la copia numero zero di un film. Lei sa cos'è la copia numero zero?

No, mi spiace...

Questo è interessante, glielo faccio sapere: la copia numero zero è la copia più brutta

perché senza i necessari aggiustamenti tecnici, di luce. Ebbene...Pensi che la Cineteca Nazionale possiede tutte le copie numero zero di tutti i film italiani. L'istituto deputato a tramandare questa cultura fa memoria storica tramite tutte le copie più brutte dei film!

Per fortuna ogni tanto la tecnologia ci viene in soccorso. Il DVD di alta qualità tiene in vita il film e consente un recupero, seppure tardivo, della memoria cinematografica. Grazie al DVD ci si può fare un'opinione libera. Come un libro crea un rapporto immediato tra lettore e autore, così il DVD consente la stessa intimità tra spettatore e regista. Il DVD riesce a creare la stessa situazione emotiva che finora sembrava essere prerogativa del libro.

Quest'ultimo ringraziamento alle tecnologie per il loro consentire una connessione emotiva con il regista mi ha fatto fare un'associazione di idee con un suo film che ho trovato serenamente intimo e molto delicato: La via degli angeli. I sentimenti possono dunque passare anche per la tecnologia...

Come sempre molto dipende dall'uso che si fa di uno strumento. Se poco fa sostenevo che l'uomo sta delegando la propria memoria e la propria immaginazione in favore delle macchine è anche vero che i nuovi mezzi

NELLE VERE CULTURE I VECCHI SONO I SAGGI, SONO I DEPOSITARI DEL SAPERE...

possono essere veicolo di sentimenti.

Per andare alla sua associazione, *La via degli angeli* è proprio uno di quei film che ha avuto meno di quello che meritava. È un film molto riuscito, che ho voluto dedicare a mia madre. Vi è una valenza sentimentale fortissima. Ovviamente, vedendolo, non si osservano riferimenti espliciti a mia madre, ma la storia che si sviluppa ne è permeata. Perfino le riprese si sono svolte in un'atmosfera idilliaca e serena, davvero un'atmosfera benedetta.

PARTE SECONDA

INTERVISTA A PUPPI AVATI, ORA CHE POSSO DARGLI DEL "TU"

VOCATUS ATQUE NON VOCATUS, DEUS ADERIT

Senti Pupi, qual è secondo te il tuo film più filosofico o con tematiche filosofiche più evidenti?

Se penso a tematiche filosofiche, penso al mio rapporto con la trascendenza e quindi penso a *Magnificat*.

(Mentre mi coglie un brivido) Tra i tuoi film è quello che più mi ha affascinato. Quel silenzio entra dentro...

Magnificat è un film sull'assenza. Che è in fondo l'assenza di Dio.

Ma nel Medioevo Dio era onnipotente, era il necessario risarcimento per una vita grama e ingiusta.

Per richiamare Heidegger potrei dire che quella era un'epoca in cui davvero solo un Dio ci poteva salvare.

Quel silenzio...Il silenzio come attesa... Attesa di un segno...In quel film tutto era attesa di un segno, se l'ha notato.

E quello era il rapporto con il trascendente.

Un rapporto perduto?

Beh...Oggi c'è uno sguardo asfittico che si limita al reale, al razionale.

A me, però, il cinema dà l'opportunità di andare oltre. Oltre questo sguardo.

Sa, io sono un credente che si impone la fede...

Ma tornando al Medioevo...Là tutto era sacro: non c'era avvenimento, persona o oggetto che non fosse sotto il segno della sacralità e, nello stesso tempo, c'era una capacità impressionante di desacralizzazione... Squartamenti, ordalie, torture, ecc. Eppure il sacro permeava ogni cosa.

C'è uno stridore con l'oggi! Un oggi in cui non c'è più traccia di sacralità...

Per quanto -devo dire- in certe opere o quando ci si sente visitati da un'idea, un'impressione di sacro riaffiora, come da un tempo remoto...

Poco fa hai fatto un'affermazione che mi ha colpito. Hai detto che ti imponi la fede. Mi spieghi meglio?

Sì, la mia fede è autoimposta. E ho tre motivi per dirlo.

Primo. Ci sono persone che ho visto nascere nel dolore, vivere nel dolore e morire nel dolore. In questo momento penso in particolare a una persona che era in questa situazione: nessuna relazione, se non con la madre, nessun amore, nessuna soddisfazione, nulla di nulla...Beh...Io non posso pensare che lui sia vissuto *solamente* così!

Secondo. Io non sono capace di pensare all'assenza di me. Sono ammirato dai miei amici atei: loro hanno una capacità di pensarsi non esistenti che per me è inconcepibile. È l'impensabile! Pensarsi assenti per me è l'impensabile.

E poi, per terzo, c'è la questione della monade.

Cioè?

La monade: l'identità! Perché ognuno di noi è diverso? Come si spiega che non esista niente di uguale in natura? Cosa può spiegare questo? Come può essere che ognuno di noi sia un'anomalia unica?

Ciò rende inevitabile un Dio?

Beh...Ciò si spiega, per me, con la tradizione giudaico-cristiana: ognuno di noi è il prescelto. Ecco perché siamo tutti diversi: ognuno di noi è il prescelto.

E poi, questo essere eccezione, anomalia, secondo me, ci impone il dovere di lasciare una traccia di sé. Ecco perché io, quando vado agli incontri pubblici, dico sempre che bisogna sviluppare le proprie peculiari potenzialità. Bisogna trovare il proprio talento. Perché ognuno di noi è il prescelto.

(Siamo a cena e l'arrivo del cameriere



mi dà modo di riflettere un po' sul mio essere prescelto... Poi riprendo). Senti, Pupi, uno dei tuoi film più recenti -Una sconfinata giovinezza- ha un'atmosfera idilliaca nonostante la drammaticità del tema che vi viene affrontato. Mi sembra che tu abbia voluto parlare del morbo di alzheimer andando ben al di là della malattia, facendone un'occasione per ribadire due dei temi fondamentali della tua arte: memoria e nostalgia. E' così?

Beh.. Guarda... L'unica cosa che mi viene da rispondere è che da quel film non ho avuto nessun risultato. Niente.

È un film che mi ha lasciato completamente solo.

Ho trovato solo diffidenza e timore. Da parte di tutti: dai critici agli ammiratori.

È un film che semplicemente non esiste.

Ma dici questo perché ti aspettavi un risultato? Volevi ottenere qualcosa?

Ma intanto c'era l'approccio all'alzheimer, una malattia terribile. Terribile e seducente. Seducente perché ti mette di fronte al mistero della mente.

Tutti noi abbiamo un passato ignoto e rimosso. Nell'alzheimer riemerge quel passato ignoto. Una condizione in cui si rimuove il presente e si vive nel rimosso.

Capisci che per un narratore è un'opportunità eccezionale che ti permette di andare e venire. Come una specie di *tapis roulant*, che ti consente di andare avanti e indietro a piacimento.

È il passato nel presente.

Gli occhi di quel bambino che ritorna... Che non è *un* bambino, ma è proprio *quel* bambino...E in ogni persona sopravvive.

E invece, a proposito del tuo ultimo lavoro (Il cuore grande delle ragazze), visto che lo hai girato nel maceratese, mi viene da chiederti se c'è una relazione tra

un film e il luogo in cui viene realizzato. In termini filosofici direi: se lo spazio influisce direttamente sul tempo, se ciò che è fuori (spazio) sia oggettivamente o se, in un modo o nell'altro, si leghi indissolubilmente e indistinguibilmente al dentro soggettivo (tempo).

Sì, comprendo...E ti dico che, in questo senso, lo spazio non è dissimile dal tempo.

Nel concreto del mio film, questo discorso diventa il perché delle Marche. Le Marche sono ancora legate a un tempo più antico. Lo spazio si ancora a un tempo diverso rispetto a moltissime altre zone italiane. Si vede perfino nel lavoro: qua c'è l'artigianato! Nell'Emilia, ad esempio, è impensabile. L'Emilia è irrimediabilmente contemporanea. Là non ci sono più differenze: ovunque è la stessa cosa, uno spazio unico.

L'Abruzzo, forse più delle Marche, ha questo legame con un tempo antico. Le Marche, però, hanno anche queste colline che non trovi in altre parti. E la collina inibisce l'appiattimento...

Pensa che qua c'è ancora il campanilismo! I paesi che non ho potuto comprendere nelle scene del mio film mi rimproverano: "perché sei andato in quel paese e non nel nostro?". Qua c'è un orgoglio locale! Ebbene, lo spazio maceratese coincide con il racconto de *Il cuore grande delle ragazze*. In questi luoghi si ritrova l'essere donna negli anni '20, nel tempo del Fascismo. E si ritrovano le antiche fondamenta del matrimonio. Lo spazio maceratese è il tempo del film.

Nella redazione della nostra rivista molti sono convinti che la filosofia possa tornare a essere una guida per l'esistenza concreta di ognuno, quanto meno per la necessità che la vita ha di essere pensata e non subita, per coltivare un'attitudine al senso critico. Qual è il tuo rapporto con la filosofia?

Il mio rapporto con la filosofia è legato al mio insegnante, oltre al fatto che alla maturità ho preso otto, il mio voto più alto. Ma era un voto alto che derivava non tanto dal mio studio quanto dalla passione che mi

trasmetteva il mio professore: quell'indicibile che lui ci comunicava e che, attraverso di lui, mi arrivava.

Il professor Pizzoli era proprio una figura di riferimento. E una figura di riferimento è essenziale.

E poi, in lui, c'era il senso del bello. Quel che da lui veniva era l'amore per la bellezza.

Per colui cui piace qualcosa che ha a che fare col bello, poi, nulla è relativo!

A quel professore piaceva un certo tipo di pittura, aveva solo un certo tipo di abbigliamento, era un bibliofilo e aveva un rapporto visibilmente fisico con certi libri. Perfino la sua casa, che ho avuto modo di visitare, era curata in un modo suo, con un arredamento da lui scelto con estrema cura.

Egli era circondato da un contesto armonico. Come le canne d'organo, diverse ma non dissonanti. Tutto nella sua vita era armonia...Il jazz e Schopenhauer... Ricordo anche che disegnava con dei pastelli che faceva provenire appositamente dalla Francia.

Una volta conosciuto il bello nulla è più relativo. Lui traduceva e comunicava la bellezza di vivere nella bellezza. Anche nella bontà c'è una forma di bellezza. Anche nel rispetto...

Ecco, questo forse mi è rimasto della filosofia: io sento questa tendenza al bello. Ma io non so guardare tanto al presente. Del resto dov'è il bello negli interessi dei ragazzi di oggi? Non so...Forse anche nel presente c'è la bellezza, ma non ci si rende conto.

Per questa seconda parte di intervista sceglierai un titolo che richiama Jung (Vocatus atque non vocatus, Deus aderit) perché mi sembra racchiudere il senso del tuo importante rapporto con la fede.

Beh...Mi trovi d'accordo. Come sai, del resto, tempo fa ho fatto fare dei riquadri in ceramica da donare ai miei amici e su di essi c'era incisa proprio quella frase di Jung. Quasi un emblema dell'impossibilità, almeno per quel che mi riguarda, di evitare una relazione, di assenza o di presenza, con il sacro.

DIALOGO CON NICOLA EMERY

a cura di

GIUSY RANDAZZO



Un incontro, quello con Nicola Emery del 4 novembre scorso, fecondo e significativo. Presentare un testo e discutere con il pubblico intorno -aiutati dall'atmosfera accogliente della libreria

Il Punto di Napoli- dà il sapore dei dialoghi socratici in cui alla fine ci si sente arricchiti e pronti a solcare nuove vie teoretiche.

Emery non è soltanto uno studioso serio e rigoroso, ma anche una persona disponibile e sempre pronta -con serena pacatezza e rispetto profondo per l'interlocutore- a rispondere a chi ne interroga la competenza. È un filosofo rigoroso, che non si ferma alle posizioni già assunte e tende a rivederle, persino superandole nel caso in cui lo ritenga opportuno. Oserei dire che è il più pungente critico di se stesso. Riporto testualmente -mantenendo la fedeltà al parlato- quanto da lui detto in occasione della presentazione del suo nuovo libro *Distruzione e progetto. L'architettura promessa* e il dibattito che ne è seguito.

Dialogo con Nicola Emery

Libreria *Il Punto*

4 novembre 2011 - Napoli

Hanno partecipato al dialogo, oltre a Nicola Emery: Alberto Giovanni Biuso, Martino Caliendo, Laura Lecce, Mario Losasso.

Si ringrazia Maria Balzano per il contributo dato durante la fase di trascrizione.

Nicola Emery

Intanto grazie per avermi voluto incontrare in questa bella libreria, molto sollecitante con queste pareti ricoperte da capo a piedi di libri, e che si trova peraltro a Napoli, città bellissima e difficilmente decifrabile-codificabile, in forza, di nuovo, delle sue stratificazioni, da cielo a *sottoterra*. Una piccola libreria dentro una grande biblioteca urbana della memoria e della vita -città e libreria- quasi una rammemorazione del profondo isomorfismo fra città e anima.

L'occasione che ci vede qui -e vi ringrazio per esserci- è la presentazione di questo mio nuovo libro *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*. Come introdurlo in questo tessuto stratificato, dove il fuori è un po' dentro, e il dentro un po' fuori? Ricordiamo presumibilmente un po' tutti, ancora, la Napoli di Benjamin.

Distruzione e progetto è un libro che indaga la relazione tra queste due forme del fare apparentemente opposte, che sono appunto il distruggere e il progettare/costruire, e le trova una incastrata nell'altra. Confrontarsi con questo tessuto intrecciato e confuso, da un punto di vista concettuale, significa provare la vertigine della contraddizione, spingersi nel nichilismo che produce distruzione portando la maschera feticistica della merce. Il libro è scandito da diciotto capitoli, e grosso modo vi si possono distinguere tre parti. Nella prima ho cercato di delineare una diagnosi della distruttività contemporanea, ritracciandone la storia grazie a grandi autori come Freud, come Marx e ad altri, legati al paradigma entropico. La seconda parte, all'incirca dal capitolo sette al quattordicesimo, cerca di delineare un'anamnesi: come mai siamo arrivati a questo? Quali sono le radici della



cui ambito ogni cosa finisce con il capovolgarsi nel suo contrario. La frase è di Marx, “ogni cosa è gravida del suo contrario”, ma la interpreto anche alla luce di Freud –e qui siamo alla diagnosi- quando ci insegna che il familiare, il domestico, ciò che costituisce

produzione-progettazione distruttiva? Qual memoria culturale? Come abbiamo trattato gli autori che hanno dato delle indicazioni importanti per pensare il nostro rapporto con la tecnica? Come mai siamo arrivati a questo intreccio così perverso, così paradossale tra costruire e distruggere? Come mai sempre di nuovo avviene questo capovolgimento del progetto in opera che invece di curare e salvare la terra produce -ahinoi- l'esatto opposto ovvero la liquidazione dell'intera biosfera? Come mai avviene e si realizza in modo sempre più esplicito e radicale questo intreccio pur così scandaloso, e tale anche alla luce della nostra stessa tradizione? L'anamnesi si avvale di alcune grandi voci, come quella di Vitruvio, e rammenta il rapporto che il *De Architectura* instaurava con la tecnica, ossia un'assunzione all'insegna della *prudenza*. Il mio discorso in proposito si avvale naturalmente anche di altre le fonti classiche, ad esempio Aristotele e il suo concetto di *phronesis*, riletto in parte anche da Heidegger in questa chiave. Al centro della riflessione di questi pensatori c'era l'idea di *prudenza*, una virtù che andrebbe ristudiata, rivalutata, anche per pensare la nostra contemporaneità, quella contemporaneità essenzialmente imprudente, immemore e voracemente irrispettosa di ogni limite, nel

l'ambito dell'abitare, dell'intimo -*Heimlich*-, ciò che è più vicino a noi, si rovescia e si rivela intrecciato con l'inquietante, con il perturbante -*Unheimlich*-, con l'alienato, con ciò che invece di produrre protezione, buon abitare e dunque buona vita, produce l'esatto contrario: una condizione che genera malessere, disagio, inabitabilità. L'abitabile si rivela figura dell'inabitabile e viceversa. Una compenetrazione tra l'abitabile e l'inabitabile. L'inabitabile è una figura molto presente non tanto nella cultura quanto nella realtà attuale, nel senso che l'inabitabilità del mondo da un punto di vista ambientale -ma non solo, certo anche da quello sociale- è figura che corre dal moderno a noi. Non siamo forse costretti a riconoscere che fra le necrosopie descritte da Engels per radiografare la condizione di Liverpool e Manchester, e le cronache del degrado contemporaneo, non solo dei mega slum, ma anche della più vicina periferia, nonostante tutti i discorsi sulla discontinuità, sussiste un'impressionante continuità? Ma se siamo precipitati nell'inabitabile è anche perché le virtù del limite, quali la prudenza, la misura, la saggezza, alla fine, sono state assolutamente dimenticate in nome di una crescita e di un 'progresso illimitato' che qualcuno potrebbe ipotizzare già legato ai teorici della Rivoluzione scientifica. Non

di rado si dice che già in Bacone inizia la cosiddetta *epoca della tecnica*, nella quale la tecnica, come figura del soggetto, inizia quel percorso durante il quale essa stessa diventa quasi cieca volontà di potenza. Come sapete, c'è tutto un filone di cultura filosofica contemporanea che fa perno su Heidegger, e che sostiene che l'"età della tecnica" come tale reca già in sé quel virus che porterebbero alla distruzione, quella deriva nichilista che sembrerebbe esserle immanente. Ebbene, questa ipotesi 'essenzialista' io tento un po' di smontarla, mostrando come in realtà la crescita e la deriva distruttiva-nichilistica non sono qualcosa di endemico e immanente alla tecnica, ma provengono piuttosto da elementi che sono *storici*. In sostanza, per essere chiaro, provengono dalla subordinazione della tecnica alla crescita del capitale, al suo movimento di riproduzione allargata, che vuole avanzare 'ad alta velocità', costi quel che costi. È un'analisi -la mia- che si rifà su questo punto a un recupero della tradizione marxista. Non è insomma affatto vero, come invece dice Heidegger, e lo ripete in molti modi, che 'solo un dio' ormai ci può salvare. Piuttosto, credo che siamo ancora noi che possiamo se non salvarci, perlomeno resistere, tirare il *freno d'emergenza* e smontare la produzione nichilistica, intanto opponendole-imponendole alcuni limiti, sottraendo preesistenze e paesaggi al fare

tecno-capitalistico.

È indubbiamente presente, in *Distruzione e progetto*, una rivalutazione dell'istanza politica - etico-politica -, per la quale il controllo della tecnica, meglio del tecno-capitalismo, ritorna a essere, a mio modo di vedere, una questione di grande importanza a livello sociale e politico. E per controllo della tecnica intendo dire porre dei limiti e gestirli bene, evitando eccessi e dismisure che sono legate a quanto già Marx indicava come l'*accumulazione allargata* del capitale, per il quale i processi di capitalizzazione richiedono sempre di nuovo investimento e reinvestimento con presupposta consumazione o distruzione di ciò che si produce. L'autore al quale guardo, da questo punto di vista, è un economista, Joseph Alois Schumpeter, il quale già nel 1912 e poi nel '40 capisce che lo sviluppo economico è legato, all'interno del capitalismo, a un quadro nel quale la produzione deve necessariamente implicare la distruzione. Questo circolo perverso di produzione e distruzione sembra già essere per Schumpeter la chiave di un ciclo economico che si *im-pone* come essenzialmente "antistazionario", in quanto fa del *processo di sviluppo*, che tende ad autonomizzarsi rispetto alle esigenze reali, la sua stessa ragion d'essere. Rivalutare autori come questi è importante non soltanto da un punto di vista filosofico ma pure di diagnosi culturale, per capire che



il discorso sulla tecnica non può essere astratto o separato da un discorso storico, economico e politico.

Anche nell'ambito delle teorie e delle poetiche dell'architettura questo legame del costruire con il distruggere ha assunto una centralità nel '900, dopo il futurismo, da Le Corbusier a Buckminster Fuller, da questi a Archigram su fino alla Bigness spettacolare dei giorni nostri. Queste visioni e pratiche dell'architettura hanno in qualche modo ricalcato o riecheggiato, in maniera consapevole o meno, questa esigenza di 'distruzione creatrice', dando luogo a veri e propri isomorfismi fra un ambito e l'altro. La teorizzazione della tabula rasa, la perdita del senso dell'abitare come abitare stabile, la teorizzazione del "guscio" leggero come struttura abitativa mobile, questa teorizzazione che faceva della mobilitazione permanente un'indicazione per il nostro abitare, per il nostro vivere, ritengo abbiano riecheggiato, in maniera consapevole o inconsapevole, esigenze di sviluppo economico, logiche di crescita

L'INABITABILITÀ DEL MONDO È FIGURA CHE CORRE DAL MODERNO A NOI...

incessante, con contropartite forti e con alti prezzi pagati poi dalla cittadinanza, prezzi che sono il degrado ambientale e il degrado urbanistico in tutte le sue accezioni. Questi isomorfismi parlano di una condizione di eteronomia dell'architettura, e pongono la questione circa la sua possibile o impossibile autonomia.

Dopo diagnosi e anamnesi, propongo, nella terza sezione, alcune indicazioni per una terapia, per uscire da tale situazione, facendo riferimento ad autori legati alla galassia dadaista e post-dadaista. Penso ad esempio a Kurt Schwitters e al *Merzbau*, a questa filosofia di fondo che riprendo alla luce dell'esigenza contemporanea del costruire come recuperare e redimere e non come consumare. Se il ciclo di produzione e distruzione è un ciclo che va

rifiutato perché porta all'inabitabile, occorre ragionare in maniera contraria. Cominciare a ragionare intorno alla 'resurrezione dei morti', ossia all'adozione del negativo e dello scarto come possibilità per arrivare alla delineazione di un altro codice poetico. Un altro modo di fare architettura e di fare città, capace di risollevarsi rispetto alle coazioni dettate dall'eteronomia. Lo straccivendolo di Baudelaire - grande figura dei *Fleurs du Mal*, ma anche dei *Paradisi artificiali* - recupera ciò che la grande città vomita, i rifiuti, gli scarti che sono rendenti, assurgono allo statuto di nuove parole per il poeta e dunque anche per l'architetto, per l'urbanista; nuove parole per parlare un altro linguaggio, per organizzare un'altra città, non all'insegna della consumazione ma all'insegna di pratiche meno eteronome, ossia molto più prudenti!

Yona Friedman direbbe "pratiche di sopravvivenza". A Friedman, in *Distruzione e progetto*, ho riservato attenzione perché credo che abbia detto delle cose interessanti su questi temi. Il suo discorso sulla 'sopravvivenza' va in parte nella direzione di quanto sto dicendo: l'esigenza di costruire il meno possibile, la pratica del recuperare anziché costruire.

