

VITA PENSATA

ISSN 2038-4386

La filosofia come vita pensata



11

Una figura è fondata se almeno una
persona può dire: *"Com'è vero tutto ciò!
Riconosco questa scena del linguaggio"*

(Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*,
Einaudi 1979, p. 6)

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.11-Maggio 2011
Mensile di filosofia

ISSN 2038-4386

Sito Internet

www.vitapensata.eu

In copertina

La Quadratura

fotografia di

Marisa Gelardi

EDITORIALE

AGB & GR ETICA E RETORICA 4

TEMI

Niccolò Cappelli VERSO UN'ETICA SOSTENIBILE (II PARTE) 5

Fausta Squatriti ASCOLTA IL TUO CUORE, CITTÀ 9

Marco Trainito VIVERE BEATI CON EPICURO E IL GIOVANE WITTGENSTEIN 13

AUTORI

Francesco Giacomantonio JÜRGEN HABERMAS 16

Rocco Pititto TRA PORT-ROYAL, LOCKE E CONDILLAC: IL METODO FILOSOFICO E LA FILOSOFIA LINGUISTICA DI PASQUALE GALLUPPI (I PARTE) 22

VISIONI

Alberto Giovanni Biuso ARCIMBOLDO 32

Giusy Randazzo PAGLIACCI 34

Alberto Giovanni Biuso HABEMUS PAPAM 36

Dario Carere FINALE DI PARTITA 38

Alberto Giovanni Biuso L'AMORE, LA GUERRA 42

RECENSIONI

Giusy Randazzo ARCIMBOLDO, RETORE E MAGO 44

Alberto Giovanni Biuso RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA E PSICOLOGIA 46

Diego Bruschi IL MAIALE CHE CANTAVA ALLA LUNA 47

Giusy Randazzo FAMIGLIA: FEMMINILE PLURALE 50

Alberto Giovanni Biuso IL MINISTRO DELLA MURAGLIA 52

NEES

Marta Cristofanini SHELIAC 54

SCRITTURA CREATIVA

Giuseppe O. Longo IL MUSEO DEL MARE 56

ETICA E RETORICA

AGB & GR

La scrittura non è soltanto segno che dice, ma linguaggio che vive riflettendo su se stesso. È per questa via che il linguaggio pensa il mondo della vita. Non può e non deve ridursi a semplice mezzo di espressione, pena il fraintendimento del reale rapporto sussistente tra il linguaggio e l'uomo. Non questi è padrone del linguaggio, «mentre è questo, invece, che rimane signore dell'uomo» (Heidegger). E se tanto inusuale appare l'avvertimento del Mago di Meßkirch, non meno estrema può giungere all'orecchio la conseguente e necessaria conclusione: scrivere male significa pensare male. E chi pensa male diventa pericoloso per se stesso e per gli altri, perché «di tutti gli appelli che si rivolgono a noi, e che anche noi uomini possiamo contribuire a fare parlare, il linguaggio è quello assolutamente primo e supremo» (Heidegger). Il nesso tra etica e retorica si può riassumere anche in questa semplice, per quanto radicale, affermazione. Tra i comportamenti degli umani e il loro linguaggio vigono nessi assai stretti. Quando mediante lo scacco -il rovesciamento- compiuto dalla scrittura artistica, il nostro abitudinario stare nel linguaggio si fa nuovo -in un modo quasi magico- scopriamo che la servitù a cui lo costringiamo costringe noi a non saper leggere il mondo e a perderci nell'ovvietà di un tempo blasé. Lo testimonia -ad esempio- la capacità retorica di Arcimboldo, nella quale Roland Barthes vede all'opera delle vere e proprie potenze creatrici di vita, di forme, di mondi. Lo argomentano le analisi che all'etica vengono dedicate da Epicuro, Galluppi, Kant, Wittgenstein, Habermas, diverse -certo- tra di loro ma tutte rivolte a una pienezza della vita individuale e

collettiva che ha come fondamento la lucidità della parola che dice il mondo, che ne coglie la molteplicità, le differenze, la complessità irriducibile a ogni monocorde dogma che pretende di immobilizzare l'intero, il suo dinamismo. Sapienza fasulla dietro e dentro la quale c'è il silenzio, la morte.

I testi di questo numero di *Vita pensata* ci invitano, invece, ad ascoltare la polifonia delle voci che intessono le vite e danno loro senso. Ascoltare le città, il loro cuore. Ascoltare i legami familiari che non sono riducibili alla trasmissione biologica o a decisioni prese una volta per tutte e nelle quali avvilupparsi come fossero catene. Ascoltare le passioni e cogliere la loro melodia così cangiante, fatta di tenerezza, di desiderio, di solitudine, oblio, abbandoni, ritorni. Ascoltare l'alterità animale, troppo spesso relegata nell'indifferenza o nell'inferno della reificazione. Ascoltare la musica del mondo che germina da sé, che si fa parola nelle menti umane, eco di timori e di felicità la cui nostalgia è la fonte di quanto chiamiamo arte, letteratura, scienza. Le nostre esistenze sono dolorose e spesso crudeli ma la scrittura è capace di «trasformare l'inconveniente di essere nati nel vantaggio di venire al mondo attraverso il libero parlare» (Cioran). Linguaggio, retorica e scrittura sono quindi lame di luce che illuminano e al contempo incidono nella viva carne dei giorni. Perché «l'uomo è un segno [...] Il mio linguaggio è la somma totale di me stesso, perché l'uomo è il pensiero» (Peirce) ed è nei segni -del cielo, degli sguardi altrui, delle parole dette, pensate e taciute- che si compie il nostro viaggio. Decifrare questi segni è il compito proprio dell'umano, sempre ripetuto, sempre incompiuto. Aperto.

VERSO UN'ETICA SOSTENIBILE

di Niccolò Cappelli

Quanto detto nella prima parte di questo articolo non può essere vero per l'altra corrente di cui abbiamo deciso di occuparci e che è stata definita *etica del dovere*. Prendendo come esempio Immanuel Kant quale massimo esponente di questa corrente morale, una vita eticamente realizzata si riferisce unicamente all'obbedienza del soggetto nei riguardi dell'imperativo categorico della ragione pura pratica. Quando parliamo di etica, parliamo di un comando, di una legge, di un dovere, appunto. Ed è a questo che la maggior parte di noi contemporanei associa la parola "morale", ossia a qualche regola, reale o fittizia, che si può rispettare o infrangere. Per gli antichi, al contrario, la parola "morale" si riferiva direttamente a una vita buona, e una vita buona era anche una vita felice, pienamente realizzabile, in teoria, in questo mondo e nella nostra attuale esistenza.

Non solo in Kant la felicità non può in alcun caso rappresentare il fondamento della morale ma neanche esserne conseguenza e, per dirla tutta, neanche essere pienamente realizzabile nella vita di noi esseri razionali finiti. Anzi, è probabile che l'uomo virtuoso, proprio in quanto tale, sia più soggetto degli altri a tribolazioni che lo allontanano dalla felicità. L'esigenza morale di cui Kant si fa portavoce e precursore, riguarda la formulazione di un imperativo che soddisfi il cosiddetto "test di universalizzabilità". Tale test si basa su una domanda del genere: "Che cosa accadrebbe se chiunque altro, al mio posto, si comportasse sempre, in ogni tempo, nel modo in cui io mi sto comportando ora?". Per superare questo test, il solo che possa fornire la base per una massima -il principio soggettivo dell'agire-



Foto di Paola Betti

che sia autenticamente morale, Kant formula il suo imperativo categorico: «Agisci soltanto secondo quella massima che, al tempo stesso, puoi volere che divenga una legge universale»¹. La felicità non potrà mai costituire un movente universale, perché essa è per sua stessa natura soggettiva e quindi basata su un movente *materiale*, capace di dar vita unicamente a principi pratici soggettivi volti alla prudenza. Fare qualcosa in vista di qualcos'altro, compresa la propria felicità, è il comando che genera da un imperativo ipotetico. L'unico imperativo morale, quello categorico, impone il dovere per se stesso, semplicemente perché comandato dalla ragione pura pratica. La legge morale si presenta all'uomo, quale essere a un tempo fenomenico e noumenico, come un dovere che richiede il sacrificio dell'amore di sé, dei propri fini particolari. Assumere quale motivo determinante della volontà il principio della propria felicità, significa dirigersi esattamente dalla parte opposta della via che conduce a un agire morale.

La felicità non può neanche essere conseguenza di una vita virtuosa, la quale al



Foto di Pierfranco Ramone

massimo potrà portare con sé una non meglio precisata *contentezza di se stessi* (*Selbstzufriedenheit*). Allo stesso tempo, neanche la virtù viene considerata da Kant come il sommo bene, come volevano gli stoici, ma solo come bene supremo, capace di rendere l'uomo *meritevole di essere felice* (*Gluckswurdigkeit*). Per parlare di sommo bene è necessario affiancare alla virtù la felicità. È a questo punto che il filosofo tedesco introduce, quale esigenza morale, i tre postulati della ragione pura pratica, proposizioni teoricamente trascendenti e tuttavia di fondamentale importanza proprio per la ragione speculativa. Attraverso la loro introduzione diviene possibile per Kant creare una tensione infinita verso il sommo bene che permetta di realizzare quel connubio tra virtù e felicità altrimenti impossibile nella nostra vita di esseri razionali finiti. L'esatta distribuzione della felicità in proporzione alla moralità è propria solo di un essere razionale perfetto; in questo caso la connessione tra virtù e felicità è di tipo analitico. Nell'uomo, invece, in quanto essere razionale finito, virtù e felicità non coincidono, e la loro connessione deve essere pensata come sintetica. Dato che in questo mondo non va tutto secondo la propria volontà, l'unione di virtù e felicità non può

essere realizzata in questa vita, ma in una tensione infinita resa possibile dall'esistenza di Dio, dall'immortalità dell'anima e dalla libertà, rispettivamente garanti del sommo bene, della santità e della moralità. La filosofia kantiana non soddisfa nessun requisito fondamentale dell'*etica della felicità*: l'*eudaimonia* non coincide col sommo bene, non rappresenta il bene supremo e non è conseguenza di una vita virtuosa. Il dovere fine a se stesso ha definitivamente preso il posto della felicità.

Ma è proprio dalle critiche mosse alla dottrina kantiana che è possibile scorgere, a mio avviso, il germe di una nuova tendenza etica che possa soddisfare le esigenze della nostra società globalizzata. Le considerazioni proposte, ad esempio, da A. Naess e da H. Jonas, nella loro rilettura e riformulazione dell'imperativo kantiano, gettano luce sui nuovi bisogni etici che la nostra epoca impone all'attenzione della filosofia morale.

Per motivi diversi, sia Naess che Jonas considerano l'imperativo categorico di Kant ormai insufficiente e inadeguato per la fondazione di un'etica contemporanea. Potremmo dire che Naess ne fa una questione di spazio e Jonas di tempo. L'imperativo kantiano pecca almeno su due questioni fondamentali: non considera la totalità degli esseri viventi e non si rivolge alle generazioni future. Così, Naess trasforma la seconda formulazione dell'imperativo kantiano: «Agisci in modo da trattare l'umanità, sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre anche come fine e mai semplicemente come mezzo»² in «non usare mai un essere vivente solo come mezzo»³ e Jonas riformula l'«agisci soltanto secondo quella massima che, al tempo stesso, puoi volere che divenga una legge universale»⁴ in «agisci in modo

che le conseguenze della tua azione siano compatibili con la permanenza di un'autentica vita umana sulla terra»⁵. La critica alle formulazioni classiche di Kant è evidente: il filosofo tedesco è reo di non aver considerato la fondamentale coesistenza che lega ogni essere vivente, la "rete biosferica" di cui parla Naess, né, secondo Jonas, di aver collegato l'azione morale del soggetto presente con le sue conseguenze per il soggetto futuro. Jonas afferma che l'imperativo categorico kantiano si preoccupa di sancire l'accordo della ragione con se stessa, «ma l'idea che l'umanità cessi di esistere non è affatto autocontraddittoria, come non lo è l'idea che la felicità delle generazioni presenti e di quelle immediatamente seguenti sia ottenuta al prezzo della sventura o addirittura della non esistenza delle generazioni future; altrettanto poco infine è autocontraddittoria l'idea opposta che l'esistenza e la felicità delle generazioni future sia ottenuta al prezzo della sventura, e in parte persino della distruzione, di quella attuale»⁶. Si apre lo scenario di una *un'etica sostenibile*.

La preoccupazione scaturisce dalle nuove condizioni in cui versa l'umanità: le potenzialità di annientamento della propria specie, fino a quelle dell'intero pianeta, sono ormai divenute una realtà da prendere in seria considerazione. Uno scenario simile non si era mai presentato prima nel corso della storia alla razza umana: è evidente, dunque, che anche l'etica -la prassi filosofica- non se ne sia finora curata a sufficienza. L'etica della responsabilità, inaugurata da Weber e approfondita nel corso del Ventesimo secolo, si presenta invece come un'etica adeguata alla civiltà tecnologica. La prassi morale di Jonas, così come la *deep ecology* di Naess, danno vita ad una serie di riflessioni e di domande circa il

rapporto che lega gli uomini fra loro e la comunità umana al resto della natura, domande di capitale importanza per la ricerca di un'armonia che in molti ritengono non solo possibile, ma anche doverosa. La consapevolezza che la felicità di ciascuno non è slegata dalla felicità e dal rispetto di ogni altro essere vivente, ognuno considerato come un nodo della stessa rete, è imprescindibile per la formulazione di un nuovo dovere che possa fondare un'etica contemporanea in grado di risolvere le attuali problematiche di pacifica coesistenza. Come ha scritto il poeta John Donne, "nessun uomo è un'isola". Questa visione in Oriente è sempre stata considerata un irrinunciabile caposaldo filosofico, basti notare come la rete biosferica di cui parla Naess ricordi volutamente una terminologia cara a Induismo e Buddismo, che troviamo ad esempio nel Sutra della rete di Brahma o nelle parole del Gran Maestro T'ien t'ai tratte dalla sua opera *Hokke gengi*, dove per spiegare la basilare interdipendenza di ogni fenomeno scrive: "Quando si tira la corda di una rete, non c'è alcuna maglia che non si muova". Il compito più importante di un'etica sostenibile forse riguarda proprio una nuova educazione dell'essere umano a pensarsi come facente parte di un qualcosa di più grande -Tao, Dharma o Biosfera che sia- di cui sentirsi solo una parte, e ad attuare una politica economica ed ecologica che parta da tale presupposto. Quel nostro simbolico *impossessarsi delle cose attribuendogli un nome*, come Adamo nella Bibbia, deve lasciare il posto *al calarsi nel mezzo delle cose perché hanno un nome*, ossia perché ne riconosciamo l'intrinseco valore indipendente dalla nostra presenza o assieme alla nostra compresenza.

Il nostro tempo ha un impellente bisogno di profondità. Ne sono testimoni alcuni tra i



Foto di Marisa Gelardi

più importanti avvenimenti culturali nel campo della filosofia o della psicologia, che in questo movimento verticale volto verso il basso hanno trovato la definizione più appropriata della loro natura. Basti pensare alla già citata ecologia profonda (*deep ecology*) o alla psicologia del profondo. Anche l'etica avverte questa necessità; anche l'etica è figlia del suo tempo. In quanto filosofo io credo nell'imprescindibile valore delle idee ed è a esse che l'uomo, animale filosofico, deve sempre fare ritorno. Questa ulteriore ricerca di una base soddisfacente per una nuova prospettiva etica non fa certo eccezione. Concludendo vorrei riportare alcune parole di James Hillman che credo possano accompagnarci nella nostra riflessione: «Per noi le idee sono modi di considerare le cose (*modi res considerandi*), prospettive. Le idee ci danno occhi, ci fanno vedere. La stessa parola idea rivela il suo intimo rapporto con la metafora visiva del conoscere, essendo connessa sia con il latino

videre (vedere) sia con il tedesco *wissen* (conoscere). Le idee sono modi di vedere e di conoscere, o di conoscere mediante un'attività di visione interiore [...] L'implicita connessione tra l'aver idee con cui vedere e il vedere le idee stesse suggerisce che quante più idee abbiamo, tanto più vediamo, e quanto più profonde esse sono, tanto più profondamente vediamo»⁷.

NOTE

¹ I. Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi* (1797), tr. it. di P. Chiodi, a cura di R. Assunto, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 49.

² Id., *Critica della ragion pratica* (1788), trad. di F. Capra, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 61.

³ *Il movimento ecologico: ecologia superficiale ed ecologia profonda. Una sintesi* (1973), in Aa. Vv. *Etiche della terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, a cura di M. Tallacchini, Vita e Pensiero, Milano 1998, p. 143.

⁴ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, cit., p. 49.

⁵ H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* (1979), ed. it. a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 1990, p. 16.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ J. Hillman, *Re-visione della psicologia*, trad. di A. Giuliani, Adelphi, Milano 1983, pp. 214-215.

Foto di Camillo Ferrari



ASCOLTA IL TUO CUORE, CITTÀ

di Fausta Squatriti

“**A** ascolta il tuo cuore, città:
pulsazioni 20- 15 - 10- 5...”
2010/2011

Installazioni: alluminio, foto digitali su carta da disegno, pastelli, pigmenti più scatole in legno con oggetti in resina, gesso, fiori secchi, legni bruciati, ecc.



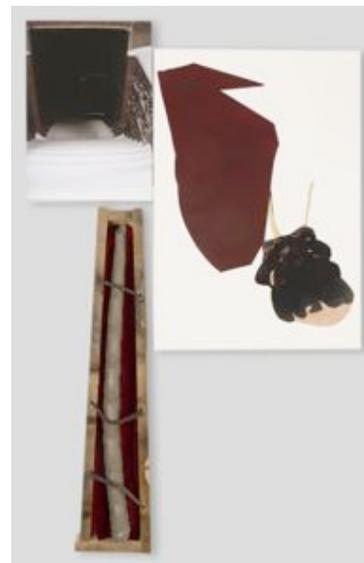
Questa serie affronta l'argomento della solitudine degli oggetti, delle città, una volta private dai propri abitanti. L'artista si serve ancora una volta del linguaggio da lei creato facendo dialogare diversi mezzi e soggetti, fotografia, astrazione e tridimensionalità.



Le fotografie riguardano città -Parigi, Mosca, Milano, Bratislava, Venezia- ma l'intento non è quello di ricordarne una specifica con la sua riconoscibilità. Anzi, i punti di vista tendono a decontestualizzare quanto si vede.



Gli abitanti sono scomparsi, forse è successo il tanto temuto disastro ambientale che farà sparire l'umanità dalla terra, da quella terra da essa saccheggiata senza ritegno, fino a quando l'ingordigia, l'incapacità di prevedere gli effetti negativi del saccheggio continuo, non l'hanno portata alla fine. Previsione non catastrofica e caricata di pathos, al contrario, esibita nell'opera con una freddezza inesorabile, strumento poetico usato da parte dell'artista come motivo fondante della propria drammaturgia.

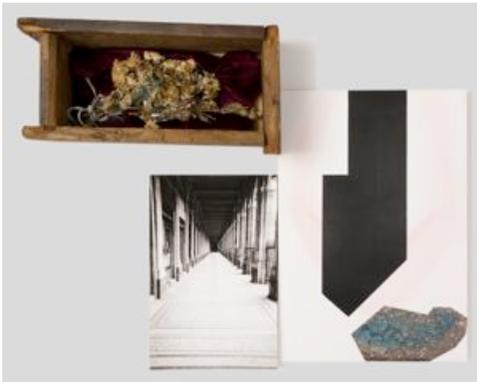




Tre sono gli elementi. La fotografia, la geometria, che ne interpreta il significato, e un oggetto che, anche nelle dimensioni, acquista molta importanza. Si tratta di scatole costruite con vecchie assi, con legni bruciati, storte, non finite. Al loro interno trovano ricovero le reliquie della civiltà occidentale. L'artista ipotizza che un uomo, sulla soglia della distruzione, si sia animato per mettere in salvo un ricordo, una testimonianza, e che lo abbia fatto in fretta, scegliendo quanto a lui vicino e forse caro.

Comunque, siano oggetti naturali o artificiali, la loro sopravvivenza è desiderata come testimonianza di una civiltà straordinaria ma perduta. Una zolla di terra con radici seccate di povere erbe, guanti anneriti dal petrolio, una bellissima conchiglia rosa e sensuale, attrezzi da lavoro, bottigline da prodotto farmaceutico, un ammasso di fiori secchi, altri fiori calcinati e privi di vita, un puzzle, una vecchia e arcaica macchina fotografica. Via via, per ogni opera ci sarà l'apposita reliquia.





La leggera
asimmetria, lo
storto, le
diverse
inclinazioni e
volute
imprecisioni
presenti nelle
tre parti,
contribuiscono
a creare il
disagio visivo
che diventa
inquietante
percezione di
una luttuosa,
poetica
bellezza colta
nei suoi ultimi
attimi di vita.



VIVERE BEATI CON EPICURO E IL GIOVANE WITTGENSTEIN

di Marco Trainito

La continuità dell'approccio logico-filosofico del primo Wittgenstein con la tradizione di ricerca di matrice epicurea, abbastanza evidente per quel che riguarda specificamente l'ambito della filosofia 'atomista' del linguaggio, potrebbe essere estesa fino a investire orizzonti etico-esistenziali più generali, che ancora oggi possono stimolare la nostra disposizione all'ascolto e, forse, dirci qualcosa di non banale per una saggia condotta laica (e *loica*) della vita.

Se consideriamo lo straordinario appunto dei *Quaderni 1914-1916* datato 8-7-'16 (dal quale, poi, deriverà la prop. 6.4311 del *Tractatus*) prescindendo dal tipico taglio introspettivo e dal ritmo incalzante (che ricordano le *Confessioni* di Agostino), ci accorgiamo che sul piano strettamente concettuale esso è molto vicino all'*Epistola a Meneceo*, conosciuta anche come "lettera sulla felicità". A una attenta lettura comparata, infatti, emerge non solo che i temi della felicità, del tempo, della morte e del fato, sui quali verte il testo epicureo, ritornano puntualmente nella pagina wittgensteiniana, ma anche che le soluzioni tormentosamente raggiunte da Wittgenstein concordano quasi alla lettera con quelle a suo tempo indicate dal maestro del giardino al suo allievo.

Scrivendo Wittgenstein:

Comunque sia, ad ogni modo noi *siamo* in un certo senso dipendenti, e ciò da cui siamo dipendenti possiamo chiamarlo Dio.

In questo senso, Dio sarebbe semplicemente il fato o, il che è lo stesso, il mondo - indipendente dalla nostra volontà -.

Dal fato posso rendermi indipendente.

Vi sono due divinità: il mondo e il mio Io indipendente.

Io sono o felice o infelice, questo è tutto. Si può dire:

bene o male non v'è.

Chi è felice non deve aver timore. Neppure della morte.

Solo chi vive non nel tempo, ma nel presente, è felice.

Per la vita nel presente non v'è morte.

La morte non è evento della vita. Non è un fatto del mondo.

