

L'IPPOGRIFO

La Terra vista dalla Luna



In questo numero:

**Verità, dubbio,
finzione**

LIBRERIA AL SEGNO EDITRICE

Primavera 2003

L'IPPOGRIFO

La Terra vista dalla Luna

EDITORIALE

- 3 | Le verità possibili
di Piervincenzo Di Terlizzi

VERITÀ, DUBBIO, FINZIONE

- 7 | La pipa di Magritte
di Lucio Schittar
- 11 | Provocazioni della verità
di Flavia Conte
- 11 | Due poesie
di Francesco Di Bernardo e di Andrea Preo
- 12 | Il teatro della bugia
di Andrea Tagliapietra
- 18 | Il paradosso del filosofo
di Alessandro Fontana
- 23 | La teoria psicoanalitica come chiave
d'accesso alla questione gnoseologica
di Sara D'Andrea
- 25 | Idee di verità
di Federica Manzoni
- 28 | La certezza della Medicina
di Piero Cappelletti
- 35 | La verità che guarisce
di Annalisa Davanzo
- 39 | Tutta la verità su Babbo Natale
a cura di A. Grova, A. M. Del Pup e G. Bragato
- 45 | Babbo Natale o la televisione?
di Stefano Fregonese
- 49 | Ulisse e le sirene
di Livia Iacobelli
- 50 | Verità e finzione
di Tito Maniaco
- 55 | Verità e finzione nella scrittura
di Piervincenzo Di Terlizzi
- 58 | La realtà dello sguardo
nella poesia di Octavio Paz
di Mara Donat
- 60 | Verità e inganno in Mario Luzi
di Marco Marangoni
- 62 | Teatro e verità
di Paolo Bosisio
- 65 | «Trompe-l'œil», inganni e verità in pittura
di Anna Valeria Borsari

SOMMARIO

- 70 | La verità
è dietro l'angolo
di Caterina Diemoz
- 72 | In notitia Veritas?
di Pier Luigi Pellegrin
- 74 | Verità e televisione
di Toni Capuozzo
- 75 | In difesa di una donna
di facili costumi
di Martino Giuliani
- 77 | La fotografia della realtà
di Lelle Zuppati
- 79 | Menù fisso
di Andrea Appi
- 81 | La verità politica del processo
di Isabella Rosoni
- 83 | Il mutamento pauroso del mondo
di Sergio Piro
- 86 | I poveri sono matti
o i matti sono poveri?
di Liliana Piersanti
- 88 | Verità e morte
di Umberto Piperno
- 91 | Quale verità?
di Orioldo Marson
- 96 | Dubitavamo molto...
ed era vero!
di Ida Maddalena Masutti

RECENSIONI

- 98 | Gli eletti sapevano?
di Simonetta De Mattio
- 100 | Dal divano alla comunità
di Fabio Grigenti
- 102 | La maratona di Covacich
di Andrea Busato

QUI PORDENONE

- 104 | Racconti pordenonesi
Il Vez, Giovane Anonimo
- 108 | Il «Deposito Giordani»
Intervista a Giovanni Zanolin
- 111 | Flashback
a cura di Fabio Fedrigo



LIBRERIA AL SEGNO EDITRICE
Questa pubblicazione è promossa dall'Associazione «Enzo Sarli», via De Paoli, 19 - 33170 Pordenone.

Coordinamento editoriale e di redazione

Mario S. Rigoni,
Francesco Stoppa,
Patrizia Zanet.

Redazione

Angelo Bertani, Daniela Bortolin,
Flavia Conte, Fabio Fedrigo,
Piervincenzo Di Terlizzi,
Giovanni Gustinelli,
Roberto Muzzin, Luciana Pignat,
Lucio Schittar, Silvana Widmann.

Progetto grafico e impaginazione

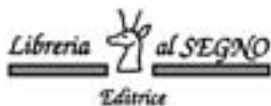
Studio Rigoni.

Fotolito

Studio 7 srl - Fiume Veneto (Pn).

Stampa

Tipografia Sartor - Pordenone.
Stampato nel mese
di maggio 2003
ISSN 1590-8852-9



VICOLO DEL FORNO 2
33170 PORDENONE
TELEFONO 0434 520506
FAX 0434 21334

Copyright© del progetto editoriale:
«L'ippogrifo» by Studio Rigoni.

È vietata la riproduzione, senza citarne la fonte. Gli originali dei testi, i disegni e le fotografie, non si restituiscono, salvo preventivi accordi con la Redazione. La responsabilità dei giudizi e delle opinioni compete ai singoli Autori.

Hanno collaborato a questo numero:

ALUNNI SCUOLA ELEMENTARE «DUCA D'AOSTA», Cordenons (Pn).
ANDREA APPI, attore.
ANNA VALERIA BORSARI, artista.
PAOLO BOSISIO, docente universitario, critico e regista.
GIANNA BRAGATO, insegnante.
ANDREA BUSATO, insegnante.
PIERO CAPPELLETTI, medico.
TONI CAPUOZZO, giornalista.
SARA D'ANDREA, studentessa universitaria.
ANNALISA DAVANZO, psicoanalista.
ANNA MARIA DEL PUP, insegnante.
SIMONETTA DE MATTIO, psicologa, psicoterapeuta e insegnante.
CATERINA DIEMOZ, giornalista e insegnante.
MARA DONAT, poetessa.
ALESSANDRO FONTANA, filosofo.
STEFANO FREGONESE, psicoterapeuta infantile.
MARTINO GIULIANI, pubblicitario.
FABIO GRIGENTI, ricercatore.
ANGELA GROVA, insegnante.
LIVIA IACOBELLI, insegnante e scrittrice.
TITO MANIACCO, scrittore.
FEDERICA MANZON, studentessa universitaria.
ORIOLO MARSON, teologo.
IDA MADDALENA MASUTTI, scrittrice.
MARCO MARANGONI, insegnante.
GIULIO MOZZI, scrittore.
UMBERTO PIPERNO, rabbino e docente universitario.
PIER LUIGI PELLEGRIN, giornalista.
LILIANA PIERSANTI, giornalista.
SERGIO PIRO, psichiatra.
ISABELLA ROSONI, docente universitario.
ANDREA TAGLIAPIETRA, filosofo.
ELENA TURCHETTO, operatrice grafica.
GIANNI ZANOLIN, assessore comunale.
LELE ZUPPATI, fotografo.

Sostengono la pubblicazione de «L'Ippogrifo»:

AZIENDA PER I SERVIZI SANITARI N. 6 «FRIULI OCCIDENTALE»
E DIPARTIMENTO DI SALUTE MENTALE di Pordenone;
COMUNE DI PORDENONE; COMUNE DI SAN VITO AL TAGLIAMENTO;
AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI PORDENONE;
COOP ACLI, Cordenons; COOP FAI, Porcia;
COOP SERVICE NONCELLO e COOP ITACA, Pordenone;
LICEI RIUNITI «LEOPARDI-MAJORANA» di Pordenone,
LICEO «TORRICELLI» di Maniago.

Un particolare ringraziamento a:

SANDRA CONTE, ANNA PIVA, GIANLUCA BETTO E CARLO SARTOR.



**Questa pubblicazione è stata realizzata
con il contributo della Fondazione
Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone**

Per inviare contributi, riflessioni e impressioni, scrivere a:
Redazione «L'Ippogrifo» c/o Studio Rigoni, viale Marconi, 32
33170 Pordenone. Telefono e fax: 0434 21559.
E-mail: Rivistaippogrifo@tuttopmi.it Stoppa.moro@tin.it

Nella nostra cultura, la questione della verità e della menzogna assume forma con i Greci: cominciamo, quindi, con loro. Tralasciamo Omero, e l'importante fatto che una guerra decennale venga risolta da una bugia ben congegnata (il cavallo di Troia). Prendiamo invece in considerazione Esiodo, che nel suo poema intitolato Teogonia (La nascita degli dei), così racconta di aver ricevuto l'investitura al proprio ruolo dalle divinità preposte al canto, le Muse: Una volta esse insegnarono il bel canto ad Esiodo, / mentre pascolava il gregge sotto il divino Elicona. / Per prima cosa mi rivolsero questo discorso le dee, / le Muse Olimpiche, figlie di Zeus egioico. / «Pastori selvatici, cattiva gente, buoni solo a mangiare: / sappiamo dire molte bugie simili a certezze, / sappiamo anche – se ce ne vien voglia – cantare il vero». / Così dissero le perfette parlatrici, figlie di Zeus, / e mi diedero uno scettro, ramo d'alloro fiorente, / appena colto – uno spettacolo: m'ispirarono il canto, / parola divina, perché cantassi le cose di prima e di dopo, / e m'ordinarono di levare inni alla stirpe dei beati che sempre sono, / ma, prima e dopo di tutto, di cantare loro stesse (Versi 22-34).

Intendo cercare tra i versi di Esiodo qualche indicazione per la lettura dei

Le verità possibili

PIERVINCENZO DI TERLIZZI

contributi presenti in questo numero della rivista.

1. LA VERITÀ È IMPREVEDIBILE Tra i tanti personaggi e le ambientazioni possibili nella Grecia del VII secolo (luogo e tempo in se stessi già abbastanza improbabili), indubbiamente le Muse avrebbero potuto compiere scelte esteticamente più raffinate, socialmente più esclusive, che affidare la parola ispirata ad un ignoto pastore delle regioni centrali. Non esiste ricchezza o potere che garantisca il possesso della verità; per contro, non c'è povertà o esclusione che non possa farsi portatrice di verità.

2. LA VERITÀ È AUTOREVOLE Mi rifaccio all'etimologia latina del termine: "autorevole" dal verbo latino augeo, "accresco", con connotazioni religiose. In primo luogo l'autorevolezza riguarda il principio di derivazione della verità, che pare costituirsi come indiscusso: nel racconto esiodico tale elemento è rappresentato dalle Muse, figlie di Zeus, la divinità somma. L'autorevolezza si può declinare in altri modi, con altre metafore (la forza della verità, lo splendore della verità...) e rappresenta un elemento che connette verità a religione, verità a potere: un elemento sul quale filosofia e psicanalisi del secolo scorso molto hanno lavorato, come alcuni dei contributi che leggerete ben chiariscono.

In secondo luogo, l'autorevolezza riguarda colui il quale si fa portatore della parola di verità, e inerisce dunque la sua attendibilità: con questo cominciamo ad entrare nell'ampia serie di questioni che riguardano il nesso tra verità e comunicazione, sul quale torneremo. Possiamo subito notare che la mitologia greca contiene un racconto nel quale la verità si rivela inefficace per l'inattendibilità del suo portatore: si tratta della storia di Cassandra, la profetessa condannata a vaticinare il vero e a non essere mai creduta. In questo senso, si può parlare di un'efficacia della verità, che nel caso di Cassandra è nulla. Il mondo contemporaneo della comunicazione ci pone quotidianamente di fronte alla conferma del fatto che l'efficacia, e il potere che ne deriva, sono ben più legate all'attendibilità che alla reale verità. Ci possiamo chiedere come possa essere così, e noteremo (come avevano fatto in Grecia i Sofisti) che ciò deriva dal fatto che la verità necessita di una comunità che condivide delle regole di comunicazione. Tali regole determinano l'efficacia o meno della comunicazione. Ciò può sembrare restrittivo, ma ha un'indubbia utilità: fornisce delle rassicurazioni. Pensiamo ad Internet: mentre possediamo dei mezzi che consentono, almeno teoricamente, a tutti di comunicare spontaneamente, liberamente, ad un pubblico smisurato, rischiamo che tutti questi sinceri comunicatori parlino nel deserto dell'inefficacia: ed ecco che nascono newsletter, chat, gruppi moderati: appunto, comunità che condividono regole di comunicazione, di attendibilità.

3. VERITÀ E MENZOGNA SONO INESTRICABILMENTE CONNESSE
Le Muse di Esiodo affermano chiaramente questo connubio, anzi, si presentano sostenendo di essere molto brave a dare veste di bontà a ciò che è falso, quasi che sia questa la loro prerogativa più importante. Solo in seconda battuta esse aggiungono di sapere – se e quando vogliono – dire la verità. C'è poco da aggiungere: la vita di tutti i giorni, la politica, la pubblicità, non fanno altro che confermare l'intuizione del poeta greco.

4. LA VERITÀ HA BISOGNO DI UNO SPAZIO DI RAPPRESENTAZIONE, DI UNA MESSA IN SCENA, DELLA PROPRIA EVIDENZA
Nel suo piccolo, il testo di Esiodo è una sceneggiatura. Vediamone gli snodi:

– apparizione improvvisa delle Muse, splendide, di fronte ad un povero pastore imbarazzato; – altisonante discorso d'investitura da parte delle Muse; – consegna dello scettro d'alloro (premio ed onere per il pastore-poeta).

Esiodo non a caso definisce lo scettro *theetòn* (etimologicamente, “ammirevole”): uno spettacolo, appunto.

Molti dei contributi che seguono rimarcano, in ambito filosofico o psicanalitico, questa dimensione teatrale del discorso della verità, che è anche lo spazio che si apre per la finzione (tanto più per motivi anche questa volta etimologici: da *finjo*, “rappresento”).

D'altra parte, che la verità voglia esibirsi implica un'importante conseguenza, densa di conseguenze: essa è strutturalmente refrattaria a costituirsi come segreto. Quando il possesso della verità si pone come segreto, si entra nell'ambito iniziatico, che è il campo del

potere. Il senso di questa connessione, tanto importante nei nostri tempi, è stato magistralmente – e narrativamente – investigato da Umberto Eco nel *Pendolo di Foucault*.

Per tornare al punto di partenza: la verità sarà sì imprevedibile, ma vuole rivelarsi.

5. LA VERITÀ SI OFFRE NELLA DIMENSIONE DIALOGICA

Le Muse parlano ad Esiodo, che a sua volta comunicherà con il suo pubblico: il tutto raccontato nella cornice di un testo che sta a sua volta comunicando qualcosa a qualcuno.

Se pensiamo a ciò di cui è investito concretamente Esiodo, la situazione diventa ancora più chiara. Egli svolge la sua attività di poeta nel contesto di una cultura dell'oralità, è cantore di testi non scritti ma che, costruiti su di una serie di schemi metrici e contenutistici, vengono adattati alle esigenze dell'uditorio che di volta in volta s'incontra. Il materiale di base viene quindi rielaborato per delle occasioni, per delle persone in carne ed ossa, che sono, ciascuna, unica e irripetibile. La verità della parola starà quindi nell'essere presenti al qui-e-ora della recitazione, nel costituirsi parte di una originale situazione comunicativa, nel far sorgere significati da una concreta esperienza.

Il segno scritto non è altro che la pallida traccia di una realtà molto più vitale. La garanzia di questa vitalità, in fondo, non è altro che l'esistenza umana.

6. LA VERITÀ È ESPERIENZA

Esiodo teatralizza la sua ispirazione poetica sotto forma di vicenda autobiografica, appunto, tanto che lascia a noi posteri anche il suo stesso nome (nome d'arte peraltro: “il



Verità: Franz Marc – Dubbio: Pier Paolo Pasolini – Finzione: Orson Welles.
Opere di Luciano Leonardo Preo.

dolce cantore”, nome assunto proprio in seguito a quest’esperienza) per suggellarne l’attendibilità.

Alcuni dei testi che seguono si presentano sotto questa angoscia, vicende che si colorano della ricerca di verità (una verità che è quasi tutt’uno con la saggezza): non si tratta solo dei racconti di esperienze di vita, come può apparirci naturale, ma anche delle esposizioni delle fatiche della ricerca scientifica ed intellettuale.

Abituati ad investire di una certa freddezza oggettiva le caratteristiche della ricerca scientifica, siamo invitati a riconsiderarne la pulsante vitalità nell’esperienza dell’individuo.

7. LA VERITÀ È ARTE Le Muse di Esiodo sanno dire il falso, ma anche cantare il vero.

Ci sarà una differenza, no?

Si potrà anche dire che la menzogna e la finzione ispirano, che sono creative, e tante altre cose che segnano la storia dell’arte a noi vicina. Ma... se leggiamo solo rapidamente i testi

che seguono, ci accorgiamo che una caratteristica di tutti i contributi è proprio la particolare fragranza che il discorso assume quando si approssima al nocciolo pulsante della questione, la verità. Sarebbe interessante, per contrasto, (ma non lo faccio!) analizzare la diversa tensione stilistica che tutti i testi presentano attorno alle aree semantiche della menzogna; verificare come il dubbio sia messo immediatamente in comunicazione sinomimica con la verità e – per conseguenza – in antinomia con la menzogna.

Insomma, alla fine dei conti la verità, magari messa in dubbio, magari pensata come illusoria, attrae. Non c’è niente da fare.

8. LA VERITÀ CAMBIA LA VITA

Esiodo smette i panni del pastore, saluta le sue greggi e comincia a viaggiare come poeta. Che migliori la tecnologia, curi le malattie, guarisca le fobie, rassereni, oppure rattristi, la verità non lascia immutato ciò che incontra. Dico meglio: le

verità e le declinazioni del paradigma della verità, quindi anche la ricerca della verità e perfino la menzogna, mascheramento della verità, rimando nostalgico ad essa.

Ogni discorso sulla verità è quindi il contrario della parola che definisce tanto dei nostri tempi, *intrattenimento*: proprio perché la verità non può lasciare le cose come stanno.

In quest’ambito di stravolgimento di ciò che precede trova un ulteriore spazio anche il nesso tra verità e sacro.

E dunque: verità imprevedibile, legata al suo contrario, scena, dialogo, esperienza, arte, sovvertitrice della vita, chissà quant’altro ancora.

Chiudo queste note ben consapevole di tutta la limitata soggettività di queste approssimazioni; del fatto che ogni volta che ho discusso con qualcuno questa povera congerie d’idee, nuove questioni si sono aperte. Ogni lettore troverà altre ipotesi di lavoro, e queste che saranno? Forse imprevedibili, sovvertitrici... ■



Verità e finzione sono ben esemplificate dalla pipa magrittiana. Si vede chiaramente che si tratta di una pipa, ma l'indicazione sottostante è perentoria: «Questa non è una pipa». Chi guarda *non può* credere ai propri occhi, lo scritto gli intima che quello che vede non è proprio quello che crede di vedere; allora che cosa sarà? Un simbolo fallico, ad esempio. Che può nascondere una polemica dei Dada contro l'eccessiva tendenza all'interpretazione che gli psicanalisti mettono nel loro lavoro. Ma proprio i Dada hanno mostrato l'importanza dei fattori inconsci nella costruzione dell'opera d'arte (e sotto questo aspetto hanno spianato la strada ai surrealisti: da entrambi i gruppi il pittore belga è stato fortemente influenzato) ed è abbastanza strano che in questo modo facciano uno sberleffo ai sacerdoti della (allora) nuova religione.