Ma nel mio libro sostengo che l'esigenza del recuperare e del riabitare la città non possa essere separata da un'attenzione alla *ridistribuzione*, a una pratica anche politica di redistribuzione, attenta a riconoscere non soltanto alla natura ma anche alla città come tale lo statuto di bene comune. Immaginare orti e giardini sui tetti della città, come fa Friedmann, va bene ed è bello, ma come farlo se non si affronta il tema della proprietà e della sua distribuzione sociale? *L'architettura promessa*, che è il sottotitolo del libro, dovrebbe farsi carico di questi sogni di resurrezione dei morti, ossia anche degli spazi morti, e farlo attraverso pratiche e visioni di recupero e di restituzione al comune. Non a caso il mio libro si chiude con un capitolo dal titolo *L'architettura eretica*.

DIBATTITO

(Giusy Randazzo, Università degli Studi Federico II di Napoli)

Severino, in *Tecnica e architettura*, sostiene che la tecnica ha assunto questo valore oggi perché l'uomo ne ha fatto lo scopo, pur essendo un mezzo. Intravede in questo processo una sorta di ineluttabilità. La tecnica è divenuta il dio. Essa è la promessa per un futuro migliore, ha donato un paradiso in cui il dolore sembra allontanato. Eppure, sostiene ancora Severino, la tecnica non ha sconfitto la paura della sofferenza nell'uomo, perché è nell'uomo un nuovo timore: quello di poter perdere questo apparente paradiso. Mi chiedevo appunto se il passaggio, a cui lei accennava, dovesse essere quello di far tornare il mezzo a esser mezzo e non più scopo.

Volevo porle un altro quesito. Lei aveva già trattato alcuni dei temi di cui ha accennato oggi, in linea generale, ne *L'architettura difficile*, in cui per esempio riprendeva Rifkin e il "modello climax" e quindi la necessità di non sfruttare l'energia al massimo per fermare la crescita entropica. Qual è il salto in più di *Distruzione e progetto* rispetto a *L'architettura difficile* o, se vuole, la linea di continuazione?

Nicola Emery

Grazie per queste domande. L'analisi classica che Severino riprende è quella di Max Weber, che aveva insegnato come sia intrinseca alla razionalizzazione moderna questa tendenza a far sì che il mezzo usurpi la posizione dello scopo. Max Weber, a sua volta, ammette, seppur a denti stretti, di averla desunta da Marx. Soltanto che Weber, da "Marx della borghesia" qual era, taglia i rapporti con l'origine economica di questo processo, che è l'usurpazione dei fini da parte dei mezzi. Già Marx, infatti aveva visto che la tecnica diventa scopo,

invece di restare mezzo, perché la tecnica come scopo permette la crescita del capitale. L'usurpazione della posizione del fine è insomma espressione della logica del capitale e si esprime nella egemonia del lavoro morto, nel primato delle macchine e degli apparati infra-strutturali ecc, a scapito della realizzazione dell'uomo e dei suoi spazi di contatto con la natura. L'età della tecnica come età nella quale il mezzo diventa fine a se stesso esprime l'alienazione, le offre un volto ciclopico e radicalmente *unheimlich*. Ovvero, la sua comprensione e la sua critica non può essere comunque disgiunta dalla critica del capitalismo.

Quindi la terapia, 'recupero redistributivo', va tutta nella direzione di un tentativo di ridefinire il rapporto tra mezzo e scopo. Nel libro mi confronto con Max Weber, al quale dedico un capitolo. La questione è proprio questa, ripensare la tecnica come mezzo, e riaffermare lo scopo come cura del bene comune. In effetti, così già lo definivo ne *L'architettura difficile*. Severino a dire il vero mi sembra aver contribuito a generare l'immagine della tecnica come un 'destino', un'immagine che è stata troppe volte offerta in maniera astratta, senza valutare fino a che punto essa, al di là della sua apparente radicalità, non sia a suo modo subalterna a interessi ideologici. La 'Scuola di Francoforte' ha detto cose migliori da questo punto di vista. Non dimenticando la radice economica di tutto ciò, individuata e denunciata anche nella *Dialettica dell'illuminismo*, ma ancor di più nei testi anteriori di Horkheimer e Pollock. La seconda domanda: è vero, ne *L'architettura difficile* parlavo di svolta e qui spero di aver fatto un passo oltre e di avere imboccato una via più materialistica da questo punto di vista, perché anche tutto il filone più ambientalista che si rifà a Rifkin e alla fase climax va, a mio modo di vedere, riportato coi piedi sulla terra, il che significa fare i conti con i cicli produttivi. *Fase climax* e decolonizzazione sì, ma come ci si arriva? Con la decrescita, direte. Sì, ma come pensarla questa decrescita? Alla fine,

la radice è indubbiamente anche politica.

(Studente di architettura)

Quanto è conciliabile la logica del recupero con i cicli di produzione e il tipo di economia? Insomma, è fattibile o si rischia di cadere in una nuova utopia?

N. E.

Recupero è una parola anche abusata. Il mio contributo credo vada nella direzione, intanto, della delimitazione di una diagnosi quantomeno corretta. Occorre fare i conti con questo concetto di riproduzione allargata e con quelli che sono i connessi criteri di 'crescita'. So che è un'utopia, ma l'uomo in parte vive anche di visioni. Rispetto a questa riproduzione allargata, è necessario ricentrare le posizioni degli architetti sulla questione dell'abitare, soprattutto se ci confrontiamo oggi con alcune delle teorie dell'architettura, in cui si dice chiaramente che "la condizione di tabula rasa globale occorre sfruttarla". È una frase di Koolhaas. Il che vuol dire: distruggiamo il più possibile perché poi ricostruiremo meglio e quest'attività renderà anche di più. Questo è il discorso corrente, dunque non è così facile far passare un'altra risposta. È necessario esercitare almeno una funzione critica per poter arginare certi meccanismi, come ho detto anche interni al discorso dell'architettura. Se voi ci pensate, l'architettura è nata per dare riparo all'uomo, per consentire all'uomo di abitare, nasce insomma da un bisogno e dovrebbe servire lo scopo: dare una casa all'uomo, dare riparo all'umano. E poi ci imbattiamo in teorici che teorizzano la fine della centralità dell'architetto. L'architetto come tale non è più un soggetto ma deve lavorare con altri, all'interno di team, si teorizza l'epoca post-architettonica. Una teorizzazione che produce alla fine una deresponsabilizzazione. Rem Koolhaas sostiene che l'architetto non esiste più, finalmente siamo fuori dal mito dell'eroe-architetto, del progettista-eroico, oggi viviamo in un'epoca in cui sono i team

che progettano e quindi viviamo un'epoca post-architettonica; questa è la nostra realtà, e quindi costruiamo più *bigness*, più grande. A controllare il progetto non è più la soggettività, Koolhaas sostiene che a controllare il progetto sono le tecnologie di supporto, gli ascensori, le scale mobili, l'impiantistica; tecnologie così fortemente presenti che il progetto soccombe -lo ammette lui stesso- a tali esigenze. Alla fine tutto ciò vuol dire che costruiamo qualcosa che nessuno più sa controllare, che nessuno più è direttamente responsabile del progetto. Questo ovviamente è preoccupante. Günther Anders giustamente ha messo in luce come nei crimini contro l'umanità una risposta classica dei giudicati era qualcosa del tipo "io ho solo eseguito un lavoro, un programma". Anche nell'atteggiamento di chi rovina il tessuto urbano e il territorio, e lo fa dichiarando di dover assecondare circostanze ed esigenze poste da altri, agisce una deresponsabilizzante che va in questa stessa direzione. Per quanto sembri inattuale affermarlo, piuttosto è necessario il ritorno a un soggetto che possa controllare il progetto e collabori direttamente all'intera realizzazione.

(Laura Lecce, studente di Filosofia, Università degli Studi di Milano)

Penso a un discorso come quello di Husserl della «*Crisi delle scienze europee*» in cui forse questo problema dell'abitare, è il problema fondamentale dell'*abitare il mondo*, il problema di un soggetto -che siamo noi- che si è forse perso nel concetto limitato di una natura geometrico-spaziale, pertanto di una natura posseduta dall'uomo come soggetto razionale, solo in senso fenomenico e che quindi ha conseguentemente perduto l'incontro con le cose stesse e dunque con la vita stessa. Il concetto poi anche di *nuda vita*. Il cortocircuito si è creato nel momento in cui non siamo più riusciti ad andare oltre il concetto di noi stessi come soggetto pensante, soggetto psichico, che detiene il potere tecnico e tiene in mano questa

natura, questo mondo fatto di fenomeni matematici.

Quindi il problema è: come abitiamo oggi il mondo? Come siamo arrivati ad abitare questo mondo non più come ospiti ma come padroni di casa? Padroni di casa che conoscono ogni angolo dell'abitazione, perché l'hanno descritto, posseduto, misurato, fotografato e disegnato in ogni modo. Ma paradossalmente conoscendo tutto non conosciamo più niente. È il problema di un mondo che conosciamo in ogni particolare e di cui dunque non conosciamo più la forma armonica, perché ci siamo persi nella nostra stessa visione soggettiva. La necessità di un cambiamento quindi è, come dice la fenomenologia, la necessità di un rivolgimento diverso del nostro sguardo?

N. E.

Un autore su cui ho lavorato tanto è Lévinas, che ha fatto un bel salto dalla ontologia e dalla fenomenologia all'etica, dove il rapporto con l'alterità in qualche modo si sovrappone col mondo della vita, anzi viene riconosciuto come anteriore. L'etica prima della ontologia, significa certo anche l'etica prima della tecnica. Dove si situa il mondo della vita? Prima della società con altri? Ma come potrei dirlo, questo mondo, se non fossi già in una relazione con altri? E come potrei dunque abitarlo, questo mondo, se non avessi ancora la parola, la parola per dire-distribuire il mio nome e per rispondere del posto che occupo? Abitare forse non significa altro. Il rapporto con l'alterità, con l'alterità d'altri, è fondante, ed esige come lei dice il cambiamento di sguardo, un cambiamento che si realizza però come ascolto e responsabilità ovvero come redistribuzione.

(Laura Lecce, studente di Filosofia,

Università degli Studi di Milano)

Forse si può recuperare anche il concetto di progetto come teleologia nel senso più costruttivo che distruttivo?

N. E.

Sì, *L'architettura difficile* nasce proprio dall'idea del recupero di una teleologia del progetto costruita attorno al concetto di bene comune.

QUESTO CIRCOLO PERVERSO DI PRODUZIONE E DISTRUZIONE SEMBRA GIÀ ESSERE PER SCHUMPETER LA CHIAVE DI UN CICLO ECONOMICO CHE SI IM-PONE COME ESSENZIALMENTE "ANTISTAZIONARIO", IN QUANTO FA DEL PROCESSO DI SVILUPPO LA SUA STESSA RAGIONE D'ESSERE...

(Alberto Giovanni Biuso, Università degli Studi di Catania)

A proposito della politicità, il riferimento ad Anders credo sia assolutamente significativo delle sue intenzioni. C'è un testo che per molti versi è stato profetico: *La società dello spettacolo*, di Guy Debord. Un capitolo intero è dedicato all'urbanistica e all'architettura, dove credo che Debord abbia anticipato la distruzione, ma una distruzione totale, cioè la riduzione dell'architetto -a proposito di quello che lei diceva prima su tale argomento- a un funzionario del capitale. Debord lo dice esplicitamente, fra le altre cose: la città che invade la campagna non sopravvive alla campagna, muoiono insieme. Credo che questo discorso di Debord come tanti suoi altri sia estremamente attuale e fecondo. Poi, a proposito della tecnicità, credo sia possibile un'interpretazione diversa della linea heideggeriana. Una delle fonti di Heidegger è l'antropologia filosofica di Gehlen. La tecnicità, infatti, è un destino, ma nel senso che è qualcosa di radicato nella nostra biologia, come neotenia, come assenza originaria. È dunque possibile una lettura assolutamente materialistica e biologica e poi economicistica della tecnica.

N. E.

La ringrazio perché credo sia molto interessante il discorso di Gehlen sulla carenza istintuale dell'uomo. Perché la tecnica? Perché siamo caratterizzati da carenze istintuali e dunque abbiamo bisogno di quelle protesi che sono le tecniche. Interessante, sì, perché ci permette di capire le ragioni della tecnica ma anche la necessità di contenerle. Gehlen sostiene che è necessaria l'auto-conduzione del soggetto, che deve darsi dei limiti, perché altrimenti la protesi tende all'autodistruzione, la pulsione non è gestita, perché appunto non è un istinto. Gehlen lo dice anche osservando che la plasticità dell'uomo non deve abbandonarsi a 'manierismi' eccessivi. In fondo, proprio questo eccesso formalistico è quanto chiede invece la società dello spettacolo.

Condivido anche la riflessione di Guy Debord, ovviamente.

(Alberto Giovanni Biuso)

Non a caso c'è il silenzio su Guy Debord. Tanti sono ripresi, ripubblicati, fanno parte del dibattito pubblico, mentre Debord è un *maledetto*. Credo che ogni volta che possiamo recuperare Debord facciamo qualcosa di buono.

N. E.

Sono abbastanza d'accordo con lei. Ne *L'architettura difficile* avevo introdotto un'immagine dei situazionisti e avevo ripreso il loro concetto di "debarquement", una variante del loro "détournement". Sì, Debord è senza dubbio un autore che va letto.

Molti sono gli autori che più o meno lentamente cominciano a essere 'dismessi'. In tante librerie cerco nella "A", Adorno, e noto che la quantità dei suoi testi comincia ad assottigliarsi, se poi cerco nella "H",

Horkheimer, è già quasi sparito. È un brutto segno. In fondo, per riprendere un noto titolo del francofortese, è proprio questa *l'eclissi della ragione*.

(Mario Losasso, Università degli Studi Federico II di Napoli)

E la "L" di Lukács?

Ad agosto si è aperto il dibattito pilotato da Ferraris sulle nuove forme di realismo versus nichilismo (individuato nell'eccesso di liquidità del pensiero, nell'eccesso della perdita dei grandi racconti), sostanzialmente ci mettiamo su una linea in cui –e qui è la domanda- da un lato abbiamo Gehlen con i suoi limiti, Heidegger con l'*aver cura*, Gregotti che tuona contro la fine

OGGI VIVIAMO IN UN'EPOCA IN CUI SONO I TEAM CHE PROGETTANO E QUINDI VIVIAMO UN'EPOCA POST-ARCHITETTONICO; QUESTA È LA NOSTRA REALTÀ, E QUINDI COSTRUIAMO PIÙ BIGNESS, PIÙ GRANDE. A CONTROLLARE IL PROGETTO NON È PIÙ LA SOGGETTIVITÀ...

dell'architettura, per non parlare dei confini posti dall'etica ambientale -che è un'etica di assoluta sopravvivenza-, e dall'altro il postmodernismo e soprattutto il paradosso del disimpegno e dell'illimitata potenzialità della tecnica; non è che per caso questo *fil rouge* con le sue estremità ben individuate è una sostanziale truffa? Aggiungo che qualche settimana fa è stato qui a Napoli, precisamente a Pozzuoli, Peter Eisenman, che ha illustrato il progetto di un edificio –bello, se si vuole, bellissimo- ma a mio parere il massimo del disimpegno è stato intuire che, fatto il progetto, Eisenman riteneva il suo compito concluso perché altri si sarebbero occupati della costruzione. Io credo che questo sia nichilismo puro. Ed ecco la perdita di senso di cui lei parla.

N. E.

Sono d'accordo con lei. Lei ha citato Lukács, che è proprio l'autore che ci informa

che la teoria del passaggio della tecnica da mezzo a scopo, come dicevo prima, Weber l'ha presa da Marx, e lo illustra molto bene. Lukács però non lo leggiamo più. Dietro la prima fila dei best-seller e degli edifici firmati dalle archistar non rimane che il vuoto. La distruzione creatrice celebra anche così la sua vittoria!

(Giusy Randazzo)

Com'è possibile far dialogare filosofi e architetti, senza che l'uno finisca nel tecnicismo e l'altro nell'astrazione? Questo è un grave problema. Sembra che l'architettura *scriva* e la filosofia *pensi*, mentre ambedue fanno la stessa cosa. Come si fa a farli andare nella stessa direzione senza indispettare nessuno dei due protagonisti, filosofi e architetti, e facendoli invece confrontare?

(Mario Losasso)

Ludwig Mies van der Rohe sostiene che se non c'è una filosofia alle spalle dell'architettura, l'architettura è vaga e senza senso.

(Giusy Randazzo)

Ovviamente su questo sono più che d'accordo. L'architettura senza la filosofia potrebbe finire per diventare pura ingegneria, insomma.

N. E.

Bisogna costruirlo questo dialogo. A poco a poco. Sempre ricordando che progetto non implica necessariamente "costruzione", quanto piuttosto necessariamente implica pensiero, recupero, riuso, ri-orientamento del mondo che c'è già. Non è facile far passare quest'idea agli architetti-architetti. Per alcuni di loro il criterio è ancora il costruire e soprattutto il quanto costruire, la grande costruzione. Sarebbe importante far passare l'idea che progettare non significa costruire ma pensare. Anche la filosofia serve per abitare il mondo, nasce da questa domanda di fondo. Pensare-abitare significa poi interpretare, fare un esercizio

ermeneutico, rammemorare per pensare oltre, ma non semplicemente cancellare, dimenticare, abbattere.

Le istituzioni e l'accademia dovrebbero collaborare per far crescere questo dialogo.

(Giusy Randazzo)

Noi siamo sin dall'inizio gettati nello spazio architettonico. Non possiamo di certo interrogare lo spazio, ma di necessità gli architetti, che quello spazio costruiscono e ordinano. Derrida diceva sempre di essere incompetente in architettura, ma insisteva nel ritenere che si trattasse di un'incompetenza competente, indispensabile per interrogare la competenza architettonica. Che tutti i cittadini, insomma, avessero la competenza necessaria, in quanto abitanti dello spazio, per interrogare gli architetti. Lo spazio dell'interrogazione deve rimanere aperto.

N. E.

Sì, senza dubbio, Derrida diceva che anche i *senzatetto* sono competenti. Qualche architetto è comunque convinto che sia necessaria la filosofia.

(Mario Losasso)

Molti architetti leggono tanti libri di filosofia, a volte fin troppi. Vorrei fare un'altra domanda. Il problema del recupero è collegato anche all'emergenza ambientale e quindi è un'esigenza che comincia a diventare oggettiva, non un'opzione. Come legge questo fatto?

N. E.

È un'evidenza oggettiva perché i limiti di crescita sono comunque 'oggettivamente' dettati: la sostenibilità da questo punto di vista è qualcosa di necessario. Sarebbe ora di far entrare queste pratiche anche nell'architettura. Siamo usciti da un modernismo che fa del costruttivismo la sua bandiera? Ci sono illustri architetti che ragionano ancora oggi in termini assolutamente modernisti, in cui il rapporto con la natura è totalmente ignorato, in cui lo schema è ancora amico-nemico. Qui

ci vuole la filosofia, per passare da una concezione costruttivista a una concezione ermeneutica. Rifacendomi anche a Heidegger rivendico una concezione ermeneutica del progettare dove il primo non è costruire qualcosa ma interpretare. Interpretare che cosa? Il preesistente che c'è già, non soltanto la natura, ma anche le costruzioni, le stratificazioni, la Napoli cara a Benjamin; ovvero non soltanto i monumenti ma anche le tracce di un'architettura minore, cariche di senso e di significato antropologico. Questo è un po' la proposta di terapia che formulo partendo da Schwitters e da Benjamin. L'attenzione di Benjamin è rivolta a quelle zone, a quegli elementi della città che non sono stati ancora distrutti dal progresso, che è come un cumulo di macerie che si erge alle nostre spalle. Noi siamo proprio come l'angelo di Benjamin che vede questa catastrofe: dobbiamo cercare di vedere queste macerie e però anche tentare di costruire con le macerie. *L'architettura promessa* è un'architettura che ha lo sguardo rivolto alle macerie legate al progresso e che chiede di cercare in esse l'altra sostanza, quella che sfugge alla 'distruzione creatrice' e ritorna al di là della sua lotta con le permanenze.

NE L'ARCHITETTURA DIFFICILE AVEVO INTRODOTTTO UN'IMMAGINE DEI SITUAZIONISTI E AVEVO RIPRESO IL LORO CONCETTO DI "DÉBARQUEMENT", UNA VARIANTE DEL LORO "DETOURNÉMENT". SÌ, DEBORD È SENZA DUBBIO UN AUTORE CHE VA LETTO. MOLTI SONO GLI AUTORI CHE PIÙ O MENO LENTAMENTE COMINCIANO A ESSERE "DISMESSI"...

(Laura Lecce, studente di Filosofia, Università degli Studi di Milano)

Forse il nostro problema adesso è il post-postmodernismo. Nel senso che siamo una generazione che è stata anche in un certo senso seppellita dalla teoria postmodernista, non avendo realmente mai assistito a questo «*funerale della modernità*» che è la postmodernità. Noi siamo arrivati dopo. La riflessione sul recupero, è fondamentale per noi giovani, ma a mio parere il discorso per noi, non può essere incentrato su questo «cumulo di macerie» che è peraltro già alle nostre spalle. Se il nostro compito è anche quello di superare questa situazione, allora bisognerebbe ricordarsi che noi non siamo modernisti e neanche postmodernisti, che noi adesso siamo dopo questo momento. E dunque non è quello il nostro discorso. E non perché il postmodernismo non sia un discorso valido, perché è importantissimo e fondamentale, ma forse tocca proprio a noi andare oltre, sia filosoficamente sia da un punto di vista etico. E non è neanche un problema solo astratto e teoretico perché noi nasciamo già in un altro rapporto, nasciamo già in una situazione di sopraffazione. Il momento postmodernista è stato il momento della sopraffazione e noi siamo dopo. È forse questo è il nostro paradosso.

N. E.

Sì, il postmodernismo... Sa la formula è bella, poi però bisogna andare a vedere quanta complicità abbia avuto con il modernismo. Secondo me tantissima. Il postmodernismo è una formula. Sui nodi teorici forti non credo che il pensiero del postmodernismo o di chi guardava in questa direzione non avesse alcuna complicità con la situazione moderna, con le sue contraddizioni. Anzi, il postmodernismo aveva tolto alle cariche critiche, al potenziale critico del modernismo, il pungiglione, per fare poi l'apologia dell'esistente! Per questo esso ha compiuto tanti danni sia a livello teorico sia a livello progettuale. Come andare al di là non soltanto del modernismo

ma anche del postmodernismo? Intanto criticandolo. Per esempio, la concezione della città come *collage city*. Una teorizzazione piena di potenzialità, ma anche quietistica, nel senso che è come se si dicesse: ah, che bella la città! Facciamo una specie di collage unendo i pezzi a nostro piacimento, unendo stili diversi. E

NEL POST MODERNISMO SI È OPERATA UNA GRAVE SVALUTAZIONE DELLE POTENZIALITÀ CRITICHE PRESENTI NEL MODERNISMO, PER PERVENIRE A FARE UN'APOLOGIA DELL'ESISTENTE...

questa sarebbe la soluzione, una soluzione che Rowe presentava ponendola sotto il segno filosofico di Popper. *La società aperta e i suoi nemici* ha però una grande virtù, mette al primo posto il principio della critica rispetto a qualsiasi potere, che è chiamato a giustificarsi. La domanda di Popper: come controllare chi ci governa? Come scardinare le mistificazioni delle teorie della sovranità?