[Cfr. *Tractatus*, prop. 6.4311, 1° capoverso, dove però, al posto della seconda frase, si legge: «La morte non si vive»].

Se, per eternità, s'intende non infinita durata nel tempo, ma intemporalità, si può dir che viva eterno colui che vive nel presente. [Cfr. *Tractatus*, prop. 6.4311, 2° capoverso]

Per vivere felice devo essere in armonia con il mondo, e questo vuol dire "essere felice".

Allora io sono, per così dire, in armonia con quella volontà estranea dalla quale sembra dipendere. Ciò vuol dire: 'io faccio la volontà di Dio'.

Il timore della morte è il miglior segno d'una vita falsa, cioè cattiva.¹

L'epicureismo, da parte sua, era in grado di promettere una qualche forma di 'immortalità' terrena, ovvero uno stile di vita degno di un dio. Epicuro, infatti, sosteneva che, vivendo secondo i precetti del maestro, il seguace sarebbe stato «come un dio tra gli

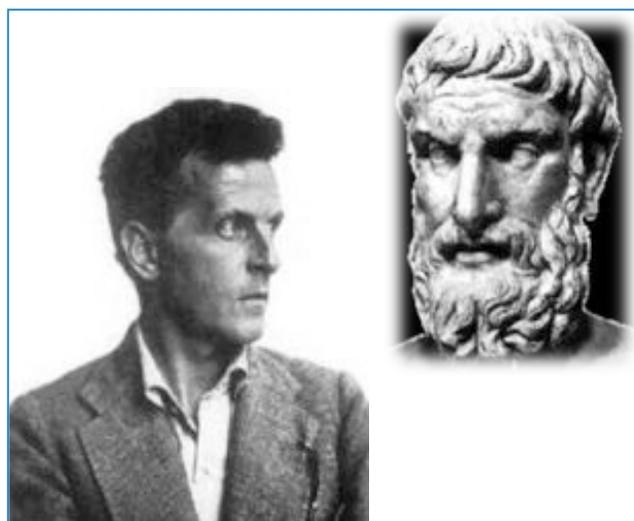


Foto di Laurence Chellali



uomini» (*Epistola a Meneceo*, 135)² e Lucrezio aggiungeva che la ragione può migliorarci a tal punto che *nil impediatur dignam dis degere vitam* (*De rerum natura*, III, 319-322).

Ed è proprio a questo tipo di promessa, piuttosto che a una di tipo platonico o agostiniano, che Wittgenstein sembra qui avvicinarsi, come si vede chiaramente dalla prop. 6.4312 del *Tractatus*:

L'immortalità temporale dell'anima dell'uomo, dunque l'eterno suo sopravvivere anche dopo la morte, non solo non è per nulla garantita, ma, a supporla, non si consegue affatto ciò che, supponendola, si è sempre perseguito. Forse è sciolto un enigma perciò che io sopravviva in eterno? Non è forse questa vita eterna così enigmatica come la presente? La risoluzione dell'enigma della vita nello spazio e nel tempo è fuori [*außerhalb*] dello spazio e del tempo.

Vivere nel presente e in armonia con il mondo è essere felici, dice Wittgenstein, ed

essere felici nel presente vuol dire vivere in eterno. E non solo. Secondo Wittgenstein ci attende un'altra forma ancora di eternità, perché, come dice nella celebre prop. 6.45 del *Tractatus*, se riusciamo a vedere e *sentire* il mondo come una totalità delimitata, perveniamo a una visione delle cose *sub specie aeterni*, cioè a un sentimento mistico di vago sapore spinoziano-schopenhaueriano. Anche per Epicuro l'uomo felice non può avere alcun timore della morte, dal momento che essa «nulla è per noi, perché, quando noi siamo, la morte non è presente, e quando è presente la morte, allora noi non siamo» (*Epistola a Meneceo*, 125). L'uomo del volgo, invece, è reso irrimediabilmente infelice proprio dalla irrazionale paura della morte. Questa consapevolezza, poi, «rende godibile la mortalità della vita, non perché vi aggiunga un tempo interminato, ma perché elimina il desiderio dell'immortalità» (124). Col desiderio dell'immortalità, infine, vengono eliminate anche l'ansia del futuro (cfr. 127), ovvero ciò che Wittgenstein



Foto di Marisa Gelardi



Foto di Marisa Gelardi

chiama il “vivere nel tempo”, e il senso angoscioso della ineluttabile dipendenza dai capricci del fato (cfr. 133-134).

Vale la pena concludere con le variazioni oraziane e seneciane sul tema epicureo del ‘vivere nel presente’, a riprova dell’esistenza di una sorta di peculiare *tonalità di pensiero* che caratterizza la tradizione di ricerca nella quale anche il giovane Wittgenstein viene a inserirsi, benché forse inconsapevolmente. Per quel che riguarda Orazio, il quale, com’è noto, nell’unica menzione del filosofo in tutta l’opera pervenutaci, si dichiarava *Epicuri de grege porcus* (*Epist.*, I, 4, v. 16), oltre al celeberrimo *carpe diem quam minimum credula postero* dell’ode a Leuconoe (*Odi*, I, 11, v. 8), si considerino anche anche *Odi*, II, 16, vv. 25-26: «l’animo lieto del presente aborrisca l’affannarsi per ciò che è futuro», ed *Epist.*, I, 4, v. 13: «fa’ conto che ogni nuova alba segni quello ch’è per te l’ultimo giorno³. Da parte sua Seneca, che da stoico aveva con Epicuro un rapporto di *odi et amo* («ho l’abitudine di passare nel campo altrui non come disertore, ma come esploratore»⁴, dichiara la prima volta in cui fa propria una massima di Epicuro in *Epist. ad Luc.* I, 2, 5, per poi precisare in I, 8, 8 - dopo la quinta citazione da Epicuro in sole otto lettere: «Forse mi chiederai perché riferisca tante belle massime di Epicuro piuttosto che dei nostri autori; ma per quale motivo pensi che tali concetti siano

soltanto di Epicuro e non un patrimonio di tutti?». Cfr. anche I, 12, 11), dedicando proprio al tempo la prima lettera a Lucilio, raccomanda all’amico: «tieni strette tutte le tue ore, così avverrà che dipenderai meno dal domani» (I, 1, 2). E in una lettera successiva ripete l’identico concetto espresso nell’ultimo passo citato di Orazio: «bisogna programmare ogni giorno come se ognuno dovesse chiudere la serie e porre un termine definitivo alla nostra vita» (I, 12, 8). Finché, in II, 13, 16-17, ancora una volta sulla scorta di Epicuro, Seneca biasima la stoltezza di chi *semper incipit vivere* ponendo (anche in punto di morte!) sempre nuove fondamenta alla propria vita.



Foto di Laurence Chellali

NOTE

¹ In Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1964, p. 175. Cfr. anche l’ultima frase dell’appunto del 5-7-’16, *ivi*, p. 174, che coincide con la prop. 6.431 del *Tractatus*: «alla morte il mondo non si àltera, ma cessa d’essere».

² Si cita da Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, Laterza, Roma-Bari 1987², libro X.

³ Si cita da Orazio, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2007.

⁴ Si cita da Seneca, *Lettere morali a Lucilio*, Mondadori, Milano 2007.

JÜRGEN HABERMAS

di Francesco Giacomantonio



Jürgen Habermas è uno dei referenti più presenti e accreditati nel dibattito filosofico, politico, sociologico, culturale, dagli anni Settanta a oggi. Nato nel 1929 a Düsseldorf, figlio di un industriale, da ragazzino, come

molti a quell'epoca, è costretto a far parte della "Gioventù hitleriana". Nel 1949 inizia i suoi studi di filosofia, storia, psicologia, letteratura tedesca ed economia, prima all'Università di Gottinga e Zurigo (qui solo per un semestre), poi a Bonn. Si laurea nel 1954 a Bonn con una tesi su Schelling. Dopo aver lavorato per qualche tempo come giornalista, nel 1956 diventa assistente di Adorno all'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte e si dedica all'analisi sociologica del movimento studentesco.

Nel 1962 pubblica la sua tesi di "Abilitazione", *Storia e critica dell'opinione pubblica*¹, che Adorno aveva precedentemente respinto, e diventa professore di filosofia presso l'Università di Heidelberg. Nel 1964 torna a Francoforte come professore di sociologia e filosofia e successivamente pubblica celebri volumi su questioni epistemologiche e sulla società del tardo capitalismo. Dal 1971 al 1981 dirige il Max Planck Institut, in cui vengono effettuati studi e ricerche su vari aspetti del mondo tecnico-scientifico. Dal 1982, è nuovamente professore di filosofia a Francoforte, ove è emerito. Nel 2004 ha ricevuto il Premio "Kyoto-Preis" per la carriera, uno più significativi riconoscimenti per la cultura e la

scienza.

Il pensiero di Habermas, in cui filosofia e sociologia sono sempre in continuo dialogo e supporto reciproco, ruota attorno ad alcuni punti fondamentali che caratterizzano il corso della sua lunga riflessione.

Un primo punto che è possibile individuare riguarda le questioni epistemologiche: egli approfondisce lo studio del rapporto tra scienze naturali e scienze sociali per sviluppare una teoria finalizzata alla comprensione dei fenomeni sociali che superi il riduttivismo di tipo positivista, da lui avvertito anche nella celebre polemica-dibattito che lo vide opposto, negli anni '60, a Popper e Albert². Habermas rifiuta il realismo ingenuo del primo positivismo e l'induttivismo della tradizione empirista. Egli sostiene che la tecnica non è mai neutrale ma che è il frutto di una precisa scelta ideologica, che privilegia il momento della manipolazione strumentale della realtà a scapito del momento creativo e espressivo. Questa posizione è chiarita in *Conoscenza e interesse*³. Qui Habermas mostra come ogni discorso scientifico parte necessariamente da presupposti teorici che non riproducono fatti in sé ma dipendono dall'organizzazione della nostra esperienza rispetto a quello che egli chiama agire strumentale, cioè un agire determinato da situazioni particolari e orientato verso fini individuali, considerato dal sociologo come meramente "tecnico" e "non sociale". A questo "agire strumentale" Habermas verrà contrapponendo l' "agire comunicativo".

Tali questioni epistemologiche non sono, però, trattate da Habermas solo nel solco della filosofia della scienza, poiché sono sempre riallacciate all'analisi delle loro

implicazioni sociali e, quindi, a una prospettiva sociologica: egli tenta di stabilire, a partire dal presupposto del legame tra conoscenza e interesse, il carattere di totalità della realtà sociale e l'idea che l'attività conoscitiva dello scienziato sociale sia interna a tale totalità. Habermas, insomma, ritiene che il momento conoscitivo non sia assoluto e trascendente rispetto al fenomeno sociale che si studia: per quanto lo scienziato sociale possa sforzarsi di dare spiegazioni distaccate e obiettive di un fenomeno, queste spiegazioni non possono essere "leggi" valide una volta per tutte. Possono solo essere "interpretazioni" legate al contesto in cui lo scienziato si colloca, che vanno continuamente riesaminate e poste in discussione. In quest'ottica i "fatti" sono sempre il risultato della relazione tra la cosa e la nostra interpretazione di essa, all'interno di un quadro orientato in base a significati precostituiti e scopi perseguiti. In tal modo, un secondo punto importante del contributo di Habermas sta nel tentativo di interpretazione e critica della società del tardo-capitalismo⁴, attraverso l'idea della necessità di una dimensione di "razionalità sostanziale" da contrapporre a una "razionalità strumentale" di tipo tecnologico. A tale idea risulta connessa, in polemica con un altro sociologo tedesco, Luhmann⁵, la critica alle strutture produttrici di alienazione, alle distorsioni derivanti dal dominio e dal potere, agli effetti nefasti delle ideologie sulla comunicazione all'interno della sfera sociale. L'obiettivo sociologico di Habermas è l'elaborazione di una teoria globale dell'azione e dei sistemi sociali. Ciò spiega la tendenza del filosofo ad assimilare dialetticamente (nel solco della tradizione tedesca da Hegel e Marx fino ad alcuni esponenti di spicco della Scuola di Francoforte come Adorno, Horkheimer e

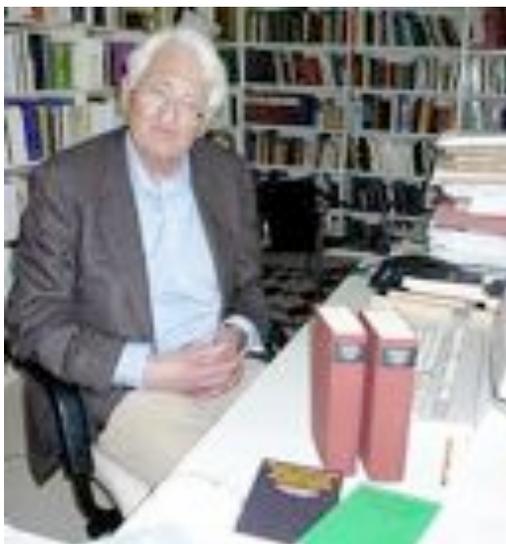
Marcuse), anche in modo eclettico, elementi delle più diverse posizioni di pensiero, integrandole con il proprio sistema teorico.

Nella riflessione habermasiana un terzo punto cruciale è costituito dal concetto-programma di una comunicazione senza limiti e non autoritaria. Si tratta di una situazione discorsiva ideale che Habermas delinea come soluzione ai problemi della società e della politica nel mondo contemporaneo. La possibilità che tutti i gruppi sociali, dai politici agli intellettuali, dagli scienziati-tecnocrati all'opinione pubblica in generale, comunichino liberamente e siano partecipi in egual misura del dibattito sui problemi sociali, è vista da Habermas come la migliore difesa contro fenomeni quali le ideologie, l'alienazione, la sottomissione del momento politico alle logiche della tecnica e dell'economia, la crisi di identità dell'individuo e l'insicurezza ontologica, i rischi della globalizzazione. Tale concetto è alla base di quella che si può forse considerare l'opera maggiore di Habermas, la *Teoria dell'agire comunicativo*, in cui il filosofo delinea una situazione linguistica ideale propria di un modello di società in cui il consenso è prodotto in modo argomentato, con la partecipazione di tutti, senza distorsioni o condizionamenti esterni⁶. Parallelamente a questa teoria consensuale della verità, Habermas ribadisce il valore permanente della "modernità" e delle sue idee ispiratrici (razionalità, progresso, ecc.)⁷: quasi in una prospettiva neo-illuminista, la modernità si configura per lui come un progetto ancora incompiuto. L'idea di agire comunicativo porta a compimento il rapporto tra linguaggio e tipi di relazioni sociali; Habermas distingue, infatti, nelle società complesse, due forme di socialità: quella del mondo della vita, basata sulle relazioni amichevoli e familiari e quella del

sistema, basata sulla relazioni formali e professionali. Egli osserva che, nelle società del capitalismo più avanzato, si sta verificando una invasione delle pratiche sistemiche (ovvero delle logiche professionali, meccaniche, formali) su quelle del mondo vitale⁸ (ovvero delle dimensioni affettive, familiari, amichevoli), attraverso l'affermazione di un linguaggio finalizzato a obiettivi strategici e di dominio degli individui, a scapito di un linguaggio votato invece all'autentica comprensione e all'intesa. L'agire comunicativo è visto da Habermas come la forma di comunicazione che, appunto, può evitare le forme di dominio e la possibile invasione delle pratiche sistemiche su quelle vitali.

La portata politica di tutte queste teorie legate alla epistemologia, alla sociologia, agli studi sul linguaggio e sulla comunicazione, sino alle interpretazioni a esse sottese di etica e modernità, si fa esplicita a partire dagli anni Novanta, quando il pensiero di Habermas si indirizza, sempre più approfonditamente, a questioni di filosofia politica⁹ che costituiscono un quarto snodo fondamentale della produzione del filosofo-sociologo tedesco. Nella riflessione habermasiana è sempre molto presente il problema della partecipazione politica e della connotazione autenticamente democratica di una data società. Habermas ha, tuttavia, una idea di democrazia che si distingue da quella delle tradizioni sia liberali sia repubblicane. Valutando criticamente tali modelli, egli ritiene che per la concezione liberale il processo democratico si compie esclusivamente nella forma dei compromessi di interesse, mentre per la concezione repubblicana la formazione democratica della volontà si compie attraverso un auto-chiarimento etico-politico¹⁰. Mentre per i repubblicani la

democrazia viene a equivalere all'auto-organizzazione politica globale della società, per il liberali il solco tra stato e società non può mai essere eliminato, ma solo eventualmente scavalcato dal processo democratico. Habermas perviene, invece, a un modello democratico definito deliberativo, che a sua volta si fonda su una concezione deliberativa della politica, ossia su un procedimento che crea una connessione tra trattative, discorsi di auto-chiarimento e discorsi di giustizia. La politica deliberativa punta a un superiore livello di intersoggettività, sia nella forma istituzionalizzata dei dibattimenti parlamentari, sia nella rete comunicativa delle sfere pubbliche politiche¹¹. La democrazia deliberativa dipende, pertanto, dalla vitalità del processo comunicativo che conduce alla formazione dell'opinione pubblica e delle decisioni. In questo contesto si colloca l'idea per cui il rapporto tra nazione, stato di diritto e democrazia, sia teorizzabile in una versione comunicativa e non nella versione etno-nazionalista¹². In queste assunzioni si sostanzia il primato che Habermas conferisce al diritto nella società della modernità. Il diritto costituisce un meccanismo insostituibile di regolazione e coordinamento delle azioni delle società moderne e differenziate, basate su meccanismi di coordinazione sistemica al loro interno, come l'economia di mercato e gli apparati burocratici e amministrativi¹³. Habermas pensa che il concetto di *Staatsvolk* (popolo) non vada considerato come una fattualità prepolitica ma come il prodotto del contratto sociale. Il discorso habermasiano giunge così a una specifica interpretazione, in chiave cosmopolitica, del rapporto tra stato nazione e processi della globalizzazione¹⁴. È indubbia, in tale contesto, una esautorazione dello stato



nazionale. Se, però, dice Habermas, la cultura politica generale riesce con successo a staccarsi dalla cultura di maggioranza, allora la solidarietà dei cittadini si può riconvertire sulla base di un *patriottismo costituzionale*, ossia su una forma "affettiva" più appropriata per una politica matura. Il patriottismo costituzionale indirizza la fedeltà e l'obbedienza dei cittadini verso la nazione intesa come comunità che si autodetermina¹⁵ attraverso le leggi e lo Stato, che creano una nuova e più astratta forma di integrazione sociale. Quando, invece, questo processo fallisce, allora, la comunità si frantuma in subculture che si chiudono l'una contro l'altra. Concretamente, queste visioni della politica comportano una dimensione di cosmopolitismo, che però non conduce Habermas a immaginare uno stato mondiale. La democrazia cosmopolitica deve realizzarsi, piuttosto, nelle forme organizzative non statali dei sistemi internazionali di negoziato già esistenti per altri settori della politica. Per tali ragioni, Habermas si è sempre mostrato sostenitore dell'Unione Europea.

Al discorso sul cosmopolitismo è legata una specifica riflessione sulla questione del

multiculturalismo. Secondo Habermas, da una parte i valori culturali hanno diritto al riconoscimento politico, in quanto sono costitutivi delle identità collettive; dall'altra, non esistono diritti collettivi in quanto la valorizzazione delle diversità socioculturali va sempre riferita a una prassi fondata su criteri costituzionali universalistici e transculturali¹⁶. Questa posizione sostiene che l'insieme dei cittadini, nelle società complesse, non può più essere integrato da un consenso sostanziale sui valori ma soltanto da un consenso sulle procedure relative a una legittima produzione giuridica e a un legittimo uso del potere.

All'interno di tali contributi politici trova spazio anche una valutazione del tema della religione. Habermas sostiene che le grandi religioni rientrano nella storia stessa della ragione ed è quindi irragionevole emarginarle, dal momento che esse difendono dall'oblio le dimensioni della convivenza sociale e personale. Egli pensa che la filosofia possa lavorare sull'eredità religiosa con una sensibilità maggiore di quanto non sia finora avvenuto¹⁷ e cerca di collocare politicamente l'elemento religioso: i non credenti devono concedere ai credenti il diritto di partecipare alle discussioni pubbliche in "lingua religiosa". E un ordinamento liberale può chiedere agli stessi non credenti di partecipare allo sforzo per tradurre quel che è utile tradurre dalla lingua religiosa alla lingua di tutti. Rawls poneva al religioso una condizione basilare: partecipare ma adattandosi alla lingua della politica. Habermas chiede ai laici uno sforzo ulteriore: aiutare attivamente questo passaggio. Tale approccio dialogico non trascura la relazione tra fede e scienza, considerando il dibattito su libertà e determinismo che essa pone. Da questo punto di vista, Habermas propugna un

“naturalismo morbido”¹⁸, secondo cui è reale tutto ciò che può venir rappresentato in enunciazioni vere, ma la realtà non si esaurisce nelle enunciazioni vere delle scienze sperimentali: oggi, dobbiamo stare attenti a evitare che si affermi una filosofia visionaria che si sottrae al rigore del pensiero discorsivo, ossia una “filosofia religiosa”¹⁹. Nel ragionamento habermasiano non c’è la convinzione che le religioni siano le depositarie dell’*ethos* necessario al mantenimento dei valori liberali, ma semplicemente il convincimento che laici e religiosi debbano imparare vicendevolmente e pariteticamente.

Il pensiero di Habermas, come si è potuto osservare, si caratterizza per una continua esigenza di apertura e confronto: nella sua articolata elaborazione epistemologica, sociologica, filosofica, politica, morale, storica, confluiscono la teoria dell’azione di Weber, il materialismo storico, il funzionalismo e neo-funzionalismo (Parsons, Luhmann), la sociologia fenomenologica di Schutz, l’interazionismo simbolico di Mead, l’etnometodologia di Garfinkel e Cicourel, la filosofia del linguaggio di Wittgenstein, Chomsky, Winch, Austin e Apel, la stessa tradizione della Scuola di Francoforte (sebbene sia ancora assai dibattuta la questione del rapporto di continuità o meno che Habermas intrattiene con essa)²⁰, fino all’ermeneutica di Gadamer, alle posizioni della psicologia cognitivista e della psicanalisi di Freud e, ancora, più di recente, al dibattito in chiave filosofico-politica delle teorie di Rawls, Taylor e Schmitt. Né si possono dimenticare gli incroci, anche polemici, con il post-strutturalismo e in particolare con Derrida.

In molti suoi punti, tuttavia, la proposta intellettuale dell’erede dei Francofortesi trova molte difficoltà concrete di

applicazione: il suo eccesso di idealismo rispetto agli orientamenti conoscitivi e etici degli individui, la sua interpretazione “pacificatoria” del progetto della modernità, la sua lettura in chiave cosmopolitica dei processi democratici e di quelli della globalizzazione. Ma queste legittime osservazioni critiche non possono condurre a trascurare gli aspetti importanti della sua impostazione.