Un'altra ipotesi. Il carattere intimativo della didascalia può fare il verso ai vari dattatori che a quel tempo cominciavano ad oscurare l'orizzonte europeo, ma questa sarebbe un'osservazione critica troppo sommessa, troppo poco... dadaista.

Per concludere si possono avere due atteggiamenti: si possono cercare di capire le ragioni possibili, oppure si lascia stare e si passa oltre; incappati in un dilemma che pare insolubile, se ne usano gli aspetti più ridanciani (come, secondo me, ha fatto il pittore) per un nuovo gioco da giocare: giocando

La pipa di Magritte

LUCIO SCHITTAR



“alla cavallina” si salta a piè pari il problema. C'è anche una possibile interpretazione più moderna: si può trattare di un “doppio messaggio”, inviato contemporaneamente, sullo stile dei “doppi messaggi” che talora i genitori inviano al figlio psicotico, ma è un'interpretazione, come dire, postuma, fatta alla luce di considerazioni più tarde.

In ogni caso l'immagine di Magritte ben rappresenta la differenza fra verità e finzione: ciò che si vede non è ciò che si pensa di vedere; in più c'è una goccia d'inquietudine, che sembra derivare dall'incertezza.

Nella pagina precedente: maschera del laboratorio *Blu Oltremare AD Design* di Gabriella Battistin, Cordenons (Pn).

LA VERITÀ INVENTATA La verità può essere vista sotto vari aspetti, ma un aspetto tormentato da tempo il sonno dei filosofi: chi garantisce la verità? A questo quesito epistemologico (che cioè riguarda i fondamenti della verità: «Qual è l'autorità che lo garantisce?») sono state date molte risposte. Si è detto che la verità – di un esperimento scientifico, ad esempio – era sicura se l'esperimento poteva venir replicato, ma Popper sorprese tutti affermando (e i numerosi casi di falsificazione di dati scientifici sembrano dargli ragione) che il criterio principale è quello della falsificabilità.

A dire il vero dalla verità ci siamo spesso tenuti distanti, sia per un vago sentimento soterico, sia perché il suo contrario ci è parso in fondo più umano, forse anche più fruibile. La finzione, ci sembra, non è tanto semplice, non è semplicemente negazione della verità, è complicata, e sicuramente va capita meglio nei suoi dettagli.

QUANDO LA FINZIONE È PIÙ FORTE DELLA VERITÀ Ora vi voglio parlare di Ugo Foscolo e di quel meraviglioso poema che sono *I sepolcri*.

Ad un certo punto, nel descrivere un paesaggio notturno, egli parla anche dell'upupa, che nella sua descrizione è un uccello notturno, che volazza “per la funerea campagna”. La verità è che l'upupa non è un uccello notturno; di notte dorme e non va in giro in cerca di cibo, anche

perché ha una livrea troppo visibile e sarebbe lei la cacciata, col pericolo di scomparire dal novero delle specie. Il fatto è che le hanno assegnato un nome, forse onomatopeico, così cupo, con così tante “u”, che le sta proprio bene pensare che svolazzi di notte da una tomba all'altra. Insomma la finzione poetica (si diceva la “licenza poetica”) è stata ancora una volta più forte della verità.

QUANDO LA FINZIONE È FORTE QUASI COME LA VERITÀ Parliamo di quel fenomeno, ben noto ai farmacologi, per cui un falso farmaco, un farmaco che i pazienti assumono convinti che gliel'abbia ordinato il loro medico, ma che è fatto solo di amido, ha in realtà degli effetti positivi, persino nell'attenuare i dolori da cancro. Si tratta dell'effetto *placebo*, che dimostra tutta l'importanza della autoconvinzione, e che per questo è diventato un termine di paragone per giudicare l'attività di un farmaco. È inutile dire che maggiore è la differenza sociale tra medico e paziente, più intenso è l'effetto *placebo*: e più forte è la convinzione del paziente che il medico pensi solo a curarlo. In un'epoca come questa, in cui le medicine alternative sono state ufficializzate, la Sanità non è più intoccabile, e fare il medico piano piano sta diventando soltanto un lavoro, è facilmente prevedibile che anche l'effetto *placebo* perderà d'importanza.

QUANDO LA FINZIONE SI TRAVESTE DA VERITÀ Come è noto, molto si parla di “sicurezza individuale”, molto si usa la frase “mettere a norma”, e chi pronuncia queste frasi prima le fa girare dentro in bocca e così si sente tranquillo.



Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (1899 e 1898).

Le iscrizioni in alto recitano: «Se non puoi piacere a molti con le tue azioni e la tua arte, piaci a pochi. Piacere a molti è male». «Verità è fuoco, verità vuol dire illuminare e bruciare».

Occorre dire che queste parole mettono tranquillo più facilmente chi è un po' avanti con l'età, chi ha bisogno di tranquillità e rigore per vivere senza pensieri i suoi ultimi anni, e quindi desidera che il mondo intorno non cambi (le persone anziane sono le più sensibili ai cambiamenti ambientali: pensate a quante di loro sono colpite da confusione mentale per un semplice ricovero ospedaliero). Mi dà l'impressione che il bisogno di stabilità delle persone anziane sia diventato la... norma di tutti, che si vada perdendo il valore dell'imprevisto e aumentino velocemente i comportamenti definiti anormali. Gli anziani pensano: «In passato ("ai miei tempi") c'erano posti per i matti, per i trovatelli, per chi rubava, per chi commetteva un delitto perché era impazzito. Ora non ci sono più e le strade sono piene di queste persone mollate dagli istituti e dai manicomi, i telegiornali sono pieni di delinquenti trattati come persone normali; è piuttosto difficile sopportare un tale cambiamento». Forse l'aumento delle telecamere nelle strade di alcuni comuni corrisponde all'invecchiamento della società in cui viviamo: la soluzione rapida di questi problemi, come purtroppo è ben noto ai giudici, in realtà non esiste, e coloro che affermano che per risolverli bisogna aumentare il numero delle telecamere o che bisogna aumentare il numero di coloro che fanno rispettare la legge forse non dicono la verità, ma, fornendo la loro risposta come se fosse l'unica, sostengono in realtà un'utopia. Fanno della sicurezza un valore assoluto, e così ad esempio il gran numero d'immigrati li fa sentire quasi assediati, mentre nelle consultazioni vediamo che i cittadini

sono pronti a sostenere chiunque prometta di toglierli da questo assedio.

QUANDO LA FINZIONE SEMBRA IN UN PRIMO TEMPO LA VERITÀ Tutti sembrano abbracciare la verità quando questa si manifesta sotto l'aspetto della solidarietà; chi non si direbbe solidale con coloro che soffrono, con i più deboli? Rischierebbe di diventare impopolare. Ma se andiamo a vedere un po' meglio, usando i termini di Michelstaedter, ci accorgiamo che per lo più si tratta di *rettorica*, e che chi parla in realtà non appare *persuaso* di quello che dice. Il numero dei volontari italiani è altissimo (tre milioni), di per sé sorprende e fa scrivere molto, ma poi veniamo a scoprire che per molti la volontarietà e la disponibilità non vanno sempre insieme con la gratuità, perché in una buona percentuale di casi i "volontari" hanno trovato il modo di venir pagati; non basta, la solidarietà (parola purtroppo generica) nella vita di ogni giorno viene poco praticata. Assai spesso gli invalidi trovano la piazzola per il parcheggio riservato a loro occupata con i più vari pretesti da chi non vi ha, per sua fortuna, alcun diritto.

QUANDO LA FINZIONE INFANTILE SERVE A IMITARE LA VERITÀ ADULTA I bambini giocano ad imitare gli adulti. Quando giocano usano di preferenza un tempo: l'imperfetto (dicono per esempio: «Io ero un cowboy»; o «Io ero la mamma»). È un uso che, esaminandolo bene, appare giustificato: l'imperfetto è un tempo del passato, e in più è un tempo che non è concluso, non è definitivo, è in fondo il tempo del sogno, della fantasia, un tempo che ci comunica: «Io nella mia

mente sono stato un cow-boy o la mamma» e ci rivela tutta l'importanza del gioco come immedesimazione, come far finta di essere un adulto, e imparare così a cavalcare (un bastone) o a cullare (una bambola). È insomma una finzione dei bambini per imitare gli adulti che loro vorrebbero essere (un uomo a cavallo, la madre), allo stesso modo in cui gli adulti s'immaginano delle cose («...io nel pensiero mi fingo...») nella poesia, oppure immaginano, nel teatro, di essere degli altri uomini.

QUANDO VERITÀ E FINZIONE ASSIEME ASPIRANO ALLA BELLEZZA Talora l'imitazione (e quindi la finzione) è così bella che sembra gareggiare con la verità: capita spesso a molti di dire di un fiore falso: «È così bello che sembra vero!». Ma attenzione: di un bellissimo fiore vero diciamo: «È così bello che sembra falso!». Non solo, ma giocando tra il falso e il vero possiamo instillare del dubbio nei nostri interlocutori. Vi faccio un esempio molto semplice: anni fa ho chiesto ad un bravissimo vetraio a lume di farmi in vetro un insetto (una specie di grosso scarabeo) di cui gli portai il modello vero, e che poi regalai ad un mio amico collezionista di farfalle e di coleotteri. Egli lo mise nella sua collezione, fermato anch'esso da aghi d'acciaio. Coloro che lo vedevano pensavano che fosse vero e poi, avvisati che uno dei coleotteri era falso, ne indicavano uno che invece era vero.

Concludendo: la verità è semplice e luminosa (anche se a volte è nascosta dalle nebbie dell'ipocrisia), ma la finzione è più complessa, e a volte forse merita di essere studiata. ■

Provocazioni della verità

FLAVIA CONTE

Quando si parla della verità, il difficile è scegliere da che parte mettersi, trovare il luogo dal quale sollevare il profilo anche filosofico di un così complesso tema. Sì, perché quello della verità è un problema maledettamente complesso. Hegel direbbe che, trattandosi della verità, il punto è proprio quello di non stare da qualche parte, di non “isolarsi” nell’esclusività di una prospettiva. Di non restare ancorati alla rigidità del finito, chiuso nella propria definitiva identità, ma di porsi dal punto di vista dell’intero, in qualche modo, diremmo noi, “al di sopra” o, meglio, nel mezzo, tra le parti.

Per Hegel, infatti, «il solo vero è l’intero», una proposizione che compare nella *Fenomenologia dello Spirito*, un’opera accattivante nell’intuizione narrativa che la ispira e che viene concepita dallo stesso autore come «il romanzo di formazione», la “storia”, la trama di un dileguare in dissolvenza delle figure della coscienza filosofica.

Un’idea di verità come intero, quella di Hegel, che oggi nessuna riflessione filosofica contemporanea avrebbe probabilmente il coraggio di sottoscrivere. Un concetto che, se lasciato meramente a se stesso nella sua astratta solitudine priva della sua stessa dialettica, forse farebbe rivoltare lo stesso Hegel. In che senso allora l’idea dell’intero, proprio nel senso di Hegel, può riguardare ancora una discussione attualmente interessante intorno alla verità?

Ma sfuggire realmente a Hegel presuppone che si valuti esattamente quanto costi staccarsi da lui; presuppone che si sappia sino a dove Hegel, insidiosamente forse, si sia accostato a noi; presuppone che si sappia, in ciò che ci permette di pensar contro Hegel, quel che è ancora hegeliano; e di misurare in che cosa il nostro ricorso a lui sia ancora, forse, un’astuzia che egli ci oppone e al termine del quale ci attende, immobile e altrove. M. FOUCAULT, *L’ordine del discorso*.

Non già per il suggerimento conclusivo, panottico, definitivo del senso della verità che il suo sistema assoluto evoca. Questa è una visione che se ahimè Hegel ha contribuito con la sua esaustiva sintesi ad alimentare, è in sé troppo scopertamente peregrina per impegnare una riflessione a separarsene, sebbene i problemi che l’idea di Assoluto mettono in campo non siano di poco conto e chiedano ancora un supplemento di indagine (cosa del resto da altri tentata).

«Il vero è l’intero» significa piuttosto qualcosa di interessante per noi nel senso che se la verità resta semplicemente la posizione di una prospettiva, cioè una “tesi” circoscritta nei confini della sua identità irrevocabile (*ab-soluta*), essa è *destinata* ad apparire un errore e perciò, presto o tardi, a rovesciarsi in un altro da sé, quell’altro che nella definizione della propria identità “iniziale” escludeva di

essere e di diventare. Ora, il fatto è che per Hegel la verità non è mai confinabile ad un punto di vista, (così come non è la mera sommatoria aritmetica di tutti i punti di vista), e non può esserlo perché essa non è mai semplicemente e definitivamente qualcosa, ma è qualcosa che diviene sempre qualcos’altro, qualcosa che si altera da ciò che puntualmente è (o ha preteso di esser stata), nel senso che il vero è sempre differente. Il divenire altro del medesimo è l’irrequietezza di ogni finito porsi dell’essere che costitutivamente nell’atto stesso del suo nascere serba in sé anche l’ora del proprio tramonto. Reale non è mai ciascun modo di essere per sé, ma il movimento di un dileguare nella differenziazione che sfumando libera e salvaguarda il fiorire del mondo nella sua sconfinata ricchezza. Stare nella verità per il filosofo non significa confinarsi nella definizione di un’essenza irrevocabile (secondo la logica dell’“intelletto astratto”), ma cogliere il movimento concreto della pluralità, trovarsi nell’*infra* dell’alterazione di ogni “che cos’è” (compresa l’individualità della nostra più propria coscienza) attingibile come fluidità e “travaso” delle sue sfumature. Una pluralità che per la filosofia più recente non la speculazione concettuale, ma la scrittura di una narrazione è in grado di secernere, per così dire, da un recondito *secretum* che è il mistero della stesso della creazione e della parola. Non a caso, “la fenomenologia” sia pure di una

coscienza in formazione, come nel caso di Hegel, è consapevole racconto del movimento in figure in dissolvenza della verità. Hegel chiama “contraddizione” il rovesciamento dell’identico nell’altro e “dialettico” il *metodo*, cioè la “via” (*odos*) attraverso la quale (*met*) esso si dipana. Per questo non solo “tutte le cose” in quanto finite nella loro singolarità di parte, in quel che hanno di proprio, sono in se stesse “manchevoli” (prive dell’altro) e per ciò “contraddittorie” e destinate a diventare altro da ciò che sono, ma sono ciò che sono in verità, perché smettono di essere *proprie a se stesse* e diventano altro: il loro “vero” essere appartiene al differimento cui sono destinate (per Hegel in modo “irresistibile” in quanto “manchevoli”) e



Renato Calligaro, *Filosofo*.

che affiora nel margine aperto dalla loro de-formazione. Perciò, egli dice che «la contraddizione è la radice di ogni movimento e vitalità; qualcosa si muove, ha un istinto e un’attività solo in quanto ha in sé stesso una contraddizione».

Essere nel vero (ma diciamo pure: “essere” semplicemente) significa allora “contra-dirsi” dirsi contro, cogliersi nell’instabile gioco di una relazione che è *fra-intendimento*, per il quale tutto quel che è, diciamo che è, perché la modalità del suo limite non è il segno della de-finizione (a tappe) dell’essere, ma sfumatura, la traccia che lascia di sé in ciò che gli resta sempre accanto e oltre; significa accogliere nella finitudine che ogni esser di parte ospita, non la pretesa di un farsi valere, ma lo spettro duplice di una destinazione che è ad un tempo congedo e invio, dissidio e slittamento.

Abitata dalla negazione e dalla mancanza, ogni verità di parte è ambigua radice di una strana totalità che è quella di un assoluto dileguare. ■

Irreprendibile Cosa

FRANCESCO DI BERNARDO

Irreprendibile Cosa
Quando appari nella rincorsa
E lasci il vuoto
Che ti manifesta
Dentro il segno di una cicatrice
E alla mia attenzione puoi
Sfuggire ma non al cuore
Cosa fatta d’altro
Nel vuoto che resta
Quando appare a me
A noi che non sappiamo
Lo sgomento del suo farsi
Innanzi agli occhi là
Dove all’istante manchi
Irreprendibile cosa
Altro è la paura
O l’io diviso
Madre per questo di ogni
Cura che ci trasforma
E blandisce e unisce

The great composer

ANDREA PREO

Pietas, pietas, s’invola
dall’abbarbico dell’illacrimata cosa:
non stringe l’abbraccio
– s’abbandona.

Pietas, pietas, la veritade
ooh... che meraviglia, ha un corpo
ed un odor leggero
– s’accalora.

Pietas, pietas, ora dubitate
fra i tanti cocci d’un vaso
greco, una figura... (Chi è, chi è?)
– s’assapora

Pietas, pietas, una finzione
o l’indistinto... farsi... di un ordine
o il cercare... la maglia rotta
– m’abbandona.

Il teatro della bugia

ANDREA TAGLIAPIETRA

1. DIRE LA COSA CHE NON È. Immaginiamo di dover spiegare cos'è una bugia a qualcuno che non abbia mai mentito. È il compito che, nella quarta parte de *I viaggi di Gulliver* (1726), il protagonista del romanzo di Jonathan Swift, non senza qualche imbarazzo, cerca di assolvere. Nel paese degli Houyhnhnm – onomatopea che dovrebbe riprodurre foneticamente, almeno nella pronuncia inglese, il nitrito d'un cavallo – i cavalli sono animali razionali, mentre gli uomini, i crudeli e sordidi Yahoo (sì, proprio come il noto portale che troviamo su Internet), sono animali assolutamente irragionevoli. Gli Yahoo accolgono Gulliver, sbarcato in quella landa fantastica dopo le avventure di Lilliput (la terra degli uomini minuscoli), di Brobdingnag (la terra dei giganti) e di Laputa (la terra degli scienziati stupidi), alla stregua di alcune scimmie arboricole africane, ossia urlando e lanciandogli contro i propri escrementi. Signori di quel luogo, tuttavia, non sono i litigiosi e sciocchi umanoidi che danno a Gulli-

ver un così disgustoso benvenuto ma, per fortuna del malcapitato viaggiatore, i pacifici e sapienti Houyhnhnm, del tutto simili a quei cavalli che, nelle coeve stampe hogarthiane del Mondo alla rovescia, stanno compostamente seduti in carrozza, facendosi trainare da sguaiate quadrighe di esseri umani. La cosa che colpì maggiormente i lettori settecenteschi del Gulliver, impressionando in particolare Immanuel Kant, che delle pagine di Swift era sincero ed assiduo ammiratore, fu la questione dell'assoluta veridicità degli Houyhnhnm. Nel capitolo quarto della quarta parte del romanzo, Gulliver espone «la nozione di vero e falso presso gli Houyhnhnm»: «Il mio padrone [così Gulliver chiama il cavallo che gli offre ospitalità] m'ascoltò mostrando grandi segni di disagio; giacché il dubitare e il non credere sono cose tanto fuori dell'usato in quel paese, che i suoi abitanti non sanno qual contegno assumere in simili congiunture. E rammento come, discorrendo frequentemente con il mio padrone sul-

la natura umana nelle altre parti del mondo, e cadendo il discorso sulle menzogne e le false rappresentazioni, fosse per lui difficile comprendere cosa intendessi dire, ancorché peraltro dotato di grandissima perspicacia. Infatti, egli ragionava nel modo seguente. Diceva che l'uso della favella serve per intenderci l'uno con l'altro, e per essere informati sui fatti; ordunque, se uno diceva la cosa che non era, quegli scopi restavano delusi: poiché io non posso propriamente dire d'intendere qualcuno, né tantomeno d'essere informato, ove mi si lasci in una condizione peggiore dell'ignoranza, essendo stato portato a credere una cosa nera quando invece è bianca, e corta quando invece è lunga. E questa era l'unica nozione che avesse della facoltà di mentire, tanto perfettamente compresa e praticata fra le creature umane». Dunque, nella terra dei cavalli razionali, che non sanno cos'è la bugia e non conoscono la pratica del dubbio, mentire significa dire la cosa che non è. Ma si possono dire cose che non sono? Nel

ANDREA TAGLIAPIETRA insegna Storia della filosofia all'Università di Sassari. Dal 1993 cura l'edizione dei *Dialoghi* di Platone per Feltrinelli. È consulente per il settore filosofia e scienze umane della Bruno Mondadori. Dal 1991 è editorialista e collaboratore delle pagine culturali de «Il Gazzettino» e, dal 1996 al 2001,

del mensile «Capital». Principali pubblicazioni: *La metafora dello specchio. Lineamenti per un'astoria simbolica*, Feltrinelli 1991; *L'Apocalisse di Giovanni*, Feltrinelli 1992; *Gioacchino da Fiore, Sull'Apocalisse*, Feltrinelli 1994; *Platone, Fedone o sull'anima*, Feltrinelli 1994; *Kant-Constant, La verità e La menzogna*.