I postmodernisti che teorizzavano la *collage city* traducevano male, escludendo proprio la critica dal loro ragionamento, arenandosi a un eclettismo fine a se stesso. Certo, quello di Popper era modernismo, ma era un modernismo intelligente, capace di legare indissolubilmente ragione e critica. Nel post modernismo si è operata una grave svalutazione delle potenzialità critiche presenti nel modernismo, per pervenire a fare un'apologia dell'esistente. Per andare al di là del postmodernismo bisognerebbe diventare moderni, nel senso di ridiventare critici.

(Martino Caliendo, studente di Psicologia, Università degli studi di Padova)

Come pensa che il concetto di *Terzo paesaggio* articoli le dinamiche di distruzione e progetto dentro di sé?

N. E.

Gilles Clément, teorico del *Terzo paesaggio*, va un po' nella stessa direzione di quanto ho detto parlando di sopravvivenza. Rispetto alle cose che abbiamo detto stasera in maniera molto sintetica, Clément andrebbe collocato nella terapia del recupero. Recupero di spazi dell'alterità, nel suo caso della biodiversità. Ma anche qui mi sembra che al fondo vi dovrebbe essere la questione della distribuzione.

(Martino Caliendo)

Clément parlava anche della possibilità

di utilizzare un simbolo che crei una nuova mitologia piuttosto che impiegare un tipo di argomentazione razionale. Questo sembra uno spunto un po' pericoloso, ma anche abbastanza interessante: superare tutta una serie di dilemmi razionali con la proposizione di un simbolo analogico.

N. E.

Il simbolo portante allora sarebbe il paradiso, il giardino. L'eden.

(Martino Caliendo)

Secondo lei prende questa deriva così "metafisica"?

N. E.

No, dico questo perché anche i simboli si legano comunque a delle pratiche e a delle condizioni storiche. Che in Gilles Clément ci sia questa forte componente simbolica io non lo ricordo. C'è un celebre libro di qualche anno fa *La casa di Adamo in paradiso* di Joseph Rykwert, per il quale gli architetti possiederebbero l'archetipo dell'inesistente casa di Adamo in paradiso, della casa ideale. Il mito della casa di Adamo per molti oggi è stato sostituito con quello del giardino, ossia del Paradiso. Una natura utopizzata che in verità più che di se stessa, parla della distruzione globalmente in atto, dentro e fuori natura e città.

PORTFOLIO

FOTOGRAFIA

di
LILLO RIZZOOmaggio a
Doisneau

Il bacio concretizza il primo passo verso l'unione tra i corpi, riunisce tanto i simili come gli opposti. Può esprimere piacere, desiderio, sensualità, passione, sentimento, emozione. Racchiude in sé un universale, una forza cosmica quale l'amore, principio creatore. Qualora l'immagine riesca a trasmettere tutto ciò all'osservatore che si accinge a confrontarsi con l'esperienza estetica, allora siamo davanti a una rappresentazione riuscita.

LR





«Le meraviglie della vita quotidiana sono emozionanti. Nessun regista cinematografico sarebbe capace di comunicare l'inatteso che si incontra per le strade».

Robert Doisenau





«Non credo che si possa vedere intensamente più di due ore al giorno».

Robert Doisneau



«La qualité d'un photographe doit être l'espoir du miracle contre toute logique. Une espèce de foi dans l'heureux hasard. N'importe quoi peut arriver au coin d'une rue. Je me fais un décor, un rectangle et j'attends que des acteurs y viennent jouer je ne sais pas quoi».

RD



«Oui, j'ai dérobé un trésor, mais au fond, je ne l'ai qu'emprunté. Je vais rendre ce trésor que les gens transportaient avec eux sans en être conscients».

«Toute ma vie je me suis amusé, je me suis fabriqué mon petit théâtre».

RD



VAN GOGH, GAUGUIN, IL VIAGGIO

di
AGB & GR

La città di Genova da mesi è cornice di una mostra allestita dal critico d'arte Marco Goldin, il quale propone un percorso "coraggioso" che fa del *viaggio* non soltanto un evento geografico ma prima di tutto un fatto profondamente umano. Il successo della mostra -tale da prolungarne l'apertura sino al maggio 2012- è stato indubbiamente merito di Goldin, della raffinata duttilità introspettiva del suo approccio critico e del talento letterario di cui il visitatore ha un assaggio, ancor prima di leggere i suoi testi all'interno del catalogo -per la recensione del quale si rimanda a pagina 00 di questo numero-, avendo a disposizione le lunghe -forse troppo lunghe- didascalie alle sale che introducono le tappe del percorso. E le sale sono undici. L'arco temporale che ospitano supera i centocinquanta anni. In realtà Goldin non ha avuto alcun intento didascalico nell'allestire lo spazio artistico, piuttosto si è concesso l'azzardo di scegliere come *fil rouge* non il tempo ma proprio il viaggio nella sua

dimensione di evoluzione creativa. Ciò gli ha consentito non soltanto di poter ad esempio confrontare Turner e Rhotko, ma di ridurne la lontananza stilistica e temporale a una manciata di centimetri affinché lo spazio possa mostrare ciò che il tempo ha velato ai profani. Gli ha permesso anche di allestire la sala di partenza con il primo grande colpo di scena che apre, illumina e decodifica il senso del viaggio proposto: i paesaggi di Grizzana di Morandi all'interno della stanza di Van Gogh, di cui nella parete centrale campeggiano le *Scarpe* (1886). Goldin sa che il viaggio è un'esperienza prima di tutto interiore. Davvero lo spazio disvela il tempo della creazione. Millenni di saggezza letteraria e filosofica lo dimostrano con convinta semplicità. A poco serve mutare orizzonte geografico se qualcosa dentro di noi non ne viene trasformato, non perché vediamo cose nuove ma perché è cambiato il nostro modo di osservarle. Il capolavoro di Gauguin *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* non ha nulla di esotico ed è invece prima di tutto l'invito ad accogliere

**Van Gogh e il viaggio di Gauguin**

A cura di Marco Goldin

Palazzo Ducale, Appartamento del Doge - Genova

Dal 12 novembre 2011 al 1° maggio 2012



una foresta di simboli nella quale possiamo riconoscere persino lo schema dell'*Ultima cena* di Leonardo ma trasformato in

un mondo di calma profondità, di innocente seduzione, di autentica meditazione sulla struttura temporale della vita. In questo dipinto, infatti, il "dove" è in realtà un "quando", che da un neonato transita verso la vecchiezza, cogliendo nel mezzo il frutto potente e inquieto dell'esistere.

È anche questo *dove/quando* che l'arte di Van Gogh interroga incessantemente attraverso la densità di altri simboli, dagli *Scarponi*, nei quali Heidegger ha colto la potenza della Terra, al Sole che si riverbera e si ripete negli infiniti girasoli di Provenza, dalle barche di pescatori pronte a salpare verso il mare e il cielo agli ulivi che vivono nel vento.

Tra le fonti di tutto questo ci sono le marine di William Turner. Dopo Van Gogh appaiono le *Figure in riva*

al mare di Nicolas De Stael (1952). È senza fine il viaggio nelle forme, nei significati, nella luce, nei colori, anche ma non soltanto



in quelli della sala dedicata a Monet o nella successiva dedicata a Kandisky. Colori che divengono per lo spettatore non semplici esercizi di cromia ma configurazione della realtà, sua rappresentazione, in un rapporto

tra osservatore e osservato però che si fa più intimo ed essenziale, meno naturale ma più vero perché le forme -sempre più approssimate o sfumate o *insensate* o ripetute- raggiungono un'intensità che sembra aver viaggiato nel tempo senza mutare, semmai con una diversa e maggiore



consapevolezza. Allora l'astratto acquista senso e il figurativo un senso altro, anche per i più profani. Persino le imperfezioni o le cancellature o i ripensamenti entrano nell'opera d'arte e aggiungono un'ulteriore magia che ci offre la gioia di essere spettatori di un travaglio così costante, radicale e sincero.

Forse un unico appunto a questa mostra è da fare all'allestimento del grande quadro di Gauguin, illuminato in modo non del tutto

conveniente e che ha indispettito qualche spettatore che avrebbe voluto vedere in un sol colpo l'interezza del dipinto, pur nella sua ricchezza narrativa e simbolica che fa della tela un insieme di dipinti autonomi. Il vero viaggio non consiste nel vedere cose nuove ma -come suggerisce Proust- nel mutare il modo in cui gli occhi vedono il già noto. La pittura nasce ed esiste tutta sotto il segno di questo viaggiare. L'artista, infatti, ha davanti a sé ciò che sta davanti agli occhi di tutti. È il suo sguardo, e quindi la sua mano, a trasformare lo stare del mondo in un continuo andare. Tutta la pittura è quindi immagine-movimento. La mostra ci ha fatto cogliere e attraversare questa verità.

ARTEMISIA

di

AGB & GR

Muse e ninfe maliziose e seducenti; monache orgogliose e temibili; dame altere e potenti; antiche regine -Cleopatra- e peccatrici -Maddalena-; allegorie della pittura, della musica, della pace, della retorica, della fama; Betsabee al bagno; guerriere bibliche, tra le quali domina Giuditta che con meticolosa calma trancia la testa a Oloferne, alla quale si aggiungono Giaele che conficca con un martello un chiodo nella tempia di Sisara e Dalila che toglie ogni forza a Sansone. La più straordinaria tra queste donne è forse una samaritana dalla posa e dallo sguardo assolutamente scettici che discute con un Gesù che sembra in difficoltà. Ma sono tutti i maschi a subire inganno e vendetta nei dipinti di Artemisia Gentileschi. Che cosa rovina questi uomini? L'eros? L'intelligenza? La menzogna? Certamente la corporeità, che dalle opere di Artemisia tracima col suo splendore e con la sua potenza. *L'Allegoria della pittura* è una coscia femminile che riempie il quadro e che si allarga a un corpo adagiato, lucido, sognante.

Cinquanta i dipinti dell'artista romana presentati in questa mostra e per la prima volta riuniti in un unico spazio, accanto a quelli del padre, dello zio e di chi con lei collaborò, Simon Vouet ad esempio, e di chi faceva parte della sua bottega, come Bernardo Cavallino. La cifra di questa mostra è senza dubbio non soltanto il valore dei documenti inediti mostrati -tra gli altri, le lettere di Artemisia e del marito Pierantonio Stiattese all'amante di lei Francesco Maria Merenghi- ma anche e soprattutto i risultati raggiunti dalla collaborazione tra specialisti



Artemisia Gentileschi. Storia di una passione

A cura di Roberto Contini e Francesco Solinas

Palazzo Reale - Milano

Dal 22 settembre 2011 al 29 gennaio 2012

di Artemisia e il poter per la prima volta avere un quadro d'insieme del percorso esistenziale e creativo dell'artista, della sua autonomia e originalità formale. E dopo la prima toccante sala in cui la voce di Artemisia/Emma Dante racconta del suo stupro in un modo semplice ma voracemente coinvolgente, si entra nel suo mondo fatto di passione, forza, determinazione e affari. Un commercio che influì sulla sua arte, determinando attraverso le committenze la scelta dei soggetti ma a volte anche lo stile. Per non parlare della ripetitività di molte tematiche, per rappresentare le quali con molta probabilità Artemisia si servì di cartoni e disegni, modificando soltanto qualche dettaglio per mantenere l'originalità

di ogni opera. E benché abbia ragione Mina Gregori -la quale nel catalogo fa ammenda di una valutazione troppo affrettata espressa anni prima su Artemisia- che ci invita a non giudicare l'artista soltanto attraverso la lente della violenza subita, si fa fatica a dimenticare la voce di Emma Dante e quel letto disfatto e quelle lettere che pendono in centinaia di copie dal soffitto.

Anche tenendo in considerazione il naturale talento dell'artista, la ripetitività figurativa e tematica di certe opere che esclude ragioni d'ispirazione ed è piuttosto legata a necessità commerciali -e persino la scelta dei contenuti dovuta alla committenza e alla moda-, sta di fatto che «gli studi hanno dimostrato che la vita condotta da Artemisia fino al matrimonio e al trasferimento a Firenze era stata molto difficile e che lo stupro agisce su questo sfondo come la testimonianza di un ambiente familiare degradato, coercitivo e promiscuo». E ancora: «Dopo ci furono lo stupro, perpetuato con le false promesse, la grande umiliazione pubblica del processo, lo scandalo, il matrimonio combinato in fretta con un uomo indebitato con suo padre, e la partenza. In queste condizioni Artemisia aveva imparato a dipingere. Con rabbia» (Maffei, p. 67)¹. E non dimentichiamo la «tortura dello schiacciamento dei pollici cui Artemisia fu sottoposta durante il processo per attestare la veridicità delle sue accuse» (p. 65).

Gli sguardi delle donne artemisiane sono romanzi aperti, eppur ineffabili: Giuditta, Giaele, Maddalena, Cleopatra, Susanna, Corisca, Lucrezia, Betsabea, Clio, Danae. Così come i volti dei ritratti e delle allegorie. E i suoi stessi autoritratti. Si veda quella *Vergine che allatta il bambino*, risalente al 1608-1609 -dunque prima della violenza. Un dipinto che già sorprende -nonostante la giovane età di Artemisia- per l'«icasticità realistica degna di un'istantanea di vita vissuta» (p. 152). Eppure nella prima *Giuditta decapita Oloferne* risalente al 1612 -dunque dopo la violenza- quanta forza si aggiunge, quanto di più dicono gli occhi e i lineamenti

di Giuditta, e il dinamismo e quella luce «proveniente da sinistra» che «suscita coinvolgimento drammatico e contribuisce a fissare l'impressione di lotta e disordine suggerita dalle lenzuola disfatte» (Mann, p. 154)? La svolta esistenziale definì il confine delle violenze subite, oltre non si poteva andare, oltre c'era la rabbia dell'artista pronta a sferrare il colpo, a dimostrare «quello che sa fare una donna» (nel catalogo, Nicolaci, p. 268), come lei stessa scrisse al principe Antonio Ruffo della Scaletta. E così ne *La vergine che allatta il bambino* del 1616-1618 a quella dolcezza di sguardo già visibile nella prima, si aggiunge un soffuso, chiaro, disincanto, una sicurezza matura che trapela dai lineamenti del volto e dal colore dell'incarnato. Queste donne in misura più o meno potente sono sensuali e inquietanti, ma soprattutto sono vere, di un realismo che riguarda più l'osservazione della natura umana che della natura *tout court*.

Questa è Artemisia, la donna, che è senza dubbio primariamente un'artista. Dipinge ciò che meglio conosce e può conoscere -il nudo femminile- superando subito il padre Orazio, al quale per secoli è stata seconda fino alla scoperta non soltanto della sua autonomia artistica ma anche della sua originalità, del suo stile che ha fatto scuola. E dipinge il nudo animandolo di una forza che è sua personale, di un carattere che si fa cromia, di una luce caravaggesca che esalta la robustezza dei dettagli e infonde al racconto un vigore senza pari.

L'allestimento di Emma Dante regala ulteriore fascino a questa «pittora» ammirata nelle corti di tutta Italia e che a Napoli trovò forse il luogo più congeniale alla sua passione, oltre che la morte. Tra fulgenti lapislazzuli, fiotti di sangue e caravaggesche lame di luce, è la carne che trionfa in Artemisia.

¹ Roberto Contini e Francesco Solinas (a cura di), *Artemisia Gentileschi*, 24 Ore Cultura, Pero (Mi) 2011. Tutte le citazioni successive si riferiscono a questo catalogo con l'indicazione del relativo numero di pagina.

MELANCHOLIA

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

La *Melancholia I* di Albrecht Dürer è una figura circondata dagli strumenti e dai segni della conoscenza e tuttavia intensamente perduta nella contemplazione di un doloroso pensiero. «C'è falsità nel nostro sapere, e l'oscurità è così saldamente radicata in noi che perfino il nostro cercare a tentoni fallisce» scrisse Dürer¹ nella lucida e disincantata consapevolezza che la nostra ignoranza delle cose rimane, per quanto si estenda la nostra conoscenza, inoltrepasabile. Ignoranza del senso delle cose e anche, con più modestia, del destino del nostro pianeta. Al quale sempre più si sta avvicinando un corpo celeste molto più



Melancholia

Regia e sceneggiatura di
Lars Von Trier

Con: Kirsten Dunst (Justine), Charlotte Gainsbourg (Claire), Kiefer Sutherland (John), Charlotte Rampling (Gaby), Alexander Skarsgård (Michael), Stellan Skarsgård (Jack), John Hurt (Dexter)

Danimarca, Svezia, Francia, Germania
2011

grande, il suo nome è Melancholia, pronto ad assorbire dentro la propria energia tutto ciò che la Terra è stata.

Il preludio dal *Tristano e Isotta* di Richard Wagner è la malinconia fatta musica. Possiede tutta la forza paradossale e struggente di questo sentimento. Le sue note intessono il Prologo del film. Una sequenza onirica nella quale una sposa emerge dalla terra e non riesce a liberarsi dal suo viluppo, i pianeti danzano l'uno intorno all'altro, dal cielo piovono grandine e uccelli, una madre con il figlio in braccio affonda in prati troppo morbidi, dalle dita di una donna si espandono lampi.

E poi Justine, la sposa. Che insieme al marito arriva in ritardo alla festa preparata per loro dalla sorella Claire e dal cognato John nel bellissimo castello in riva al mare che è la loro dimora. Eleganza, misura, fasto e sorrisi si sbriciolano poco a poco di fronte alla profonda ferocia sociale che riposa dietro i riti e le convenzioni, pronta a svegliarsi, a sbranare, a distruggere. La madre di Justine e Claire esprime con pubblico sarcasmo il proprio disprezzo verso la farsa che tutti in quel momento vede protagonisti, verso la finzione collettiva. La sposa si allontana lungamente lasciando



nell'imbarazzo gli invitati. Con l'inevitabilità di un piano inclinato, è la catastrofe.

Infine Claire, che ospita di nuovo la sorella, la sua malattia -tristezza la chiamavano gli antichi, depressione è il suo nome attuale-, la sua distanza da ogni evento, emozione, paura. Invece Claire è terrorizzata da Melancholia, che sempre più si avvicina inesorabile a noi. Il marito cerca di tranquillizzarla, prepara l'emergenza, scruta continuamente il cielo. Ma infine non reggerà. Le due sorelle e il bambino di Claire costruiscono una capanna trasparente nel prato. E attendono. Dopo l'ultima scena è il silenzio. Non più una parola né un'immagine. E neppure una nota.

Risuona invece in chi ha guardato questo film qualcosa di antico che si chiama catarsi. Lars von Trier è riuscito a trasformare in immagini ciò che probabilmente prova chi



sta sentendo avvicinarsi la fine. Quel pianeta è infatti come il monolito di *2001. Odissea nello spazio*. È figura di Ananke, della Necessità che ci supera infinitamente e tutto avvolge. È figura della morte e della vita intrecciate e dominatrici del cosmo. Anche tra i minerali, tra i pianeti, tra le stelle. Anch'essi nascono, durano e si dissolvono. Ma nel volgersi della materia e della sua energia, «la vita è qualcosa di negativo» -questo sostiene von Trier-, una breve parentesi di sofferenza destinata a tornare nel

grande fuoco.

«Perittoì mén eisi pántes oi melacholikoí ou dià nóson, allà dià physin, i "melanconici" sono persone eccezionali non per malattia



ma per natura» è l'affermazione conclusiva dell'aristotelico *Problemata 30,1*². Il genio malinconico e gnostico di questo regista ha costruito un capolavoro che offre all'arte cinematografica l'estrema tensione della totalità e della verità ultima delle cose -la verità del mondo è la morte- e a chi guarda dona lo stupore di aver visto millenni di pensiero sull'umano e sul cosmo diventare una sola immagine.

NOTE

¹ Cit. in R. Klibansky, E. Panofsky, F.Saxl, *Saturno e la melanconia*, trad. di R. Federici, Einaudi, Torino 1983, p. 341.

² Aristotele, *La malinconia dell'uomo di genio*, trad. di C. Angelino e E. Salvaneschi, il melangolo, Genova 1981, p. 27.

LA BOHEME

di

GIUSY RANDAZZO

Lo stile di vita dei bohémien -artisti, scrittori, musicisti e filosofi- che popolavano la Francia del XIX secolo, è rappresentato in quest'opera sia nei toni di levità e allegria, propri di quel modo di stare al mondo, sia nei risvolti drammatici cui spesso conduceva quella precarietà esistenziale, che trascorreva in una cornice di povertà e malattie. Questa è in fondo la vicenda di Rodolfo, Marcello, Colline e Schaunard -un poeta, un pittore, un filosofo e un musicista- e delle loro donne, la maritata Musetta, amata da Marcello, scaltra e affascinante, e la semplice Mimì, che lascia Rodolfo per l'eccessiva gelosia di questi e che da lui ritorna morente. Ed è proprio con la morte di Mimì, creatura debole e indifesa, che si chiude il quarto quadro.

Ciò che sorprende quando si assiste a un'opera del genere è che, per quanto si sia nella disposizione d'animo più aperta alla gaiezza e al sorriso e persino alla riflessione, ci si ritrovi ancora più gai e sorridenti, e persino lucidamente consapevoli, di quanto non ci si aspettasse. Per *La Bohème* del Carlo Felice del gennaio 2012, senza dubbio la metà di questo successo la si deve alla regia di Augusto Fornari e soprattutto alla scenografia e ai costumi di Francesco Musante: colorati, allegri, perfettamente aderenti alla musica e alla leggerezza melanconica eppur divertente del libretto di Giacosa-Illica. Questa tensione tra dramma e ironia, tra sentimentalismo e disincanto, che trapela nell'adattamento drammaturgico del romanzo di Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, non mi pare sia la cifra dell'opera, nonostante le lodi dei critici e la fortuna del soggetto. Ritengo piuttosto che siano le musiche e la scenografia che sin



Teatro Carlo Felice
La Bohème
Musiche di Giacomo Puccini
Regia: Augusto Fornari
Scene e costumi: Francesco Musante
Direttore d'Orchestra: Marco Guidarini
Coro di voci bianche del Teatro Carlo Felice di Genova
Personaggi e interpreti: <i>Mimì</i> (Amarilli Nizza, Donata D'Annunzio Lombardi, Juyong Hong); <i>Musetta</i> (Alda Berti, Isabel Rey); <i>Rodolfo</i> (Massimiliano Pisapia, Leonardo Caimi); <i>Marcello</i> (Roberto Servile, Giorgio Caoduro); <i>Schaunard</i> (Dario Giorgelè, Giovanni Guagliardo); <i>Colline</i> (Christian Faravelli); <i>Benoit</i> (Davide Mura); <i>Alcindoro</i> (Fabrizio Beggi); <i>Parpignol</i> (Pasquale Graziano); <i>Un venditore ambulante</i> (Antonio Sorrentino); <i>Un sergente dei doganieri</i> (Filippo Balestra); <i>Un doganiere</i> (Alessandro Pastorino).
Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice
Coro di voci bianche del Teatro Carlo Felice
Maestro del Coro: Marco Balderi
Maestro del Coro di voci bianche: Gino Tanasini
Dal 17 dicembre 2011 al 5 febbraio 2012



dall'inizio hanno reso il giusto merito alla fatica pucciniana. E anche al Carlo Felice ciò che rimane di una serata superba sono questi colori, questo figurativismo allegro di Musante e la straordinaria capacità dell'orchestra di rimanere all'altezza dell'opera di Puccini e della regia di Fornari. Perché è stato davvero bravo il regista, come bravo è stato lo scenografo/pittore: i più acclamati di questa edizione genovese della *Bohème*. E giustamente.