In primo luogo, il fatto che essa, attraverso il suo rapporto con un’ampia gamma di posizioni, dà la possibilità di pervenire a una conoscenza variegata, dinamica e plastica di molte questioni del dibattito intellettuale contemporaneo. Questo elemento non è trascurabile perché aiuta a evitare che le posizioni scientifiche diventino ideologiche, non permettendo che gli studiosi si chiudano in sé e nelle loro discipline, rinunciando all’arricchimento reciproco e trasformando la conoscenza in una pratica burocratica da ufficio che si sviluppa tenendo le discipline in opportuna quarantena. L’aspetto filosofico in tutta questa apertura, sta nel tentativo di non perdere di vista, nel passaggio da un discorso all’altro, i problemi nel loro insieme, di non fare congelare le categorie, di tenere il linguaggio teorico fluido²¹.

In secondo luogo, la teoria habermasiana conserva una connotazione dialettica sui fenomeni che studia, avendo cura di valutare l’ottica generale e quella particolare: essa studia e considera la politica, la società, la conoscenza, sia dal punto di vista delle istituzioni e del loro funzionamento, sia dal punto di vista degli uomini in quanto soggetti che con queste istituzioni si rapportano. Tale approccio sostiene una interpretazione dell’uomo che non si riduce mai né a singolo individuo chiuso in se stesso, né all’individuo soggiogato all’immane grandezza della società.

In terzo luogo, il pensiero di Habermas ha il merito di difendere i valori della modernità, sottolineando come non si possa pensare la modernità come la causa di tutti i mali solo perché alcuni uomini ed eventi hanno distorto i risultati di alcuni suoi processi (razionalizzazione, individualizzazione, industrializzazione, estensione della partecipazione politica, ecc.): Habermas ci insegna che se seguissimo questa interpretazione, in definitiva, ci sottoporremmo a un'operazione mentale (e, forse, politica) con cui gli uomini, in definitiva, si sgravano in parte delle proprie responsabilità, cadendo in una forma di reificazione.

In un contesto intellettuale, come quello contemporaneo, in cui da tempo si professa la fine della filosofia e dell'Uomo, e, più di recente, anche della politica e delle scienze sociali, il pensiero di Habermas è forse uno degli ultimi esempi di Grande teoria che non vuole disciogliere la riflessione in mere pratiche a-storicizzate di specializzazione e parcellizzazione del sapere e che pensa ancora l'Umanità nella sua pienezza. Questa Grande teoria restituisce una connotazione di solidarietà alle relazioni sociali, una dimensione di coscienza alla Scienza e alla Conoscenza, un approccio di responsabilità alla Morale, e, infine, un contegno intellettuale alla Politica.

NOTE

¹ Si veda J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1977.

² Si veda T. W. Adorno - K. R. Popper - R. Dahrendorf - J. Habermas - H. Albert - H. Pilot, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Einaudi, Torino 1972.

³ Si veda J. Habermas, *Conoscenza e interesse*, Laterza, Bari 1968; 1990.

⁴ Si vedano Id., *Teoria e prassi nella società tecnologica*, Laterza, Bari 1978, Id., *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Laterza, Bari 1975.

⁵ Si veda J. Habermas - N. Luhmann, *Teoria della*

società o tecnologia sociale, Etas Kompass, Milano 1973.

⁶ Si veda J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, 2 voll., Il Mulino, Bologna 1986; 1997. Si veda anche il recente Id., *La condizione intersoggettiva*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁷ Si veda Id., *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari 1987; 2003. Indicativi possono anche considerarsi: Id., *Testi filosofici e contesti storici*, Laterza, Roma-Bari 1993 e Id., *Profili politico filosofici*, Guerini e Associati, Milano 2000.

⁸ Habermas riprende il concetto di mondo vitale (*Lebenswelt*) dalla fenomenologia.

⁹ Ho sviluppato una disamina complessiva del pensiero politico di Habermas in F. Giacomantonio, *Introduzione al pensiero politico di Habermas. Il dialogo della ragione dilagante*, Mimesis, Milano 2010.

¹⁰ Si veda J. Habermas, *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 351. Si veda anche Id., *Solidarietà tra estranei*, Guerini e associati, Milano 1997.

¹¹ Si veda A. Ferrara, *Democrazia e giustizia nelle società complesse: per una lettura di Habermas*, in "Filosofia e questioni pubbliche" - Anno 2, n. 1- pp. 67-117, in particolare pp. 99-112.

¹² Si veda in particolare J. Habermas., *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*, Feltrinelli, Milano 1998.

¹³ Si veda Petrucciani, S., *Introduzione a Habermas*, Laterza, Roma- Bari 2004, specialmente p. 142.

¹⁴ Si veda J. Habermas, *La costellazione postnazionale*, Feltrinelli, Milano 1999.

¹⁵ Si veda per approfondire criticamente il concetto: P. Markell, *Making Affect Safe for Democracy? On "Constitutional Patriotism"*, pp. 38-58, in *Political Theory*, vol. 28 N. 1, Febbraio 2000, pp. 38-63.

¹⁶ Si veda J. Habermas, «Lotta di riconoscimento nello stato democratico di diritto», in J. Habermas - C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano 1998.

¹⁷ Si veda Id., «Dialogo su Dio e il mondo», in Id., *Tempo di passaggi*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 143.

¹⁸ Id., *Tra scienza e fede*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 55.

¹⁹ Ivi, p. 148.

²⁰ Per una contestualizzazione del pensiero di Habermas rispetto alla tradizione dei Francofortesi, si veda R. Wiggershaus, *La Scuola di Francoforte. Storia, sviluppo storico, significato politico*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

²¹ Si veda J. Habermas, «Funzioni e limiti delle teorie», in Id., *Dopo l'utopia*, Marsilio, Venezia 1992, specialmente p. 116.

TRA PORT-ROYAL, LOCKE E CONDILLAC: IL METODO FILOSOFICO E LA FILOSOFIA DI PASQUALE GALLUPPI

di Rocco Pititto

I parte



La storiografia filosofica italiana di oggi, sulla falsariga della storiografia tardo ottocentesca, ha continuato, pur con qualche lodevole eccezione, a dare della filosofia di Pasquale Galluppi

un'interpretazione piuttosto riduttiva, precludendosi la possibilità di una lettura più comprensiva di essa e più aderente al senso del testo. Sulla trama di quest'opera non è difficile, infatti, riconoscere un disegno, i cui contorni rivelano altri significati e altre intenzioni, tali da richiedere, perciò, una direzione diversa nell'interpretazione.

Ma, più che delinearne i percorsi più significativi e comprenderne le loro ragioni teoretiche, questa storiografia si è preoccupata assai spesso di assegnare alla filosofia galluppiana una sua specifica collocazione, in parte artificiosa, nell'ambito di una generale critica al sensismo e all'idealismo. Da questo punto di vista, si tratterebbe, in fondo, di una filosofia velleitaria e 'datata', espressione di un certo pensiero meridionale, totalmente isolato dalle correnti più vive del pensiero europeo, molto sicuro di sé, ma stanco e incapace di un confronto serio con quanto a esso contrapposto¹. Questa interpretazione è ingenerosa e superficiale e non rende pienamente ragione dell'originalità e della novità di questa filosofia, mentre sfuggono

le intenzioni di significato, che danno di essa una misura di comprensione diversa.

In realtà, a una interpretazione di questo tipo non mancano forti argomenti a suo favore. Dopo tutto, nel caso di Pasquale Galluppi, si tratterebbe di un filosofo vissuto fuori dal tempo, nel quale convivono tradizioni diverse, arrivato sulla scena del panorama filosofico italiano un po' tardi, e, soprattutto, di uno che combatte battaglie già perdute, perché, nel frattempo, la filosofia dell'idealismo, contro cui il filosofo aveva polemizzato, aveva raggiunto in Europa e anche in Italia ben altri traguardi e ben altra considerazione generale. Rispetto a questa filosofia più emergente e già dominante, Galluppi aveva fatto da tempo una scelta di campo assai diversa, quasi fosse, a detta di alcuni, un'operazione di retroguardia, ritagliandosi nel panorama filosofico del suo tempo uno spazio proprio, dopo essersi ricollegato alla filosofia francese dell'ideologia e attraverso di essa alla filosofia di Locke e di Condillac. La solitudine, nella quale il filosofo, abbandonato perfino dai suoi stessi allievi, trascorse gli ultimi anni del suo insegnamento a Napoli, sarebbe, secondo alcuni studiosi, una conferma definitiva di come la filosofia galluppiana avesse avuto, perfino nella stessa città del suo insegnamento universitario, una breve e limitata stagione di notorietà².

Il risultato di questa operazione interpretativa non rende giustizia a un pensatore, come Galluppi, così consapevole del suo ruolo di custode della filosofia italiana da ogni asservimento straniero, ma non affatto chiuso rispetto alle nuove idee

della filosofia europea kantiana e postkantiana³. Si tratta di una interpretazione quanto meno fuorviante, perché con essa ci si ritrova di fronte a un filosofo chiaramente diminuito e “deliberatamente frainteso”, come a ben ragione è stato affermato⁴. Il limite di questa interpretazione è di una eccessiva semplificazione del pensiero filosofico galluppiano e, più in generale, del pensiero filosofico italiano dell'Ottocento, sul presupposto che, a fronte degli esiti della filosofia dell'idealismo in Germania, la filosofia di Galluppi non avesse prodotto nulla di particolarmente rilevante e significativo. La critica più benevola considera Galluppi un eclettico.

E, invece, si può rivendicare per la filosofia galluppiana ben altra considerazione, ritrovando per essa uno ‘spazio ermeneutico’ assai più complesso, e certamente più adeguato, nel quale la tradizione filosofica meridionale si coniuga con il pensiero europeo postcartesiano, da Malebranche a Locke, da Spinoza a Leibniz, da Condillac a Kant, in un dialogo continuo con i grandi pensatori del passato e del presente, a lui contemporanei. Una tradizione quella, a cui si riferiva il Galluppi, certamente non provinciale se, come nel caso specifico, si poteva richiamare a illustri pensatori referenti come Vico, Genovesi e Filangieri, innestati, a loro volta, su una rilettura della tradizione agostiniana, sempre presente e mai dimenticata, che percorre, già fin dai suoi inizi, tutta la filosofia di Galluppi. Ma è, soprattutto, sul piano della riflessione filosofica e della rilettura della tradizione filosofica che questa filosofia deve essere giudicata. Sotto questo aspetto il discorso su Galluppi filosofo rimane ancora aperto e attende di essere riempito di quei significati, che, pur non immediatamente percepibili o

anche nascosti, costituiscono la trama della filosofia galluppiana.

Piuttosto, l'apertura della filosofia galluppiana sul piano di quella europea e la sua convergenza con parti rilevanti di essa attorno a particolari tematiche comuni danno la misura di come la filosofia galluppiana fosse, invece, espressione di un orientamento di tipo “coscienzialista”; un orientamento allora dominante in Europa, soprattutto in Francia, che indulgeva sulle operazioni della coscienza e ignorava di fatto gli sviluppi della filosofia dell'idealismo. Secondo Galluppi, infatti, nel fare filosofia era necessario tener conto della realtà psicologica degli individui, che non poteva essere risolta del tutto nelle avventure dell'idealismo, senza per questo dover rimanere imprigionati nelle ragioni del sensismo. C'è qui annunciato, ma non ancora portato a compimento, il superamento dell'idealismo.

In realtà, il “coscienzialismo”, vera terza via tra il razionalismo e il sensismo, a cui perviene il Galluppi, è ben altra cosa rispetto all'*idéologie*, perché, di fatto, se non è un vero e proprio travisamento di essa, rappresenta, senza dubbio, una sua correzione significativa sul versante della ricerca di una ‘scienza dell'uomo’. Questa operazione non era delle più semplici, perché, proseguendo su questo piano di ricostruzione filosofica, il filosofo, in realtà, avrebbe finito per precludersi, come è stato osservato, la possibilità di utilizzare «la straordinaria ricchezza dei dati fisico-psicologici che l'analisi *idéologique* aveva fatto emergere in un'opera di incessante decodificazione del meccanismo umano, dall'istinto alla sensazione al linguaggio»⁵. Ma, forse, al filosofo, più che rincorrere quest'opera di decodificazione, interessava, soprattutto, individuare quei nuovi termini della

questione gnoseologica, che portavano a un processo conoscitivo di tipo "coscienzialista". Sotto questo aspetto, però, la condizione necessaria, a cui il filosofo non poteva sfuggire, era di evitare il rischio di venire a trovarsi con quei tanti problemi sollevati dall'*idéologie*, che mal si conciliavano con la sua impostazione metodologica e con le sue convinzioni più profonde.

Questo rischio è in parte evitato dal momento in cui Galluppi, dopo aver superato certi sviluppi dell'*idéologie*, più legati a una concezione eccessivamente sensista dell'esperienza umana, che lui rifiutava, si lega più strettamente alla lezione di Locke e di Condillac, anche se non sempre del tutto coscientemente. Piuttosto, la convergenza possibile di Galluppi con la filosofia europea postcartesiana si può collocare su due piani, che finiscono per incontrarsi nella preminenza assegnata alla coscienza. Si tratta, in particolare, del piano della delineazione di un metodo filosofico e del piano di una filosofia della conoscenza, e perciò del linguaggio, quest'ultima mutuata in parte dai Signori di Port-Royal, da Leibniz, da Locke e da Condillac. Di più, il metodo filosofico, a cui Galluppi fa costantemente riferimento nella sua opera, costituisce la cifra ermeneutica che dà respiro a tutta la sua filosofia, soprattutto nel caso della filosofia del linguaggio, dopo che la filosofia kantiana aveva ignorato, come a Kant avevano rimproverato assai aspramente Hamann e Herder, ogni considerazione del linguaggio nella costruzione della teoria critica della ragion pura.

In realtà, è proprio l'assunzione di questa cifra ermeneutica, da considerare come criterio generale di comprensione della filosofia di Galluppi, a consentire una lettura

diversa del filosofo, più aperta a riconoscere il valore delle diverse soluzioni date ai problemi filosofici, senza predeterminare un giudizio, a volte inadeguato e forse ingeneroso, sugli effettivi percorsi della filosofia galluppiana. Si vedrà, così, che la delineazione di una filosofia del linguaggio, per quanto sommariamente accennata nell'opera complessiva galluppiana, colleghi il filosofo alla scuola di Port-Royal e alla tradizione di Locke e di Condillac e, attraverso di essa, anche se indirettamente, alla tradizione di Hamann, Herder e Humboldt, che si era determinata in Germania negli anni compresi tra il 1760 e il 1836⁶.

In definitiva, nell'opera galluppiana sono delineati gli abbozzi di una prima riflessione filosofica sul linguaggio. Da Galluppi non si può pretendere di più in termini di una più elaborata filosofia del linguaggio. Al filosofo mancò, dopo tutto, la piena consapevolezza dell'importanza e della centralità che una riflessione sul linguaggio aveva già assunto nella filosofia europea nel corso di quegli stessi anni, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, proprio sulla scia delle diverse discussioni linguistiche precedenti e, soprattutto, della tradizione condillacchiana, riprese, in parte, da Hamann, Herder e Humboldt. La polemica antidealistica, che lo tenne impegnato fino alla fine della sua attività, non consentì al filosofo di dare alle sue concezioni un orientamento più linguistico.

1. La cifra ermeneutica e il problema del linguaggio

La filosofia di Galluppi, «questa scienza del pensiero umano»⁷, come più volte la definisce il filosofo, si costituisce soprattutto nella prospettazione di un metodo filosofico,

che viene a identificarsi con gli stessi contenuti della sua filosofia. Da parte del filosofo questa scelta metodologica è forse casuale, almeno all'inizio, ma, così come è posta nello sviluppo della sua filosofia, la sua assunzione è assolutamente determinante per chiunque voglia entrare nello spazio interpretativo di una filosofia, che, altrimenti, difficilmente si lascia afferrare, pena interpretazioni erranee o fuorvianti. Il filosofo fa suo questo metodo, arricchendolo sempre di nuovi contenuti, e lo utilizza nel portare avanti il suo discorso filosofico sulle diverse questioni via via considerate. Si comprende da qui perché questo metodo costituisca, in definitiva, la cifra ermeneutica della filosofia del Galluppi. Da essa bisognerà partire per segnare i passaggi più significativi di una impresa filosofica che si può comprendere solo avendo presenti tutte le sue diramazioni. Si rimarrebbe, perciò, fuori dalla comprensione della filosofia galluppiana, ignorando questa cifra ermeneutica o non considerandola adeguatamente.

Il filosofo considera assai negativamente gran parte degli esiti della filosofia di fine Settecento e inizi Ottocento. C'è, prima di tutto, il rifiuto della filosofia dell'idealismo, ma anche la critica spietata di certi sviluppi, assai più preoccupanti per il Galluppi, avvenuti nell'ambito della filosofia francese, come il sensualismo etico di Helvétius o il materialismo ateo di d'Holbach, del tutto contrari alla sua formazione filosofica e religiosa e alle sue concezioni più profonde. Testimone e interprete di questi sviluppi del pensiero del suo tempo, verso i quali si sentiva profondamente estraneo, il filosofo avrebbe potuto come risposta costruire il suo sistema filosofico seguendo le sue intuizioni e certi valori di fondo, acquisiti nel tempo



Casa di Pasquale Galluppi

della sua formazione intellettuale a cui ispirarsi, e coniugandoli insieme, oppure guardarsi intorno, confrontarsi con i filosofi più rappresentativi, suoi contemporanei, e con quanti l'avevano preceduto, dialogando con loro e così portare avanti una sua proposta filosofica, resa più forte dal procedimento dialogico a cui era stata sottoposta.

Questa seconda alternativa, assai più rischiosa, sarebbe stata la sua scelta di metodo definitiva, a cui sarebbe rimasto fedele per tutta la sua vita. La filosofia, di cui Galluppi si fa promotore, vive di una sua autonomia nel farsi portavoce di una serie di istanze che, riprese dai filosofi suoi interlocutori e amalgamate tra di loro, fissavano i confini di una ricerca, entro i quali i fatti della coscienza venivano vagliati e analizzati da una filosofia dell'esperienza più aperta.

Nel portare avanti questo compito filosofico la sua finalità, come si può leggere tra le righe del suo insegnamento e di tutta la sua opera, è di recuperare per l'intelligenza lo spazio per un discorso, dove l'incontro tra la filosofia moderna postcartesiana e le istanze della religione

cattolica fosse realmente possibile e fecondo e non affatto conflittuale. Nella coscienza di molti non erano ancora sopiti gli echi dell'illuminismo francese, all'inizio di un conflitto, non ancora composto, tra fede e ragione. Le avventure della ragione moderna, emancipata dalla rivelazione cristiana, così come si era andata configurando da Descartes in poi, portavano inevitabilmente a un'idea di uomo in preda a un fatalismo meccanicistico e negatore di Dio, in contrasto con l'idea di uomo propria della tradizione cristiana.

Se il mondo della sensibilità - si domandava Galluppi nel discorso giovanile su S. Alfonso - non è il mondo dell'intelligenza, con quale diritto ardisce il sensualismo circoscrivere l'esistenza e la felicità dell'uomo nel solo dominio de' sensi? [...] Sarebbe forse l'annientamento il privilegio funesto del solo principio che pensa nell'uomo? Di quel principio [...] che misura l'immensità dei cieli, che lega col tempo l'eternità? Lungi da noi [...] siffatte stoltezze⁸.

Le stoltezze, di cui parla il filosofo, sono soprattutto certi esiti del pensiero moderno e Galluppi non poteva accettare queste conclusioni. Da qui quel suo combattere contro coloro che a queste stoltezze avevano dato voce. Di contro alla sua attenzione si presenta tutta una tradizione filosofica, soprattutto quella postcartesiana, diversamente orientata, che egli vuole esaminare alla luce della domanda di verità, attorno a cui costruisce tutta la sua filosofia. Una domanda che, muovendosi da una prospettiva agostiniana, riguarda l'uomo nella sua attività conoscitiva e pratica e, in ultimo, nel suo rapportarsi a Dio.

Il *Discorso* giovanile su s. Alfonso sta qui a ricordare come proprio questa preoccupazione costituisca lo sfondo più generale entro il quale sono posti i problemi che costituiranno la trama stessa della filosofia galluppiana. Le certezze, delle quali

l'uomo ha necessità, non sono immediate e riconducibili al mondo dei sensi. «Il mondo della sensibilità non è il mondo reale, il mondo in sé [...]. Il mondo, quale i sensi lo fanno conoscere, non è il mondo reale, ma il mondo *fenomenico*»⁹. Dai sensi possono arrivare l'inganno e l'errore, se manca il controllo su di essi. Di conseguenza l'invito rivolto agli uomini è di svegliarsi dalle false illusioni dei sensi, per ricondurre il mondo dei sensi all'attività riflessiva della coscienza.

Uomini, svegliatevi dal sonno dei sensi, se questi non vi presentano che apparenze riguardo alla verità, non possono che illudervi, e non istruirvi sul vostro bene: riflettete sulla natura spirituale, ed indissolubile del vostro spirito; fissate la vostra felicità non mica nel tempo, ma nell'eternità¹⁰.

C'è qui tutto il Galluppi della maturità, nel suo sforzo di indicare una via d'uscita, da una parte a una filosofia del senso, che non incontra l'attività della riflessione della mente, e dall'altra a una filosofia della riflessione della mente, che rifiuta il mondo dei sensi e dei fenomeni. Senso e mente non hanno destini separati, l'uno rimanda all'altra e viceversa e ciascuno è misura dell'altro.

Questo metodo filosofico richiedeva, però, un approccio particolare ai problemi affrontati, sia che presentasse la sua teoria della conoscenza contro Locke, Condillac e Kant o che confutasse il sensualismo etico di Helvétius o che lottasse contro il materialismo ateo di d'Holbach: la validità del suo discorso poteva diventare stringente solo se questo discorso, posto in discussione con altri, avesse potuto rivendicare delle ragioni più forti. «La lettura e l'esame delle opere degli altri filosofi non solamente è utile [...] ma necessaria» e «utilissima [...] per conoscere la storia dello spirito umano»¹¹. Da qui il suo continuo



confrontarsi con gli altri filosofi, quasi a rendere più forte la sua posizione. Perciò, come già affermava Augusto Guzzo, «i suoi libri non erano solo abitati dalla sua persona; ma popolati da tutti gli autori da lui studiati. Ad ogni passo egli li introduceva a parlare, commentava le loro proposizioni, e attraverso la critica dei loro concetti, si apriva la via ad enunciare i propri. I quali, così, non apparivano mai arbitrari, ma sempre come le soluzioni più acconce o più prudenti di quesiti posti dalla stessa storia del pensiero»¹².

