

# VITA PENSATA

ISSN 2038-4386

**La filosofia come vita pensata**



13

**«Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio  
firmitatis, utilitatis, venustatis»**

*(Vitruvio, De Architectura, I, 3)*

---

**Direttore responsabile**

Augusto Cavadi

**Direttori scientifici**

Alberto Giovanni Biuso

Giuseppina Randazzo

**Rivista mensile on line**

Registrata presso il

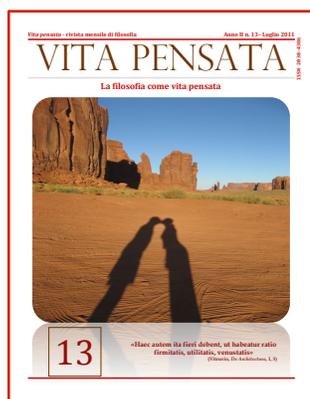
Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

---

## INDICE



Anno II n.13 -Luglio 2011  
Mensile di filosofia  
ISSN 2038-4386

Sito Internet

[www.vitapensata.eu](http://www.vitapensata.eu)

In copertina

*Costruire Abitare  
Pensare*

fotografia di

© Monica Ruggero

## EDITORIALE

**AGB & GR ARCHITETTONICAMENTE** 4

## TEMI

**Giusy Randazzo PER UNA FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO** 5

**Paolo Citran STATUTO EPISTEMOLOGICO E DIDATTICA DELLA FILOSOFIA** 11

**Rocco Pititto EL RECINTO DE LA MUERTE** 17

**Tano Siracusa FOTOGRAFARE IL VOLO** 30

## AUTORI

**Alberto Giovanni Biuso RICOEUR. LA NARRAZIONE DEL TEMPO** 33

**Katia Pizzi IL REDDITO DELLA VERGOGNA: LA NARRATIVA TRIESTINA  
DI GIUSEPPE O. LONGO** 40

## VISIONI

**A.G. Biuso - G. Raciti - S. Tinè SU THE TREE OF LIFE. UNA  
CONVERSAZIONE A DISTANZA** 44

**Alberto Giovanni Biuso DON GIOVANNI** 47

**Giusy Randazzo NOTRE DAME DE PARIS** 49

**AGB & GR LORIS CECCHINI. LA MATERIA ARCHITETTONICA** 52

## RECENSIONI

**Alberto Giovanni Biuso PRIMA LEZIONE DI FILOSOFIA** 54

**Giusy Randazzo L'ARCHITETTURA DIFFICILE** 57

**Diego Bruschi MOLTE NATURE** 64

**Marco Castagna DE IMMORTALITATE ANIMAE** 67

**Giusy Randazzo GENTE DI FOTOGRAFIA** 73

## NEES

**Valerio Marconi FRAMMENTI SUL CONCETTO DI NULLA** 76

## SCRITTURA CREATIVA

**Dario Carere IL CIGNO** 78

## ARCHITETTONICAMENTE AGB & GR

**L'**essere umano è anche l'animale che abita, che costruisce i luoghi del proprio stare, per il quale la *casa* non rappresenta uno dei tanti possessi ma è parte di sé, al modo in cui lo è il corpo. Interno ed esterno giocano dunque nell'architettura una funzione del tutto peculiare. Una dimora è l'esterno dei corpi che la abitano e l'interno della città che contribuisce a comporre. L'unità originaria e profonda di ogni ente con tutti gli altri riceve così una conferma e una testimonianza potenti perché fatte di un dinamismo senza fine, che affonda nella continuità dello spazio, dei luoghi, del rimanere e dell'andare.

Se per gli esseri umani è così naturale *costruire, abitare, pensare* è anche perché la mente è una struttura architettonica, è il luogo nel quale convergono la complessa organizzazione e stratificazione di memorie, relazioni, intenzioni, dinamiche che costituisce la vita cosciente, la quale si dispiega in ampie architetture neurologiche e semantiche.

Architettonicamente vuol dire dunque che i luoghi edificati dalla nostra specie sono una proiezione massiccia, funzionale e meravigliosa dell'intelligenza individuale e collettiva. E che dove l'abitare è degradato al solo obiettivo dello *stare* e non dell'*essere*, del *sussistere* e non anche dell'*esistere*, si generano i mostri dei ghetti urbani, dell'abusivismo edilizio, dei troppi quartieri dove ciascuno sembra un neurone solitario e quindi impazzito invece che comporre l'armonia faticosa ma necessaria delle sinapsi urbane, della soddisfazione che deriva dal percorrere anche gli spazi esterni alla propria dimora sentendosi ancora e sempre a casa propria. Soltanto da questa appartenenza ai luoghi

può nascere il rispetto per i luoghi, può generarsi la città, può manifestarsi la bellezza architettonica e urbanistica che è una delle più grandi esperienze -quando c'è- della capacità poietica e poetica della specie umana, della sua natura edificatrice di forme, sperimentatrice incessante, curiosa perché infantile e saggia perché millenaria.

Lo spazio urbano è oggetto e soggetto, contenitore e contenuto, rappresentazione e sostanza. Le città sono organismi che una volta apparsi crescono come corpi vivi. E come un corpo, una città può essere ferita, invecchiare, rigenerarsi, morire. E, alla fine, non esistono luoghi ma soltanto interpretazioni. Perché la vera natura dell'abitare umano -il suo segreto- sta nel trasformare la pietra, il legno, il cemento e l'acciaio in una parte di sé, nella proiezione delle nostre attese, dei ricordi, dell'abbraccio vitruviano che dal corpo umano si apre all'intero essente.

Questo numero di *Vita pensata* parla di città, di attraversamenti, di cattedrali, di righe e goniometri, di musei, del cosmo. E dell'esserci umano che a tutto questo dà forma, senso, vita in una varietà di manifestazioni, desideri, passioni, comprensioni, costruzioni. Abbiamo voluto chiudere così -con una universalità da tutti visibile perché da tutti abitata- il primo anno della nostra Rivista. I prossimi numeri - quando usciranno- avranno altra struttura e altro supporto.

Ci auguriamo, infatti, che siano pubblicati anche su carta e non soltanto in digitale. In modo da trovarli non soltanto nella Rete ma anche nelle librerie e nelle biblioteche, che delle riviste sono la casa naturale.

Casa, appunto.

## PER UNA FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO

di Giusy Randazzo

**C**os'è un interno architettonico? E quali sono le ricadute teoretiche che hanno generato tanta attenzione da parte della filosofia?

Domande legittime -queste- e non perché sia un campo di ricerca nuovo quanto piuttosto perché è poco conosciuto essendo demandato, nell'opinione comune, a un sapere tecnico e non filosofico. Necessariamente bisogna innanzitutto operare una chiarificazione dei termini per uscir fuori da un'iniziale impasse. Nel linguaggio ordinario la definizione *interno architettonico* richiama immediatamente l'ambito domestico. Una prima riflessione, però, più accurata sui singoli termini sprona a soffermarsi sul concetto di *interno* che rimanda immediatamente al suo opposto: *esterno*. È chiaro che l'uno non potrebbe esistere senza l'altro. Ogni esterno ha necessariamente un suo interno. Si pensi a una piazza: è un esterno o un interno? Esterna alle abitazioni o interna alla città? Se è un esterno, il suo interno è comunque all'aperto. Dunque, la prima certezza che se ne deduce è che non necessariamente *interno* richiama l'aggettivo *chiuso*. Sembra comunque legato a doppio filo con *arredamento*, mentre l'esterno non necessariamente ascrive a sé la *decorazione* potendola individuare anche all'interno di una costruzione. La questione si fa più complessa a questo punto. Se per esterno non intendiamo semplicemente ciò che è all'aperto, non ci resta che pensarlo come *strato ultimo di qualsiasi interno* e di certo non come semplice rivestimento. La pelle, per esempio, è l'esterno del corpo, ma i muscoli sono esterni alle ossa e le ossa al midollo che le attraversa. Nessuna delle parti qui menzionate è fuori dal corpo, neanche la



© Pierfranco Ramone

pelle. Insieme sono il corpo che costituisce un tutto unico, un organismo vivente e come tale immerso nel mondo, nel suo interno. Fenomenologicamente qualsiasi cosa sia esterna alla mia corporeità, mi trascende, è oltre me: una penna così come una cattedrale o una città o il mondo stesso che abito. Se dunque è così e se è vero che sia della penna sia della cattedrale sia del mondo stesso possiamo argomentare -relativamente alle loro parti costituenti- esattamente come per il corpo e possiamo similmente concludere che anche essi sono degli interi immersi a loro volta in qualcosa d'altro, l'incredibile conseguenza è che l'intero universo è un interno. Epperò, senza esterno. Allora per

rispondere alla domanda *cosa è un interno?* bisogna prima chiedersi cosa sia un esterno e concludere che esso è *lo spazio interno tra enti trascendenti l'uno all'altro*. Dunque quando si riflette sull'*interno architettonico* non si sta escludendo ciò che comunemente viene inteso come *esterno* ma lo si ingloba poiché si è già andati oltre l'opposizione terminologica.

Non si è qui dimenticato l'aggettivo *architettonico*. Lo abbiamo messo da parte soltanto per guardare dentro il sostantivo. Di fatto qualifica il nome, lo de-limita, lo indica, demarcando epistemologicamente la ricerca. Come dire: non stiamo parlando di qualsiasi interno ma proprio di quello che è relativo all'*architettonico*.

Quindi bisogna abbandonare qualsiasi esempio relativo al corpo, alla penna, al mondo, all'universo e analizzare esclusivamente le costruzioni. È così? Si tratta di un campo ben chiuso su cui accendere i riflettori escludendo il resto? Riguarda soltanto i prodotti dell'architetto? *Ἀρχιτέκτων* deriva da *ἀρχή* -principio, fondamento, origine, inizio, capo- e *τέκτων* -artefice, costruttore, inventore, autore-. Il primo artefice dei principi è considerato nella grecoità il dio, tanto da essere egli stesso un'*ἀρχή*: un principio creatore, costruttore, da cui tutto ha origine. Quando questa capacità passa nelle mani dell'uomo, egli continua l'opera del dio non creando ma modificando gli enti, costruendo a partire dal già dato, si fa origine di ogni artificio: principio razionale -*ἀρχή*- di ogni costruire -*τέκτων*-, in sintesi diviene *architetto*.

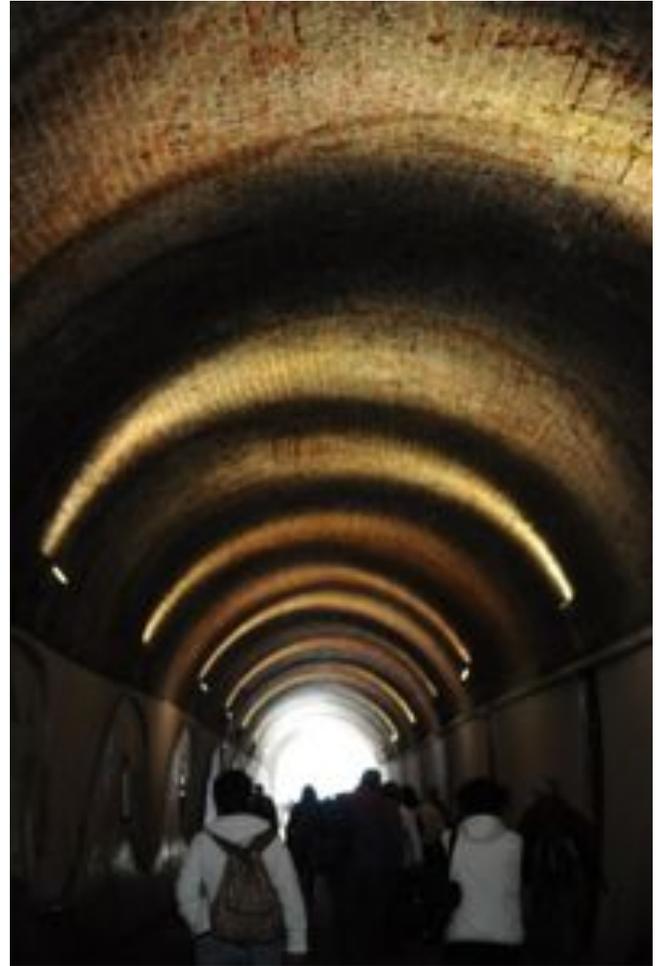
Delimitare l'*interno architettonico* ai soli prodotti dell'architettura è dunque limitante, esclude ciò che sin dall'origine è incluso: l'uomo come artefice del Mondo a partire dal suo essere-nel-mondo -dal suo abitare la terra- e dalla sua abilità di manipolare gli enti modificandoli secondo principi razionali. Chiarita dunque l'area semantica dell'*interno architettonico*, quale significato potremmo dare a questa definizione se



© Crescenzo Acierno

dovessimo riportarla in un dizionario? Proviamoci. Si intende per *interno architettonico* *lo spazio costruito e costruibile dall'abitante uomo secondo principi razionali inventati dall'uomo stesso a partire da una geometria già data*. Ma se geometria è misurazione della terra, chi è l'inventore originario di questa misurazione? Il nascosto, direbbe Heidegger, il Divino che si mostra, pur rimanendo inafferrabile, quando ci soffermiamo sull'armonia della Terra, quando a partire dal Cielo la osserviamo come un interno geometricamente perfetto. E questo lo possiamo fare soltanto noi, i mortali -*οἱ βροτοί*-, coloro che muoiono, e non coloro che vivono -*τα ζῶα*-. E il perché è presto detto. La coscienza del morire è

propria degli enti di ragione che avvertono la fugacità della loro permanenza sulla Terra e ne provano talmente terrore che vogliono superare questo limite invalicabile. E lo fanno costruendo attraverso la stessa ragione che dà loro la consapevolezza che questo abitare il mondo è momentaneo. Costruiscono per non morire, per sconfiggere la morte, per rimanere. Costruiscono perché abitano il mondo e vogliono continuare ad abitarlo con sicurezza. Trovano riparo, alla lettera, in ciò che costruiscono. Di più: cominciano a costruire per sfidare il divino, per invidia della sua immortalità. Perché all'annullamento preferiscono il nascondimento, come quello del dio, e il suo disvelarsi in ciò di cui è stato artefice, costruttore: la terra, la grande costruzione. È l'uomo dunque che intravede la geometria originaria del mondo, che se ne accorge, perché la abita a partire dal desiderio di vincere l'angoscia del morire alla quale vuole trovare rimedio. La morte diviene così semplice nascondimento che apre all'immortalità, al disvelamento del proprio essere imperituro, rintracciabile in ciò che ha costruito. Atei, agnostici e credenti sono tutti creatori di enti reali o irreali che sono sempre pronti a nasconderli garantendo la loro presenza. Si possono chiamare in modo differente ma hanno tutti lo stesso scopo: aldilà, figli, libri, edifici, musica. E sono tutte costruzioni perché intervengono sul naturale modificandolo e stravolgendolo, perché non sono dettati dall'istinto ma dalla pulsione a sopravvivere contro il pericolo di scomparire. Così l'uomo diviene costruttore perché abita il mondo e lo vuole continuare ad abitare. Costruisce a partire dalla Quadratura: Cielo, Terra, Divini e Mortali. Dall'armonia della loro totalità. Dal Grande Interno che essi rappresentano. Dall'abitare



© Liliana Corà

originario che essi sono. Trova così il rimedio, il *φάρμακον*, all'angoscia di un abitare impermanente, ma anziché prendersi cura della Quadratura, costruisce dimenticando il suo abitare originario. Il *φάρμακον* da cura si fa veleno: l'uomo costruisce per abitare e non perché abita.

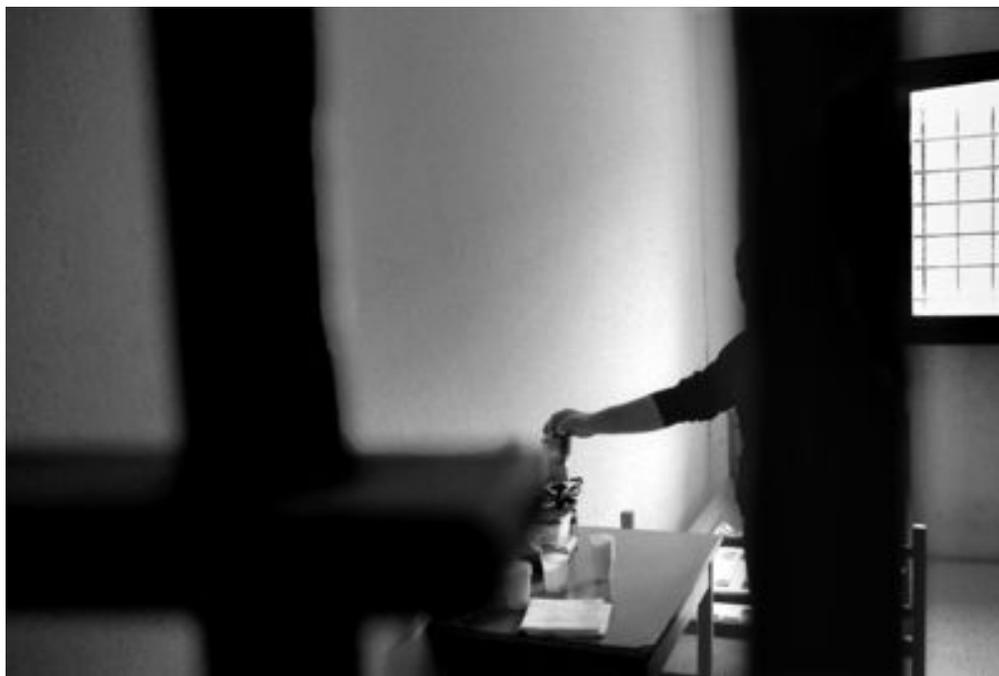
Siamo andati oltre. Troppo oltre rispetto all'intento originario che era di spiegare cosa si intende per interno architettonico. Abbiamo però scandagliato, sebbene soltanto superficialmente e forse andando al di là dei suoi intenti, la lezione di Heidegger presente in *Costruire Abitare Pensare* e in *...Poeticamente abita l'uomo...*

Torniamo al tema principale di questa breve disamina. Sostiene Andrea Branzi la necessità -negli studi sull'interno architettonico- di

una costante analisi delle trasformazioni della *cultura dell'abitare*, intesa come un insieme in continua trasformazione di comportamenti e necessità di espressione di un sistema economico, culturale e metropolitano. Da questo nucleo antropologico, sempre in evoluzione, emergono elementi che si

estendono ad aree operative come *l'ambiente domestico* e i nuovi assetti nell'epoca del lavoro diffuso e dell'economia relazionale; degli spazi pubblici, come gli ambienti scolastici e quelli universitari nell'epoca dell'economia dell'apprendimento; gli spazi commerciali nell'epoca delle comunicazioni di massa e dell'*e-commerce*; gli *spazi del terziario* all'interno del fenomeno del lavoro diffuso e dell'economia virtuale; gli *spazi dell'ospitalità* di fronte al fenomeno del turismo di massa e del nomadismo contemporaneo; le nuove frontiere degli *spazi museali* tra le nuove forme dell'economia culturale e della concorrenza urbana, e la realtà dei nuovi musei in rete; i nuovi scenari degli *spazi ospedalieri* adeguati alle nuove concezioni della malattia e della psicologia del malato<sup>1</sup>.

Dunque, quando riflettiamo sull'interno architettonico lo sguardo si apre non soltanto a un panorama originario che rintraccia tematiche antropologico-filosofiche ma anche al costruire propriamente detto che incide su un tessuto urbano in continuo cambiamento e che riguarda -sì- l'ambiente domestico ma anche gli spazi pubblici e quelli del terziario, nonché commerciali, dell'ospitalità, museali, persino ospedalieri e, ricordando Foucault,



© Tano Siracusa, *Carcere Petrusa '05*

anche lo spazio carcerario. Pare lecito dunque ammettere quanto afferma Pier Federico Caliari ovvero che «la *forma interna* appartiene al dato originario di ogni architettura. Ne costituisce l'atto fondativo. Nell'atto di dare forma ad una architettura, e quindi nel momento stesso del suo concepimento, gli interni sono parte integrale ed integrata della forma stessa. Non vengono né prima, né dopo. Sono un dato immanente. L'architettura nasce come forma dominata da un'abitabilità e da una corporeità esperibile da fuori e da dentro. In questo senso le architetture, per definizione, nascono con una parte interna in relazione fisica con l'esterno»<sup>2</sup>.

Il compito della ricerca filosofica in quest'ambito diventa a questo punto davvero necessario e ampio poiché l'interno architettonico ha a che fare con l'abitare originario dell'uomo e anche con il suo nuovo modo di abitare; è relativo a un

campo fenomenologico ed esistenziale in cui è essenziale una riflessione sullo stretto legame tra la progettualità del costruire e il costruire stesso.

Nel suo articolo Branzi accenna alla "modernità debole" sostenendo che è il volto del metabolismo urbano con i suoi cambiamenti incessanti, reversibili, non immediatamente visibili e pur causa di effetti sostanziali: «Si lavora in casa, si abita in ufficio, si commercia nelle abitazioni, si studia nelle fabbriche, si fanno musei nei gasometri»<sup>3</sup>. Da qui la necessità della continua trasformazione degli spazi interni a partire dai bisogni dell'uomo; da qui la necessità di una progettualità consapevole. Ma il progetto prevede nel proprio orizzonte questo scopo fondante? Si adatta a questa esigenza dell'abitante uomo o è l'abitante uomo che si adegua al progetto? Insomma, il progetto architettonico conserva ancora quel residuo metafisico, come affermano i decostruzionisti, ravvisabile nella pretesa di essere una risposta definitiva all'angoscia ontologica dell'abitare oppure, come sostiene Ricoeur, consegue dall'abitare e dunque tiene in debito conto e sempre la variabile tempo nella costruzione delle forme? Il pericolo esiste e lo ammette lo stesso Ricoeur notando una certa tendenza «a misconoscere i bisogni degli abitanti o a proiettare questi bisogni in una loro rappresentazione mentale»<sup>4</sup>. Diviene per tal motivo quanto mai opportuna una lettura e rilettura dei «nostri luoghi di vita a partire dal nostro modo di abitare», una riflessione sull'«abitare come *replica* del costruire»<sup>5</sup>, un progettare a partire dall'insieme abitare-costruire.

La deriva di un certo modo di costruire è forse rintracciabile in quanto avevo sostenuto inizialmente: il bisogno primario dell'uomo di risolvere definitivamente

l'angoscia di essere un abitante in pericolo, sempre prossimo a scomparire. L'uomo usa ogni mezzo, come ci ricorda Severino, per vincere la paura della sofferenza e dunque la sofferenza stessa. Oggi questo mezzo si chiama tecnica. Il mezzo però per poter funzionare come Salvatore non può rimanere semplice strumento. Deve essere superiore a chi lo usa. Deve oltrepassare il suo limite. Divenire onnipotente. Essere uno scopo<sup>6</sup>. L'obiettivo originario è perduto, null'altro che una sbiadita immagine, schiacciata dalla volontà di potenza del nuovo Salvatore che fa dello stesso uomo un mezzo. È il prezzo che deve pagare per essere libero dall'angoscia e dal dolore. La conseguenza è -oggi più che in nessun altro tempo- quella di un abitare impoetico, che trova la sua origine in questa «furia calcolante e misurante»<sup>7</sup>, sorda all'appello della Quadratura al cuore, che consentirebbe di riconoscere che «l'abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra»<sup>8</sup>, è un aver cura di ciò presso cui soggiorna l'uomo attraverso il costruire. Non scopo ma mezzo: questo deve essere il costruire, un "tra" che lascia in costante dialogo *l'abitare ontologico* e *l'abitare temporale*.

È nuovamente Heidegger a ricordarci che la produzione, in cui si attua il costruire, si ricollega al greco *τέχνη* e significa «far apparire qualcosa tra le cose presenti»<sup>9</sup>. Non un semplice render presente, ovviamente, ma un produrre che comincia dalla cura per le cose presenti, per lo spazio già accordato e vissuto, ospitale e ospitante. La necessità che si avverte è dunque quella di ricreare l'armonia, la misura tra soggetto e oggetto, tra io e mondo, tra interno ed esterno. E coinvolge la progettazione, sia nella necessaria consapevolezza che ogni architettura nasce come interno -nel suo essere costruzione di luoghi che de-limitano

lo spazio terrestre e nei quali l'uomo è immerso- sia nella scelta di una trasparenza che, a ogni livello (architettonico, politico, sociale, privato), è confronto e non soliloquio, è apertura e non solipsismo, è comunicazione e non informazione. In tal modo si creano dimore culturali e non semplici rifugi naturali. Nulla a che fare, naturalmente, con il panoptismo in cui, come ben afferma Foucault, si è visti ma non si vede, si è oggetto di informazione ma non soggetti di comunicazione, si subisce un sistema disciplinare di controllo e non si è agenti valorialmente coinvolti<sup>10</sup>. Un costruire, dunque, pensato come dialogo, inteso come compenetrazione tra architettura e *Lebenswelt*. È questo un futuro possibile soltanto se verrà edificata una nuova costruzione: quella di un'etica dell'abitare.

## NOTE

<sup>1</sup> A. Branzi, «L'autonomia del Design degli Interni», in *Architettura degli Interni*, in *AL-Mensile di informazione degli Architetti Lombardi*, n. 4, aprile 2004, p. 7.

<sup>2</sup> P. F. Caliarì, *La questione "interni"*, consultato il 10 aprile 2011 al seguente indirizzo: [http://www.museografia.it/lab\\_interni/laboratoriointerni\\_temi.html](http://www.museografia.it/lab_interni/laboratoriointerni_temi.html)

<sup>3</sup> A. Branzi, cit., p. 7.

<sup>4</sup> F. Riva, *Leggere la città. Quattro testi di Ricoeur*, Città Aperta, Troina (EN) 2008, p. 70.

<sup>5</sup> Id., cit., pp. 69-70.

<sup>6</sup> Cfr. E. Severino, *Tecnica e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

<sup>7</sup> M. Heidegger, «...Poeticamente abita l'uomo...», in *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 2010, p. 136.

<sup>8</sup> Id., «Costruire Abitare Pensare», in *Saggi e discorsi*, cit., p. 98.

<sup>9</sup> Ivi, p. 106.

<sup>10</sup> Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1998, pp. 213-247.



© GIANPAOLO COPPOLA

## STATUTO EPISTEMOLOGICO E DIDATTICA DELLA FILOSOFIA

di Paolo Citran

### 1. La radicale prospettività dei saperi umani

Sia sulla base di esigenze didattiche (la necessità di insegnare discipline e non caricature di discipline), sia sulla base di esigenze epistemiche (la necessità di definire la struttura, gli alfabeti, i fondamenti essenziali, il metodo delle diverse discipline) si fa oggi sentire il bisogno di andare a definire in maniera condivisa il “che cos’è” delle varie discipline scolastiche.

In realtà una lettura dinamica della riflessione epistemologica del Novecento (di filosofia come di storia della scienza, dal Neopositivismo a Popper a Kuhn e a Feyerabend) credo ci porti a relativizzare profondamente ed essenzialmente l’idea di principi immutabili ed eterni che presiederebbero a ogni forma di sapere che possa accampare diritto di scientificità. Durante la sfortunata elaborazione in età berlingueriana dei nuovi curricoli disciplinari, soprattutto in relazione al bisogno di porre dei “paletti” inderogabili nella definizione delle discipline in rapporto al loro insegnamento curricolare, si è registrata un’enfasi che ci sembra eccessiva sul concetto di “nuclei fondanti” o “nuclei generativi”, attivando per così dire un’oggettivazione di questi concetti che vira verso una sorta di visione ontologica naturalistica delle diverse discipline.

Basterà qualche semplice osservazione di buon senso sull’evoluzione degli statuti epistemologici delle diverse discipline, soprattutto in relazione alla cosiddetta “crisi dei fondamenti”: lo statuto epistemologico delle geometria subisce una svolta fondamentale dal momento in cui si scopre la possibilità di costruire sistemi logicamente coerenti non meno della geometria euclidea.

Così fisica relativistica e fisica delle particelle subatomiche ridefiniscono radicalmente le basi della fisica classica, quando già la termodinamica aveva introdotto un superamento del determinismo classico portando al ricorso al probabilismo (poco importa in questo contesto se letto in chiave logica o in chiave statistica).

Ma già Nietzsche, un autore che scienziati ed epistemologici generalmente snobbano, aveva posto, magari in maniera metaforica e oscura, le basi teoriche del discorso che qui sto cercando di svolgere.

Voglio dire che la definizione epistemologica di qualsivoglia disciplina e la relativa analisi epistemica inevitabilmente vanno sottoposte alle riserve gnoseologiche di questa nostra postmodernità, per cui per esempio il concetto di nucleo fondante o generatore può essere legittimamente utilizzato, ma nella consapevolezza del carattere storico e pragmatico dei fondamenti dei nostri saperi, non come criterio oggettivo di significatività e di scientificità.

In particolare, ritengo che l’analisi epistemologica delle discipline, da quelle più *hard* a quelle più *soft*, altro non possa rappresentare che una messa a punto dello stato dell’arte di quelle discipline in un contesto spaziotemporale e culturalmente determinato.

Questo comporta ovviamente il rifiuto di ogni naturalismo, apriorismo, ontologismo o metafisica di tipo scientifico, nell’affermazione di una radicale prospettività dei saperi umani.

### 2. Passando alla filosofia

Stante la relativizzazione che la ricerca – ogni tipo di ricerca – viene a condividere nei



© CRESCENZO ACIERNO

vari ambiti epistemici, non sarà difficile l'effettuazione di un'analisi epistemica o se si vuole di una ricerca e descrizione dei nuclei fondanti del portato di quella tradizione di ricerca che si è storicamente configurata come "filosofia" e che ancor oggi assume questo nome, quantunque sia lecito dubitare che i "nuclei fondanti" per esempio dei Presocratici coincidano con quelli che per

noi, allo stato dell'arte, possono essere oggi considerati tali.