Dialogo sulla fondazione morale della politica, Bruno Mondadori 1996; *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli 1997; *Che cosa è l'illuminismo?*, Bruno Mondadori 1997; *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori 2001.

dialogo platonico detto *Eutidemo* o “sull'eristica”, il protagonista del dialogo, il sofista Eutidemo, sbeffeggia il suo interlocutore Ctesippo difendendo la tesi per cui mentire è impossibile. L'argomentazione di Eutidemo ribalta la definizione della bugia coniata da Gulliver a beneficio degli Houyhnhnm. Se dire la verità equivale a dire cose che sono, anche chi mente dice cose che sono. Infatti, come già sosteneva Parmenide, dire cose che non sono è assolutamente impossibile, dal momento che «non potresti conoscere ciò che non è, perché non è cosa fattibile, né potresti esprimerlo» (DK 28 B 2,7-8). Ne consegue che è necessario affermare che «nessuno dice il falso» e che, se qualcuno parla, «dice la verità e cose che sono» (*Eutidemo* 283e - 284c). Eutidemo non fu l'unico dei sofisti a interpretare in senso aporetico le scoperte dell'ontologia, ovvero di quella disciplina dell'essere che aveva mosso i primi passi nelle pagine del *Poema sulla natura* di Parmenide. Per esempio, a conclusioni inverse rispetto a quelle del personaggio del dialogo platonico era giunto un allievo di Gorgia, Seniade di Corinto, che, basandosi sulla medesima equazione di essere e verità formulata da Eutidemo, affermava, invece, che «tutto è falso». Se, come sosteneva Gorgia (DK 82 B 3), non esiste un essere, non esiste nemmeno alcun pensiero dell'essere, e se il pensiero dell'essere significa verità, data la non esistenza dell'essere non c'è alcuna verità, ma solo e ancora l'ininterrotta teoria del “falso” o, come dicono i Greci, dello *pseudos* (DK 81). Parola in sé ambigua, che significa vuoi “falsità” ed “errore”,

vui “bugia” e “menzogna”. Ambiguità che, del resto, compete anche al verbo *pseudomai* che, in greco, vuol dire sia “sbagliarsi” che “mentire”. Ciò che avvicina l'errore alla menzogna è la loro comune apparenza oggettiva di falsità.

2. FINZIONE, IMMEDESIMAZIONE E VERITÀ In una società come quella dei cavalli razionali di Gulliver, in cui la comunicazione è assolutamente trasparente e la parola rispecchia l'oggetto, la falsità dell'errore e quella della menzogna sembrano coincidere. Si tratta, in realtà, di un punto di vista che accomuna, singolarmente, alcuni aspetti del pensiero primitivo e infantile, certe patologie, come l'autismo, con l'im-

postazione della logica dell'essere che la tradizione attribuisce a Parmenide. Facciamo un esempio. Mostriamo a individui adulti e ad alcuni bambini una bambola, una casetta delle bambole, un giocattolo e due scatole, una rossa e una blu, così da poterle chiaramente distinguere. Poniamo la bambola in modo che essa possa assistere a ciò che facciamo. A questo punto prendiamo il giocattolo e mettiamolo nella scatola blu. Poi spostiamo la bambola dentro la sua casetta, in modo che non possa vedere quello che stiamo facendo. Adesso togliamo il giocattolo dalla scatola blu e mettiamolo nella scatola rossa. Fatta quest'ultima operazione, tiriamo fuori la bambola dalla sua casetta e domandiamo agli spettatori, adulti e bambini, dove, a loro avviso, la bambola cercherà il giocattolo, nella scatola blu o in quella rossa? Gli adulti risponderanno nella scatola blu, mentre i bambini al di sotto dei quattro anni, ma anche un computer il cui funzionamento segua i principi eleatici della logica dell'essere (cioè un computer a logica binaria 1/0, essere/non essere, come quelli attuali) o lo Houyhnhnm che ospita Gulliver, risponderanno nella scatola rossa. La differenza ha a che fare con la capacità degli adulti e dei bambini di età superiore ai quattro anni (ma anche, come dimostrano recenti studi di etologia, di alcuni animali superiori, quali scimmie, cani, gatti, ecc.) di costruire un modello dei contenuti della propria mente e, insieme, di costruire un modello dei contenuti della mente altrui, mettendoli a confronto. In questo caso dell'ipotetica mente della bambola, sulla quale non si proiettano automaticamente i contenuti della propria mente,



In questa e nelle pagine seguenti:
illustrazioni di Roberto Innocenti,
tratte da *Pinocchio*,
Edizioni C'era una volta...



come fanno, in genere, i bambini al di sotto dei quattro anni, ma di quello che – in base, certo, alle informazioni disponibili (nell'esempio, il fatto che la bambola fosse dentro alla sua casetta e, quindi, non avesse potuto assistere allo spostamento del giocattolo dalla scatola blu alla scatola rossa) –, si suppone possa essere il punto di vista dell'altro. A detta degli etologi evuzionisti il continuo gioco di inganno e controinganno che costituisce il rapporto fra predatore e preda è stato il principale stimolo per lo sviluppo dell'intelligenza animale (umana e non umana). Possiamo chiamare questo processo capacità di immedesimazione. Grazie a questa capacità ci appare il mondo come stratificazione di sensi e di punti di vista, come fascio di relazioni complesse, come

molteplicità irriducibile e non più come somma puntuale di enti isolati e collegati fra loro soltanto dalla negazione reciproca. Grazie a questa capacità noi possiamo fingere e simulare, ma anche comprendere la finzione e la simulazione, dubitare, smascherare l'inganno e, dunque, dare alla verità quel significato concreto e dinamico (Michel Foucault la chiamerebbe verità critica) che ha a che fare con la più ampia gamma delle dimensioni della vita. In questa prospettiva mi piace leggere il famoso paradosso con cui Pablo Picasso definiva l'arte come «la menzogna che ci fa capire la verità». Non è un caso, infatti, che nel paese degli Houyhnhnm i saggi e pacifici equini – racconta Gulliver – «non hanno la più lontana idea di cosa siano i libri e la letteratura». Per legge-

re un romanzo, per intendere una poesia, per assistere a una rappresentazione teatrale o a un film, per fruire di qualsiasi altra opera di immaginazione, ma anche per intrattenere una banalissima conversazione che non sia composta di mere proposizioni protocollari (come, per esempio, alle ore "k", nel luogo "y", alle condizioni d'osservazione "z", accade il fatto "x") è necessario possedere questa facoltà di immedesimazione. In virtù di questa facoltà, la funzione di verità non va riferita alla diade reciprocamente negativa e esclusiva di essere e nulla, ma alla diade reciprocamente affermativa e inclusiva di stesso e di altro.

3. DIRE ALTRO DA CIÒ CHE È IL CASO È in questo senso che, a mio avviso, si deve interpretare il famoso superamento del-

l'ontologia di Parmenide, che Platone propone in quel passaggio del Sofista dove lo Straniero di Elea, protagonista del dialogo, afferma che «vera è la proposizione che dice su di te le cose che sono come sono», mentre «falsa» è «quella che dice di te cose altre (*hétéra*) da quelle che sono». Queste ultime, si affretta a precisare l'Eleate, «dicono cose che sono, ma altre da quelle che sono in relazione a te» (Sofista 263b). Il falso non è il nulla, ma il diverso, il differente, l'altro della relazione. Solo con l'acquisto dei concetti di alterità e di relazione, il falso e, quindi, la stessa possibilità oggettiva della menzogna, ottengono visibilità, pensabilità e significato. Ma, si potrebbe dire egualmente, che soltanto mediante i concetti di alterità e di relazione la verità diviene qualcosa che non coincide con tutto ciò che si dice o con nulla di ciò che si dice. È perlomeno singolare che, nel circuito logico che connette l'essere alla verità, dischiudendo la dimensione dell'errore e del falso, la falsità stessa, per essere, abbia bisogno dell'alterità, così come, nel circuito pseudologico della menzogna, che muove dall'originarietà della figura dell'altro (per mentire bisogna sempre essere almeno in due, sicché anche l'autoinganno presuppone una sorta di sdoppiamento di sé), la bugia, per esser tale, necessita della presupposizione di quella verità, e di quella possibile unificazione e immedesimazione con l'altro, che il discorso menzognero provvede a negare solo in un secondo momento. Sostituendoci quindi a Gulliver nel tentativo, probabilmente disperato, di spiegare agli Houyhnhnm cos'è una bugia, potremmo dire che mente co-



lui che enuncia “x” credendo che “x” non sia il caso (prendiamo questa formulazione dell'inerenza dal saggio di Umberto Eco, *Dire il contrario*), ossia che “x” sia altro da ciò che è il caso di dire, e fa ciò con l'intenzione di ingannare, ovvero mettendo in atto tutte le strategie possibili affinché colui a cui è rivolto l'enunciato “x” creda che, per il parlante, l'enunciato “x” è il caso. Come si può facilmente vedere, così, in realtà, noi non forniamo una definizione della bugia, ma, piuttosto, finiamo per descrivere il comportamento del bugiardo. La bugia, cioè, non è ciò che si dice, né la relazione fra ciò che si dice e il mondo (altrimenti tra l'errore e la bugia non ci sarebbe differenza), ma una particolare situazione che prevede una molteplicità originaria di refe-

renti, quasi una sorta di teatro ove si dà un'intreccio di rappresentazioni e di intenzionalità. D'altra parte che la bugia non abbia a che fare, se non lateralmente, con la relazione fra ciò che si dice e il mondo, ce lo mostra l'esempio classico e insieme paradossale dell'enunciatore che enuncia “x” credendo che “x” non sia il caso, mentre “x” è il caso.

4. MENTIRE DICENDO LA VERITÀ Si tratta, in poche parole, della situazione limite per cui colui che afferma il falso, mente dicendo la verità. All'interno di questa situazione si va dal bugiardo che dice il vero per caso e senza volerlo a quello «zenit dell'arte menzognera», per dirla con Guido Almansi, che prevede il deliberato uso della verità allo scopo di ingannare. Di quest'ultima variante, vale a dire della sincerità del seduttore, è esempio magnificamente inquietante il Valmont de *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de Laclos. Il diabolico visconte prima finge l'amore per la sventurata Madame de Tourvel, quando ancora non lo prova, e poi, con un magistrale controllo che tuttavia finirà per ritorcersi contro lui stesso nel finale moralistico del romanzo, continua a fingere anche quando ormai ne è innamorato: «non uscii dalle sue braccia che per gettarmi alle sue ginocchia per giurarle amore eterno; e, bisogna confessare tutto, pensavo quanto dicevo» (Lettera 125). La Tourvel, allora, non può più aver difese innanzi a uno spasimante così spudoratamente sincero e la sua protesta potrebbe essere ben riassunta da quella battuta de *Il bugiardo* (1643) di Pierre Corneille che recita: «Che? Anche quando

dicevate il vero, in realtà mentivate?» (Atto V, scena IV, v. 1648). «*Al busiario no se ghe crede gnanca la verità*» (Atto II, scena X, v. 8), chiosa Arlecchino ne *Il bugiardo* (1750) di Carlo Goldoni. Invece, a proposito della prima variante, ossia del bugiardo che dice il vero per caso e senza volerlo, mi viene in mente il tragico e crudelissimo scenario raccontato da Jean-Paul Sartre ne *Il muro* (1939). Qui Pablo Ibbieta, imprigionato dai franchisti durante la Guerra civile di Spagna, viene interrogato sotto tortura a proposito del nascondiglio del proprio capo e amico Ramon Gris. Pablo sa che Ramon è dai suoi cugini, nei dintorni della città e quindi, per sfidare gli aguzzini più che per ingannarli, indica un posto improbabile e sgradevole, la capanna dei becchini, al cimitero. Il giorno dopo Pablo, che ormai crede di doversi avviare verso il plotone d'esecuzione, viene inaspettatamente rilasciato. Incontra il panettiere Garcia che lo informa che Ramon Gris è stato ucciso: «È stato un coglione. Ha lasciato la casa del cugino martedì perché avevano avuto a che dire. Non mancavano le persone che l'avrebbero nascosto, ma non voleva dover più niente a nessuno. Ha detto: "Mi sarei nascosto da Ibbieta, ma dal momento che l'han preso andrò a nascondermi al cimitero" [...] L'hanno trovato nella capanna dei becchini. Lui ha sparato loro addosso e loro l'hanno steso». Proprio girando attorno ai casi estremi e paradigmatici di chi mente dicendo la verità o di chi dice il falso ma non mente, Agostino, nel *Sulla bugia* (395 d.C.), elabora quella che è, forse, la definizione della menzogna che ha avuto, nel-



l'arco della storia del pensiero occidentale, il più stabile e duraturo successo.

5. IL DIALOGO DELLA MENZOGNA Cos'è una bugia? Una bugia, scrive Agostino, «è l'affermazione del falso con l'intenzione volontaria di ingannare» (*mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi*) (*De mendacio* IV, 4). Infatti, è necessario precisare che «non chiunque dice il falso mente», sicché, a giudizio del Vescovo di Ippona, per arrivare ad una definizione chiara e inequivocabile della menzogna si deve prendere in esame un fattore supplementare ma decisivo, quello dell'intenzionalità. «Mente», prosegue Agostino, «chi pensa una cosa e afferma con le parole o con qualunque mezzo di espressione qualcosa di diverso. Per questo si dice che chi mente ha un cuore doppio (*duplex cor*), ossia un doppio pensiero (*duplex cogitatio*): ha un pensiero della cosa che sa o ritiene vera e che non dice, un altro di quella che sa o ritiene essere falsa e che dice al posto del primo. Da ciò deriva che si possa dire il falso senza menti-

re, se si pensa che sia così come si dice, sebbene così non sia, e che si possa dire il vero mentendo, se si pensa che sia falso e lo si afferma al posto del vero, sebbene in realtà sia così come si afferma. È dunque dall'intenzione dell'animo (*ex animi sui sententia*) e non dalla verità o falsità delle cose in sé che bisogna giudicare se uno mente o non mente» (*De mendacio* III, 3). Tuttavia, come ormai spero appaia chiaramente dallo sviluppo del nostro discorso, anche Agostino non definisce la menzogna in sé (che, in quanto tale, ossia come fenomeno oggettivo, presenta tutte le difficoltà a cui si è già accennato), quanto piuttosto la situazione relazionale entro cui si manifesta l'evento menzognero. La bugia non è la parola bugiarda o il nesso negativo che questa parola intrattiene con una presunta verità oggettiva del mondo. Non è, propriamente, nemmeno la semplice volontà ingannatrice, seppur questo, in fondo, sia il contenuto più proprio e storicamente fecondo della definizione agostiniana. In realtà, ciò che fra le righe del testo agostiniano possiamo leggere, anche e soprattutto oltre Agostino e oltre le trattazioni eminentemente etico-morali della questione, è che la bugia – ogni bugia – ci offre, come si è detto in precedenza, una specie di teatro di cui siamo, insieme, spettatori e attori. La teatralità della bugia prevede l'incrocio di due diversi processi di immedesimazione: quello di colui che, per ingannare, deve immedesimarsi nella vittima del suo inganno e quello di colui che, per non farsi ingannare, deve immedesimarsi nel suo ingannatore. Anzi, sviluppando in tutt'altro contesto una bella

intuizione dei semiologi Massimo Bonfantini e Augusto Ponzio (*Il dialogo della menzogna*), potremmo dire che il teatro della bugia prevede almeno cinque ruoli che personificano i rapporti fra discorsi diversi: 1. colui che mente (il bugiardo); 2. colui a cui si mente (l'ingannato); 3. colui che sa la verità (il testimone); 4. colui che smaschera la menzogna (il giudice inquisitore); 5. colui a cui si mostra lo smascheramento della menzogna (lo spettatore-osservatore).

Inutile aggiungere che questa pluralità di ruoli può ridursi a una sola persona, come nella figura limite dell'autoinganno, o dispiegarsi in tutta la sua teatralità nelle forme del mondo della vita che, dall'origine del teatro, si rispecchiano nell'esperienza della rappresentazione drammatica.