Il metodo filosofico galluppiano si esplicita nel confronto serrato che il filosofo mette in atto con il pensiero antico e soprattutto moderno. Il risultato ultimo, a cui giunge il Galluppi, è una filosofia del dialogo, pronta ad accogliere in sé, forzando anche i testi, quanto il filosofo riteneva in accordo con il suo punto di vista o al contrario respingere quanto si discostava da esso. Ed è così che la trama di questo discorso filosofico si sviluppa, mettendo insieme e coniugandole tra loro due figure retoriche che determinano una scrittura particolare, non priva di suggestioni, ma anche di rischi. Interrogazione e dialogo sono le due figure

retoriche assunte dal Galluppi per dare voce alla sua filosofia, che si risolve in definitiva in una esplorazione della coscienza moderna, aperta però alla trascendenza. Da una parte, egli interroga i filosofi sulle questioni che a lui interessano particolarmente; dall'altro dialoga con loro, ma senza rinunciare a portare avanti il suo punto di vista. Sembra certo che egli abbia già raggiunto una soluzione, mentre dà a vedere che stia per cercare una soluzione. Piuttosto, la confusione tra piano storiografico e piano teoretico, che sembrerebbe costitutiva del pensiero galluppiano, è in realtà lo sviluppo di un pensiero che faticosamente si confronta con la storia¹³. La forzatura di testi e di concezioni, consapevole o no, non è scongiurata, ma è un rischio che il filosofo deve correre.

Galluppi interroga i filosofi sulle questioni che di volta in volta affronta e dialoga con loro, utilizzandone i testi, spesso con una certa sufficienza. Lo sforzo di questo parlare insieme è di far emergere il suo pensiero, che diventa risolutivo, o almeno così lo presenta, rispetto alle difficoltà logiche e teoretiche nelle quali i pensatori considerati cadono o finiscono per cadere sotto le sue argomentazioni. Non sempre le difficoltà indicate sono reali, perché, di fatto, le posizioni dei diversi filosofi suoi interlocutori sono estremizzate di proposito, così da poter essere più facilmente confutabili. Si tratta, come è evidente, di un dialogo imperfetto, il cui esito è già in parte predeterminato. Leggendo i testi galluppiani, infatti, il lettore arriva a conoscere in anticipo dove il discorso del filosofo vuole arrivare. Ma questo dialogare, seppure imperfetto, costituisce lo sfondo entro il quale si danno i problemi e il filosofo può far avanzare le sue tesi, presentandole

come naturale sviluppo¹⁴.

La scelta dell'interrogazione e del dialogo come veicolo della filosofia galluppiana non è per questo una finzione o qualcosa di assolutamente irrilevante, sì da poterne fare a meno. Perché essa, di fatto, è nel segno di un orientamento di direzione dato a un pensiero che girovaga intorno, ricercando punti fermi inattaccabili. Ecco perché la discussione ricorrente su un Galluppi pensatore meridionale o italiano o europeo, a seconda delle diverse interpretazioni, è una falsa discussione, che ha la sua origine nel fatto che Galluppi sia stato un pensatore 'deliberatamente frainteso', senza che sia stata offerta una chiave ermeneutica sufficientemente elaborata. E invece Galluppi ha contribuito a sprovvincializzare la filosofia italiana del suo tempo, ricollocandola nel contesto della filosofia europea¹⁵.

La filosofia di Galluppi parte da molto lontano. Il filosofo affonda le sue radici nella tradizione agostiniana e la sua simpatia per Rousseau ne è una conferma; nello stesso tempo, non ignora la tradizione scolastica, anche se contaminata da influenze diverse. Già da queste circostanze -facendo i conti con le diverse tradizioni, così come erano state recepite nel contesto delle preoccupazioni, soprattutto di tipo religioso e politico, di un piccolo paese di Calabria e tenendo presenti gli sviluppi dell'illuminismo napoletano del Genovesi e del Filangieri con la grande eredità di Vico, che Galluppi certamente conosceva- si comprende come il progetto filosofico galluppiano sia stato pensato e costruito. Si trattava di assumere il pensiero tradizionale saldandolo con il pensiero moderno francese, inglese e tedesco. Su questa strada la filosofia finiva inevitabilmente per diventare una impresa, che fosse, nello

stesso tempo, una interrogazione e un dialogo. Ed era lo stesso Galluppi a condurre il dialogo, che diventava sempre più ampio man mano che l'orizzonte dei suoi interessi si apriva a influenze diverse di altri interlocutori. Determinante sotto questo aspetto era stato, come afferma lo stesso Galluppi, l'incontro con la filosofia di Condillac, la conoscenza delle cui opere, avvenuta verso il 1800, «fecero cambiare la direzione» dei suoi studi, spingendolo a studiare Locke, «sorgente» del sistema di Condillac¹⁶.

Partire però dalle proprie radici e confrontarsi con l'altro per il filosofo significava non tanto chiudersi nelle proprie ragioni, ma aprire le diverse tradizioni, che egli rappresentava, al pensiero europeo in un processo di integrazione e di arricchimento reciproco. Ecco perché insistere sulla discussione se dare o meno a Galluppi rilevanza nazionale e europea è fuorviante. Per il filosofo c'è, prima di tutto, un compito da portare avanti, dopo che si è superato un atteggiamento di cieca ammirazione nei riguardi della filosofia europea. Così, a suo dire:

Gli italiani, nella filosofia dello spirito umano, si limitano a tradurre qualche opera degli stranieri. Io rispetto tutti gli Scrittori di qualunque nazione siano: io ho molto da loro imparato; ed io li rispetto anche ne' loro errori [...]; ma credo di dover invitare i miei connazionali a non essere ciechi ammiratori degli stranieri, ma di sottomettere le loro dottrine ad un'analisi severa, e a pensare da se stessi con quella acutezza, che è loro propria¹⁷.

Su questo stesso tema, il Galluppi ritorna alla fine del I volume del *Saggio* con maggiore serenità: «occupiamoci attentamente dell'analisi dello spirito umano -egli scrive- profittiamo de' lumi de' dotti Stranieri: rispettiamo le loro decisioni, ma giudichiamole con una severa critica:

perfezioniamo almeno ciò che essi hanno incominciato, ed aggiungiamo alle loro le nostre scoperte»¹⁸.

È un pensiero quello galluppiano che si definisce progressivamente attraverso quei percorsi storico-speculativi della filosofia che da Descartes conducono a Kant, passati al vaglio uno per uno da una coscienza attenta. Proprio la rilettura di Descartes, alla luce di Kant, passando attraverso la mediazione di Locke, Condillac, Leibniz e Wolff e di altri ancora, richiedeva una forma espressiva adeguata, che al Galluppi fu resa disponibile nella forma platonica dell'interrogazione e del dialogo.

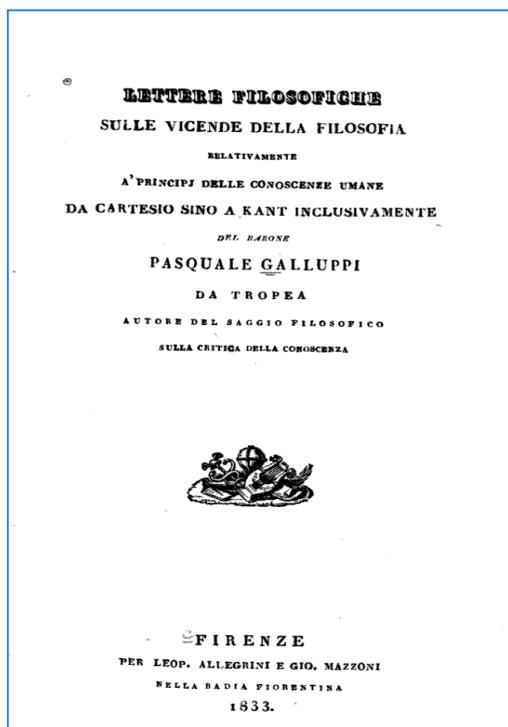
Galluppi che legge la filosofia moderna, che legge Helvétius, d'Holbach, Rousseau, Condillac, Locke, Leibniz, Kant, ecc., lo fa partendo dalla propria tradizione, dalla memoria originaria dell'esperienza interiore, così come si era stratificata nel tempo e come a lui era pervenuta. Di questa memoria egli si considerava il custode e il testimone. L'interrogare e il dialogare non erano affatto operazioni disinteressate: l'inizio del discorso era già dato e le conclusioni altrettanto prevedibili. D'altra parte, gli esiti della lettura galluppiana della filosofia, soprattutto di quella del suo tempo, non potevano essere diversi, perché lui stesso si trovava coinvolto dentro i testi esaminati, e non solo come filosofo, ma anche come uomo che aveva vissuto gli anni tragici della rivoluzione francese e della restaurazione. Gli echi delle vicende storiche, così come erano arrivati a Tropea, avevano un impatto emotivo collettivo, a cui nessuno, nemmeno Galluppi, poteva sottrarsi. Il metodo di Galluppi era, in parte, determinato dal suo tempo, come esigenza di una ricomposizione della società, non solo della filosofia, sotto la forma dell'interrogazione e del dialogo.

Rimane il fatto che Galluppi è soprattutto



un uomo libero e non si lascia appiattare sulle posizioni di pensatori anche molto autorevoli: a lui, come conduttore del dialogo, spetta l'ultima parola e la sua parola è la conclusione del dialogo stesso, senza possibilità di replica. È vero che egli porta con sé le tradizioni diverse ereditate dal passato, ma queste sono rese disponibili per nuove avventure del pensiero. Detto questo, non si può chiedere al filosofo di perdersi totalmente in esse, perché rimane, dopo tutto, un nucleo, una memoria, che egli intende riprendere e conservare. Il nucleo o la memoria che rimane è l'esperienza interiore che ogni uomo fa di se stesso. E qui si ricongiunge una linea ideale che da s. Agostino arriva a Rousseau passando da Descartes. La filosofia di Galluppi sta tutta qui: nella capacità, più o meno riuscita non importa, di far passare la tradizione filosofica, che egli rappresenta, attraverso gli spazi aperti dalla filosofia moderna di Descartes e di Kant.

Ma partire, come primo momento della filosofia, dall'esperienza interiore, come sosteneva Galluppi, significava incontrarsi con il problema del linguaggio, perché senza linguaggio non si poteva nemmeno cogliere l'esperienza interiore nella sua interezza.



Solo la presenza nell'individuo di una attività linguistica rende possibile la conoscenza, che non è altro che una serie di giudizi, traducibili in parole.

Le nostre conoscenze -egli scriveva- sono giudizi: questi consistono nella relazione, che lo spirito vede fra il predicato e il soggetto. Questa relazione o è una semplice veduta dello spirito, come sono tutte le relazioni matematiche; o è una relazione oggettiva, come sono quelle della modificazione alla sostanza, e quella dell'effetto alla causa¹⁹.

La conoscenza è sostanzialmente un fatto linguistico, di cui bisogna prendere atto, o almeno rimanda a esso come suo radicamento necessario. L'analisi del linguaggio diventa allora, nella prospettiva galluppiana, analisi del pensiero.

Per Galluppi l'assunzione di una problematica di tipo linguistico diventava, perciò, necessaria e inevitabile e da un punto di vista teoretico e da un punto di vista storico, soprattutto dopo la grande attenzione a essa dedicata dalla Scuola di Port-Royal, dalla quale era uscita una

grammatica generale che, muovendo dagli elementi del linguaggio, faceva l'analisi del pensiero e arrivava a proporre una distinzione tra vocaboli soggettivi e vocaboli oggettivi²⁰.

Non c'è molto in Galluppi sul problema del linguaggio, ma i pochi accenni presenti nelle sue opere sono sufficienti però per ricostruire le linee più importanti di una prima riflessione filosofica sul linguaggio, nel mentre si possono individuare le relazioni che intercorrono tra questa riflessione e quella che in quegli anni si stava costruendo in Germania. Il legame con quest'ultima era mediato dall'assunzione, da parte del Galluppi, della lezione di Locke e di Condillac. Una lezione, per quanto criticata dal filosofo, assai determinante nella costituzione della stessa filosofia galluppiana, come è stato già sottolineato.

(Fine prima parte)

NOTE

¹ La più recente storiografia tende a superare questo tipo di valutazione piuttosto negativa. Si veda a questo riguardo F. CRISPINI, *Mentalismo e storia naturale nell'età di Condillac*, Morano, Napoli 1982 e, soprattutto, l'ampia e informata monografia di G. TORTORA, *Pasquale Galluppi e il materialismo del Settecento francese*, Loffredo, Napoli 1989 e, ancora, F. OTTONELLO, *Cultura filosofica nella stampa periodica dell'Italia meridionale della prima metà dell'Ottocento*, V, Tilgher, Genova 1989. Sul piano di una filosofia del diritto e della politica, riferita al Galluppi e attentamente indagata, vedere il pregevole e originale lavoro di F. COSTANTINO, *Il rispetto dei patti. Saggio sul pensiero giuspolitico di Pasquale Galluppi*, Edizioni Mapograf, Vibo Valentia 1995. Per la bibliografia galluppiana, aggiornata al 1990, vedere P. GALLUPPI, *Saggi e polemiche. La collaborazione a periodici dal 1828 al 1845*, a cura di F. Ottonello, Pantograf, Genova 1991.

² Su questo aspetto della questione si veda l'ampia ricostruzione della fortuna dell'insegnamento universitario del Galluppi a Napoli fatta da G. OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Laterza, Bari 1973.

³ Su questo aspetto della filosofia galluppiana, aperta al kantismo e alla filosofia tedesca, insiste A. VERRI nella sua *Presentazione* a F. COSTANTINO, *Il rispetto dei patti*, cit., pp. 14-15. Già in precedenza G. Gentile aveva formulato un giudizio più positivo, parlando di Galluppi come del "grande riformatore della filosofia italiana".

⁴ È stato G. TORTORA (*Pasquale Galluppi e il materialismo del Settecento francese*, cit., p. 11 e ss.) a parlare di un Galluppi, filosofo "deliberatamente frainteso", ritenendo ancora valido il giudizio espresso da G. DI NAPOLI (*La filosofia di Pasquale Galluppi*, CEDAM, Padova 1947, p. XII), secondo cui "il Galluppi è uno dei filosofi più deliberatamente fraintesi".

⁵ F. CRISPINI, *Mentalismo e storia naturale nell'età di Condillac*, cit., p. 199.

⁶ Sugli inizi della filosofia del linguaggio in Germania vedere il mio *Johann Georg Hamann e gli inizi della filosofia del linguaggio in Germania*, in D. JERVOLINO e R. PITITTO (a cura di), *Fenomenologia e filosofia del linguaggio. Studi in memoria di Raffaele Pucci*, Loffredo, Napoli 1996, pp. 151-180.

⁷ P. GALLUPPI, *Filosofia*, in "L'omnibus letterario", 24 marzo 1838, a. VI, n. 9, pp. 185-6; ora in P. GALLUPPI, *Saggi e polemiche*, cit., p. 136.

⁸ P. GALLUPPI, *Discorso su S. Alfonso*[1816], in E. DI CARLO, *Un discorso accademico di Pasquale Galluppi su Alfonso de' Liguori. Frammento inedito*, in "Rivista di filosofia neoscolastica", 22 (1930), I-II, p. 56.

⁹ P. GALLUPPI, *Osservazioni filosofiche sulla differenza e sulla similitudine delle sensazioni umane*, in "Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia", 1829, a. VI, t. XXVII, pp. 35-48; ora in P. GALLUPPI, *Saggi e polemiche*, cit., p. 94.

¹⁰ P. GALLUPPI, *Discorso su S. Alfonso*, cit., p. 56.

¹¹ P. GALLUPPI, *Lezioni di Logica e Metafisica*, Stabilimento Tipografico del Tramater, Napoli 1853³, pp. 26-27.

¹² A. GUZZO, *Il Galluppi e le "Lettere filosofiche"*, in *Idealisti e empiristi. Saggi*, Vallecchi, Firenze 1935,

p. 220.

¹³ Sotto questo aspetto appaiono legittime le interpretazioni di chi, come Spaventa, considera Galluppi "kantiano suo malgrado" o, per un altro verso, "condillacchiano suo malgrado". In realtà, il filosofo tropeano nel portare avanti il suo discorso riprendeva dai filosofi considerati quanto era funzionale alle tesi sostenute, rigettando quanto vi si opponeva. Si vedano, al riguardo, T. SERRA, *Spaventa interprete di Galluppi*, in AA.VV., *Studi galluppiani. Atti del Convegno Galluppiano di Tropea del 28-30 maggio 1987*, Brenner, Cosenza 1991, pp. 281-298; R. PITITTO, *Pasquale Galluppi lettore e interprete di Condillac*, in *ivi*, pp. 261-280.

¹⁴ Rileva sottolineare qui l'immagine suggestiva, evocata da S. Costantino, di un Galluppi parlare seduto a capotavola, avendo accanto tutti i filosofi suoi interlocutori, nel mentre «distruggendo e costruendo, fonda la sua filosofia» (S. COSTANTINO, *Linguaggio e metodo in Pasquale Galluppi*, in *Studi galluppiani*, cit., p. 236.

¹⁵ Non dissimile è, a questo riguardo, il giudizio di Gentile, quando considera il Galluppi il punto d'arrivo della filosofia meridionale che parte dal Genovesi. Si veda G. GENTILE, *Storia della filosofia italiana*, a cura di E. Garin, I, Sansoni, Firenze 1969, pp. 594-632.

¹⁶ P. GALLUPPI, *Autobiografia*, ora in P. GALLUPPI, *Lettere filosofiche*, a cura di G. Bonafede, E.S.A., Palermo 1974, p. 389-90.

¹⁷ P. GALLUPPI, *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza*, I, Napoli 1846³, p. 5.

¹⁸ *Ivi*, p. 226.

¹⁹ P. GALLUPPI, *Osservazioni filosofiche sulla differenza e sulla similitudine delle sensazioni umane*, cit., p. 101.

²⁰ A proposito della *Grammatica* di Port-Royal così scrive il Galluppi: «La prima fu la grammatica generale e ragionata di Arnaldo e Lancellotto, opera classica e luminosa che fu stampata la prima volta nel 1660, poi nel 1664. La terza edizione riveduta, ed aumentata di nuovo nel 1676, contiene delle addizioni, che mancano nelle due edizioni precedenti » (P. GALLUPPI, *Lettere filosofiche*, cit., p. 153).

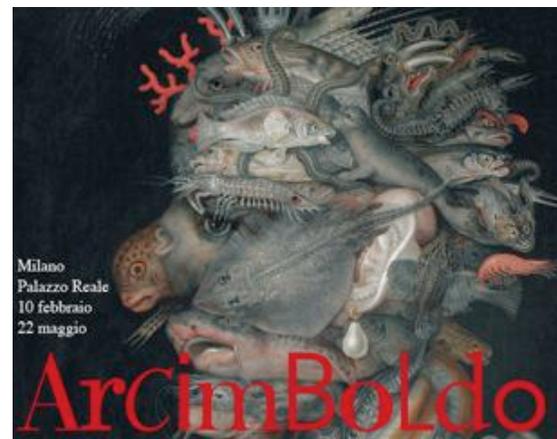
Nei modi suoi propri -e quindi palesi, visibili, materici- l'arte figurativa è sempre stata compagna delle grandi narrazioni filosofiche, religiose, scientifiche. C'è un artista che di sé e della propria opera ha fatto un'espressione tra le più riuscite e originali di questo incrocio di forme estetiche e concettuali: Arcimboldo. Nato a Milano nel 1526, fu tra i protagonisti della vita di corte degli Asburgo a Vienna e soprattutto a Praga, prima di tornare nella sua città, dove morì nel 1593.

Il XVI secolo è quindi il tempo di questo artista visionario, lieve, ironico, che due autoritratti descrivono compiutamente. Il primo (del 1571-1576) mostra uno sguardo attento e solitario, come se quegli occhi vedessero in chi lo guarda qualcosa di diverso dalla sola forma umana, qualcosa che riconduce ciascuno agli elementi, ogni parte al tutto. Il secondo (del 1587) è un *Autoritratto cartaceo*, proprio "alla maniera" di Arcimboldo, che si raffigura come composto di fogli di carta, fogli da dipingere, fogli sui quali scrivere. E ciò che Arcimboldo ha vergato è la decifrazione del rapporto profondo che lega le forme alla materia, decifrazione che costituisce la ragione stessa della filosofia e dell'arte. Partito dai ritratti grotteschi di Leonardo, dalle sue "teste" che ben illustrano il disprezzo dell'artista verso i molti¹, Arcimboldo assunse la natura universale e la natura umana come un *unicum* da dipingere nella loro consustanzialità, aprendo in questo modo la strada alla perfezione delle nature morte caravaggesche e -molto oltre- alla dissoluzione della forma umana e di ogni forma negli approcci dadaisti e surrealisti, che lo hanno riconosciuto come il loro vero antesignano e ispiratore.

Ciò che chiamiamo "manierismo" diventa in Arcimboldo pura creazione che attinge sì

ARCIMBOLDO

di Alberto Giovanni Biuso



Arcimboldo

Milano - Palazzo Reale

A cura di Sylvia Ferino-Pagden

Sino al 22 maggio 2011

www.mostrarcimboldo.it

dal sostrato culturale e tecnico dell'arte lombarda e dei suoi grandi facitori ma che si fa poi scarto, panismo, invenzione allucinata. L'imperatore Rodolfo II diventa *Vertumno*, un tripudio di colori vegetali accesi e fecondi. Il *Bibliotecario* è fatto dei suoi libri, il *Giurista* dell'unione -strepitosa intuizione- di codici (cultura) e di animalità (natura). Le *Stagioni* sono forme umane

composte dalle radici, dai fiori, dai frutti, dai tronchi spogli o sgargianti di vita. E i quattro *Elementi* son fatti di animali terrestri, di specie acquatiche, di strumenti del fuoco, di uccelli dell'aria. Sino a pervenire alla sintesi perfetta e stupefatta della *Testa delle quattro stagioni dell'anno*, una sapiente alternanza di colori spenti nel collo e nel volto autunnali e di brillanti cromatismi che trasformano gli ornamenti, gli abiti e i capelli nel tripudio dell'estate.

Il gioco ctonio di questo grande artista pagano si rivela poi nelle due teste reversibili che sembrano delle nature morte e che invece se capovolte allo specchio appaiono essere una lussureggiante testa di uomo e un ferino volto di Priapo.

La "maniera" di Arcimboldo, che tale non è perché è un paradigma inventato e nuovo, diventa a sua volta manierismo in tanti contemporanei e proseguitori o persino antesignani: dal *Piatto con testa composta di falli* (attribuito a Francesco Urbini, 1536) al *Winter (after Arcimboldo)* di Philip Haas (2010), una grande scultura alta più di tre metri posta di fronte a Palazzo Reale. Le nove sezioni nelle quali è scandita la mostra documentano molto altro: dai progetti di Giuseppe Arcimboldo e di suo padre Biagio per le vetrate del Duomo di Milano all'ambiente scientifico dal quale l'arte di Arcimboldo germinò, con i primi musei -si chiamavano *Wunderkammern*, stanze delle meraviglie- e le raccolte naturalistiche di Ulisse Aldrovandi e Manfredo Settala; dall'eredità leonardesca alle feste preparate per la corte imperiale.