La lettura che fornirò qui di seguito corrisponde pertanto alla duplice esigenza di chiarificazione di quelle che appaiono oggi almeno a una parte significativa di coloro che praticano la filosofia le parole-chiave del filosofare. Queste indicazioni si accompagnano all'attenzione verso quelle parole che la pedagogia e la didattica della filosofia fanno parimenti pensare come parole-chiave o nuclei-fondanti.

Ciò in coerenza con quanto precedentemente enunciato, individuando cioè nella analisi epistemica e nella ricerca dei nuclei fondanti la duplice matrice epistemologica e pedagogico-didattica. Pertanto cercherò di delineare lo stato dell'arte della ricerca filosofica in stretta correlazione con quanto si pensa nella didattica filosofica.

Cercherò, cioè, di delineare quella che sembra essere una *koiné largamente anche se non universalmente condivisa tanto tra i cultori della filosofia quanto tra i cultori di didattica della filosofia* (ammesso e non concesso che si possa operare una distinzione così netta).

### 3. Per un'analisi epistemica della filosofia

Come emerge da quanto detto precedentemente, alla filosofia vanno attribuite

- a. storicità
- b. convenzionalità
- c. prospettività

*Storicità*: non esiste filosofia se non all'interno di una tradizione storico-disciplinare, che fonda un'ermeneutica autoriflettente e che contempla l'esistenza di una pluralità di posizioni dal punto di vista diacronico.

*Convenzionalità*: superata la credenza nella metafisica, nell'apriori, nella natura

universale, la condivisione di tesi filosofiche non può che esser fondata su accordi condivisi su principi o su esperienze da cui trarre le conseguenze che coerentemente ne derivano. Il che ovviamente toglie a chiunque la pretesa del possesso di un senso ultimo delle cose, data comunque una certa qual arbitrarietà delle premesse, anche ammesso che le conseguenze siano tratte del tutto correttamente.

*Prospettività:* l'insegnamento nietzscheano enuncia l'esperienza postmoderna della perdita di ogni orizzonte o, se si vuole, della moltiplicabilità indefinita degli orizzonti, per cui le verità sono molteplici e sono legate alla scelta (consapevole o meno) di un punto di vista.

Va inoltre evidenziato che caratteristica della filosofia, a motivo del suo essere una metariflessione, è quella di non avere un limite sul piano degli oggetti di conoscenza. Di configurarsi essenzialmente cioè come tuttologia di secondo livello. Alla problematizzazione che le compete come pensiero radicalmente critico, corrisponde una molteplicità di tematiche che possono essere di seguito (ma mai esaurientemente) enunciate.

Nella storia si sviluppa come metafisica/filosofia prima/ontologia, aree conoscitive se non totalmente screditate, certo ampiamente sospettate di dubbia problematizzazione. Si tende oggi piuttosto a rimandare, sia dal punto di vista epistemologico che dal punto di vista didattico, a una dimensione fenomenologico-descrittiva e a una dimensione argomentativa, che trovano spazio nella filosofia della storia, della politica, del linguaggio, della scienza e della conoscenza, nell'etica e nell'estetica, ecc. ecc.

#### 4. Come insegnare/apprendere filosofia a

#### scuola?

Si tende oggi a sottolineare, come dicevo, anche sul piano didattico, la rilevanza dell'argomentazione e anche, talvolta con effetti perversi sul piano della motivazione scolastica, la centralità dell'analisi del testo come luogo privilegiato per un contatto diretto con l'autore, mentre non si può negare comunque la dimensione storico-contestuale di un qualsivoglia approccio a quanto si è detto e scritto di filosofia.

In un'analisi epistemica come questa va introdotto un elemento che forse qualche iperrazionalista potrebbe considerare spurio, ma che a me appare coesistente al filosofare: la dimensione esistenziale della ricerca e del pensiero filosofico, che tra l'altro, da un punto di vista didattico, dovrebbe essere il mezzo principale per coinvolgere e magari talvolta anche esercitare una qualche fascinazione nei confronti di studentesse e studenti, fornendo all'apprendimento filosofico una potente motivazione personale.

È noto che tradizionalmente si è sempre distinto un approccio storico alla filosofia da un approccio teoretico-problematico. Quest'ultimo modello è stato fatto generalmente proprio (per esigenze diverse) da un'impostazione o positivista o cattolica/spiritualistica. Il modello storico, o meglio storicistico, è nella nostra tradizione scolastica grazie a Gentile. Anche a Gentile appartiene l'esigenza della lettura diretta dei classici, possibilmente integrali. Così posto, il quadro sa abbastanza di stantio, e pur tuttavia le questioni attuali di didattica della filosofia ancor oggi si muovono per lo più all'interno di questi paletti.

#### 5. Oltre la didattica dei medaglioni

Di Gentile non è passata alla pratica

scolastica più diffusa la lettura diretta dei testi; è piuttosto passata l'abitudine consolidata a presentare la storia della filosofia come una serie di medaglioni resa più o meno canonica da una prassi abitudinaria, in cui il filosofo che viene dopo tendenzialmente risponde a quello che è venuto prima ribaltandone pseudodialetticamente le posizioni, in una sequela storica spesso decontestualizzata, quasi che le idee e prima ancora i problemi filosofici non nascano in un contesto storicamente e socialmente determinato. Non che si pensi più (di solito) che la storia della filosofia sia Storia dello Spirito (con le due "esse" maiuscole), ma la procedura è comoda e usuale, pertanto va bene a molti. Tanto più che non trattare uno degli autori canonici viene spesso avvertito come un "non aver fatto tutto quel che si deve fare", come svolgere un programma monco dal punto di vista di una ipotetica completezza che in realtà esiste solo nella mente abitudinaria di alcuni docenti.

Il progetto "Brocca", almeno sulla carta, ha modificato radicalmente tale tipo di approccio. Da un lato mantiene -in maniera un po' lasca- l'approccio storico, ma lo fa senza pretese di esaustività, pur non avendo il coraggio di violare alcuni tabù inveterati, come quello relativo a Hegel, che per definizione non si tocca (qualcuno forse leggerà questa mia affermazione come una bestemmia o come una bestialità; se ne può discutere), proponendo di procedere per temi, spesso sollecitando di fatto a seguire delle linee di sviluppo storico-problematiche (del tipo: il problema politico da Hobbes a Rousseau, o il problema gnoseologico da Locke a Kant) che possono rappresentare un modo di procedere alquanto fruttuoso e credo decisivo in un curriculum di filosofia che affronti i problemi collocandoli nella storia e

nel contesto storico-sociale-culturale.

Ma il progetto "Brocca" si è caratterizzato nel dibattito fra gli addetti ai lavori soprattutto per il tormentone sulla cosiddetta "centralità del testo": tant'è vero che se si vanno a vedere gli obiettivi specifici di apprendimento della filosofia nel "Brocca", essi sembrano obiettivi non tanto di tipo filosofico quanto di tipo linguistico. Non credo che il carattere ermeneutico dell'attività filosofica debba per forza condurre a questo. Posso anche condividere i discorsi sul carattere ermeneutico del filosofare, ma quella che mi sembra un'assurdità psicologica (o didattica, fate voi) è sostenere che lo studente in tal modo possa entrare come "in presa diretta" con l'autore. La cosa appare poco credibile per vari motivi:

1. I filosofi non sempre sono di facile leggibilità, per cui il primo effetto in molti



© MARISA GELARDI, QUESTION

casi potrebbe essere che lo studente non capisca niente;

2. Non sempre o quasi mai la scrittura filosofica si presenta di primo acchito piacevole, per cui un primo o un ininterrotto approccio "a freddo" al testo filosofico può veramente far odiare la filosofia. Tanto più se si pensa che autori ai quali ci si dovrebbe avvicinare assai presto, quali i Presocratici (per i testi che se ne hanno), non mi sembrano propriamente letture per principianti.

L'effetto di tale metodologia, oltre a essere veramente "gentiliana" per la sua aristocraticità sostanziale, anche se non voluta e non percepita, potrebbe avere l'effetto, se praticata inesorabilmente e sistematicamente, di non far cogliere quella che dovrebbe essere la sostanza dello studio della filosofia: seppur in contesti e secondo modalità diverse, l'uomo si pone problemi suoi tipici e tenta soluzioni più o meno convincenti. Io tenderei a sottolineare questo carattere problematico e problematizzante della filosofia nell'insegnamento (so di dire un'ovvietà), che significa anche forte valenza esistenziale ("de te agitur").

Ecco perché la cosiddetta "centralità del testo" mal si concilia con la cosiddetta "centralità dello studente", di cui vanno valorizzati e stimolati gli impulsi problematici ed esistenziali. Direi di essere contro queste "centralità" a tutto favore della "centralità della mediazione culturale e didattica": il che non significa che non si debbano leggere testi (un problema è: testi con quali caratteristiche? Problema cruciale per la costruzione di un curriculum di filosofia, che non può sovrastare esageratamente il livello cognitivo e di sensibilità ai problemi dello studente; io credo che si debbano leggere testi accessibili e non troppo lunghi; inoltre si pone il problema dei "testi" del

"libro di testo"). Compito dell'insegnante è questa opera mediatrice, direi quasi di "traduttore" (fedele per il possibile, ma anche attualizzante e possibilmente affascinante) del pensiero del filosofo, il quale peraltro non dovrà esser sospeso nell'iperuranio, ma compreso e contestualizzato nel suo radicamento storico-sociale-culturale.

Sfioro un altro aspetto didattico: il problema della "modellizzazione". Personalmente cerco di usare una modellizzazione visiva abbastanza elementare, considerato che i nostri studenti sono molto "visivi" e sempre meno capaci di ascoltare e anche di dialogare (si può per esempio modellizzare visivamente la teoria delle idee platonica o le varie concezioni del tempo; gli schemi non troppo complicati funzionano: per esempio la rappresentazione grafica del parallelismo anima / virtù / parti del corpo / classi sociali in Platone o anche del parallelismo del primo Wittgenstein tra linguaggio e mondo. Visualizzare sta diventando un imperativo categorico. Bene dovrebbero andare mappe concettuali non troppo arzigogolate.

Forse a qualcuno sembrerà che io voglia semplificare troppo: ma il problema non è semplificare, bensì far capire, utilizzando un linguaggio comprensibile semplificando il meno possibile ciò che è essenziale. In una prospettiva di allargamento dell'utenza scolastica della filosofia, e comunque in una scuola di massa che vogliamo di qualità, per una diffusione democratica della filosofia, non come fatto tecnicistico, ma come luogo di acquisizione di spirito critico e di capacità di comprendere, esprimere, argomentare.

Licei e prospettive gelminiane permettendo.

© LILLO RIZZO, AGRIGENTO



© TANO SIRACUSA, TRIVANDRUM '06



## El recinto de la muerte

di Rocco Pititto

Il mio ideale è quello di un museo che serva a capire e godere un solo quadro (o una sola statua, o anche una sola saliera del Cellini). [...] Ma un tragitto che mi conduca (come accade a me quando ad Amsterdam vado a vedere un solo quadro di Saenredam, conoscendone già la storia e l'ambiente in cui è nato) a entrare veramente "dentro" a una sola opera, farebbe di quella visita al museo un'esperienza memorabile.

U. Eco, *Il museo nel terzo millennio*

Come leggere e comprendere un testo, costruito così sapientemente a più strati, come *El recinto de la muerte* di Ludovico M. Fusco e soprattutto come scoprire tutto ciò che sta nella sua materialità più immediata dietro e oltre la sua scrittura? La scrittura restituisce a chi vi si accosta ciò che si nasconde nell'esistenza anche più segreta di ognuno trasformando il nascosto - l'oscuro, il non detto, l'indeterminato- in parola vivente, cifra della condizione umana. Dietro il racconto di questo testo vive tutto un mondo lontano, sconosciuto e pieno di fascino e di mistero, il mondo del popolo degli aztechi con la sua civiltà, le sue credenze e i suoi riti, colto in un piccolo segmento del suo essere. È attraverso questo segmento che torna a rivivere oggi per noi il mondo degli aztechi in un contesto culturale trasformato, per domandare e chiedere comprensione, per gridare e implorare giustizia. Sullo sfondo del testo e attorno a esso si rincorrono, quasi inafferrabili e indecifrabili, presupposti ideologici, interessi e progetti di quanti vi hanno lavorato; e ancora una serie di affinità tra mondi lontani e diversi solo intraviste o supposte, motivazioni personali o collettive ivi rappresentate, indicazioni di direzione suggerite o solo accennate, mete dell'agire. Qual è, dunque -è lecito domandarsi- il

campo di riferimento specifico di questo testo? E infine, se esso è un oggetto, si tratta di un prodotto in sé finito e concluso o è qualcosa di aperto, che si dà di continuo al suo potenziale lettore e al suo interprete come una rinnovata offerta di senso e una domanda di futuro? Come si rapporta il testo di Ludovico Fusco al passato e al futuro dell'oggetto cui esso rimanda?

Campo di riferimento del testo è un piccolissimo oggetto -un cranio di cristallo di rocca- un prodotto raffinatissimo della civiltà azteca, richiamato a una nuova esistenza, che si riappropria per questo di una funzione sociale di memoria e di speranza da spendere nella cultura messicana contemporanea e non solo.

### 1. Analisi semiotica del testo

Gli interrogativi che pone *El recinto de la muerte* sono tanti e sono non di facile e immediata risposta. Il mondo del testo, così vario e multiforme, che sta dietro tutte le diverse espressioni de *El recinto de la muerte* e le sue tante sfumature, può essere compreso facendo ricorso alla figura di "metatesto", un testo sul testo, un qualcosa di nuovo che parla del testo con e attraverso il testo stesso e ne costituisce il suo commento e la sua ispirazione più profonda, come fosse una traduzione interlineare. Il metatesto costituisce l'interfaccia del testo stesso. Per la sua comprensione il testo rimanda al suo metatesto e viceversa. Il campo che si costituisce dal passaggio dal piano del testo al piano del metatesto costituisce l'oggetto di una ermeneutica dell'oggetto, che vive sotto il segno dell'oggetto stesso, inquieta e sollecita,

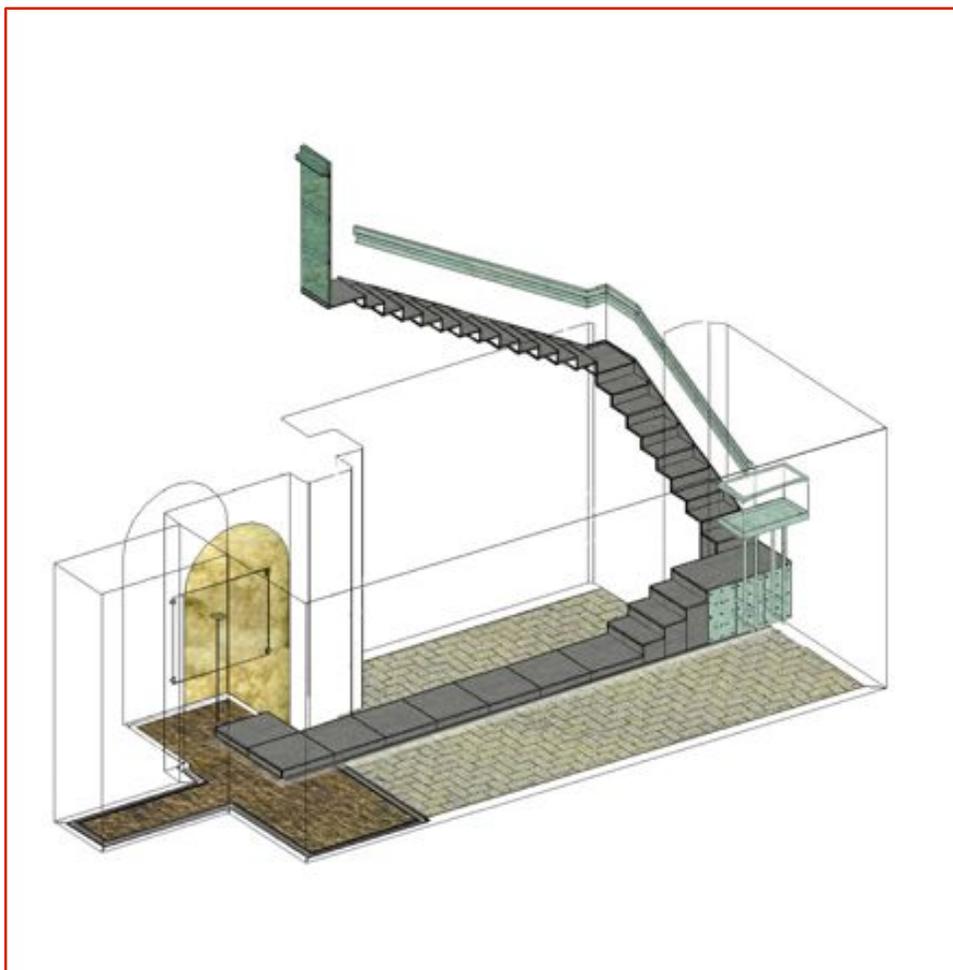
interroga e pone questioni, dà risposte ed esige certezze. Con l'oggetto ritrovato riappare da un lungo oblio un mondo significati, ancora da decifrare.

Sottoponendo il testo de *El recinto de la muerte* a un'analisi di tipo semiotico, quasi "prendendolo a colpi di martello" - avrebbe detto Nietzsche - o piuttosto "rompendolo" e "frantumandolo" nelle sue unità minime di significato, apparirà completamente diverso al suo osservatore, soprattutto potrà essere letto e compreso in un modo migliore e più efficace dai suoi "lettori". Come risultato del maggior grado di comprensione raggiunta potrà emergere su tutto un "eccesso di senso", sottostante al testo stesso, là dove invece una lettura affrettata e superficiale non sarebbe stata in grado di cogliere che aspetti secondari del testo, poco rilevanti, trascurando il resto, forse lo specifico più importante, che dà senso e significato al tutto del testo stesso. È l'emergere alla coscienza dell'eccesso di senso, la sua consapevolezza, che apre il testo al pieno dispiegamento delle sue diverse significazioni. Questo primo emergere di senso, però, è solo l'inizio di un dialogo tra l'oggetto e il suo fruitore, che crea altri campi di significati che investono direttamente l'uomo nel mondo e il suo destino. L'approccio semiotico al testo è solo uno strumento di analisi, una cifra ermeneutica. Esso induce a riflettere, a scomporre e a ricomporre l'oggetto stesso rappresentato, quasi in un'esperienza di tipo onirico, dove i confini tra realtà e finzione sono labili e facilmente interscambiabili. L'oggetto ricostruito è molto di più rispetto alla realtà stessa dell'oggetto prima della sua scomposizione. I livelli di analisi di un approccio semiotico al testo possono essere molteplici e sono tutti ugualmente utili e legittimi, perché consentono di vedere come

attraverso un prisma lo stesso oggetto di osservazione -il testo in questo caso considerato nella sua interezza- da punti di vista differenti e di disporre, in tal modo, di una visione più ampia e più completa. Mettendo insieme i diversi approcci al testo in questione, i significati potranno manifestarsi più compiutamente al suo lettore, delimitando un campo semantico specifico, dove il senso della vita e il senso della morte si richiamano a vicenda, creando nuove possibilità di comprensione e nuove modalità di esistenza.

*El recinto de la muerte*, in prima istanza, è un volume di Ludovico Fusco, scritto con passione ed eleganza rare, corredato da interventi di autori diversi e da un repertorio fotografico, che documenta il lavoro di allestimento cui è stato sottoposto il *recinto* e le diverse fasi della sua realizzazione. È perciò una guida indispensabile alla lettura di un allestimento museale -*El recinto de la muerte*- con il quale tende a confondersi, avendo entrambi -testo e allestimento- lo stesso nome. È soprattutto un racconto di architettura che, coniugando insieme moderno e contemporaneo, rimanda a un percorso museale, realizzato nell'Università messicana di Aguascalientes su ideazione di Agostino Bossi che già, in una specie di manifesto pubblicato qualche anno prima, aveva espresso i suoi punti di vista in ordine all'allestimento di un museo<sup>1</sup>. *El recinto de la muerte* ne rappresenta, quindi, la realizzazione sul piano architettonico. Scopo dell'allestimento, che concludeva il percorso, era quello di dare una collocazione museale importante e di forte impatto emotivo al piccolissimo cranio in cristallo di rocca, manufatto della civiltà azteca<sup>2</sup>.

Senza il riferimento all'autore di quest'allestimento e a quanti ne hanno sposato la causa, primo fra tutti il Rettore



M.C. Rafael Urzúa Macías, *El recinto de la muerte* non avrebbe potuto avere né visibilità né tanto meno comprensione. Il secondo livello di lettura si riferisce al percorso museale realizzato in concreto dal suo progettista, con le tecniche e gli accorgimenti messi in atto per mettere in risalto quell'oggetto espositivo per il quale era stato progettato l'allestimento stesso. Il terzo livello di lettura fa riferimento ai significati che ogni fruitore ricrea nell'attraversare il percorso e nel guardare l'opera d'arte esposta ed entrandovi "dentro", fino a confondersi con essa. Ed è per questo che il creatore vero dell'opera d'arte non è più il suo autore, ma lo diventa il suo fruitore, perché guardandola e osservandola riprende

il significato dell'oggetto e lo riporta a sé, nella concretezza della sua esistenza storica. È questo terzo livello quello più intrigante, perché raccorda il passato e il futuro dell'oggetto nella immediatezza del presente dell'osservatore, che pone domande e cerca risposte.

Partendo dal terzo livello di lettura -il livello più alto di comprensione- sarà possibile farsi "sorprendere", in un certo qual modo, dai significati che l'oggetto del percorso museale non presenta direttamente, ma che il fruitore riprende personalmente facendosi penetrare dalla visione dell'oggetto museale e collegando i significati

recuperati dell'oggetto stesso ai suoi vissuti. L'oggetto e il mondo dei suoi significati diventano parte integrante dell'esperienza del fruitore fino a realizzare quasi una fusione. Questa si costituisce come una seconda creazione -quella più vera- perché fa rivivere nel presente dell'esistenza personale di ciascuno l'oggetto in questione nella forma più personale possibile e nello stesso tempo nel suo contesto di origine. L'opera d'arte viene ricreata dallo sguardo del suo fruitore. Prima di essere guardato l'oggetto -un particolare tipo di quarzo ialino- ha solo un'esistenza di tipo fisico -un oggetto fra gli oggetti-. Guardato "dentro" come prodotto culturale, l'oggetto diventa parola e discorso, esistenza concreta ed esperienza vissuta,

interpretazione del mondo e di se stessi, meta dell'agire. Qui l'oggetto diventa, soprattutto, icona della civiltà azteca, espressione della vita del popolo del Sole, nel momento del suo massimo splendore.

## 2. Una lettura de *El recinto de la muerte*

*El recinto de la muerte* è un percorso museale -o meglio il suo racconto- una specie di viaggio nel tempo, nel quale si realizza quell'ideale di museo nel terzo millennio, di cui di recente si è fatto portavoce più volte Umberto Eco<sup>3</sup> e che ha trovato per strane coincidenze una felice applicazione nel lavoro di allestimento museale di Agostino Bossi, teorico a sua volta di una concezione museale vicina a quella ipotizzata da Eco. Della convergenza, che si è realizzata al riguardo ad Aguascalientes tra punti di vista diversi, è testimonianza fedele *El recinto de la muerte*.

Quello proposto è un museo costruito attorno a un solo oggetto -un cranio icona della morte- in un contesto architettonico ricostruito appositamente per rappresentare con l'oggetto in questione un'idea della morte, quell'idea di morte propria di una cultura, come quella messicana, che presenta vicinanza sorprendenti con l'idea della morte propria della cultura napoletana. L'ambientazione scenica rafforza l'idea veicolata dall'oggetto e sottolineata dal suo progettista. La visione dell'oggetto con i suoi significati non si dà immediatamente al visitatore, perché si fa incontro a lui, quasi in una nuova creazione, dopo una serie di attraversamenti -segmenti di un viaggio nel mistero- che nel loro stesso svolgimento esprimono il senso del compimento dell'esistenza umana. Nella metafora del viaggio, riproposta anche visivamente al visitatore del *recinto*, si racchiude la

condizione stessa di un uomo, sospeso tra l'inizio e la fine di una storia, che riflette su di sé e sul suo destino nell'esperienza della vulnerabilità e della caducità proprie dell'essere dell'uomo. Nella morte l'uomo trova, nello stesso tempo, il suo compimento e un nuovo inizio<sup>4</sup>.

Nella sua realizzazione, *El recinto de la muerte* è il racconto di un incontro ben riuscito tra la cultura messicana e la cultura napoletana sotto la forma di un allestimento museale dove gli attori principali in scena sono tre: un cranio di cristallo di rocca, una cisterna di acqua piovana e un architetto, che mette insieme i due primi attori, facendoli interagire tra loro. Attorno a questi, si muovono altri attori: tutti insieme sono i protagonisti della storia raccontata. Ludovico Fusco, a sua volta, osserva i movimenti di ciascuno di loro, sposta di continuo il suo angolo di osservazione, puntando ora su uno ora su un altro degli attori e infine ne riporta le azioni, le voci e i significati. L'allestimento è stato realizzato in Messico da Agostino Bossi, un architetto, molto vicino alla cultura sudamericana per interessi di studio e di lavoro. L'allestimento museale, così com'è stato concepito e realizzato, assume in sé un valore paradigmatico. Non sono solo le diverse soluzioni tecniche adottate ad Aguascalientes a dover essere considerate con attenzione, quanto soprattutto i presupposti e le motivazioni che hanno determinato il ricorso a certe soluzioni mai a caso o autoreferenziali. Le soluzioni sono funzionali all'affermazione di una idea di museo, che l'architetto intende privilegiare e proporre come tale al suo fruitore<sup>5</sup>.

La figura, al centro dell'incontro avvenuto tra le due culture, è un piccolissimo oggetto, un cranio di cristallo di rocca -un amuleto? una testimonianza votiva? un reperto

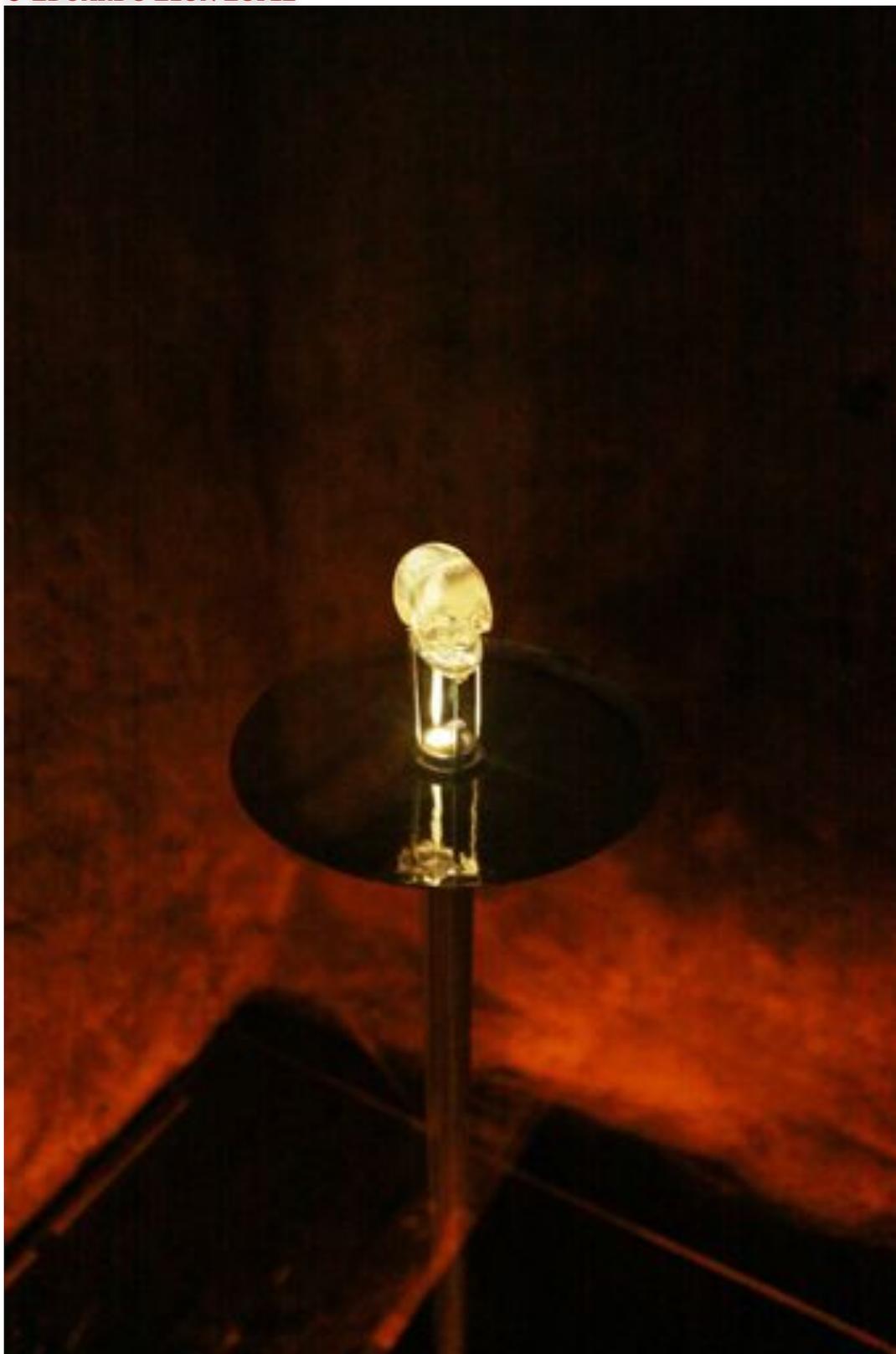
funerario? un oggetto ornamentale?- costruito presumibilmente tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, espressione della cultura messicana precolombiana, arrivato in ultimo dopo tanti passaggi nella disponibilità dell'Università messicana di Aguascalientes. L'oggetto rimanda a manufatti di culture "altre" dell'America Latina -come quella azteca- distrutte selvaggiamente dalla colonizzazione dei *conquistadores* ispanici, iniziata nel XVI secolo e forse mai terminata del tutto. La decisione del Rettore dell'Universidad di dare a questo oggetto una dignitosa collocazione museale in uno spazio del Museo National de la Muerte ad Aguascalientes è stata tutt'una con il conferimento dell'incarico dell'allestimento museale ad Agostino Bossi. Ne è nato un progetto, strutturato sul riutilizzo di un piccolo ambiente altamente simbolico, come poteva essere una vecchia cisterna di acqua piovana di un edificio storico conventuale del XVII secolo. Nello spazio espositivo, così ricostruito, è stato possibile collocare il prezioso cranio, valorizzandone l'oggetto stesso e sottolineando il suo significato altamente simbolico. L'oggetto esposto, come tale, non può essere disgiunto dall'idea della morte, che inevitabilmente si porta con sé come segno riconoscitivo comune a tutte le culture.