Meno si ricordano le voci, ma non per demerito, piuttosto perché non è un cantato che ti entra dentro per rimanervi. Davide Annachini lo definì un «canto di conversazione» come ci ricorda Alberto Cantù nell'introduzione al libretto dell'opera, del quale si condivide anche la riflessione seguente: «Per questo l'Arioso in tempo Andante "Che gelida manina" ha la naturalezza di un parlato pur senza rinunciare alla melodia e all'espansione melodica alle parole "Talor dal mio forziere". Alla dolcezza d'attacco, quasi la prosecuzione di un dialogo, segue un episodio biografico ("Chi son?") sino al culmine emotivo con un do acuto alla parola "speranza". Ancora una volta non un semplice acuto "iper realista" ma immagine emozionale d'estrema naturalezza discorsiva. Idem il "Sì. Mi chiamano Mimì"» (p. 32).

E della regia di Fornari si vuol ricorda-

re l'intelligente metafora dei bambini/alter ego che seguono gli attori traducendo in realtà "il bambino che c'è in ognuno". Ma una realtà colorata dai costumi di Musante e immediatamente accolta in un abbraccio mentale grazie ai volti simpatici e alla gestualità convincente dei giovanissimi amici. Per non parlare dell'emozione che la percezione visiva fa scattare quando la grandiosa scenografia -l'interno di una stanza con la forma però di una casetta, che ancora una volta ricorda l'infanzia o il disegno infantile-, nel cambio di scena tra il secondo e il terzo atto, si trasforma con un unico gesto in una sorta di carillon azionato dai bambini e come un enorme giocattolo gira su una piattaforma in un carosello di colori efficaci e potenti. Si può parlare dunque di una *versione scenica Fornari-Musante*, ardita e riuscita, ben più convincente ed efficace di quella librettistica di Illica-Giacosa. L'idea pucciniana di inserire l'infanzia in quest'opera, con le voci bianche che, come ha sostenuto il bravo direttore d'orchestra Marco Guidarini, descrivono il grande affresco di piazza nel secondo atto, è divenuta centrale nella versione Fornari-Musante, il cui animo evidentemente non ha dimenticato la gaia gioia dei colori dell'infanzia e della fanciullezza, regalando anche a noi per un paio d'ore l'ebbrezza di risentirle, riperciperle, riviverle e rimpiangerne levità e caducità.

ROMÉO ET JULIETTE

di

GIUSY RANDAZZO

Una scenografia semplice per due voci superbe, quella di Maite Alberola e Jean-François Borras. L'attesa prima e la delusione dell'assenza poi del noto Bocelli sono state ampiamente ripagate dalla voce del tenore francese. Sorprende del cantante la naturale bellezza della voce che ci impone una riflessione: per arrivare a certe vette purtroppo non bastano impegno e rigore poiché occorre anche la fortuna di nascere talentuosi e naturalmente dotati di una vocalità duttile e ricca di armonici, delicata e potente insieme. E Borras ha tutto ciò che serve per interpretare Roméo, per farlo riconoscere e soprattutto per restituirgli la dignità di personaggio paradigmatico che i librettisti Jules Barbier e Michel Carré hanno invano tentato di strappargli. Ma non serve il libretto e il regista Jean-Louis Grinda lo sa, tant'è che non soltanto si appropria delle didascalie ma fa tagli importanti. Lo sa quando decide per la scenografia semplice eppur potente del bravo Eric Chevalier –elegante, forse è la parola giusta. Non serve il libretto perché Gounod ha creato un'opera senza fine, che entra fin dentro le ossa, che scuote gli animi, che insomma fa venire la pelle d'oca. Ma alla lettera e più volte. L'esecuzione il 28 febbraio è stata magistralmente diretta da Marcello Rota e il pubblico non ha potuto che applaudire ancora e ancora perché dal golfo mistico mistica e sacra era la musica che si diffondeva nel teatro Carlo Felice, la cui architettura forse mai come in questo *Roméo et Juliette* è sembrata tanto accordata e in armonia con l'esecuzione. Forse il grande architetto, Aldo Rossi, pensava proprio a Gounod quando ha disegnato le finestre, sotto le balconate, aperte sulla

Teatro Carlo Felice
Roméo et Juliette
Musiche di Charles Gounod
Direttore: Fabio Luisi; Marcello Rota 28/2
Regia: Jean-Luis Grinda
Scene: Eric Chevalier
Personaggi e Interpreti: <i>Juliette</i> (Maite Alberola (24, 26, 28/2), Alessandra Maria-nelli); <i>Stéphano</i> (Annalisa Stroppa, Silvia Regazzo); <i>Gertrude</i> (Elena Traversi, Kamelia Kader); <i>Roméo</i> (Jean-François Borras, Andrea Bocelli (24, 26), José Bros); <i>Tybalt</i> (Blagoj Nacoski); <i>Benvolio</i> (Manuel Pierattelli); <i>Mercutio</i> (Alessandro Luongo, Francesco Verna); <i>Pâris</i> (Franco Sala); <i>Grégorio</i> (Biagio Pizzuti); <i>Capulet</i> (Marzio Giossi, Valdis Jansons); <i>Frère Laurent</i> (Andrea Mastroni, John Paul Huckle); <i>Le Duc</i> (Fabrizio Beggi, Davide Mura). Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice
Maestro del Coro Marco Balderi
Dal 24 febbraio al 4 marzo 2012



platea. O forse –cosa molto più probabile– Chevalier ha fatto di ognuna di quelle finestre, di ognuno di quei balconi, la finestra e il balcone di Juliette, consentendo che la tragedia shakespeariana si trasformasse in favola, permettendo allo spazio destinato agli spettatori di divenire estensione o pro-

lungamento armonico del palcoscenico. Questo significa sfondare la Quarta parete. Insomma, l'abbraccio dal pubblico e al pubblico si sentiva e ha generato un'emozione coinvolgente e fisica, che raggiungeva il vertice percettivo quando nelle scene corali la sensazione di essere con loro, di essere tra loro, di essere uno di loro, si faceva più viva e la voce di ognuno diveniva la voce di tutti: dalla festa del I atto alla folla di cittadini accorsi alla morte di Mercuzio e Tebaldo alla fine del III atto. Senza dubbio comunque i favori del pubblico per quanto riguarda i personaggi secondari –o almeno tali ritenuti-, insieme con gli applausi più spontanei e sinceri, sono andati alla bravissima soprano Silvia Regazzo nel ruolo non facile di Stéphano, interpretato con una leggiadria allegra, vigorosa e coraggiosa come davvero soltanto un fanciullo potrebbe azzardare. Brava, non soltanto come cantante ma anche come attrice, dunque.

E poi Juliette. La magnifica soprano spagnola Maite Alberola. Si è lì impietosi quando la si aspetta alla festa. Ne si aspetta la bellezza preannunciata, non la voce. Un ignobile scherzetto della mente troppo umana dello spettatore. Ed entra. E ancora non canta. Il padre la presenta e riecheggia più volte –dagli uomini, dalle donne, da tutti- a mezza voce: «Ah! Come è bella!». Ingenuo lo spettatore che ne dubita anche soltanto un momento. Juliette è davvero la più bella. Bellissima. Non appena comincia a cantare nessuno ha più dubbi al riguardo. Sovrasta tutte le voci con una potenza tenue e delicata, ineguagliabile. E il suo fascino vocale emerge subito, prima ancora che la celebre *ariette* «*Je veux vivre*» dimostri in modo definitivo di quale calibro di soprano si stia qui trattando. La voce è salda negli acuti e nei trilli (pare che esattamente opposta sia l'opinione di un giornale britannico per la Juliette del 24 febbraio, evidentemente si trattava di un'altra Maite Alberola). Nel IV atto un velo bianco, drappeggiato, scende dal soffitto sul letto bianco su cui sono adagiate lenzuola bianche. La luce di taglio e il bianco del costume di Juliette fanno il resto,

creando uno spazio di forte espressione poetica che fa ritornare in mente il quadro finale di *Madame Butterfly*, nell'allestimento scenico di Beni Montresor. La medesima emozione, la stessa tenerezza struggente, che genera l'attesa e la delusione seguente di Cio-Cio-San, coinvolge lo spettatore che si dispone ad accogliere il dolore di Juliette, la quale recuperato il coraggio beve la pozione. Juliette si erge in piedi con il braccio disteso mentre stringe il filtro: una fotografia che la voce dell'Alberola nell'acuto finale scolpisce nella memoria di ogni spettatore.

La regia sceglie di saltare il quadro secondo del quarto atto. Non si sa per quale ragione, forse perché il libretto non serve. Eppure la decisione finisce per trasmettere maggiore tensione lirica all'ultimo atto. Ancora si ha in mente la visione vocale di quel «Ô Roméo! je bois à toi!» quando la scena si apre sulla cripta sotterranea dei Capuleti, in cui la tomba di Juliette è posta al centro mentre ella dorme distesa sul marmo. Ancora una volta i contrari: bianco/nero, buio/luce, amore/morte. Semplicemente Romeo e Giulietta.

Un'ultima annotazione è d'uopo. Il 28 febbraio c'era il pienone. Molti spettatori sono andati per vedere il celebre cantante Bocelli, del quale è nota la *débâcle* della prima a causa dell'influenza. Ma il vero dramma di questa tragedia è che per taluni –molti dei quali critici improvvisati per l'occasione– nessuna degna sostituzione avrebbe potuto saziare la fame del nome famoso. Forse qui si tratta di quella che anche Carlo Sini ha definito «*passione merceologica*»: «L'opera d'arte diviene merce per il consumo di massa»¹. Ed è questo l'aspetto più dissacrante della società dello spettacolo di cui siamo parte: impedire persino alle orecchie di godere passivamente della melodia più pregiata poiché troppo attente ad accogliere le direttive dei canali televisivi.

NOTE

¹ Carlo Sini, *Il vero incontro è «originale»*, in «Corriere della Sera», 29 febbraio 2012, p. 53.

SANTA GIOVANNA DEI MACELLI

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

Chicago. I grandi macelli. Macchine di sterminio a pieno regime negli anni Venti del Novecento, a pieno regime negli anni Dieci del XXI secolo. Secondo alcuni storici quei macelli furono uno dei modelli ai quali il Nazionalsocialismo si ispirò per i suoi Lager. In essi, infatti, l'obiettivo era ed è ottenere il maggior numero di cadaveri nel più breve tempo e con il minor dispendio possibile di energia e di danaro. La televisione, che tutto mostra, non fa vedere mai questi luoghi e il loro funzionamento, che siano Chicago o Catania. E persino youtube è molto parco nelle immagini. Osservare come funzionano queste immense macchine di morte, scorgere l'angoscia in creature vive che vedono i loro simili fatti a pezzi, sentire le grida tremende dei corpi, rischierebbe infatti di far diminuire il numero dei carnivori umani.

Le stesse procedure che massacrano gli altri animali distruggono anche le esistenze degli addetti alle fabbriche/mattatoi. I signori della carne -quelli per i quali «ogni cosa che somiglia a un bue, a un maiale, a una pecora» è fonte di profitto, è merce che si compra e si vende, sul prezzo della quale si scommette e si specula- ritengono che cinquantamila o settantamila operai e le loro famiglie possano essere lasciati a casa, licenziati, ridotti in miseria. Si tratta di «plebe senza principi morali». È tra questa plebe che Giovanna Dark cerca di diffondere la Parola del Signore attraverso i sorrisi, i tamburi e le minestre calde dell'Esercito della Salvezza.

All'inizio ingenua sino alla stupidità, Giovanna rivolge discorsi ed esortazioni melense e trascendenti a persone



Piccolo Teatro - Teatro Grassi

Santa Giovanna dei macelli

di Bertolt Brecht

Scene di Margherita Palli

Con: Maria Paiato (Giovanna Dark), Paolo Pierobon (Mauler), Giovanni Ludeno (Cridle), Alberto Mancioffi (Weinberg), Roberto Ciufoli (Graham), Francesco Migliaccio (Meyers), Michele Maccagno (Lennox), Fausto Russo Alesi (Slift), Francesca Ciocchetti (Signora Luckerniddle), Massimo Odierna (Gloomb), Michele Maccagno (Paulus Snyder), Elisabetta Scarano (Marta), Gianluigi Fogacci (Operaio).

Regia di Luca Ronconi

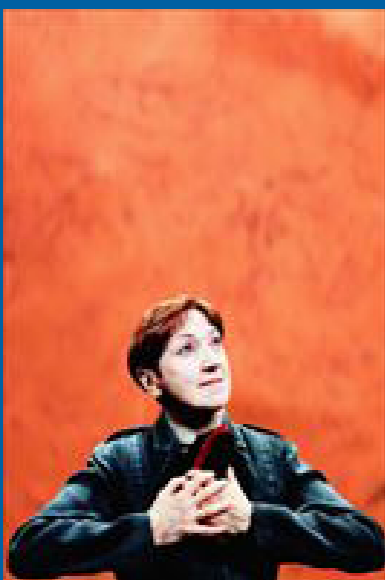
Sino al 5 aprile 2012



attanagliate dalla fame e dal bisogno. Quando le dicono che il più cinico dei commercianti di carne, Mauler, è la causa della chiusura delle fabbriche, decide di andare da lui. Nonostante Mauler cerchi di nascondere la propria identità, Giovanna lo riconosce subito tra i mercanti e gli industriali che affollano la Borsa della carne, esattamente come Jeanne D'Arc riconobbe il Delfino di Francia pur non avendolo mai visto prima. Quale elemento spinge così risolutamente Giovanna verso Mauler? «Perché sei quello che ha la faccia più sanguinaria». Eppure la ragazza rimane convinta che in ogni cuore umano c'è molto di buono. Prega Mauler di voler acquistare la carne dai suoi colleghi e quindi consentire di far riaprire loro le fabbriche. Slift però, l'intermediario del quale Mauler si serve per i suoi affari, le fa vedere come gli operai per i quali lei combatte sono pronti a tradire i loro compagni e persino i loro familiari per un po' di cibo o per migliorare le proprie condizioni di lavoro. Imperterrita, Giovanna prosegue nell'impresa, sino a cacciare dalla Missione gli industriali. I capi dell'Esercito

della Salvezza, che dei soldi di quella gente hanno bisogno, non glielo perdonano e la costringono a lasciare l'organizzazione.

Sola, senza lavoro, affamata, Giovanna si reca da Mauler, che cerca di comprare la sua collaborazione e la sua stima. Invano. Mentre l'azzardo dei mercati carnal-finanziari giunge all'estremo e sembra condurre tutti alla rovina, Giovanna si ammala di stenti e di polmonite sino a morire. Ma ormai ha capito. Ha compreso la struttura: «Vedo chiaro il sistema, che è assai noto in apparenza, ma non lo è però nell'insieme! Qui c'è gente seduta. Pochi in alto e molti in basso. E quelli in alto gridano a quelli in basso: "Venite su, così saremo tutti in alto". Ma se guardi vedi qualcosa, nascosto tra quelli in alto e quelli in basso, quasi una specie di strada; ma non è una strada. È un asse. Ora lo vedi chiaro, è un'altalena; tutto il sistema è un'altalena con due capi, l'uno dipendendo dall'altro, e quelli in alto sono lassù perché gli altri son bassi e soltanto finché restano in basso: ché se quelli venissero su in alto, gli toccherebbe scendere. Così debbon volere che gli altri



rimangano eternamente in basso e che mai salgano. Eppoi, in basso, dev'esserci più gente, sennò l'altalena si muove - perché è un'altalena». Giovanna ha compreso i propri errori e ha capito la complicità dei moralisti e delle chiese con il male e con l'ingiustizia: «Com'ero ben accetta agli oppressori! Oh, bontà senza conseguenze! O mente ottusa! Non ho mutato nulla. Mentre velocemente scompaio da questo mondo senza paura



io vi dico: pensate, per quando dovrete lasciare il mondo, non solo a essere stati buoni, ma a lasciare un mondo buono!».

In quest'ultima affermazione c'è molto del teatro didattico e politico di Brecht. La bontà personale è rispettabile ma serve a poco se essa non si fa veicolo e modo di una trasformazione collettiva, di una metamorfosi delle strutture, di giustizia sociale. Il sacrificio della martire Giovanna viene inglobato nel sistema che lei ha condannato, viene metabolizzato proprio da coloro che l'hanno uccisa: dagli operai che le hanno rubato persino lo scialle ai padroni che l'hanno ingannata.

Questi ultimi, i commercianti/industriali, appaiono conficcati dentro le scatolette che producono. Un'invenzione registica di grande efficacia, che così viene descritta da Ronconi: «Quelli di Beckett sono proprio bidoni di immondizia, mentre io uso delle grandi scatole di carne che portano con grande evidenza la marca: proprio quello che fabbricano al mattatoio di Chicago. Ho subito pensato di mettere gli operatori di quel mercato nel loro prodotto»¹. Efficaci sono anche i video che appaiono di tanto in tanto dietro gli attori e nei quali gli operai hanno tutti lo stesso viso e Giovanna assume i volti più diversi. L'uomo massa



è uniforme e chi tenta di liberare le masse rischia la stessa uniformità.

Le convinzioni politiche comuniste di Brecht non gli impediscono dunque di cogliere la miseria umana in quanto tale e non soltanto quella delle strutture storiche nelle quali essa si esprime. E tuttavia uno degli elementi più preziosi di questo testo -che è del 1929- e della sua messinscena oggi è l'impressionante attualità di alcuni passaggi, in particolare del patologico dominio del mercato. Dominio che concretamente -qui lo si vede bene- è l'orgasmo del rialzo che induce Slift a spingersi oltre le indicazioni dategli da Mauler, rovinando in questo modo anche il proprio padrone. I prezzi artificiosamente alti non possono infatti che precipitare, poiché alla fine non c'è più nessuno capace di comprare. Significative le soluzioni escogitate da Mauler: «Bruciare un terzo degli animali, in modo da rialzare i prezzi della carne; licenziare un terzo degli operai, in modo da risparmiare sui costi». A chi gli obietta che la carne diventata così poco preziosa da poter essere bruciata la si potrebbe offrire invece gratis agli operai che non hanno da mangiare, Mauler risponde: «Non hai capito come funziona qui: sono quegli operai a dover comprare la carne che noi possediamo».

La messa in scena del Piccolo corre sul limine dell'innovazione e del rischio.

Ronconi, infatti, intende esplicitamente allontanarsi dalla vulgata brechtiana, dai suoi obblighi didascalici e rituali, per andare -anche attraverso numerosi tagli, primi tra tutti quelli delle scene corali- al nucleo estetico e antropologico dell'opera. Un'estetica che tende a fare del teatro ciò che esso fu sin dall'inizio, tra i Greci: *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale perché sintesi di ogni bisogno prima che di ogni forma. Un'antropologia della redenzione, nell'esatto significato che Adorno dà a questa parola: «La filosofia, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione»². Per Brecht, *il teatro*, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è *il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione*.

In ogni caso questo teatro rimane -chiunque lo metta in scena- epico, profondo, militante.

NOTE

¹ *Programma di sala*, p. 16.

² T.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994, af. 153, p. 304.

IL LAMENTO INASCOLTATO

di

DIEGO BRUSCHI

Immaginate di visitare una bella mostra, per esempio una di quelle allestite al Palazzo Ducale di Genova. Immaginate di esser lì a osservare, per esempio, un bel quadro di Monet. Immaginate di avere un callo che vi duole, mentre camminate al cospetto di certi capolavori della pittura. Credo che, nonostante l'amore per l'arte nelle sue più alte espressioni, il callo doloroso sconfigga, nell'attenzione, Van Gogh, Monet e Renoir messi assieme.

Il dolore (il dolore fisico) è però prezioso per la sopravvivenza: nessuna creatura sarebbe in grado di sopravvivere, di evitare i pericoli, di organizzare le attenzioni necessarie per campare almeno quel tanto che basta per passare ai figli il testimone della vita. Sul dolore proprio e quello dei propri familiari nessuno nutre dei dubbi, ma quando c'è da valutare il dolore altrui, la faccenda cambia, e non poco. Se poi è il dolore di quei compagni di viaggio incapaci di parlare la nostra lingua, insomma gli animali, la faccenda assume spesso contorni che vanno dal ridicolo al drammatico. Questo è il tema del libro *Il lamento inascoltato* di Bernard E. Rollin.

L'autore racconta la propria esperienza, i propri studi, i lunghi anni di lavoro trascorsi nel tentativo di affrontare, di smascherare l'apparente indifferenza di molti scienziati e ricercatori verso il dolore animale. Rollin



non è stato uno studioso appartato, ha sempre cercato il dibattito, ha portato la discussione e il dubbio giocando, mi si conceda la metafora calcistica, spesso "fuori casa", sopportando talvolta anche reazioni non proprio amichevoli.

È ovvio che chi fa ricerca usando animali non ama chi rammenta o solleva questioni morali, invocando la neutralità della scienza, e, spesso, negando radicalmente l'esistenza di un dolore animale in tutto simile a quello umano. Ma tutto questo è avvenuto grazie a un contesto culturale, a correnti di pensiero ben individuabili che hanno confortato un senso comune scientifico conforme alla comoda, liberatoria rimozione del problema del dolore.

«Il senso comune scientifico, che affonda le proprie radici nel positivismo e nel comportamentismo, ha esercitato un'enorme influenza nella pratica scientifica del ventesimo secolo» (p. 184)

La psicologia comportamentista, il cui esponente più noto fu John Watson, negava radicalmente la possibilità di indagare sugli stati mentali, ritenendo possibile indagare solo i comportamenti oggettivi, e quindi analizzare il dolore solo come risposta a uno stimolo. In questo radicale atteggiamento dove non c'è spazio neppure per gli stati mentali umani, ovviamente quelli animali non sono neanche lontanamente considerati. Insomma si torna a Descartes, ai suoi animali semplici macchine, congegni del tutto privi di coscienza.

Ovviamente questo atteggiamento calza a pennello con la rimozione totale dei problemi morali che potrebbero sorgere nell'infliggere dolore agli animali utilizzati a scopo di didattica e di ricerca. Ma Rollin ben evidenzia come questa strategia porta in sé una grande contraddizione anche in termini scientifici, non solo etici e morali.

«Quando è in ballo lo studio dei meccanismi del dolore o l'analgesia negli animali, si dà per scontato che gli animali provano dolore. Ma quando è conveniente, o lascia la coscienza pulita, ignorare le conseguenze, relative al dolore inflitto, di una ricerca o di una manipolazione didattica sugli animali, ecco l'affermazione secondo cui nessuno sarebbe in grado di sapere realmente cosa prova un animale, o addirittura se sia capace di provare qualcosa.» (p. 197)

In effetti è assurdo usare gli animali ad esempio per verificare l'efficacia di un medicamento che lenisce il dolore e poi, nel contempo, affermare che gli animali non provano dolore, o, al massimo, che le loro reazioni sono meccaniche, non sottendono alcuno stato mentale.