Qual è dunque la vita pensata di Arcimboldo? Che cosa pulsa di vitale e di concettuale -inseparabilmente- nella sua arte? È la comprensione dell'umano come *Gestalt*, come totalità complessa nelle sue strutture e integrata nelle sue funzioni, come



forma nella quale il tempo e lo spazio -le Stagioni e gli Elementi- si fondono sino a diventare la stessa corporeità germinante dalla terra e dall'acqua, che sta e diviene nel tempo della giovinezza e della decadenza, quando il corpo raccoglie in sé le memorie della turgidezza che è stato, del frammento che è diventato. Un frammento, tuttavia, nel quale traspare sino alla fine la gloria della materia, la nostalgia e l'immagine -vestigia dolorosa e viva- della sua potenza che niente può arrestare, neppure il Tempo che tutto involve ma tutto trasforma mantenendone l'orma. L'arte è questo segno nel mondo. Il mondo di Arcimboldo è quest'arte.

NOTE

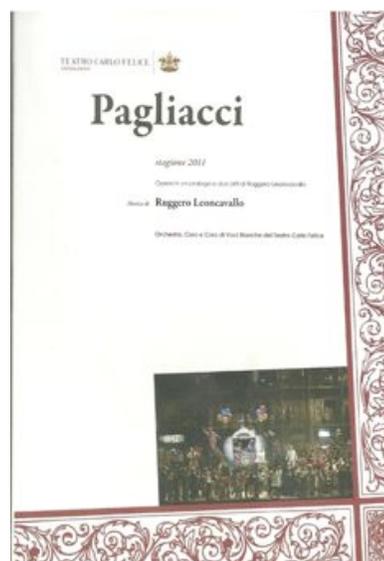
¹ «Eccì alcuni che altro che transito di cibo e aumentatori di sterco -e riempitori di destri- chiamar si debbono, perché per loro -altro nel mondo appare- alcuna virtù in opera si mette; perché di loro altro che pieni e destri non resta» (Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, Rizzoli, Milano 1991, pensiero 111, p. 76).

PAGLIACCI

di Giusy Randazzo

A Genova l'orchestra del Teatro Carlo Felice è senza dubbio un fiore all'occhiello della città. Per quanto retorico possa apparire, è bene ricordare che la musica non ha nulla di strumentale. Non è a servizio di qualcosa. È forse, tra tutte le arti, la meno asservita alla funzione e alla forma. È libera e rende liberi attraverso la sospensione catartica di ogni esistenziale. Abilità e conoscenza musicale non bastano affinché il ritmo, l'armonia, la melodia e il loro rapportarsi geometrico possano dare tanto. È necessario quell'in più che fa del musicante un musicista e che non è classificabile se non in termini di talento. I membri dell'orchestra del Teatro Carlo Felice sono tutti musicisti. In occasione della messa in scena dei *Pagliacci* di Leoncavallo con la regia di Franco Zeffirelli lo hanno dimostrato ampiamente. Per dare il respiro a un recitativo cantato di tale livello, a una scenografia architettonicamente spettacolare come questa, a colori e luci, che rendevano magica l'atmosfera, era necessaria una grande orchestra. E grande è stata. Il melodramma di Leoncavallo ha emozionano sino al punto da generare le vertigini.

La trama è nota. Arrivano in un paesino della Calabria dei commedianti che daranno luogo a una rappresentazione comica. Canio è il capocomico della compagnia. Nedda, la moglie, nella commedia vestirà i panni di Colombina mentre il marito quelli di Pagliaccio. La storia che metteranno in scena in chiave comica avrà come tema principale il tradimento di Colombina che innamorata di Arlecchino intende lasciare il marito, per l'appunto Pagliaccio. La finzione però



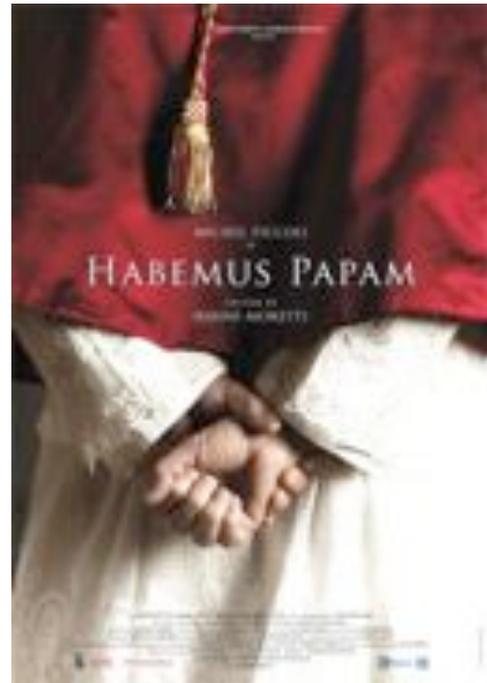
Teatro Carlo Felice di Genova
Pagliacci
Opera in un prologo e due atti di Ruggero Leoncavallo
Musica di Ruggero Leoncavallo
Direttore: Fabio Luisi
Direttore (12 e 17/4): Gaetano d'Espinosa
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Raimonda Gaetani
Luci: Paolo Mazzon
Regista assistente: Stefano Trespidi
Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice
Con: Maite Alberola (Nedda), Antonello Palombi (Canio), Juan Pons (Tonio), Manuel Pierattelli (Peppe), Domenico Balzani (Silvio).
Dal 5 al 17 aprile 2011



diviene reale nella vita. Nedda ha una relazione segreta con Silvio, ma verrà scoperta da Canio grazie a Tonio che, invaghitosi della donna, al rifiuto di questa, si vendica informando il capocomico della relazione della moglie. Durante il secondo atto ha luogo la rappresentazione della commedia, annunciata precedentemente al pubblico del paesino. La sofferenza di Canio, per le vicende personali, ha il sopravvento. Mentre Nedda crede ancora di recitare, Pagliaccio invece rappresenta se stesso e il suo dolore. Dalla finzione si passa alla realtà di fronte a un pubblico sempre meno ignaro e più consapevole che Pagliaccio non sta recitando più. Canio/Pagliaccio chiede ripetutamente alla moglie chi sia il suo amante brandendo un coltello, ma Colombina/Nedda non intende rivelarlo. Il marito disperato la uccide. Silvio, che stava assistendo alla rappresentazione, cerca di salvare Nedda. Pagliaccio comprende che l'amante è proprio lui e con la stessa arma lo uccide.

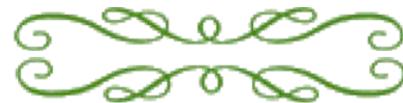
A conclusione del primo atto l'orecchiabile aria *Ridi pagliaccio*, magistralmente cantata dal tenore Antonello Palombi, ha generato l'incanto, provocando autentica gioia. Il corpo intero di chi c'era ne ha tratto

beneficio perché ha goduto l'orecchio, ma anche gli occhi pieni della bellezza dei colori e delle scene. All'apertura del sipario dopo l'ascolto del Prologo -che già anticipava la meraviglia del prosieguito- si è aperto davanti agli spettatori un mondo: il paese calabrese di Montalto riprodotto con maestria da Zeffirelli che ha attualizzato un'opera dell'Ottocento dimostrando l'eternità di certa arte. Il tocco contemporaneo negli abiti e nelle cose si è mescolato, ancora una volta musicalmente, con quanto del passato riemergeva. Nessuno scontro né alla vista né al cuore. Un incontro, piuttosto, tra passato e presente nel *kairós* di ogni movimento. La soprano Maite Alberola -Nedda- e il baritono Domenico Balzani -Silvio- hanno riprodotto un duetto brillante e pieno di pathos. Non meno coinvolgente è stata la scena precedente in cui Juan Pons -Tonio, ma anche Prologo- ha espresso per Nedda dapprima il suo amore e in seguito il suo risentimento con notevoli capacità drammatiche e una voce che difficilmente si dimentica. Un ultimo accenno al popolo che animava la scena. Molto più di un centinaio di persone stavano sul palco. L'abilità del regista forse trova la sua cifra proprio in questo pubblico numeroso che avrebbe potuto generare confusione mentre invece si muoveva con armonia, lasciando che la correlazione tra finzione e realtà, come era negli intenti di Leoncavallo, emergesse nella sua trasparente specularità: la realtà cedeva alla finzione e la finzione alla realtà; la finzione era reale e il reale era finzione. Un vero e proprio teatro nel teatro mentre il pubblico ammirava il pubblico. Esattamente come nella vita, in cui la maschera che portiamo spesso non è abbastanza spessa per sospendere la verità della sofferenza che solitamente non ama nascondersi.

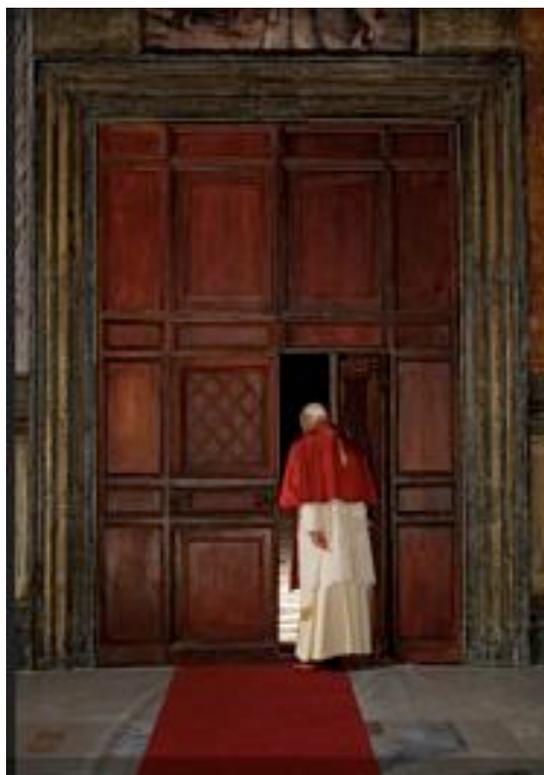


Il collegio cardinalizio, il club più esclusivo del mondo, è composto da un centinaio di vegliardi che vivono il proprio momento di gloria a ogni morte di papa, quando questo gruppo di persone è chiamato a eleggere il nuovo pontefice. L'intero pianeta politico e mediatico si mobilita in tale occasione. L'antico rito delle schede bruciate dopo ogni tornata di voto - fumata nera, fumata bianca- si ripete e viene registrato dalle televisioni di tutto il mondo. Ma che cosa accade? Accade che allorché il cardinal Bollati annuncia l'*Habemus Papam* il neoeletto ancora non apparso ai fedeli comincia a urlare, fugge, si sente incapace di reggere tanto peso.

Sconcertati, i suoi colleghi si rivolgono a un medico che attesta lo stato di ottima salute del papa. Chiamano allora uno psicoanalista -il più bravo- per comprendere che cosa si muove nell'anima, e non nell'inconscio, dell'ex cardinale Melville. Il quale però, all'insaputa degli altri, riesce a uscire per qualche giorno dal Vaticano, a mescolarsi tra i romani, a parlare con una psichiatra. Ritrovato e riportato tra le sacre mura, il papa fa qualcosa di straordinario, in un finale che rappresenta la cosa migliore di quest'opera molto particolare non soltanto per l'argomento, per il modo di trattarlo o per la sua contraddittoria inclassificabilità



Nanni Moretti
Habemus Papam
Con: Michel Piccoli (il papa), Jerzy Stuhr (il portavoce), Renato Scarpa (il cardinale Gregori), Franco Graziosi (il cardinale Bollati), Nanni Moretti (lo psichiatra), Margherita Buy (la psichiatra)
Italia-Francia, 2011



ideologica. Infatti, il collegio cardinalizio -in realtà uno dei luoghi assoluti e più inquietanti del potere mondiale- vi appare come composto da soggetti innocui, simpatici, per bene e un poco infantili. Tanto che il film sembra a volte una vera apologia del Vaticano. L'ironia, che arriva sino al grottesco, tempera questa sensazione ma si tratta della comprensione e dell'indulgenza che i romani hanno sempre verso il loro papato. E Moretti è romano.

Habemus Papam è singolare e profondo non per queste o analoghe ragioni ma perché è un film onirico, è un sogno del suo regista, il quale vi ha condensato l'unicità del luogo in cui vive, la propria passione per lo sport -altrove era la pallanuoto, qui protagonista è la pallavolo-, la simpatia e la rabbia che nutre verso le persone, il delirio di onnipotenza sempre destinato allo scacco, molte immagini e situazioni infantili. E

dunque una sottile ma evidente linea di assurdità lo percorre, un'autentica costruzione fantasmatica e non politica, una seduta psicoanalitica il cui paziente non è un improbabile papa (interpretato magnificamente da Michel Piccoli) ma è il regista. Un regista che qui fa recitare Cechov a due attori folli, che ambienta il primo finale in un teatro nel quale si sta mettendo in scena *Il gabbiano* e che del drammaturgo russo assume lo stile verboso e insieme essenziale, sobrio e tuttavia disperato.

Questo è forse il film più autobiografico di Moretti. Un'opera tecnicamente di grande livello, piacevolezza cromatica -vi domina naturalmente il colore rosso-, con alcune soluzioni registiche davvero splendide. Solo la scena conclusiva torna alla realtà collettiva e storica, dove delle parole meditate -e non soltanto il flusso inarrestabile della psiche individuale- diventano la chiave per cogliere, attraverso gli sguardi degli altri e il silenzio che piomba, il senso di questo sogno.





Ci è pur sempre concesso di dare un significato alla nostra vita. Almeno in teoria. Il nostro ridere e piangere, che non ha più nulla né di eroico né di sublime, si è stancato di combattere con i possibili nomi da dare alle cose. Così, finiamo per sovraccaricare di significato le cose stesse o, occasionalmente, ricordare quelle passate e sperare in quelle future. Samuel Beckett ci parla della verità senza schermi né dolcificanti, attribuendo ai suoi personaggi disillusi e a tratti monotoni i colori spenti della quotidianità. Che si tratti dell'estenuante attesa di *Aspettando Godot*, dell'exasperato sentimento del niente di *Finale di partita* o della nostalgica logorrea di Winnie in *Giorni felici*, la lente beckettiana non conosce istanti di pace, ma rassegnati silenzi di morte; in essa non esiste gioia, ma solo una risata isterica o un incontenibile spasmo.

Il *Finale di partita* messo in scena dal Teatro Stabile di Genova dal 12 al 17 aprile ha visto all'opera la brillante regia di Massimo Castri. Di Castri il teatro Stabile mise già in scena, a gennaio, uno splendido *Misanthropo* molieriano, recensito da Alberto Giovanni Biuso (Cfr. *Della dissimulazione necessaria* in *Vita pensata*, anno I, n. 6, dicembre 2011). Anche nel *Misanthropo* le scene furono allestite da Maurizio Balò; così, tra i caratteri comuni a entrambe le scene, non si possono non

notare soprattutto il contrasto tra il chiaro e lo scuro e l'essenzialità cromatica, che negando alla vista ogni fronzolo o eccitazione inquadrano le azioni dei personaggi in una rigida razionalità, una severa rinuncia al superfluo, tutte caratteristiche proprie di Beckett.

Già di per sé la scena descritta da Beckett nella sua opera ha qualcosa di inquietante: una porta sulla destra, da cui Clov entrerà e uscirà continuamente; totale assenza di mobilio; sulla sinistra due bidoni dell'immondizia (da cui spunteranno per breve tempo i genitori di Hamm); due finestrelle in alto, una sulla destra, da cui Clov scruterà la terra, e una sulla sinistra, da cui invece ispezionerà il mare; un ambiente



Teatro Duse di Genova

Finale di partita

di Samuel Beckett

Regia di Massimo Castri

Con: Vittorio Franceschi, Milutin Dapcevic, Diana Hobel, Antonio Giuseppe Peligra.
--

Versione italiana di Carlo Fruttero

Scene di Maurizio Balò

Dal 12 al 17 Aprile 2011

spartano al cui centro troverà posto Hamm sulla sedia a rotelle; e soprattutto una luce grigiastra.

Balò aggiunge diversi particolari “funerei”: non soltanto le pareti sono di un triste grigio fumo, ma i loro margini superiori sono sconnessi e ondegianti, come se il tetto fosse stato strappato via a forza; inoltre sia la porta che le finestre sono nere e sopra le teste degli attori spicca un deprimente lampadario demodé, nero anch’esso. Suggestiva la presenza di un caminetto sullo sfondo, naturalmente spento e pressoché anonimo (chiaro riferimento alla cenere, alla passività, all’immobilità). Tutto ricorda la morte. E il pavimento? A scacchi, ovviamente, bianco e nero. Come la psiche del misantropo Alceste non trovava compromessi nella dicotomia giusto/sbagliato, i personaggi di Beckett navigano in un mondo dove non c’è più spazio per nessun colore di distrazione, nessun fronzolo, e più che di dicotomia si può parlare di un ritualistico rigore nelle azioni quotidiane e nelle scadenze, sempre le stesse: senza contare che *finale di partita* è termine mutuato dal gioco degli scacchi e i personaggi sono sulla scena delle pedine inermi, che aspettano la fine in una sorta di veglia sonnolenta, solo ogni tanto intervallata da lampi – i ricordi. Un altro piccolo cambiamento: il suggestivo quadro rivolto con la faccia verso la parete, particolare davvero eloquente degno di una mostra d’arte contemporanea, non è stato posizionato accanto alla porta, ma sopra il caminetto sullo sfondo; credo che questo cambiamento abbia forse reso il quadro non molto evidente, anche considerate le sue ridotte dimensioni.

In una conferenza dal titolo *Beckett e il linguaggio*, che si tenne nel foyer del Teatro della Corte il 23 ottobre 2009 in occasione della messa in scena dell’*Aspettando Godot* di

Marco Sciacaluga, Carla Locatelli, dell’Università di Trento, disse che tra i maggiori temi del teatro beckettiano c’è il “senso del senso”, ossia la necessità umana di trovare un modo per esprimere la propria ricerca: bisogna insomma dare una forma alla domanda, ancor più che sentirsi certi di una risposta. Ebbene *Finale di partita* esprime questa mancanza di senso del senso forse ancora meglio di *Godot*: in quest’ultima pièce l’attesa è pur sempre scossa dalla caotica incursione di Pozzo e Lucky, personaggi enigmatici e abbastanza grotteschi; nel *Finale* invece il silenzio fa forse da vero protagonista, considerando anche che, fatta eccezione per Clov, che ha pur sempre movimenti rigidi e sconnessi, i personaggi sono del tutto immobili. La patina di silenzio su cui si disegnano le battute dei personaggi è sconcertante, inquietante, terribile, perché non esiste più modo di far andare avanti le cose, di trovare una maniera per parlare, per amare, nemmeno per piangere. Ed è proprio l’incapacità dei personaggi di dare nuove forme al loro vuoto a rendere quest’opera pubblicata nel 1957 un classico di un’esattezza quasi disarmante, un filo che tiene uniti strettamente le *Operette morali*, Euripide, Nietzsche, Pirandello e qualsivoglia nichilismo della ragione.

Sarà meglio dire di che si tratta. La pièce descrive una giornata di Hamm (un magnifico Vittorio Franceschi), cieco e paralitico, che resterà quasi sempre immobile al centro della scena sulla sua sedia a rotelle, del suo figlio adottivo Clov (il serbo Milutin Dapcevic è stato strabiliante nel conferire al personaggio i tratti di un minorato mentale), e dei genitori di Hamm, che si trovano dentro i due bidoni dell’immondizia e si mostreranno per breve tempo. Franceschi riveste perfettamente il ruolo di vecchio burbero, con le sue



fissazioni, le sue scadenze, le sue manie; il suo Hamm alza spesso la voce, e la sua insoddisfazione non può a tratti non destare ilarità, ma neanche per un istante i suoi silenzi evitano di ispirare una tetra amarezza. Clov è il primo personaggio ad agire: entra dalla porta e solleva il lenzuolo che copre completamente Hamm; dopo di che gli toglierà anche il fazzoletto macchiato di sangue che gli copre la testa, riportandolo, per così dire, alla vita. Quindi ammette la propria intenzione di restare in pace nella sua angusta cucina di tre metri per tre metri per tre metri: cosa che non gli riuscirà, poiché Hamm lo richiamerà continuamente col suo fischiello per dargli ordini inutili o ridicoli.

L'atmosfera mortuaria del dramma, che già dall'inizio assale il pubblico col suo silenzio, non se ne andrà mai, ma viene più che altro dilatata, interrotta a tratti da conversazioni spezzate, scoppi di risa isteriche, ricordi inconcludenti. I due vecchietti spuntano insieme dai bidoni solo per rievocare un certo episodio della giovinezza, la caduta in tandem in cui persero le gambe (provano anche a darsi un bacio, ma non riescono ad avvicinarsi, segno inequivocabile della loro non appartenenza alla vita; anche Clov si rifiuterà, più avanti, di baciare Hamm): il ricordo li fa sbellicare dalle risa. Ed è a questo punto che lei, Nell, che Diana Hobel rende tenera come una ragazzina nostalgica,

pronuncia la battuta che Beckett una volta indicò come la più importante del dramma: «Non c'è nulla di più comico dell'infelicità umana; solo che dopo un po' non fa più ridere». Sì, perché, aggiunge successivamente, è un po' come una splendida barzelletta: ridi tantissimo all'inizio, ma poi ti stufa.

L'azione va avanti attraverso le goffe richieste di Hamm, che Clov esegue controvoglia, cercando invano di tornarsene in cucina e attraversando piccole disavventure, come ad esempio l'aggressione da parte di un insetto alle sue parti basse; non manca di manifestare anche apertamente il suo malcontento. Dapcevic ha creato un personaggio magnificamente contraddittorio, dall'aria tonta e vaga, claudicante, dalla cadenza vocale da orso Yoghi, e tuttavia capace di perdere la pazienza e di manifestare con veemenza il proprio desiderio di mollare Hamm e acquistare la libertà. È profondamente tragico. In particolare Hamm sembra morbosamente interessato a sapere cosa accade fuori, sia in terra, sia in mare, e Clov suo malgrado sale e scende con la sua scaletta per sbirciare col cannocchiale: a quanto pare sulla terra non c'è assolutamente nessuno e il cielo è sempre grigio, il che sembra suggerire uno scenario post-apocalittico. Diverse volte tra le battute si intuiscono riferimenti alla totale assenza di vita al di fuori della stanza, all'odore di cadavere che permea l'universo. In breve si scoprirà che Nell è morta nel suo bidone, ma questo senza il minimo stupore da parte dei due.

Più di una volta Hamm commenta, rimasto solo: «E intanto si va avanti», battuta che senza dubbio riassume gran parte dell'arte beckettiana, cioè l'esausta necessità di qualcosa con cui riempire il proprio vuoto

(«Più si è grandi più si è pieni. E più si è vuoti» dice poco dopo il risveglio, a indicare, in pratica, l'assoluta inconsistenza del progresso umano). Il padre Nagg (Antonio Giuseppe Peligra) sembra interessato unicamente a mangiare, tanto che Hamm lo persuade ad ascoltare una sua storia promettendogli un confetto. Insomma, intanto si va avanti, finché Clov non riesce a decidere finalmente di lasciare Hamm. Questi non sembra affranto, ma più che altro infastidito: non c'è dubbio che aspettare il finale di partita senza di lui sarà molto più seccante; nessuno lo spingerà più per la stanza, ascolterà le sue farneticazioni, farà tacere il vecchio Nagg. Clov si ripresenta vestito di tutto punto e con la valigia, immobile, e non parla più; Hamm lo chiama invano, poi si appresta al vero e proprio finale, rimettendosi sulla testa il fazzoletto: «Visto che si gioca così, giochiamola così... e non parliamone più». È la definitiva sconfitta del senso del senso.