6. EVENTO, TEATRO E FILOSOFIA La bugia, come la maggior parte dei fenomeni del mondo della vita, accade, ossia si dà nella forma dell'evento e consiste in un evento. Ora, il teatro, sin dalla sua remota comparsa nella cultura umana (che probabilmente è assai più antica di quanto gli storici del teatro siano disposti ad ammettere), consiste nel cogliere l'evento e nel metterlo in scena come tale. In questo, ossia nella capacità del teatro di abbracciare l'evento, conservandolo anche nel gioco della rappresentazione – che, come ci ha insegnato Antonin Artaud, non è mai una ripetizione, ma è sempre un nuovo evento originale e originario –, sta la ricchezza euristica che l'arte e soprattutto la prassi drammaturgica può mettere a disposizione della filosofia. Credo sia un campo d'indagine molto fecondo, tanto più che il pensie-

ro occidentale, da Platone fino a Nietzsche, non si è quasi mai interessato al teatro e, quando lo ha fatto, ciò è avvenuto solo in quanto antimetafora della filosofia. Infatti, se la filosofia, come sua vocazione fondamentale, assume su di sé il compito di separare il vero dal falso, il reale dall'illusione, il teatro, invece, appare come quel luogo dove tale distinzione viene continuamente messa in questione. Diciamo appare, perché, in realtà, ciò che il teatro fa entrare in crisi non è l'esistenza della verità, bensì la modalità della distinzione con cui si pretende di separarla dal falso, ovvero gli indici della finzione, dell'irrealtà, della non sussistenza di ciò che accade in scena. Qualcuno ha detto che l'attore è quel bugiardo che, quando recita, dice sempre la verità. L'attore, in virtù di ciò che egli stesso è, ci consente di apprendere la molteplicità di senso e di posizione di quel "punto di vista" che noi chiamiamo "io", la pluralità dei ruoli assunti da tale "io" nell'incrocio delle circostanze e delle situazioni rispetto alla pretesa di unicità

dello sguardo filosofico, alla sua staticità, alla sua presuntuosa superficialità. Il dialogo è, con tutta evidenza, l'elemento strutturalmente fondativo (non l'unico) del teatro. Ma il dialogo è anche il modo con cui la filosofia entra nella storia della cultura occidentale, vuoi nella sua forma *fluens*, intendendo per dialogo l'ironia, il dubbio e la prassi di vita del filosofo socratico, vuoi nella sua cristallizzazione letteraria, ossia nel corpus dell'opera platonica, costituito, appunto, dai *Dialoghi*. Il dialogo, quest'antica intersezione fra teatro e filosofia, è il luogo a cui il pensiero filosofico deve necessariamente tornare. Non per recuperare un'improbabile forma letteraria, né per scimmiettare nuove mode ermeneutiche o dialettiche, ma per sondare quel rimosso inconfessabile della nostra cultura che ha a che fare con l'originalità del molteplice, ovvero con l'irriducibilità dell'essere all'Uno. Quell'Uno a cui, invece, secondo i principi della razionalità occidentale, il multiverso del tutto deve sempre essere ricondotto. Il teatro, ai margini della nostra cultura, si è fatto custode della molteplicità e della polifonia dei sensi di contro all'ostinato monoteismo riduzionista della ragione. È stato, spesso, spazio estremo, anomalo e pericoloso, scena di crimini, di crudeltà e di follia. Scena, quindi, anche e soprattutto di menzogne, di inganni, di bugie e di bugiardi. Dramma di bugiardi finti, gli attori, e di bugiardi veri, i personaggi con cui l'originario teatro della bugia e la sua intrinseca serietà sono andati a dispiegarsi sulla scena, nella giocosa bugia del teatro, rimanendovi riflessi come in uno specchio. ■

BREVE NOTA BIBLIOGRAFICA

Per chi volesse approfondire mi è d'obbligo rinviare al mio *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale* (Bruno Mondadori). I saggi di Eco, di Bonfantini e di Ponzio si trovano in AA. VV., *Menzogna e simulazione* (Edizioni Scientifiche Italiane). Per Almansi segnalo G. Almansi, *Bugiardi. La verità in maschera* (Marsilio). Per Foucault e il rapporto fra teatro e filosofia consiglio almeno *La scena della filosofia in M. Foucault, Il discorso, la storia, la verità* (Einaudi). Per Artaud l'ormai classico A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (Einaudi).

Il paradosso del filosofo

ALESSANDRO FONTANA

Nell'*Ermeneutica del soggetto* (corso al Collège de France del 1981-82, apparso nel 2001), Foucault ha individuato in Descartes una sorta di spartiacque nella lettura del rapporto tra soggetto e verità. Prima di Descartes l'accesso alla verità avveniva attraverso le cosiddette tecniche di soggettivazione, cioè esercizi su di sé che nell'etica greco-romana a partire da Socrate fino allo Stoicismo, esprimevano più che un "conosci te stesso" una "cura di sé", una *cura sui*. Secondo i precetti di questa etica non si accede alla verità se non dopo un lungo e assiduo apprendistato che pone il sé alle prese con se stesso e che fa dell'individuo un soggetto, non già un soggetto di verità, bensì un soggetto per la verità. Foucault ha descritto minuziosamente questi esercizi riguardanti la *cura sui* in *La cura di sé* e nell'*Ermeneutica*; nei suoi ultimi corsi dell'1982-84 ha coniugato il lavoro della *cura sui* con l'esercizio della *parresia*, quel "dire il vero", quel coraggio di dire la verità ai superiori e a se stessi, che si oppone a tutte le varie forme di lusinga e di inganno quali l'adulazione, la blandizie, la polemica, le tecniche retoriche del dialogo, del biasimo, del plauso, dell'elogio e della persuasione. In questo lavoro di accesso alla verità, tramite la pratica del dire il vero, il soggetto perviene ad una trasformazione di sé (*metanoia*, conversione), cambia stile di vita, modifica il suo rapporto tra sé

Questo intervento, presentato a Karlsruhe il 21 settembre 2002 in occasione di un Convegno dedicato a «Michel Foucault e le arti», è stato amputato per ragioni di spazio della sua parte centrale con l'accordo dell'autore. Il testo integrale sarà pubblicato con ulteriori sviluppi in altra sede, trattandosi di un lavoro in corso d'opera.

ALESSANDRO FONTANA (Sacile 1939) vive e lavora in Francia. Ha lavorato con François Furet e con Michel Foucault del quale ha tradotto per Einaudi *La nascita della clinica* (1969) e *L'ordine del discorso* (1977). Ha inoltre curato l'edizione italiana dell'*Antiedipo* di Deleuze-Guattari (Einaudi). Ha collaborato al volume collettivo, curato da Foucault, *Io, Pierre Rivière* (Einaudi 1976). Ha raccolto una serie di saggi di Foucault intitolato *Microfisica del potere* (1977) e curato insieme a Mauro Bertani il corso '75-'76 intitolato *Bisogna difendere la società* (Feltrinelli). Tra le sue pubblicazioni: *Il vizio occulto* (Transeuropa), *Polizia dell'anima* (Ponte alle Grazie), numerosi saggi tra cui *La scena* (Storia d'Italia Einaudi, vol. 1, 1970) a cui il presente contributo si riallaccia.

e gli altri e correlativamente quello degli altri con sé, tramite esercizi come l'autocoscienza solitaria, l'esame e la prova su di sé, tanto nella vita privata quanto in quella pubblica. È propriamente il coraggio di

dire il vero che in definitiva da Socrate fino ai Cinici e gli Stoici romani, definisce un'etica e un'estetica dell'esistenza, una *techne tou biou*.

Secondo Foucault la linea di divisione tra l'atteggiamento critico antico e l'analitica della verità moderna, sarebbe dunque tracciato in occidente da Descartes. Nel primo caso sono gli esercizi della spiritualità ascetica (che non va confusa con la fuga cristiana dal mondo) a legittimare il soggetto nella sua parola di verità; nel secondo, la verità si definisce attraverso la prova di dubbio tramite regole assiomatiche, oggettive, evidenti: verità/illusione da un lato; certezza/errore dall'altro. Nell'*Ermeneutica* Foucault ha sfumato in qualche misura i toni piuttosto aspri di questa divisione, rintracciando alcuni prolungamenti dell'atteggiamento antico nella filosofia postcartesiana e in pensatori come Spinoza, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e nello Husserl della *Krisis*; in effetti anche in questi filosofi l'atto della conoscenza, al di là del fatto che venga valorizzato o squalificato, «resta legato alle esigenze della spiritualità» (p. 29, ma cfr. pp. 182-183). Comunque sia, nel corso tenuto a Berkeley nel 1983 a proposito della differenza tra il dubbio cartesiano e l'atteggiamento parresiano, egli sosteneva: «prima che Descartes raggiunga un'evidenza indubbiamente chiara e distinta non è ancora del tutto certo che quel che egli cre-

de sia vero. Al contrario, nella concezione greca della *parresia* l'acquisizione della verità non costituisce problema, perché il fatto di detenere la verità è garantito dal possesso di certe qualità morali: che qualcuno possieda qualità morali testimonia per sé del suo accesso alla verità e viceversa» (p. 6). Si potrebbe obiettare che la verità degli antichi non è la certezza dei moderni e che nello stesso Descartes non vi è accesso alla certezza senza una serie di precauzioni ed esercizi preliminari. Tuttavia, tali esercizi sono solo mentali e perciò non hanno che un debole effetto sull'individuo che vi si sottopone. Il fatto è che a partire da Descartes la verità cambia luogo e statuto: essa non è più quel che permette all'individuo di divenire soggetto accordando il suo stile di vita al suo pensiero, ma è qualcosa di dato che non implica (o implica molto poco) né un cambiamento di vita né un lavoro su di sé; è qualcosa di autoreferenziale, posto al di là e indipendentemente dall'individuo che vi si rapporta; qualcosa che non ha che un tenue legame con il *bios*, la vita, l'esistenza, il modo di vivere di colui che tenta di avvicinarla e di coglierla. Si tratta di una verità che intrattiene un rapporto estrinseco nei confronti del soggetto, la cui sola regola da seguire consiste nello sfuggire metodicamente le finzioni e le illusioni che possono indurlo sulla cattiva strada, quella dell'errore. Descartes ha descritto molto bene le tecniche di aggiramento dell'errore tramite l'esercizio del dubbio, visto che per lui la questione essenziale era: come pervenire alla certezza evitando tutti gli ostacoli e le aporie dell'atteggiamento scettico? Gli esercizi

della prova del dubbio sono, com'è noto, il sogno e il genio maligno. Ma non la follia, perché, come ci ricorda Descartes nelle *Meditazioni*, posso ben dubitare di sognare così come posso dubitare che un genio maligno si diverta ad ingannarmi, ma non posso dubitare di essere qui, seduto accanto al fuoco, in vestaglia, a meno di non essere folle, come quei folli che credono di essere dei re o delle brocche: «suvvia, – dice allora il filosofo – non sarei meno stravagante se mi regolassi su questi esempi». A proposito della follia come esercizio del dubbio, Foucault ha intrattenuto, com'è noto, un vivacissimo scambio con Derrida. In *Follia e sragione* del 1961, sul *cogito* cartesiano aveva scritto: «ormai la follia è esiliata. Se pure all'uomo capita di impazzire, il pensiero, come esercizio sovrano di un soggetto che impone a se stesso il compito della verità, non può essere insensato: l'evento di una *ratio*». A ciò Derrida in un testo del 1963, *Cogito e storia della follia*, ha contrapposto l'esistenza "iperbolica" di quel che egli chiama un *Logos* originario dove follia e ragione coesisterebbero, un *Logos* originario che né una totalità finita né la riduzione ad un'esclusione storica riuscirebbero ad esaurire; al che Foucault nella postfazione all'edizione italiana del 1972 di *Storia della follia*, ha ribattuto risolutamente che in Descartes «la follia viene esclusa dal soggetto che dubita per potersi qualificare come soggetto dubitante». Posizione di difesa, in Derrida, di una *Philosophia perennis* – che ricorda quella di Hegel nell'*Enciclopedia* (par. 408) a proposito della coesistenza di follia e sragione in quella forma di

pazzia che Pinel chiama morale – una filosofia che si trova a disagio nei riguardi di una problematica, piuttosto imbarazzante, esclusione della follia che essa non riuscirebbe ad inglobare nel suo progetto totalizzante. Posizione storica e genealogica in Foucault nel guardare al *cogito* cartesiano come ad un evento radicale, con un duplice effetto: da un lato, l'orizzonte luminoso della conoscenza e della scienza, la sovranità di una ragione attraversata – come dice Heidegger (nelle pagine consacrate all'analisi del *cogito* nei suoi corsi su Nietzsche) da un «sentimento supremo di potenza e sicurezza», un sentimento che ci rende, per dirla con le stesse parole di Descartes «padroni e possessori della natura»; dall'altra, una linea d'ombra attribuibile non al *cogito* ma all'io empirico, l'individuo posto ai margini, estrinseco alla sovranità della ragione, alle prese con un'altra verità, una verità frusta, silenziosa, impoverita, residuale – poiché come scriveva Foucault nel 1961: «dall'uomo all'uomo vero, il cammino passa ora attraverso l'uomo folle». Tutta la *Storia della follia* è percorsa da questo progetto anticartesiano con un duplice risultato: per un verso, la scrittura definita ingenuamente da qualcuno "barocca", che si spiega e si giustifica nel coglimento necessario di quel che è fuori del *cogito* con uno stile e un approccio che non sono quelli del *cogito*; per l'altro, una valorizzazione della follia come ricettacolo della verità – la grande follia di Nietzsche, Van Gogh, Artaud – presentata nella prefazione del '61, poi soppressa da Foucault nella riedizione dell'opera nel '72 a causa degli equi-

voci e fraintendimenti che poteva generare.

Resta la questione posta dal procedimento cartesiano: che ne è dell'individuo residuale, dell'individuo "naturale" che con la prova del dubbio ha estromesso come errore tutto ciò che dipende dal corpo, dai sensi, dall'immaginazione, dalle passioni, per potersi costituire come *cogito*, come soggetto della conoscenza? Qual è lo scarto, destinato ad approfondirsi (una questione che sarà ripresa anche da Husserl nelle *Meditazioni cartesiane* del 1929), tra l'io empirico e l'io trascendentale? La mia ipotesi è che questo io declassato, impoverito, residuale nel suo rapporto con la vita e la verità, trovi modo, a questo punto, di esprimersi dentro lo spazio di una scena dalla quale emerge, all'epoca dello stesso Descartes e accanto a lui, il teatro moderno: il teatro della volontà colpevole di Shakespeare, il teatro delle passioni funeste di Racine, il teatro barocco spagnolo, italiano e francese, la commedia dell'arte stessa, teatro nel quale si attenua sempre più il confine tra il sogno e la realtà, tra il vero e il falso, tra l'essere e l'apparire; il teatro, più tardo, dei conflitti tra le passioni e gli interessi, le qualità e i difetti della commedia cosiddetta borghese a partire da Marivaux, Goldoni e Diderot.

Il dubbio è ancora all'opera in questo teatro, ma non si tratta più del dubbio controllato che dà accesso alla certezza, ma del dubbio che attraversa da parte a parte l'esistenza e il cui solo sfogo è quello di abitare l'esistenza con tutte le imprese, gli scontri, le prove della vita, all'orizzonte di una verità che non è nulla più che incerta e sempre altrove. Su questo tea-

tro di simulacri, di illusioni, di *trompe l'oeil*, di sogni e di visioni del XVII secolo, Foucault diceva in una conversazione del dicembre del 1970: «da un lato vi è un gruppo di personaggi che dominano la loro volontà ma non conoscono la verità. Dall'altro, vi è il folle che racconta loro la verità, ma che non domina la sua volontà né padroneggia il fatto di raccontare la verità».

Ed è allora che, in prossimità del progetto filosofico cartesiano, nelle pieghe stesse del *cogito*, spunta all'improvviso *Il nipote di Rameau*, quel compromesso, come dice il suo interlocutore, il filosofo, di bassezza e derisione, che «porta allo scoperto la verità, che smaschera i furfanti». Nel suo genere e a suo modo, il *Nipote* è un filosofo, uno e molteplice ad un tempo, uno che non è folle ma recita la parte «del folle, dell'impertinente, dell'ignorante, del ghiottone, del pigro, del buffone, del bestione». E scettico sulla scienza e non sa da dove venga e «dove nasca il metodo»; non sa bene neanche chi egli sia, ma impiega il suo parlare schietto in tutte le pantomime dei personaggi che recita, per denudare quella verità che altri dissimulano sotto i ruoli che la società impone loro. Il *Nipote* è una sorta di *parresiasta*, qualcuno che dice la verità e che recita la parte della follia per dirla: «lezione anticartesiana – ha scritto Foucault nella *Storia della follia* a proposito del *Nipote* – delirio che totalizza in un'illusione equivalente alla verità, l'essere e il non-essere del reale»; «ebbrezza del sensibile – aggiunge – la fascinazione dell'immediato e la dolorosa ironia in cui si annuncia la solitudine del delirio», con infine la domanda cruciale: «

qual è dunque il potere che pietrifica quelli che lo hanno guardato in faccia una volta e che condanna alla follia quelli che hanno tentato la prova della sragione?»: Hölderlin propriamente, Nietzsche, Van Gogh, Artaud.

Ora, credo che la coscienza infelice del *Nipote* derivi, volente o nolente, dal fatto di recitare la sua follia non al di fuori del *cogito*, ma nelle sue sinuosità, nelle sue pieghe, nei suoi interstizi: fa il folle, ma sa di farlo. Non sfugge a se stesso, finge, si affanna, accumula paradossi e provocazioni (ed è quel che lascia inebetito e stralunato il filosofo), ma lo fa consapevolmente, per gioco e derisione. Gioca con il vero e con il falso, il buon senso e la dismisura, la sincerità e l'ipocrisia; e malgrado ciò o a causa di ciò (fa lo stesso), si rende indispensabile alla brava gente che lo nutre e lo tratta da scroccone (Hegel ha scritto delle belle pagine su questo). Ogni sua pantomima, l'intero suo teatrino in un caffè parigino, tutto è sotto il controllo della sua, per quanto delirante, coscienza. Di lì a poco, dopo Pinel e Esquirol, lo si prenderà per un folle lucido, un monomane, un pazzo morale. Il *Nipote* in effetti non è l'altro del *cogito*, è un *cogito* malato, volontariamente e coscientemente malato, che fa il matto e recita la sua malattia sul filo teso tra sragione e ragione, sulla corda dove, come un funambolo, si equilibra una verità a brandelli, in abito da burattino.