*El recinto de la muerte* è come il diario di bordo del lavoro di allestimento museale eseguito, la descrizione della realizzazione del progetto con le soluzioni tecniche adottate. I saggi di Ludovico Fusco e di Gioconda Cafiero danno la misura dell'esecuzione del lavoro, fatto all'Aguascalientes e sottolineano, da una parte, il percorso dell'allestimento dal chiaro significato rituale che salda insieme tradizione ancestrale e condizione della

modernità, dall'altro, il valore del dettaglio che connota l'esecuzione del progetto stesso e lo rende tutt'uno con l'ambiente utilizzato. Significativi sono i saggi di Alejandro Acosta Collazo e di Martha Esparza Ramirez e Jorge Refugio Garcia Diaz, che trattano del complesso architettonico di S. Diego in Aguascalientes e della sensibilità messicana di fronte alla morte, e la stessa *Presentación* del Rettore M.C. Rafael Urzúa Macías, che fornisce notizie storiche importanti per la comprensione del progetto stesso e della sua realizzazione.

Secondo quanto sottolineato da Fusco e da Cafiero lo spazio deputato alla collocazione museale dell'oggetto è stato trasformato sapientemente da Bossi allo scopo di dare maggiore risalto all'oggetto stesso e alla sua misteriosità. Soprattutto lo spazio museale è stato ripensato in funzione dell'oggetto e dell'idea dell'oggetto e non al contrario<sup>6</sup>. In altri termini, l'oggetto è stato fatto rivivere in un contesto dai forti richiami simbolici, legati al senso del "viaggio", una esperienza -quella del viaggio- che connota l'esistenza umana dalla nascita alla morte. La morte stessa è solo un momento di questo percorso e non è detto che sia quello ultimo e irreversibile, perché essa trapassa di continuo nell'idea stessa della vita. Nel "viaggio", che porta simbolicamente il visitatore al ritrovamento del piccolo cranio, c'è il richiamo evidente all'esperienza del "viaggio" nel regno dei morti che attende il defunto, quel "viaggio" postulato dalla mitologia azteca. La riuscita del viaggio era tanto importante secondo la mitologia azteca da considerare la vita stessa come una preparazione alla morte, fino al punto da poter essere sacrificata per ingraziarsi gli dèi. Il ricorso ai sacrifici umani, che tanto inorridì i *conquistadores* non senza ipocrisia, trova qui la sua spiegazione ultima. Certamente non

© EDUARDO LEÓN LÓPEZ



*Cranio di cristallo di rocca, Aguascalientes, Messico*

era una crudeltà fine a se stessa, era forse una forma di propiziazione come lasciano pensare le ricerche di René Girard<sup>7</sup>.

La realizzazione dell'allestimento presenta delle problematiche di tipo tecnico e delle particolarità specifiche, sia in termini di configurazione dello spazio sia in termini cromatici e di ripensamento della funzione della luce, sulle quali si sono soffermati con grande competenza Fusco e Cafiero. Le loro considerazioni sul progetto, così come è stato realizzato, con i loro richiami a soluzioni caravaggesche da una parte e alla tradizione museale italiana dall'altra - presenze individuate nel progetto eseguito da Agostino Bossi-, sono tanto pertinenti e fondate sul piano filologico da non richiedere né consentire ulteriori precisazioni. La lezione caravaggesca e la tradizione museale italiana sono rivisitate da Bossi con originalità, senza cadere in una mera ripetizione di luoghi comuni, riconducibili alle stesse lezioni ripensate acriticamente, o in vuoti astrattismi che ignorano la peculiarità dei contesti storici e delle realtà ivi custodite. Nel progetto dell'architetto invece tutto è in funzione dell'oggetto museale, ricondotto a una realtà come quella messicana, ricca di una sua peculiarità storico-culturale che entra in contatto con la cultura italiana del progettista senza che questo incontro si trasformi in forme di assimilazione o di subalternità o ignorando, se non negando, l'oggetto stesso dell'allestimento museale. Concezioni del mondo e stili di vita messicani sono assunti dall'architetto con grande rispetto, non senza una partecipazione emotiva.

Rimane da approfondire il rapporto, se esiste e secondo quali dimensioni, tra la cultura messicana precolombiana e quella napoletana sul tema specifico della morte.

Martha Esparza Ramirez e Jorge Refugio García Díaz, da parte loro, hanno già affrontato una parte del problema interessandosi della "sensibilità" messicana di fronte alla morte con una lettura, che presenta già delle risonanze significative con la cultura napoletana, importante ai fini della determinazione di questo discorso. Un'analisi ulteriore dovrà stabilire i punti di contatto tra la "sensibilità" messicana e la "sensibilità" napoletana a proposito del tema della morte. L'ipotesi di partenza è di assumere l'idea che entrambe le culture esorcizzano la paura della morte, facendola assurgere a manifestazione della vita stessa, secondo forme diverse. Come questo sia possibile è un aspetto della questione, difficile da risolvere.

### 3. Il fascino di una storia

Una piccola cisterna di un vecchio convento francescano del XVII secolo, sottoposta ora al piano terra del museo dell'Universidad Autónoma de Aguascalientes, è diventata il contenitore museale di un piccolissimo cranio in cristallo di rocca, un gioiello messicano del XIV secolo. Il cranio -un pezzo raro della collezione del maestro Octavio Bojonero, donata alla stessa Universidad di Aguascalientes- per volontà del Rettore Rafael Urzúa Macías ha trovato la sua sede -la sua dimora- in uno spazio espositivo minuscolo su progetto di Agostino Bossi. Una felice intuizione del Rettore è stata tradotta dall'architetto Bossi in una ricreazione della realtà -una visione della realtà che è un'opera d'arte- dove passato e futuro si fondono insieme e diventano celebrazione della vita, non della morte. La visione di un segno di morte rimanda a una comunità rimemorante, che si pone di fronte

alla morte per celebrare la vita esorcizzandone la paura della fine.

La forma dello spazio espositivo è stata sottoposta a una serie di trasformazioni per celebrare il mistero del suo contenuto<sup>8</sup>. Il gioco di luci rende lo spazio pieno di presagi, un percorso per disvelare il mistero celato, come fosse la ricerca del vaso di Graal da parte di antichi cavalieri medievali. Nella cisterna del vecchio convento francescano, adibita un tempo per la raccolta dell'acqua piovana, elemento originario e segno della vita, trova ora dimora un cranio, rappresentato nella forma di un gioiello, anch'esso segno della vita. Il cranio è soprattutto l'icona di una vita, che riappare dall'oscurità del suo passato e diventa parola memoratrice. Parla di se stesso, del suo passato, del suo scultore, degli uomini che l'hanno posseduto nel passato, dei significati racchiusi, del suo incontro con Agostino Bossi, del suo futuro con e accanto ai suoi visitatori messicani ed europei. Soprattutto, parla a noi, eredi di una cultura incapace di fare i conti con l'esperienza della morte che viene negata pur nella consapevolezza della sua inevitabilità.

L'allestimento museale è il risultato di una interpretazione della realtà dell'uomo, veicolata dall'oggetto in questione e piegata per esprimere dei concetti, alcuni dei quali di immediata leggibilità e comprensione, altri un po' meno. Come tale, l'allestimento stesso è realizzato in funzione dell'oggetto, ma facendo riferimento alla duplicità dell'esistenza umana, sospesa tra il polo della vita e il polo della morte. Seguendo il percorso costruito da Bossi, accentuato e reso più misterioso dai contrasti dominanti di luce e di oscurità, il visitatore giunge in ultimo, dopo una serie di passaggi, alla presenza del piccolo cranio, quasi a fare esperienza del mondo dei significati, cui esso



© Eduardo León López

rimanda, dopo un attraversamento di elementi spaziali, alcuni naturali, altri artificiali, che insieme determinano un'atmosfera di "mistero", quel senso di "mistero" che accompagna i gesti dell'uomo legati al nascere e al morire. Proiezioni di immagini, lungo il percorso, rendono la discesa nella cisterna come un viaggio che prepara il visitatore alla visione del cranio, quasi ad accentuare il senso di mistero dell'incontro che si realizza da lì a poco. Il percorso museale è accompagnato da certe presenze -scala, gradini, luce, ombra, acqua- che connotano lo spazio come carico di significati da comprendere e da interpretare. Il ritrovamento nel percorso di diverse

simbologie legate alla morte e alla vita fa pensare a una possibile ricomposizione dialettica dell'esistenza umana nel riferimento al cranio stesso, simbolo anch'esso che contiene in sé l'idea della morte e contemporaneamente l'idea della vita. Il cranio, prima di essere segno della morte, è stato dimora della vita. La coscienza nascente dell'uomo ha trovato nel cranio la sua dimora originaria.

Memoria del passato e progetto di futuro sono i due paradigmi interpretativi del progetto museale. Le domande da porsi al riguardo sono tante e attengono non tanto alla realizzazione dello spazio espositivo - alle sue linee ispiratrici e ai suoi criteri, alle sue attese- quanto ai significati riconducibili all'oggetto, richiamato all'esistenza da Bossi, e che solo una riflessione attenta può cogliere e riportare sul piano dell'espressione. Ciò che l'oggetto nasconde è molto di più rispetto a ciò che rivela. Soprattutto rivela l'idea della vita non della morte. Sul tema specifico della morte c'è da rilevare un incontro significativo tra la cultura napoletana e la cultura messicana, quasi una contiguità e una continuità di situazioni, di eventi e di figure. Se gli esiti non sono gli stessi in ragione di una concezione della vita diversa, i punti di contatto ci sono e vanno oltre l'eredità spagnola, comune alle due culture. C'è qualcosa di più originario, che affonda le radici nella profondità di culture diverse tanto distanti tra loro, e sul piano geografico e sul piano storico, eppure così vicine. La paura della morte può essere superata se la morte stessa è ricondotta a una visione culturale. Il cranio messicano svolge le stesse funzioni del culto dei morti insito nella cultura napoletana, che si esprime in forme diversificate non ultima nel culto dei morti come viene praticato nel cimitero delle

Fontanelle o nella Chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, attraverso la venerazione dei teschi ivi custoditi. Il fedele che si reca in questi luoghi -nella "Chiesa d'e cape 'e morte"- sa di trovare attraverso la visione dei teschi le anime, che li hanno abitati, dalle quali può ottenere le grazie di cui ha bisogno.

Il culto delle "anime pezzentelle" delle Fontanelle svolge una funzione di propiziazione e nello stesso tempo di rimozione della paura della morte. Se l'esperienza della morte è così inevitabile, allora non è inutile cercare un compromesso chiamando in causa le "anime pezzentelle", che si manifestano nelle forme dei loro teschi. Riservando un culto particolare a queste anime, al limite di una ricaduta in forme di paganesimo, il popolo napoletano chiama la morte in causa, facendola partecipare degli eventi dell'esistenza, da quelli più lieti a quelli più tristi. Il culto dei morti nasce come risposta alla durezza nei rapporti umani e all'incapacità di dare risposte ai problemi dell'esistenza. Il culto riservato alle anime diventa un credito da spendere nei momenti di bisogno dell'esistenza. Le richieste dei napoletani alle "anime pezzentelle" sono un lungo elenco non privo di fantasiosità. Nell'immaginario popolare molti teschi hanno un nome e sono invocati per l'esaudimento di richieste, che vanno dall'aver dai morti i numeri del lotto da giocare, alle guarigioni da malattie, al conseguimento di risultati positivi nei diversi ambiti dell'esistenza (matrimonio, studi, lavoro).

Il cranio in cristallo di rocca, se l'ipotesi è plausibile, è il segno di una cultura più antica e più raffinata. La cultura messicana rivendica una riconsiderazione della morte, anteriore all'influenza del cristianesimo. C'è qui una maggiore sobrietà, uno stile di



misura diverso, che convive però con forme cruento, il cui ricorso è in funzione di una richiesta di aiuto agli dèi e in una forma di propiziazione. La linea di demarcazione è rappresentata dalla concezione dell'aldilà propria del cristianesimo. La morte senza il paradiso e l'inferno non può non essere diversa. Sta qui la differenza tra una cultura anteriore all'influenza del cristianesimo e una cultura che ha subito l'influenza del cristianesimo, cercando un impossibile compromesso tra forme di paganesimo e professione cristiana. Lì, invece, la morte è restituita al suo essere un momento del ciclo della vita da guardare senza paura e senza angoscia. Comune è l'idea di un "viaggio" da intraprendere come esito di un destino, cui nessuno può sottrarsi. Nella paura della morte comune a tutte le culture c'è, per dirla con Hobbes, una funzione "produttiva" come capacità di promuovere la conservazione della vita e l'ordine sociale e politico. Trasferita sul piano culturale, la

paura della morte perde il carattere di perdita irreparabile per assumere una funzione di rinnovamento della vita<sup>9</sup>. Cultura messicana e cultura napoletana trovano nel culto della morte una significativa convergenza.

#### 4. Tra passato e futuro

La collocazione museale del piccolissimo cranio ha dietro di sé una storia affascinante e piena di mistero nella quale si rincorrono motivi di ordine diverso, da quello artistico e antropologico a quello religioso e culturale. Torna a rivivere con esso un oggetto simbolo di una cultura antichissima e molto lontana da quella europea che era giunta al massimo del suo splendore poco prima della sua distruzione, di cui si è resa responsabile in gran parte la colonizzazione europea a partire dalla fine del XV secolo. Facendolo rivivere nel Museo di Aguascalientes, l'oggetto riacquista la sua capacità di parola. Le generazioni messicane riscoprono un

pezzo della loro memoria dimenticata, per ricostruire una identità che lega insieme il loro passato al loro presente e al loro futuro.

Molti aspetti -l'età, la storia, il significato culturale e religioso- riguardanti quest'oggetto rappresentativo della cultura messicana sono però ancora ignoti e forse non potranno mai essere conosciuti. La lontananza temporale è tanta e mancano le necessarie testimonianze documentarie e se ci sono risultano assai labili. Chi è il suo autore? Quale il valore da attribuire a esso sul piano storico-artistico-culturale? Quanto tempo è durato il suo nascondimento e perché? Dove e come ha attraversato quel tempo lunghissimo, dalla data di costruzione del manufatto al suo ritrovamento? Quale la sua funzione nella cultura di origine? Quali i significati racchiusi per l'oggi e per il domani?

A fronte di queste domande, cui è difficile dare risposte certe, si può solo affermare come il piccolo cranio torni a rivivere oggi quale testimonianza di una grande civiltà del passato e diventi, nel suo stesso porsi a noi contemporanei, domanda di senso e ricerca di futuro, aspetti di una stessa questione che interpella il suo fruitore nel percorso museale realizzato da Bossi. L'uomo smemorato della società dell'oblio deve recuperare la memoria di sé e del suo passato, raccogliendo minuziosamente gli indizi e le tracce, anche minime, di culture scomparse delle quali noi siamo pur anche eredi. Raccogliere quest'eredità è compito di una cultura che guarda al suo passato per ricostruire i tratti di una identità, che appare smarrita nell'epoca dell'età globale, sospesa tra le derive contraddittorie del globalismo e del localismo. L'identità, che l'uomo contemporaneo ricerca, non può essere costruita recidendo i legami con il passato o negandoli. I fili di memoria devono poter

essere recuperati e riannodati, perché il passato non può essere cancellato, a rischio della perdita dell'identità stessa dell'individuo. I residui dell'identità di ciascuno ritornano perturbanti nelle figure più rappresentative dell'esistenza umana. La morte è una di queste figure emblematiche. Può essere negata, ma rimane lì sulla soglia di ciascuno, sempre pronta a riprendere il suo posto come momento non negoziabile della vita stessa. L'identità dell'uomo è il risultato di un processo, sempre risorgente, di un trapasso continuo dalla vita alla morte e dalla morte alla vita. Il percorso museale, disseminato da simboli, attraverso il quale si accede al cranio di cristallo di rocca, riprende il motivo del viaggio che ogni defunto deve compiere per raggiungere il regno dei morti. Solo una lotta lunga e difficile consentirà al defunto di arrivare all'ultimo stadio della sua condizione umana.

Il recupero della figura della morte ai fini dell'identità dell'uomo deve molto a Sigmund Freud. Il tema della morte, riproposto da Freud ne *l'Al di là del principio di piacere*, introduce un cambiamento nell'impianto della psicanalisi stessa. All'interno dell'unico principio sono presenti due pulsioni -la pulsione di vita e quella di morte- che sostanziano il principio stesso di piacere. L'assunto formulato da Freud di una dicotomia, ma solo apparente, tra *Thanatos* ed *Eros* individua nella morte l'altro polo della vita senza il quale non ci sarebbe nemmeno la vita<sup>10</sup>. Le due realtà di *Thanatos* ed *Eros*, pur diversificate nelle loro manifestazioni, costituiscono l'identità stessa dell'uomo. La negazione del *thanatos*, come dell'*eros*, è la negazione stessa dell'identità dell'uomo privata del suo fondamento. Nel passaggio continuo dall'*eros* al *thanatos* si rinnova il ciclo stesso della vita. Nella

discesa rappresentata ne *El recinto de la muerte* si rinnova la vita attraverso la ricerca del suo contrario. La morte cessa di essere fonte di paura e diventa mistero che interpella l'uomo.

Ricollocare il cranio di cristallo di rocca in un percorso museale significa prestare attenzione a ciò che un piccolo oggetto -un cranio- rappresenta nell'immaginario di una cultura raffinata -come quella messicana- che fa del culto dei morti una priorità dei vivi. Il culto dei morti, evocato dal cranio di rocca, è l'invito di una cultura che attraverso la rimemorazione della morte supera le contraddizioni dell'esistenza e si riappropria

© Eduardo León López



della vita. La sconfitta della morte e della paura, che a essa si accompagna, passa attraverso la trasformazione della morte in un atto rituale, come può essere rappresentato dal contatto visivo con il cranio di cristallo di rocca da parte del partecipante all'atto rituale.

Nell'allestimento museale del cranio di cristallo, Agostino Bossi, forse inconsapevolmente, si è fatto portavoce della cultura messicana della morte. Sono voci sommesse, echi che arrivano da lontano, da un tempo originario, prima ancora di un contatto con la cultura spagnola che si è trasformato ben presto in una politica di "spoliazione" dell'anima, oltre che dei beni e delle risorse di quelle culture. In realtà, nel culto della morte si celebra la vita che rinasce di continuo nel mondo dell'uomo e diventa difesa dell'identità di ciascuno.

#### NOTE

Questo testo è stato preparato in occasione della presentazione del volume *El recinto de la muerte. Cobre de memorias ancestrales* di Ludovico M. Fusco, pubblicato nel 2010 in Mexico dall'Universidad Autónoma de Aguascalientes. Alla presentazione del volume, avvenuta in Napoli il 23 settembre 2010 nell'Aula Pessina della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sono intervenuti, oltre l'autore del testo, i proff. Agostino Bossi, Claudio Claudi De Saint Mihiel, e Roberto Serino, della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Sono intervenuti anche i proff. M. D'Apuzzo, Presidente del Polo delle Scienze e delle Tecnologie dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, R. Urzúa Marcías, Rettore della Universidad Autónoma de Aguascalientes, México e M. Andrade Cervantes, Decano del Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción, della stessa Università messicana.

<sup>1</sup> Si veda al riguardo il saggio-manifesto di A.

Bossi sul museo (*Allestire, problematiche disciplinari*) che dà il titolo a un volume da lui curato: A. BOSSI (a cura di), *Allestire, problematiche interdisciplinari*, edizioni VPOINT, Napoli 2008. Nel saggio l'Autore dà ragione della sua concezione del museo, come capacità di interagire tra mondi diversi, tra passato e futuro nella mediazione del presente.

<sup>2</sup> Nella *Presentación a El recinto de la muerte* (pp. 6-7) il Rettore M.C. Rafael Urzúa Macías ricostruisce la storia del ritrovamento della "cisterna pluvial" di un edificio storico -un antico convento francescano del XVII secolo- e della sua conversione in galleria del museo dell'Università di Aguascalientes per ospitarvi la "calavera de cristal de roca" con l'allestimento museale affidato ad A. Bossi.

<sup>3</sup> Si veda U. ECO, *Il museo nel terzo millennio*. Conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001, in [www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf](http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf)

<sup>4</sup> L'allestimento museale realizzato da A. Bossi si sposa con la mitologia azteca secondo cui Mictlán era il regno sotterraneo su cui regnavano il re Mictlantecuhtli e la regina Mictecacihuatl, e dove andavano i defunti dopo un lungo e duro viaggio di quattro anni dalla terra al regno di Mictlán. Il regno era costituito da nove luoghi; nei primi otto i morti dovevano affrontare numerose lotte, mentre nel nono -il più profondo- potevano godere del riposo eterno.

<sup>5</sup> Scrive al riguardo Bossi: «Da luoghi elitari riservati a pochi studiosi, i musei si convertono in testimonianza della cultura e della tradizione collettive e si aprono ad un rapporto virtuoso, costante e attivo, con i fruitori; non solo spazi dell'apprendimento quindi, ma sistema complesso di spazi della memoria, informazioni e dati con cui interagire» (A. BOSSI, *Allestire, problematiche interdisciplinari*, cit., p. 11).

<sup>6</sup> L'idea di museo, che rincorre Bossi, si traduce in un «passaggio [che] impone inoltre una ulteriore trasformazione del suo stesso dell'esposizione, che non è più lo spazio dove semplicemente ordinare ed esporre, ma diviene esso stesso componente significativo nel

processo della comunicazione e del coinvolgimento dell'utente» (A. BOSSI, *Allestire, problematiche interdisciplinari*, cit., p. 11).

<sup>7</sup> «Si può ingannare la violenza soltanto nella misura in cui non la si privi di ogni sfogo, e le si procuri qualcosa da mettere sotto i denti» (R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi, Milano 1980, p. 17). La società cerca di sviare la violenza su una "vittima" indifferente per scongiurare altre forme di violenze da, che non controllate potrebbero mettere a repentaglio la vita di tutta la comunità. Dello stesso Girard si veda anche *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, trad. di R. Damiani, Adelphi, Milano 1983.

<sup>8</sup> «È per questo che, da un lato, vengono realizzate nuove strutture in grado di soddisfare in maniera esatta i criteri e le ragioni di un determinato patrimonio e, dall'altro, si assiste alla pratica del recupero di ambiti storici dove il dialogo tra ciò che è esposto e il luogo dove è esposto diviene costruttivo e fondativo del messaggio che intende divulgare» (A. BOSSI, *Allestire, problematiche interdisciplinari*, cit., pp. 11-12).

<sup>9</sup> «La paura della morte, o meglio la paura dell'altro come fonte di morte, si traduce per Hobbes in una sorgente di ragionevolezza che induce gli individui alla costruzione della società civile e politica garante di sicurezza. La certezza e la prossimità del pericolo inducono una reazione auto conservativa che, sebbene esiga una rinuncia ai propri diritti e alle proprie passioni, libera dai conflitti e assicura, attraverso la costruzione di un artificio esonerante e protettivo, una vita pacifica e ordinata» (E. PULCINI, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 15).

<sup>10</sup> Il riferimento è *Al di là del principio di piacere* (trad. di A. M. Marietti e R. Colorni, Boringhieri, Torino 1990), un'opera significativa di Freud, iniziata nel 1919 dopo gli orrori della prima guerra mondiale e terminata nel 1920.

## Fotografare il volo

di Tano Siracusa

**N**el porto di Valparaiso, in Cile, un uomo immobile guarda verso il mare. Indossa un impermeabile, stringe in mano una borsa o forse una cartella, porta gli occhiali e sembra pendere leggermente in avanti. Nel controlloce sembra il profilo di una statua. Magari dedicata al viaggiatore incongruo, quello che nel viaggio, nel suo sbaraglio, non smette né la pazienza né i vestiti della sua vita prudente e assennata. Che di notte nella cabina indossa il pigiama. Guarda verso il mare, dove è ormeggiata la nave, il destino che lo attende. Il sole è alle spalle dell'uomo, ma la luce che sbianca il cielo sulla sinistra si spegne dalla parte opposta, sopra i fabbricati del molo, fra le ombre che si ammassano sulle imbarcazione ormeggiate, che brilla sui tubi di una struttura in ferro in primo piano. Dentro il mirino del fotografo l'immagine è squilibrata. Troppa luce e troppo vuoto attorno alla figura del viaggiatore e troppo ingombro di elementi dalla parte opposta. Poi un uccello, un colombo, attraversa il cielo, e il suo volo modifica il sistema di relazioni fra tutti gli elementi dell'immagine dentro il mirino. L'uomo rimane immobile, come le linee orizzontali e verticali della ringhiera, delle strutture in ferro, e la diagonale dei fabbricati sul molo; l'unico elemento che si muove è il colombo, che dalla zona buia e costipata dello spazio vola verso la zona vuota, invasa dalla luce che disegna la sagoma scura del viaggiatore. Ma il suo movimento muove e sposta l'intera organizzazione dello spazio. Velocemente lo riequilibra. Il volo si abbassa e nello schiacciamento della prospettiva sembra sullo stesso piano dell'uomo in attesa, del suo volto, sembra puntarlo. Il clic del

fotografo, il suo 'quando', decide del 'dove', di quella particolare distribuzione degli elementi nello spazio, della forma definitiva. E, certo, può anche decidere di sottrarre al naufragio nel nulla un frammento di realtà che apparirà saturo di 'senso' proprio per la sua elevata improbabilità, contenutistica e formale. Quel colombo che lo sta raggiungendo ha a che fare con l'immobilità dell'uomo, con il viaggio, con l'ignoto che lo attende, con il futuro che lo sta raggiungendo. Non è forse l'epifania, la rivelazione del senso, ma è questo prodigio che la decisione del fotografo persegue.

Il volo degli uccelli è un buon tema per ragionare di fotografia e, ad esempio, per saggiare uno dei versanti teorici e pratici legati all'avvento del digitale.

Il volo degli uccelli non ha traiettorie predefinite: in cielo non ci sono strade né segnaletica e i percorsi degli uccelli in volo sono spesso imprevedibili. O molto difficilmente prevedibili. Dove sarebbe andato a finire il volo di quel colombo non era facile immaginarlo. E dove sia finito non lo sapremo mai.

Ma la pre-visione, quel leggero scarto temporale che permette al fotografo di anticipare l'evento, è spesso decisivo in quella fotografia che, un po' sbrigativamente, si può ricondurre alla poetica bressoniana e ai suoi presupposti teorici: la gerarchizzazione degli istanti nel flusso delle immagini, il rifiuto della loro equivalenza, la conseguente ricerca dell'"attimo privilegiato". Un attimo, un atomo di tempo, che si degrada però subito nella permanenza dell'estensione, in una superficie bidimensionale che simula la spazialità tridimensionale e dove gli



© Tano Siracusa, *Valparaiso '99*

elementi iconici appaiono sorprendentemente ordinati.

L'immagine bressoniana funziona perché presenta un elevato coefficiente di improbabilità, sia contenutistica -l'omino sospeso in aria sopra una pozza d'acqua- che formale -l'ordine è statisticamente improbabile e quella immagine è una fitta tessitura di corrispondenze e simmetrie. Funziona perché sorprende, e sorprende perché sembra 'in posa', quasi copia di quelle copie esteticamente attive che sono le immagini degli artisti.

Lo scatto bressoniano interviene sul flusso temporale proprio nell'istante in cui ogni elemento della scena 'è andato al suo posto'. Un istante dopo la 'forma' sarà svanita e un istante prima non si era ancora mostrata. Proprio come le figure antropomorfe che

formano e dissolvono le nuvole nelle giornate di vento.

Ma il fotografo bressoniano vede perché pre-vede, perché ha anticipato l'attimo decisivo', quello in cui l'ordine si mostra, la bellezza accade, il caos si fa cosmo.

L'imprevedibilità del volo degli uccelli complica la 'messa in ordine', la sua previsione. O almeno la complicava quando si avevano a disposizione più o meno 36 scatti, quando si fotografava cioè con la pellicola.

La tensione anticipatrice aveva allora tempi lunghi, l'attimo privilegiato' era il premio dell'attesa, di una scommessa e di un azzardo giocati nella previsione del 'non ancora'.

Le camere digitali permettono adesso invece di infittire gli scatti fino ad approssimare la continuità del flusso

temporale, fino a sfumare il confine fra la discontinuità dello scatto fotografico e la continuità della ripresa filmica, che instaura l'equivalenza degli istanti, dei fotogrammi.

Una fotografia è sempre frutto di un prelievo: di un frammento 'ordinato' dal disordine della nostra esperienza visiva. Con le camere analogiche il prelievo avveniva dal tessuto vivo del flusso temporale, sospeso fra il 'non più' e il 'non ancora'. Il presente, l'attimo fotografato, irrompeva sul nulla del passato e del futuro: 'una corridia contro il tempo' l'ha definita una volta Ferdinando Scianna.

Con le camere digitali il prelievo può avvenire dopo la ripresa, cioè non sul tempo reale, ma su quel tempo trascorso e tutto presente, reversibile, che è poi il tempo reso disponibile da Internet e da dove si è congedato proprio quel 'non', quel nulla che ci separa dal presente e che separa anche il tempo reale dalla sua simulazione tecnologica.

Le immagini fotografiche stampate dal negativo tornavano dal passato, dal suo nulla, erano come riflessi persistenti su uno

specchio che non li rifletteva più. Le immagini digitali sono -possono diventare- la permanente duplicazione del presente, il continuo e permanente riflesso speculare del tempo reale che, invece, non permane.

Ci si può chiedere: per chi guarda l'immagine fotografica, quel volo di uccello che concorre alla strutturazione geometrica dello spazio, che differenza fa sapere da dove viene, se dal passato reale -e perciò scomparso- o da un suo doppio tecnologico -e dunque sempre presente?