Sarebbe davvero inopportuno analizzare l'opera qui, benché ci siano davvero molte cose da indicare, soprattutto sui riferimenti improvvisi e secchi dei dialoghi al senso della vita, alla natura, all'impossibilità di essere del tutto presenti nell'esistenza: è il classico, disarmante salto beckettiano dal frivolo al profondo; inutile dire che l'invito di questo articolo è di leggere l'opera, ancor prima di andarla a vedere. Ma siamo in una rivista di filosofia e una conclusione bisogna trarla: l'opera è senza dubbio piena dei ricordi della Seconda guerra mondiale, il che si riflette nello scenario cinereo e desertico che caratterizza il mondo al di fuori della stanza. Però io credo che questa totale assenza di vita che Beckett conferisce al mondo corrisponda non soltanto alla violenza e al disordine materiale che caratterizza il mondo moderno, ma alla

nostra assenza di vita, alla quiescenza delle passioni, alla totale impotenza della nostra arte, alla stanchezza della speculazione, a quel sonno perpetuo della terra del *Dialogo di Ercole e Atlante* di Leopardi. Nel finale di partita noi ci siamo già: solo che quando gli uomini sono ormai assolutamente incapaci di compiere magnifiche opere di portata globale, attraverso un principio unificante culturale –e dunque scientifico– per cui l'attività spirituale possa rendere bello anche il disagio, allora l'arte non può che esprimersi attraverso la lingua della malattia, della psichiatria, del disturbo: l'artista non può non ammettere la propria totale sconfitta nel tentativo di dare agli uomini dei motivi per cui vivere; potrà al massimo dire come stanno le cose costruendo una bellezza che non sarà fatta di forme ma solo di concetti, e l'ambiguità della sua opera non sarà affatto inopportuna, poiché non sarà altro che l'ambiguità della realtà stessa. L'arte non può più permettersi di non essere ambigua. Non esiste estasi, rapimento, sindrome di Stendhal: soltanto un breve brontolio di stomaco in cui riconosciamo l'agghiacciante vecchiaia del nostro essere moderni.

Allora perché interessarsi all'arte, se ci deve dare questo senso di nausea? Si pensi a questo: se l'unica cosa che possiamo ammettere è la nostra stessa sconfitta, forse è il caso di provare a creare cose belle anche attraverso di essa, non continuando a cercare modi per urlare d'orrore e scioccare con effimeri svaghi, e per una volta senza cercare notorietà con temi triti e ritriti come il razzismo, la diversità, i diritti dei deboli e dei derelitti, ma guardando al passato per costruire forme che resteranno a dar forza e giudizio alle malcapitate generazioni a venire. O no?

Considerate la vostra semenza.

La più grande tra le passioni -l'amore- è una forma di guerra mortale fra i sessi, più simile all'odio che all'amicizia. Questa la tesi di La Rochefoucauld, che Nietzsche e Strindberg faranno propria: «non c'è passione dove l'amore di sé domina così potentemente come nell'amore; e si è sempre più disposti a sacrificare la tranquillità di chi si ama che a perdere la propria»¹. Due testi messi di recente in scena al Piccolo Teatro di Milano sembrano confermare questa intuizione.

Nel silenzio delle sale si aggirano leggendo i nomi sulle superfici. Superfici di che cosa? Sembra un museo questo luogo. Con muri alti color vermiglio, con dei dipinti di grandi proporzioni. Ma alle targhe e ai nomi corrisponde sulle pareti soltanto il vuoto. Siamo, infatti, in un cimitero. Arriva un uomo che si stende a terra, dorme. Una donna lo vede e sobbalza. Quell'uomo è stato il suo amante, da tanto si sono perduti. Lei lo sveglia, cominciano a parlare con la semplice banalità dei convenevoli, che a poco a poco si trasformano nel linguaggio più vero e più fremente: quello del desiderio. Si avvicinano. Si toccano e si accarezzano, senza guardarsi. Ma non significa, questo, che chiudono gli occhi, no. Vuol dire, invece, che proprio le posture -così particolari- dei corpi indicano che voglia e pudore combattono ancora. Sino a che vince il tremore di un incontro nel quale la passione struggente è però intrisa di una nostalgia senza volto, senza leggerezza. Fanno l'amore. Appaiono altre figure. Sono i genitori di lui, venuti a seppellire la nonna. La madre parla parla parla. Rimprovera al figlio di aver abbandonato la moglie, di aver divorziato. Arriva Gry, la moglie, che comunica che il loro ragazzo è in ospedale, grave, che forse sta per morire. Gli anziani

L'AMORE, LA GUERRA

di Alberto Giovanni Biuso



Piccolo Teatro Strehler - Milano

Rêve d'automne

di John Fosse

regia Patrice Chéreau

con Pascal Greggory, Valeria Bruni-Tedeschi, Bulle Ogier, Bernard Verley, Marie Bunel

scene Richard Peduzzi

traduzione dal norvegese in francese di Terje Sinding

dal 1 al 10 aprile 2011

genitori non vogliono che il figlio vada via con la sua nuova compagna, temendo più non ritorni. La donna non vuole che il suo riconquistato amante vada coi suoi genitori a seppellire la nonna, temendo più non ritorni. Verso dove non si deve andare? Quale soglia è pericoloso varcare? Quella della memoria? Del tempo? Della carne? I tre uomini muoiono, lì sulla scena. E di rado si è visto il teatro mimare così bene l'indicibile, con tanta inesorabile freddezza. Le tre donne rimangono. Parche, madri, corpi, parola, silenzio.



Piccolo Teatro Studio - Milano
Blackbird
di David Harrower
regia Lu�s Pasqual
con Massimo Popolizio, Anna Della Rosa, Silvia Altrui
traduzione di Alessandra Serra
sino al 29 maggio 2011

Un uomo e una donna entrano in scena trafelati. Il luogo   pieno di rifiuti di ogni genere: cartacce, bottiglie, avanzi di cibo. Lui, Ray, le dice che ha poco tempo perch  i colleghi di l  lo stanno aspettando per completare il lavoro; lei, Una, ribatte che deve ascoltarla. «Perch  sei venuta qui? Come mi hai trovato? Che cosa vuoi?», sono alcune delle parole che l'uomo le rivolge.   da tanto, infatti, che non si vedono. Da quando, pi  di dieci anni prima, la dodicenne Una era fuggita con Ray e con lui aveva fatto sesso per poi essere abbandonata. Ma non lo aveva denunciato, no. Erano stati i suoi genitori a farlo. E Ray ha trascorso degli anni in carcere. Ora ha cambiato nome, ha trovato un lavoro. E quella sera era stato lui a sentirsi abbandonato quando, di ritorno dal pub, non l'aveva pi  trovata in albergo, l'aveva cercata ovunque, era disperato. Per un istante rinasce in entrambi l'antica passione. Una vuol fare l'amore. Ray sembra cedere ma poi la allontana. «Tu non dovresti essere

qui, lo sai».

Frammenti e lampi di due testi asciutti e densi, feroci e dolci.

David Harrower fa propria l'eredit  di Beckett, di Pinter, di McEwan, trasfigurando in lucidit  l'orrore di tante vite. Il suo testo sa cogliere l'enigma dell'abuso quando non   soltanto perversione ma anche storia d'amore. Una e Ray dicono di essersi pensati ogni giorno. Un pensiero che   un macigno, come ogni pensiero d'amore. I due attori - Popolizio e Della Rosa- sono magnifici. Sono due corpi, due storie, due linguaggi, due memorie che lottano, si allontanano, si colpiscono, si abbracciano. Rimangono soli.

Nel testo di John Fosse amore e morte -una delle pi  antiche e radicali endiadi della vita, della scrittura e del teatro- ridiventano ci  che sono, il senso stesso delle entit  desideranti e temporali che siamo. Lo ridiventano nella scrittura sobria e quasi silenziosa del drammaturgo norvegese; nella regia spaziale, geometrica e disperata di Patrice Chéreau; nei corpi coperti e disvestiti dei due protagonisti, un isterico e femminile Pascal Gregory, una lussuriosa e maschile Valeria Bruni Tedeschi.

In Fosse e in Harrower la crudelt  oggettiva della scrittura diventa cos  una lama. Lama di luce ma lama che taglia. Perch  la vita   un segno, la scrittura   il suono di questo segno, il loro insieme. E gli istanti sono dei frammenti, sillabe di amore e di morte sparse nella polvere del tempo. Polvere essi stessi.

NOTA

¹ «Il n'y a point de passion o  l'amour de soi-meme regne si puissement que dans l'amour; et on est toujours plus dispos    sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'  perdre le sien» (F. de la Rochefoucauld, *Massime. Riflessioni varie e autoritratto [Reflexions ou sentences et maximes morales, 1665]*, a cura di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli 1978, af. 262, p. 162).

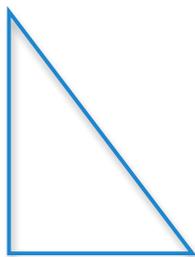
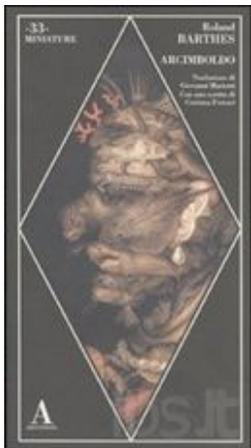


**ARCIMBOLDO,
RETTORE E MAGO**
di Giusy Randazzo

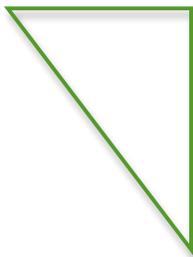
Roland Barthes individua nella pittura di Arcimboldo (1526-1593) una somiglianza con la struttura del linguaggio. Così come nel linguaggio il discorso si articola in parole e queste, a loro volta, si scompongono in fonemi insignificanti, nei quadri dell'artista rinascimentale milanese è possibile individuare la stessa costruzione, che dal senso giunge alla figura, a sua volta scomponibile in elementi primari, i quali però, a differenza dei fonemi, hanno un significato. Le somiglianze non finiscono qui, poiché Arcimboldo è anche un retore, secondo Barthes:

Una conchiglia sta per un orecchio: è una *Metafora*. Un ammasso di pesci sta per l'Acqua (dove vivono): è una *Metonimia*. Il Fuoco diventa una testa fiammeggiante: è un'*Allegoria*. Enumerare frutti, pesche, pere, ciliegie, fragole, spighe per lasciare intendere l'Estate: è un'*Allusione*. Ripetere un pesce per farne qui un naso, là una bocca: è un'*Antanaclessi* (ripetizione di una parola con senso mutato). Evocare un nome con un altro che ha la stessa sonorità ("Tu sei Pietro e su questa pietra..."): è un'*Annominazione*; l'evocazione di una cosa tramite un'altra che ha la stessa forma (un naso tramite la groppa di un coniglio): è un'annominazione di immagini, ecc. (pp. 23-24)

Le metafore di Arcimboldo sono complesse pur andando verso un senso unico che le rende quasi analogiche, ciò avviene anche attraverso un sistema al quale «occorrono, in ogni caso, dei *relais* estremamente sofisticati» (p. 31). Così, ad esempio, i giri di corda rimandano, nel loro sovrapporsi, alle rughe. Barthes ritiene che le metafore più audaci siano quelle determinate da ciò che definisce il «salto arcimboldesco» (p. 32), quando



Roland Barthes		
Arcimboldo		
<i>Arcimboldo ou Rhetoriqueur et Magicien</i>		
Trad.	it.	G.
Mariotti		
Abscondita		
Milano 2005		
Page 74		



l'artista fa parlare le cose due volte. I denti di uno squalo che divengono i denti di un uomo, rimangono sempre denti ma dicono di più col loro salto da un regno all'altro. È una tautologia che provoca straniamento, simile a quella che suscita *Lo stupro* di Magritte. Una meraviglia voluta e cercata, perché i sinonimi che Arcimboldo ha a disposizione rispetto agli elementi che vuole rappresentare nella forma finale sono davvero innumerevoli. Non infiniti, certo, «quasi sempre incontriamo frutta, piante, commestibili, perché le immagini sono dedicate soprattutto alle stagioni della Madre Terra» (pp. 33-34). Invece l'immagine è sì «sconfinata, acrobatica» (p. 34). A tal punto che può dire ancora quando la si capovolge. È qui che si incontra un'altra figura retorica: il palindromo. In Arcimboldo, però, acquista nuovo senso. La trasposizione permette di affermare che non è tutto sempre identico, ma «“Tutto può prendere un senso diverso”» (p. 35), si pensi a tal proposito alle immagini reversibili de *Il cuoco* o de *L'ortolano*. Lo spettatore è un partecipante attivo, perché le opere di Arcimboldo sono mobili. A differenza per esempio di Calder che *smuoveva* i volumi, Arcimboldo chiede allo spettatore di muoversi e il suo spostamento «entra nello statuto dell'opera» (p. 41). Un'animazione che emerge in quei dipinti apparentemente simili ma che in effetti offrono un significato sempre differente. Di fronte alla testa del Calvino di Svevia si ha una sensazione orrida rispetto a quella di Bergamo; le sostanze di cui è composta dicono del teologo francese qualcosa di malvagio, di disgustoso. I cibi sono degradati a spazzatura «peggio: sono i rifiuti di un cattivo ristorante. Tutto succede come se, ogni volta, la testa oscillasse tra la meraviglia della vita e l'orrore della morte. Queste Teste Composte sono teste che si decompongono» (p. 42). Nulla è denotativo in Arcimboldo, neanche quegli elementi primari che nel loro essere enti “parlano” aggiungendo

senso al senso. Siamo sempre a un livello connotativo che si apre a una polivocità di possibili significati sino all'ultimo, quello in cui lo spettatore prende posizione, quasi costretto ad ammettere a se stesso in che rapporto sta con quell'opera, se gli piace o meno. E che le teste di Arcimboldo provochino spesso repulsione, secondo Barthes, è indubbio. Il motivo non è soltanto dovuto alla sostanza da cui prende vita la forma, alla «carne arcimboldesca [...] sempre eccessiva: o devastata, o scorticata (Erode), o tumefatta, o piatta e morta» (p. 48), ma anche alla rottura dell'armonia che nella natura è data dall'unità propria della forma immediata, «“incomposta”» (*Ibidem*). Nulla, ad esempio, è più unito dell'acqua, ma in Arcimboldo appare composta. Rompe l'incanto, la felicità quasi soprannaturale data dal «sorgere unitario della forma» (p. 49). Eppure questo *brulichio* provoca meraviglia, «il mostro è meraviglia» (p. 52). È il secolo, quello di Arcimboldo, del mostruoso, che è *eccesso, metamorfosi, trasmigrazione*. Tutte qualità presenti nell'opera del pittore milanese. «Principio dei “mostri” arcimboldeschi è: *la Natura non si arresta*» (p. 53) e non si arresta neanche l'artista, poiché una tale capacità di demistificazione e mistificazione al contempo, audace e sperimentale e magica, non può non prevedere una grande sapienza di fondo. Si avverte l'influsso leonardesco e si avverte la cultura che alimenta la sua arte.

Così procede Arcimboldo, dal gioco alla grande retorica, dalla retorica alla magia, dalla magia alla sapienza. (p. 54)



RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA E PSICOLOGIA

di Alberto Giovanni Biuso

RECENSIONI

La pubblicazione di una nuova Rivista scientifica è sempre un segnale positivo per il sapere e per l'intera società civile. Tanto più lo è in tempi nei quali le istituzioni mostrano assai più che indifferenza verso la ricerca, mostrano autentico disprezzo. Se all'ignoranza dei ministri la "cultura" appare indigesta, molti altri per fortuna senza di essa morirebbero di fame. La nuova *Rivista internazionale di filosofia e psicologia* offre al corpomente un nutrimento differenziato e di qualità.

«Tutta la storia della tecnica e della cultura sarà, secondo una bella espressione sloterdeijkiana, un'uterodicea, un tentativo di ricreare il sempre perduto stadio uterino originario» (A.Lucci, p. 24), ma non in un senso banalmente psicoanalitico o in generale psicologico bensì come ricreazione semantica del *medium* dentro il quale il bambino accoglie i primi segni della propria esistenza. Il flusso del linguaggio e della scrittura è tanto naturale e potente proprio perché è un fluire, è la riproduzione dell'elemento e della struttura che ci hanno accolti all'origine. Sloterdijk lo afferma con chiarezza già a partire dal titolo di un suo testo, *Zur Welt kommen - zur Sprache kommen* (Suhrkamp, Francoforte 1988) che coniuga il venire al mondo con il venire al linguaggio, «in quanto il mondo in cui veniamo è sempre un mondo linguistico» (Id., p. 25). Se è vero che «si può considerare l'umanità come la comunità di coloro che sopportano sulle loro spalle il peso dell'inconveniente di essere nati, al contempo, entro i confini di questa onnicomprensiva comunità della depressione, vi è uno strumento che può permettere di alleviarne il peso: la scrittura»



Aa. Vv.

**Rivista
Internazionale
di Filosofia e
Psicologia**

Anno 1 -
Numero 1/2 -
2010

Mimesis,
Milano 2010

Pagine 100

(*Ibidem*), poiché la promessa del linguaggio consiste nel «trasformare l'inconveniente di essere nati nel vantaggio di venire al mondo attraverso il libero parlare»¹.

La scrittura salva perché ci intride di mondo, perché fa pulsare le nostre vite al ritmo dei segni in cui il mondo consiste, perché per la mente umana non esistono *dati* privi di *significati*, *fatti* che non siano già *teorie*; la conoscenza è un mondo di segni e pensare vuol dire decifrarne il senso, come spiega assai bene H.J. Sandkühler discutendo di «linguaggio, segno, simbolo» in Ernst Cassirer, per il quale «conoscere scientificamente non vuol dire riprodurre una sostanza, bensì operare mediante simboli» (p. 10). Neokantismo, critica della conoscenza e fisica del Novecento convergono sul fatto «che spazio e tempo sono "puri concetti formali e di ordine, non concetti fattuali o di cose"» (Id., p. 9).

Tra gli altri densi saggi che compongono il primo numero della Rivista, segnalo una interpretazione di Howard Ponzner della logica hegeliana sulla base della lettura

analitica e dialettica della Legge di non contraddizione (LGN); un saggio sulla continuità delle prospettive psicoanalitiche di Melanie Klein e Wilfred R. Bion, il cui «assunto fondamentale [...] è che il pensiero e tutti gli altri processi mentali siano essenzialmente basati su emozioni, o come egli le chiama, *esperienze emotive*» (D.Sarracino e M.Innamorati, p. 79); un'analisi del razzismo come strategia di difesa sociale, a partire dal concetto foucaultiano di «*bio-potere*, la cui peculiarità consiste nella gestione della vita intesa come *nuda vita organica*» (M.Simone, p. 87).

Come si vede, il titolo della Rivista descrive esattamente i suoi contenuti.

NOTA

¹ E. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, trad. di L. Zilli, Adelphi, Milano 1991, p. 112; qui cit. a p. 25.



Foto di Pierfranco Ramone

IL MAIALE CHE CANTAVA ALLA LUNA

di Diego Bruschi

Provate a entrare in una buona libreria, e chiedete consiglio per un libro che abbia per argomento le mucche, le galline, insomma gli animali cosiddetti «da fattoria»: sarete indirizzati nel reparto dei libri per bambini. Se proprio siete in una grande libreria che ha tutto, forse vi verrà proposto qualche testo tecnico riguardante l'allevamento, le tecniche di sfruttamento insomma. Molto difficilmente vi verranno proposti libri che tentano di descrivere questi animali per quello che sono. Questa è una delle considerazioni che si trovano leggendo *Il maiale che cantava alla luna*, di Jeffrey Moussaieff Masson.

Il maiale, le mucche, le galline, le pecore, le capre, le oche sono animali addomesticati, così come il cane. Però non sono entrati nel mondo affettivo, salvo eccezioni frequenti e notevoli (basti pensare ai bellissimi resoconti di Lorenz), per un motivo molto semplice: li mangiamo, mangiamo le loro uova, usiamo la loro pelle, in definitiva li uccidiamo a milioni, ogni giorno.

Spesso, ovviamente lontano dagli schizzi di sangue del mattatoio, nel raccontare il pensiero di Cartesio viene esposta la sua classica posizione: gli animali sono «cose», automi senza un'anima, e quindi radicalmente diversi da un essere umano. Quando Moussaieff Masson, nel corso delle sue indagini, interpella alcuni allevatori, in sostanza l'opinione di fondo è proprio quella: gli animali non provano nulla, non pensano, non è il caso di farsi strani problemi.

La realtà è ben diversa, ed è il messaggio di fondo del libro. Certamente non pensano nel modo che pensiamo noi, ma provano



Jeffrey N. Masson

Il maiale che cantava alla luna
--

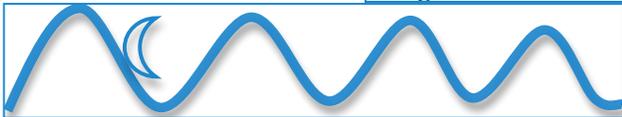
<i>The pig who song to the moon</i>

Trad. di G. Ghio

Il saggiaiore

Milano 2005

Pagine 256



emozioni del tutto simili a quelle umane: paura, dolore, nostalgia, affetto, noia, come anche gioia, allegria, senso di appagamento, curiosità.

Un argomento sostenuto da chi vuol negare (forse anche sfuggire) le somiglianze con i sentimenti umani è l'affermazione che l'animale agisce "per istinto", e che di quello si tratta quando per esempio si mostra amorevole o preoccupato verso i suoi piccoli. Moussaieff Masson controbatte:

io mi chiedo come risponderemmo se qualcuno ci dicesse che amiamo i nostri figli a causa di qualche meccanismo o impulso automatico. Potremmo benissimo avere uno stimolo innato di questo tipo, ma le emozioni che proviamo quando obbediamo a questo istinto sono comunque reali, di sicuro sono tali emozioni che contano, non la loro origine, e a quanto pare gli umani le condividono con gli altri animali. (p. 85)

Se un'indagine ha per oggetto la vita, se così si può definire, degli animali d'allevamento, è quasi scontato imbattersi in ripetute e, direi, angoscianti descrizioni degli allevamenti industriali, dove la riduzione

dell'animale a "cosa" comporta agghiaccianti resoconti.