Diderot si è senz'altro accorto di questa ambigua dialettica ed è così che nel *Paradosso dell'attore*, spingendosi oltre, ha cercato di aggirarla: bisogna ora abolire interamente l'io impoverito, l'io al di qua del *cogito*, perché questa è la condizione

necessaria per divenire un attore. Per incarnare tutti i suoi personaggi, l'individuo deve infatti fuggire, escludere la propria sensibilità, tutto quel che appartiene all'io naturale con le sue scorie e i suoi residui. Per divenire attore, l'individuo deve – dice Diderot – annullare se stesso, “distrarsi da se stesso”, un lavoro che non va da sé, ma è l'opera «di una mente fredda, di un giudizio profondo, di un gusto squisito, di una lunga esperienza». Al termine di questa ascesi, poiché è di questo che si tratta, per eliminare l'io, l'attore diviene così il fantoccio del quale è l'anima. Alla domanda cartesiana: chi sono io, individuo, al di là di questa sostanza pensante che si è costituita sulla prova del dubbio, dopo aver espulso la follia, escluso le trappole del sogno e gli inganni del genio maligno; come esisto io nel mondo; di che cosa è fatta la mia vita? Diderot risponde: se voglio liberarmi di questo degradato mondo dei sensi, delle passioni, dell'immaginazione, devo astrarmi da me stesso, distrarmi da me stesso; e non potrò farlo se non acquisendo la padronanza sulle mie passioni, sui miei sensi, sul mio corpo, sulla mia sensibilità, ma non per divenire un *cogito*, un soggetto pensante, ma per non esser più nessuno, il che mi permetterà di produrmi in tutta la gamma e molteplicità dei personaggi che il teatro e la vita stessa, sotto le spoglie ad esempio del vecchio cortigiano, mi proporranno di recitare; e questo al termine di un'ascesi che non farà di me un saggio stoico, rinserrato nelle altezze della sua solitudine morale, nell'atarassia e nell'apatia, tutti atteggiamenti troppo distaccati e poco accessibili, ma mi iscriverà in quel

fondale che è quello della scena: la scena del teatro e del mondo, giacché sarà la distrazione di sé da sé a fare di me un nulla ma *nello stesso tempo* una moltitudine possibile, una «pluralità – dice Diderot – che separa il fascio e ne disperde i raggi». In questa costituzione di sé che agli antipodi del *cogito* passa attraverso l'annientamento di sé, il *Nipote* stesso è dunque nulla più che una figura tra le tante di questa pluralità. Riguardo al *Paradosso*, all'“altro versante” del *Paradosso*, Foucault nella *Storia della follia* scriveva: «Non più qualcosa che dalla realtà viene confinato nel non essere della commedia da un cuore freddo e da un'intelligenza lucida; ma qualcosa dal non essere dell'esistenza può compiersi nella vana pienezza dell'apparenza e tutto questo per mezzo di un delirio giunto al vertice della coscienza». La vana pienezza dell'apparenza: è questa la scena, il teatro, la teatralità nei giochi al rimpiazzino e nei rovesciamenti infiniti dove la verità non è più la certezza delle scienze, ma un'altra verità disvelantesi ora nello spazio sfavillante della scena.

Reductio ad unum del molteplice, ricongiunzione del molteplice all'unità, squalifica dei “moduli differenti” in Descartes: il grande sogno imperiale della ragione moderna. Dissoluzione dell'io nei molti, nella varietà, nella disseminazione teatrale dell'io: le piccole verità, come diceva Nietzsche, della scena moderna; «ed è così – diceva a sua volta Diderot – che da un unico simulacro emana una varietà infinita di rappresentazioni differenti che copriranno la scena e la tela». Paradosso del filosofo: molti che divengono uno; paradosso dell'attore: uno che diviene

molti. In questo chiasmo, in questo rincorrersi, si gioca forse tutta la filosofia moderna la cui storia dovrebbe essere letta nello stesso tempo e parallelamente attraverso questi due versanti inseparabili come due facce della stessa medaglia; la filosofia e il suo rovescio o il suo fuori, legati fra loro da una coappartenenza reciproca.

Questa storia non è mai stata fatta e non potrà naturalmente farla ora. (...).

Ma è in questa storia dal doppio volto, filosofia da un lato, teatro dall'altro, che si inscrivono la posizione e il percorso foucaultiano. Citerò tre testimonianze che non richiedono commenti, perché parlano da sole.

A proposito di *Differenza e ripetizione* di G. Deleuze (1969): «Tutt'altra cosa dall'ennesimo racconto del cominciamento e della fine della metafisica. È il teatro, la scena, la ripetizione di una nuova filosofia: sul nudo palcoscenico di ogni pagina Arianna è strangolata, Teseo danza, il Minotauro urla e il corteo del dio multiplo scoppia a ridere. Vi è stata (Hegel, Sartre) la filosofia-romanzo; la filosofia-meditazione (Descartes, Husserl). Ed ecco, dopo *Zarathustra*, il ritorno della filosofia-teatro; non già riflessione sul teatro; non già teatro caricato di significati, ma filosofia divenuta scena, personaggi, segni, ripetizione di un unico evento che non si riproduce mai» (D. E. I, p. 768). Riguardo a *Differenza e ripetizione* e alla *Logica del senso* (1970) di Deleuze, Foucault concludeva così un suo articolo su «Critique»: «la filosofia non come pensiero, ma come teatro: teatro di mimi dalle scene multiple, fuggitive, istantanee dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno; dove i modi di Spinoza ruotano senza

centro mentre la sostanza gira attorno a loro come un pianeta folle» (D. E., p. 99). E infine, in una conversazione con Moriaki Watanabe, in Giappone, nel 1978: «la filosofia occidentale non si è affatto interessata al teatro, forse a seguito della condanna di Platone del teatro. Bisogna attendere Nietzsche perché la questione del rapporto fra filosofia e teatro sia nuovamente posta alla filosofia occidentale. Credo in effetti che il discredito del teatro nella filosofia occidentale sia collegata ad un certo modo di concepire lo sguardo. Dopo Platone e soprattutto dopo Descartes, una delle più importanti questioni è quella di sapere in che cosa consista il fatto di guardare le cose, o piuttosto, sapere se ciò che si vede è vero o illusorio; se ci si trova nel mondo del reale e nel mondo della menzogna. Separare il reale dall'illusione, la verità dalla menzogna è propriamente la funzione della filosofia, Ora, il teatro è qualcosa che ignora assolutamente queste distinzioni. Non ha senso domandarsi se il teatro è vero, se è reale e illusorio, oppure mente; il solo fatto di porre la questione fa sparire il teatro. Accettare la non differenza tra il vero e il falso, tra il reale e l'illusorio è la condizione del funzionamento del teatro» (D. E., p. 571). E non bisogna – aggiunge Foucault – partire dal soggetto, dal soggetto nel senso di Descartes, come punto originario dal quale tutto deve essere generato; non bisogna fare la storia del vero e del falso, ma «fare una storia della scena sulla quale si è in seguito tentato di distinguere il vero dal falso». Bisognerebbe analizzare gli effetti di queste posizioni sul pensiero e sulla scrittura di

Foucault, un pensiero che ha cominciato a separarsi dal soggetto sovrano, dalla verità del *cogito* per aprirsi alla verità della follia, ai discorsi come pratiche, tecniche e strategie, a quelle grandi configurazioni concettuali senza soggetto che sono le *epistème*, che, com'è noto, si annunciano con quel folgorante squarcio sulle *Meninas* di Velasquez in *Le parole e le cose*; un pensiero che a partire dal corso al Collège de France del 1970 – ed è qui a mio avviso la svolta decisiva – non pone più al sapere e alla conoscenza la questione della verità, ma piuttosto quella, nicciana, della genealogia e quella, nuova, del potere, degli effetti del potere, dei dispositivi e delle tecniche del potere. Effetti anche sulla scrittura, con le sue messe in scena testuali, i suoi giochi di luce, le sue visibilità svelate a filo di pagina (si pensi per esempio alle analisi consacrate al supplizio di *Damien* e al *Panopticon* di Bentham in *Sorvegliare e punire*). Tutto ciò ci consegna una storia che non segue la dolce china delle “idee”, delle “strutture”, delle “mentalità” o che so io, ma che si fa e si costruisce attraverso e a partire da eventi, da scontri, resistenze, combattimenti di avversari in lotta tra loro: *theatrum politicum*. Delle “finzioni” forse, queste messe in scena foucaultiane della storia, ma che non smetteremo di leggere e rileggere e che continueranno ad incantarci per la bellezza della loro scrittura, la chiarezza dell'analisi, lo stagliarsi dei personaggi e dei gruppi sul fondo di quegli avvenimenti che incessantemente lacerano la trama liscia del corso del mondo e che Hegel chiamava il *Weltlauf*. Anche se in queste “finzioni” tutto fosse “falso” o non vero come certi buoni spi-

riti si sforzano con instancabile pazienza di voler mostrare e dimostrare, i racconti foucaultiani non cesseranno di insegnarci quel che è veramente oggi il lavoro del filosofo.

Il fatto è che, comunque stiano le cose, la verità di queste “finzioni” non è quella del *cogito*; in questione sono i giochi di verità sulla scena in cui si dispiegano le molteplici relazioni del potere, della biopolitica e della “governamentalità”.

E la mia ipotesi è allora questa: Foucault ha smesso di riferirsi al *cogito* attraverso la dialettica del vero e del falso, della ragione e sragione, a partire dal momento in cui ha posto al sapere la questione del potere. Prima, restava malgrado tutto irretito nella rete di una sorta di negatività, di pensiero negativo che bene o male, nell'opposizione o nell'elusione, non mancava di fare riferimento al *cogito*. Lo sganciamento avvenne prima con la questione del potere e poi con il problema della “governamentalità”, con un lungo cammino a ritroso, totalmente estraneo all'impostazione cartesiana, che ha condotto l'ultimo Foucault verso la *cura di sé* e la *parresia*, pratiche attorno alle quali si è costituita quella *teche tou biou*, propriamente quell'estetica dell'esistenza di cui ho parlato all'inizio. L'esito foucaultiano rappresenta dunque a mio parere, il congedo definitivo da questa dialettica dell'esclusione che agisce ancora nella *Storia della follia*; rappresenta anche una radicale messa al bando del progetto della filosofia moderna dopo Descartes, dell'imperialismo della verità, la verità della scienza, il dominio della tecnica, che sono, come sappiamo, in gran parte responsabili dei disastri dell'ultimo secolo. ■

La teoria psicoanalitica come chiave d'accesso alla questione gnoseologica

SARA D'ANDREA

La psicoanalisi si propone, dal suo nascere, come gesto dalla portata profondamente filosofica perché è, nel suo carattere più autentico, indagine sulle forme della finitudine.

L'avventura speculativa, intrapresa da Freud, risale ai margini estremi dei domini della coscienza in quanto si apre all'irruzione di una dimensione straniera che costringe il ripensamento delle condizioni entro cui il pensiero può darsi.

La ricerca filosofica, che s'interroga sul senso della verità, è chiamata a confrontarsi con il contributo teoretico apportato dalla psicoanalisi. Il lavoro condotto ai margini dell'auto-coscienza, infatti, impone una svolta prospettica in quanto mette in discussione il tratto di intrascendibilità del pensiero.

L'interrogativo intorno al limite viene pensato, in ambito psicoanalitico, sotto forma di bordo nella relazione che lega l'inconscio alla coscienza. Il desiderio, la morte, la legge diventano le figure della finitudine intorno a cui si struttura l'esistenza umana, secondo la teoria psicoanalitica, che colloca il luogo della propria riflessione sul margine dell'esperienza dell'uomo e lavora, pazientemente, a logorarne i confini.

Tale bordo sottile, infatti, non è facilmente identificabile. La relazione che lega la dimensione conscia a quella inconscia della vita psichica non si lascia ricondurre ad una sintesi dialettica che riconfermi il primato dell'ordine e del senso. Diversamente da quanto lasce-

rebbe credere un'interpretazione positivista di Freud, la psicoanalisi rintraccia un resto di senso che non è riconducibile alle maglie della ragione. Tale eccedenza si dà come inconscio dell'opposizione filosofica in quanto, diversamente dalla contraddizione nella sua forma hegeliana, non è riassorbibile nella logica della parola, della presenza, della verità.

L'energetica freudiana si confronta con un "di più di senso" che resiste all'analisi, alla traduzione in parola ed in questo modo sospende il dominio della coscienza e ogni risposta intorno al senso.

Nella anamnesi psicoanalitica ciò che è in gioco è la soggettività di cui la psicoanalisi rintraccia una radice profonda di inesprimibilità, aprendo una ferita insanabile nel soggetto.

I processi di pensiero, in quanto il principio di piacere li domina, sono inconsci. Freud lo sottolinea.

Il bordo che mette in comunicazione l'inconscio alla coscienza fa problema perché, nel suo infinito riposizionamento, diventa fonte di interrogazione che costringe il pensiero ad arrestarsi sui luoghi aporetici di un margine che non è più padroneggiabile dal pensiero.

La psicoanalisi scopre l'uomo abitato da un'incontrollabile zona d'opacità che ne depotenzia il tentativo di dominare e controllare la realtà attraverso le proprie capacità.

Ogni decisione di senso è inconscia, per la teoria psicoanalitica, che, in questo modo, de-

linea l'appartenenza della ragione, che pretende di conoscere la realtà, ad uno sfondo oscuro da cui è osservata e colta nel proprio guardare.

Questo sfondo è, per la psicoanalisi, l'orizzonte del desiderio. «...Desiderio, rimosso, inconscio rappresentano uno sporgersi della soggettività su di un ambito che precede l'esperienza, l'individuazione, il sapere...».

La prospettiva psicoanalitica assume una valenza profondamente ontologica.

Heideggerianamente, potremmo dire che il soggetto si trova ad essere in una schiusura originaria che il pensiero non può contenere per l'impossibilità dell'uomo di risalire al di là del proprio essere-gettato. Nessun atto di conoscenza sarebbe in grado di risolvere l'enigma che è la condizione ontologica dell'uomo in quanto il soggetto si rapporta alla propria fatticità, dovendola assumere, pur non avendola scelta né fondata.

La psicoanalisi denuncia l'implicazione ontologica del soggetto, la condizione di passività e di debolezza che definisce l'uomo rispetto all'orizzonte di un essere che non può controllare attraverso il proprio pensiero perché il luogo del pensiero si rivela inscritto in una scena ontologica che lo trascende. Lo sfondo oscuro da cui l'uomo ritaglia il luogo della propria appartenenza e l'inquadatura da cui guarda allo spettacolo del mondo rimane inaccessibile ed è alla radice della non coincidenza dell'uo-



Pablo Picasso, *La vita* (1903). Cleveland - Museum of Art.

mo con se stesso. L'immagine nella quale il soggetto si rispecchia è, per la teoria psicoanalitica, una costruzione immaginaria che non riesce a contenere e ad esaurire la complessità del suo essere.

L'uomo fonderebbe, secondo la psicoanalisi, il luogo della propria interiorità attraverso un atto di presa di distanza dallo sfondo caotico del godimento. L'identità si costituisce per delimitazione di un margine (la coscienza, infatti, non potrebbe sopportare l'assenza di limite) che salva il soggetto dalla psicosi ma lo consegna ad una condizione a cui non è ridicibile. Il soggetto nasce, dunque, dalla rinuncia al desiderio che deve imparare ad incanalare secondo precisi argini per non sprofondare nell'abisso della follia.

Per questo il riemergere della dimensione incontrollabile del godimento si accompagna, se-

condo la psicoanalisi, alla scaturigine di un forte sentimento d'angoscia dovuto alla sensazione paurosa del venir meno dei lacci e dei nodi su cui si struttura quella costruzione immaginaria che è l'io. Una minaccia invaderebbe le fragili strutture su cui si fonda il soggetto. L'orizzonte aporetico e contraddittorio del desiderio, infatti, non conosce principio di identità e di non contraddizione.

Nei momenti in cui si allentano le maglie che strutturano la vita cosciente del soggetto, trapela un resto che si accompagna al farsi avanti di un doloroso sentimento di spaesamento. Tale stato emotivo è causato dalla percezione, che s'insinua nel soggetto, di essere anche tragicamente altro da sé ma di non poter conoscere il suo essere più proprio, in quanto non è l'uomo a fondare la propria gettatezza.

L'appartenenza al linguaggio denuncia la partecipazione del soggetto ad una apertura originaria che costituisce l'articolazione di ogni comprensibilità ma che il pensiero non può cogliere nella sua totalità.

Il ripresentarsi, sulla scena della coscienza, della dimensione oscura del godimento diventa, allora, apertura verso il ripensamento di una nuova ontologia che reinscrive l'uomo all'interno di un testo la cui trama non potrebbe controllare ma nel cui tessuto l'individuo sarebbe preso.

È qui che il percorso psicoanalitico s'intreccia alla domanda filosofica per eccellenza: la domanda intorno al senso dell'essere.

La portata speculativa, implicita nell'avventura psicoanalitica, consiste nel ripensamento della posizione occupata dall'uomo rispetto alla "realtà".

Il tentativo del pensiero di conoscere la sfera dell'essere deve essere ricompreso a partire dalla intrascendibilità della categoria esistenziale della gettatezza.

Il soggetto si trova, secondo la psicoanalisi, dalla nascita, *già*, inscritto all'interno di un'apertura dell'essere che si dà, innanzitutto, come schiusura linguistica e che rinvia ad uno sfondo che rende possibile il proprio dell'uomo e richiama a sé essendo il fondamento oscuro su cui la "realtà" si sostiene. Sarà in questi luoghi che l'avventura speculativa, inaugurata dalla psicoanalisi, potrà aprire una nuova via d'accesso al senso della verità e, forse al di là della metafisica e di ogni tentativo di decostruzione della metafisica, porsi in cammino verso un ripensamento della dimensione dell'appartenenza. Orizzonte all'interno del quale l'interrogativo intorno all'essere deve essere reinscritto. ■

Idee di verità

FEDERICA MANZON

Crisi dei fondamenti delle scienze, comunicazione via etere a livello globale, identità indebolita spezzata e mascherata nei *talk show*, occhi di grandi fratelli, mezzi di collegamento planetari velocissimi, crisi delle ideologie. In questo contesto non sembra più possibile parlare di nuova fondazione, seppur passante per il "negativo", di identità riconoscibile e stabile di un soggetto presente a sé, di una pretesa totalizzante di una filosofia *tout court*, di verità buona che si rovesci in verità cattiva.

Eppure nella dispersione di un movimento globale, nell'apertura dei mercati e dei rapporti politici e sociali tra Stati, emerge anche un movimento opposto: l'esigenza di un riconoscimento in un'identità forte di popolo che si dà solo con la chiusura rispetto all'altro popolo, rispetto all'altro da sé; l'identificazione nei miti della nazione o del popolo o della minoranza o dell'origine, il senso di appartenenza che nasce dall'affermazione di una verità comune che assorbe o esclude l'apporto dell'altro.

Diventa allora forse più forte l'urgenza di ripensare questioni come quella dell'identità e della verità, non per metterle totalmente fuori gioco ma per provare a ripensarle attraverso un movimento che direi decostruttivo.

Se, sempre, chi prende la parola arriva dopo una serie di discorsi, si tratterà di prendere sul serio questi discorsi e le loro voci, a partire forse da ciò che la parola stessa *filosofia* signifi-

Spesso Hegel mi sembra l'evidenza stessa, ma l'evidenza è pesante da sostenere.
G. BATAILLE, *Le coupable*.

ca. Si vedrà allora che è già da subito questione di sapienza e verità e amicizia, che si tratta di essere amici delle verità.

Amico appunto, come presenza intrinseca al pensiero, come condizione di possibilità del pensiero stesso, come quell'altro che arriva, sempre all'improvviso, l'arrivante che rende possibile l'esperienza stessa del pensiero. Quest'altro soggetto che mi corrisponde e che mi mette in questione, che non posso padroneggiare fino in fondo ma di cui non posso non tenere conto.