Infatti: due anni fa al World Press è stata premiata una fotografia 'estratta' da un video. Non risulta che molti si siano allora rammaricati per la scomparsa della fotografia. Tutto sommato testimone scomoda di quel nulla di passato e di futuro su cui siamo sospesi, e della fugacità del presente, così preziosa quando la sua improbabilità attesta che è ancora possibile sorprendersi. In fondo il volo degli uccelli sfida il fotografo a provare che la libertà esiste, che è possibile saltare fuori dagli automatismi, che qualcosa come il sospetto di un 'senso' può ancora visitarci.



© Tano Siracusa, Agrigento '11

## Ricoeur. La narrazione del tempo

di Alberto Giovanni Biuso



**I**l linguaggio è scandito nel tempo, le parole vengono pronunciate l'una dopo l'altra a formare delle frasi le quali compongono a loro volta una descrizione, un'analisi, delle narrazioni. Il

carattere sequenziale del linguaggio è anche un dato tecnico, che però si fonda sulla struttura della mente umana, la quale non è nel tempo ma è essa stessa temporalità vivente, rammemorante, intenzionale.

Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale. [...] Che la tesi presenti un carattere circolare è innegabile. [...] Il circolo tra narratività e temporalità non è un circolo vizioso, bensì un circolo corretto (I, 15)<sup>1</sup>.

È delineato così con chiarezza il tema che percorre *Tempo e racconto*, l'opera probabilmente più ambiziosa di Paul Ricoeur (1913-2005), nella quale si condensano ermeneutica, fenomenologia ed esistenza. L'obiettivo è dimostrare l'identità strutturale tra storiografia e racconto di finzione sulla base dell'esigenza di verità che intride entrambi i modi narrativi.

I fondamenti sono individuati nella temporalità agostiniana e nella mimesi aristotelica. Della prima Ricoeur conduce un'analisi accurata e magnifica, che individua nella congiunzione di distensione e triplice presente la cifra propria di Agostino. Il tempo è dentro l'anima, il tempo è l'anima, come per Plotino. Ma se in Plotino il riferimento è all'anima del mondo, per

Agostino il tempo siamo noi. Nell'interiorità della mente umana -alla fine a noi stessi insondabile- il tempo si costituisce e diventa un'entità nomade, fatta di transito, misurata non nel suo essere ma nel suo passare, nel divenire. Per questo, soprattutto per questo, l'umano è un dispositivo temporale, per la finitudine dinamica di cui è fatto. Non mi sembra quindi così evidente e motivata l'opposizione che Ricoeur individua tra il presente agostiniano e il futuro heideggeriano, poiché entrambi sono radicati nella finitudine come *Sein-zum-tode* o in quanto relazione profonda tra l'eternità del creatore e la mortalità delle cose create. In ogni caso e per entrambi il tempo esiste e scorre nella sostanza umana come presente delle cose che sono state, presente delle cose che sono, presente delle cose che saranno, come Cura rivolta al mondo a partire dalla comune finitudine che attraversa tutti e l'intero. L'aporia della invisibilità del tempo si risolve nella corporeità che ricorda quanto ha vissuto, anche nelle forme inconsapevoli di ciò che Antonio Damasio definisce il *Sé nucleare*, nella corporeità tesa a durare, nella corporeità intenzionata istante dopo istante a prendersi cura di sé e quindi del tutto nel quale il sé accade. Poiché, davvero, «il tempo è come circondato dal niente» (I, 48), fuori dal tempo nulla è e se anche fosse non sarebbe pensabile.

La *Poetica* di Aristotele sembra non occuparsi della temporalità e tuttavia secondo Ricoeur la costruzione dell'intrigo (*mythos*) e l'attività mimetica (*mimesis*) costituiscono le due strutture del racconto che sono inseparabili dal tempo. Se «comporre l'intrigo vuol già dire far nascere l'intelligibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario e il verosimile

dall'episodico» (I, 73), raccontare significa transitare dal tempo *prefigurato* del mondo al tempo *rifigurato* della mente attraverso il tempo *configurato* della narrazione temporale e linguistica, dell'intrigo. L'obiettivo consiste dunque «nel costruire la mediazione tra tempo e racconto, dimostrando il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge nel processo mimetico» (I, 93). La modalità nella quale l'indagine si articola è «una lunga e difficile *conversazione triangolare* tra la storiografia, la critica letteraria e la filosofia fenomenologica» (I, 134).

### Storia, eventi, lunga durata

Punto di riferimento è la rivoluzione storiografica delle *Annales* -la sua apertura metodologica, la varietà dei contenuti- e uno dei suoi testi fondamentali, il libro di Fernand Braudel dedicato al Mediterraneo nell'epoca di Filippo II<sup>2</sup>. *Les Annales* rappresentano «una complessa rivoluzione storiografica» -secondo la definizione dello stesso Braudel<sup>3</sup>- cominciata nel 1929 e che ha consentito di cogliere, o almeno tentare di farlo, una storia globale in grado di aggiungere ai nomi, alle date, agli eventi, la difficile completezza della vita quotidiana, i movimenti dei gruppi e delle cose, il permanere delle mentalità, la vita materiale. Quest'ultima, ad esempio, comprende «cinque settori abbastanza vicini: l'alimentazione; l'alloggio e il vestiario, i livelli di vita; le tecniche; i dati biologici»<sup>4</sup>. Bloch, Braudel, Le Goff oppongono alla discontinuità evenemenziale «un *tempo sociale* le cui principali categorie - congiuntura, struttura, tendenza, ciclo, crescita, crisi, ecc.- sono prese a prestito dall'economia, dalla demografia e dalla sociologia» (I, 158). E tuttavia anche al fondo di questa oggettività strutturalista sta

secondo Ricoeur l'evento narrato. Da intendere, naturalmente, non come il singolo episodio separato dal flusso della narrazione ma come nucleo di essa. La nozione stessa di lunga durata deriverebbe dall'evento *drammatico* e cioè «dall'*evento-messo-in-forma-di-intrigo*» (I, 307), di racconto pieno di significato e disteso nella temporalità profonda degli spazi, delle collettività e dell'istante. Tempo storico e tempo cosmico si coniugano nel racconto come tempo della mente, inteso quale «spiegazione causale singola che fornisce la struttura di transizione tra la spiegazione mediante le leggi e la comprensione mediante l'intrigo» (I, 339).

Metodo idiografico/narrativo/comprendente e metodo nomologico/strutturale/esplicativo vengono così distinti ma non separati al modo di Paul Veyne, per il quale (in *Comment on écrit l'histoire*) «la storia non è "altro che un racconto vero", la storia è una scienza troppo "sublunare" per essere spiegata mediante leggi» (I, 254). Certezza e probabilità, dati e ricostruzioni, documenti e invenzioni, fatti discreti e lunga durata si coniugherebbero nel racconto come imitazione mediante la scrittura di quanto accaduto e come sua *interpretazione* narrativa. Per Veyne e per Ricoeur «"la differenza reale passa non tra i fatti storici e i fatti fisici ma tra la storiografia e la scienza fisica". Questa ultima sussume dei fatti sotto delle leggi, la prima li integra entro degli intrighi» (I, 255). Entrambe sono dunque basate su dei "fatti" e rappresentano delle forme simboliche ed ermeneutiche.

Storiografia e letteratura sono l'identico del racconto ma anche la differenza della verità. L'elemento specifico della finzione è la sua separazione dal vero a favore di una realtà più ampia, che Aristotele chiama il

verosimile e che per Ricoeur consiste nell'ampliamento della spiegazione sino a far scaturire da essa una comprensione più radicale rispetto a qualunque dato di fatto, legge formale, corrispondenza tra il detto e l'empiria.

In ogni caso, cultura e racconto sono lo stesso evento, la funzione narrativa può trasformarsi ma non può finire «e questo perché non sappiamo che cosa sarebbe una cultura nella quale non si sappia più che cosa significhi raccontare» (II, 54). La forma contemporanea del racconto è il *romanzo*, la cui posta è il tempo, il tempo del *raccontare* (*Erzählzeit*) e il tempo delle *cose narrate* (*erzählte Zeit*), la loro differenza, il loro convergere nell'atto concreto e universale della configurazione narrativa di finzione. Ricoeur saggia l'universalità del racconto letterario attraverso tre esperienze tra di loro differenti ma accomunate da un nucleo fondamentale costituito dalla relazione tra il tempo e l'eternità nel crocevia dell'esperienza umana fatta di *azione* e *interiorizzazione* inseparabili e inseparate. La quotidianità è l'interiorità in atto, l'interiorità è la vita pensata.

### Letteratura e fenomenologia

*Mrs Dalloway* distanzia e coniuga il tempo monumentale, il tempo delle figure d'Autorità -del quale quello cronologico è espressione e conseguenza- con il tempo vivo.

È quindi in rapporto a questa frattura insuperabile aperta tra il tempo monumentale del mondo e il tempo mortale dell'anima che si distribuiscono e mettono in ordine le esperienze temporali di ciascuno degli altri personaggi e il loro modo di negoziare il rapporto tra i due lati della frattura (II, 182-183).

Il tempo di *Der Zauberberg* è un tempo parmenideo, intriso di immobilità e votato

alla morte. La distanza spaziale dalla "pianura" produce una distanza radicale dal divenire e dalla vita. L'eternità della montagna incantata non è un tempo infinito o un presente costante ma è la danza macabra ben illustrata dall'aforisma di Canetti per il quale non è necessario scavare molto nell'umano per trarne il desiderio del nulla. Malattia, cultura e tempo sono qui l'identico. Un'altezza nella quale tutti gli attimi sono uguali. «Nell'incommensurabile, Hans Castorp ha scoperto l'immemorabile ("Questi sei mesi lunghissimi, e che pure erano fuggiti in un batter d'occhio")» (II, 207). *Incommensurabilità*, appunto, una parola del tutto parmenidea.

Nella *Recherche* l'eternità, la vita per sempre, la vita "scoperta e portata alla luce" è la parola, è la decifrazione interminabile dei segni, «segni della mondanità, segni dell'amore, segni sensibili, segni dell'arte» (II, 216). La densità della materia, la complessa ambiguità delle relazioni sociali, lo splendore della bellezza, l'orrore dei sentimenti -«la macchina infernale di un amore corroso dall'illusione, dal sospetto, dalla delusione; un amore condannato a passare attraverso l'angoscia dell'attesa, il morso della gelosia, la tristezza del declino e l'indifferenza per la propria morte» (II, 228)- costituiscono il palinsesto da decifrare, nell'infinito lavoro ermeneutico che l'opera e la vita sono. Il luogo spaziotemporale nel quale tutto questo, e molto altro, si raggruma è il corpo. La *Recherche* tutta intera è una fenomenologia del corpo, probabilmente la più accurata, raffinata e plausibile che sia stata scritta. Poiché è nel corpo che sin dall'inizio e finalmente il tempo diventa visibile: «Un teatrino di marionette immerse nei colori immateriali degli anni, di marionette che esteriorizzavano il Tempo: il Tempo che, d'ordinario, non è visibile, che

per diventar tale va in cerca di corpi e che, dovunque li incontra, se ne impossessa per mostrar su di loro la propria lanterna magica»<sup>5</sup>. L'opera d'arte è il Tempo, nel duplice senso che ogni espressione artistica rappresenta un segno della struttura profonda che tutto intride e del fatto che la realtà del tempo si fa visibile nell'opera. L'identità schellinghiana della quale discorre Anne Henry<sup>6</sup> è soprattutto questa riconciliazione dell'arte e della materia, del tempo interiore e del tempo che pervade ogni cosa.

Spazio e tempo si congiungono nell'ultima immagine della *Recherche*, nei trampoli che crescono indefinitamente a plasmare la corporeità umana, che dunque niente uccide ma che non può indefinitamente conservare l'equilibrio del *Leib*.

Quest'ultima figura del tempo ritrovato dice due cose: che il tempo perduto è contenuto nel tempo ritrovato, ma anche che è in definitiva il Tempo che ci contiene (II, 248).

L'intera opera di Proust sta sotto il segno di una gnosi radicale, quella che sa riconoscere nel geroglifico frammentato e disperso della materia e dei corpi l'unità molteplice del Tempo signore. In tale conoscenza consiste «lo sforzo per risalire verso la luce» del quale parla il *Temps retrouvé* (II, 245).

Il tempo monumentale e vitale di Virginia Woolf, il tempo mortale di Thomas Mann, il tempo segno/memoria/corpo di Marcel Proust sono *alcune* delle espressioni del tempo, il cui «mistero [...] costituisce l'enigma insuperabile» -questa è la più esatta delle tesi di Ricoeur- «precisamente per il fatto che le percezioni che si impongono a suo riguardo non si lasciano unificare» (II, 207). E quindi la *verità* -storica, interiore, collettiva, estetica- della *Recherche* sta nella «transizione da un significato all'altro del tempo

*ritrovato*: ed è in questo che essa è una favola sul tempo» (II, 238). Nel politeismo del Tempo si dispiega non soltanto il suo enigma ma anche e soprattutto la soluzione.

### Aporie e soluzioni

Le aporie della temporalità che percorrono sin qui l'indagine di Ricoeur arrivano infine a chiarezza e a parziale soluzione. La prima aporia consiste nell'inconciliabilità tra le due prospettive che tentano di pensare il tempo, quella fisico-naturalistica e l'altra coscienzialistico-fenomenologica; la seconda fa riferimento al «processo di totalizzazione delle estasi del tempo, grazie al quale il tempo si dice sempre al singolare» collettivo (III, 371) e tuttavia rimane distinto in passato, presente e futuro; la terza è la più grave e sta nell'impossibilità di rappresentare il tempo, di vederlo.

La soluzione proposta da Ricoeur dopo un lungo e complesso percorso consiste nella funzione mediatrice della storicità narrante, che coniuga la verità degli eventi accaduti e quella degli eventi ricostruiti. «Il tempo del calendario è il primo ponte gettato dalla *pratica* storica tra il tempo vissuto e il tempo cosmico. Costituisce una creazione che non dipende in modo esclusivo da una delle due prospettive sul tempo: se partecipa di entrambe, la sua *istituzione costituisce l'invenzione di un terzo-tempo*» poiché il calendario «cosmologizza il tempo vissuto, e umanizza il tempo cosmico» (III, 160 e 166).

I miti, l'epica, il dramma, il romanzo, *raccontano il tempo* e in questo modo coniugano il tempo fenomenologico con quello cosmologico. Dalla narrazione storica, filosofica, di finzione scaturiscono la distanza e insieme la profonda vicinanza tra l'ordine sovrumano degli astri e il ciclo di nascita e morte dell'umana avventura, la gettatezza nel tempo e «il mormorio della

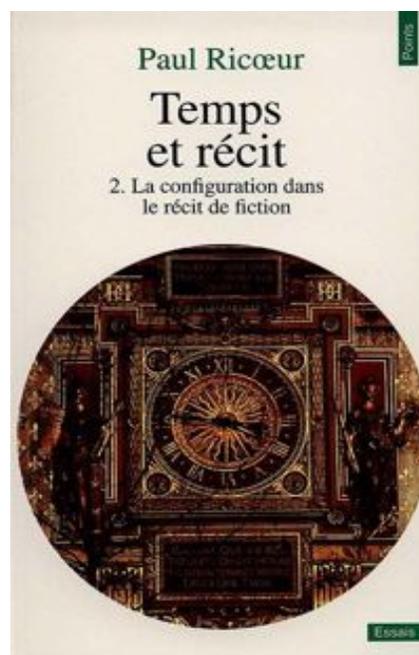
parola mitica» che continua «a risuonare sotto il *logos* della filosofia» (III, 207).

Come già sapeva Aristotele, se il movimento può arrestarsi il tempo non si ferma ed è anche per questo che «è modificando la sua distanza rispetto al presente che un avvenimento prende posto nel tempo» (III, 62). Le determinazioni di passato, presente e futuro sono dunque legate alle relazioni del prima e del poi<sup>7</sup>. L'apriori universale che il tempo è si raggruma e insieme si espande nel presente vivo della durata. Questa *distensio* è una delle «scoperte principali» di Husserl, è «la costituzione del presente dilatato grazie all'aggiunta *continua* delle ritenzioni e delle protensioni nel punto-sorgente del presente vivo» (III, 383). La *distensio* è però sempre legata ai ritmi del mondo -a cominciare da quelli circadiani- e da essi è inseparabile: «noi non produciamo affatto il tempo, ma è lui ad accerchiarci, a circondarci e a dominarci con la sua temibile potenza» (III, 26). Non è la coscienza umana a costituire il flusso ma flusso e coscienza sono parte di una dinamica più ampia, che possiamo definire come la plurale unità del tempo.

Sta qui il vero superamento delle aporie indicate da Ricoeur e non nella convergenza di racconto storico, finzione e fenomenologia, meno ancora nell'insistenza con la quale questo filosofo oppone tra di loro tempo della coscienza e tempo del mondo. Una contrapposizione di segno diverso rispetto a quelle di Bergson e di Husserl ma con esse concorde nel frammentare l'unità profonda e plurale del tempo vivo, del tempo vero. Di tanto in tanto, comunque, Ricoeur ammette la radice unitaria di mondo e coscienza, come fa quando a conclusione del confronto tra Agostino e Aristotele afferma che «non è possibile affrontare il problema del tempo

muovendo da uno solo dei due estremi, l'anima o il movimento. La sola distensione dell'anima non può produrre l'estensione del tempo; il solo dinamismo del movimento non può produrre la dialettica del triplice presente» (III, 35). Nei termini heideggeriani, temporalità, storicità e intratemporalità sono tutte necessarie alla costituzione del tempo. Ed è così che «si stringe, tra il sole e la Cura, una sorta di patto segreto, di cui il giorno è l'intermediario» (III, 131).

La soluzione delle aporie sta nello statuto



ontologico stesso del tempo, che è gioco e dinamica di *identità* e *differenza*. Ogni ente rimane nel tempo ciò che è ma nel tempo muta a ogni istante. Passato, presente e futuro non sono *tre né uno* ma costituiscono l'unitaria pluralità del divenire naturale e della sua misurazione da parte di una coscienza. In ogni istante ciascun ente è se stesso e già non è più. Non va però verso il non essere, in direzione del ni-ente ma si dirige verso il non ancora implicito nell'essere stato. La memoria è l'adesso che

attende perché ricorda l'essere stato, «la ritenzione è una sfida alla logica del medesimo e dell'altro; questa sfida è il tempo» (III, 46). Ogni variazione nasce dentro la continuità temporale dell'ente e ogni continuità è in divenire. Questa identità differente è il tempo. Esso è costituito ogni volta e sempre da passato, presente, futuro, prima, poi. Ma non solo. Il tempo è anche lo spazio che in esso sta come già e non ancora, per il quale vale l'osservazione di Ricoeur: «si noterà la felice omonimia tra "esser passato", nel senso di esser passato in un certo luogo, e "esser passato", nel senso di trascorso» (III, 183).

Questa calma vertigine sta e va, permane e metamorfizza, inchioda e fugge. Se essa «resta l'inscrutabile» (III, 411), il suo enigma «non equivale ad un interdetto che pesa sul linguaggio; suscita piuttosto l'esigenza di pensare di più e di dire altrimenti» (III, 413). Questa esigenza è la filosofia.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> L'opera qui analizzata è *Temps et récit*, pubblicata in tre volumi fra il 1983 e il 1985 a Parigi dalle Editions du Seuil. I titoli sono - rispettivamente- *Temps et récit*, *La configuration dans le récit de fiction*, *Le temps raconté*. La traduzione italiana è di Giuseppe Grampa, edita da Jaca Book (Milano 1986-1989). Le citazioni sono indicate con il numero del volume in cifre romane e quello delle pagine in cifre arabe.

<sup>2</sup> Sul libro di Braudel si veda il mio «La storia: eventi e strutture», in *Vita pensata*, [http://www.vitapensata.eu/2010/07/01/1-a-storia-eventi-e-strutture/] n. 1, luglio 2010, pp. 26-27.

<sup>3</sup> Cito da una antologia delle *Annales* curata da Alfredo Salsano con il titolo *Problemi di metodo storico*, Laterza, Roma-Bari 1982. La definizione di Braudel si trova a p. V.

<sup>4</sup> F. Braudel - R. Philippe - J.J. Hémardinquer,



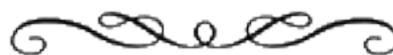
© Angelo Anzalone

«Inchiesta. Vita materiale e comportamenti biologici», in *Problemi di metodo storico*, cit., p. 209.

<sup>5</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, Einaudi, Torino 1978, p. 258.

<sup>6</sup> Cfr. A. Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris 1983.

<sup>7</sup> Su questo si veda, naturalmente, J.E. McTaggart, *L'irrealtà del tempo*, introduzione, traduzione e cura di L. Cimmino, Rizzoli, Milano 2006.



© ANGELO ANZALONE



© LILIANA CORÀ



## IL REDDITO DELLA VERGOGNA: LA NARRATIVA TRIESTINA DI GIUSEPPE O. LONGO

di Katia Pizzi



Questo scritto si incentra sul romanziere triestino (romanziera e molte altre cose ancora) Giuseppe O. Longo. Nato a Forlì ma residente a Trieste fin dalla prima adolescenza (dal 1955 per la precisione), Giuseppe O. Longo rappresenta un caso forse più unico che raro di scrittore autenticamente triestino, e tuttavia non propriamente indigeno. Uno scrittore, cioè, radicato nel contesto, attento e sensibile alla realtà locale, e tuttavia spurio e 'foresto' di nascita. Vengono immediatamente in mente le aspre parole pronunciate da Umberto Saba nel "Discorso" pronunciato a Trieste il 19 ottobre 1953, in occasione dei festeggiamenti per il suo 70 compleanno al Circolo della Cultura e delle Arti:

Io non sono stato un poeta triestino, ma un poeta italiano, nato, nel 1883, in quella grande città italiana che è Trieste. [...] il mondo io l'ho guardato da Trieste: il suo paesaggio, materiale e spirituale, è presente in molte mie poesie e prose, pure in quelle - e sono la grande maggioranza - che parlano di tutt'altro e di Trieste non fanno nemmeno il nome. Del resto, io non credo né alle parole né alle opere degli uomini che non hanno le radici profondamente radicate nella loro terra: sono sempre opere e parole campate in aria.

Così si esprime Saba. E non cito a caso, Saba mi tornerà utile più avanti. Il contenuto del "Discorso" di Saba è non soltanto dichiaratamente provocatorio, ma anche concepito all'interno di una 'maniera' tutta sabiana (anche anacronistica) di intendere il

ruolo dell'artista all'interno della realtà regionale e nazionale. Bene, vengo subito al punto: mi pare che, viceversa, Giuseppe O. Longo si posizioni al di fuori della 'cancellata storica' della triestinità, così come si è venuta configurando via via in particolare modo nel corso della seconda metà del Novecento. Si tratta, in altre parole, di uno scrittore autenticamente triestino, intriso nell'identità liminale, multiculturale/pluriculturale/transculturale che dir si voglia di Trieste, e tuttavia non integrato nelle retoriche sinuose, vischiose e ingombranti del mito triestino, non intruppato nei discorsi circolari e soffocanti di una certa triestinità.

Tale posizionamento mi sembra dovuto, in primo luogo, all'*ancoraggio scientifico e tecnologico*, un requisito essenziale e *sine qua non* della sua opera. Un ancoraggio che va inteso sia come frequenza della tematica tecnologica e scientifica, reale e simbolica, sia come impianto teorico, modalità cognitiva, cornice concettuale che informa e colora la sua opera. Sotto tale aspetto, Longo si affianca ovviamente a una lunga e illustre tradizione della letteratura nazionale, da Italo Calvino a Paolo Giordano (se mi consentite l'accostamento azzardato e peregrino tra Calvino e Giordano!). Longo abbraccia tale tradizione dalla prospettiva eccentrica, obliqua e talvolta anche deformante fornitagli dalla piattaforma triestina. Mi pare che, attraverso il cannocchiale scientifico, Longo riesca a esorcizzare e dissipare la retorica della sirena triestina, rivisitando il mito con occhi aperti e disincantati: sezionandolo, polverizzandolo, invalidandolo. E non è cosa



© Andy Prendy

di poco conto. Longo va dunque salutato senz'altro come uno degli autori più significativi e innovativi del cenacolo triestino di questi ultimi decenni.

Nel corso di questo breve scritto proverò a mostrare alcune maniere nelle quali si manifesta l'eccezionalità della scrittura di G.O. Longo attraverso la disamina di tre aree di interesse che ho avuto la fortuna di esplorare insieme allo stesso Longo nel corso di un'intervista a Londra il 21 ottobre del 2008. I tre temi, che si intrecciano e vanno dunque esaminati congiuntamente, sono, appunto: Trieste e la scrittura triestina/di confine; la tecnologia; la memoria. In conclusione, desidero soffermarmi su una risultante particolarmente incisiva di tale intreccio, distillata nel racconto *Il reddito della vergogna* (da cui prende titolo il mio contributo e che si può leggere sul numero 4, ottobre 2010 di *Vita pensata*), racconto dove appunto l'ansietà del confine, l'esperienza della scrittura, la memoria ossessionante e la scienza istituzionalizzata si amalgamano e confondono in una visione allucinata e allucinante del campo di sterminio della Risiera di San Sabba a Trieste.

Chi volesse approfondire questi temi attraverso le parole di Longo può ascoltare

l'intervista di Londra al sito GRS (**events, events recordings.** **url:** [http://streaming.ulcc.ac.uk/progress.php/SAScasts/IGRSKatiaPizzi/IGRS\\_2008\\_Oct\\_21.mp4](http://streaming.ulcc.ac.uk/progress.php/SAScasts/IGRSKatiaPizzi/IGRS_2008_Oct_21.mp4)).

Parlavo con lui di italianità e di triestinità, due motivi spesso accompagnati o confusi, e Longo conclude dicendo: «Come prima parlavo dell'impurità della scienza, qui [a Trieste] c'è l'impurità della triestinità. Trieste è una città impura. Come tutte le città sono impure».

Mi soffermo senz'altro su quest'idea dell'impurità della scienza presa a modello dell'impurità della triestinità. Qui abbiamo già la chiave di volta della scrittura di Longo. Nelle sue stesse parole, il confine va inteso come una membrana fisiologica, flessibile e osmotica. Il confine cioè svolge, o dovrebbe svolgere, una funzione di cerniera, di *trait d'union* che è lontana anni luce dalle resistenze oppostive, dai dualismi stantii, dalle retoriche manierate e artificiose della triestinità.

Longo ricorre spesso a similitudini e metafore tratte dal linguaggio scientifico. Accompagnata dal suo discorso, dal suo linguaggio, dalla sua metodologia, la scienza stessa si fa metafora dell'identità profondamente instabile, magmatica, tettonica e scissa del confine triestino. Cito dalle parole dell'autobiografico (forse?) Guido Marenzi nella *Gerarchia di Ackermann* (1998):

«Se una città è una sorta di emiplegia o di paralisi, come è stato detto [...] Trieste lo è più di ogni altra. Sempre minacciata da un'embolia, prelude a tutti i possibili futuri, ma li rifiuta, rancorosa»<sup>1</sup>.

Ed è proprio nella città, e specificamente a Trieste, che si realizza più e meglio tale singolare convergenza tra scienza e narrazione, tra fisica e metafisica. Cito

ancora da Longo:

La storia necessitante proposta dalla metafisica, la cogente realtà eterna e assoluta della fisica debbono fare i conti con la singolarità, con l'individualità, con gli eventi unici, casuali e irripetibili che accadono agli esseri viventi e alle città vere: dunque con le storie che ciascuno di noi narra, si narra e si fa narrare di continuo. E matrici di conoscenza sono tanto la fisica e la filosofia quanto l'arte e le storie.<sup>2</sup>

Sulla scorta di Ernesto Sabato, Longo effettua qui una rivisitazione del racconto come fonte del sapere, una rivalutazione delle parole come strumenti di creazione del mondo. Una pratica che si concretizza nel dialogo immaginario tra due interlocutori, sordi entrambi alle ragioni del prossimo: l'abitante di una città senza nome (Trieste?) e un urbanista 'iperurano' - e qui, nel ritrarre la città iperurana, fitta di reti, cifre e circuiti, Longo mi pare molto vicino al modello seriale, oserei dire quantistico, del Calvino delle *Città invisibili*: «In questa Città si riassumono, si fondono e si annullano tutte le città che furono, che sono e che saranno»<sup>3</sup>; segue una lunga lista di città storiche, immaginarie, utopiche, mitologiche, etc.

La scienza, dunque, come complementare alla narrativa in quanto matrice di conoscenza. E, insieme, la scienza come *template*: sagoma, calibro, matrice e misura della triestinità individuale di Longo. Una triestinità multidisciplinare e disincantata, ancorata all'osservazione della realtà empirica, profondamente aliena dalle stantie retoriche locali e dalla triestinità tradizionalmente intesa. (E qui vorrei ricordare ancora il ruolo importantissimo giocato dal pensiero e dall'immaginario scientifico nella letteratura italiana, da Galileo a Gadda e Calvino). Vorrei chiamarla, quella di G.O. Longo, una triestinità 'sperimentale', impura, magmatica. Se è vero, come ci rammenta

Gaston Bachelard, che «la scienza non ha la filosofia che merita» (*Le materialisme rationnel*, 1953), mi pare viceversa che Longo abbia sicuramente la non equivoca e 'scientifica' voce narrante che Trieste merita.

La stessa memoria viene interrogata e rivisitata con metodo scientifico. La memoria assume contorni fisici netti e precisi; si fa spazio, contenitore: si fa 'camera d'ascolto'. Ancora nella *Gerarchia di Ackermann* il professor Pausler rimprovera Marenzi: «Mi scusi, ma Lei forse vive troppo nella memoria. Creda a me, i ricordi ci rendono schiavi, c'impediscono di vivere. [...] Guardi questa città [Trieste], è piena di un passato di cui non sa liberarsi. Ricordi e ricordi di ricordi, schegge, frammenti [...]. Nella memoria vedo una certa incompatibilità nei confronti della vita»<sup>4</sup>. La memoria a Trieste è un veleno che ha appestato l'anima. Il perdurare della memoria, il tossico del ricordo, il passato scomodo, ora glorioso ora nefando, gravano come macigni sulla scrittura triestina moderna. A Trieste, Guido Marenzi viene invitato, appunto, a purgarsi della tossicità della memoria.