Il vitello maschio di una mucca da latte viene sottratto alla madre e trascorre il resto della propria breve vita confinato in un box poco più largo di lui, non assaggerà mai il latte materno e sarà deliberatamente reso anemico da una dieta liquida talmente povera di ferro che la sua carne diventerà pallida, caratteristica molto apprezzata dal consumatore, che spesso ignora come sia ottenuta. (p. 127)

Mi hanno ovviamente colpito le descrizioni del distacco forzato fra le mucche e i propri vitellini, dei loro lamenti, del loro cercarsi disperato, ma l'autore cerca anche di difendersi dall'accusa più frequentemente rivolta verso chi difende le ragioni dell'animale: "antropomorfismo", ecco la parola magica. In realtà, sono nel torto coloro che non vogliono, temono, rifuggono l'idea della somiglianza fra la sofferenza di un animale e quella di un uomo. Ma il testo non ha come bersaglio principale l'orrore di molti allevamenti industriali (a tal proposito mi permetto di suggerire, per inquadrare bene il tema, l'ottimo *Ecocidio* di Jeremy Rifkin), bensì opera una critica radicale al rapporto fra l'uomo e le specie addomesticate. In estrema sintesi la tesi è che l'addomesticamento è stato troppo rapido rispetto ai tempi biologici di adattamento: non risale a prima di 12.000 anni fa. Nel corredo genetico degli animali soggiogati alle necessità umane vi sono istinti, preferenze, atteggiamenti che non possono essere cancellati. Se a una mucca vien sottratto il vitello, e non potrà leccarlo e nutrirlo, sicuramente per questo è sottoposta a una "vera" sofferenza, per nulla giustificata, secondo l'autore, dal commercio delle tenere carni.

In definitiva anche la fattoria "tradizionale", dove chi alleva gli animali evita le pratiche più crudeli e dove, almeno



Foto di Camillo Ferrari

prima del macello, la vita animale è meno lontana da quel che dovrebbe essere, è comunque un luogo dove lo sfruttamento dell'uomo sulle altre specie mantiene la sua caratteristica di fondo, cioè la sua crudeltà.

Per chi non ha tempo di leggere tutto il testo, raccomando la lettura almeno del primo capitolo, dedicato a un animale così interessante, così simile a noi, eppur divenuto aggettivo nel definire un uomo pessimo: il maiale. Credo che tutti abbiamo sentito raccontare delle urla strazianti del maiale al macello, e la raccapricciante sensazione che egli si renda ben conto di quel che accade.

L'autore cerca anche di smontare un argomento frequentemente portato a difesa dell'allevamento: se non li allevassero, questi animali non esisterebbero. Il ragionamento a contrasto di questa tesi è che esisterebbero, ma vivrebbero nella naturale condizione selvatica per la quale sono ancora adatti, come appare chiaro da molti loro innati comportamenti. Ovviamente, Moussaieff Masson propone la soluzione radicale del problema: non mangiare la carne, così la questione è risolta definitivamente: se ammazzare queste creature non rende soldi, diverrà inutile farlo.

Si tratta di un libro decisamente animalista

(fra le persone interpellate vi è anche chi è finito in galera per qualche temeraria operazione di protesta), e lo si può anche definire estremista, ma certamente non lascia indifferente nessun lettore.

Mi sia permesso un ricordo personale: la mia nonna, che non c'è più da tanti anni, curava con amore le sue galline. Era solita dar loro un nome, era solita parlare con loro, e mio nonno per questo la prendeva in giro. Quando purtroppo finivano sulla tavola, e anche se le cucinava, trovava sempre una scusa per non mangiarle: è evidente che per lei non erano "cose".

Per concludere: quando ci ritroviamo un pezzo di carne nel piatto, dovremmo ragionare che la questione non è "cosa", ma "chi", stiamo mangiando, e non è una differenza di poco conto.



Foto di Marisa Gelardi

FAMIGLIA: FEMMINILE PLURALE

di Giusy Randazzo

RECENSIONI



Emilia Marasco
Famiglia: femminile plurale
Mondadori
Milano 2011
Pagine 169

Una famiglia allargata è un microcosmo che ha la struttura di un sistema complesso, molto più aperto della famiglia tipica, poiché riceve apporti continui e smuove le fissità in cui spesso si rimane incastrati quando si vive con modelli sempre uguali. Mentre leggevo il romanzo di Emilia Marasco l'immagine della madre tradizionale, che ho appreso crescendo in Sicilia, si sgretolava a poco a poco lasciando finalmente emergere quella di una donna che non rinuncia allo spazio per sé e semmai lo amplia affinché chi ama vi possa rientrare. Una donna eticamente paradigmatica che ha molto da dare e che mentre dona riceve indietro il senso del suo stesso essere-per-gli-altri. La madre che avevo in mente, prima della lettura di *Famiglia: femminile plurale*, era una signora di mezz'età, grassoccia, con una grande gonna e il grembiule sempre addosso, spesso imbrattato di sugo, davanti ai fornelli o prona ad allacciare le scarpe ai figlioletti sfuggenti pur se che con la schiena dolorante, sorridente con il suo tupè bianco che incorniciava il volto buono. Una donna peraltro inesistente che però era il modello di tutti i siciliani -degli agrigentini almeno- quando immaginavano la forma della vera mamma. A tal punto che nei tempi in cui era ancora in uso il corredo per le spose, le

camicie da notte e le vestaglie, che follemente si acquistavano prima del matrimonio, di solito si prendevano dieci misure più grandi. Se la figlia indossava la 42, l'indumento comprato doveva essere almeno della taglia 52. Il motivo l'ho già spiegato: la mamma doveva essere -e si sperava divenisse- grassa. Era segno della sua bontà e della volontà di abbandonare la sua femminilità per la famiglia. Per fortuna siamo oltre. Ma chi come me ha vissuto quell'epoca e quello spazio ha fatto i conti con questo modello che per quanto si volesse incarnare, ironia della sorte, stava sempre troppo largo. La mamma proposta da Emilia Marasco si è sposata tre volte, quindi nulla di più lontano dall'ologramma che ho tratteggiato, e per giunta non è ancora arrivata alla soglia della mezza età a cui approda a conclusione del libro con la bella promessa, fatta a se stessa, di vivere i successivi possibili cinquant'anni nel segno del continuo cambiamento. Nina, questo il nome del personaggio principale e dell'io narrante, pur se al terzo matrimonio fa aspirare al matrimonio. Un altro mito che cade, perché -si sa- chi si risposa di solito sembra appartenere alla tribù dei diabolici che perseverano nell'errore. Invece Nina ha fatto bene a convolare a nozze sia la prima sia la seconda sia la terza volta e ogni sì è rimasto per sempre: una vera e propria scelta eterna, perché Nina non la rinnega mai. Quattro figli in tutto: uno dal primo marito, Bernard; due gemelli dal secondo, Fabio; l'ultimo dal terzo, Giacomo, che ne ha già uno. È una donna notevole nel modo di vivere, nell'ironia, nella maternità consapevole. E la Marasco la segue rimanendo all'ombra, sebbene qualche tratto

autobiografico s'inserisca senza troppo invadere. Colpisce la realtà di Nina, il suo essere un personaggio non soltanto possibile ma vero. Non pretende di essere la migliore e forse non lo è. Potrebbe essere la vicina di casa o la signora che si incontra trafelata per la via o la collega che nei dieci minuti di pausa va a fare la spesa o la mamma del compagnetto di scuola che non sta sempre lì a corredo dei suppellettili della scuola o la donna che incontri allo specchio al mattino o l'amica che ti racconta della sua separazione mentre ti stai separando.

Quando il nostro rapporto è finito e Fabio è andato via, ho provato subito il desiderio di abbandonare l'appartamento, non riesco più a sopportare lo spazio della nostra felicità, della nostra sofferenza e della meschinità delle nostre ultime liti. (p. 23)

Una donna qualunque, insomma, la cui semplicità è il vero punto di forza; i cui valori sono scelti consapevolmente e abbracciati fino in fondo; la cui riflessione disvela oggettivamente la cifra della vita quotidiana di ogni famiglia.

Si sa che a tavola basta un nonnulla e si scatenano tutte le tensioni, il pranzo con tutta la famiglia riunita non è mai routine ma ha sempre un segno forte, positivo o negativo, un leader, un provocatore, un trascinatore, un clown, uno che finge indifferenza, uno che lancia il sasso e nasconde la mano, un elemento di equilibrio. Sapendo questo è necessario valutare quali temi di discussione portare in tavola insieme alla pastasciutta». (p. 105)

Ma soprattutto Nina, nonostante sia una madre da prendere ad esempio, è una femmina. Lo si comprende da come si muove, da come le si rivolgono, da come riflette e da come parla. Sa assumersi l'onere del rischio senza esaltarsi per gli onori che arrivano col successo. Apre una galleria d'arte contemporanea con le sue tre colleghe,

Eva, Silvia e Laura, e va avanti decisa condividendo la leadership senza problemi. Come a casa non si contende le luci della ribalta col compagno Giacomo ma collabora insieme con lui nella crescita dei figli, sia quelli dei matrimoni precedenti sia dell'unico avuto insieme, Lorenzo.

«Lorenzo ha i capelli ricci come Alice e Giacomo, non biondi come sua sorella, ma castano chiaro come Giacomo; gli occhi verdi come me e Marco; è magro, indolente e agile come un gatto come i gemelli. In Lorenzo c'è un frammento di tutti noi, ognuno ritrova il bambino che era, che vorrebbe ancora essere, che qualche volta riscopre. (p. 34)

E nonostante la grande famiglia, Nina riesce a ritagliarsi i suoi spazi per un tempo solo suo: con sua sorella, con sua madre, con il suo compagno, con le sue amiche, con se stessa. Non sottrae nulla a nessuno pur organizzando la sua vita a partire dal benessere proprio, anzi il suo equilibrio illumina il cammino degli altri che infatti la amano. Tant'è che non si lamenta se non ironicamente perché ogni fatica è vissuta come scelta e non come obbligo. Lei è il centro della sua storia intorno a cui ruota una folla che rallegra l'animo e che Emilia Marasco ha saputo rendere in modo efficace. Non era facile dar spazio a più di venti personaggi e forse è questa l'altra nota autobiografica. Il modo in cui la scrittrice genovese ha diretto l'aspetto corale del romanzo non può che rimandare alla donna che gestisce tanti figli, più lavori, amicizie e parentele allargate qual è anche la Marasco nella vita di tutti i giorni.

Quando Nina compirà cinquant'anni, un anno sarà passato dall'inizio del romanzo. Un anno pieno e intenso; un anno di gioie, paure, dolori e riflessioni; un anno come tanti, ma unico e irripetibile, particolare e prezioso, esattamente come questo romanzo.

IL MINISTRO DELLA MURAGLIA

di Alberto Giovanni Biuso

Una luce sanguigna si riverbera dalla scrittura di Longo, sorge dalle parole, dal loro suono, si addensa nei significati, splende di potenza cromatica e di esatta e appassionata armonia fonica. Come in ogni grande scrittura, in ogni scrittura vera, non si dà più differenza o salto tra quanto viene narrato e il modo del dire, come se la verità del mondo germinasse da sé, dalle parole stesse, dall'eco che esse sono di «un certo canto e un'armonia che vengono da un tempo così lontano che il tempo non c'era ancora» (p. 31). La nostalgia di questo canto è la letteratura.

I dieci racconti della silloge descrivono mondi reali, mondi possibili, mondi profondi. In essi prende forma l'informe di creature costruite nei laboratori o inventate negli incubi (*Aviatore al tramonto, Dall'abisso*); si disegnano cosmogonie sonore e genealogie inquietanti (*Cosmogonia elementare, Rimpianto degli uomini*); si precipita nel buio del non essere, di una dissolvenza che alcuni laboratori metafisici



Giuseppe O.
Longo

**Il ministro della
Muraglia**

**Racconti
dall'abisso con 10
disegni di Loretta
Schievano**

Trasciatti Editore

Lucca, 2010

Pagine 122

producono come scarto e distrazione nel loro agire (*Registrazione*); si fa la guardia a mari e oceani che più non esistono ma la cui sola idea o antica favolosa presenza è capace di dare senso a un faro o a una possente, indefinita muraglia (*I pianeti della Stella Polare, Il ministro della Muraglia*); si entra nel labirinto di un racconto costruito a ritroso, che dalle città ormai abbandonate descrive l'avvistamento di un asteroide la cui orbita sempre più vicina alla Terra spezza le normali vite degli uomini (*Premesse a Tirteo*); si accetta di morire in pianeti lontani poiché ovunque nel vasto universo «ci sono grumi di carne che tormentano e uccidono altri grumi di carne» (p. 103; *Venuto da Udvar*); ci si avvicina a una possente architettura che un tempo sembrava costruirsi da sola “dentro da sé, del suo colore stesso” (*Paradiso, XXXIII, 130*) e che ora, abbandonata, diventa «un messaggio indecifrabile» nella cui vicinanza si sentono «formicolare antichi rimorsi» (p. 38) che impediscono di proseguire il cammino oltre

Foto di Liliana Corà





Foto di Paola Betti

quell'edificio (*Fornace vecchia*).

Su tutto e dentro tutto par di sentire «quel messaggio che qualcuno o qualcosa inviava da una lontananza che non era né di tempo né di spazio, ma di natura e colori diversi, quasi incommensurabili» (p. 20). Quale messaggio? Quale strada, origine, svelame vogliono questi racconti indicare? A me sembra che essi sorgano da una «felice immaterialità, presagio d'infinito» (p. 21), che testimonino della ragione per cui tutto, tutto, è «stato suscitato dal grembo oscuro del nulla e scagliato sulle riviere del tempo stillanti tristezza» (p. 23) e da tale caduta siano sorte le lacrime, i rimpianti, il dolore, «il pentimento per una colpa che non è mai stata commessa» (p. 74) ma che ha generato «il buio compatto del nostro abbandono» (p. 87).

Vivere, esserci, significa dunque per gli umani -e forse per ogni vivente- immergersi in «un puzzo di marcio, un marcio preistorico, abissale, che portava con sé tutte le putredini dell'universo, tutte le infezioni del passato, i cadaveri del mondo, lo sfacimento della carne, le carogne accumulate nelle fosse delle ere

geologiche...» (pp. 112-113), come se le profondità del nostro dolore, quel dolore che non è astratta parola o semplice sensazione corporea ma che intesse di continuo la mia e la tua vita, lettore, come se questo dolore rimbombi e di continuo avanzi e da sé generi un «pianto di disperazione e di orrore» (p. 116). Queste sono le ultime parole del libro ma non sono quelle sulle quali il libro si chiude. Poiché le parole, la scrittura sacra del mondo, non sono nate dall'angoscia e dalla tristezza ma dalla forza che oppone -come Muraglia inventata eppure colma di senso- a quel nulla denso di pianto che è l'umana esistenza, oppone la certezza che c'è stato un «tempo remoto, quando certe amputazioni e certi distacchi non erano ancora avvenuti, quando regnava ancora una mirabile pienezza...» (p. 15). Ecco la parola che splende, che illumina, che dà senso a ogni sofferenza e a tutte le vite. È da questa pienezza, Plèroma della mente e del tempo, che i racconti di Longo -e l'intera sua opera narrativa- traggono quella strana gaiezza che sottende anche le pagine più dolorose e che le riscatta nella bellezza della parola che svela, che conosce e che conoscendo finalmente sorride.

Foto di Paola Betti



SHELIAK

PRIMO STUDIO VERSO ORFEO ED EURIDICE

di Marta Cristofanini

Ciò che ti consuma diventa forza per questo
nutrimento.

Nella metamorfosi entra ed esci.

Qual è in te l'esperienza più dolente?

Se ti è amaro il bere, diventa vino.

Rainer Maria Rilke

Un lungo pellegrinaggio ai limiti del sacro. Un'indagine spirituale. Una preghiera. Danzata ferocemente, convulsamente sulla punta dei piedi. Un febbrile mormorio e il silenzio di un'emozione impronunciabile, devastante. Innanzitutto, dei corpi. Si parte sempre da lì, inutile insistere. In *Sheliak*, spettacolo di teatro-danza, coreografato da Giovanni di Cicco e presentato al teatro dell'Archivolto di Genova, i corpi si fanno arpe. E danzano il tremendo coraggio del dire, il folle terrore del sapere. Utilizzando la storia mitologica che narra dell'infelice destino di Euridice, strappata da una morte inattesa al suo amato poeta Orfeo, gli interpreti scavano nell'inconscio, trascinandoci, senza esserne neanche troppo consapevoli, in una dimensione onirica e desta a un tempo. Attraverso una costellazione di gesti (la cui bellezza, o meglio, verità risulta in certi momenti quasi intollerabile) si indaga il rapporto tra essere umano e fato. La *tyke* ha un ruolo predominante per quanto invisibile. Ma la differenza fondamentale tra questo dramma danzato e la tragedia greca è l'assenza dell'intermediazione divina: vi è solitudine e forza in questi personaggi che affrontano un cielo desertico, dai linguaggi indecifrabili e ostili, lottando e lasciandosi sconfiggere (ma vi può essere sconfitta nell'armonia, inaccettabile, del conflitto?) da forze buie, legate a una terra che si diluisce in cielo e a un cielo che s'illividisce

pietrificandosi in terra.

La mano di lei. Insistente, quasi lasciva, le copre gli occhi, le lecca la faccia.

Il corpo di lei sa ed è ribelle. Lei ha fatto un sogno che non può dire. Ma vorrebbe parlare, chiedere, gridare, vorrebbe trovare la forza. La danza questa forza che non trova, danza il suo interrogativo insillababile, danza l'orrore e lo scandalo della morte. Nel morso del serpente che non è ancora avvenuto, Euridice ha letto il geroglifico avvelenato: il messaggio oscuro delle stelle è affidato a una cicatrice inesistente.

I suoi passi rabbiosi, appassionati sono i moti di un inconscio che ha paura di far sapere, che rifugge la propria voce. Ed Euridice vorrebbe fuggire queste visioni strazianti da Cassandra, che non comprende, ma più scalcia come una bambina, più ne è schiava, ed è già silenzio, e terra immobile tra le sue labbra.

Orfeo è colui che è destinato a perdere tutto. La sua arte, il suo amore. E infine la sua testa, che diventerà parte della costellazione della Lira. L'inutilità della ribellione, l'affascinante condanna di un destino che sceglie per noi sono le uniche note alle quali il suo corpo possa danzare.

E poi c'è il fato e le sue smorfie da cane ansante. C'è il demone che non ti abbandona finché non ti ha derubato e saccheggiano fino al midollo. C'è la morte che sgambetta frenetica un can-can, ed è funesta, crudele, grottesca: non riconosce nessuno all'infuori di se stessa. C'è tutto quel nero che hai dentro e che hai timore di sfiorare.

È talmente... lineare, e perfetta, ed elegante questa violenza. E giusta è anche l'assenza di una terminologia appropriata a cui

aggrapparsi, un'assenza che fa tacere gli occhi bramosi di definizioni. La purezza di questo dolore è sacra. E rispettarla non significa accettarla passivamente: tutt'altro. L'uomo terreno e il fato celeste si abbracciano, si straziano, si sotterrano e disseppelliscono a vicenda: da questo firmamento nero, in cui il carbone e i gigli s'amalgamano e la pece è scalpellata da zaffiri, sgorga una nuova tipologia di rappresentazione, che rappresentazione non è. Quello a cui ho avuto l'opportunità di assistere è un flusso di coscienza e non un discorso dalla dizione impeccabile, purgato di ogni imperfezione. Ciò segna il trionfo della ricerca, e del vero scopo del teatro: la sincerità a ogni costo.

Non esiste teatro senza osservazione (a testimonianza di ciò, ce lo ricorda la radice stessa del nome): ma troppo spesso ormai assistiamo con imbarazzo alla semplificazione del significato, alla avvilita potatura della simbologia e dell'autentico messaggio teatrale.

L'oscuro, tormentato, sacrissimo lato dionisiaco è oggi afflitto dal peggiore dei mali (in senso artistico, si capisce): la condiscendenza. Il prego-si-accomodi-e-buon-divertimento.

Si rinuncia all'aspetto selvaggio e meraviglioso dello spettacolo, della rappresentazione e si dimentica che essa non è solo abile narrazione. La tendenza sempre più diffusa è quella di confezionare (a causa dell'influenza televisiva e mediatica) prodotti innocui e rassicuranti. *Sheliak* no: è vissuto, accecato dal suo stesso intrepido ESSERE che non è semplicemente FARE o peggio, DIMOSTRARE. La

sacralità inviolabile di quei gesti... che non imponevano una lettura a senso unico, né si affaticavano vanesi a strappare l'ammirazione o la risata del pubblico ghiottone; ma la tremenda forza sta proprio in ciò: essi denudano con una carezza. Non si cercava la partecipazione del pubblico a tutti i costi (vizio che sclerotizza, a lungo andare, il rapporto attore-spettatore): gli si donava movimento, e spazio. A lui la lettura, o meglio: la chiave della costellazione.

I danzatori erano sì pizie, ma mai completamente dimentiche del loro ruolo: dopo l'essere il passo successivo e molto delicato è il MOSTRARE. Il pensiero creatore, il lato apollineo della costruzione, della messinscena: la mano guantata del burattinaio.

In un'epoca dove la "partecipazione" di massa (che ha gli effetti disastrosi di un sonnifero) è ormai un *must* ipocrita e sterile, credo che il teatro di ricerca e in generale la cultura che si è mantenuta sana abbiano il compito e la possibilità di restituire valore all'osservare, al suo potenziale creativo e formatore di coscienze, dal momento che essa è il socratico pungolatore dell'anima: la cultura deve essere tafano.

È necessario reimparare a essere e non solo a -indolentemente- passare.

A Francesca Zaccaria, Giovanni di Cicco e Filippo Bandiera



IL MUSEO DEL MARE

di Giuseppe O. Longo

Quando scese dal treno l'aria le parve meno cruda che in città, quasi tiepida, come se il mare vicino emanasse un tenue calore. Il paesaggio era desolato, appena fuori della stazione cominciavano quelle dune grigie, appena trattenute dall'ispida vegetazione, un'erba corta e tenace come il ferro. Era tutto come tre anni prima e come tre anni prima lei si guardò intorno a lungo prima di decidersi a cercare l'albergo.

Si mise per il viottolo che portava in paese. Lo scialbo pomeriggio invernale illanguidiva in una luce rarefatta. A sinistra, fra le dune, s'intravedeva il mare, di uno smorto colore perlaceo. Ai lati della stradina sorgevano abituri di legno e mattoni, con le finestre dell'*okan* a livello del terreno. Le parve che uscisse da quelle catapecchie un vago odore di corpi e di cibo in fermentazione. Da una delle nere finestre un viso la fissò per qualche istante.

Quando giunse all'albergo fece il nome di Inoue, che aveva prenotato la stanza per telefono. Un ragazzo l'accompagnò al primo piano e se ne andò senza dir nulla. Sul breve corridoio davano quattro o cinque porte, lei controllò il numero sulla chiave, poi ne aprì una.

Riconobbe la stanza, la tappezzeria in certi punti era scolorita. Non era cambiato nulla dalla prima volta, ma in qualche modo avvertiva che quei tre anni avevano lasciato qua e là un segno impercettibile. Girò l'interruttore e la lampada al centro del basso soffitto mandò una luce fioca sul letto, sull'armadio, sul paravento nero e oro. Certo la stufa era accesa già da qualche tempo, perché la stanza era anche troppo calda.