Da Descartes in poi, attraverso Kant ed Hegel, la questione della verità, della conoscenza chiara e distinta, è stata legata al problema del soggetto, dell'identità di quel soggetto che

dice «io» e che si pone a fondamento di un metodo che permetta di cogliere la verità. Ma già in Descartes la definizione del luogo del soggetto si complicava, introduceva uno spazio di anonimato e di finzione che sembrava richiesto dalla verità stessa. Lo si vede bene nel *Discorso sul metodo*: nel momento in cui si tratta di presentare quel soggetto che renderà possibile la fondazione del metodo, Descartes lo fa dando allo scritto la forma di una narrazione che porta a rappresentare la vita del soggetto attraverso l'immagine del quadro, in cui il soggetto ritratto appare e scompare ingannando lo spettatore con l'illusione della somiglianza e della riconoscibilità. Pittura e scrittura quindi, scarto da un pensiero calcolante ma che non per questo porta a una minore precisione o rigore, scarto o smarcatura da una logica dell'evidenza proprio per fondare il metodo della certezza. La costruzione del metodo cartesiano è allora necessariamente legata a una dissimulazione del soggetto dietro a una maschera che lo protegga dallo sguardo dell'altro (che è già sempre in gioco) e nel contempo coinvolga l'altro in un circuito di sguardi senza il quale non c'è identità e quindi nemmeno la possibilità di un metodo universalizzabile. L'intero movimento della filosofia di Descartes si caratterizza come un *larvatus prodeo*, appunto un avanzare nel progresso della scienza possibile però solo attraverso un travestimento. Il soggetto è già da subito sdop-



Renato Calligaro, *La gloria*.

piato in un volto vero e uno mascherato/raccontato. Non solo soggetto guardante esterno al mondo e garante di una Verità, ma soggetto sempre già preso in un mondo, in un gioco di reversibilità tra vedente e visibile che permette non tanto la posizione *della Verità*, ma la possibilità dell'abitare *una verità*, di starvi dentro senza rimanere bloccati. Si apre allora già da subito per la parola filosofica la necessità di dire in un modo altro questo rapporto paradossale di un soggetto con se stesso e con la sua pretesa di verità, che inevitabilmente non potrà più servirsi della parola esatta di una definizione.

Era accaduto già a Hegel, che nella *Fenomenologia dello spirito* prometteva la morte dell'arte e con essa il manifestarsi altrove della verità, precisamente nella parola filosofica, e con ciò però condannava già la promessa alla sua rovina. Nel momento in cui l'arte moriva nella sua perdita di autenticità, la filosofia non era però in grado di pronunciare l'ultima parola, nessuna parola filosofica era più in grado di dire quella verità che nell'arte non si padroneggiava ma si dava a vedere. La filosofia rimaneva giocata dal suo stesso movimento di scacco e riapriva l'esigenza di ripensare il rapporto tra la parola e il soggetto, tra l'essere e il pensiero, non più nei termini di un'opposizione o di un'identità, ma piuttosto di una differenza, o meglio ancora di un'oscillazione tra identità e differenza, di una "coappartenenza originaria" per dirla con Heidegger. Una necessità questa che avrebbe messo completamente fuori gioco un pensiero della presenza, della rappresentazione e della verità, non per stravolgerlo nel suo contrario ma per creare una possibilità di apertura, lasciare al pensiero la

sua potenza creatrice. Questione allora della parola filosofica e della possibilità di dire una verità, sul soggetto forse, che non rimanga bloccata nella pretesa dell'assolutizzazione di una definizione. Perché, se, come vuole Heidegger, noi siamo già sempre presi nel linguaggio come apertura, non c'è un pensiero che precede il linguaggio, ma l'esperienza del pensiero è già subito linguistica; siamo sempre già coinvolti in un rapporto con la parola che va oltre le intenzioni del soggetto, che forse non è solo la parola presente di una voce ma è anche quella della scrittura, che differisce in continuazione la dimensione della presenza. Scrittura come tracciato di una differenza, come un lavoro che produce e non percorre la sua strada, che non rimanda mai a una trasparenza del senso ma piuttosto a un'opacità, alla profondità senza fondo come infinito rinvio a un'esteriorità assoluta (scrittore-lettore).

Scrittura che impedisce l'immobilizzazione di un'identità e una verità, ma apre a un movimento di disseminazione ed esposizione. Orizzontalità contro verticalità.

Se l'idea di verità e quindi anche di soggettività che si tratta di mettere in causa è qualcosa dell'ordine di un indebolimento e di un differimento (nel doppio senso del termine francese che porta con sé lo squilibrio della differenza), appare più urgente la necessità per la parola filosofica di dirsi in un modo altro che tenga conto di una dimensione di apertura e oscillazione (di spaesamento forse).

La questione sarà: come, dopo aver esaurito il discorso della filosofia, iscriverne nel lessico e nella sintassi della nostra lingua ciò che eccede le contrapposizioni dei concetti domi-

nanti nella logica comune? Bisognerà forse (la posta in gioco potrebbe essere questo *forse?*), come voleva Bataille, trovare una parola che fingendo di tacere il senso dica anche il non-senso, una parola che *scivola e che si cancella essa stessa*. Dove questo scivolamento porta con sé sempre un rischio, che è quello di rimpatriare nelle figure del discorso e della ragione, e per questo il linguaggio si dovrà arricchire di astuzie e stratagemmi, dovrà mascherarsi, farsi racconto. Si dovranno allora trovare delle parole che introducano nel discorso un'instabilità essenziale, uno scivolamento, un silenzio. Si tratterà di operare una deterritorializzazione del linguaggio, di trovare non solo la parola ma anche il *luogo di un tracciato* dove una parola della vecchia lingua, per il fatto di essere stata collocata in quel punto, si metterà a scivolare e a far scivolare tutto il discorso. Si tratterà in qualche modo di far funzionare una sovranità della scrittura (sovranità che non domina se stessa e che non domina in generale, né gli altri, né i discorsi, né la produzione di un senso) contro la signoria di un pensiero unificante.

La rinuncia a un pensiero del riconoscimento e della verità prescrive e interdice allo stesso tempo la scrittura. Distingue tra due scritture. Proibisce quella che *progetta e proietta*, attraverso la quale si vuole ricostruire e preservare la presenza. Pone la sovranità di un'altra scrittura, quella che produce la traccia in quanto traccia, dove la presenza è già sempre irrimediabilmente sottratta. Scrittura che si annuncia solo nella possibilità assoluta della sua cancellazione. Se come scrive Derrida «il soggetto della scrittura non esi-

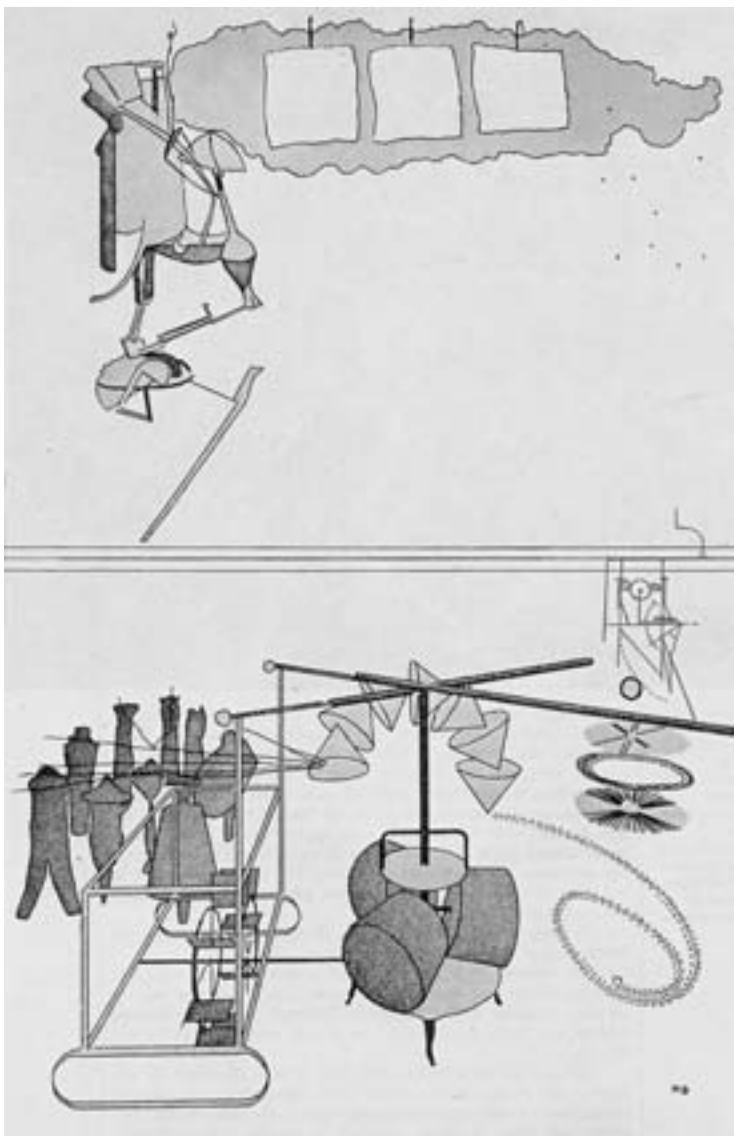
ste», allora si dovrà parlare non di soggetto ma di sistema di rapporto tra strati, di *funzione-autore*.

Scriveva Beckett: «Che importa chi parla, qualcuno ha detto». Allora, forse, è in questa indifferenza che bisogna riconoscere uno dei tratti etici fondamentali della scrittura e della filosofia contemporanea. Una sorta di regola immanente sempre ripresa e mai applicata del tutto, che non segna la scrittura come risultato ma la domina come prassi, che la rilancia di continuo nella propria exteriorità dove non si tratta tanto di dare a un soggetto un linguaggio, ma piuttosto del gesto dello scrivere come apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessa mai di sparire.

Ciò che sembra imporsi come atteggiamento al filosofo sarà allora una rinuncia del desiderio indistruttibile di trattenere, di mantenersi saldo contro lo scivolamento della certezza di sé e della sicurezza del concetto.

Il percorso della scrittura dovrà condurre in maniera rigorosa al punto in cui non c'è più un metodo né una mediazione, in cui l'operazione sovrana rompe con questi perché non si lascia condizionare da nulla di ciò che la precede o la prepara. La conoscenza che si aprirà da questo movimento non è una semplice *neutralizzazione* come cancellazione, ma un moltiplicare le parole facendole precipitare l'una sull'altra, in una sostituzione senza fine e senza fondo in cui tutti i concetti si determinano e si neutralizzano gli uni con gli altri, ma dove rimane affermata la regola del gioco (o il gioco come regola).

Il filosofo allora dovrà farsi scrittore, dove però per scrittura non si intende un semplice uso del linguaggio ma un'atti-



Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro completato* (1965).

vità di spostamento e creazione, invenzione e spaesamento che faccia deragliare la pretesa di senso e di appropriazione di una verità chiara e distinta. Si tratterà (dove? in un racconto?) forse come diceva Beckett, di fare dei buchi nel linguaggio per mandarvi fuori quello che vi è annidato. Si tratterà di servirsi della scrittura non solo per operare un differimento del senso ma per far fuggire il senso stesso lungo una linea di fu-

ga in cui la scrittura non solo sfugge al nostro controllo ma ci fa sfuggire a noi stessi in molteplici direzioni in cui nessuna ha più importanza dell'altra. Un movimento che sovverta la logica di un pensiero binario della verità come adeguazione padroneggiabile e dell'identità presente a sé, che passi attraverso sotterfugi e travestimenti, per mettere in questione quel luogo del soggetto e della verità che rimane ancora da pensare.

La certezza della Medicina

PIERO CAPPELETTI

LA MEDICINA COME SCIENZA
 «Secondo la leggenda, fu un avvoltoio ad insegnare al pastore Melampo l'uso della ruggine contro l'impotenza e il caso ad insegnare quello dell'el-leboro contro la follia. Gli avvoltoi non ci insegnano più nulla; quanto a ciò che si chiama caso, è ancora sempre una delle nostre più importanti fonti di istruzione. Ma istruisce solo gli osservatori e per trar profitto da quanto esso offre bisogna saperlo guardare, e colui che cerca di più è anche colui che compie il maggior numero di scoperte». Così nel 1798 scriveva Cabanis nel suo *Du degré de certitude de la Médecine*, affrontando la crisi della scienza medica che, all'epoca della rivoluzione francese, egli recepiva come sfiducia teorica e psicologica nella possibilità dell'arte di Ippocrate di essere o di diventare un sapere attendibile ed efficace. Le critiche fondamentali che egli confuta sono sinteticamente l'impossibilità della medicina di individuare l'essenza della vita e i principi del suo funzionamento, l'impossibilità di comprendere la "natura" delle malattie e dunque di produrre farmaci non semplicemente sintomatici e la *incertitude*, anzi la discordia, dei medici rispetto alla diagnosi e alla terapia delle affezioni anche più comuni. Nella sua trattazione, Cabanis, legato alla *Société médicale d'Emulation* di Corvisart e di Bichat, sensisti e vitalisti, e all'area dei *philosophes idéologues*, attacca frontalmente le

PIERO CAPPELETTI, medico, è Direttore del Dipartimento di Medicina di Laboratorio dell'Azienda Ospedaliera di Pordenone. Negli anni passati si è impegnato nella vita politica e culturale della città. Attualmente è Presidente nazionale della Società Italiana di Medicina di Laboratorio.

prime due obiezioni puntando all'efficacia pratica della medicina, ad una euristica osservativo-induttiva, alla eterogeneità, ancor più che alla autonomia, della medicina rispetto alle discipline scientifiche.

«Ignoro le cause. Ma l'osservazione mi insegna che nella natura tutto avviene in una maniera regolare e costante; che in circostanze assolutamente simili i fatti sono sempre gli stessi».

Alla ricerca dei perché sostituisce quella dei come. Le generalizzazioni sono necessarie, ma in funzione metodologica e strumentale. Il fine è l'efficacia



clinica, rispetto al malato e ad ogni malattia che costituiscono in qualche modo storie a sé, mediante il talento specifico ed individuale del medico, l'osservazione sensoriale e sistematica del malato e la descrizione narrativa della malattia.

«Sì, oso predirlo: insieme al vero spirito di osservazione, anche lo spirito filosofico che deve presiedervi sta per nascere nella medicina; la scienza sta per assumere un volto nuovo. Si riuniranno i suoi frammenti sparsi per formare un sistema semplice e fecondo come le leggi della natura. Dopo aver passato in rassegna tutti i fatti, dopo averli rivisti, verificati, confrontati, li si collegherà fra loro e li si riporterà tutti ad un esiguo numero di punti fissi o poco variabili». Affermando con vigore la medicina come scienza autonoma, Cabanis segna un passaggio fondamentale del percorso della medicina a scienza moderna, con l'accento metodologico dell'osservazione e dell'analisi e la convinzione, costitutiva della scienza galileiana, della identità di certezza e verità. Contemporaneamente segna il ritardo storico di quel passaggio che, per la medicina, è ancora in corso all'epoca della rivoluzione francese, quando già si erano affrancate dall'*epistème* per raggiungere la verità moderna la astronomia, la fisica, la chimica, la botanica... In Cabanis vi è la mancanza anzi l'opposizione ai caratteri matematico-quantitativi fondanti della scienza moderna; una

metodologia induttiva più baconiana che galileiana; la assenza di elaborazione della fase sperimentale della scienza moderna e la scarsa considerazione per la ricerca delle cause dei morbi e dei meccanismi di funzionamento dell'organismo sano e malato. Per la medicina il percorso di scientificizzazione si conclude nella seconda metà dell'800, in pieno clima positivistico, con il raggiungimento delle certezze fisiopatologiche ed etiologiche. Nel 1865 Claude Bernard, in *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, conclude il processo di liberazione degli elementi non naturalistici della medicina e di fondazione sui meccanismi fisiologici. Metodologicamente, accanto all'osservazione un posto centrale è assegnato all'esperimento, che si caratterizza non solo per l'intervento del ricercatore sui fenomeni, quanto piuttosto per il diverso punto di vista concettuale assunto dall'osservatore: l'esperimento non è semplicemente "una osservazione provocata", ma una osservazione provocata per controllare un'ipotesi. «La medicina sperimentale è una medicina scientifica che è fondata sulla fisiologia e che ha lo scopo di trovare le leggi delle funzioni dei corpi viventi per poterle regolare e modificare nell'interesse della salute dell'uomo». La medicina scientifica è un sapere controllabile, dunque in grado di capire la verità delle cose, almeno in un orizzonte realistico, e di manipolare i fatti sia in senso sperimentale che nel senso di produrre la realtà a fini "umani". Il medico cessa di essere descrittivo – come di fatto è ancora la prima disciplina medica moderna allora (1847) plasmata da Rudolf Virchow, l'anatomia patologica

– e passa alla ricerca delle cause ovvero delle "condizioni di esistenza" dei fenomeni vitali e delle loro alterazioni. Nella ricerca delle cause, la microbiologia, disciplina che si afferma nella seconda metà dell'800, giunge ad una delle più certe mete della medicina. Robert Koch, scopritore dell'antrace, del bacillo tubercolare, del colera e di altri microrganismi agenti causali di malattie infettive, definisce con i suoi "postulati", nel 1881, i criteri sperimentali per affermare inequivocabilmente che un microrganismo è la causa di una determinata malattia: il germe deve essere presente in ogni caso della malattia, deve essere coltivabile al di fuori dell'organismo, se iniettato nell'animale sano deve provocare la malattia. Dalla certezza della causa discende la terapia causale, unica radicalmente efficace, e dalla eradicazione del morbo la controprova della verità dell'ipotesi diagnostica. Cabanis anticipa, peraltro, moderne riflessioni sulla medicina. Come dice Sergio Moravia, prima che come scienza giustificabile in sede epistemologica, la medicina viene così considerata come un'arte della cui necessità testimonia l'esperienza millenaria e quotidiana attraverso il lamento (istintivo) del sofferente e l'ausilio (istintivo) del soccorritore. La prima *certitude* della medicina è una certezza di carattere naturale e morale. Dalla sottolineatura della sua natura pratica nascono da un lato la consapevolezza della medicina come agire, anche in condizioni di ambiguità dei segni e delle ipotesi, evidente nella coscienza della clinica moderna, dall'altro le implicazioni antropologiche e l'impegno sociale, caratteri non condivisi con le altre

scienze galileiane. La sottolineatura della descrizione, madre della cartella clinica, è in qualche modo anticipatrice dell'attuale approccio "narrativo" alla realtà clinica, così caro alla medicina generale. Il riferimento ippocratico al talento e all'occhio clinico possono essere visti come la coscienza del metodo di immediato riconoscimento di segni patognomici o di *pattern* semiotici, ben diverso dal metodo ipotetico-deduttivo della scienza moderna e della medicina sperimentale. Cabanis ha precisa coscienza della eterogeneità della medicina rispetto alle scienze naturali, in quanto non nomotetica ma storico-idiografica, in quanto "scienza dell'individuale", in quanto "scienza normale" secondo Kuhn.