Il senso comune, l'esperienza vissuta di secoli di convivenza, contempla senza sforzo l'idea che gli animali provano sensazioni, provano gioia, dolore, soddisfazione e, per gli animali superiori, anche stati mentali piuttosto complessi. Ovviamente l'accusa rivolta al senso comune è sempre la stessa, la stessa magica parola: antropomorfismo.

Ma l'atteggiamento scientifico verso questi problemi non è sempre stato così elusivo verso la coscienza animale. Rollin

riparte proprio da un nome che nessuno scienziato serio può considerare un marginale, ininfluente, sognatore: Charles Darwin.

«Durante il mezzo secolo che va, a grandi linee, dal 1870 al 1920, la scienza darwiniana diede impulso alle nozioni del senso comune ordinario che attribuivano stati mentali agli animali, attaccate da cattolici e cartesiani. Durante questi cinquant'anni, il principio guida all'interno della psicologia fu quello della continuità: lo studio della mente divenne di tipo comparato» (p. 87)

Insomma il grande scienziato era convinto che la mente degli animali fosse ben simile a quella umana e che, proprio alla luce della teoria evuzionista, molti fossero i segni di analogia degli stati mentali, specie per sentimenti semplici come la paura, il dolore, il senso di appagamento. Fino all'avvento, specie negli Stati Uniti, del credo comportamentista non c'era questa incongrua rimozione della continuità evolutiva fra stato mentale animale e umano.

Comunque, ne *Il lamento inascoltato* ci si rende conto anche dei molti progressi compiuti negli ultimi decenni, dovuti sia al tramonto della psicologia comportamentista come anche all'emergere di una nuova sensibilità collettiva, sociale, politica riguardo i diritti degli animali. Infatti anche importanti uomini di scienza hanno deciso di schierarsi, rischiando spesso l'ostilità e l'ironia dei colleghi.

«Gli scritti di gran lunga più influenti nel tentativo di riaffermare l'importanza della coscienza animale nella discussione scientifica e renderla legittima sono quelli di Donald Griffin, principalmente il suo *The question of animal awareness*.» (p. 378)

Il libro di Rollin contiene molte considerazioni filosofiche e storiche di grande pregio che è impossibile condensare in poche righe, quindi la cosa migliore è leggerlo, visto che noi umani sappiamo leggere.

Loro, le altre creature, non sanno leggere, ma cosa voglia dire il dolore, perfino il nostro dolore umano, probabilmente lo sanno benissimo.

Bernard E. Rollin

Il lamento inascoltato

La ricerca scientifica di fronte al dolore e alla coscienza animale

Traduzione a cura di Barbara De Mori

Edizioni Sonda, 2011

424 pagine

SINGOLARITÀ E FORMULARITÀ

di

AUGUSTO CAVADI

Cosa intendiamo quando usiamo il vocabolo *stile*? Dipende. Dipende dall'epoca in cui lo adoperiamo, dall'angolazione disciplinare in cui ci poniamo, dalla visione-del-mondo di cui siamo portatori (o da cui siamo portati). Sei intellettuali - che sono anche amici, e si vede - hanno deciso di mettere a confronto le proprie idee sul tema, nella convinzione, a mio avviso del tutto condivisibile anche se assai poco condivisa, che, «per quanto specialistico, ogni studio debba avere qualcosa da dire a studiosi di altre discipline. Un sapere umano che parli solo a se stesso sfilaccia l'integrità del contesto in cui agisce (insomma, con un'immagine classica, sega il ramo su cui è seduto)» (p. 10).

Ad aprire la discussione è un architetto, Sebastiano D'Urso, che, in *Stili innocenti e linguaggi allusivi in architettura*, fissa un punto di riferimento, a suo avviso tanto necessario quanto trascurato: «l'obiettivo del progettista dovrebbe essere [...] raggiungere la bellezza. Bellezza, parola diventata tabù, che oggi giorno sempre con più difficoltà si pronuncia, ancora con maggior reticenza si professa, sempre con più disincanto si persegue e che con snobismo intellettuale si tende a ignorare» (p. 15). Ebbene, rispetto a questo fine si è supposto in passato che il mezzo più congruo fosse «un uso corretto di norme e regole, in una sola parola dello stile» (p. 16): ma oggi questa presupposizione non regge. Sappiamo bene, infatti, che un'opera non è bella *perché* rispetta uno stile; si sarebbe tentati di dire, che lo è *nonostante* rispetti «le regole di un codice» (p. 18).

D'Urso propone una distinzione concettuale



**Singolarità e formularità.
Saggi per una teoria
generale dello stile**

A cura di Sebastiano D'Urso
e Davide Miccione

Ipoc

Vimodrone (Milano) 2011

e terminologica: «l'innocenza degli stili» («lo stile nasce innocente, in quanto immanente al genio creativo o insito nello spirito di un'epoca») e gli «stili dell'innocenza» («tutte quelle espressioni spontanee della quotidianità che comunque si rifanno agli archetipi di codici del passato non del tutto compresi») di cui Giovanna Franco-Repellini si è divertita a elencare alcune tipologie: «stile sciatto, stile geometra, stile neoclassico-decò-postmoderno, stile amministratore pubblico, stile banal-minimalista, stile lusso inamidato, stile finto Visconti, stile famiglie bene, stile *petit goût*, stile rustico, stile provinciale» (pp. 19-20). A parere dell'autore, la difficoltà di individuare uno stile innocente - diciamo originario e originale - è aggravata, nella fase storica che attraversiamo, dalla identificazione che sembra prevalere fra «stile» e «linguaggio», nel senso che si tende a chiamare «linguaggio» ogni stile dei contemporanei e «stile» ogni linguaggio degli antichi. Egli però contesta questa interscambiabilità e si orienta per differenziare la nozione di «stile» (inteso più come stile personale, interpretazione soggettiva di canoni oggettivi, che come stilema, *cliché* riprodotto anonimamente) dalla nozione di «linguaggio», inteso piuttosto come potenza comunicativa, retorica, allusiva. Ma

- per dirla con Maritain - D'Urso distingue per unire: in architettura c'è sempre una «lingua», che per Roland Barthes è «al di qua», e uno «stile» che, sempre per Barthes, è «quasi al di là: le immagini, il lessico, il fraseggiare di uno scrittore, nascono dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco diventano gli automatismi stessi della sua arte» (la citazione da *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003, è a p. 28). L'architettura contemporanea è segnata dalla nascita di nuovi stili? Ai posteri - di necessità - l'ardua sentenza. Osservata dall'angolazione dei linguaggi, essa sembra adattarsi alla «definizione di 'architettura debole', che de Solà-Morales riprende dal concetto vattimiano di 'pensiero debole' per poter giustificare una stagione di relativismo, frammentazione e dispersione» (p. 32).

Lo stile in architettura non è del tutto separabile dallo stile in urbanistica: se non in linea di principio, certamente di fatto. D'altronde, non sono stati architetti i pionieri dell'urbanistica? Così ci spiega Giovanna Regalbutto nel suo saggio *Dalla democrazia all'equità. Gli stili della partecipazione urbanistica*. Ma a metà degli anni Sessanta del XX secolo la disciplina conosce un mutamento di rotta: anche in essa irrompono le istanze della complessità di cui sono portavoce più autorevoli Edgar Morin e Gregory Bateson. Con un articolo del 1965, Paul Davidoff «esorta il *planner* a dismettere le vesti della neutralità e compiere una scelta di campo, di natura etica e politica, una scelta di parte in difesa degli interessi delle persone più svantaggiate le cui richieste e vicissitudini sono regolarmente disattese dalla pianificazione tradizionale» (p. 85). È anche un cambiamento di paradigma stilistico: dallo stile come insieme di «codici e regole» allo stile come metodo democratico in vista della «equità» sociale (p. 86). Alcuni libri di Habermas alimentano queste nuove direzioni di ricerca e di sperimentazione: «il pianificare non è dato da un prodotto, quanto dalle modalità con cui si riesce a produrre un dialogo quanto più paritario possibile e

accessibile alle diverse componenti in gioco. [...] Il *Consensus building* come processo di costruzione di consenso diventa la chiave con cui attivare un processo di mutuo - apprendimento e dar luogo ad un approccio collaborativo» (p. 88). Ancora più 'a sinistra' si posero i fautori del *Radical Planning*, a giudizio dei quali ogni collaborazione con i tecnici e con le istituzioni sarebbe stata fallimentare: «l'ars maieutica, l'approccio problematizzante e non depositario tale da annullare le gerarchie, lo scambio orizzontale e la progettualità non delegata sono i caratteri che segnano lo stile dei pianificatori radicali. Lo stile si evolve e qualifica il *modus operandi* di colui che si preoccupa di mettere in atto processi di emancipazione senza ricorrere a strumenti e azioni prevaricatrici e 'calate' dall'alto» (p. 90).

All'interno di questo quadro concettuale, la «partecipazione» può considerarsi «chiave interpretativa» dello «stile della pianificazione» (p. 91), ma a patto di demistificare «l'ipocrisia che si nasconde dietro l'invocazione della partecipazione», esaltata solo in quanto «buon 'espediente' per costruire consenso»: una partecipazione, insomma, «diventa codice senza essere nemmeno stile» (p. 93). Essa deve invece impregnare il processo della ideazione di un progetto urbanistico, qualificandolo come democratico dall'inizio alla fine, nella convinzione che «non tanto il prodotto della pianificazione assume importanza, quanto il come si arriva alla sua definizione» (p. 96).

Non si può parlare di stile senza toccare la letteratura. Nel volume questo compito tocca a Giovanni Miraglia che lo svolge da un punto di vista assai originale: lo stile «invisibile» di una traduzione da una lingua all'altra, invisibile in quanto «assimilato dal cosiddetto lettore comune come fosse quello dell'autore originario» (p. 59). Nel suo contributo *Lo stile invisibile. La traduzione fra «cattura del significato» e «ospitalità linguistica»*, evidenzia - preliminarmente - che «la questione dello stile del traduttore può influire, oltre che sulla lingua e sulla

letteratura, sul destino di una nazione intera!» e cita, ad esempio, «Lutero e la sua Bibbia» (p. 60). Sulla scia di Wilhelm von Humboldt, chiarisce che, poiché ogni lingua possiede «una propria *innere Form*, appunto (un proprio stile, diremmo noi), trasportare quella per mezzo di qualsivoglia traduzione sarebbe impossibile o, nella migliore delle ipotesi, darebbe vita a una ‘bella infedele’; e nella peggiore a un tradimento bell’e buono» (pp. 65 – 66). Bisogna allora rinunciare a tradurre, come arrivava a sostenere nel Settecento Johann Gottfried Herder? Non necessariamente, ma solo a patto che «il traduttore degno di tale nome» sia disposto a «ingaggiare un corpo a corpo col testo da tradurre (in cui avviene una ‘perdita’ alla quale, però, si può cercare di ovviare con una ‘compensazione’)» (p. 66).

Fra gli innumerevoli esempi di influenza culturale e sociale dello «stile del traduttore», Miraglia si sofferma soprattutto sul «patrono dei traduttori», san Girolamo. Quando egli vive (IV secolo dopo Cristo), la Bibbia è accessibile in tre lingue: l’ebraico originale (Antico Testamento) e il greco originale (Nuovo Testamento). Il testo dell’AT era stato tradotto in greco dai Settanta, ad Alessandra d’Egitto, nel III secolo a. C. : poiché il greco, però, era poco conosciuto dai ceti popolari, in era cristiana (II secolo d. C.) sia l’Antico che il Nuovo Testamento erano stati tradotti in latino (più precisamente esisteva una traduzione *Afra*, condotta in Africa, e una *Itala*, realizzata in Italia). Ma Girolamo trova «gravemente manchevoli» (p. 69) queste traduzioni in lingua latina e si dedica dunque all’opera ciclopica di ritradurre l’intera Bibbia *ex novo* dall’ebraico e dal greco (a seconda della lingua in cui erano stati redatti originariamente i singoli libri). Verso il 406 Girolamo completa così la sua *Vulgata*, di cui Valery Larbaud ha potuto affermare nel 1946: «Essa è una pietra angolare della nostra civilizzazione, e San Pietro in Roma ed i grattacieli di New York si poggiano in parte su quella. [...] È nelle acque profonde, vivificanti della *Vulgata* di Gerolamo che i nostri letterati si sono abbeverati, e tra

quelli Bossuet e Racine e Claudel ne sono completamente raggianti» (p. 70). Dopo san Girolamo, l’avventura linguistica non si è fermata: le ulteriori traduzioni dei testi sacri «con il loro stile hanno contribuito fortemente a favorire il passaggio dal latino alle lingue neo-latine» (pp. 70 – 71). Anzi anche in altre lingue, se è vero che san Cirillo (IX secolo) ha inventato l’alfabeto che da lui prende nome «mentre traduceva brani del Vangelo di Giovanni» (p. 71) per i popoli slavi. Insomma, con l’italianista Folena, sarebbe davvero il caso di sostituire il «superbo motto idealistico *in principio fuit poeta*» con «l’umile realtà che *in principio fuit interprete*, il che significa negare nella storia l’assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento» (p. 72).

La lezione della storia porta a concludere, per il presente, che tradurre non è catturare il senso di un testo e trasporlo, con l’orgoglio del vincitore, in un altro testo, bensì «ospitare» un idioma straniero – attraverso delle «negoziazioni» di cui ha parlato Umberto Eco – nella lingua d’arrivo (p. 76). «Ospitalità linguistica» – per dirla con la finezza di Ricoeur – «nella quale il piacere di abitare la lingua dell’altro è compensato dal piacere di ricevere presso di sé, nella propria dimora d’accoglienza, la parola dello straniero» (p. 79).

Per traguadare lo stile dal punto di vista della storia delle arti figurative, Rosa Tinnirello – nel suo *Lo stile della ripetizione. Una lettura warburghiana* – parte, appunto, dal «geniale inventore di una nuova scienza delle immagini» (p. 118), Aby Warburg, vissuto a cavallo fra l’Ottocento e il Novecento. La Firenze dei Medici è un caso eloquente in cui «l’antico è ripetuto ma nello stesso tempo rivissuto», «contraddicendo la teoria dello stile come modello di pura e semplice imitazione»: un caso, appunto, di *Nachleben* («vita postuma») (p. 121). Ma dove si riconosce lo stile come ripetizione riattualizzante? «L’idea rivoluzionaria di Warburg fu quella di considerare il dettaglio anziché lo stile», nella convinzione che «il buon Dio si annida nel dettaglio» (p. 122).

IL NOME GIUSTO

di

ALESSANDRO GENERALI

Ogni uomo ha la sua storia da raccontare. Così, ai giorni nostri, molti anziani ci ricordano le loro esperienze belliche o l’Italia della prima Repubblica; oppure i padri menzionano con rinnovato vigore le loro esperienze di gioventù, vite di un periodo di grandi cambiamenti; o ancora un bambino ci racconta della sua giornata a scuola, di ciò che ha imparato, di chi ha conosciuto. È proprio in questo modo che gli uomini continuano a sentirsi vivi, *raccontandosi*. Pochi però sono coloro che riescono a condividere, al di fuori della stretta cerchia di parenti e amici, le proprie esperienze di vita, a mescolarle all’invenzione letteraria, ad attuare quello sforzo che porta la semplice idea a diventare letteratura. Sergio Garufi, ne *Il nome giusto*, è uno di quegli eletti.

Dopo aver trovato casualmente la morte, il protagonista si risveglia in una sorta di limbo terreno, in cui è reso impossibile il contatto con gli uomini, ma non l’osservazione di essi; scopre subito che sua sorella Giulia ha venduto per pochi soldi i suoi libri in blocco, ed egli, considerandoli il suo ultimo legame con la vita, decide di stare accanto a essi, nella bottega di Lino, vecchio bibliotecario che sembra essere la brutta copia di ciò che il fantasma si sente: un vinto dalla vita, un uomo senza redenzione, un *fallito*.

Analizzando gli acquirenti dei libri che un tempo erano stati suoi, l’io narrante rivede, tramite flashback, la sua vita, la passa in rassegna, la rimette in gioco; non è solo un racconto del proprio passato, ma una vera e propria riconsiderazione critica del mondo che il protagonista ha perso e che ora analizza da un altro punto di vista, senza recriminazioni, ma con distacco e



Sergio Garufi
<i>Il nome giusto</i>
Ponte alle Grazie
Milano 2011
Pagine 238

appoggiandosi a constatazioni di fatto.

Tema dominante tutto l’arco del romanzo è il difficile rapporto con il sesso femminile e la famiglia: il primo infatti lo ha sempre deluso e gli ha dato la sensazione di fallimento morale; la seconda invece è la sua nemesi, prova ne sia semplicemente la vendita della biblioteca, la cultura contro il denaro, totem della sorella e della madre. Il legame di unione *post-mortem*, che in vita era invece di amore e odio, si stabilisce con il padre, che rispecchia in molti aspetti il “figlio”, sia per cultura che per le cadute di stile volontarie: nel romanzo è infatti frequente un linguaggio gergale, rude, che vuole avvicinarsi alle esperienze di vita più che a quelle letterarie.

La biblioteca del protagonista infine è il suo Leviatano: come egli stesso dice, ogni libro è parte della sua autobiografia, della sua vita, ogni aspetto di essa è connessa a uno di questi. La simbolica decisione di andare a morire una seconda volta, al macero, con i suoi unici legami con il mondo, è fondamentale: con la stessa concisione con cui descriveva la sua fine, il fantasma descrive quella dei suoi libri, l’ultima e definitiva morte.

Un romanzo coraggioso, sprezzante e autocritico, che coglie i vizi e le virtù dell’uomo, ricco di riferimenti letterari, privo di freni inibitori, di reticenze e di moralismi, che mette a nudo le perplessità di una vita da cui il protagonista si è, in fin dei conti, liberato. Un occhio critico sui valori di una società avida che vede lo scrittore come un fallito e una nullità, che non concede mai una seconda possibilità, sempre che ne abbia mai data una prima.

VAN GOGH E IL VIAGGIO DI GAUGUIN

di

GIUSY RANDAZZO

Un catalogo è un saggio descrittivo delle opere di una mostra. Questo è invece un saggio. E se il catalogo ospita spesso il contributo di molti studiosi, questo è scritto da un solo autore, Marco Goldin. Se il catalogo è scientifico, questo –che non è un catalogo– è anche lirico. Insomma, *Van Gogh e il viaggio di Gauguin* impegna il lettore, ma lo fa viaggiare, tanto che non di rado, per alcune pagine, si avverte la necessità di leggerle ad alta voce, magari partecipando il godimento anche ad altri. Tutto è meditato, a tratti sembra quasi eccessivo questo azzardo di fare di un saggio un catalogo, di “spacciarlo” per tale, ma poi la scrittura di Goldin fa ravvedere e allora ammetti che sia una fortuna non da poco aver comprato e letto un catalogo che è invece un saggio, pur assolvendo al compito originario.

Il *fil rouge* è il viaggio, come nella mostra. Un viaggio qui decodificato attraverso un lirismo scientifico che giustifica ogni pezzo esposto sia esso dipinto o disegno o lettera o illustrazione. Un viaggio che comincia in una stanza, in cui campeggiano le *Scarpe* (1886) di Vincent accanto ai paesaggi di Grizzana di Morandi, affinché sia chiaro sin dall’inizio che non c’è nessun intento didascalico, didattico e accademico o svolgentesi sul succedersi di un tempo diacronico, e neanche sincronico. No, se c’è uno scopo è il viaggio stesso, quello nostro nello spirito del tempo e quello degli artisti nell’anima del mondo che è lo spazio pittorico.

Marco Goldin
<i>Van Gogh e il viaggio di Gauguin</i>
Linea d’Ombra
Treviso 2011
Pagine 359

Il nostro Virgilio è Marco Goldin, poeta e sapiente. Di questi artisti si scopre spesso l’animo travagliato, il risultato di quel dolore che in loro si faceva colore e tono e insieme musica e parola. L’indagine descrittiva dell’opera è dunque da porre in secondo piano per concedersi il lusso di continuare il percorso della mostra fuori dal Palazzo ducale di Genova, in un sogno in cui si spicca il volo da pittore a pittore. Questo saggio, insomma, è di per sé un viaggio.

E s’inizia con quel Romanticismo pittorico in cui v’è già uno scolorire spontaneo del pennello che preannuncia –più che l’impressionismo, anche ovviamente– una corrente che non avrà mai un suo manifesto ma che intriderà di sé le epoche successive: l’astrattismo. Lo si percepisce in questa ricerca dello spazio originario, della configurazione primitiva, del nucleo della sostanza delle cose, dello sfumare della forma quando la mente comincia a sottrarre al fenomeno ciò che non gli appartiene, che non ha a che fare con la sua essenza, per «osservare ogni fatto della natura per dirlo poi con il colore» (p. 127). E se Friedrich non modifica lo spazio prospettico tradizionale, pur se «contempla l’universo [...] nella sua dilagante misura» (p. 114), Turner interrompe la forma dello spazio classico, «per cui la costruzio-



ne spaziale, pur scricchiolando da ogni lato, tiene, e la scatola rinascimentale convive con il senso di dilatato infinito sul mare» (p. 130). In ambedue gli artisti il viaggio nella profondità psicologica apre al tempo appresso. Proprio come una finestra sul futuro, che si sa già scritto nel presente romantico. Come quella *Donna alla finestra* (1822) di Friedrich che tanta storia pittorica si portava dentro scrutando quasi il Novecento, in cui molti artisti avrebbero giocato «su questo rapporto tra l’interno e l’esterno dell’immagine» (p. 117).

«Il guardare da una finestra lo spazio esterno è l’inizio di un viaggio misterioso che si sente giungerà a compimento» (*Ibidem*).

E così la finestra del *Tessitore al telaio* (1884) di Van Gogh o la *Ragazza che guarda il paesaggio* (1957) di Dibenkorn o il celeberrimo *Sole del mattino* (1952) di Hopper o le *Figure sulla riva del mare* (1952) di De Staël sono eco di quello sguardo lontano che si sente ancora in *Mattina di Natale* (1944) e *più ancora* ne *Il mondo di Cristina* di Wyeth, nel quale certo si avverte anche l’Homer di *Vento dell’ovest* (1891), «un quadro per lui forse meno usale rispetto ai paesaggi di mare che in quel momento prediligeva» (p. 173).

«Le finestre di Wyeth sono quasi le pupille spalancate sul mondo, e la soglia su cui sta non la figura ma il pensiero muto che evoca la trasformazione» (*Ibidem*).