Nel primo romanzo di Longo, *Di alcune orme sopra la neve* (1992), al fisico Enrico Hecker, paralizzato dall'invasione inquinante delle scorie memoriali, viene contrapposto il fattivo e immemore De Fanti; non sfugga la coincidenza con l'Ernesto di Saba nella descrizione della giovinezza triestina di Enrico, in particolare per quanto riguarda il rapporto viscerale con la querula e orgogliosa madre. (Rapporto sviscerato anche nei racconti 'familiari' nella silloge *La camera d'ascolto*, 2006). Ne *Il senso e la narrazione* Longo ci parla di una 'mnemosfera', cioè di un'atmosfera memoriale talmente intensa e insinuante da risultare soffocante, tossica e paralizzante. Tale atmosfera attossicata e attossicante

caratterizza Trieste e il confine triestino: l'incurabile malattia da cultura di un «luogo contrario alla salute»<sup>5</sup> - e qui ci soccorre ancora Umberto Saba- una «città nervosa»<sup>6</sup>, nevrastenica, quasi città votata per vocazione alla follia.

Attraverso il tramite della follia approdo dunque al racconto *Il reddito della vergogna*, racconto nel quale i sopraccitati aspetti -la memoria attossicata, l'esperienza storica mal vissuta e mal digerita, il determinismo biologico, la scrittura del confine nevrotico, la tecnologia dell'orrore, la follia istituzionalizzata- tutti questi aspetti cozzano, si frantumano e si mescolano furiosamente come nella bocca magmatica di un vulcano in eruzione. Si tratta di un racconto epistolare e polifonico che narra la vicenda di un giovane tisico ricoverato in un sanatorio. Il giovane scopre pian piano una realtà sconvolgente relativa al suo ambito familiare: una zia crudele e perversa, uno zio che funge da capro espiatorio, un cugino nazista, complice degli orrori dell'Olocausto. Nel finale sopravvive soltanto una tabella del reddito fornito da un prigioniero, tabella terribile, come la definisce Longo stesso, nella sua 'freddezza razionale computante'. Una tabella che lascia letteralmente agghiacciati: un computo di morte burocratico e congelato e, come tale, implacabile e immutabile, come scolpito nel ghiaccio. Il racconto nasce appunto a ritroso, dal finale, da quel terribile calcolo del reddito fornito da un prigioniero nell'arco della sua detenzione nella Risiera, computo apposto al racconto come muta appendice contabile. Il trionfo di una estrema ragione al servizio di una follia ancora più estrema.

Al di là del trauma memoriale dell'Olocausto, sopravvive tuttavia per Longo la letteratura. Conta l'interpretazione, la pulsione dialogica e interfacciale che

rende l'essere umano creatura della narrazione, del suo racconto sul mondo, sia esso scientifico, letterario, filosofico o artistico. È «il vento che canta a distesa il nome incessante della della nostra città: è un nome così colorato, liquido e persuasivo che ogni altro suono al confronto appare sgraziato»<sup>7</sup>. Marenzi ancora contempla Trieste nel finale della *Gerarchia*, in versione notturna, dalla finestra, come fa il triestino infreddolito della poesia di Umberto Saba intitolata *Inverno*: la piazza grande spazzata dal vento, i lampioni, le panchine. Trieste è forse una macchina sinistra composta di ingranaggi e congegni segreti?, si chiede Marenzi. E si risponde da solo: «Questa città sembrava vasta e profonda, invece è sottile come un foglio di carta»<sup>8</sup>. La città della Risiera, pare ricordarci Longo, la città delle memorie divise, scomode e petrose, ha ormai lasciato il posto alla Trieste della SISSA; del Collegio del Mondo Unito dell'Adriatico; la Trieste del sincrotrone. Una città percorsa da «autostrade lucenti e immateriali [...] attraverso le connessioni di un cervello planetario dove potremmo ritrovarci luminosi di virtualità»<sup>9</sup>. Si tratta della Trieste del futuro. La Trieste di Giuseppe O. Longo.

#### NOTE

1 G.O. Longo, *La gerarchia di Ackermann*, Mobydick, Faenza 1998, p. 290

2 Id., «Il nome della città», prefazione a Flavia Schiavo, *Parigi Barcellona Firenze: forma e racconto*, Sellerio, Palermo 2004, p. 23.

3 *Ibidem*.

4 Id., *La gerarchia di Ackermann*, cit., pp. 138-39.

5 *Ivi*, p. 328.

6 *Ivi*, p. 289.

7 Id., *Il nome della città*, cit., p. 28.

8 Id., *La gerarchia di Ackermann*, cit., p. 352.

9 Id., *La camera d'ascolto*, Mobydick, Faenza 2006, p. 164.

A.G. Biuso

G. Raciti

S. Tinè

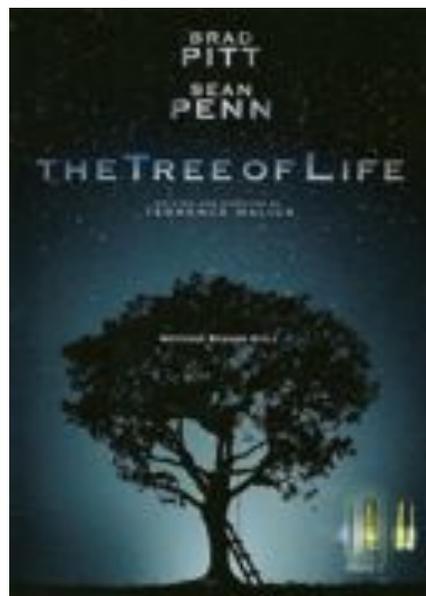
**SU *THE TREE OF LIFE*****UNA CONVERSAZIONE A DISTANZA**

**H**a filmato la memoria, ha filmato il dolore.

La memoria di un uomo adulto la cui mente trascorre dal lavoro a Manhattan all'età in cui era ragazzo, una madre ingenua e affettuosa lo accudiva, un padre autoritario e incerto lo vessava, due fratelli più piccoli condividevano il tempo e le azioni. Jack desiderava la morte del padre, la chiedeva a Dio. Il dolore di una madre per un lutto senza fine, per il morire del figlio in guerra. Straziata, chiede conto al divino di questo evento, simile a milioni di altri. La risposta è la frase che fa da epigrafe al film: «Dov'eri tu quand'io ponevo le fondamenta della terra? Mentre gioivano in coro le stelle del mattino e plaudivano tutti i figli di Dio?». È la non risposta che Jahvè dà a Giobbe nel capitolo 38, un testo del quale il film di Terrence Malick sembra la dettagliata epifania. Su tutto, infatti, domina l'elemento liquido e cosmico, ispirato a parole come queste:

Chi ha chiuso tra due porte il mare, quando erompeva uscendo dal seno materno? Da quando vivi, hai mai comandato al mattino e assegnato il posto all'aurora? Sei mai giunto alle sorgenti del mare e nel fondo dell'abisso hai tu passeggiato? Ti sono state indicate le porte della morte e hai visto le porte dell'ombra funerea? Per quale via si va dove abita la luce e dove hanno dimora le tenebre? Sei mai giunto ai serbatoi della neve? Per quali vie si espande la luce? Puoi tu annodare i legami delle Plèiadi o sciogliere i vincoli di Orione?

Eventi su eventi. Dal tempo cosmico che

**The Tree of Life**

Regia di Terrence Malick

Con: Brad Pitt (il signor O'Brien), Sean Penn (Jack da adulto), Jessica Chastain (la signora O'Brien), Hunter McCracken (Jack da ragazzo)

India-Gran Bretagna, 2011

plasma gli astri, le sfere, i colori, all'apparire della luce tra gli alberi; dal pianeta dei dinosauri alle strade del Texas negli anni Cinquanta; dall'emergere di un bimbo nel mondo ai suoi giochi violenti con i coetanei. Diventato adulto, questo bambino si muove tra grattacieli, deserti, rive di oceani. Ricordando parole ascoltate, parole dette, parole incarnate. Un film anche di iniziazione che si conclude con quella che i cristiani chiamano «la comunione dei santi», l'incontro di tutti finalmente al di là del dolore.

Terrence Malick ha insegnato filosofia ed è un maestro della tecnica cinematografica.



Come il monolite di *2001*, in questo suo film appare con regolarità una pura forma dinamica e dal cangiante colore, sulla quale l'opera si chiude. Ha filmato il sacro.

*Alberto Giovanni Biuso*

Sul serio: non se ne può più di questi americani col bibbione in mano. Il più serio di loro, C.E., ne fa un uso prudenziale; al bibbione preferisce un pretino, come quello di *Gran Torino* o quello di *Million Dollar Baby* (il Malkovich di *Changeling* è invero un pretone). Malick fa invece il pieno: titolo e vettoriale epigrafe. Titolo genesiaco e epigrafe giobbesca, l'una a ricalzo dell'altro.

*Albero della vita.* Che cos'è nessuno lo sa bene. Il testo, *Gen. 2:9*, è inestricabile come tutte le cose semplici e dirette: Dio pianta in Eden «ogni sorta d'alberi [...] e l'albero della

vita, in mezzo del giardino; e l'albero della conoscenza del bene e del male» (Diodati).

Malick legge così: *The tree of life also in the midst of the garden, and the tree of knowledge of good and evil.*

Gli alberi al centro sono due. Abbiamo un giardino detto Eden e al centro due alberi speciali. *Gen. 2:17* specifica il celebre divieto: se mangi il frutto dell'albero della conoscenza, *mußt sterben du, sterben* (Buber-Rosenzweig).

Ma il testo non dice niente riguardo al primo albero, quello della vita. Lo schiarimento arriva al momento della celebre "cacciata", *Gen. 3:22* — *And the Lord God said, Behold, the man is become as one of us, to know good and evil: and now, lest he put forth his hand, and take also of the tree of life, and eat, and live for ever.* Bisogna cacciare l'uomo affinché «non prenda ancora del frutto dell'albero della vita, e ne mangi, e viva in perpetuo» (Diodati).

Diodati dice *ancora*. Girolamo dice *etiam*. Lutero dice *auch*. Gli Ortodossi dicono *takze*. King James dice *also*. Buber-Rosenzweig segue Lutero.

Per Diodati c'è un albero solo. Per Lutero, Girolamo, Re Giacomo e gli Ortodossi gli alberi sono due. Diodati non contraddice i colleghi, piuttosto intensifica il dramma.

Il frutto dell'albero della vita costituisce una specie di antidoto agli effetti letali cagionati dal frutto dell'albero della conoscenza. Lasciamo crepare l'uomo di conoscenza, dice Dio. Ora che *sa*, bisogna che muoia. Sapere e eternarsi è infatti prerogativa divina, segno di vero potere. Per questo Dio dice inquieto: *The man is become as one of us.* Il primo albero è dunque più importante del secondo. Solo conoscendo e vivendo siamo come Dio.

Tutto il film di Malick è una lunga, tecnicamente ardita recriminazione rivolta

all'impossibilità di cibarsi *due volte*, della Prassi non meno che della Teoria.

È una faccenda politica, a ben vedere. È in gioco una rinnovata gigantomachia per i tesousias (*Soph.* 246-48). Si tratta di insidiare il potere divino. La *cacciata* da Eden è l'estromissione dalla partecipazione al potere divino.

Tutti i miti non fanno che raccontarci la stessa storia: l'impossibilità di partecipare al potere (divino) e la conseguente repressione della rivolta. È il senso stesso del titanismo.

(Ma segretissime tradizioni, che sono bellissime e intatte vie di salvezza, cennano al successo di Apollo, *expers uxoris*, ai danni del padre Zeus.)

Malick, correttamente, riproduce il conflitto in sedicesimo: in seno alla famiglia americana degli anni Cinquanta; quel genere di famiglia che ci ha plasmati tutti, quel vero e proprio archetipo della famiglia. Mr. O'Brien è il dio insidiato dal *figlio*. Cioè dall'Uomo. La curva ideologica del film è tutta inscritta nell'epigrafe giobbesca. Dio ha le sue ragioni: *Quando fondavo la terra tu dov'eri? / Dillo grande sapienza* (38:4, versione Ceronetti). *Chi è quell'uomo / Che con parole insensate oscura / I disegni divini?* (38:2).

Dio ha i suoi motivi per estromettere l'uomo; il padre ha i suoi motivi per conculcare il figlio. Malick intravede un punto d'incontro tra le due istanze. Il figlio, divenuto adulto, capisce le ragioni del Despota. Le giustifica. *Il figlio adulto elabora una teodicea*. Sta qui la debolezza concettuale del film; la sua pochezza politica sta in questa elaborazione di una teodicea che salva *in limine* — sulla striscia di terra oltremondana in cui O'Brien e Jack tornano a incontrarsi — il Padre e la sua mostruosa famiglia.

Tanta suggestione, alla fine, per trasfigurare un micidiale conflitto politico.

Era in gioco la vera salvezza — da Dio come dal padre; dal Despota come dalla famiglia. Sean Penn ci ripensa e diserta la premiazione.

Giuseppe Raciti

La storia normale e perfino banale di una famiglia benestante del Texas negli '50 viene raccontata da Malick in *The tree of life* con una straordinaria forza poetica: essa infatti assurge, nel racconto visivo del regista, a metafora o simbolo della stessa storia della nascita e della distruzione dell'universo e della vita. La famiglia è in fondo il vero tema del film, forse perfino il nucleo nascosto della sua profonda e sofferta "religiosità" dai tratti fortemente biblici. Se la figura del padre infatti sembra incarnare il principio della Natura ma talvolta si presenta anche come una metafora della stessa "crudeltà" del dio della Bibbia, quella della madre si presenta invece come il simbolo dell'amore e della grazia. Il figlio che racconta la storia della famiglia e in modo particolare la vicenda della morte prematura di uno dei suoi fratelli arriverà non a caso alla conclusione che natura e grazia ovvero "madre" e "padre" combatteranno sempre dentro di lui. La ricerca del significato del dolore da parte del protagonista del film supera l'odio nei confronti della figura del padre insieme protettivo e duramente autoritario per approdare a una religione dell'amore e della grazia che tuttavia non esclude il senso dell'origine naturale e terrestre della vita. La crudeltà e indifferenza della Natura sono in fondo nel cinema di Malick un aspetto della stessa "bellezza" del mondo. Come la filosofia per gli antichi, anche per Malick il cinema nasce dalla "meraviglia".

Salvatore Tinè



**N**on esiste una cultura, una civiltà, una comunità di umani che non generi dal proprio nucleo di vita dei miti. Il mito è -secondo l'etimologia- un racconto. E non esistono gruppi umani che non amino narrare di sé. Il mito è una figura universale. E il dio è questo. Il mito è un emblema, un progetto, ciò che si vorrebbe essere e diventare. Don Giovanni è anche tale mito. Perché Don Giovanni è tante verità. Verità palesi e nascoste, ironiche e tragiche, infantili e vecchissime.

Don Giovanni è il bambino coccolato dalla madre, è l'adolescente che la madre non riconosce più, è il seduttore che coltiva contemporaneamente tante relazioni, è il desiderio nascosto del buon padre di famiglia, è il bevitore di intrugli e di donne, è -infine- Don Juan Tenorio, il gentiluomo di Mozart e Da Ponte. Don Giovanni è fatto di tenebra e di luce, una dinamica che giunge al culmine nell'incontro tra il libertino e il Commendatore, una sinestesia nella quale la musica si fa colore -il bianco della statua vivente, il nero delle forze infere, il rosso dei fiumi di lava che avvolgono Don Juan- e lo spazio concettuale dell'opera è diviso in un controcampo che al volume incombente del fantasma oppone la forza vitale dell'uomo dei piaceri. La grandezza di Don Giovanni sta anche nel rompere e nell'invertire lo



Teatro Litta - Milano

**Don Giovanni a mosca cieca**

Di Corrado Accordino

Da *Anatol* di Arthur Schnitzler

Regia di Silvia Giulia Mendola

Coreografie di Lara Guidetti

Con Marco Cacciola, Tamara Balducci, Lara Guidetti, Chiara Petruzzelli, Alessia Vicardi, Greta Zamparini

Giugno-Luglio 2011

schema moralistico: «Chi a una è fedele / con le altre è crudele». Ma anche per questo Don Giovanni è l'incompiuto. È *natura naturans, desiderio desiderans*, al quale non importa l'esito ma l'itinerario, non la conquista ma il conquistare. Un mito che dunque non sta mai fermo perché l'immobilità è morte. Don Giovanni desidera, conquista e abbandona, secondo il più noto e triviale degli schemi. Ma è la morte che vorrebbe sedurre. Non potendo, moltiplica il suo corpo nelle altre, affinché in loro qualcosa di sé rimanga ancora vivo. Per sempre. E così è.

Per sfuggire alla Grande predatrice Don

Giovanni è il maschio predatore, è la preda del proprio bisogno d'amore, è l'amore. Don Giovanni è superficiale per profondità, si muove tra i sentimenti e i corpi come un bambino tra giocattoli sconosciuti, che vorrebbe tutti possedere senza poterli tutti saggiare. Don Giovanni si butta via e butta via le donne. Egli è la donna che vorrebbe possedere. Il doppio lo intride. Giovanni Macchia lo sapeva, tanto da accostare il seduttore lieve e incompiuto a un seduttore incompiuto e pesante: Don Rodrigo: «il terzetto Don Giovanni, Zerlina, Masetto (un aristocratico e due contadini, promessi sposi) corrisponde perfettamente a quello di Don Rodrigo, Lucia, Renzo»<sup>1</sup>. Ma la luminosità della festa in cui viene conquistata Zerlina è davvero l'opposto del buio e della notte, protagoniste della vicenda di Lucia. La fine superba e ironica di Don Giovanni stride con la morte ebete e cieca di Don Rodrigo. Gli intrighi del guappo di Lecco non assurgono mai alla lucida strategia del conquistatore di Siviglia. «La sete di dominio trova in Don Giovanni una via d'uscita nell'erotismo. [...] Il dongiovannismo può essere definito, nell'indipendenza della politica dalla morale, una forma di machiavellismo basata sull'amore»<sup>2</sup>.

Il doppio è la chiave anche dello spettacolo di Schnitzler-Accordino, nel quale Don Giovanni e Leporello sono la stessa maschera, che nel testo dispiega la propria natura ermafrodita. Il servitore e amico Max -questo il suo nome qui- mostra alla fine di essere la quinta donna di Anatol / Don Giovanni, il suo ultimo amore, dopo che ha vissuto, goduto, respinto, tritato le precedenti relazioni. Ma queste donne ritornano tutte, anzi «rinascono» -come afferma Anatol- dentro la sua vita, nella memoria, nel corpo. Quest'uomo vorrebbe disfarsene, cancellarle. Le incontra una a una

«per l'ultima volta» ma saranno loro a dire, in modi diversi, che più non lo vogliono, che lo hanno tradito, che non lo amano. Il seduttore è sedotto, l'abbandonante è abbandonato. L'oblio, il riso, la compassione, il sarcasmo si chiudono su di lui, lenti come un gorgo, inesorabili come il buio. Anatol non sa più chi tocca nel gioco feroce della mosca cieca. Cieco all'inganno, è ingannato. Cieco all'altra, è annullato. Don Giovanni è la solitudine. All'inizio, mentre Anatol gli comunica l'intenzione di andarsene, fuggire, "lasciar le donne", Max scrive sul muro queste quattro parole: **Illusione Abbandono Gelosia Tradimento**. Illusione è l'amore, riflesso magnifico, struggente e disperato della nostra tenerezza. Abbandono è il destino di chi tutto affida all'altro, dimenticando che l'Altro è un essere di fuga, che come Proteo sguscerà sempre alle mani che lo vogliono racchiudere. Gelosia diventa dunque lo scorrere degli istanti in cui l'altro è assente, il tempo in cui potrebbe essere ovunque e in tutte le possibili compagnie, ma non la nostra. Tradimento è questo amalgama di illusione, abbandono e gelosia. Tradimento dell'amore che vogliamo dare e ricevere ma che ci esplode nelle mani come un orologio impazzito. Perché il tempo si ferma quando l'altro non c'è e precipita quando sta con noi. È l'eterno ritorno delle passioni umane.

Accompagnato dalle musiche di Mozart, debole in alcune delle interpreti, dinamico nei movimenti, questo spettacolo inquieta perché penetra a fondo nella vaga sostanza del desiderio.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> G. Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano 1989, pp. 15-16.

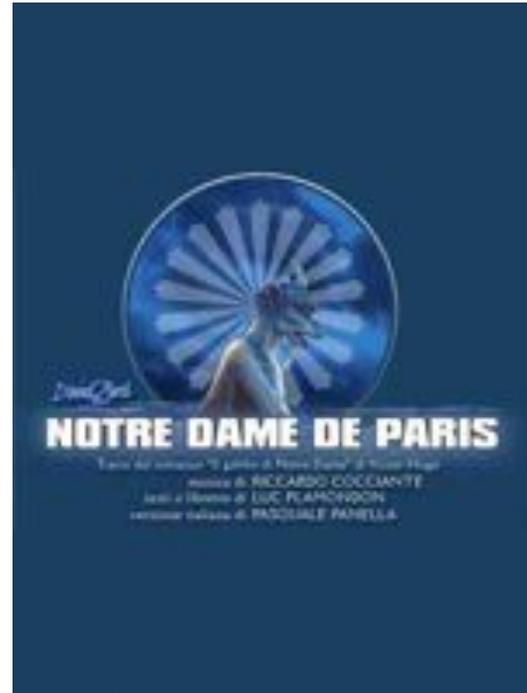
<sup>2</sup> Ivi, p. 169.

## NOTRE-DAME DE PARIS

di Giusy Randazzo



**E**ra il 2002 quando vidi per la prima volta *Notre Dame de Paris*. Il teatro era quello allestito nella Valle dei Templi, immerso in un paesaggio magico. Un musical: questo mi aspettavo. Null'altro. Magari piacevole e rilassante. E poi la visione, poi l'incanto, poi l'innamoramento e infine la decisione di seguirlo ancora e ancora e ancora. Corre il decimo anniversario di quest'opera e per la seconda volta la compagnia è approdata a Genova, in questa occasione nella magnifica cornice del Teatro Carlo Felice. Ed ero nuovamente tra il pubblico, calamitata dalle musiche, dalla coreografia, dalla scenografia, dalle spettacolari acrobazie e dalle parole. So ormai da tempo cosa mi attende quando vi assisto: un'archeologia delle emozioni radicate negli strati più fondi dell'animo umano. Dioniso e Apollo sono in questo spettacolo presenti insieme, a tiranneggiare lo spettatore senza dargli tregua, costringendolo a scavare fino al fondo in cui oltre non si può andare, nell'abisso della sua fragile umanità e nella gloria della sua ardente corporeità. Nello sfondo di una Parigi all'alba del Rinascimento si narra la storia della bella zingara Esmeralda, allevata alla morte della madre da Clopin, capo della Corte dei Miracoli -re degli zingari insomma- di cui fa parte la bella gitana, amata dal gobbo campanaro Quasimodo,



### Notre-Dame de Paris

Musical

Musiche di Riccardo Cocciante

Regia di Gilles Maheu

Libretto di Luc Plamondon

Trad. it. Pasquale Panella

Tratto da *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo

Prima italiana nel 2002

Coreografia Martino Müller

Scene di Pier Paolo Bisleri

Con Federica Callori, Alessandra Ferrari, Lorenzo Campani, Angelo Del Vecchio, Marco Manca, Vincenzo Nizzardo, Emanuele Bernardeschi, Lorenzo Campani, Riccardo Maccaferri, Luca Marconi, Oscar Fini, Giacomo Salvietti, Federica Callori, Serena Rizzetto

Teatro Carlo Felice di Genova

Dal 5 al 9 luglio 2011





fedele servitore di Frollo, l'arcidiacono di Notre-Dame, anch'egli in preda a un delirio d'amore per la donna. La zingara ama Febo, però, il capitano della guardia parigina, invaghitosi di lei e deciso a soddisfare la sua passione, ma già promesso sposo di Fiordaliso, ragazza agiata che accetta di perdonare il tradimento di Febo se questi non si opporrà all'impiccagione di Esmeralda. Morirà la zingara e insieme con lei si lascerà morire Quasimodo che cercherà fino all'ultimo di salvarla. Ma morirà anche Frollo, che incarna la lotta tra il vecchio e il nuovo. E il desiderio lo sbrana, avvinghiandolo nelle proprie spire, sincretizzandolo nella propria carne riunendo il diviso: sacro e profano.

La carne sa che il paradiso è lei. [...] O Notre Dame, per una volta io vorrei per la sua porta come in chiesa entrare in lei. (da *Bella*)

Il poeta di strada Gringoire narra la storia e vi fa parte. Racconta di questo mondo monumentale che cede alle passioni

monumentali.

È una storia che ha per luogo Parigi nell'anno del Signore. Millequattrocentottantadue. Storia d'amore e di passione. [...] E questo è il tempo delle cattedrali. La pietra si fa: statua, musica e poesia. E tutto sale su verso le stelle, su mura e vetrate. La scrittura è architettura. Con tante pietre e tanti giorni, con le passioni secolari, l'uomo ha elevato le sue torri con le sue mani popolari. Con la musica e le parole, ha cantato cos'è l'amore e come vola un ideale nei cieli del domani. [...] Qui crolla il tempo delle cattedrali. La pietra sarà dura come la realtà in mano a questi vandali e pagani che già sono qua. Questo è il giorno che verrà. Oggi è il giorno che verrà. (da *Il tempo delle cattedrali*)

Non solo una storia d'amore, dunque, ma di passioni nude il cui seducente volto mortale non può che inorridire e stregare al contempo perché al contempo costruisce e distrugge. Passioni secolari che attraversano le costruzioni e sopravvivono alla prova del tempo abitando l'avvenire con la stessa potenza; che vergano le pagine glorificando la sacralità della follia originaria dell'uomo; che deflagrano nella musica traghettandoci



in un paradiso in fiamme. È il desiderio che rende l'uomo creatore, che gli permette di superare la sua natura finita, incidendo nella pietra, liberando nella musica, raccontando nella poesia nient'altri che se stesso. E musica, scrittura e architettura sono i veri protagonisti di quest'opera. Sembra di sentire Socrate nell'*Eupalinos* di Valery: «L'atto fra tutti più completo è quello di costruire» (P. Valery, *Eupalinos*, Mondadori, Milano 1947, p. 160). E pensava alla musica e all'architettura, ma anche alla poesia, che muovono «gli uomini come li muove l'oggetto amato» (p. 84), poiché permettono all'uomo di superarsi continuando l'opera del demiurgo, riunendo ciò che è diviso, costruendo edifici che cantano: «"Ecomi", dice il costruttore, "Io sono l'atto. E voi la materia, la forza, il desiderio; ma siete separati. Un ignoto lavoro vi ha isolati e apprestati secondo i propri mezzi. [...] Ora è tempo del reciproco"» (P. Valery, *cit.*, p. 163). Nulla può l'uomo però contro l'*ἀνάγκη* -la Necessità- che muove e non è mossa, che è il burattinaio e non il burattino. Compare durante la rappresentazione come una grande scritta, metafora di un'incisione a fuoco sul capo di ogni individuo. E Gringoire la canta, avvertendo l'uomo che egli è un suo possesso -«Ha il tuo destino in

mano. La trovi sulla tua via»-, ricordandogli che essa decide e spartisce identità e differenze -«Tu sei nessuno o sei un dio. Tu sei puttana o sei re», che la forma di chi siamo e la direzione del nostro vivere non l'ha determinata la nostra volontà ma la Necessità apparsa come pura fatalità -«La vita la devi a lei». L'essere umano scopre le sbarre della propria libertà quando l'*ἀνάγκη* si presenta sotto mentite spoglie: come Fatalità, come evento inaspettato e causato che avrebbe potuto non essere, mentre è invece nella sua casualità necessario. Qualunque azione è nient'altro che una conseguenza di quelle precedenti e così all'indietro sino all'alba del nostro vivere in una ragnatela di causalità casuali che gli uomini credono di poter controllare. Ognuno di noi è soltanto un nodo della rete, ma l'*ἀνάγκη* si diverte a darci l'illusione di essere il ragno.

Le musiche di Riccardo Cocciante, la traduzione italiana di Pasquale Panella, la regia di Gilles Maheu, le voci storiche e nuove, i ballerini e gli acrobati di sempre e quelli arrivati da poco rendono questo spettacolo semplicemente magnifico. L'unico appunto da fare alla serata genovese riguarda lo squilibrio tra base e cantato. Il volume troppo alto a tratti sembrava coprire le voci. Un vero peccato ma non tale da inficiare una serata magica.





**Loris Cecchini**  
**La materia architettonica**  
 di AGB & GR

Qualunque oggetto può diventare forma perché la forma è la natura degli oggetti; qualunque materia può diventare espressione perché le cose sono segni. Questo è uno dei fondamenti dell'arte contemporanea nella radicale varietà delle sue manifestazioni, un'arte spesso incompresa anche perché come tutto ciò che è nuovo si impone su forme già date modificandole sino a ricrearle in qualcosa di completamente diverso.