LA MEDICINA COME ARTE La diversità della medicina nel novero delle scienze si definisce contestualmente alla definizione della medicina sperimentale e viene solitamente presentata come medicina clinica, la cui oggettività non è quella della fisiologia, della patologia ma quella del singolo malato e della singola malattia, l'approccio solo raramente ipotetico-deduttivo ma induttivo o probabilistico, il giudizio sintetico paragonabile a quello estetico kantiano, il fine terapeutico e prognostico, non diagnostico. Anche la medicina clinica si è peraltro sforzata di definirsi come scientifica, in una visione definita "biomedicina": «I pazienti soffrono di malattie che possono essere catalogate nello stesso modo di altri fenomeni naturali. Una malattia può essere esaminata indipendentemente dalla persona che ne soffre e dal suo contesto sociale. Le malattie mentali e fisiche debbono essere considerate se-

paratamente. Ciascuna malattia ha uno specifico agente causale e il principale obiettivo della ricerca è scoprirlo. Dato un determinato livello dei resistenze dell'ospite, il manifestarsi della malattia può essere spiegata come risultato dell'esposizione ad un agente patogeno. Il principale compito del medico è di diagnosticare la malattia del paziente e descrivere uno specifico rimedio finalizzato a rimuovere la causa o alleviare i sintomi. Il medico usa il metodo clinico conosciuto come diagnosi differenziale. Le malattie seguono un definito corso clinico, soggetto agli interventi terapeutici. Il medico è usualmente un osservatore neutrale distaccato, la cui efficacia è indipendente da appartenenze o credenze. Il paziente è un recettore passivo e riconoscente delle cure» (I. R. Mc WHINNEY, *A textbook of Family Medicine*. Oxford University Press, London 1988).

Questa visione clinica è oggi radicalmente contestata dalla consapevolezza della singolarità della medicina per la sovrapposizione di osservatore e di osservato e per la caratteristica di scienza delle decisioni, da assumere in ambiti di incertezza legata all'ambiguità dei sintomi, alla anomalia dei sintomi senza malattia, all'evoluzione delle conoscenze diagnostiche e terapeutiche. I clinici ed in particolare i medici del paziente generale decidono in condizioni di incertezza utilizzando processi metodologici indiziari e di riconoscimento di schemi globali, lasciando a casi particolari ed ai principianti l'uso dell'ortodosso e lento metodo ipotetico-deduttivo. La situazione patologica consueta – la malattia classica – funge da precedente o da metafora o da caso esemplare



Uromanti.

per quella non consueta. La riflessione sui significati della similarità e delle differenze porta alla creazione di metafore generative e ad una ristrutturazione della percezione. Le metafore generative sono similitudini che relazionano fenomeni creando analogie simboliche e la riflessione nel corso dell'azione diventa una specie di esperimento. Le intuizioni cliniche brillanti non sono che il prodotto del repertorio di conoscenze tecniche del medico e delle sue cognizioni tacite, elaborato attraverso la riflessione e la creazione di una metafora generativa all'interno del suo personale spazio epistemologico. All'interno della visione biomedica, la discipli-

na che appare più contigua e in parte compresa dalla medicina sperimentale e dunque più soggetta alle norme della scienza moderna è la Medicina di Laboratorio, per l'estensivo uso dei metodi chimici e fisici, la loro automazione, l'estesa matematizzazione dei metodi e dei risultati, l'uso intensivo dell'informatica che appaiono garanzie di esattezza scientifica. La meta è l'attendibilità dei risultati, caratteristica che attesta la qualità ottimale dei dati e li fa accettare con l'attesa fiducia. Il processo di elaborazione di un referto di laboratorio è tuttavia, secondo Johannes Büttner, decisamente più complesso della mera determinazione analitica e consiste in un processo valutativo a più gradi che parte dal "livello tecnico" del risultato analitico nel quale la valutazione si rivolge agli aspetti di controllo del campione e del metodo, passa attraverso il "livello biologico" nel quale la valutazione è rivolta agli aspetti della variabilità intraindividuale (dati precedenti del paziente) ed interindividuale (intervalli di riferimento) e della plausibilità biologica dei dati, ed infine approda al "livello medico" nel quale l'inquadramento nosologico del dato avviene diversamente a seconda dell'obiettivo diagnostico e prognostico, della metodologia differenziale, e della possibilità o meno di interpretazione fisiopatologica. Quest'ultimo passaggio completa la formazione del referto ed avviene talora all'interno dell'attività di laboratorio, quando comprende una diagnosi o un commento interpretativo, talora direttamente a livello clinico, quando comprende dati numerici semplici. Per una procedura così complessa, il controllo di qualità di

produzione non è né sufficiente né adeguato. La verità del referto di laboratorio non è la sua esattezza matematica ma la sua “validità”, termine con cui si intende la sua capacità di rispondere adeguatamente allo specifico quesito clinico che ne ha originato la richiesta. La definizione della validità di un referto è essenziale a livello nosologico a fronte dell’ambiguità dei risultati, sia sotto il profilo della loro non necessaria patognomonicità, che della variabile espressione quantitativa e della loro evoluzione nel tempo. Diversi metodi sono stati proposti per definire la validità di un risultato di un esame. Il più conosciuto è quello di Yerushalmy che determina, per un risultato qualitativo si/no, la frequenza della positività del test in situazioni patologiche – sensibilità – e la frequenza della negatività nei soggetti cosiddetti sani – specificità. Entrambe le caratteristiche sono espresse in termini di probabilità e l’esperienza insegna che al crescere dell’una l’altra di solito diminuisce. Siamo pertanto certi a priori che in una percentuale più o meno rilevante di casi il risultato non è valido, cioè non risponde al quesito nel senso che esprime dei falsi positivi o dei falsi negativi. Questo approccio vale per i test si/no, e non nel caso di risultati quantitativi continui. Ironicamente, per valutare la validità di un risultato matematico quantitativo di laboratorio, esso deve essere trasformato in risultato dicotomico, cioè qualitativo, attraverso l’uso di livelli decisionali, a loro volta identificati con metodi statistici. È pertanto evidente che nel processo di produzione di un referto l’incertezza dei passaggi nosologico e biologico è elevata. Il livello di certez-



Gustav Klimt, *Medicina* (1900), particolare. Opera perduta.

za del risultato analitico numerico potrebbe apparire più rassicurante. Esso si definisce secondo due caratteristiche: l’accuratezza, che esprime la concordanza tra il valore ottenuto (risultato) ed il valore vero, e la precisione, che esprime la concordanza dei risultati di ripetute misurazioni sullo stesso campione. Il valore vero è quello ritenuto tale o per consenso o per certificazione da uno standard di taratura primario, soluzioni di volume o peso definiti a concentrazione ottenuta sciogliendo quantità pesate dell’elemento in questione, o secondario, la cui concentrazione è determinata con metodi analitici di sicura attendibilità. Ma... «Nell’anti-

ca Santa Fè di Bogotà esisteva l’usanza di sparare un colpo di cannone per annunciare il mezzogiorno. L’incaricato era un vecchietto, un sergente a riposo dell’esercito, che saliva ogni giorno per una ripida strada fino alla collina dove stava piazzato il cannone. Egli si attardava però sempre nel suo cammino davanti alla vetrina di una piccola orologeria dove il padrone teneva un vecchio orologio a pendolo: su questo orologio a pendolo il vecchietto regolava giornalmente il suo orologio da tasca. Questa scena si ripeté per molto tempo fino al giorno in cui il vecchietto e l’orologiaio fecero conoscenza: quale fu la sorpresa di entrambi nello scoprire

che l'orologiaio a sua volta regolava giornalmente il suo pendolo sul colpo di cannone del mezzogiorno!» (A. BURLENA, *Introduzione alla Medicina di Laboratorio*. Utet, Torino 1982).

LA MEDICINA COME RICERCA E TECNOLOGIA La certezza del metodo scientifico classico vale dunque solo per la medicina sperimentale, per la ricerca? Per una decade il Human Genome Project (Hugo) si è orientato alla definizione dell'intera mappa genetica dell'uomo. Lo scopo della mappatura è quello di identificare e classificare la sequenza completa di bilioni di residui di DNA nella loro attività di materiale genetico, cioè di deposito conservativo e riproduttivo delle informazioni per la costruzione dell'essere umano come individuo. L'obiettivo clinico è il passaggio da una medicina sul malato, ad una medicina sull'uomo prima che si ammali, per impedirne la malattia, peraltro secondo un continuum di probabilità e cioè di incertezza diagnostica e terapeutica. Infatti i test genetici possono essere catalogati come "diagnostici" se l'analisi genetica conferma la causa di un processo patologico attivo, "prognostici" se in grado di prevedere l'emergere di un problema patologico con un alto grado di probabilità, "predittivi" se individuano una reale predisposizione genetica verso una specifica patologia, "profilattici" se descrivono la presenza di una genetica suscettibilità ad uno specifico stimolo ambientale, "probabilistici" se determinano un rischio generico verso una malattia, "di profilo genetico" se evidenziano una associazione empirica tra una mutazione genetica e una aumentata incidenza di una determinata alterazione patologica. Il coinvolgimen-

to emotivo, la mistica della genetica è chiaramente espressa dalla metafora per la ricerca genomica: *the search of the Holy Grail*. La meta è la perfetta comprensione della sequenza di geni che ci determinano. Tutto cominciò nel 1909 quando Wilhelm Johnsen propose il termine "gene" per definire scientificamente la sostanza di quelli che Mendel nel 1865 aveva chiamato "caratteri ereditari", anche se non aveva la minima idea di come fosse costituito. Nel 1920 Hans Winkler coniò il termine "genoma" per descrivere l'insieme dei geni di un organismo, con la constatazione che il numero di geni in un organismo e la quantità di DNA non sono per forza identici, come si era fino ad allora spesso creduto. All'inizio degli anni 1940 fu chiaramente individuata la funzione dei geni e formulata l'ipotesi «un gene – un enzima» che sarebbe evoluta nel concetto di gene come unità di trascrizione delle informazioni per sintetizzare una specifica proteina. Quando nell'aprile del 1953 Watson e Crick definirono la struttura spirale a doppia elica del DNA, che spiegava tanto la conservazione quanto la riproduzione delle informazioni individuali, il dogma della genetica «un gene – una proteina» era definitivamente accettato. Tuttavia tra gli anni '60 e '80 fu evidente che il DNA non era una successione continua di geni, di unità di trascrizione di proteine e l'introduzione della biotecnologia genetica dimostrò che diverse parti del DNA avevano compiti diversificati e non codificanti. Ma cos'è un gene oggi? Il concetto non è omogeneo per ricercatori diversi: per un genetista classico è l'unità di autotrasferimento secondo le leggi mendeliane, per un'ingegnere

genetico è la molecola che ricombina sperimentalmente e può essere inserita in altre cellule, per un biochimico è l'informazione che una cellula richiede per produrre una proteina, per un biologo molecolare è un pezzo di cromosoma che può essere trascritto, per un sociobiologo è la struttura che è esistita per un tempo sufficientemente lungo ed è sufficientemente complessa per servire da base dell'evoluzione, per un teorico è l'idea che ci assiste nel comprendere la vita nel suo svilupparsi. Ma non si tratta di predisporre un dizionario che consenta la traduzione del concetto da subspecialità a subspecialità. I geni sono un *continuum* informativo, esistono quando producono e possono non essere localizzati fisicamente. Sotto questo profilo assomigliano agli elettroni nella "indeterminazione" heisenberghiana. Il gene non può più essere visto secondo la logica binaria del principio di non contraddizione e necessita di strumenti quali la *fuzzy logic* di Zadeh: «La nostra abilità di operare definizioni precise ed allo stesso tempo significanti intorno al comportamento di un sistema diminuiranno linearmente con l'aumentare della complessità di quel sistema. Ad una certa soglia, precisione e significatività (rilevanza) diventano spesso proprietà mutuamente escludenti». L'incremento dell'accuratezza tecnica dell'analisi del materiale genetico ci nega, in apparente paradosso, un preciso concetto di gene. Da un lato geni doppi, geni dentro geni, geni che utilizzano parte di altri geni, geni che producono più fenotipi diversi, dall'altro la scoperta che circa il 98% del DNA serve a tutt'altro che codificare proteine, che altri protagonisti come i "piccoli



RNA” (pezzi di acido nucleico finora considerato il mezzo di trasmissione dell’informazione genetica, almeno nella cellula euarote) determinano l’attività del DNA genico. Per comprendere la complessità di un organismo la mappatura dei geni non basta e la intelligenza dei trascritti o il *pattern* dei prodotti (proteine) è molto più istruttiva. Di qui le nuove frontiere, le nuove steli di Rosetta: il trascrittoma, il proteoma, il chinoma... L’indeterminatezza del gene è tale che non si riesce nemmeno a contare esattamente il numero di quelli codificanti. Nel 1994 il numero stimato di geni variava, a seconda del metodo di calcolo utilizzato, dai 20000 sulla base dei trascritti ai 300000 sulla base della dimensione media in basi dei geni conosciuti. Nel 2002 se ne prevedono da 27462 a 153478, con una probabilità massima intorno a 30-35000!

«I meteorologi e i cartomanti hanno un rischio professionale in comune con chi si occupa di salute: la gente fa gran conto delle loro previsioni, anche se sono notoriamente inaccurate. La maggior parte della inaccuratezza riflette limiti delle tecniche... Ma anche segni certi possono condurre a false previsioni se il loro significato è mal interpretato. E poiché le false previsioni portano ad una apparenza di certezza, esse risultano pericolose per i professionisti e i loro clienti... La medicina è sempre stata diretta ad interpretare segni al fine di aiutare i pazienti per il loro futuro. Però, previsioni precise, affidabili e a lungo termine, relativamente a pazienti singoli, sono sempre state rare. Ci sono pochi processi biologici così inesorabili da dare una tale certezza, e ancor meno tecniche per rivelare segni sicuri di quei processi nei pazienti» (ET JUENGST,

Genetic Diagnostic. In «The Human Genome» EP Fischer and S Klose Ed., R Piper & Co, Monaco 1995).

L’INCERTEZZA DELLA MEDICINA
«La scienza non è un sistema di asserzioni certe, o stabilite una volta per tutte e non è neppure un sistema che avanzi costantemente verso uno stato definitivo. La nostra scienza non è *epistème*: non può mai pretendere di aver raggiunto la verità, e neppure un sostituto della verità come la probabilità. E tuttavia la scienza ha qualcosa di più che un semplice valore di sopravvivenza biologica. Non è solo uno strumento utile. Sebbene non possa mai raggiungere né la verità né la probabilità, lo sforzo per ottenere la conoscenza, e la ricerca della verità, sono ancora i motivi più forti della scoperta scientifica. Non sappiamo, possiamo solo tirare ad indovi-

nare. E i nostri tentativi di indovinare sono guidati dalla fede non-scientifica, metafisica (se pur biologicamente spiegabile) nelle leggi, nelle regolarità che possiamo svelare, scoprire. Come Bacone, potremmo descrivere la nostra scienza contemporanea – «il metodo di ragionamento che oggi gli uomini applicano ordinariamente alla natura» – come consistente di “anticipazioni” affrettate e premature” e di “pregiudizi”. Ma queste congetture meravigliosamente immaginative ed ardite, o anticipazioni, sono controllate accuratamente e rigorosamente da controlli sistematici. Una volta avanzata, nessuna delle nostre “anticipazioni” viene sostenuta dogmaticamente. Il nostro metodo di ricerca non è quello che consiste nel difenderle, per provare quanta ragione avessimo. Al contrario, tentiamo di rovesciarle. Usando tutte le armi della nostra armeria logica, matematica e tecnica, tentiamo di provare che le nostre anticipazioni erano false, allo scopo di avanzare, in loro luogo, nuove anticipazioni ingiustificate e ingiustificabili, nuovi “pregiudizi affrettati e prematuri”, per usare l’espressione denigratoria con cui li chiama Bacone... Il vecchio ideale scientifico dell’*epistème* – della conoscenza assolutamente certa, dimostrabile – si è rivelato un idolo. L’esigenza dell’oggettività scientifica rende ineluttabile che ogni asserzione della scienza rimanga necessariamente e per sempre allo stato di tentativo. È bensì vero che un’asserzione scientifica può essere corroborata, ma ogni corroborazione è relativa ad altre asserzioni che a loro volta hanno natura di tentativi. Possiamo essere “assolutamente certi” solo nelle nostre espe-

rienze soggettive di convinzione, nella nostra fede soggettiva. Con l’idolo della certezza (compreso quello dei gradi di certezza imperfetta, o probabilità) crolla una delle linee di difesa dell’oscurantismo, che sbarrano la strada al progresso scientifico. Perché la venerazione che tributiamo a quest’idolo è d’impedimento non solo all’arditezza delle nostre questioni ma anche al rigore dei nostri controlli. La concezione sbagliata della scienza si tradisce proprio per il suo smodato desiderio di essere quella giusta. Perché non il possesso della conoscenza, della verità irrefutabile, fa l’uomo di scienza, ma la ricerca critica, persistente ed inquieta, della verità». Le parole di Popper valgono perfettamente per la medicina, che peraltro non può dimenticare il suo versante pratico, “umano”. Se da un punto di vista della medicina un fallimento entra nel calcolo statistico dei casi non risolti, o perché non si poteva risolvere o perché capita che anche quelli risolvibili non vengano risolti, dal punto di vista del paziente che muore, o ne esce male, quel fallimento è un fallimento totale. Per lui il fallimento non riguarderà solo lui ma la medicina come tale. I successi terapeutici della medicina moderna sono incontestabili e l’elevata percentuale di malattie guarite o cronicizzate non è certo spiegabile unicamente con una migliore qualità materiale della vita o un assopirsi della virulenza di qualche agente patogeno, come voleva Ivan Illich. Odo Marquard sostiene che i vantaggi che la cultura concede all’uomo vengono dapprima accolti con favore, successivamente diventano ovvi, infine si scorge in loro il nemico. Quante più sono le

malattie che la medicina vince, tanto più forte la tendenza a dichiarare malattia la medicina stessa. Vi è quasi una sorta di nostalgia del malessere da parte del mondo del benessere. L’ostilità latente o attiva verso la medicina deriva, in parte, dal conflitto tra lo scetticismo sistematico integrante della medicina e quella fiducia incondizionata che molte istituzioni sociali esigono o con quella sfera del sacro che le caratterizza. I medici non sono certo immuni dall’adesione a miti anche estremamente rozzi: ai progressi tecnologici si è accompagnata una trionfante sensazione di onnipotenza e di certezza assoluta; la celebrazione della ricerca e delle novità terapeutiche, e la richiesta di fondi per esse, si è ammantata delle stimmate della grazia salvifica. Molti attacchi alla medicina derivano, però, dalla riluttanza ad imparare dalla scienza, resa più forte dalla crescente tecnicizzazione e dalla oggettiva difficoltà delle teorie scientifiche ma anche come reazione alle filosofie che hanno trasformato i risultati della scienza e della medicina in una vera e propria metafisica, nelle depositarie delle definitive risposte ad ogni possibile problema, autorizzando aspettative eccessive e soteriche. Una riflessione più accorta sui fondamenti della medicina ed un atteggiamento mentale umile e solidale può portare tutti, medici e pazienti, ad accettare la medicina come *una tecnica* dei rimedi, che può curare e forse talvolta guarire, non come *il rimedio* assoluto, certo e salvifico. Forse sarebbe bastato non dimenticare il primo aforisma di Ippocrate: vasta la *technè*, breve la vita, sfuggente l’occasione, incerto l’esperimento, difficile il giudizio. ■

La verità che guarisce

ANNALISA DAVANZO

«Mi dica». «Che cosa?».