Questa capacità che ha Goldin di vedere dentro e cogliere la forma che viaggerà nel tempo, benché sfumata, benché liberata dalla dittatura della linea chiusa, è tale da

consentirgli di passare a Turner paragonandolo a Rothko. Infatti se Costable «che passa tutta la sua vita dipingendo la sua terra natale» (p. 130) fa pensare –almeno nello stile esistenziale– alla vita monacale di Friedrich, pare davvero impossibile riuscire a trovare punti in comune tra Turner e Rothko. D’altronde, Goldin mette subito in evidenza le differenze: «In Turner la visione nasce ostinatamente dal vedere fisico e in Rothko nasce come forza e potenza direttamente della forma interiore» (p. 130). Eppure come si fa a non ammettere che *Tre paesaggi marini* (1827) è davvero presente in *Senza titolo* (1969)? «Quasi da non sentire divaricazione, quasi da non sentire quello stacco lungo centocinquanta anni» (*Ibidem*).

E poi il lungo capitolo sullo spazio americano. Un volo che inizia con la *Hudson River School*, in cui il realismo rappresenta –per quei pittori della metà dell’Ottocento in America– non soltanto la fedeltà al veduto e vissuto, ma soprattutto «il massimo dell’adesione alla propria vita e alla propria storia» (p. 146). L’influenza francese apre in seguito il passaggio all’impressionismo americano, che tanto però deve a «questa adesione totale, senza infingimenti, al mondo dei fenomeni» che era stata «la costruzione di una nuova idea di nazione attraverso il paesaggio» (p. 147). Così come in Homer, «il



più straordinario pittore di paesaggi e figure che l'America possieda tra la fine del secolo e il principio del nuovo» (p. 153)- si avverte l'influenza di Church, «l'idea del viaggio nello spazio [...] attraverso Homer si proietterà nella prima metà del Novecento in Hopper e nella seconda metà del secolo in Andrew Wyeth» (*Ibidem*). Goldin si sofferma a lungo su Homer e, a proposito della scomparsa della figura umana tra il primo e il secondo periodo della sua produzione, sostiene che l'artista «ha bisogno che il corpo non sia ciò che si erge, ciò che sbatte contro l'eterno. Ha bisogno invece che sia ciò che sprofonda, ciò che è materia della materia, che è acqua nell'acqua, luce nella luce. Ha bisogno insomma che coli a picco, e il mare sia solo mare, il bianco solo bianco, l'onda unicamente onda» (p. 157). Hopper ammirava molto il «peso» di Homer, le sue onde che erano onde e il suo viaggio nell'interiorità della realtà.

«In questi paesaggi dove Hopper dipinge il silenzio, la solitudine e la malinconia noi non troviamo più alcuna nota di realismo ma sentiamo l'inquietudine di una bellezza che nasce dalla sospensione della realtà» (p. 168).

Goldin ricorda spesso che Hopper insisteva nel dire che dipingeva per se stesso. La soggettività dell'artista, come visionario che sta nella visione, è l'altra cifra di questo viaggio nell'arte che lo studioso veneto ci offre. L'artista che non rapisce la luce, ma la crea, che rende le cose più cose attraverso la sua emozione, attraverso quella che Goldin chiama più volte «indagine lenticolare», che non sgrana l'immagine della natura, ma la fa esistere gravida di se stessa e del suo osservatore/amante in modo sempre diverso ma mai innaturale. È sempre lei infatti che domina anche nei dipinti più astratti come in Die-



benkorn o in Kandisky. La scienza conferma l'esistenza di questa realtà disgregata o osservata sino all'essenza invisibile, libera dalla forma, quando scopre la possibilità della divisibilità dell'indivisibile e il suo mondo interno che per gli artisti diventa realtà del mondo interiore: l'atomo. Goldin ci ricorda Kandisky che, sorpreso ma forse finalmente liberato da quella scoperta scientifica, diventa pittore e può sostenere: «La pittura aveva tutto il diritto di proseguire più in là, spostando i confini non più nell'area del vedere ma in quella del sentire» (p. 286). E l'artista russo comincia il suo viaggio nel colore, affascinato dai *pagliai* di Monet e illuminato dalla musica di Wagner. La musica sta a fondamento di qualsiasi arte, soprattutto della pittura, «la musica infatti non ha l'esigenza di esprimere la realtà, di codificarla in immagine. Quel che conta è invece l'imprevedibilità di qualcosa che non può essere né fissato né definito (p. 288). Il viaggio nel colore di Kandisky era stato già di Monet e prima ancora dei due amici, Van Gogh e Gauguin, a cui Goldin dedica pagine intense, di un lirismo in cui la prosa si fa poesia sino all'esito finale dei testi teatrali che si trovano in appendice al saggio e che dimostrano il livello scientifico degli studi condotti dall'autore sui due artisti e del livello di coinvolgimento fisico ed emozionale di Goldin stesso. Nel primo testo sembra



di assistere all'addio dei due amici, sia quello dopo il loro ultimo travagliato incontro sia quello alla vita -«E io voglio esserci dentro la luce» (p. 326); «indietro si vedono i colori. Non più le cose, né i volti» (p. 327)-, e soprattutto ritorna la domanda su Van Gogh che qualsiasi estimatore non può non essersi posto: Se non si fosse ucciso come si sarebbe evoluto in quanto artista o, meglio, che cosa ancora ci avrebbe donato? Nel testo di Goldin diviene l'interrogativo capitale di Gauguin. Nella seconda *pièce* si ascolta lo strazio lucido di Vincent, giunto ormai alla soglia della decisione capitale rimandata per tutta la vita, che ancora una volta si rivolge a Theo: «Ho fatto un sogno, ci seppelliranno vicini, continueremo a parlarci» (p. 332). Nel terzo testo il dialogo visionario tra una Aline abbandonata e pronta ugualmente ad accogliere e un Paul disperato per averla lasciata al gelo della neve prima e della morte poi, è interrotto da Van Gogh. Aline è sorpresa, Vincent è per lei un estraneo, tanta dunque era la distanza dal padre, non enumerabile soltanto in chilometri. E infine nel quarto ritorna Vincent in un monologo che è un vortice continuo: «Ho buttato con frenesia il colore, ho acceso ancora di più il colore» (p. 345). E se il lettore non trova didascalie è perché Goldin indica tutto con segni e spazi e a capo e punteggiatura.

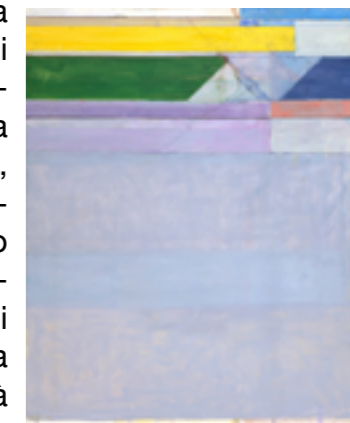
Dalla lettura dei testi teatrali rimane oltre che il sapore dolce della lirica anche il dubbio che forse nel suicidio di Van Gogh abbia contato molto anche la lite con l'amico.

Goldin non tralascia in questa trasvolata di assicurarci una fermata a Giverny per farci ritrovare Monet. Un artista intento a curarsi della natura che nella sua pittura diviene sogno e luce e colore e si dissolve «nell'aria,

nelle sue trasparenze. Arrivando fino in fondo a quel processo di interiorizzazione per cui gli oggetti che sono i fiori, gli alberi, le ninfee, perdono del tutto la loro significazione materiale» (p. 268). Del Monet della *Cattedrale di Rouen*, dei *covoni di grano*, delle *ninfee*, del *disgelo della Senna*, Goldin ha un'interessante visione.

«Monet capisce che l'istante da solo non è sufficiente e che soltanto da una continua successione di particelle di tempo, che non ha mai fine, potrà nascere l'immagine vera della pittura» (p. 264).

Insomma, secondo Goldin la ripetizione dello stesso oggetto nasce dalla volontà di introdurre la durata nella pittura. Il tempo che scorre ed è presente nelle cose *che stanno*, rendendo a esse la facoltà di «incidere» e di «tatuare lo spazio», di segnare «una variazione della luce, della profondità dell'aria, del suo colore. Per cui le cose della natura sono elementi di rivelazione, svelano, tolgono letteralmente il velo» (p. 264). Si pensi alle *Scarpe* di Van Gogh, che dicono del suo viaggio esistenziale e artistico con la loro presenza nel dipinto e di questo nella mostra e della mostra nel nostro viaggio, investendo di senso l'intero spazio allestito da Goldin. Van Gogh si mostra nella sua potente fragilità attraverso le lette-



re a Theo e nella sua volontà profetica attraverso un decennio di lavoro 'folle e disperatissimo', in cui il colore e la luce divengono padroni indiscussi dei suoi quadri e delle forme e delle cose che rappresentano, fino a valicare qualsiasi ingenua realtà per cogliere l'essenza ultima, la *sub-stantia* alla vista profana assente nel vero.

«La pittura di Van Gogh è una grande e dolorosa teofania della luce» (p. 194).



«È la legge della polarità che governa la percezione visiva di Van Gogh e che gli fa mettere in essere relazioni tra le cose e tra le persone e le cose, che sono alla base della sua confessione luminosa. [...] È quindi nel colore che Van Gogh individua questa legge della polarità» (p. 201).

Questo desiderio di dire la natura ma da essa sganciarsi per trasformare, per vedere oltre, è presente in tutti gli artisti che Goldin ci ha presentato. Non si tratta di un prevalere della soggettività sull'oggettività ma di uno sguardo che si fa fenomenologico, in cui dunque bisogna che sia visibile l'apparente. Persino l'esigenza di non cercare di coprire gli errori sulla tela si potrebbe riconnettere a questa primaria necessità. Le imperfezioni sono tracce del processo creativo o della passione con cui si dipinge. Così era per Matisse e per Dieberkon e per lo stesso Gauguin. Della vicenda umana del grande artista francese, Goldin ci offre un'immagine senza infingimenti poiché nulla toglie alla sua grandezza pittorica: l'abbandono della famiglia, il dubbio sul tentato suicidio, la maledizione alla moglie e altro ancora. Altra cosa è l'artista, colui ad esempio che descrive «a Manfred i nuclei rappresentativi di cui è composta la tanto articolata immagine», *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, che Goldin analizza anche in relazione agli altri dipinti che ne accompagnano l'esposizione.

«La stessa figura centrale, oltre a spartire lo spazio, è il maschile nell'aspetto esteriore ma svolge la funzione femminile di Eva nel raccogliere il frutto dell'albero della conoscenza» (p. 248).

E poi la possibile influenza di Carlyle e della sua opera *Sartor Resartus* o «la più precisa influenza per la titolazione dell'opera [...] *La vita perfetta o il Cristo esoterico*, di Anna B. Kingsford e Edward Maitland e tradotto in francese nel 1891» (p. 252).

Infine il colore che in lui diviene «"linguaggio dell'occhio che ascolta"» (p. 238), splendida sinestesia che Goldin, il quale fa spesso uso di questa figura retorica, non dimentica di ricordarci. Il viaggio si conclude con Van Gogh e il suo *Autoritratto al cavalletto* (1888).

I capitoli del volume seguono ovviamente –anche se nulla è ovvio in questo catalogo, a cominciare dal dubbio, che man mano si fa certezza, che di un catalogo non si tratti – il percorso proposto nella mostra con la successione delle sale.

L'ultima riflessione di Goldin riguarda i "quadri estremi di Van Gogh": i campi di grano con i covoni e i corvi. Ritorna la polarità che lo studioso trevigiano aveva spiegato nei capitoli precedenti. Il giallo e l'azzurro, la luce e l'ombra. I contrari. Vita e morte.



«Per un'ultima volta dipinge il giallo e l'azzurro insieme, vicini. Il giallo del grano e l'azzurro del cielo e dell'acqua. Ondeggiare dello sguardo e del respiro. Il giallo come una prossimità e l'azzurro come lontananza che dilaga. In un altrove» (p. 309).

Di questa scrittura che diventa pittura parlante bisogna sottolineare anche l'uso della punteggiatura che, rompendo gli schemi asfittici tradizionali, si presta a seguire la musicalità della frase senza alcuna regola che non sia quella di permettere al lettore una visione piena e un ascolto potente di ciò che legge. Fa tanto pensare alla prosa di Carver o alle poesie di Campana.

BECKETT/PROUST

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

La prima legge della pragmatica della comunicazione umana afferma che è impossibile non comunicare. La potenza dell'arte e della filosofia consiste anche nel mostrare quanto parziale e superficiale sia un simile principio. È vero, certo, che qualunque gesto compiuto da un umano comunica qualcosa ma tutto ciò che degli altri può essere detto, osservato, esperito o analizzato, non dischiuderà mai nulla della loro alterità. «Noi siamo soli. Non possiamo conoscere e non possiamo essere conosciuti» (p. 47). Beckett e Proust condividono integralmente questa consapevolezza. Per entrambi «l'amicizia implica una quasi pietosa accettazione di valori apparenti. L'amicizia è un espediente sociale, come la tappezzeria o la distribuzione dei bidoni delle immondizie. Essa non ha nessun significato spirituale» (p. 46).

Questa solitudine condotta a livelli estremi, radicali e parossistici si chiama amore. Il suo primo dogma è l'esistenza dell'altro, il

suo primo errore è credere che tale esistenza sia reale. E invece la realtà è una molteplicità frammentata, sfaccettata, irriducibile allo sguardo, al concetto e all'azione: «Così il breve tragitto delle sue labbra verso la guancia di Albertine crea dieci Albertine, e



Samuel Beckett

Proust

(1931, The Calder Educational Trust LTD, 1965)

A cura di Piero Pagliano

Con uno scritto di Margherita S. Frankel

SE, Milano 2004

Pagine 127

trasforma un banale essere umano in una dea dalle molte teste» (p. 37), tanto che quando l'avrà perduta il Narratore dice a se stesso che «per consolarmi, non è una sola ma innumerevoli Albertine che io dovrei dimenticare» (cit. a p. 43; «Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier», *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1999, p. 1963).

Perché accade questo? Che cosa fa dei corpi altrui, posti davanti a noi, aperti al nostro sguardo, pronti alla conversazione, a volte intrecciati nelle mani, nella bocca, negli organi genitali, che cosa li mantiene sideralmente distanti? Non lo spazio, è evidente, ma il tempo. Il tempo che è insieme il flusso unitario del fiume e il frammento di ogni goccia che lo compone. Il tempo che è un susseguirsi inarrestabile di identità e differenza. «Per cui, qualunque sia l'oggetto, la nostra brama di possesso è, per definizione, insaziabile. Nel migliore dei casi, tutto ciò che viene realizzato nel Tempo (tutto ciò che il Tempo produce), nell'Arte come nella Vita, può essere posseduto solo in successione, con una serie di annessioni parziali, mai integralmente e subito. La tragedia del legame Marcel-Albertine è la tragedia-tipo delle relazioni umane il cui

fallimento è già predeterminato» (p. 17). Il tempo è signore di ogni cosa, dell'intero e di ciascuno. Il tempo è tutto. «Le creature di Proust, dunque, sono vittime di questa condizione e circostanza predominante - il Tempo. [...] Non è dato sfuggire alle ore e ai giorni. E neppure al domani e allo ieri» (p. 14).

Analizzando la natura temporale dell'amore, Proust disvela come nessun altro artista o filosofo ha mai fatto la ragione per la quale si tratta di un sentimento tragico. Beckett riassume perfettamente la logica tragica perché temporale del desiderio.

IL TEMPO È INSIEME IL FLUSSO UNITARIO DEL FIUME E IL FRAMMENTO DI OGNI GOCCIA CHE LO COMPONE. IL TEMPO È UN SUSSEGUIRSI INARRESTABILE DI IDENTITÀ E DIFFERENZA...

Lui sa che quella donna non ha alcuna realtà, che «l'amore più esclusivo per una persona è sempre l'amore per altro», che di per sé lei è meno di niente, ma che nel suo essere niente c'è, attiva, misteriosa e invisibile, una corrente che lo costringe a inginocchiarsi e ad adorare una oscura e implacabile Dea, e a fare sacrificio di sé stesso davanti a lei. E la Dea che esige questo sacrificio di sé stesso davanti a lei. E la Dea che esige questo sacrificio e questa umiliazione, la cui unica condizione di patrocinio è la corruzione, e nella cui fede e adorazione è nata tutta l'umanità, è la Dea del Tempo. Nessun oggetto che si estenda in questa dimensione temporale tollera di essere posseduto, intendendo per possesso il possesso totale, che può essere raggiunto soltanto con la completa identificazione di oggetto e soggetto. L'impenetrabilità della più volgare e insignificante creatura umana non è semplicemente un'illusione della gelosia del soggetto [...]. Tutto ciò che è attivo, tutto ciò che è immerso nel tempo e nello spazio, è dotato di quella che potrebbe essere definita un'astratta, ideale e assoluta impermeabilità. In tal modo possiamo capire la posizione di Proust: «Noi immaginiamo che l'oggetto del nostro desiderio sia un essere che possa venir deposto davanti a noi,

racchiuso in un corpo. Ahimè! Esso è l'estensione di quell'essere a tutti i punti dello spazio e del tempo che esso ha occupato e occuperà. Se noi non possediamo il contatto con quel luogo e con quell'ora, non possediamo quell'essere. Ma noi non possiamo toccare tutti quei punti» («Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points», *Recherche*, cit., p. 1677). E ancora: «Un essere, disseminato

nello spazio e nel tempo, non è più per noi una donna, ma una successione di eventi sui quali non possiamo far luce, una serie di problemi insolubili, un mare che, come Serse, vorremmo ridicolmente percuotere con verghe per punirlo di aver inghiottito il

nostro tesoro» («Et pourtant, je ne me reandais pas compte qu'il y avait longtemps que j'aurais dû cesser de voir Albertine, car elle était entrée pour moi dans cette période lamentable où un être, disséminé dans l'espace et dans le temps, n'est plus pour nous une femme, mais une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons ridiculement, comme Xerxès, de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti. Une fois cette période commencée, on est forcément vaincu», *Recherche*, cit., p. 1680). E definisce l'amore come «lo Spazio e il Tempo resi sensibili al cuore» («L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur» *Recherche*, cit., p. 1893). (41-42)

Insignificanza, volgarità, nullità costituiscono la condizione naturale dell'altro. È soltanto il desiderio di possedere il suo corpotempo fatto di eventi e di memorie, assai più che il semplice corpo fatto di organi e tessuti, a trasfigurarli nella favolosa e insondabile meta della nostra passione. Irraggiungibile meta. Meta foriera di angoscia, gettata nell'attesa, intessuta di

gelosia, sciolta nell'acido di quei sospetti nei quali immergiamo ogni evento ricordato, trasformando il più insignificante dettaglio «in un veleno che esaspera il suo amore o il suo odio o la sua gelosia (termini, questi, intercambiabili) e corrode il suo cuore» (p. 41). Questo è il lavoro della mente amorosa, l'incessante attività di un'ermeneutica della diffidenza che nessuna certezza potrà mai conseguire poiché tale sicurezza ha come condizione l'intero temporale nel quale l'altro distende il proprio corpo negli anni. Il ricordo incessante della persona che amiamo diventa così l'abitudine all'angoscia che la sua inevitabile distanza rappresenta. Abitudine che è una delle figure temporali più potenti e pervasive dell'esistenza umana. Comprendiamo dunque per quale ragione l'amore - che è di per sé fonte di gioia - si scompone nella frammentata potenza di istanti fatti troppo spesso di ansia, di dolore, di attesa. La vita appare in tal modo per quello che è in se stessa e agli occhi della Gnosi: un paradiso perduto, dal quale una qualche entità aberrante e malefica ci ha cacciati per gettarci nell'incomprensibile struttura che è il tempo.

E sta qui anche la ragione per cui l'universo di Proust è senza morale, veramente al di là del bene e del male, dell'ingiusto e del giusto: «La tragedia non ha niente a che fare con la giustizia umana. La tragedia è l'esposizione di una espiazione, ma non della miserabile espiazione per l'infrazione

QUESTO È IL LAVORO DELLA MENTE AMOROSA, L'INCESSANTE ATTIVITÀ DI UN'ERMENEUTICA DELLA DIFFIDENZA CHE NESSUNA CERTEZZA POTRÀ MAI CONSEGUIRE POICHÉ TALE SICUREZZA HA COME CONDIZIONE L'INTERO TEMPORALE NEL QUALE L'ALTRO DISTENDE IL PROPRIO CORPO NEGLI ANNI...



di un ordinamento locale, codificato da furfanti per dei pazzi. Il personaggio tragico rappresenta l'espiazione del peccato originale, dell'originale ed eterno peccato di lui e di tutti i suoi *socii malorum*: il peccato di essere nato» (p. 48).

Per Proust la via d'uscita, l'unica, non è etica né psicologica. È la parola. La scrittura ci libera dall'assurdo dei giorni e dei sentimenti assurdi per trasfigurare giorni e sentimenti nella parola che salva. È per questo che «per Proust, la qualità del linguaggio è più importante di qualsiasi sistema etico o estetico» (p. 61). Una qualità che splende di sanguinosa perfezione nel modo in cui lo scrittore definisce l'amore: «Come possiamo avere il coraggio di voler vivere, come possiamo fare un gesto che ci preservi dalla morte, in un mondo dove l'amore non è provocato che dalla menzogna e consiste solamente nel bisogno di veder le nostre sofferenze placate dall'essere che ci ha fatto soffrire?» («Comment a-t-on le courage de souhaiter vivre, comment peut-on faire un mouvement pour se préserver de la mort, dans un monde où l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans notre besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir?», *Recherche*, cit., p. 1673). Beckett afferma giustamente che «in tutta la letteratura non esiste analisi di quel deserto di solitudine e di recriminazione che gli uomini chiamano amore proposta e sviluppata con tale diabolica mancanza di scrupoli» (p. 40).

CÉZANNE. LES ATELIERS DU MIDI

di

GIUSY RANDAZZO

Giuliano Pisapia, sindaco di Milano, nella presentazione della mostra del padre dell'arte moderna, Paul Cézanne, tenutasi nella cornice di Palazzo Reale, scrive: «È stato il primo a svincolare l'arte dalla necessità della figurazione, mantenendo un profondo contatto con la natura e con il mondo» (p. 15). Non si può che concordare. Cézanne però, bisogna precisare, riteneva che compito precipuo dell'artista dovesse essere quello di ritrovare la natura per come essa è. Non è dunque guidato nella sua arte dalle motivazioni manifestate dagli impressionisti ovvero di rappresentare la propria percezione della visione naturale. Cézanne non cerca di dissolvere la forma ma di giungere a una conciliazione impossibile e che però si traduce in una ricerca costante che sviluppa le sue qualità, gli fa ritrovare il suo stile personale, caratterizzato dalla duttilità e dal dinamismo, fedele –com'era Cézanne– all'aspirazione continua della sua ricerca artistica: rappresentare le cose nella loro realtà più intima e fattuale. Ecco perché Chiappini scrive: «Il Maestro di Aix procede per semplificazione e intensificazione, alla ricerca di quella modernità che è sintesi radicale tra

la rappresentazione realistica della natura e le emozioni e la sensibilità del pittore» (p. 31). Un Cézanne dunque che cerca la via e trova, pur non sapendolo, il modo affinché le cose appaiano da sé, divenendo quasi un artista fenomenologo.

«L'artista non deve copiare la natura ma interpretarla senza prevaricarne l'essenza» (p. 36).