Appoggiò la borsa da viaggio sul letto, andò alla finestra e tirò le tende. Davanti a lei il mare si stendeva in un'immensità senza turbamento, appena colorito da un rossore soffocato del cielo. A sinistra la costa continuava sabbiosa per un tratto, poi s'impennava nell'alto promontorio roccioso del faro. Nell'aria ferma si equilibravano due o tre gabbiani. Sapeva che in quel punto, di fronte a lei, l'estensione del mare non era limitata da alcuna isola o terra vicina e questo pensiero sconfinato le diede una rapida vertigine, come se le dune che vedeva accavallarsi sotto la finestra e che si bagnavano quietamente nell'acqua segnassero la fine del mondo.

Inoue sarebbe arrivato col treno della sera. Quelle tre ore di attesa le parvero un tempo lunghissimo e provò una svogliatezza fiacca, come di fronte a un compito immane. Uno dei gabbiani ora volteggiava presso la finestra e ad ogni passaggio lei ne vedeva l'occhio tondo e rossastro fisso nel suo.

Decise di uscire. Al banco non c'era nessuno, in una stanzetta attigua era accesa la televisione. Fuori era quasi buio. La colse un brivido che non era di freddo ma forse di solitudine. S'impedì di pensare a Inoue, alla loro relazione, al futuro, a tutto. Cercò di fare il vuoto dentro di sé, e in quel vuoto si sentì galleggiare, provvisoria.

Svoltò per una stradina che si perdeva tra le dune e qui, su una catapecchia semiaffondata nella sabbia, vide l'insegna del Museo del Mare. Si arrestò incerta davanti alla porta, poi la spinse ed entrò in una stanza semibuia. Da qualche parte

tintinnò un campanello e poco dopo dalla botola dell'*okan* sbucò un uomo con una lampadina tascabile.

- Buona sera, - mormorò lei, - è qui il museo?...

L'uomo si era fermato e sporgeva dalla botola solo col busto. Le puntava la torcia in faccia e lei dovette ripararsi gli occhi con la mano.

- È chiuso, adesso. Il sabato è chiuso, - disse lui con voce inespessiva.

- Ah, pensavo...

- Se vuole però glielo faccio visitare lo stesso. Basta che mi dia una piccola mancia.

Il custode uscì del tutto dalla botola, accese la luce elettrica e spense la lampadina tascabile.

- Una mancia? Ah, sì, certo... - frugò nella borsetta e gli tese una banconota che l'altro si affrettò a intascare, sempre fissandola. Anche lei lo guardava, era un uomo di mezza età, robusto, col viso torpido e largo. Portava il codino alla foggia dei marinai e dei pescatori, ma i suoi gesti lenti avevano un decoro che contrastava con la volgarità dei tratti.

- Prego, si accomodi, - disse indicandole la botola. Lei già si era pentita di aver insistito per visitare il museo. Inoue... No, non devo pensare a Inoue adesso, ancora più di due ore, starà uscendo di casa... Quando non era con lui c'era un grande spazio grigio intorno alla figura di Inoue; uno spazio che lei si sforzava di mantenere sgombro perché non l'invasessero la moglie di Inoue, i figli di Inoue... Basta, basta, diamo un'occhiata a questo museo.

Giunta ai piedi della scala, mentre il custode a sua volta scendeva, si guardò intorno. L'*okan* era immenso, doveva comprendere anche quelli di varie abitazioni limitrofe e certo si estendeva sotto la strada. Fra i pilastri di legno che sostenevano il soffitto pendevano lampadine schermate da piatti di ferro smaltato, che creavano un effetto ripetitivo, ossessionante.

L'uomo intanto si era fermato alle sue spalle, le stava vicinissimo, le respirava sul collo. Lei s'irrigidì tutta, poi senza voltarsi disse:

- Allora cominciamo?

- Come vuole, - disse lui scostandosi, - ma non c'è fretta... Comunque è inutile che io l'accompagni, è tutto spiegato nei

Foto di Laurence Chellali



cartellini. Là in fondo ci sono i pescicani e gli altri mostri marini. Da questa parte gli strumenti di navigazione e i modellini delle navi. Le carte geografiche e i libri di bordo sono in quelle vetrine a destra.

Era stupita della vastità di quel museo, di cui non aveva mai neppure sospettato l'esistenza. Si avviò incerta verso i mostri marini, forse più per allontanarsi dal custode che spinta dalla curiosità. Ma quando giunse là fu attratta suo malgrado dallo spettacolo degli squali imbalsamati con le pinne aguzze, le code indurite, le fauci spalancate. Una moltitudine di verdesche, squali tigre, pesci martello, appesi al soffitto con cavi d'acciaio come se ancora galleggiassero a mezz'acqua in una loro ipnotica meditazione. Passava attraverso le schiere dei selaci, sfiorava con le dita la pelle incartavetrata, le branchie rosse smaltate, affascinata da quella scena che alludeva a qualcosa di ottuso e sanguinario.

Ogni tanto si voltava a cercare l'uomo con lo sguardo, ma la fuga delle lampade coi loro piatti smaltati e le false prospettive delle colonne creava un effetto allucinato, irreali. Si sentì smarrita, fu presa da un'agitazione febbrile, dovunque girasse lo sguardo vedeva quelle mandibole armate, quei denti affilati, quegli occhi vitrei e feroci, accecati dalla morte ma capaci ancora di incutere il terrore. Vedeva nei vasi di cristallo i mostri strappati agli abissi, involuppati dentro sé stessi in una follia arbitraria di aculei, raggiere, opercoli, in uno svariare tortuoso di tegumenti squamosi, di cirri, di pliche, di vesciche pellucide, tutto ingigantito e distorto dalla trasparente convessità dei recipienti colmi di formalina.

Le venne in mente il piccolo pescecane morto contemplato anni prima nella pescheria di una città meridionale, tra il vociare della gente che se l'indicava con sorrisi timorosi e compiaciuti. In lei quel piccolo squalo, con la coda sinuosa e la grossa testa inutilmente armata di zanne taglienti, aveva suscitato una pena grande e forse ingiustificabile, come ora le facevano una gran pena quelle carcasse allineate nell'*okan* immenso e riverberato di prospettive fallaci, ingiustificata certo anche questa pena, che però aveva in qualche modo a che fare con lei, con Inoue, con la relazione segreta che da dieci anni li legava, legava lei a un uomo tanto più vecchio, che non le prometteva mai niente, che le dava un presente furtivo, che le impediva di vivere e di proiettarsi in un qualunque futuro immaginabile... Ma forse io non voglio vivere, forse questa cosa che ho dentro è la paura della vita e Inoue mi aiuta a non vivere...

Si guardò intorno nella fissità allucinata delle prospettive. Non aveva più visto il custode, ma a tratti aveva l'impressione che si fosse nascosto e la spiasse. Non voleva chiamarlo e pensò che camminando lungo le pareti dell'*okan* sarebbe prima o poi arrivata in prossimità della scala e avrebbe potuto uscire. Decise di fare così, la sua ombra l'accompagnava, moltiplicandosi e semplificandosi quando entrava e usciva dal cerchio di luce delle lampade. Il pavimento di assi era qua e là coperto da mucchietti della solita sabbia che pareva filtrare come acqua dalle fessure. Le pareva di strisciare su un fondale ingombro di relitti, di effimeri pezzi di vita, di simboli stanchi.

Su una parete stavano allineate alcune fotografie, illustravano la costruzione del

faro che si vedeva dalla finestra dell'albergo. Gli operai e i capimastri avevano posato nei loro vestiti di lavoro, quasi tutti avevano il codino, visi fieri e consapevoli. Da una foto all'altra il faro prendeva forma, si slanciava bianco sulla cima del promontorio. Intorno si accavallavano le dune e dall'altra parte si stendeva il mare.

Riprese a camminare, costeggiò vetrine dove si allineavano complicati strumenti di lucido ottone, piccoli velieri, navi a vapore, piroscafi irrigiditi in una fissità malevola sotto la luce delle lampade, e poi ancora portolani, carte stinte e gualcite, vecchi registri di bordo.

- Le è piaciuto?

La voce del custode la fece sobbalzare, era spuntato dal nulla con quel viso largo e gli occhi appena visibili sotto le palpebre spesse. Ebbe l'impressione che l'avesse seguita per tutta la visita.

- Sì, certo, molto interessante... Adesso ho finito, me ne vado.

- Non vuole vedere le piante delle città marine?

- No, si è fatto tardi, devo proprio andare.

- Ci sono anche i modelli dei fari più importanti della costa, sono nell'altra sala, - e l'uomo le indicava col braccio teso una porta chiusa da una tenda nera, ma quel braccio teso sembrava appartenere a un corpo diverso, che non aveva nulla a che fare col viso inespressivo.

- Grazie, non posso, - disse guardando nervosa l'orologio. Le nove, non si era resa conto di essere stata lì tanto tempo, Inoue doveva essere già arrivato. Forse era preoccupato, forse la stava cercando nel buio, per le stradine del paese. Con uno strattone si liberò dell'uomo, che le aveva afferrato il braccio con una mano pesante e cominciò a salire la ripida scaletta. Sbucò nella stanza superiore. Lì faceva freddo, c'era un odore di fumo vecchio e di cuoio. Trovò la porta e uscì nel vicolo, mentre dietro di lei il custode continuava a chiamarla con quella sua strana cantilena:

- Aspetti, non se ne vada così...

Giunse quasi di corsa in albergo. Inoue l'aspettava in camera, seduto sul letto.

* * *

Si svegliò di soprassalto e per un attimo non capì dove si trovasse. Poi le venne in mente tutto: l'arrivo in albergo, la passeggiata, la visita al Museo del Mare, l'incontro con Inoue e la ripetizione del loro amore. Adesso Inoue era lì accanto, dormiva emettendo un rantolo breve. Nella stanza il buio era assoluto, il silenzio era così profondo che le faceva paura. Lo devo lasciare, pensò, non si può continuare così, non ha senso, né per me né per lui. Capì che già da molto tempo questa decisione era dentro di lei, l'atmosfera stregata del paese l'aveva soltanto fatta affiorare.

Non provava nessun dolore, nessun rimpianto. Cercò di ricostruire gli eventi di

quei dieci anni, ma tutto si perdeva in una lontananza irreali. Anche il loro primo incontro, quando Inoue l'aveva iniziata, non le appariva più carico di significato e d'importanza come a lungo aveva creduto, portandosi dentro quel ricordo come un talismano. Le sembrò strano che tutto si fosse vuotato così all'improvviso, poi si disse che tutto si era vuotato negli anni, giorno dopo giorno, e ora, semplicemente, se n'era accorta.

Le parve intollerabile restare sdraiata nel letto accanto a Inoue, ora che aveva deciso di troncargli il loro rapporto. Si alzò con cautela, si mise sulle spalle la vestaglia e andò alla finestra. Scostò la tenda e stette immobile a contemplare il mare notturno. A sinistra il faro gettava sulla distesa dell'acqua un fascio intermittente che non vinceva l'oscurità. Quando il fascio puntava verso l'albergo, le pareva che un occhio vigile scrutasse la notte per scoprire qualche malinconia o qualche tribolazione, per scoprire anche lei, lì in piedi accanto alla finestra nella stanza gelida, con il suo piccolo viluppo di rassegnata desolazione.

Quel notturno spettacolo aveva in sé una forza primitiva che la riempì di sgomento. La luce rotante del faro rendeva ancora più assoluto e totale il nero sconfinato del mare. Niente poteva vincere quel nero, che si stendeva per migliaia di miglia a coprire tutto il mondo. Allora le prese una gran paura per sé e per Inoue e per la moglie di Inoue, quella donna che non conosceva e di cui lui non le parlava mai, e per i suoi figli già grandi, e quella paura si alimentava della luce intermittente del faro e della solitudine che avvolgeva quel mare nero senza confini, si alimentava del silenzio che gravava immenso sul paese, sulla costa sabbiosa, sulle dune e sugli occhiuti mostri marini sepolti nell'*okan* del Museo del Mare.

Si aggrappò con le mani alla tenda e fece uno sforzo per non mettersi a piangere. Quel nero cavo, grande e silenzioso che circondava il mondo era la vita. In quel buio il faro cercava, cercava senza posa con un'insistenza demente, e non trovava nulla, perché c'era solo il buio e il silenzio.

Si sentiva gelare. Si mise a fare un bilancio di quei dieci anni con Inoue. Con Inoue... Che assurdità! Quanti giorni avevano passato insieme? O meglio, quante ore? Ne avevano consumate certo di più a tessere i loro sotterfugi, a preparare i convegni, a creare le occasioni d'incontro. I ricordi si accavallavano, tutto le sfuggiva, sentiva una grande stanchezza, come se il vuoto della notte avesse invaso anche lei. Provò pena per sé, per il suo povero corpo dove Inoue ogni tanto ancora frugava con ostinazione, cercandovi chissà che cosa, forse un piacere che per un po' lo allontanasse da sé stesso... E lei, da che cosa voleva allontanarsi? Ciò che Inoue cercava là dentro non aveva nulla a che fare con lei. I loro contatti fisici non erano necessari e neppure sufficienti a mantenere in vita quel po' di bene che lei sentiva ancora di volergli, un bene pacato come tenergli per un po' la mano, guardare il vento agitargli i capelli sulla fronte, stargli vicino la sera per sentirsi protetta contro quel grande nero cavo là fuori.

Il faro continuava a pulsare sul mare buio, e sembrava comunicarle un messaggio che in quella nudità della notte diventava incomprensibile e urgente, fonte di pena

anch'esso come il respiro pesante di Inoue dietro di lei.

Non si sentiva più il corpo, si passò le mani sui fianchi, sul ventre, sul petto. Le sembrò di toccare un'altra persona e si chiese che significato avesse possedere un corpo, ma di nuovo si confuse e abbandonò il pensiero. Poi chiuse le tende e le parve di essere altrove, in un posto lontanissimo e buio, davanti all'imboccatura di una caverna che si prolungava per mesi e per anni e che portava in un buio ancora più fondo. Il silenzio era così forte che gli orecchi le ronzavano. Si portò le mani alle tempie e stette così a lungo, mentre nella sua mente cominciava a formarsi una domanda lunga e inarticolata che prendeva via via la forma di una serie monotona di perché, e quest'ossessione cominciò a formarsi anche nella sua bocca, e prese a dire sottovoce: "Perché, perché, perché...", ma non riusciva a trovare nessuna risposta, anzi non capiva neppure quale fosse la domanda: sapeva solo che quella domanda si ergeva immobile davanti a lei e aspettava.

Tornò a letto. Inoue dormiva e il suo respiro raschioso le giungeva da una lontananza, come se ormai il luogo dove lei si trovava comunicasse con quello di lui solo per uno stretto pertugio. Si sdraiò e si coprì, poi si voltò su un fianco. Si mise le mani gelate fra le cosce e cercò di scaldarsi. A lui non voleva in alcun modo avvicinarsi. Si accinse così, in quella posizione di solitaria difesa, ad aspettare l'alba lontanissima. Le venne per un attimo in mente il viso largo e senza espressione del custode del museo. Poi più niente.

* * *

La domenica il tempo era cambiato. Soffiava un vento forte, che aveva spazzato via le nubi e il grigiore del mare. Il faro bianchissimo brillava sul promontorio contro il cielo azzurro. Sul mare che s'increspava apparvero lontanissimi pescherecci con le vele colorate. Quando Inoue le disse che avrebbe preso il treno di mezzogiorno si sentì sollevata, ma non ebbe la forza di dirgli che l'aveva lasciato già quella notte. Lo accompagnò alla stazione e quando tornò in albergo decise di restare lì tutto il pomeriggio. Avrebbe telefonato a sua madre e avrebbe preso il treno della sera.

Uscì per mangiare qualcosa nell'unica osteria del paese. Anche la sera prima c'era stata, con Inoue. Avevano mangiato quasi senza parlare, evitando di incrociare gli sguardi, come una coppia di vecchia data. Ora, aspettando che la servissero, guardava attraverso la finestra il cielo terso dove si libravano i gabbiani. In lei rinacquero le domande confuse della notte e ancora una volta seppe formularle solo come una serie di perché. Era tutto il mondo che in quel momento le si presentava e le chiedeva la spiegazione del tutto. Si sentiva in preda a un'ansia sotterranea e febbrile, che le partiva dal petto e s'irradiava per tutto il corpo... "Il mio corpo, che cosa vuol dire avere un corpo?..." E di nuovo le venne in mente il custode del museo, la sua insistenza perché lei non se ne andasse.

Si alzò, pagò il conto al banco senza guardare i due pescatori che l'osservavano muti. Uscì nel vento e nel sole, ogni tanto si sentiva il viso sferzato da qualche

granello di sabbia. S'incamminò verso il promontorio intorno al quale spumeggiava il mare. C'era nell'aria una tensione che la sfiniva, ma nella quale la sua angoscia si stemperava, quasi annullandosi. "Perché, perché, perché..." Dietro il pomeriggio ventoso c'erano altri pomeriggi, altre stagioni che risalivano dalla memoria, che andavano e venivano dandole uno stordimento smarrito.

Quando il sentiero abbandonò le dune e si fece sassoso costeggiando lo strapiombo, provò una riluttanza invincibile a proseguire. Si addossò alla parete e guardò nell'abisso dove i flutti ribollivano in vortici di schiuma. Chiuse gli occhi e stette lì, lasciandosi invadere dalla vibrazione di quel luogo e di quell'istante. Aver troncato con Inoue le dava una gran pace, una serenità che da tempo non provava, eppure c'era, nel fondo, quell'angoscia sorda che partiva dal petto e invadeva tutto il corpo, come una domanda non formulata.

Allora si staccò dalla parete e tornò indietro, camminando con circospezione sulla roccia affiorante levigata. Giunta in paese si diresse all'albergo, ma all'angolo svoltò nel viottolo del museo e si fermò davanti alla porta su cui campeggiava l'insegna. La guardò oscillare nel vento finché rimase abbagliata da tutta quella luce. Abbassò gli occhi, lo slancio e la sonorità della giornata ebbero una sospensione, mentre il colore del mondo cambiava leggermente, come rotando su sé stesso in un'improvvisa dilatazione del giorno.

Spinse la porta ed entrò nella stanza semibuia. Lontano trillò il campanello. Poco dopo dalla botola emerse il custode. Riconoscendola, si fermò a mezzo busto e la fissò in silenzio, senza stupore, senza curiosità; poi ridiscese. Lei andò alla botola e cominciò a calarsi lungo la scala. In basso l'uomo l'aspettava. L'abbracciò goffamente e le appoggiò le labbra sulla guancia. Lei lasciava fare con gli occhi chiusi, aspirava l'odore forte del guardiano, si lasciò toccare dappertutto senza ribellarsi.

Poi l'uomo la prese per mano e la guidò attraverso l'*okan*. Lei si faceva condurre senza pensare a nulla, davanti agli occhi le sfilavano gli armadi e le bacheche piene di oggetti strani e grotteschi, le vetrine con i piroscafi e gli incrociatori, le grandi masse degli squali perennemente minacciose, tutto immerso in quella luce senza spessore che annullava ogni prospettiva.

Con una mano l'uomo scostò la tenda nera, e con l'altra spinse lei dentro uno stanzino angusto, appena rischiarato da una finestrella piccolissima vicino al soffitto. Nella penombra vide un armadio e un letto sfatto. Lo stanzino era surriscaldato e nell'aria stagnava l'afrore selvatico del suo abitante.

Lei andò verso il letto e cominciò a spogliarsi, ammicchiando gli abiti sul pavimento sabbioso. Sentiva su di sé gli occhi del guardiano, ma evitava di guardarlo perché temeva di non farcela. Si sdraiò e lui le fu addosso. Mentre lo aiutava, nella mente continuava a risonarle quella serie ininterrotta di domande che non riusciva a formulare e che si traducevano in tanti perché. Era lì, stava facendo qualcosa col corpo, ma le sembrava anche di essere altrove, in una dimensione diversa e più alta e tra i due luoghi c'erano legami che a lei sfuggivano ma che il suo corpo in qualche modo riusciva a comprendere. "Che cosa significa possedere

un corpo?", si chiese ancora mentre l'uomo si muoveva in lei e la schiacciava col suo peso.

Come un animale, pensò, ma poi capì che in fondo non c'era differenza tra il guardiano e Inoue, che tutto era congegnato in un certo modo che non consentiva scampo, che certe forme e certe leggi erano state fissate una volta per tutte. Il guardiano mugolava per un piacere che la stupiva e un poco anche le ripugnava, ma così forse qualcosa avrebbe capito di quella vasta rete di oggetti colori suoni, le dune e il vento e il faro a precipizio sulle onde e lo sguardo fisso concentrico del gabbiano e il treno che adesso portava Inoue a casa, e poi sua moglie, la notte precedente, quelle che sarebbero venute, la folla innumerevole delle città, i canti e gli anni degli uomini, i sorrisi e le morti senza fine lungo la catena perpetua della vita.

"Perché, perché, perché..." le domande adesso uscivano dalla sua bocca in suoni ritmici e convulsi e ottenevano infine una risposta nell'urlo del guardiano che si abbatteva rantolando su di lei, un urlo che veniva dalle profondità del tempo, dalle caverne, dai tiepidi mari della preistoria, dal brulicare indifferente e voglioso del caos. Quella era la risposta della vita, la vita che conteneva lei e il guardiano e Inoue e tutto.

L'uomo si gettò il codino dietro le spalle e andò a rivestirsi in un angolo. Lei rimase ancora un po' sdraiata su quel letto estraneo, poi si alzò e raccolse i suoi vestiti. Dall'alta finestrella filtrava l'ultima luce del giorno. Pensò ai gabbiani che ancora si libravano con le ali aperte contro il vento e poi avrebbero raggiunto i loro rifugi segreti, pensò all'albergo deserto, al faro che più tardi avrebbe cominciato a pulsare frugando nella notte con demente ostinazione, ripetendo senza posa la sua domanda.



Foto di Gian Luigi Suman

PROPOSTE EDITORIALI

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo 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»¹.

Recensioni

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

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

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

Per citare dalla Rivista

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

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

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

Hanno collaborato a questo numero

Diego Bruschi

Niccolò Cappelli

Dario Carere

Marta Cristofanini

Francesco Giacomantonio

Giuseppe O. Longo

Rocco Pititto

Fausta Squatriti

Marco Trainito

Fotografie originali

Paola Betti

Liliana Corà

Laurence Chellali

Marisa Gelardi

Camillo Ferrari

Roberto Lanza

Pierfranco Ramone

Gian Luigi Suman

Grafica del sito Internet

Giovanni Polimeni

Life Cogitans Institute

Grafica del pdf

Life Cogitans Institute

Collaborazioni esterne

Associazione culturale "Il Forte"

AIPhi- Associazione Italiana

Philosophoi

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista: 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

RIVISTA MENSILE ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

La filosofia come vita pensata