In essa, uno degli universi più variegati è quello dell'arte concettuale, capace di contaminare tra di loro scultura, design, pittura, fotografia, architettura. È ciò che fa anche Loris Cecchini che trasforma le pareti in vibrazioni, la luce in acqua, l'acciaio in metafora biologica. Il sincretismo tra artificio e natura che Cecchini opera in modo affatto esplicito è un'armonia talmente geometrica da destare meraviglia in chiunque abbia avuto l'opportunità di guardare i suoi lavori dal vivo. Persino quando nulla ricorda i prodotti della terra, perché la materia è stravolta e piegata alla forma, il legame rimane potente. Ciò che di solito chiamiamo *natura* e quanto invece intendiamo con *artificio* diventano infatti un'unica realtà differente, complessa, intrisa di significati, gettata nello spazio. Si pensi alle due sedute



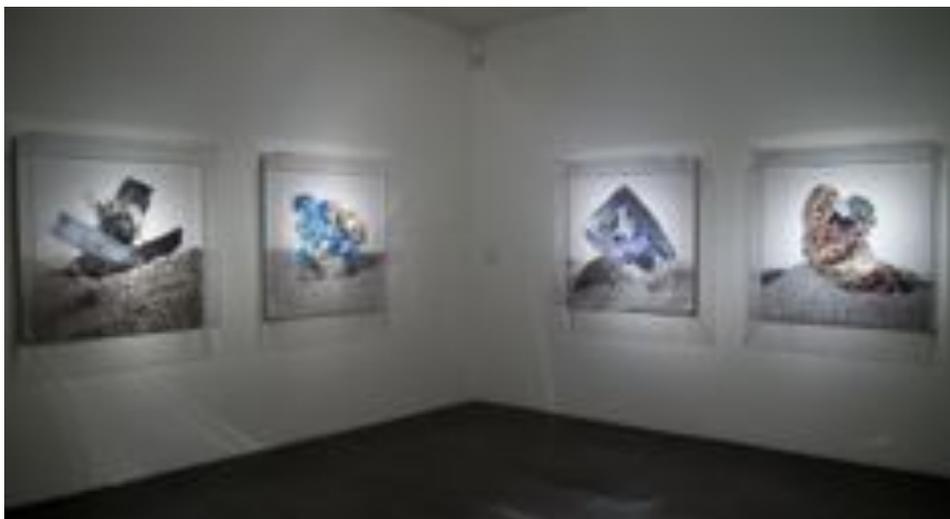
**Loris Cecchini**

Genova - Palazzo Ducale

Loggia degli Abati

Sino al 17 luglio 2011

in acciaio -all'entrata della Loggia degli Abati a Genova, che ha ospitato la mostra dell'artista toscano- realizzate con una sinapsi di moduli dalla forma a fagiolo che fanno pensare a un cervello o alla visione macroscopica di uno spazio invaso da immobili organismi procarioti. Si pensi a certe installazioni scultoree che ricordano la catena del DNA. Insomma, si avverte questa tensione a oltrepassare l'eccesso tecnologico per riportarlo all'armonico, al dialogo con il suo seme originario, quasi come a voler mettere il punto alla lotta tra Mondo e Terra, tra Cultura e Natura, tra esserci ed enti.



nella progettazione di modelli di case o biblioteche o costruzioni impossibili o realizzate a partire da un continuo prendersi cura dell'ambiente, entrando in esso con la leggiadria, la delicatezza e la fermezza di uno scultore che è in dialogo con la materia originaria. Come in una biblioteca costruita in Giappone,

Persino la piastra in resina poliesteri che fa del muro un piccolo laghetto con il lieve rincorrersi di onde -magari prodotte da un immaginario sassolino- dà allo spettatore l'idea di un nuovo modo di stare al mondo degli oggetti in cui l'artificio diviene natura e la natura si fa artificio.

L'umano non può reggersi su un solo fondamento -la natura- avendo bisogno dell'altro -la cultura- che però è esso stesso natura. E l'arte è anche questo: la relazione dell'umano col mondo mediata dalla sua capacità plasmatrice di oggetti -le opere- e di senso -la totalità. L'arte è dunque assai più di una rappresentazione -realistica o astratta che sia-; è assai più di un gioco o di una delle molteplici forme di realizzazione del soggetto; l'arte è questa totalità di senso che dall'umano scaturisce, lo salvaguarda, lo mette a rischio e quindi ne fonda la natura di animale vivente sull'orlo dell'autopoiesi e dell'autodistruzione, facitore del mondo e insieme sua parte.

I lavori di Loris Cecchini ricordano la lezione heideggeriana in cui l'abitare è *conditio sine qua non* di ogni costruire. È il suo progetto utopistico di un abitare poetico dell'uomo. E rimane sempre accennato questo tentativo ma presente e vivo, anche

della quale si presenta qui il modellino: una struttura di vetro e di acciaio talmente coniugata all'elemento vivo da inglobare dentro di sé alberi e giardini non come fattore esornativo o ecologico ma come parte della portanza stessa della costruzione.

Alla fine, l'esistenza diventa ciò che è: puro segno, icona. E questo consente a Cecchini di prendere tra le mani qualunque materiale e trasformarlo in un visibile concetto. Emblematiche sono le sculture a parete composte di righelli e goniometri di varia lunghezza sui quali l'artista incide paesaggi naturali, forme animali, vita, ancora vita.



## PRIMA LEZIONE DI FILOSOFIA

di Alberto Giovanni Biuso

**I**l limpido argomentare di questo libro ha come obiettivo una complessiva rinegoziazione del concetto stesso di filosofia e delle funzioni che essa può svolgere nella conoscenza e nella vita. La prima affermazione infatti è che «un filosofo è un negoziatore concettuale» (p. 3 e titolo del capitolo 1), il quale ha il compito di chiarire agli altri saperi quanto, pur essendo in essi fondamentale, questi saperi non sono in grado neppure di affrontare poiché si pone su un livello *meta* rispetto ai loro strumenti, linguaggio, statuto. «Quindi, primo segno particolare della filosofia: sono filosofiche le domande cui non trovi risposta nella disciplina che le formula» (p. 33). Ad esempio:

Come non puoi decidere che cos'è un pianeta andando a esplorare lo spazio, ma puoi metterti a cercare pianeti quando hai deciso che tipo di cosa è un pianeta, così non puoi decidere che cos'è la criminalità semplicemente contando una parte di popolazione o il numero di manifestazioni di un certo fenomeno, ma puoi capire che cosa conta quando hai deciso che cosa conta come un criminale o come atto criminale. (p. 107)

Negoziazione concettuale e metateoria si coniugano sul presupposto che la filosofia non possieda -di fatto- domande sue proprie ma quelle che si pone sarebbero tutte metadisciplinari; che non esistano problemi filosofici autonomi e universali; che la filosofia pura sia esattamente questo meta e che quindi

la distinzione tra filosofico e non filosofico coincide (spesso) con un'altra distinzione, quella tra metateorico e teorico. Le teorie permettono la formulazione di domande fattuali: le metateorie permettono la costruzione di teorie. Il negoziato sale



Roberto Casati
<i>Prima lezione di filosofia</i>
Laterza
Roma-Bari 2011
Pagine 203

di un livello. (p. 167)

Legata a questi elementi cognitivi ed epistemologici è una seconda definizione della filosofia, che la vede diffusa nell'esistenza, presente ovunque. Essendo un'arte argomentativa che pervade la realtà e le relazioni umane molto più di quanto i libri e gli accademici dicano, «insegnare la filosofia significa in definitiva insegnare a vederla nelle pieghe della vita» (p. 145).

Anche per questo in filosofia non si pone il problema di un "progresso" delle conoscenze, che si limiterebbe soltanto a un raffinamento tecnico mirante a far emergere gli errori di ragionamento. Concezione, questa, legata a sua volta a un'altra delle definizioni fornite da Casati: «nella sostanza la filosofia è una fabbrica di condizionali: "se questa tesi è vera, allora quest'altra tesi è vera"» (p. 57).

Che in filosofia non si diano problemi universali significa anche, secondo l'Autore, che la permanenza delle domande e delle questioni nei secoli e in contesti differenti sarebbe soltanto un'impressione. La diversità delle situazioni, degli obiettivi, del linguaggio renderebbe del tutto inconfrontabili le domande e le risposte. Ad esempio, anche se Democrito, Galilei e Frank Jackson sembrano occuparsi tutti della relazione tra le qualità sensibili e il mondo, «il problema contemporaneo delle qualità sensibili non è il problema moderno e non è neppure il problema antico -se mai possiamo parlare di un vero e proprio problema in quest'ultimo caso» (p. 156). Qui sembra però agire una paradossale forma di storicismo, in un testo certamente lontano da ogni centralità della storia. Altro elemento paradossale potrebbe consistere nel fatto che diluendo la filosofia all'interno degli altri saperi e della vita in quanto tale, Casati dimostra che tutto è filosofia e la filosofia è quindi tutto.

Non troppo paradossale tale esito, tuttavia, dato che soprattutto -ma non solo- verso la fine il testo enuncia una vera e propria apologia della filosofia, per quanto apparentemente depotenziata nelle sue pretese e nella sua unicità. Che la filosofia subisca sempre il dato -e non lo crei- la fa infatti somigliare alla vita, la cui sintesi è sempre passiva rispetto alla pretesa del

soggetto di creare da solo il proprio mondo. La dimensione «ancillare» del lavoro filosofico non lo renderebbe puramente esornativo o "aggiunto"; lo rende «invece come l'acqua e l'aria in cui si muovono e respirano le scienze, l'arte, e in definitiva la stessa vita quando questa non vuole essere cieco agire» (p. 167).

Se preferite, questo libro è una difesa dell'intellettualismo, della necessità di andare a fondo nelle cose anche più semplici, perché anche le cose più semplici sono la punta di un iceberg di smisurata grandezza e complessità, e a voler negoziare soltanto con la parte emersa si rischia di non andare lontano. (p. 172)

La filosofia, invece, è proprio un «guardare lontano» (p. 174). Più lontano delle scienze dure, che non ha alcun senso contrapporre alla filosofia, né per subordinarle a essa né per risolvere la filosofia nella scienza. Filosofia e scienze, piuttosto, «sono cose diverse, che fanno cose diverse con metodi diversi. Il dialogo straordinario tra scienza e filosofia viene dalla loro complementarità, non da una inesistente guerra su un territorio disputato» (p. 111). Casati aggiunge, giustamente, che ad alcune delle sue domande indispensabili la scienza non può rispondere utilizzando i metodi suoi propri e deve cercare altrove, nella filosofia appunto, modo e linguaggio che le consentano di raggiungere gli obiettivi verso cui è diretta. E questo è possibile anche perché imparare a filosofare significa coltivare la «capacità di scorgere analogie tra argomenti e problemi in apparenza diversi» (p. 170); significa affidarsi allo straniamento e alla problematizzazione dell'ovvio come a un'occasione e non a un ostacolo<sup>1</sup>; significa saper apprendere «la venerazione» -rispetto alla vaghezza e al disordine dell'oralità- verso il testo scritto e il suo corrispondere «a

una richiesta che va al di là della scrittura, la quale, per sua natura lenta, permette di costruire una vera e propria mappa del pensiero [e] porta con sé il ritratto di un ordine» (p. 136).

Certamente molte pagine di questo libro potranno sembrare proporre -a me in effetti lo sembrano- una «versione della filosofia blanda o esangue» (p. 58) e tuttavia dall'intero della negoziazione condotta da Casati si esce con la netta sensazione che la filosofia sia necessaria e immortale. E credo che in fondo questo non dispiaccia per nulla

all'Autore.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> In un libro che ha avuto un notevole successo, Casati e Varzi affermano che la Logica «ci costringe a estendere i nostri orizzonti mentali, a superare il nostro provincialismo, a pensare liberamente spingendoci al di là dell'Ovvio» (R. Casati - A. Varzi, *Semplicità insormontabili. 39 storie filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 183).



© PIERFRANCO RAMONE



## L'ARCHITETTURA DIFFICILE

di Giusy Randazzo

L'utopia per sua stessa natura etimologica non prevede un luogo di realizzazione. Eppure il termine nasce per la fondazione di una città che possa essere vivibile al punto tale da avere come presupposto un'abitabilità speculare agli ideali universali più auspicabili. Porsi dunque come obiettivo un progetto utopico per quanto irrealizzabile possa apparire significa in effetti mirare più lontano che non alla semplice costruzione particolare; significa avere una prospettiva più ampia in cui l'orizzonte al quale ci si rivolge rientri in un panorama che corrisponda al mondo intero con la sue relazioni, le sue esigenze, la sua terrestrità, la sua umanità, la sua fragilità, la sua storia, il suo spirito e il suo gioco di forze; significa, insomma, progettare a partire da uno sguardo olistico. Si tratta senza dubbio di un'architettura difficile ma oggi più che mai necessaria. E che lo sia emerge lentamente mentre si legge il testo di Nicola Emery, di per sé costruito affinché la lettura preveda non soltanto un impegno serio da parte del lettore ma anche un suo coinvolgimento diretto che possa approdare a una condivisione totale o a un netto rifiuto. Nessun tentativo persuasivo; nessuna retorica: una fenomenologia del costruire che parte da molto lontano.

È Platone il primo progettista utopico che Emery analizza. Non il filosofo della *Repubblica* ma quello delle *Leggi* che avrebbero dovuto contraddistinguersi per fattibilità.

Nel dialogo, tre anziani, il Cretese, lo Spartano e l'Ateniese -forse lo stesso Platone- intraprendono un viaggio da Cnosso al monte Ida e precisamente al tempio di Zeus. Lungo l'itinerario decidono



Nicola Emery
<b>L'architettura difficile</b>
<b>Filosofia del costruire</b>
Christian Marinotti
Milano 2008
Pagine 257

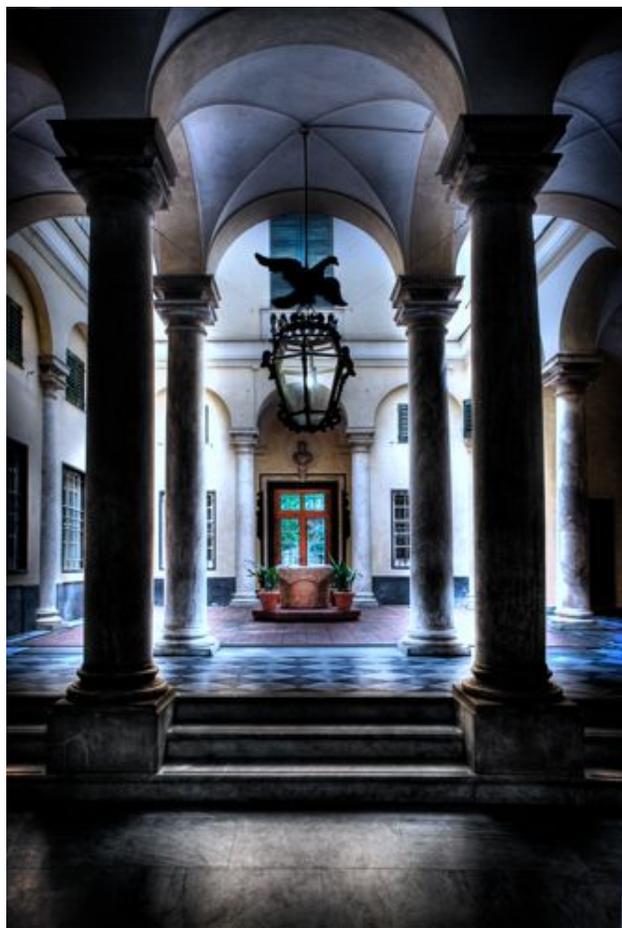
di discorrere sulle leggi, in vista della fondazione di una città: Magnesia. La configurazione dello spazio cittadino deve richiamare, riunificando interno ed esterno, l'immobilità del *nomos*, «manifestazione del perenne logos» (p. 40), che si presenta nella forma del ripetibile, sedimentato nelle consuetudini –patrimonio di un popolo- che bisogna dunque coltivare. La corretta organizzazione della città la rende bella, *kallipolis*. Una bellezza non separata dall'utilità «(*ophelia*) pubblica-politica, realizzata con la corretta distribuzione dello spazio e con la sua difesa» (p. 46). In tal modo diverrà manifestazione del ripetibile attraverso la fissità dell'inanimato che rimanda all'immutabile.

Tanto che, secondo Platone, dopo l'arconte per l'educazione, che era al di sopra di tutti, seguivano gli *astynomoi*, gli *agoranomoi* e gli *agronomoi*: magistrati che dovevano sovrintendere le strutture urbane (*asty* e *agorà*) e il territorio circostante (*chora*) in perfetta armonia, sorvegliando e controllando l'equa distribuzione della proprietà della terra e dello spazio pubblico. Alla fortificazione presiederanno gli *agronomoi*. Le case verranno disposte in modo che la città divenga una fortezza e sembri un'unica casa, non soltanto come deterrente per i nemici, ma anche per evitare che gli amici nel visitarla abbiano una sensazione di chiusura.

Platone prevede dure punizioni per quei magistrati che avessero anteposto l'interesse privato a quello pubblico, in tal modo avrebbero avuto sempre riguardo per la necessaria "misura" da seguire nella loro attività e avrebbero evitato di cadere nella tentazione di seguire personalismi.

La città non soltanto educa al *nomos* ma è anche antropologia poiché presenta un «"ordine conveniente"» (p. 42), un *prepon*

che i latini tradurranno con decoro, «idea che tramite Cicerone assumerà un significato centrale nella pratica e nella trattatistica, come attesta il *De Architectura* di Vitruvio» (*Ibidem*). La topografia della città che è descritta nelle *Leggi* ricorda infatti la *micropolis* descritta nel *Timeo*: il corpo. Il corpo diventa come una città e questa come un corpo. In essa è presente un *istmo* ovvero un collo, un petto e una testa: l'acropoli. Se l'organizzazione avviene nell'orizzonte del *prepon* allora si potranno evitare la malvagità e l'egoismo del singolo. La città felice è dunque quella città in cui gli abitanti non perdono mai di vista «la grande saggezza unitaria del tutto» (p. 220), che è dunque presupposto necessario per la configurazione di uno spazio felice. Affinché questo *telos* possa essere raggiunto Platone ritiene necessario però che il viaggio continui. Nell'ultimo libro delle *Leggi*, infatti, il filosofo sembra essere deluso dal risultato. Metaforicamente il percorso faticoso dei tre anziani, stranieri tra loro, rappresenta anche la fatica dialettica per giungere a un'unica meta sia topologica –il tempio di Zeus/il divino- sia teoretica –le leggi/l'immutabile- sia topografica –la fondazione di una *kallipolis*/l'unità. Eppure il *telos* non sembra coronato; occorre un prolungamento del viaggio. Emerge l'aspetto utopico che non sfianca, però, induce al proseguimento. L'*Epinomide* per alcuni costituisce il tredicesimo libro delle *Leggi*. Ritorna l'attenzione all'importanza dell'unità rappresentata qui dal moto congiunto –sinaptico- degli astri che «rendono visibile l'ordine (*kosmos*) stabilito dalla legge (*nomos*, *logos*) più divina di tutte. [...] Nell'ordine motorio delle sinapsi astrali [...] anche l'ordine del pensiero scopre e riconosce se stesso, vede riflessa l'organicità 'essenzialistica' delle proprie connessioni»



© Gianpaolo Coppola

(p. 218).

Emery ritiene che il termine *telos* nel suo significato etimologico significhi “corona” o “fascia” o anche “circolo, cerchio”. Platone stesso nel III libro delle *Leggi* afferma che il passaggio dalla vita primitiva a quella delle iniziali forme comunitarie si ebbe radunandosi in cerchio con gli estranei.

L’aggregazione avviene prima che povertà e ricchezza abbiano alcun senso, ossia prima che il senso della proprietà –e quello connesso della bugia- rovini il senso di coappartenenza e il desiderio di allargarne il cerchio. (p. 233)

All’interno del cerchio i componenti portavano e mettevano in comune le loro

leggi e norme, il principio di valutazione era l’interesse comune e non quello particolare: questo *l’arché* di ogni Costituzione. La città dunque, secondo Platone, dovrà avere una forma circolare e una «struttura a gironi concentrici che culmina nell’acropoli, sede [...] del consiglio notturno» (p. 237). La circolarità e la centralità della città nel territorio della regione rinviano a questi raduni originari. Qui la legge sarà *orthos nomos*, legge retta, se fatta nell’interesse comune. Il termine *orthos* nel suo significato etimologico fa riferimento a ciò che sta eretto: una stele che sta nel mezzo di quel cerchio comune. In tal modo si avrà una vera e propria fusione del *principium individuationis*, un superamento del soggettivismo a favore di una visione universale e unitaria. Un’eco questa che ritroviamo in Schopenhauer e, per tramite suo, in Mondrian, artista mistico e teosofo, caposcuola nel Novecento del Neoplasticismo. Mondrian si fa interprete estremo di quella tendenza, già presente all’inizio del secolo, che si oppone a ciò che Schmitt chiama “tirannia della forma”. L’aniconismo di Mondrian è pulsione verso l’universale, è sua rappresentazione oggettiva, concreta, poiché per l’artista olandese l’universale è la vera oggettività. L’arte assolveva così una funzione utopica, non limitata dai confini del sensibile, divenendo l’orizzonte al quale l’esistenza avrebbe dovuto aprirsi per la costruzione di un futuro felice; facendosi assoluta, sciolta dai vincoli di un reale imposto, approdava all’intangibile, diceva l’invisibile; perdendo la dimensione denotativa per rientrare in quella ermeneutica con un linguaggio che rifletteva su se stesso.

Lo spazio che l’opera occupa e crea al contempo, configurandolo, le appartiene perché è «opera che spazializza» (p. 104).

La pittura dunque è chiamata a superarsi in cromoplastica architettonica e questa, a sua volta, a compiersi in "neoplasticismo integrale". (p. 110).

Schopenhauer riteneva in conformità con la teoria esposta nel capitolo 43 del libro terzo de *Il mondo come volontà e rappresentazione* - secondo cui l'architettura è arte bella quando porta a chiara intuibilità le idee della più infima oggettività della volontà, gravità e solidità - che il tema unico e costante dell'architettura dovesse essere il sostegno e il carico e che il rapporto tra queste due cose dovesse essere perfettamente proporzionato. Ecco perché in Mondrian bisognava che l'architettura rimuovesse gli aspetti di ruvidezza che ancora avrebbero potuto rimandare alla materia naturale proponendo invece superfici lisce, colori puri, composizioni denaturalizzate. Senza dubbio l'artista olandese coglie, molto più del cubismo, «con *freddezza scientifica*, lo spirito della modernità capitalistica, la rivoluzione del valore a cui si avvia» (p. 149), ma con una evidente deriva mistificatoria dovuta a «una tipica trasfigurazione metafisica della realtà» (p. 151), che però non sminuisce la portata fenomenologica e in tal senso rivoluzionaria della sua riflessione, attualizzata nella pittura. Mistificazione che conduce l'utopia a sfociare nell'ideologia. Il «desiderio *anticorporeo* di Mondrian» (p. 139), infatti, sembra essere massimamente espresso nella metropoli che diviene lo spazio per eccellenza in cui la forma e il particolare vengono annullati in una dinamicità denaturalizzante che potrà far emergere l'universale. Persino il denaro è visto come mezzo per lo scolorire del naturale, per il superamento del corporeo in quanto "equivalente universale", per il quale «tutte le cose [...] devono [...] tradurre e ridurre in termini astratto-monetari il loro

corpo materiale individuale» (p. 150).

Il pre-apparire dell'*utopia* si rovescia in una conferma del regno moderno-contemporaneo dell'*ideologia*. (p. 153)

Emery, pur sostenendo l'importanza della visione olistico-utopica di Mondrian, critica la logica della metropoli, che è lo spazio con maggiore accumulazione entropica. Riprende Simmel, il quale sostiene che le stimolazioni dell'ambiente esterno a cui è soggetto l'uomo metropolitano sono tali da condurlo a uno sviluppo delle capacità di riflessione dell'intelletto, a discapito della sentimentalità, per raggiungere uno stato permanente che si potrebbe definire "blasé", ma aggiunge:

L'intelletto, per quanto "blasé" possa farsi, evidentemente non rappresenta un organo di difesa sufficiente... di fronte alle numerose patologie provocate dagli agenti inquinanti. Più che "blasé" l'intelletto dovrà farsi consapevole e responsabilmente creativo, ossia capace di affrontare le questioni alla radice e di rimettere in questione tutte le presunte certezze di crescita lineare. (p. 174)

Il possibile risvolto ideologico dell'utopia ha determinato una levata di scudi a cominciare da Popper il cui *metodo a spizzico* ovvero operare un po' per volta e per via di successivi aggiustamenti avrebbe prodotto risultati nefasti. Popper era contrario al progetto indirizzato verso l'intero sostenendo che bisognasse volare più bassi, in modo scientifico, avendo di mira la parte e non il tutto. Individuava così nell'olismo metodologico il vero male da cui guardarsi, prescientifico e utopistico.

Anche se il metodo a spizzico non va identificato tout court con l'ideologia della *discontinuità* e della "*reinvenzione discontinua*" impostasi negli ultimi decenni [...], è ipotizzabile un certo

legame di discendenza tra i due atteggiamenti. (p. 157)

Un metodo criticabile poiché si è di fronte all'esigenza di un «paradigma entropico e del connesso principio di responsabilità ambientale e sociale» (*Ibidem*). La situazione ambientale infatti necessita di una logica sistemica e non a spizzico. L'unica soluzione che rimane da seguire, secondo Emery, è quella che Rifkin indica come "modello climax" e che rielabora a partire dalle teorie del biologo Alfred Lotka. Questi aveva scoperto che in ogni ecosistema sono ravvisabili due fasi nello sviluppo degli organismi: una è la fase di colonizzazione in cui gli organismi favoriti sono quelli che riescono a sfruttare al massimo l'energia disponibile; l'altra è quella climax in cui le varie specie devono essere in grado di specializzarsi a usare una minore quantità di energia per evitare il totale sfruttamento delle energie residue dell'ambiente. Questa seconda fase rallenta il processo entropico. Ecco l'unica alternativa alla fine. Ovviamente non è soltanto necessario un cambiamento di valori ma anche un nuovo modo di configurare lo spazio. Una svolta, dunque, heideggerianamente intesa, che transiti da una dimensione soggettivistica e oggettivante a una dimensione universale: passare dal considerarsi padroni dell'ente a comprendersi come pastori dell'essere. Questo spostamento ontologico, che implica una decrescita energetica, potrà avvenire sul piano poetico assumendo la pratica progettuale dello spostamento proporzionale ideato da Beuys che va verso il "di meno", che meglio può rappresentare la radura di cui parla Heidegger che, sostiene Emery, scandisce il territorio dell'esistenza, il luogo non fisico in cui si dà il colloquio con la differenza ontologica, il «contatto con l'essere-biosfera che ritirandosi

preserva la sua maestà» (p. 191). Heidegger nel termine *physis* riprende l'originario significato di "venire alla luce", un aprirsi che determina l'ente e l'esserci, racchiudendosi in essi, ma vi si sottrae al contempo, non riducendovisi.

Il progetto non dovrà più spettacolarmente "delirare" (nel senso etimologico di "eccedere i limiti") ma dovrà piuttosto disporsi al colloquio, situarsi nei limiti vitali di quel "tra" dove anche ogni singola opera potrà far risuonare la relazione *ontico-ontologica*. (p. 199)

La svolta proposta da Heidegger possiamo porla in contatto con il fare delle neo-avanguardie del dopoguerra, per esempio il *détournement*, traducibile con il nostro "sottrazione", ripreso dall'Internazionale Situazionista. L'arte, in tal modo, si svincola dalla tradizione conservando in un modo nuovo e approdando a un'autonomia che mentre si libera dall'eteronomia, che è imposizione di valori dall'alto, si traduce in una vera e propria assunzione di responsabilità da parte dell'artista. Sottrarre spazio, dunque, alla logica dilagante che nella contemporaneità è rappresentata da un'architettura spettacolare e disincarnata. Nell'omonima rivista dell'IS furono riportati i due principi del *détournement* ovvero la perdita di valore dell'elemento sottratto e l'organizzazione di un nuovo insieme significante, che rovesciava i valori imposti alla società attraverso un atto liberatorio che avveniva anche in una dimensione ludica tendente ad aprire spazi laddove erano imprevisi, a creare vie di fuga. Posero sotto il titolo di "Le débarquement", "Lo sbarco" l'azione pratica da loro svolta nei contesti architettonici. L'evocazione storica, presente nella scelta del nome, tendeva a evidenziare questa liberazione dello spazio dalle forze nemiche.

È evidente l'affinità tra i motivi della pratica situazionista e quelli della decrescita energetica. Rapporti ancora più evidenti nelle iniziative proposte da Joseph Beuys, il quale voleva creare un movimento di svolta, una terza via «rispetto ai modelli tecnocratici del capitalismo e del comunismo burocratico» (p. 209) attraverso uno *spostamento proporzionale*, che meglio di ogni altro potrebbe



© LILLO RIZZO

farsi interprete pratico del modello climax. L'architettura sociale, proposta da Beuys, consiste in un'arte creata da più persone che hanno come prioritario il rispetto per l'ecosfera: «una riconduzione della *techne* alla *poiesis* auspicata filosoficamente» (p. 210). Per quanto corretta e giusta sia l'esigenza di libertà artistica rivendicata dall'architetto, non si può non tener conto che l'architettura in quanto arte si pone di fronte a se stessa, come sosteneva Beuys, come *domanda di relazione*, da cui non si può prescindere. La cultura che fa dell'uomo un soggetto libero di agire, che può trasformare qualsiasi cosa in qualcos'altro è «una cultura a fortissima crescita entropica» (p. 173). L'Azione 7000 querce del 1982 di Beuys è da inserire in questo quadro. Spiega Emery che per quanto si tratti di iniziative che stanno nell'alveo dell'utopia, l'accezione di impossibilità che racchiudono etimologicamente e fattivamente gareggia, però, senza dubbio con l'utopico convincimento -impossibile matematicamente, è il caso di aggiungere- di

chi ritiene che continuando a perseguire gli stessi modelli si vada verso un futuro roseo. Diventa dunque più probabile che un movimento del genere possa costituirsi e raggiungere veramente gli obiettivi prefissati, piuttosto che evitare l'abisso proseguendo sulla stessa strada. Anche il progetto del 1910 *Die stadtkrone, La corona della città* di Bruno Taut è pensato in una prospettiva utopica, olistica, antropologica ed ecosostenibile, che ricorda Magnesia. Taut riteneva che nella costruzione di tutte le città antiche ritornasse lo stesso modello: un centro configurato come sommità che rappresentava la *meta* o lo *spirito del popolo* (cattedrale, acropoli, pagoda, tempio). Non tenere in considerazione questa costante, presente in tutte le epoche, significa ridurre l'architettura al solo scopo pratico. Per Taut la corona, la testa, il *telos* rappresenta lo spirito di un popolo che nella sommità deve essere incoronato. Ideò così nel centro città quattro costruzioni che incarnavano le espressioni e le esigenze del popolo.