Valerio Adami, nel saggio *Forma e verità di una mela*, spiega in modo brillante come Cézanne abbia «cambiato le leggi della visione», sottraendole «ai vincoli della soggettività ottocentesca», e in cosa consista lo sguardo fenomenologico del maestro. «Convinto che fra arte e natura non vi fossero differenze e che toccasse al pittore di ricongiungere finalmente l'una con l'altra, Cézanne non ha mai dipinto una "mela" ma "la mela" che «libera la visione. Dà inizio al vedere». Persino la luce, sostiene ancora Adami, non è "intorno" alla mela ma «un rilucere proprio dell'oggetto». E conclude: «La 'mela' di Cézanne si è liberata della mela» (p. 43).

È d'accordo anche Denis Coutagne, che ricorda nel suo contributo l'importanza per Cézanne, pittore di paesaggi, «di assoggettarsi alla natura», di rimanere «fedele alla natura» (p. 45). E dunque nella sua evoluzione da pittore citazionista a impressionista, dal periodo *couillard* allo stile maturo che anticipa il cubismo, Cézanne tenderà per tutta la vita di ritrarre un'immagine eidetica della natura e il suo strumento sarà



Rudy Chiappini (a cura di)
Cézanne. Les ateliers du Midi
Skira
Milano 2011
Pagine 177
Mostra
Milano, Palazzo Reale
20 ottobre 2011-26 febbraio 2012



il colore, la pennellata decisa e ardita, eppure tenue nonostante la sua potenza. Sarà l'armonia cromatica che mostrerà l'equilibrio e il rapporto fuggevole tra le cose. Questo si fa ancora più visibile nelle trecentouno nature morte. Michel Fraisset ci ricorda il numero af-

finché il totale sulle 1199 opere di Cézanne ci dia la misura di come in effetti non si tratti di un genere minore. Prediligeva le mele, lo sappiamo. Sia Fraisset sia Machotka riportano la nota esclamazione di Cézanne mentre ritraeva Vollard, che si era addormentato in posa cadendo dalla sedia: «Sciagurato! Guasta la posa! Glielo dico in verità: deve stare come una mela. Si muove, una mela?» (qui a p. 66 e 69). Non sarebbe un artista fenomenologo però se questo *stare* delle cose rimanesse uno statico e impassibile modo fenomenico di presenziare nel mondo. Gli oggetti "provocano" sosteneva Cézanne; le mele poi erano a lui care perché gli ricordavano la sua amicizia con Emile Zola (Cfr. p. 64).

Pissarro gli insegnerà a non dipingere d'istinto, iniziandolo a «una pittura più meditata e ricca di certezze, [...] con la costruzio-

ne della struttura dell'immagine attraverso il tocco» (Chiappini, p. 25). Insomma, Pissarro «gli indica un nuovo modo di accostarsi 'oggettivamente' alla natura attraverso l'osservazione diretta. [...] Lo consiglia soprattutto di eleggere la natura a maestra» (*Ibidem*). E Fraisset precisa che, «a contatto con Pissarro, impara a osservare la natura e a trarne degli insegnamenti. La luce pe-



netra la sua opera» (p. 68). Gli oggetti che appaiono nelle sue nature morte non sono lì per caso, come semplici decorazioni, ma divengono luoghi che connotano lo spazio, configurazioni che esaltano la relazione tra le cose, paradigmi di tono e colore e forma. Lo sfondo, ad esempio, a volte un paravento, assume «un ruolo sempre più preponderante» (*Ibidem*).



«Cézanne è capace di conferire agli oggetti più semplici un'imponente maestosità, un'aura eterna. La luce diretta che li illumina dà loro una qualità scultorea. Ormai il pittore padroneggia la forma, e passa così ad affrontare il colore» (p. 71).

Anche i ritratti occupano «un posto speciale nell'opera di Cézanne» (Machotka, p. 79). Ha un obiettivo, sostiene Machotka: «Collegare l'aspetto esteriore del modello al contesto in cui lavora e incorporare entrambi in una composizione complessa ed elaborata con



meticolosità» (p. 80). Lo studioso continua la sua riflessione sul rapporto tra Cézanne e il volto umano, soffermandosi su quello che l'artista aveva con il proprio: «La testa di Cézanne [...] è diventata il fulcro dello studio sulla composizione pittorica condotto dal pittore, e forse nessun'altra testa avrebbe potuto servire allo scopo» (p. 90). Si pensi a *Portrait de l'artiste au papier peint olivâtre* (1880-1881). Non tanto il colore olivastro quanto la forma romboidale è il senso dello sfondo, ciò che genera l'armonia di ogni elemento, della figura modellata nel dettaglio sulla forma del rombo: e l'orecchio e l'ovale e il naso e la cravatta e il bavero. Cézanne usa la sua testa per studiare analiticamente la rappresentazione e per cercare ancora una volta di conciliare e armonizzare colori e forme con l'essenza delle cose. Ma andiamo al percorso della mostra. Un catalogo ben curato, ben scritto e ben strutturato è preludio di un percorso sorprendente. E invece non è così. La promessa di Domenico Piraina, direttore di Palazzo Reale, a introduzione dei saggi purtroppo non è mantenuta: «Nelle sale milanesi si dipana così un percorso innovativo, che offre una chiave di interpretazione originale per comprendere le scelte stilistiche, autonome fino al consapevole isolamento, dell'artista» (p. 17). È una mostra che ha un valore esclusivamente didattico ma non mi pare vi sia nulla di originale. Si vede sì l'evoluzione dell'artista che dai dipinti *d'après* approda a uno stile proprio: *Testa di donna* (1869-

1873), in cui cita Rubens; *Le quattro stagioni* (1860-1861), in cui il tono accademico è predominante; *I ladri e l'asino* (1870), in cui le macchie di colore sono cariche di materia; *La tentazione di sant'Antonio* (1877), in cui la pennellata si fa più leggera e che rappresenta il passaggio all'impressionismo dopo l'incontro con Pissarro; e ancora la pittura dei paesaggi della Provenza, che apre verso la fine al cubismo e in cui i colori si fanno sempre più caldi; poi la piena maturità artistica con *La Table de cuisine. Nature morte au panier* (1888-1890), in cui sembra di vedere quell'*in più* che Cézanne mette nel cubismo ovvero la rappresentazione da più punti di vista -lo spettatore subisce quasi uno scacco visivo in una luce costante: cerca la prospettiva tradizionale e trova più punti focali-; e per finire il basso continuo della sua carriera *La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves* (1905-1906).

Certamente interessante è la ricostruzione del suo ultimo *atelier du Midi*, ma manca qualcosa a questo percorso e non si tratta del *Groupe de sept baigneurs* (1900) che, pur previsto, si è dovuto sostituire con un altro dipinto; non si tratta dunque della mancata attenzione sia nel catalogo sia nella mostra alla figura umana nella sua interezza fisico-emotiva, che è da considerarsi una delle cifre di Cézanne. No, manca qualcosa che non è soltanto l'originalità del percorso. Forse il Maestro direbbe, se si trattasse di un dipinto, «qui c'è una mela, ma non la mela».

WOYZECK, O DEL LIBERO ARBITRIO

di

DARIO CARERE

NEES

Verso la fine dello splendido terzo capitolo della saga di *Matrix*, Neo, l'Eletto, il nuovo Messia che salverà il mondo dall'impero delle macchine liberando gli uomini ancora imprigionati, inconsapevoli, nell'immensa realtà virtuale da esse progettata, si cimenta in un epico scontro con Smith, un agente del programma che acquisendo sempre più indipendenza da questo è riuscito a diventare un pericolo per le macchine stesse, oltre che per l'umanità. Mentre per l'ennesima volta l'eroe precipita nel fango e la pioggia si abbatte su di lui, l'agente Smith, solitamente gelido, cede all'ira, e con disprezzo interroga Neo circa il perché della sua folle ostinazione di fronte alla sconfitta, dal momento che la razza umana non ha un vero motivo per sopravvivere, se si escludono quelle assurde illusioni che essa chiama libertà, amore, pace, e che lui etichetta come «capricci della percezione». In poche parole, l'intelligenza artificiale non è altro che una salvezza per il pianeta, dal momento che l'uomo, annaspando senza uno scopo, non fa che distruggerlo nella brama di risorse. Rialzatosi, fradicio ed esausto, l'Eletto dà un'eloquente risposta prima di proseguire lo scontro disperato: «*Perché così ho scelto*». Dal momento che Smith esiste solo per «bilanciare» la presenza dell'Eletto all'interno del programma virtuale, la mossa vincente di Neo sarà lasciarsi assorbire dall'agente, che perdendo così la sua funzione fondamentale verrà cancellato, mostrandosi tutto sommato dispiaciuto di scomparire.

Mentre muore nel mondo reale, Neo viene circondato da un intenso bagliore dorato, e gli compare sul petto, per pochi

fotogrammi, una croce di luce. Il martirio ha liberato l'umanità, che potrà esercitare ancora le proprie scelte.

Comunemente si ritiene che il libero arbitrio sia attributo fondamentale dell'essere umano, essendo questo, del resto, condizionato da molteplici convenzioni sociali, culturali o religiose circa l'agire in un modo e non in un altro. Il bene e il male vengono in genere individuati a partire dall'azione cosciente di ciascuno: insomma un buono certe cose non le fa, e un malvagio non ne fa altre; all'anima non viene riconosciuta la dote dell'ambiguità. Tuttavia non è così semplice capire dove ha il suo confine la nostra capacità di intendere e di volere, soprattutto ora che le neuroscienze affermano sempre di più «l'indipendenza» del nostro cervello. Penso ad esempio a quanto detto alla conferenza «Neuroni e libertà», tenutasi nel marzo di quest'anno a Palazzo Ducale di Genova, da P. Haggard dell'University College di Londra (la registrazione è a disposizione di tutti sul sito dello stesso Ducale): in poche parole, se il nostro cervello agisce in un modo e non diversamente, questo non è esattamente colpa nostra, e punire gli atti malvagi e premiare quelli buoni in futuro potrebbe considerarsi un provvedimento più *sociale* che *morale*. Io ho una reazione e tu un'altra: «giusto» o «sbagliato» si sostituiranno con «conveniente» o «sconveniente»; il che si prefigura come tristemente razionale.

Non si può ancora parlare, forse, di una sconfitta del libero arbitrio; certo, malgrado queste nuove da parte del mondo scientifico, al sorgere di un delitto la folla ha sempre bisogno, e probabilmente ne avrà sempre, di trovare un volto per il male. Ancora oggi i più credono che un'azione

delittuosa provenga da un male congenito, e allo stesso modo ogni disagio giovanile lo riconducono a una corruzione dell'anima piuttosto che a un malessere sociale. Si ritiene, socraticamente, che se sei buono tu non abbia motivo di far danno né di farti danno, e conviene essere buoni perché tutto sia migliore.

La questione mi è venuta in mente leggendo un classico del teatro tedesco, che conobbe anche diverse versioni cinematografiche: *Woyzeck*, di Georg Büchner (1813-1837), alla cui vita, brevissima e intensissima, rimando volentieri. Spirito inquieto e fortemente rivoluzionario, Büchner si interessò assiduamente alla miseria degli strati più disagiati della popolazione, di cui la società restauratrice dell'epoca non solo si disinteressava, ma aveva spesso timore. Tra le altre imprese, scrisse un pamphlet rivoluzionario molto violento, *Il messaggero dell'Assia*, che gli causò non pochi guai con la legge e in cui si intuiscono persino delle

L'OPERA, INSOMMA, È ANTI-IDEALISTA E ANTI-POSITIVISTA. IL DUALISMO NATURA-RAGIONE È UNA PURA ASTRAZIONE...

anticipazioni di Marx.

Il dramma si ispira a un vero fatto di cronaca del tempo: Johan Christian Woyzeck fu un uomo nato a Lipsia nel 1780; rimasto orfano giovanissimo, imparò il mestiere di barbiere e si arruolò come soldato (in questo periodo ebbe un figlio con una donna che non sposò). Al ritorno intrecciò una relazione con Johanna Christiane Woost, una vedova, la quale si dimostrò più volte infedele nei suoi confronti frequentando altri soldati, mentre lui si dedicava ai mestieri più umili, anche mendicando. Esasperato dalla gelosia, Woyzeck uccise la donna con un coltello nel 1821, e attese che le autorità lo prendessero, confessando subito. Nel processo, che durò circa tre anni, la giustizia si rivolse a un medico, il dottor Clarus, perché eseguisse una perizia psichiatrica su Woyzeck; benché avesse individuato nel barbiere diversi disturbi psichici, Clarus

lo dichiarò del tutto capace di intendere e di volere, e Woyzeck, negata la grazia, fu condannato a morte.

Qualche tempo dopo un ex padrone di casa di Woyzeck, saputo del caso, fece notare alle autorità che l'uomo aveva spesso sofferto di allucinazioni e sottolineò la gravità dei suoi disturbi; la difesa ottenne di far eseguire a Clarus una seconda perizia, che non fece tuttavia che confermare la prima; a nulla servì sottoporla anche all'attenzione dell'Università di Lipsia. Questa seconda perizia, grottescamente idealista, nella conclusione esprime l'augurio che i giovani, dalla vista del cadavere insanguinato, imparino che l'alcolismo, il gioco e le donne di piacere inducono l'uomo al male, e che essi decidano di "essere migliori perché tutto diventi migliore". Un altro appello e un'altra grazia furono respinti, e Woyzeck fu giustiziato nel 1824.

L'opera, che ci è giunta in diversi manoscritti, è rimasta solo in forma di abbozzo, per via della morte dell'autore, che conobbe il caso da varie fonti. Il lettore si trova di fronte non tanto a una trama unitaria, ma più a una serie di scene sparse, variamente collocate nel tempo e nello spazio; questo non lede affatto la loro efficacia, anzi sembra sposarsi bene con il carattere frammentario e lunatico di Woyzeck. Non sappiamo cosa esattamente l'autore pensasse di Woyzeck, sebbene il dramma sia chiaramente dalla sua parte. Il suo protagonista è misero, tormentato dalle allucinazioni e dagli strani rumori della sua mente, nonché dalla gelosia; ma di certo si direbbe tutt'altro che malvagio, e dopo l'assassinio ha un atteggiamento di malinconica tenerezza verso il suo figlioletto, che qui è anche il figlio dell'assassinata. Sarebbe scorretto, tuttavia, pensare che *Woyzeck* voglia giustificare l'omicida: il motivo principale (e probabilmente la ragione della sua fama) è la denuncia delle pessime condizioni degli strati bassi della popolazione, che costituivano allora la stragrande maggioranza, e il fatto che

esse siano ovviamente terreno fertile per il crimine, ma anche per via del disinteresse dei potenti. Il Capitano e il Dottore sono due personaggi mostruosi: il primo rappresenta il passivo esistenzialismo di una classe dirigente inadatta a venire incontro agli interessi degli umili; il secondo la dittatura della logica in una società che pretende, avendo una spiegazione per ogni cosa, di conoscere sempre la via migliore da seguire.

L'opera, insomma, è anti-idealista e anti-positivista. Il dualismo natura-ragione è una pura astrazione, perché l'uomo è anche semplice istinto, a volte incontrollabile. La scena dell'imbonitore che esalta le presunte doti intellettive straordinarie di un cavallo è molto eloquente: quando il cavallo fa "cose sconvenienti", l'imbonitore cerca di riparare asserendo che trattenere l'urina può far male alla salute; si ridicolizza così la presunzione di chi crede di sapere cosa sia esattamente la natura dell'uomo, come se si potesse fare una lista di definizioni circa qualcosa che è in continuo

mutamento. Per questi aspetti l'opera ricorda molto uno splendido romanzo di quasi 30 anni dopo, *Memorie dal sottosuolo*; anche Dostoevskij si prese gioco con amarezza degli ideali ottimistici e pseudo-scientifici del positivismo, ribadendo quanto il desiderio di distruzione, nonché di auto-umiliazione, dell'animale uomo non possa assolutamente cancellarsi con dati statistici e trattati di sociologia.

Per quanto riguarda la donna di Woyzeck, che l'autore chiama Marie, appare come un personaggio lascivo e opportunista, che non sembra avere molta gratitudine per l'uomo che con gran sacrificio le procura

di che vivere. Tuttavia verso la fine, quando recita dei brani della Bibbia, sembra avvicinarsi al modello sofferente della Maddalena; forse, col suo mistico desiderio di essere salvata da Dio, Büchner indica un'ulteriore traccia di ipocrisia, oppure vuole effettivamente sgravare di negatività il personaggio, che resta tutto sommato una vittima? L'impressione che ne ho ricavato è che Woyzeck e Marie siano entrambi vittime colpevoli. L'intento di Büchner, credo, è quello di mostrare che la virtù non è una cosa

così semplice da pianificare, quando si vive nel degrado. È Woyzeck stesso a spiegarlo al Capitano, quando questo lo redarguisce circa il suo bambino avuto fuori dal matrimonio. Al contempo, la miseria non può e non deve giustificare il male sempre e comunque; non possiamo saperlo, ma forse, se Woyzeck fosse stato aiutato, se qualcuno avesse parlato con lui, dopo una vita di stenti e di delusioni malgrado il servizio reso alla patria, forse sarebbe riuscito a convivere con i propri fantasmi ancora per un po'.

Qui non è il caso di analizzare tanti altri aspetti interessanti del *Woyzeck*,

che colpì molto la cultura del tempo, forse fin troppo, al punto che la prima rappresentazione vide la luce solo nel 1913. Dodici anni dopo andò in scena per la prima volta il *Woyzeck*, opera lirica ispirata al dramma, di Alban Berg, maestro espressionista; e fu altro scalpore. Woyzeck era ormai un eroe, a suo modo. E ciò che noi moderni, o presunti tali, dovremmo forse raccogliere dalla sua figura "umilmente" titanica è l'importanza di astenersi dal giudizio, di non pretendere l'assoluto, di tenere ogni definizione con le pinze, e di tenere a mente che il tempo della scelta è concluso.



LA MISTERIOSA RAGNATELA. UNO SGUARDO SULLA RETE

di

SERENA CASANOVA

Attraverso i dati Nielsen apprendiamo che in media, ogni giorno, un italiano su quattro è online. Ma quanti possono dire di conoscere davvero la rete? Di capire il funzionamento del calcolatore di fronte al quale si trascorre gran parte del tempo? I segreti annidati nel World Wide Web sono moltissimi e spesso paiono appartenere a un mondo che non è il nostro: ai nomi si sostituiscono indirizzi numerici, le immagini vengono codificate, i tempi di esecuzione di alcune operazioni complesse sono per l'uomo talmente veloci da essere inimmaginabili, quello che per noi è il semplice riconoscimento di un volto rappresenta per il nostro pc una delle operazioni più complesse da svolgere. Anche il modo di contare è diverso e utilizza la base due invece del sistema decimale.

Com'è possibile approcciarsi a un mondo tanto lontano? Ovviamente, per mezzo di un "qualcosa" che traduca il complesso linguaggio del programmatore. Prima della comparsa di Windows 3.11 era particolarmente complesso rapportarsi con il calcolatore: i comandi e le istruzioni eseguibili erano pochi ma chiamare un programma era assai complicato per coloro che avevano poca esperienza nel campo. L'introduzione del primo sistema operativo dotato di interfaccia grafica fu una grande rivoluzione nel campo informatico, sebbene fino all'apparizione dei sistemi multitasking non era possibile far girare più di un programma alla volta, e quando ciò avveniva non si poteva fare nessun'altra operazione. Ciò che consente dunque l'uso della macchina da parte dell'utente è l'SO, il sistema operativo, un insieme organizzato di programmi che gestisce le risorse hardware e software. Questo

è formato da applicativi, ad esempio word o excel, che ci consentono di comunicare direttamente con il computer senza necessariamente doverne conoscere il funzionamento interno. Esistono infatti una serie di linguaggi di programmazione, detti ad alto livello (ad esempio quello utilizzato in Visual Basic), che utilizzano istruzioni riconducibili al linguaggio umano e che quindi possono essere compresi da tutti. Oggi scrivere un programma è possibile anche per chi non conosce il codice che viene utilizzato a basso livello. I sistemi operativi più diffusi sono Microsoft Windows e Linux; sebbene talvolta gli applicativi di un sistema operativo possono non girare su uno differente, quello che c'è sotto, ovvero il BIOS (Basic Input Output System) è comune a tutti. Il BIOS è un software, ovvero una serie di programmi e procedure, già presente nel computer che registra gli input trasmessi all'utente per mezzo del sistema operativo e li comunica al "cervello" del computer. Esso ha anche la funzione di consentire al computer di interfacciarsi con la tastiera, il video e i dischi. L'hardware invece è ciò che, per mezzo del Bios, comunica al sistema operativo le componenti fisiche del nostro elaboratore. Lo schema di principio di funzionamento di questa parte dei calcolatori è rimasta quasi invariata dagli anni '80 ed è rappresentabile per mezzo dell'architettura di *Von Neumann* mediante tre principali blocchi funzionali: la Cpu (o microprocessore) che fa funzionare tutto il resto ed è la parte più significativa del calcolatore, la memoria che si divide in "dati" e "cose da fare" ed infine il blocco Input/Output che consente al pc di interagire con il mondo circostante. Le informazioni a questo livello vengono scambiate sotto forma di bit e byte perché una particolarità



dei computer è quella di capire se in un collegamento fluisce o meno corrente: grazie a questa abilità si è potuto creare un alfabeto interno mediante il quale la macchina può trattare i dati proveniente dall'esterno. Così è stato fatto corrispondere un "1" al passaggio e uno "0" all'assenza di corrente. Una definita serie di "1" e di "0" verrà così associata, per mezzo di una codifica, a un numero o a un simbolo. Il numero minimo di bit (Binary digiT, la cifra 1 oppure la cifra 0) su cui opera contemporaneamente un computer è otto, ovvero su un byte. Una CPU per mezzo della ALU (unità aritmetico-logica) effettua le operazioni logiche con i soli valori di verità "0" e "1" e per mezzo dei connettori AND, OR, XOR e NOT, riconducibili agli stessi operatori di congiunzione logica, disgiunzione inclusiva, disgiunzione esclusiva e negazione logica aristotelici. Queste porte vengono realizzate con tecnologie che sfruttano il drogaggio di semiconduttori e, opportunamente collegati, possono essere utili a svolgere svariate operazioni molto complesse.

Se soltanto una piccola sbirciata dietro al sistema operativo può iniziarci al nuovo universo dell'architettura del nostro computer, comprendere il funzionamento della rete che collega quasi tutti i calcolatori del mondo deve essere ancora più complesso. Le reti nascono quando ci si trova di fronte alla

necessità di scambiare informazioni in modo sicuro e veloce tra diversi calcolatori. La prima rete su larga scala venne sviluppata negli anni '60 dal Dipartimento della difesa statunitense ed era in grado di connettere circa una decina di laboratori e università, permettendo loro lo scambio di dati e la possibilità di utilizzo di risorse comuni. Con il tempo questa rete si espanse sempre di più e nacque Internet: una serie di computer connessi in un'unica grande ragnatela di comunicazione distribuita su tutto il pianeta. L'ossatura di internet è molto veloce e potente ed è costituita da fibra ottica, mentre le sottoreti di vario tipo collegate a questa resistente base sono spesso più lente e deboli.

Era imprevedibile alla nascita della rete telematica decentrata progettata dal Dipartimento della difesa statunitense prevederne la sorprendente evoluzione. Dunque, gli indirizzi che vennero pensati per muoversi al suo interno ora risultano non sufficienti a coprire le necessità della grande rete globale: è in corso dunque un processo per l'inserimento di indirizzi più lunghi che pos-

sano permettere a più utenti di raggiungere ogni anolino della grande ragnatela. Siccome gli indirizzi dei siti web devono essere fissi, i 4 miliardi di indirizzi, detti indirizzi IP, che sembravano inizialmente superflui, oggi risultano essere preziosi. Per questo essi vengono consegnati da provider, ad esempio dal gestore telefonico, in maniera dinamica: l'indirizzo utilizzato dal mio pc non è fisso ma ne ottengo uno soltanto quando mi connetto ad internet e con questo indirizzo mi è momentaneamente permesso di navigare. Ecco perché per vedere il seguito

CIÒ CHE CONSENTE DUNQUE L'USO DELLA MACCHINA DA PARTE DELL'UTENTE È IL SISTEMA OPERATIVO, UN INSIEME ORGANIZZATO DI PROGRAMMI CHE GESTISCE LE RISORSE HARDWARE E SOFTWARE...

di un filmato su Megavideo, trascorsi i 72 minuti, era sufficiente disconnettere il pc e in seguito connettersi nuovamente: il servizio vede il pc come un nuovo utente perché possiede un diverso indirizzo IP. Avere indirizzi IP statici è possibile anche oggi ma è più costoso: tipicamente i possessori di indirizzi IP statici sono i Server, unità di elaborazione che mettono a disposizione una o più risorse informatiche per altre unità (Client) di una rete computer.

Ma che cosa ci guida nella rete? Come è possibile che la mia macchina venga riconosciuta universalmente e ricordata nell'atto di risposta a una sua richiesta al web? Tutto comincia dalla LAN casalinga, una rete privata diversa da internet che opera a velocità piuttosto alte e a cui posso connettere un definito numero di computer ma che, stranamente, hanno indirizzi più lunghi di quelli IP: gli indirizzi MAC, gestiti dal sistema operativo. In questa rete viene utilizzato il protocollo Ethernet, che si dice definito a basso livello, ovvero a livello di link. Non solo all'interno di questa struttura possono essere collegati diversi computer, ma è anche possibile che più applicativi vi accedano contemporaneamente con un preciso numero di porta. Un applicativo in internet viene definito da un socket, l'insieme di indirizzo IP

e numero di porta. Diversi computer possono dunque scambiarsi pacchetti in una rete locale, ma è anche possibile che questi vengano instradati in internet per mezzo

SE SOLTANTO UNA PICCOLA SBIRCIATA DIETRO AL SISTEMA OPERATIVO PUÒ INIZIARCI AL NUOVO UNIVERSO DELL'ARCHITETTURA DEL NOSTRO COMPUTER, COMPRENDERE IL FUNZIONAMENTO DELLA RETE CHE COLLEGA QUASI TUTTI I CALCOLATORI DEL MONDO DEVE ESSERE ANCORA PIÙ COMPLESSO...

di un "portone" tra la rete privata e quella globale. Questo portone è il modem, facente funzione di traduttore di indirizzi, di instradatore nella rete, di trasmettitore di pacchetti all'esterno e richiedente un indirizzo dinamico al gestore telefonico. Così il pacchetto inviato dal mio pc viene veicolato in internet, dove il suo percorso sarà diretto da alcuni router posizionati sui nodi della rete, i quali sono in grado di compilare delle tabelle di routing dove vengono "segnati" gli indirizzi dei vari server. Ogni pacchetto inviato in internet ha un campo mittente e un campo destinatario e a seconda del contenuto può seguire diversi protocolli a livello di trasporto: l'UDP, se non è importante che tutte le parti del codice vengano ricevute ma che avvenga la visualizzazione in sequenza e rapidamente, come nel caso di un video e messaggi vocali; il TCP, se è importante la ricezione dell'intero codice. Esistono metodi per evitare che i pacchetti circolino infinitamente in internet sovraccaricando la rete, altri per il controllo degli errori e alcuni per il trasferimento di informazioni in segretezza. Questi ultimi permettono, attraverso algoritmi di crittografia, la trasmissione sicura di dati e la garanzia di comunicare con un utente certificato.

La navigazione in rete ci permette di svolgere infinite funzioni comodamente seduti di fronte al nostro monitor, ma questa operazione non sarebbe così semplice se per raggiungere un determinato sito dovessimo ricordarci il suo indirizzo IP: è più facile ricordarsi un nome da associare al contenuto della pagina. Per questo motivo è necessario il DNS, un utile ausilio per l'utente che traduce gli indirizzi IP in nomi di host, ovvero di nodi della rete. Un esempio di nome di dominio è www.google.it, un insieme di stringhe separate da punti.

Il campo dell'informatica è vasto e in espansione e negli ultimi decenni ha letteralmente cambiato il mondo. I suoi strumenti e le sue architetture spesso non sono tangibili e le tecnologie usate sono davvero complesse e da quando sono nate hanno cominciato a semplificarci la vita.

CRONACHE DI UN CROCENERINO. LA MIA ESPERIENZA A ROMA, DALLA MANIFESTAZIONE AGLI SCONTRI

di

GIORGIO STIMAMIGLIO

E' necessario precisare che non sono un sostenitore della Croce Nera Anarchica, ma mi sono definito "crocenerino" in quanto cercavo con tutte le forze e i mezzi a mia disposizione di aiutare le vittime delle cariche e dei lacrimogeni lanciati dalle Forze dell'Ordine: passatemi questa imprecisione. Una sorta di croce rossa clandestina.

Prima di cominciare a scrivere, sottolineo per trasparenza che se non ho attivamente partecipato agli scontri, se non ho lanciato pietre, se non ho cercato di far del male a nessun agente, a nessuna persona, è stato perché sono idealmente contrario alla violenza, azione che in sé e per sé è insignificante, senza un reale contenuto. Ma sull'idea di violenza sarò più chiaro in seguito.

Il 15 ottobre 2011 a Roma il fermento cittadino era festoso. Tra gli slogan, il buio del nostro futuro e la rabbia si scioglievano in un caldo vento di solidarietà, il sole schiacciava a terra duecentomila persone, duecentomila cervelli che quel sabato avevano pensato: "lo oggi mi indigno". Studenti, precari, lavoratori, sindacati, autonomi e pensionati, perfino bambini, passeggiavano (con enorme difficoltà) in un lungo, lunghissimo, infinito corteo.

Le notizie sui primissimi scontri arrivavano sconnesse, conflittuali, confuse. Dallo spezzone genovese mi sono mosso velocemente avanti, seguendo la scia del corteo, fino a dove i manifestanti (o presunti tali) violenti stavano bruciando macchine e sfondando vetrine. Tutti sapevano che il corteo non autorizzato si sarebbe mosso per assediare la sede del Parlamento, si

sarebbe quindi staccato dal corteo dei cosiddetti "indignados" per raggiungere la sede del potere italiano. Chi voleva partecipare era perfettamente preparato agli eventi che avrebbe provocato.

Non so sinceramente se ci fossero degli infiltrati della Polizia nel corteo, e non entrerò nel merito della questione. Se avete dei dubbi, leggete qualche dichiarazione del fortunatamente defunto KoSSiga.

Mi sono ritrovato solo tra la gente dove sono arrivate le prime cariche, dove è stato spezzato il corteo, nel momento in cui è stato dichiarato fallito.

Mi sono chiesto come tutte quelle persone avrebbero avuto la notizia prima di arrivare in Piazza San Giovanni, come avrebbero reagito e, soprattutto, come e quando sarebbero tornati a casa. E mentre me lo chiedevo, tra una fuga e l'altra, mi sono ritrovato a seguire volente o nolente un pezzo di corteo che, praticamente costretto dalla presenza della Polizia dietro di noi, si è diretto verso Piazza San Giovanni, dove lo scenario che mi si presentava era tristemente simile a quello che già ho visto, dieci anni fa, durante il G8 di Genova.

Una densa nube di fumo anneriva la strada alle mie spalle, filtrava i raggi del sole e, davanti a me, si presentava l'incredibile. Una parte del corteo autorizzato era arrivato prima di noi in piazza e la confusione aveva agito in modo da mischiare le parti, così che vecchietti spaesati correvano a fianco di insurrezionalisti, Coppiette serene a fianco di mamme e bambini, a fianco di gente incazzata marcia, ultras e teppisti.

Avevo con me diversi limoni e 4 litri di soluzione di acqua e bicarbonato di sodio. Già li avevo sfoderati quando i lacrimogeni ci costrinsero verso la piazza da via Labicana,

per aiutare chi proprio non si aspettava una situazione simile.

Ci siamo tutti ritrovati imprigionati dalla Polizia in piazza san Giovanni o, meglio, tra piazza del Laterano e piazza della Porta. Facevo avanti e indietro soccorrendo i presenti, e gli scontri si facevano sempre più duri, il fumo più denso, gli occhi più rossi e gonfi, la gola più chiusa.

Carica per carica la gente si accalcava ed è difficile adesso spiegare a parole tutte le emozioni che mi sono passate per la testa.

Incazzato col corteo pacifico, incazzato con gli ultras, coi teppisti, con la Polizia, con

IL 15 OTTOBRE 2011 A ROMA IL FERMENTO CITTADINO ERA FESTOSO. TRA GLI SLOGAN, IL BUIO DEL NOSTRO FUTURO E LA RABBIA SI SCIOGLEVANO IN UN CALDO VENTO DI SOLIDARIETÀ...

gli organizzatori della manifestazione che io volevo fare, incazzato con i politici che già avevano le dichiarazioni in mano, che già sapevano e tutti pronti si dissociavano dal movimento black bloc. Non rinnego le mie posizioni e, sì, io sono uno di quelli che avrebbe piantato una tenda davanti al Parlamento; mi sono stufato dei perbenisti miei coetanei che il venerdì mattina sono per strada e sabato mattina sono a scuola, dei lavoratori che il venerdì sciopero generale ma lunedì "portano il pane a casa". Siamo braccati dalla Polizia giorno e notte, nelle manifestazioni come tutti i giorni per le strade, ma ora, in questo Paese che è riuscito ancora una volta a darci una cultura di regime, anche chi non è un nemico, chi ha gli stessi obiettivi ma non condivide i metodi, si schiera con il potere che cerca di combattere pur di sconfiggere chi giorno e notte si impegna a costruire per gli altri il futuro che desidera per sé.

Non posso nascondere di essere allibito: il qualunque di un movimento, nato come non nostro, di cui con ulteriore qualunque abbozziamo una copia venuta comunque male, ha permesso la presenza di mentecatti che consegnavano compagni nelle mani dei

poliziotti. Per chi non l'avesse capito parlo degli "indignados". Non era mai successo. È assurdo. Nessuno vuole sostenere l'azione di sabato, 15 ottobre 2011, con un qualsivoglia obiettivo. Quel giorno tutta la rabbia, scintilla degli scontri, è stata fine a se stessa, delegittimata perché non incanalata in un obiettivo e iniziata da chi di compagno ha poco e niente; ma prima di darmi del fascista, prima di darmi dell'infame perché rovinavo un movimento -e a questo punto mi chiedo: ma quale movimento?-, a me, black bloc di diritto, chiedevano tutti aiuto.

Mi spiego: la violenza non può essere acriticamente considerata sbagliata, ma le ragioni dei conflitti possono risultare legittime o meno a seconda delle situazioni. Se si fosse staccato uno spezzone del corteo che avesse cercato di arrivare al Parlamento, ogni azione del "blocco" volta al raggiungimento di Montecitorio sarebbe stata legittima, ogni cassonetto bruciato, ogni singola pietra, ogni singolo passo "non autorizzato". Chi ha iniziato lo scontro con le Guardie, quel giorno, ha costretto i compagni (i compagni veri) a spostare l'attenzione da un obiettivo politico alla tenuta della piazza, dall'attacco alla difesa, dalla costruzione al rappezzamento. Non mischiatemi, non mischiateci, spero di aver chiarito che l'errore da voi commesso è gravissimo e imperdonabile.

Ho soccorso gente di tutti i tipi, da sessantenni boccheggianti a quindicenni disorientati, da compagni pacifisti a "indignados per caso". Tutti che mi chiedevano di star lì con loro ancora un minuto, di far loro respirare solo un'altra volta attraverso il mio panno imbevuto, di bagnarsi gli occhi ardenti ancora una volta. Beh, cari compagni della domenica, se avessi saputo come mi avreste chiamato, a chi mi avreste accomunato, vi avrei volentieri lasciato boccheggiare ancora qualche minuto in mezzo ai CS scaduti, ai lacrimogeni ad altezza uomo, alle cariche che indistintamente colpivano voi, noi e i teppisti.

PORTFOLIO

FOTOGRAFIA

di
TANO SIRACUSA

Una Finestra sul cinema

La finestra è la cornice che unisce e separa i due mondi, quello reale di chi guarda e quello irreali che un artista ha sognato. Attraversare una finestra con lo sguardo è attraversare il confine fra la realtà e l'illusione, fra il qui e l'altrove, fra la sala cinematografica dove siamo seduti e l'allucinazione che ci rapisce. Per questo forse ci sono così tante finestre nei film, nei quadri e nelle fotografie. L'oggetto magico che rende possibile lo scambio fra i due mondi si autorappresenta, si mette in cornice, entra come protagonista reale nello scambio illusorio che ha reso possibile.

T.S.











ARISTOTELE E I MISTERI

di

LUIGI CAPITANO

Se non fosse compiuta per Dioniso la processione, e se non fosse rivolto a lui il canto dell'inno, in realtà, senza nessuna venerazione maneggerebbero oggetti venerabili.

Eraclito

...e se giungono in qualche modo a toccare la verità pura riguardo all'essere, questa è per loro la rivelazione ultima e perfetta della filosofia.

Plutarco

Sull'esempio del proprio maestro, Aristotele volle essere iniziato a quei riti sacri che si ripetevano ogni fine estate a Eleusi. Qualcuno diceva che era come assistere a una tragedia, ma forse era solo una diceria risalente alle profanazioni di Eschilo. Il filosofo aveva cominciato a pensare che la tragedia avesse il potere di purgare l'anima, liberandola dall'angoscia e dalla compassione. Ma il vero sogno di Aristotele era una purificazione del filosofo: quest'ultimo non avrebbe più dovuto meravigliarsi di nulla, dopo essersi stupito di tutto e aver riconosciuto la causa di tutte le cose. Solo così il sapiente avrebbe potuto partecipare della natura divina, composta di puro pensiero. Alcuni indiscreti versi di Pindaro lasciavano trasparire delle verità sui misteri eleusini.

Erano feste della conoscenza, in cui veniva rivelato il senso della vita: «Felice chi entra sotto la terra dopo aver visto quelle cose: conosce il fine della vita, e conosce anche il principio dato da Zeus». Platone aveva avuto proprio ad Eleusi l'intuizione meravigliosa della cavalcata sul dorso del cielo delle anime alate sciamanti intorno ai dodici dèi astrali.

Così, anche Aristotele decise di prender parte alle iniziazioni, passando per tutta una serie di prove, patimenti, astinenze, digiuni, purificazioni, danze labirintiche, e vari altri rituali. Quando il mistagogo gridò: «al mare, oh mistici!», si vide Aristotele gettarsi a mare insieme a tutti gli altri, e confondersi così con schiavi e barbari, per il sacrificio del porcellino; come tutti gli altri bevette il ciceone (un intruglio a base di orzo, acqua e menta), e seguì nella notte le fiaccole di lacco, che anch'egli invocò a voce alta. Quello che più lo stupiva, in tutti questi rituali, era la totale assenza di ogni dottrina: lo ierofante non comunicava nessuna sapienza, non offriva alcun ammaestramento; si limitava a pronunciare delle formule di rito e a intonare qualche canto.

Nel Telesterio – la sala dei misteri – le statue degli dèi, improvvisamente illuminate, davano l'impressione di animarsi (ma forse si trattava di allucinazioni provocate dai fiori di papavero...). Aperti i propilei del tempio, e tolte le vesti alle statue, la loro luce dissipava ogni oscurità e ogni fumo.

Visioni terribili e angosciose avevano scoraggiato la maggior parte degli iniziandi, costretti a fuggire inorriditi da Agra, dove si svolgevano i «Piccoli Misteri». L'iniziato veniva saggiato e torturato come oro nel fuoco, e dall'esito di queste prove dipendeva tutta la sua futura sorte ultraterrena. L'angoscia della morte faceva essenzialmente parte di quelle prove. Non a caso «iniziato» e «morte» in lingua greca suonano quasi allo stesso modo. Solo chi avesse avuto il coraggio di resistere fino alla fine, dopo aver attraversato gli oscuri labirinti dell'Ade, sarebbe giunto alle beate visioni dei «Grandi Misteri»: «felice il mortale che ha visto nell'oscuro regno delle

ombre, perché il fato degli iniziati e quello dei profani non è lo stesso. Quei misteri dei quali nessuna lingua può dire, beato è colui che ha visto con i suoi occhi, perché dopo la vita il suo destino è diverso da quello degli altri». Così i rapsodi recitavano l'inno omerico a Demetra. Chi non avesse partecipato ai misteri, sarebbe marcito per sempre nell'Ade. E stessa sorte sarebbe toccata anche a un giusto come Socrate, che non era stato iniziato a Eleusi, sol perché non aveva voluto uscire da Atene e non amava troppo i segreti. Il cinico Diogene dissacrava perciò i misteri, chiedendo: «Un brigante si salverà perché è stato iniziato, e un eroe come Epaminonda dovrà invece marcire per sempre nel fango?»

Aristotele desiderava la conoscenza più della sua stessa salvezza, ma egli pensava che in fondo non dovesse trattarsi di due cose diverse. Le visioni finali gli avrebbero mostrato lo splendore della verità nella sua nuda e pura bellezza, il culmine della filosofia, la sapienza.

Ma lo spettacolo rituale era talmente emozionante che ognuno poteva vedere veramente ciò che credeva. Era una sorta di specchio dell'anima in cui veniva proiettato il desiderio della rinascita.

Il dramma di Demetra alla ricerca della figlia Persefone rapita da Ade veniva rivissuto con erramenti, canti, incantamenti, mimi, danze iniziatiche al suono dell'*aulòs* e dei cembali; e alla fine il sacerdote (dopo aver bevuto una piccola dose di cicuta) si univa con la sacerdotessa sacra di Demetra, rito che preludeva alla nascita rituale di Dioniso. Lo ierofante, col suo manto viola, cominciava a urlare tra le fiaccole: «La Forte Signora ha generato il Forte fanciullo!»

Le fiaccole brillavano nella notte come mille lucciole, e i misteri culminavano con la mirabile visione di una spiga mietuta.

A un certo punto, giungevano delle donne danzanti che agitavano estaticamente con le braccia i loro veli, attorniate da ebbri Sileni. Portavano un cesto contenente l'oggetto misterioso, mentre gli iniziati, in processione, cantavano un inno in onore

di Dioniso, entrando in *trance*. Anche Aristotele si avvicinò al cesto e, con un gesto pieno di venerazione, toccò anche lui l'oggetto misterioso e, improvvisamente, ebbe come una rivelazione. Aristotele aveva toccato con mano, per una sola volta, il mistero stesso di Dioniso. Da quel giorno, il filosofo asserì che i principi ultimi della filosofia sono mistici: non possono essere conosciuti, *né insegnati*, ma solo intuiti come nei misteri. Si ritirò quindi nel suo Liceo, dove non smise di *insegnare* la sua dottrina, passeggiando e scrivendo appunti per le lezioni.

Fra gli scritti di Aristotele che sono giunti fino a noi possiamo ancora leggere frasi come queste: «l'intuizione che lampeggia attraverso l'anima come un fulmine, permise in un certo tempo di *toccare* e di contemplare, per una volta sola. Coloro che hanno *toccatto* direttamente la verità pura riguardo a quell'oggetto credono di possedere il termine ultimo della filosofia, come in una iniziazione»; «gli iniziati non devono imparare qualcosa, bensì subire un'emozione ed essere in un certo stato, evidentemente dopo essere divenuti capaci di ciò»; «la stessa capacità intuitiva subisce una folgorazione: il che appunto si chiama misterico». «L'intuizione dev'essere il principio della scienza».

Essendo stato suo precettore, il filosofo di Stagira aveva iniziato ai misteri il futuro imperatore Alessandro Magno. Ma Alessandro fu presto invasato da un demone che non lo avrebbe mai più abbandonato: la smania di venire iniziato a tutti i misteri dell'Oriente, il delirio di essere venerato come un dio, di soggiogare il cielo dei vinti. Per questo conquistò il più vasto impero dell'antichità, così come Aristotele aveva conquistato il più vasto regno della conoscenza del proprio tempo. E come Alessandro non esitò ad assassinare Cleito, l'amico che gli aveva salvato la vita, sol perché aveva rifiutato di veder in lui un dio, così Aristotele uccise l'antica sapienza illudendosi così di rimanere l'unico dio nell'olimpio della teoria.

Proposte editoriali

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo redazione@vita-pensata.eu, accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

Formattazione del testo

Il testo deve essere composto in:
carattere Helvetica Neue; corpo 12; margine giustificato; 40 righe per pagina.

Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 10.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: lvi, p. 11.

Quando -sempre fra due note immediatamente successive- l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: *Ibidem*

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»¹.

Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

Per citare dalla Rivista

Per citare un testo della Rivista si consiglia di utilizzare la seguente notazione:

AUTORE, Titolo, «Vita pensata», Anno, numero, ISSN 2038-4386, URL (Esempio: <http://www.vitapensata.eu/2010/11/01/colori/>)

Se si cita dalla versione PDF si aggiunga il relativo numero di pagina.

Invio proposte

Inviare le proposte di collaborazione soltanto in versione digitale, versioni in formato cartaceo non saranno prese in considerazione.

COLLABORATORI DEL NUMERO 14

Diego Bruschi

Luigi Capitano

Dario Carere

Serena Casanova

Francesco Coniglione

Annarita Curcio

Andrea Ferroni

Alessandro Generali

Pasquale Indulgenza

Lillo Rizzo

Tano Siracusa

Giorgio Stimamiglio

GRAFICA DEL PDF E DEL SITO

Giovanni Polimeni

Life Cogitans Institute

E-mail: lci@vitapensata.eu

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista: www.vitapensata.eu
Le fotografie d'autore sono coperte da copyright, per l'uso rivolgersi alla redazione.

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA

*“La vita come mezzo della conoscenza” - con questo principio nel cuore
si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e
gioiosamente ridere.*

(Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 324)

Anno II N.14 - **Marzo 2012**

REDAZIONE

[AUGUSTO CAVADI](#), DIRETTORE RESPONSABILE

[ALBERTO GIOVANNI BIUSO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

[GIUSEPPINA RANDAZZO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

redazione@vitapensata.eu

RIVISTA MENSILE ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

=====
La filosofia come vita pensata
=====