Dovevano essere disposte come una croce ed essere prominenti rispetto agli edifici urbani; sottostanti vi erano quelli destinati al commercio e all'amministrazione, che superavano di un solo piano le abitazioni. La forma che Taut diede invece alla vera e propria corona fu quella di un palazzo di cristallo di dimensioni eccezionali. Forse però ancora più eccezionale era il fatto che nel suo progetto il palazzo di cristallo non conteneva nient'altro che uno spazio vuoto.

Lo splendido spazio evocato quale corona della città nel suo progetto restava in attesa di quell'"etica popolare" che come 'processo attivo' avrebbe potuto occuparlo, animarlo in definitiva legittimarne il senso. [...] La corona della città, in altri termini, non si riduce a una *forma* e coincide anche in Taut con l'energia del *telos*. (pp. 253-254)

A conclusione della lettura del complesso testo di Emery, emerge che la parola chiave che ricorre è sempre "unità", con i suoi corollari -centro, cerchio, corona, circolarità, ripetibilità, unione, immutabilità, universale, *telos*, Essere, Tutto, Tempo- e con i luoghi, naturali o culturali, che dovrebbero essere a essa speculari -cielo, natura, corpo, radura, casa, città.

Riabilitare la categoria dell'unità non soltanto è faticoso -una salita scoscesa come quella dei tre anziani verso il monte Ida- poiché richiede cura, confronto dialettico, alleanza epistemica, comunione di intenti, ribellione all'eteronomia, ma sembra non essere realizzabile, sembra destinato al fallimento o rimanere nell'onirico: un'utopia, insomma. Il tendervi, però, facendola divenire obiettivo precipuo di ogni architettura non potrà che generare effetti benefici; non potrà che rimettere indietro le lancette dell'orologio, rallentando la crescita entropica. Se difficile è raggiungere la meta,

non impossibile è seguire la via della "misura", intesa come equa distribuzione e organizzazione del territorio contro l'acefala metropoli, come uso parsimonioso delle risorse energetiche residue contro la voracità della tecnica, come rivalutazione della relazione contro l'azione incurante diretta verso l'Essere-biosfera, come ecosostenibilità contro il disastro ambientale. Se si comprende il misurare si abiterà poeticamente, afferma Emery riprendendo Heidegger, poiché poetare è originariamente misurare: superiore unità in cui dialogano, si ritrovano e si appartengono la *techne*, il fare tecnico-artistico, e la *poiesis*, il far venire alla luce. Non sono opposti se non per una mentalità soggettivistica che vive il tempo dell'incuria della cosa.



© Pierfranco Ramone

**MOLTE NATURE**

di Diego Bruschi

Qui, nella Liguria di Levante, capita la fortuna, certe sere, di vedere il sole che si tuffa in mare. Molto romantico e, connesso a storie di gioventù, non è inusuale portarlo nel bagaglio dei bei ricordi. Ci ricordiamo bene lo spettacolo del disco rosso e viola che scompare oltre l'orizzonte. Mai e poi mai ci viene da puntualizzare sul dato astronomico, che conosciamo benissimo, per cui è il mondo che gira e non è il sole che si tuffa. Quello che vediamo è ben diverso da quello che sappiamo. Ebbene, certe romantiche, nostalgiche, ma ingannevoli immagini del tramonto mi sono venute alla mente con la lettura di *Molte Nature*, un denso e articolato libro di Enrico Bellone.

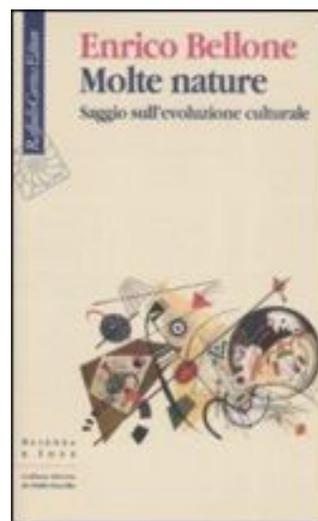
L'asse portante di tutto il testo è, in estrema sintesi, il rapporto mai risolto, sempre in continua evoluzione, fra l'uomo e la sua percezione del mondo, fra il continuo flusso dei dati sensoriali e il suo tentativo, sempre parziale e relativo, di vedere una regolarità, un ordine rassicurante. Con ironia ed efficaci pennellate descrittive Bellone, nel primo capitolo, simula il racconto di un ateniese colto (siamo nel 333 a.C.). Il nostro giovane benestante è allievo di Aristotele e, nell'osservare la volta del cielo, trova conferma delle certezze del suo insigne maestro.

Anche tu, senza la minima ombra di dubbio, vedresti "che il cielo compie una rivoluzione circolare" e che "il tempo complessivo in cui il cielo compie la sua rivoluzione è finito". (p. 11)

All'osservazione diretta del cielo appare evidente come il suo moto sia circolare, con

un tempo di rotazione immutabile, e le stelle appaiono ben incastonate sulla sfera celeste. Da questo si deriva poi la natura immutabile e incorruttibile del cielo e degli astri.

Il pensiero di Aristotele non è affatto irrazionale, prevede un utilizzo costante e scrupoloso dell'osservazione dei dati sensibili, seguito poi dall'opportunità di sottoporli al ragionamento razionale, matematico e geometrico. Però, ci narra il giovane studente ateniese, anche dall'osservazione scrupolosa del cielo qualche problema emerge da subito. I pianeti, purtroppo, non seguono il percorso circolare esatto della volta del cielo ma appaiono movimenti difformi, difficili da spiegare. Ecco allora in soccorso la geometria, con tutta una serie di sfere concentriche, il cui movimento spiega, avendo perizia della deometria, il moto dei pianeti. Per la verità il nostro giovanotto ci riferisce, con una punta d'ironia, che anche sul numero delle sfere emergono opinioni diverse (per esempio Calippo ne ipotizza 33, diversamente da Eudosso che ritiene siano 27, e così via). Insomma c'è uno sforzo continuo di *trovare* il nesso geometrico giusto per spiegare l'apparenza.



Enrico Bellone
<b>Molte nature.</b>
<b>Saggio sull'evoluzione culturale</b>
Raffaello Cortina
Milano 2008
Pagine 172

Questo tema della capacità e volontà umana di trovare nessi matematici e geometrici è decisivo, e Bellone lo affronta risalendo anche ben oltre l'uomo stesso, individuandolo in molte e diverse forme di vita. Anzitutto sposa l'idea di una matematica *embodied*, cioè capacità di numerazione e di misurazione già presenti nelle reti neurali, insomma strumenti innati.

Un cervello appena uscito da un utero o da un uovo ha un bagaglio di conoscenze elementari che sono necessarie per risolvere problemi che l'ambiente presenta e che quel cervello non ha mai affrontato in precedenza. (p. 46)

Che in effetti gli animali sappiano contare ce lo mostra, fra gli altri, il prodigioso esempio della nocciolaia. Questo uccellino, prima che arrivi il freddo inverno, racimola circa 30.000 semi e li mette al sicuro in migliaia di nascondigli, ognuno dei quali contiene cinque o sei semi. Da questo appare chiaro che sa contare e che ha cognizione dei posti dove ha messo i suoi preziosi semi. Questa necessità di contare o, per meglio dire, quel vantaggio nella lotta per la vita che il saper contare rappresenta, si presenta con le stesse modalità anche nella specie umana. Fa parte di un corredo genetico, non nasce per una qualche superiorità esclusiva degli esseri umani.

A un certo punto della storia accade che la naturale predisposizione matematica si intrecci con la nuova necessità di catalogare, ricordare, conservare dati numerici. Infatti con l'avvento dell'agricoltura e il sorgere delle prime città diviene necessario ricordare quanti animali, per esempio, contenga una mandria, come anche si rende indispensabile valutare il numero delle sementi da accantonare per la stagione successiva, senza contare la necessità di numerare e annotare per sviluppare scambi e commerci. Ecco

dunque che presso i Sumeri, circa undicimila anni fa, si trova il modo di segnare numeri e quantità con un elaborato sistema di gettoni simbolici, le cui diverse forme hanno un preciso significato numerico. Tutto questo nasce da una spinta concreta, dalla consapevolezza di dover annotare, conservare, salvare delle conoscenze che sarebbe impossibile contenere nelle sole memorie biologiche, nelle sole reti neurali. Quindi la scrittura nasce in prima istanza da esigenze di calcolo, mentre la letteratura, la narrazione scritta di storie e di sentimenti, arriva molto più tardi. Bellone ribadisce più volte come anche l'evoluzione della cultura umana sia, come istanza fondamentale, il frutto di un rapporto fra un organismo dotato di cervello e organi sensoriali, e il fluire continuo e caotico delle stimolazioni, delle esperienze *semplici* percepite.

L'evoluzione culturale della nostra specie ha radici biologiche che ci spingono a cercare ordine nel brulichio di stimoli che irritano i nostri organi di senso e che i nostri cervelli non possono che riorganizzare con categorie innate. (p. 64)

Il tema di fondo dunque è la sostanziale e inevitabile analogia fra l'esperienza e la conoscenza animale e quella dell'animale che definiamo *homo sapiens*. Ma il processo di adattamento regola l'agire di tutti i corpi viventi, anche nel mondo vegetale. Un esempio molto interessante è l'*Ajuga remota*. Questa pianta (cresce in Kenia) ha la capacità di difendersi con successo dalla voracità del predatore, in quanto risponde alla minaccia producendo una molecola che imita i normali ormoni della crescita delle larve delle locuste, così da riuscire pienamente nell'intento di tenerle alla larga.

A questo punto, qualcuno potrebbe anche domandarsi: cosa c'entra la scienza di Galilei con tutto questo? Anche il lungo e tortuoso

processo della storia della scienza non è il potente e luminoso cammino di una creatura eletta che ha accumulato il sapere col dispiegarsi coerente e trionfale della propria intelligenza, ma è un bricolage che si sviluppa tortuoso, un utilizzo e abbandono continuo di ipotesi, un riadattamento frequente di strumenti concettuali nati con scopi diversi, il tutto dominato da una forza tanto importante quanto pudicamente sottostimata: il caso, il caso fortuito.

Un esempio famoso di riciclaggio di concetti nati in un contesto e poi riutilizzati in diverse prospettive è il rapporto con Copernico. Molto importante è stato per Galilei il modello copernicano, in quanto senza dubbio più efficace del modello tolemaico per una spiegazione dei moti apparenti dei pianeti, ma in Galilei non vi sono più i cieli fatti di materia incorruttibile e la pretesa di indagare sulle sostanze, chiara prospettiva aristotelica, è definitivamente tramontata. Copernico viene riutilizzato, ma il suo mondo, la sua ontologia, è accantonata per sempre.

Un esempio dell'importanza degli eventi casuali nello svilupparsi di nuove e fondamentali conoscenze è la vicenda delle lune di Giove. La sera del 7 gennaio 1610, con il suo abbastanza rudimentale strumento, lo scienziato pisano osservò la disposizione dei satelliti del pianeta ed ebbe modo, attraverso le osservazioni delle notti successive, di constatare in modo inequivocabile quelle orbite. Fu un elemento decisivo per confermare una concezione dello spazio fra i pianeti del tutto incompatibile con le vecchie concezioni aristoteliche, accettate per secoli. Ma l'aspetto curioso è che proprio i limiti dell'apparecchio, proprio le limitazioni dovute alla tecnologia del tempo, furono essenziali per la scoperta.

Il telescopio galileiano consente solo di controllare uno spazio le cui dimensioni sono circoscritte a circa venti diametri di Giove. Insomma sembra che quello strumento sia stato fabbricato con lo scopo di individuare corpi celesti situati entro quelle distanze. In realtà sappiamo, invece, che Galilei costruisce un manufatto del genere in quanto non sa fare niente di diverso: una coincidenza del tutto fortuita e irreggimentata dalla tecnica esistente. (p. 99)

Insomma, per venire alla tematica generale di questo libro così ricco di prospettive anche diverse, c'è sempre un continuo adattamento, un rapporto incessante e mai definito, fra un cervello -sia esso il cervello di un calamaro, di un uccello, di uno scienziato- e i dati sensoriali e la loro riorganizzazione. Bellone vuol dimostrare che anche il sapere *alto*, quello scientifico, quello dell'uomo, è iscritto nella medesima prospettiva di ogni capacità di interazione e conoscenza riscontrabile in *tutte* le forme di vita. Anche il sapere letterario trova posto nella sua visione generale, ma questo lo scoprirà chi legge il libro, io mi fermo qui.

Il titolo è *Molte nature*, anche se, a mio modesto avviso, potrebbe essere "Una sola natura" e non sarebbe affatto sbagliato.

© Marcellino Dini

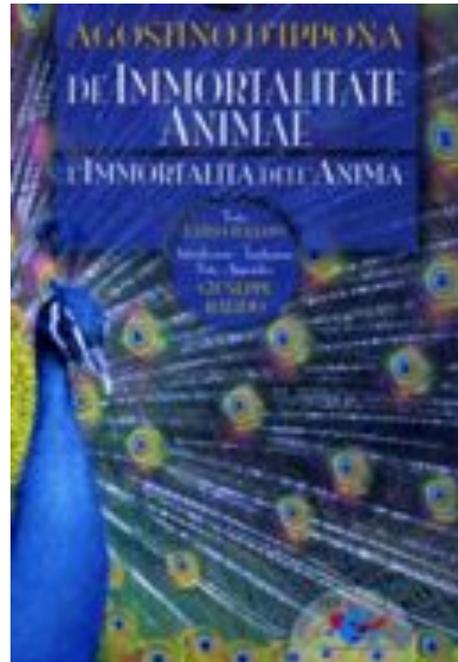


**DE IMMORTALITATE ANIMAE**

di Marco Castagna

- Desidero conoscere Dio e l'anima-
- Niente di più?-
- Proprio nulla-
- (*Soliloquia* 1,2,7)

**I**l problema dell'anima ha sempre affascinato Agostino. D'altronde, nel legame *anima-idea-ragione*, nel passaggio che attraverso Talete pone la domanda sul principio della conoscenza e introduce il rapporto tra Sapere e Verità, non è forse individuabile l'origine della filosofia occidentale? E ancora, non è forse la questione dell'anima interrogazione sul rapporto con la morte? Umana esigenza di trascendere la finitezza del ciclo naturale di un corpo che, già nella tradizione orfica raccolta da Platone (*Cratilo* 400 b-c), dell'anima è la tomba? Così, nonostante la singolare eclissi che il termine sembra aver subito oggi nelle discipline umanistiche e teologiche (in favore dell'apparentemente più rassicurante "persona")<sup>1</sup>, con l'anima - osserva Galimberti - il pensiero filosofico occidentale dà fondamento al soggetto individuale, salvaguardandone l'integrità contro la forza dissolvente delle passioni del corpo e contro l'inganno dei sensi<sup>2</sup>. La *quaestio de anima* che Agostino non può non affrontare è, dunque, la questione stessa dell'essere umano, di quell'essere che vive, pensa e ha coscienza. In questa prospettiva, nascono - al termine di un itinerario spirituale e intellettuale che aveva condotto alla "conversione" di *Cassiciacum* - i giovanili *Soliloquia*, dialoghi dell'autore con la propria *ratio* intorno a Dio e all'immortalità dell'anima, raccolti in due



Agostino D'Ippona
<b>De immortalitate animae</b>
Trad. it. di Giuseppe Balido
A cura di Giuseppe Balido
EDI
Napoli 2010
Pagine 223

libri ma rimasti incompiuti, e di cui il *De Immortalitate Animae* è *commonitorium - promemoria -*, testimonianza del filosofico "resto da pensare":

Dopo i libri dei *Soliloqui*, ormai tornato a Milano dalla campagna, scrissi il libro *De immortalitate animae*, che avevo voluto fosse come un mio promemoria per terminare i *Soliloqui* che erano rimasti inconclusi. Ma non so in qual modo, contro la mia volontà, esso girò tra le mani di alcune persone e viene citato tra le mie opere. Esso è a prima vista per l'involuzione dei ragionamenti e per la loro laconicità così oscuro da affaticare nella lettura anche la mia attenzione e da essere compreso a fatica perfino da



© Lillo Rizzo

me. (Agostino, *Retractationes*, I, 5, 1).

In un celebre racconto di Henry James, i protagonisti spendono la propria esistenza in una singolare caccia al tesoro aperta da uno scrittore poco prima di morire: il significato nascosto nella sua opera letteraria. Non ci sarà alcun vincitore o premio: anche *post mortem* l'autore avrà avuto ragione nel suo disprezzo per i critici; e non perché egli abbia nascosto così bene il "vero" significato da renderne impossibile il ritrovamento. Al contrario: comprendere un testo non è sciogliere il nastro che chiude una scatola per poterne tirar fuori un dono più o meno inaspettato. Si comprende solo spiegando. Seguendo una peirciana catena di interpretanti. O, secondo le indicazioni del linguista Roman Jakobson, traducendo tra lingue diverse, all'interno di una stessa lingua, o tra sistemi semiotici differenti. In questa prospettiva, ci viene offerta la "cura" (nella dimensione più etica del

termine) di quest'edizione del *De Immortalitate Animae*. A Giuseppe Balido, infatti, si deve un triplice lavoro (nella rilettura ricœuriana del termine freudiano) di traduzione del testo di Agostino, in cui ognuno dei tre momenti informa l'altro di sé: una prima transizione filologica dalla lingua latina all'italiano

(testimoniata, ad esempio, dalle puntuali note al testo sul differente impiego dei termini *anima/animus*) e una breve introduzione agli aspetti contestuali (storici e teoretici) dello scritto, a cui si affianca un singolare lavoro di traduzione della lingua naturale nel sistema della logica formale, che non deve spaventare il lettore, poiché in *Appendice* sono raccolti dei preziosi elementi di logica enunciativa e dei predicati<sup>3</sup>. Indipendentemente dal fatto che Agostino fosse a conoscenza non solo della logica (se pur non simbolizzata) degli stoici, quanto dei loro metateoremi, l'operazione condotta da Balido restituisce, in tal modo, l'unica lettura possibile di un promemoria: sul fondo della pagina scorre un grafico dell'attività raziocinante di Agostino - è facile osservare, infatti, come all'addentrarsi di Agostino nel cuore del problema corrisponda l'intensificarsi della formalizzazione offerta nelle note-, nel susseguirsi di inferenze complesse, per altro

non riconducibili a quelle della logica del Tardo Antico e a volte nemmeno a quelle della logica contemporanea. Struttura argomentativa che procede in un serrato susseguirsi di procedimenti logico-deduttivi, il *De Immortalitate Animae* è un testo che, più di altri, è affidato al lavoro esplicativo della lettura.

D'altronde, in queste pagine avviene un passaggio decisivo per la riflessione dell'Ipponense: Agostino sembra voler prendere le distanze dagli esiti aporetici del *De ordine* e dei *Soliloquia*, ricollegabili a una concezione astrattamente matematica e dialettica dell'anima-ragione e dell'anima-verità immortale, e imprime una svolta all'intera *quaestio*, ben sintetizzata nelle parole del *De moribus Ecclesiae Catholicae*: «l'uomo è un'anima razionale che usa un corpo mortale e terreno» (Agostino, *De moribus Ecclesiae Catholicae*, 1, 27, 52). Non appare strano, dunque, che immediatamente prima e dopo aver ricevuto il battesimo, Agostino dedichi alla *quaestio* due scritti, entrambi espressione -proprio nel momento della ritrovata fede- di uno stringente razionalismo: «Agostino realizza uno schema logico in cui l'immortalità costituisce lo specifico dell'anima dell'uomo e lo rinvia immediatamente alla sua dimensione metafisica e divina»<sup>4</sup>. La questione dell'immortalità dell'anima diviene punto di partenza per una riflessione ulteriore sul rapporto tra Ragione e Fede, tra Intelletto e Verità.

Nei *Soliloquia*, seguendo «una lunga catena di ragionamenti», Agostino aveva raggiunto conclusioni di tipo sillogistico sulla *quaestio de anima*: secondo la strada indicata da Plotino e Porfirio<sup>5</sup>, aveva voluto raggiungere la verità e con essa l'immortalità dell'anima, ricercandola nella propria interiorità svincolata da ogni legame

sensibile: l'anima sarebbe eterna ed avrebbe il suo fondamento nella *Summa essentia*, che coincide con la *Veritas* e con il *Summum Bonum*; l'aspetto sensibile del cosmo, detto *corpus universonum*, deriva invece dalla materia; il tempo è strutturalmente dipendente dal movimento dell'Anima. La ragione dialogante con sé, nell'io di Agostino, alla ricerca della scienza di Dio e dell'anima, era arrivata a concettualizzare la verità come identità dell'essere e del pensare dell'anima stessa. Se la verità incorruttibile e immutabile del pensare, che è nella disciplina e nel sapere, risiede nell'anima come realtà da essa inseparabile, allora anche l'anima è immortale. L'indubitabilità del sillogismo, nel concludersi dei *Soliloquia*, sembra inattaccabile. Ma restano alcuni importanti interrogativi: l'ignorante non ha forse anima immortale? L'oblio e la dimenticanza rendono l'anima suscettibile di estinzione? Può la morte del corpo estinguere la vitalità dell'anima?

Se la disciplina risiede in qualche luogo, se essa esiste soltanto in ciò che vive ed è sempre esistente, allora ciò in cui risiede la disciplina vive sempre. (*De immortalitate animae*, 1.1, p. 64)

È necessario ripartire dalla disciplina. Il termine, osserva Balido, assume molteplici significati: *istruzione, conoscenza, scienza, dottrina*, ma anche sapere come insieme di conoscenze relative a una determinata materia di studio (p. 45, n. 71); in ogni caso «disciplina» non va inteso come *erudizione (eruditio)*, possesso cioè di una conoscenza acquisita attraverso lo studio, ma come struttura dottrinale che produce e accoglie conoscenze certe ed è in grado di alimentare un'attività intellettuale che si esprime nelle forme oggettive della scienza (p. 64). Alla disciplina, dunque, è attribuita l'immutabilità delle conoscenze trasmesse,

«il legame inscindibile fra disciplina e animus stabilisce un rapporto fra ciò che può essere trasmesso e ciò che è in grado di accoglierlo; pertanto questo rapporto può riguardare solo l'anima dell'uomo, poiché agli altri esseri animati, privi dell'animus, non può essere trasmessa la disciplina» (p. 68, n. 5).

In questo senso, si comprende anche come la collocazione della disciplina in un soggetto non vada intesa in senso fisico, trattandosi di un rapporto tra entità immateriali (p. 45, n. 72): la Verità è da intendersi in senso ontologico, come «mezzo per l'intellezione della totalità del reale»<sup>6</sup>; il corpo non può aiutare l'animo che tende alla conoscenza, è già sufficiente che non gli sia d'impedimento. Agostino mira perciò a difendere l'idea di anima come principio vitale, non confondibile con le energie vitali del corpo che si riconducono al suo equilibrato e armonioso sviluppo, poiché queste sono variabili nel tempo, crescono o deperiscono, pur essendo anch'esse non del tutto riconducibili alle dimensioni corporee. È, dunque, a partire dal rapporto alla Verità che Agostino può anche negare la credenza che l'animo sia principio ordinatore connaturato al corpo poiché infatti se anima e corpo condividessero la medesima natura non sarebbe possibile per l'anima comprendere tanto più chiaramente quanto più essa si sottrae ai sensi del corpo. Entra così in gioco la categoria dell'intenzionalità, nella sua duplice relazione al corpo e alla Verità, e le note di Balido danno respiro al ragionamento serrato della scrittura agostiniana, come nel caso dell'immutabilità nel rapporto tra movimento e azione: «non necessariamente si deve associare al movimento-cambiamento, che riguarda il corpo fisico, un movimento-cambiamento nella causa soprasensibile che l'ha prodotto»

(p. 77), così «l'intenzionalità, che si costituisce come scopo, accompagna quindi un processo che si svolge con i criteri della molteplicità e della mutabilità, essendo accompagnato da una molteplicità di azioni, ma che è reso possibile per l'immutabilità intenzionale del soggetto pensante che ha costantemente presente lo scopo per cui quel processo viene avviato» (p. 81, n. 37). L'animo, dunque, prosegue la nota successiva, pur essendo la causa dell'agire che produce le mutazioni fenomeniche, non resta interessato dai mutamenti prodotti e perciò non è condotto all'estinzione. È già chiara qui la posizione che Agostino esplicherà più avanti: l'immutabilità dell'anima si riferisce, dunque, all'immutabilità ontologica e cioè all'impossibilità che l'anima possa mutare nella sua natura o essenza (*Ibidem*, n. 38). L'animo, dunque, subisce solo mutamenti accidentali e non sostanziali -il che ne giustifica il diverso grado di perfezione nell'avvicinarsi o allontanarsi da Dio-, ciò che si mantiene immutabile nell'animo corrisponde alla vita stessa dell'animo. *L'intentio* si apre perciò, in una doppia direzione, quella del corpo, ma soprattutto quella della mente, rivolta verso le realtà intelleggibili (*Ibidem*, 3.4): «quelle cose che troviamo non le troviamo in altro luogo che non sia il nostro animo, qui - osserva Balido - "trovare" non significa tanto far riemergere una conoscenza pregressa, acquisita nel mondo dell'iperuranio, quanto piuttosto che sia l'animo l'unico luogo deputato ad accogliere e riconoscere la conoscenza disciplinare, secondo una concezione che prefigura la dottrina dell'illuminazione, è nel suo rapporto a Dio che l'anima riceve la capacità di comprendere: l'intelletto non può comprendere la verità se non è illuminato dalla fede: "credo per capire, capisco per

credere"»<sup>7</sup>. Così trova soluzione al rapporto tra l'ignoranza e l'immortalità dell'anima. È possibile infatti che nell'animo vi sia qualcosa che l'animo stesso sente di non possedere (l'animo infatti non sente di possedere qualcosa se non ciò che è presente al pensiero) e ciò può accadere o per ignoranza o per dimenticanza, ma tale condizione non nega l'immortalità dell'animo. Se la conoscenza è riconoscimento dell'identità delle cose e perciò partecipazione a ciò che è immutabile, il discorso sull'immortalità dell'anima si pone come discorso sulla verità -«Tutte le cose, in quanto sono, sono vere» (Agostino, *Confessiones*, VII, 15, 21)-, e la logica emerge come disciplina della conoscenza del vero.

È la ragione a imporsi di nuovo come oggetto di riflessione. *Cos'è, dunque, la ragione?* La vista dell'animo per cui attraverso essa e non attraverso il corpo contempla la verità, oppure è la stessa contemplazione della verità non attraverso il corpo, oppure si può intendere che sia la stessa verità che si contempla?

Balido esplica bene i tre casi<sup>8</sup>: il primo identifica la ragione con l'animo che tende all'acquisizione delle conoscenze; il secondo rappresenta una ragione e perciò un animo che ha acquisito una verità, intesa come conoscenza disciplinare; il terzo è interpretabile come verità in sé, quindi indipendente dal rapporto soggetto-oggetto, che non riguarda una ragione individuale ma la sola disciplina liberale. Ognuno dei tre casi ha come conseguenza che l'animo non possa osservare la verità se non essendo in qualche modo in unione con essa, i sensi infatti possono solo percepire oggetti fisici posti fuori dall'animo e interpretati in modo non oggettivo; l'animo comprende mediante l'intelletto oggetti non spazializzati che non sono posti al di fuori dell'animo. Perciò,

«questa unione tra l'animo che contempla e il vero contemplato o è tale che l'animo sia soggetto e il vero risieda nel soggetto o viceversa che il vero sia soggetto e l'animo risieda nel soggetto o è tale che ambedue siano sostanza» (Agostino, *De immortalitate animae*, 6.11, p. 101). *L'animo non può essere separato dalla ragione*: questo legame conferma, per necessità, l'immortalità dell'anima e soprattutto consente di comprendere più chiaramente il fenomeno dell'ignoranza come *aversio a Deo*, allontanamento dall'Essere e dalla Sapienza, che non può essere inteso in termini di annichilimento: corpo e anima (pur ribadendo la sostanziale differenza tra mutabilità del corpo e immortalità dell'animo) permangono nel loro essere grazie alla forma ricevuta dal loro Creatore<sup>9</sup>. Per forma, Agostino intende ciò che fa assumere a un corpo il significato per cui viene denominato in un certo modo e non in un altro. In effetti si tratta di quelle complessive proprietà che non dipendono dalla mole del corpo, ossia dalla grandezza spaziale: «Si può mostrare, con la più rigorosa argomentazione, che è la forma ad esprimere la natura propria del corpo e non la massa» (p. 115). La mutevolezza stessa non toglie al corpo di essere corpo ma lo fa passare, con movimento rigorosamente ordinato, da un aspetto esteriore all'altro: i mutamenti subiti dal corpo quindi non determinano la perdita della forma, della natura cioè ricevuta dal creatore, ma modificano solo l'aspetto esteriore del corpo, vale a dire la sua forma geometrica che rappresenta una proprietà accidentale e non sostanziale. Le pagine in questione risultano particolarmente interessanti poiché, come suggerisce Balido, Agostino sviluppa

l'immortalità della forma corporea, e perciò una indissolubile unione corpo-anima che preannuncia la

singularità della persona umana, prendendo così le distanze dalla dottrina della reincarnazione, secondo la quale una stessa anima si incarnerebbe in più corpi<sup>10</sup>.

Le argomentazioni registrate nel *promemoria*, con cui l'Ipponense risponde alla *quaestio*, si rivelano indicative della metafisica agostiniana: se l'anima è tanto più sapiente quanto più intuisce della verità immutabile e se tutte le cose che sono ripetono il loro grado di essere da quella essenza che sommamente e massimamente è, allora anche l'anima esiste in virtù di questa suprema essenza: la Verità. A questo punto Agostino non si risparmia un'ultima prova: se l'animo dipende dalla verità, «è necessario cercare diligentemente che cosa potrebbe essere contraria alla verità e in grado di sottrarre all'animo ciò che essa gli offre per essere animo» (p. 137). La falsità può certo ingannare l'animo, ma per essere ingannato questo deve essere vivo, dunque, se la falsità - considerata come condizione contraria alla verità - non può distruggere l'animo, nulla potrà farlo. Se l'opposto della verità non può togliere all'anima la sua essenza, evidentemente nulla altro può poiché niente altro è più efficace di un contrario a togliere l'effetto prodotto dal suo contrario.

Dodici secoli prima di Cartesio e del suo Cogito, Agostino si poggia sulla certezza immediata del pensiero per dedurre la spiritualità dell'anima e la certezza del nostro essere, riuscendo a fornire una visione dinamica dell'essere umano, descrivendo non tanto ciò che egli è quanto ciò che è chiamato a essere.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> L. BOSSI, *Storia naturale dell'anima*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, p.12.

<sup>2</sup> Cfr. U. GALIMBERTI, *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano 2004.

<sup>3</sup> Chi scrive riconosce nell'*Appendice* lo stile chiaro della lezione del logico e filosofo Michele Malatesta, che l'allievo Balido (pur essendo egli stesso autore di un bel manuale di *Elementi di logica e metodo*, EDISES, Napoli 2006) ha voluto omaggiare, riproponendone ai lettori materiali di studio ormai introvabili.

<sup>4</sup> Cfr. AGOSTINO, *La grandezza dell'anima (De Quantitate Animae)*, tr. it. e cura di P. Pascucci, Città Nuova Editrice, Roma 2009, p.17.

<sup>5</sup> Secondo WOLFSKEEL (C.W. [ed.], *De Immortalitate Animae of Agustine. Text, Translation and Commentary*, C.W. Wolfskeel & Grüner Pub. Co., Netherlands 1977), stando anche a quanto lo stesso Agostino dice nel *De Civitate Dei* a proposito della concezione porfiriana dell'Anima posta come entità intermedia tra il Padre e il Figlio, la fonte principale del promemoria sarebbe infatti il Porfirio del *De regressu animae*, che Agostino avrebbe letto nel 386.

<sup>6</sup> T. MANFREDINI, *Comunicazione ed estetica in Sant'Agostino*, Vol.2, PDUL Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1995, p. 30.

<sup>7</sup> AGOSTINO, *De Trinitate*, VII, 15. Nel *De Trinitate* Agostino afferma che una delle funzioni della ragione è quella di giudicare delle realtà corporee «secondo ragioni incorporee ed eterne» (Cfr. T. MANFREDINI, cit., p. 43).

<sup>8</sup> AGOSTINO, *De Immortalitate Animae*, cit., p. 98 n. 71; ma è nella lunga nota 75 (pp. 99-105) che il lavoro di Balido si manifesta in tutta la sua efficacia esplicativa, restituendo al lettore i passaggi sottintesi della sequenza deduttiva con cui Agostino lega definitivamente l'immortalità dell'animo alla sua inseparabilità dalla ragione.

<sup>9</sup> «Et stabo atque slidabor in te, in forma mea, veritate tua» (AGOSTINO, *Confessiones*, XI, 30, 40).

<sup>10</sup> Ivi, p. 56, ma si veda la nota 142 (pp. 132-136) per la simbolizzazione dell'argomentazione agostiniana.



## GENTE DI FOTOGRAFIA

di Giusy Randazzo

**D**a una rivista di fotografia ci si aspetta molto di più che da un qualsiasi altro periodico perché deve compiere l'operazione non facile di riprodurre la magia del fotografare: «mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore» (H. Cartier-Bresson, *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005, p. 37). Uno sbilanciamento a favore soltanto dell'immagine o del testo o della bellezza in sé del cartaceo escluderebbe una parte di lettori ma soprattutto *mancherebbe l'obiettivo* e avrebbe vita breve. *Gente di fotografia* esiste da sedici anni perché soddisfa le attese, coniugando in modo opportuno ed equilibrato ogni necessaria caratteristica: gioisce l'occhio, si nutre la testa, sussulta il cuore. Persino sfogliarla è un piacere tattile e visivo indiscutibile. Ha un altro merito: dà spazio non soltanto ai grandi nomi ma anche a quelli meno noti di oggi e di ieri, spesso fagocitati dalla folla di gente che scatta o dimenticati da una storia che predilige sempre gli stessi.

Certamente ha ragione Alessandro Trabucco che nel n. 50 della Rivista presentando il Premio Artelaguna afferma: «Ho potuto costatare subito una cosa: l'ottimo stato di salute di cui gode la ricerca fotografica» (I. Zanti, A. Trabucco, *Premio Artelugana*, p. 99). È vero. E non soltanto per ciò che riguarda il tentativo riuscito di andare oltre il confine angusto -in cui alla sua nascita la si voleva costringere- per entrare di diritto nella storia dell'arte, ma anche per il superamento di stereotipi non meno ghezzanti dell'essere «ancella delle scienze e delle arti» (C. Baudelaire, «*Il*



### Gente di Fotografia

Anno XVI, N. 50

Polyorama

Palma di Montechiaro (AG)  
2010

Pagine 130

*pubblico moderno e la fotografia*», in *Salon del 1859*, in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992, p. 221), come quello di considerarla semplice mimesi del reale.

Per quanto infatti, come sostiene Tano Siracusa, la fotografia sia «un'immagine della realtà, può sempre contribuire a cambiare la realtà» (V. Bianco, *Tano Siracusa. Scattando incontro al tempo*, p. 75). Sempre, anche quando non riprende lo "stato di cose" reali. La fotografia di David Stewart, ad esempio, condensa «un realismo attento alle nostre ossessioni e debolezze» (C. Boemio, *David Stewart. L'ironia e il surreale*, p.

9). A renderla gesto creativo è il livello di interpretazione e di costruzione del mondo che pur sempre porta con sé. Qualsiasi genere fotografico infatti, da quello reportagistico a quello surreale, ha in sé la capacità di trasferire nella foto "lo sguardo lampadoforo" del fotografo -di cui parla Vito Bianco a proposito dell'osservatore riprendendo l'analisi di Foucault sull'*Olympia* di Manet (Cfr. V. Bianco, *Edouard Manet. Il rivoluzionario della pittura*). È il fotografo qui che porta luce e con essa incide, nel momento in cui indirizza l'obbiettivo verso il "riconosciuto" che vuol trascinare fuori dal divenire per fissarlo nella durata. Ma è anche il rapporto fotografo-osservatore-fotografato o, per dirla con Barthes, *operator-spectator-spectrum* che in questo numero di *Gente di fotografia* è messo in evidenza nella sua peculiarità. L'autore è un creatore non di forme ma di sintesi formale, poiché imprime un ordine di-verso allo *spectrum* attraverso l'intimità del suo sguardo.

Come in un sogno, che una volta svanito si perde nell'armadio delle emozioni non rintracciabili, collocate tra il nulla e l'accaduto invisibile. (F. Rischiatore, *Alberto Furlani. Pop city*, p. 76).

Agendo sul reale, interpretandolo, cogliendolo, il fotografo dona a chi osserva la possibilità di sentire e di guardare in modo autentico il reale proposto, a partire dall'eco della tonalità emotiva del fotografo che gli riverbera nell'animo rendendo in tal modo anche lo spettatore un "lampadoforo".

«Queste opere ci toccano in modo particolare, perché mentre sembrano possedere una pregnanza che rasenta la magia -il filosofo direbbe "la verità come schiudimento dell'essere nell'ente"-, dall'altro canto smuovono in noi qualcosa che taceva in noi e ora si risveglia» (E. Grazioli, *Costas Ordolis-Haris Kakarouhas. In Grecia*, p. 16).

La reciprocità feconda tra fotografo e osservatore, cifra dell'arte fotografica, che ritorna in molti articoli della Rivista, si ritrova persino nella pittura, come mostra il testo conclusivo di Bianco nella sezione "Escursioni" che accenna in fondo al radicale superamento di ogni antagonismo con le altre forme d'arte. E così come l'affrancamento della pittura dal sacro non rappresentò la perdita della dimensione sacrale ma soltanto la liberazione da una funzione strumentale, a cui la asservivano le confessioni religiose, anche nella fotografia traspare la stessa ricerca del sacro come ricorda Biasucci, ritenendo anzi che:

È questa una premessa che cambia il modo di rapportarsi alle cose della vita e nello stesso tempo apre la fotografia verso l'assoluto. (Franco Carlisi intervista l'autore Antonio Biasucci, p. 59).

È chiaro che si tratta di una sfera ben lontana da qualsivoglia volontà dogmatica o precettistica. Il sacro nella fotografia è quel residuo fenomenologico che resta impresso sulla carta dello sguardo -sull'uomo e sul mondo- svincolato dall'abitudine e dall'ovvio.

Si pensi al fotogiornalista William E. Smith e ai suoi reportage su persone e città. Come ricorda Leonardo Muscas, Smith credeva profondamente nella funzione etica della fotografia a tal punto da scegliere le foto da pubblicare, stabilendone la sequenza e l'impaginazione. Spesso quando non riusciva a cogliere l'istante fuggevole ricreava la stessa situazione, oppure lavorava «alacremenente in camera oscura per annerire sfondi, cancellare particolari. Tutto ciò non al fine di produrre falsificazioni ma, al contrario, proprio per ottenere quella rappresentazione coerente della realtà che egli ha visto, capito e interpretato ma che

non potrebbe riportare fedelmente ai lettori se si limitasse ad un uso meccanicistico e acritico della macchina da presa» (L. Muscas, *William Eugene Smith. Più reale del reale*, p. 83). La post-produzione oggi ha questa funzione che nulla ha a che fare con l'ingannevole tentativo di ricavare dalla foto quello che non ha e che non nasce neanche dalla volontà di rendere la foto "più" bella. Alberto Furlani, ad esempio, come ci spiega Fausto Rischiatore, la usa soltanto per «"incidere" i tratti strutturali della propria sensibilità, affinché essi veicolino i significati con maggiore incisività» (F. Rischiatore, *Alberto Furlani. Pop city*, p. 78). Questo prendersi cura anche successivo della magia, che sembra accadere nel momento in cui *kairós* e fotografo si incontrano, dà la dimensione dell'essenziale finalità della foto: disvelare il nascosto, dire di più dicendo di

meno, giungere a un linguaggio originario che si faccia specchio della realtà più intima degli enti. Michael Wolf «continua ad esplorare il tema della metropoli organica: quella che si sviluppa secondo il capriccio dei suoi concittadini quanto con la programmazione dei suoi architetti» (C. Boemio, *Michael Wolf. La città trasparente. Architettura della densità*, p. 51) attraverso una fotografia che non rappresenta semplicemente edifici ma il nostro abitare, il nostro stare nel mondo, il nostro rapportarci agli enti nell'atto spesso impoetico del costruire.

È sempre il mondo visto dagli uomini il grande protagonista perché «l'unica cosa certa sulla quale alla fine concordano [i fotografi] è che nulla interessa all'uomo più dell'uomo» (P. Pappalardo, *Intorno al ritratto fotografico*, p. 117).

© Tano Siracusa, *Kathmandu '96*



## FRAMMENTI SUL CONCETTO DI NULLA

di Valerio Marconi

NEES

Questi frammenti si propongono di approssimarsi a un concetto di nulla passando attraverso visioni filosofiche di diverso periodo e genere da mettere a confronto con l'esperienza speculativa e poetica leopardiana, poggiando sulle analisi di Emanuele Severino. L'idea di nulla che si vuole porre e riscontrare in molteplici ambiti del pensiero umano è quella di una totale assenza di attributi e determinazioni che però ne rivela anche la funzione costitutiva del reale.

Proponendo lo studio dell'essere del nulla (ontologia) in base ai suoi fenomeni (fenomenologia) si intende proprio come il nulla intervenga in modo intimo e costitutivo nella realtà umana, configurandosi come positività in assenza di attributi, ossia come produzione dal nulla e come vuoto intimamente necessario al mutamento.

Nel porre queste istanze e questi tentativi interpretativi in relazione al divenire e all'identità fra essere e nulla, si impone il nulla leopardiano come principio primo dell'essere diveniente e quindi come nullità di fronte alla quale il genio può cogliere il senso ultimo delle cose nella nullità stessa e da tale consapevolezza innalzare un canto d'amore all'esistenza in tutta la sua fugacità. Secondo il mistico spagnolo Azirel di Gerona il nulla in Dio coesiste con l'essere nella totalità del reale diveniente in cui la creazione dal nulla dei singoli enti (composti di materia, forma e vuoto) ripete l'originaria creazione dell'universo dalla volontà divina intesa come abisso di nulla. Meister Eckhart intende la trascendenza di Dio come nulla superessente al quale l'uomo può giungere vedendo la sua nullità e quella di tutte le

cose e liberandosi di qualsiasi finitezza e finalismo che lo porterebbero a cogliere i modi finiti con cui cerca di definire Dio e non Dio *com'è in se stesso*. La coscienza umana è intesa da Sartre come essere per sé e nulla che proliferando come vuoto e manchevolezza all'interno dell'essere spingono l'uomo diviso tra desiderio di permanenza e cronica incompletezza a un continuo trascendere l'esistente. L'ontologia fenomenologica del nulla compare appunto in Sartre come studio della coscienza umana con metodi empirici e legata alla situazione socio culturale borghese, ma il filosofo la pone su un livello universale e metafisico che fa l'uomo responsabile del continuo e instancabile mutare della realtà a partire dalla sua libertà.

In Leopardi, nella mistica spagnola e in Sartre il nulla ha un ruolo ontologico determinante pur mantenendosi come assenza di attributi, caratteristica che rende il nulla l'unico concetto metafisico assimilabile a Dio secondo Eckhart. In particolare possiamo coniugare la fenomenologia del nulla sartriana e il canto della ginestra leopardiana, il fiore del deserto, in quanto problematizzazione della propria nullità (pensiero filosofico che vede la nullità del tutto) e trascendimento della propria datità (la materia è caratterizzata dalla volontà di esistenza che porta all'infinito desiderio di esistere che genera le illusioni). La ginestra canta la propria nullità e allo stesso tempo non cede alla tentazione di nascondere il vero dietro le illusioni, il che potrebbe accadere se si cede alla speranza in un principio eterno diverso dal nulla (Dio) o all'illusione della ragione di poter dare all'uomo il paradiso della tecnica come

soluzione al suo annientamento. A queste due possibili affermazioni della volontà di esistenza si preferisce l'amore per l'esistenza in quanto fragile e caduca. Un'altra affinità con Sartre è la mancanza di principi assoluti cui fare riferimento, in particolare Dio. Ma la ginestra coglie l'essenza ultima dell'essere (la nullità), si fa forte della sua stessa nullità facendone l'unica illusione possibile e lascia da parte ogni forma o modo interpretativo. In tal modo la ginestra coglie la parabola umana per ciò che essa ma la trasforma anche in un canto che le dà la forza di essere vissuta. In ciò troviamo un'affinità con Eckhart: il mistico deve vedere tutte le cose e se stesso come un puro nulla e liberarsi da qualsiasi finalismo per cogliere il principio ultimo del reale, Dio nel suo caso. Scrive Eckhart: «Chi domandasse per mille anni alla vita: perché vivi? Se essa potesse rispondere, direbbe soltanto così: io vivo perché vivo».

La ginestra nel cogliere e cantare la sua nullità dà sfogo alla propria volontà di esistenza senza però cadere nel finalismo, senza credere le sue "stirpi" o dal fato o da lei fatte immortali. Dalla sua nullità scaturisce la rivelazione della realtà ultima e la pienezza della sua esistenza; è la visione del nulla (la negatività) a generare il vivificante (positività) canto funebre della ginestra che conforta tutto l'esistente votato all'annientamento.

Quindi il nulla in Leopardi ha una funzione vivificante nella fenomenologia della coscienza umana presente nel genio o nella ginestra ma non dal punto di vista ontologico in quanto presiede al divenire come potenza inarrestabile e tremenda. Nella mistica spagnola invece Dio concilia in sé nulla ed essere. Il nulla è anzi costantemente produttivo ripetendo per ogni singolo ente il miracolo dell'inizio già

operato in qualità di volontà divina per tutto l'universo. Insomma in Leopardi si esalta la distruttività del nulla, funzionale però a donare vita seppur momentanea a chi attinge alla sua pura visione; nella mistica spagnola si esalta la continua produttività del nulla nel divenire.

La positività del nulla che rimane sempre privo di attributi si conserva in entrambe le visioni e in particolare nella mistica, dove il vuoto è la mancanza di determinazione che all'interno dell'ente permette l'acquisizione di una nuova forma. Ma, concludendo con Eckhart, possiamo dire che proprio nel nulla di Leopardi si può nascondere la presenza - ammantata di assenza- di Dio, testimoniata dalla rivelazione di cui la nullità rende capaci. Più in generale, il concetto di ontologia fenomenologica del nulla, alla luce di questo percorso, potrebbe ribadire la possibilità di Dio nell'orizzonte spirituale del singolo e dell'intera umanità.

---

#### BIBLIOGRAFIA

- N. Abbaganano e G. Fornero, *Il nuovo protagonisti e testi della filosofia-volume 1 B - Dall'ellenismo alla scolastica*, Paravia  
 B. D'Amore, *Matematica stupore e poesia*, Giunti  
 S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza  
 E. Severino, *Il nulla e la poesia: alla fine dell'età della tecnica Leopardi*, Rizzoli

#### SITOGRAFIA

[www.filosofico.net/eckhart.htm](http://www.filosofico.net/eckhart.htm)



## IL CIGNO

di Dario Carere

**E**cco, è tutto come deve essere. Non farò inchini uscendo allo scoperto, ma mi mostrerò per quella che sono, fiera abbastanza da far sorridere tutti, alta abbastanza da farmi amare sotto i riflettori, come è giusto per il loro desiderio

di divertirsi, di gran lunga maggiore di quello di vivere. È necessario, è opportuno che la vita sia così, come la danza è una cosa fatta così, una cosa che non deve dimostrare coscienza, che non si piega mai su se stessa, ma che agisce liberamente con un gesto mai inquinato dal pensiero. La vita e la danza sono entrambe arti del corpo, del gesto.

Le mie scarpette, il mio abito rosa, le mie gambe nervose e tese, il mio collo sottile; un attimo soltanto prima che il Cigno spicchi il volo, un subbuglio nello stomaco che è giusto chiamare giovane, a cui i vecchi alludono sorridendoti con invidia. Io non sono come le altre della



squadra, però. E leggo molto di più, suppongo. © Gianpaolo Coppola

Leggevo moltissimo a scuola. Ma di più ascoltavo. Io non mi sono scelta questi piedini piccoli, questo corpo quasi inesistente, questa linea che scompare piano piano mentre si battono le mani dopo la lezione e io vado subito a ritirarmi per tornare una piccola linea vestita di nero, con i capelli che mi accarezzano le guance e il labbro inferiore che va un po' scomparendo sotto quello superiore.

C'è una disciplina dell'animo che la danza non ti insegna, ma al massimo incoraggia. C'è un modo di far danzare i pensieri, unendoli in armonie, che il *plié*

non sa rendere a sufficienza. È l'armonia dell'accettazione –sento il chiasso delle prime file– un certo modo di non essere turbati, un certo modo di essere protagonisti della ribalta della vita proprio grazie al *non esservi* troppo coinvolti. Farsi coinvolgere, coinvolgere troppo, non è vivere, probabilmente; non si pensa durante un *soutenu*: si compie il proprio cerchio senza interruzioni, e la speculazione su tutta questa bellezza che la ballerina incarna, su tutta la grazia del suo cerchio perfetto le sarà aliena per sempre.

Un pacifico astenersi, una serena sconfitta di fronte al gesto –la tirannia, quasi, di una disciplina che solo una sana incoscienza può farci *amare*. Ed ecco, lì nasce la perfezione: non c'è pensiero, non c'è scalfittura del gesto. In ogni cosa la spontaneità, l'essere al di fuori, è di gran lunga superiore a ogni poetica e programma, a ogni definizione da manuale. Alcuni compiono gesti, altri li assumono come imprese e vi scrivono sopra dei compendi e dei volumi che a volte riescono ad assurgere a regole, e tutto diviene solo là dove il cerchio s'impone come spontanea accettazione dell'assurdo.

No, non è amore...Si ama qualcosa o qualcuno quando si ha un turbamento, uno scivolamento della postura, una caduta dell'equilibrio: l'amore è la rottura del cerchio. Io non sono mai stata come le altre della squadra. Ero sola allora come adesso. Si mettevano i piedi in prima, in seconda, in terza e così via; e loro anche fuori, poi, continuavano a porsi in prima, in seconda, in terza e così via, senza troppi ripensamenti, con la grazia di chi non ha impressioni così gravi dai propri sensi da dover sempre rimanerne sorpreso. Si rideva moltissimo, anche rimanendo alla sbarra; prima e dopo i saggi, si vedevano splendide ed entusiaste, nella giusta gioia di vivere, nella misurata partecipazione a qualcosa che non stavano costruendo, ma solo attraversando, come frecce che non abbiano chiesto il proprio percorso, la propria destinazione; e la lezione finiva, si battevano le mani, e a ogni istante io non ero presente, se non a me stessa. E poi le serate, i ragazzi, tu cosa farai, io cosa farò, sabato che si fa. E pensavo: sono così libere, e così programmate al contempo.

Si fa così, con tutte le cose: le bimbe iniziano a quattro anni, a cinque anni, si mettono il tutù e fanno le prime giravolte, perché la mamma le ha iscritte, la mamma ha tanti sogni, e le bimbe sono così graziose, con i loro passetti insicuri e i capelli raccolti sul capino coronato da fiori. Si è: ci siamo, non possiamo farci niente. E mentre ci pensi, all'improvviso tu sei il Cigno, la gente ti attende, il teatro diventa gremito. E come lo giustifichi, quando come spiegazione non ti basta? Se per tutta la vita quel gesto non fosse sufficiente, se la coscienza fosse una malattia da cui non si può guarire? Come potrei spiegare agli altri le pillole che mi porto appresso, quelle preziose dosi d'incoscienza che assumo per poter compiere il mio gesto perfetto, la mia parca partecipazione al *qui*?

Il teatro è bello, è vitale. Dove c'era quella descrizione così bella del teatro? Pirandello – sì, sì, in *Suo marito*. A lei non interessava il successo: faceva ciò che sapeva fare, per scelta – no, non per scelta: è l'arte a scegliere noi, non viceversa. Era Giustino a cercare un perché e un per come, a bramare elementi di normalità, a dare una spiegazione a ogni cosa; per Silvia niente aveva un senso, accadeva e basta. E

quella descrizione talmente bella, sì, della prima della sua opera, con il boato dell'applauso che sembra un fiume in piena...Io leggevo sempre, a scuola. Non è che mi interessasse tanto la teoria. Se stai a pensare, se sei soprappensiero, se non riesci a essere abbastanza frivolo o caloroso o brillante, a fingere abbastanza bene insomma, ti dicono che la vita va vissuta, che non ci sono soltanto i libri e la teoria. Ma il pensiero è un'azione: la teoria è una cosa che si *impara*, ma il pensiero lo si *fa*; e nessuno ti insegna mai a fare, man mano che passi di classe in classe.

Smettiamo di pensare alla danza, allora; danziamo? Bene, mi dico a volte. Ma danzando non sei forse già fuori dalla danza stessa? L'attore fa la sua parte, diventa un altro, e noi lo vediamo come se davvero fosse un altro, ne elogliamo la



© ANDY PRENDY

sua perfetta facoltà di alienazione: e il mestiere di vivere non è la stessa cosa? Non bisogna avere, per svolgerlo, la stessa leggerezza, lo stesso delirante distacco? Non bisogna recitare agendo come se non si fosse sotto le luci della ribalta? Mai troppo dentro, mai troppo pieni.

Quando non sei capace di vivere come se non te ne importasse, cosa te ne importa di tutto il resto –serate, giochi, esami, avventure, applausi? *Il passero solitario*, insomma, qualcosa del genere– niente ti colpisce, quando ti scopri una cosa gettata qui, malauguratamente consapevole del proprio nulla. Ogni cosa sullo sfondo, sul fondale mal dipinto della commedia in cui non puoi mai aver parte.

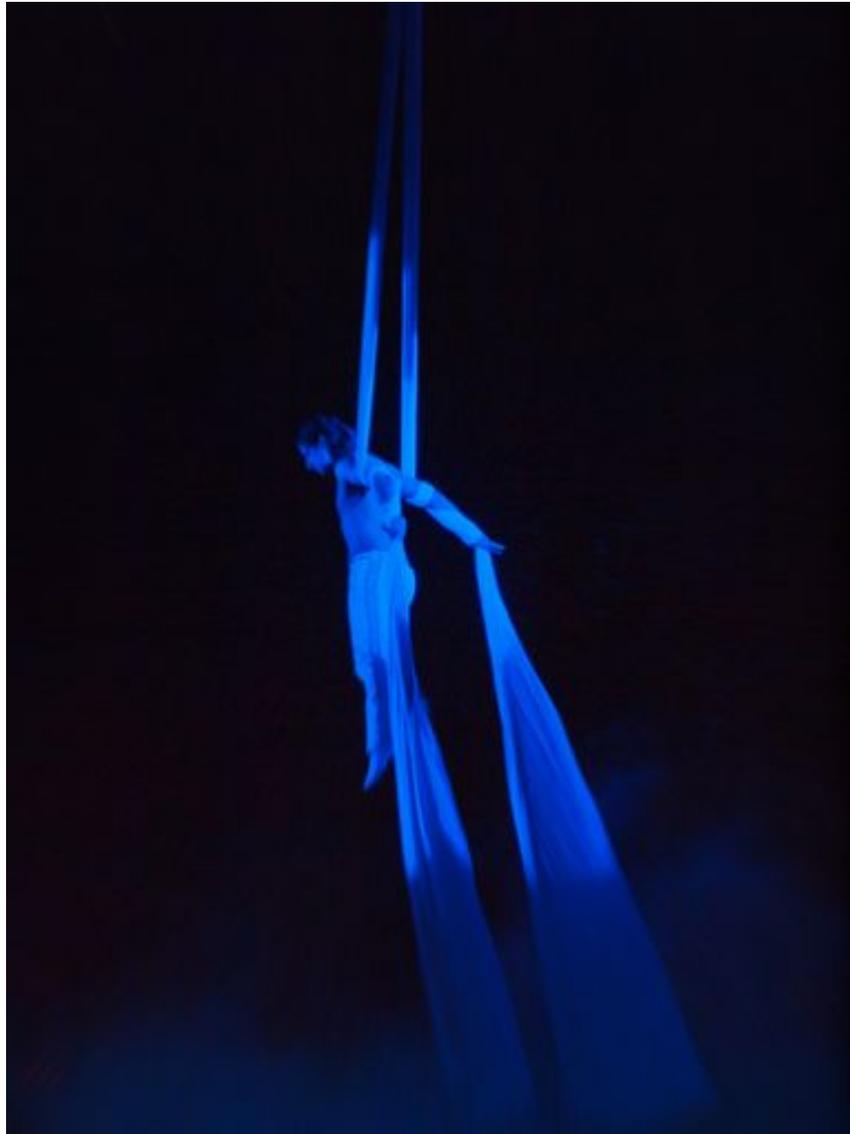
La mia pillola è pronta – e qual era quell'altro saggio? Sì, quello di Kleist, sul teatro delle marionette. Non è la stessa cosa? Ecco, il pubblico attende le sue marionette prive di coscienza: è la vita che ci strappa un'incosciente partecipazione. Si vive così, così soltanto, mai diversamente da così: marionetta o cadavere. Ora prendo la droga per farmi marionetta, altrimenti entra qualcuno, mi guarda, dice: "Pensi? Ma cosa pensi? Hai sempre tutte queste cose da pensare!" Certo, perché essere così –coscienti– per loro vuol dire per forza pensare a qualcosa di definito, che abbia un capo, una coda, un fine; come lo spieghi, tu che vivi descrivendo cerchi perfetti nell'aria, che l'essere presenti a se stessi, l'essere *qui*, con i propri sensi, con lo sguardo rivolto dentro di sé, è già esso stesso un

motivo di pensiero? Come fai a spiegare ad altri che il semplice ritrovarti nelle cose che compi è un trauma non richiesto e non superato, non superabile, le cui complicazioni ti allontanano da tutto e da tutti, specialmente da quelli che più ami?

E gli altri sentono che tu non sei dei loro. Batteranno le mani, può darsi, quando mostrerai loro che sei un Cigno, che puoi dar loro gioia per *emanazione*, non per donazione; invece gli altri sentiranno che tu sei un corpo estraneo, quando crederai profondamente che donare è giusto, quando proverai ad amare col preciso progetto di dare felicità - perché tutti i progetti sono contrari alla vita, ogni teorema è un *passé* bloccato a metà.

Ancora una volta, ancora una volta, finché cadrò; e a quel punto non avrò più voglia di rialzarmi, e fingere che anche nell'anima sarò tornata dritta.

© MARCELLINO DINI



## PROPOSTE EDITORIALI

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo [redazione@vitapensata.eu](mailto:redazione@vitapensata.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 Book Antiqua; 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: *Ivi*, 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»<sup>1</sup>.

### **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 o youblisher si aggiunga il relativo numero di pagina.

**Hanno collaborato a questo numero**

Diego Bruschi  
Dario Carere  
Marco Castagna  
Paolo Citran  
Valerio Marconi  
Rocco Pititto  
Katia Pizzi  
Giuseppe Raciti  
Tano Siracusa  
Salvatore Tinè

**Fotografie originali**

Crescenzo Acierno  
Angelo Anzalone  
Liliana Corà  
Gianpaolo Coppola  
Marcellino Dini  
Marisa Gelardi  
Eduardo León López  
Andy Prendy  
Pierfranco Ramone  
Lillo Rizzo

Tano Siracusa

**Grafica del sito Internet**

Giovanni Polimeni  
Life Cogitans Institute

**Grafica del pdf**

Life Cogitans Institute

**Collaborazioni esterne**

Associazione Italiana  
Philosophoi

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista: [www.vitapensata.eu](http://www.vitapensata.eu)

*“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)

**VITA PENSATA**

**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](mailto:redazione@vitapensata.eu)

RIVISTA MENSILE ON LINE [www.vitapensata.eu](http://www.vitapensata.eu)

Fax: 02 - 700425619

**La filosofia come vita pensata**