«Quello che vuole».

Come tutti sanno, la regola fondamentale della psicoanalisi comanda di dire tutto quello che passa per la mente, senza esercitare nessuna censura né di ordine morale né di ordine logico. Naturalmente è impossibile, a chiunque, e tanto più al nevrotico che è venuto a cercare nell'analisi l'uscita da un dedalo di difese, resistenze, formazioni reattive e sintomatiche con cui si è reso la vita invivibile. Al suo appello, «Fammi uscire di qui», l'analista risponde: «Vai, ti ascolto».

È un'intimazione inedita che va al di là del giuramento richiesto dalla Legge di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità, in quanto installa nel posto della verità il soggetto stesso: qualunque cosa dica, solo per il fatto di dirlo, dice *davvero* di lui. Se sei tu a narrarla, *de te fabula narratur*. La verità parla. *Dica*, invitò Freud, e la psicoanalisi fu.

All'inizio della sua pratica, col metodo che chiamava catartico, Freud interrogava le isteriche, chiedeva ricordi che spiegassero, usava i sintomi come tracce su un percorso da risalire fino al luogo e al momento del misfatto, dell'evento che aveva prodotto l'affetto che a sua volta aveva causato il conflitto psichico all'origine della malattia. Un *murder party*, dirà Lacan, ironizzando non sull'esperienza analitica di Freud, ma sul lato tragicomico di un'esperienza che ancora oggi si presenta come una caccia in



cui, trovato il colpevole, la vittima si rialza più sana di prima. Per il Freud che utilizzava insieme ipnosi e *confessione*, scoprire la vera storia del passato poteva modificare il futuro attraverso la sua narrazione: narrare equivaleva a rivivere, e nel punto critico interveniva lui cancellando o sottoscrivendo, determinando cioè l'esito di quella verità: sprofondarla nell'oblio o restituirla alla coscienza, comunque integrata ormai all'essere del soggetto parlante, passato, presente e futuro.

Nella conclusione degli *Studi sull'isteria* condotti con Breuer, scrive che il loro metodo elimina l'efficacia della rappresentazione traumatica in quanto consente all'affetto che vi è, per così dire, incistato, «di sfociare nel discorso» e la re-immette nella catena associativa o riportandola alla coscienza normale o *annullandola me-*

diante suggestione del medico.

Così Freud paga il suo debito alla tecnica e all'uomo, Breuer, che lo ha messo sulla strada che percorrerà da solo, sostenendo fino in fondo un assunto di cui ha già riconosciuto i limiti e perfino l'inutilità: l'annullamento del medico ha una durata labile e l'avvenimento cessa di essere patogeno solo se e quando le sue componenti logiche e affettive vengono accolte non dal medico ma dall'Io del soggetto, il solo capace di sancirne la realtà e renderle vere, come dice bene la lingua tedesca in cui *verwirklichen* significa tanto *realizzare* quanto *avverare*.

Il vero merito dell'ipnosi è stato piuttosto quello di aver rivelato e confermato a Freud che non compare una sola associazione che non abbia il suo significato, non fosse che come elemento di congiunzione, elementi preziosi dato che «l'associazione tra due ricordi ricchi di riferimenti si effettua solo attraverso ad essi». A partire da questa certezza che gli consente di *mostrarsi infallibile*, Freud cede al paziente il ruolo del cacciatore di verità, riservandosi il compito del cercatore d'oro che ne isola le pagliuzze nel materiale che se le porta dietro nel setaccio.

La malattia nevrotica, come egli la chiama, non può derivare da un solo episodio reale, e perfino dove una scena traumatica esiste la sua forza le viene dal suo farsi punto di annodamento di una catena di ricordi che si spinge molto al di

In questa pagina e seguenti:
maschere di Gabriella Battistin.
Blu Oltremare AD Design,
Cordenons (Pn).

lità di essa. Sequenze di episodi che concorrono, di cui Freud stesso si chiede «fin dove si estendono? Avranno mai, e dove, un loro termine naturale?». Ma sì, e poco dopo lo afferma: «è, questa, una scoperta che considero importantissima, la scoperta del Caput Nili (la sorgente del Nilo) nella neuropatologia: qualunque sia il caso e qualunque sia il sintomo da cui si è partiti, alla fine si giunge sempre, infallibilmente, nel campo dei fatti sessuali». Lo annuncia alla Società di psichiatria e neurologia di Vienna nel 1896, in una conferenza sull'eziologia dell'isteria, ma all'amico Fliess scriveva già due anni prima che anche nella nevrosi ossessiva l'eziologia è sessuale, anche se in modo meno evidente.

È questo il vero del vero, il segreto che i nevrotici tengono fuori circuito a costo di ammalarsi, è questa la colpa su cui gli ossessivi accumulano infaticabilmente colpe fasulle e che continuano ad espiare con i loro fallimenti e le loro somatizzazioni gastro-intestinali, ed è sempre questo il danno che l'isterica farà pagare a tutti gli uomini, uomini d'amore e uomini di scienza, tutti da mettere con le spalle al muro dell'impotenza e dell'imbecillità. Allora perché far arrancare, gli uni e le altre, seduta dopo seduta, per anni, da un enunciato all'altro, da un'interpretazione ad una costruzione, se il punto d'arrivo è lì da subito? Perché il sapere che può, e deve, venire al posto della verità non è quello dell'analista, e ciascuno deve farsi largo attraverso le modalità in cui il sesso si è fatto trauma nella sua storia.

Freud ascolta, attento ai lapsus, ai buchi nel discorso, alle ricorrenze di certi termini o di



certi meccanismi, raccoglie i sogni, i ricordi, le fantasie, ristabilisce i nessi, di quando in quando *interpreta*, per esempio, al termine del racconto da parte di Dora arrabbiatissima contro il signor K, conclude serafico: «Ma lei quest'uomo lo ama». Più raramente *costruisce*, estraendo dal materiale delle sequenze logiche che possono prescindere dai ricordi e sostituirsi ad essi: la loro esattezza si misura sul riassetto pulsionale, cioè sullo spostamento per cui gli atti del soggetto si ordinano sul vettore del desiderio invece che bloccarsi o confondersi nelle inibizioni e nei sintomi. In questo meccanismo Freud incarna la promessa che la difficoltà nel campo dei fatti sessuali sia contingente e dunque revocabile: nella sofferenza della vita c'è tuttavia un ordine in cui ciascuno può trovare il suo posto e la sua ciascuna. Forse. Solo nel *Disagio della civiltà* esprime con cautela il sospetto («qualche volta crediamo di avvertire») che la funzione sessuale contenga in sé un'aporìa insanabile, il che testimonia il suo prendere atto dei limiti, evidentemente deludenti per

lui, che il trattamento analitico incontrava sulla via dell'adeguamento dei comportamenti sessuali. Per fortuna.

Da qui riparte Lacan quando porta alle estreme conseguenze la scoperta di Freud: la sola verità che la psicanalisi abbia da dire al mondo è che non c'è rapporto sessuale. Questa formula, che diventa l'asse su cui Lacan riassetta la teoria e la pratica analitica, è in primo luogo il contributo della psicanalisi all'elaborazione di un'etica che accompagni il soggetto nel confronto con un godimento a cui nessun sapere lo prepara, oggi più che ai tempi di Freud quando religione e politica si incaricavano più di proteggere che di reprimere il soggetto rispetto a questa verità che oggi è sotto gli occhi di tutti, o, come disse Kubrik, sotto un *eye wide shut*.

Nel film, Lui e Lei sono ricchi, intelligenti e belli: hanno tutto bello, la casa, la bambina, gli abiti, perfino gli amici e le loro feste, in cui si muovono perfettamente a tempo e in ruolo: la bella donna e il professionista fico, corteggiati da un bel tenebroso, lei, e da due belle veline, lui. A casa ci scherzano su,

ma quando lui, *per rassicurarla*, esclude il tradimento per amore, dice, della famiglia, Lei si infuria: la offende il rispetto per la-compagna-di-vita-madre-dei-suoi-figli, e gli rivela di aver vissuto, l'estate precedente, una passione folgorante per un uomo appena intravisto nel ristorante dell'albergo: per quello sconosciuto, solo che lui l'avesse presa, avrebbe dato tutto, casa marito figlia, tutto il suo futuro avrebbe potuto bruciare nell'incontro di una notte. Chiamato di urgenza, Lui esce dalla sua uxorieta e comincia così l'immersione nelle dissonanze della sessualità, accompagnato sempre dalle fantasie in cui si rappresenta in un dettagliato svolgimento erotico quell'incontro che, per non essere avvenuto, è diventato l'incontro assoluto, ed è il solo rapporto sessuale a cui assistiamo, con Lui, ma in bianco e nero, perché non c'è. Nella sua nuova inquietudine, il suo muoversi del tutto casuale lo inserisce in una rete dalle cui maglie, strettamente e geometricamente costruite, riesce a sfuggire senza aver neppure sfiorato la carne delle donne-da-sesso che ha avvicinato: nessun eros in libertà, perfino la puttana da strada non è più quella che abitava in via del Campo, ma una pedina eliminabile, letteralmente, nel gioco del sesso per il sesso in cui la grottesca, banale ripetitività del godimento trova il suo correlato nella cupezza rigorosa della morte: corpi nudi dimezzati e maschere mantellate immobili, secondo un cerimoniale la cui infrazione si paga con la morte, la sola cosa reale tra immagini e simboli. Il rientro di Lui nella realtà pacificante della casa comporta un resto: la maschera di cui non è riuscito a disfarsi, il suo contri-



buto alla verità della coppia, che si prepara a festeggiare il Natale. È Lei, che ha aperto la crisi, a richiederla con la saggezza che entrambi hanno guadagnato nella sofferenza: c'è una cosa che devono fare al più presto, scopare, e spalancare gli occhi, pure sempre rigorosamente chiusi nel sonno della realtà, sulla verità del giacere accanto, che non sarà mai un rapporto sessuale, ma può essere un atto d'amore.

Che non c'è rapporto sessuale vuol dire che nel mondo di quegli esseri parlanti che sono gli umani non ci sono maschi e femmine, ma uomini e donne che non costituiscono due insiemi omogenei tali che si possa stabilire, cioè scrivere, un rapporto tra lui e lei, perché la parola attraverso cui si cercano non ha la trasparenza del richiamo ma l'opacità dei teli che nascondono il volto degli *Amanti* di Magritte, affinché nessuno dei due abbia a scoprire che lui non era Lui e lei non era Lei, perché a guidare il loro incontro non è il fato, ma il caso e l'equivoco. A differenza che nel mondo animale dove colori, odori, posture costruiscono un sistema biunivo-

co della serie impulso-risposta, nell'universo ordinato dal linguaggio non è formulabile nessuna proposizione universale che catturi il reale dell'unione uomo-donna.

«Quello che ci dà l'illusione del rapporto sessuale nell'essere parlante è tutto ciò che materializza l'Universale in un comportamento che è effettivamente di branco nei rapporti tra i sessi», ma questo comportamento non è sostenuto da niente che assomigli a quel sapere (supposto) naturale che è l'istinto, bensì è un fatto culturale a cui il soggetto sceglie di aderire o no, prolungando una scelta che all'origine non dispone di nessun sapere, né innato né acquisito.

L'entrata nel sesso, per il parlessere, è il trauma.

Lungo tutto il processo di acquisizioni dalla nascita alla scoperta degli oggetti fino al rinvenimento di quel giocattolo speciale che è il genitale, il soggetto non è sessuato veramente. Lo è nel senso che ogni attrazione oggettuale rinvia ad una mancanza non originaria del tipo: devi essere mio perché eri mio ed è da me che ti sei staccato, secondo l'etimologia di *sexus* come taglio, ma gli oggetti che entrano in questa serie (il seno, le feci) sono sempre reintegrabili nell'unità del godimento perfetto originale e non riguardano il genere come dato reale. Paradossalmente, il sessuale come effetto della sessuazione interviene nel momento in cui il soggetto scopre che non gli manca niente, che lo strumento del godimento è a sua intera disposizione. «Ce l'ho, ce l'ho» è il grido di giubilo con cui entrambi, maschio e femmina, si scoprono possessori del fallo, entrambi.

A entrambi non manca niente, e proprio per questo la rivela-

zione della differenza sessuale, che di solito coincide temporalmente col momento in cui il piacere genitale si impone su tutti gli altri, lascia entrambi senza speranza di riprendere mai quello che non hanno mai avuto: la pienezza dell'essere. Il taglio sessuale è quello che d'ora in poi circoscrive l'essere *uomo o donna*.

È a partire dall'irreversibile della differenza sessuale che il soggetto impara l'irreversibilità in quanto tale, l'inizio, la fine: il tempo del gioco non è più circolare, è finito, è all'imperfetto che ora si declina l'essere tutto; non solo in italiano i bambini aprono il gioco segnando che «io ero Questo, tu eri Quello, poi magari cambiamo». Fuori di quel gioco, camminiamo tutti sul filo delle età, e del sesso, ci sono gli uomini e ci sono le donne, ma cosa vuol dire essere un uomo o una donna? Non cosa vuol dire *adesso*, cosa vuol dire *davvero*? Una risposta che sia *una* non c'è, il linguaggio nomina la differenza ma non la spiega, non la sa, e per questo i soggetti non parlano d'altro, senza mai arrivare a dirla tutta, la verità. E anche quella che arrivano ad afferrare, è più una verità inventata che una verità trovata: per verificarlo basta andare in un asilo e chiedere ai neo-maschietti e alle neo-femminucce che cosa sono, per loro, gli uomini e le donne. La sanno la risposta anatomica, ma resta sepolta sotto le risposte più disparate, spesso contraddittorie, con cui il bambino testimonia di aver accettato il "vero" gioco, ci è entrato, ci ha creduto, è già impegnato a fare la sua parte, senza poterlo sapere perché è proprio il fatto di non saperlo che struttura il gioco, tutti piccoli *Truman show* senza che ci sia nessuno

in cabina di regia (nessun amore che venga da fuori e che ci segnali che c'è un'uscita), se non il folle, ma chi gli darebbe retta?

Al posto del rapporto sessuale, che porterebbe L'uomo e La donna a copulare nella verità, si instaura un discorso che porta Un uomo e Una donna ad incontrarsi nella sembianza.

La sembianza, dunque, non è la finta, come dice Lacan, non è un *artefatto*, è l'espressione plastica dell'interpretazione che *si* è (impersonale, inconscio) elaborata in ciascuno a partire dal fatto che il soggetto ha "adottato" la sua incompletezza e quella dell'altro, e se ne è assunto il carico. In questo senso, la sembianza è credenza in atto, e l'atto in questione è un atto d'amore (*pietas*) per la differenza, quella di tutti. È anche un rischio, perché è più un olagramma che una facciata, e quanto più ci siamo dentro tanto più quello cosciente è solo un contributo a forgiarla, perché ci sarà sempre qualcosa che ci sfugge, che *si fa e si cambia* per effetto del movimento, del divenire, e in questa plasticità sta tutto quel poco di libertà che si sottrae alla presa della determinazione significante. All'isterica non basta, si sente costretta nella menzogna come in una vergine di Norimberga e la rifiuta, o meglio tenta di rifiutarla, dando la parola al corpo, al linguaggio enigmatico dei sintomi di conversione. Ma tutte le donne la patiscono,

Le citazioni di Freud e di Lacan sono tratte rispettivamente dagli *Studi sull'isteria* e dal seminario *Le savoir du psychanalyste*, pubblicato fuori commercio dall'Association Freudienne Internationale.

forse una volta più degli uomini, forse oggi soltanto con una maggiore percezione, e infatti è Lei, Nicole Kidmann, a sentirsi ferita da quell'appiattimento del suo essere sullo schema sposa-madre contro cui convoca la donna-della-passione. Avanti, c'è posto.

Della sembianza Freud non parla, è un termine del lessico lacaniano, ma la descrive di fatto mettendo insieme la necessità che la relazione analitica si svolga nell'assoluta sincerità, con il dovere, per l'analista, di *mostrarsi* (non *sentirsi*) infallibile e ignorante, duro e affettuoso, e tutto quanto d'altro la scena analitica richiede, riconoscendo il motore dell'esperienza nel transfert e nel modo di manovrarlo, ed è su questo che ha perso Breuer, che non ne ha voluto sapere.

Alla luce dell'apporto di Lacan, la pratica analitica che si proponga di portare il nevrotico a farsi soggetto del proprio discorso, lasciandosi essere nella sembianza, dovrà dunque tener conto che: 1. il soggetto non dice altro che la verità, non ci sono materiale vile e pepite, è tutto oro, 2. la verità non è mai tutta, perché tutta potrebbe dirsi solo uscendo dal discorso, cioè diventando una formula matematica o un delirio, comunque inservibile, 3. la verità si fa vera nell'esercizio della sembianza, il che esclude una garanzia esterna, poiché non c'è nessuno nella posizione dello spettatore del *Truman show*, neanche l'analista.

Lacan ne ha tenuto conto nel rielaborare le condizioni della pratica analitica, e ha fatto scandalo: troppi Truman in cabina di regia si illudono di non essere, loro, delle varianti dello stesso gioco che credono di dirigere, da fuori. Da fuori dove? ■

Tutta la verità su Babbo Natale

A CURA DI ANGELA GROVA, ANNA MARIA DEL PUP E GIANNA BRAGATO

I disegni e i “pensieri” pubblicati nelle pagine seguenti sono stati realizzati dagli alunni della classe Terza B della Scuola Elementare «Duca D’Aosta» di Cordenons (Pordenone) e si riferiscono a conversazioni svoltesi nel periodo natalizio su un argomento proposto da loro stessi, perché molto sentito e probabilmente anche sofferto. Infatti, in questa fase dell’età evolutiva, la realtà prende sempre più il sopravvento nella mente del bambino e si scontra, a volte anche brutalmente, con l’immaginario, nel quale egli ha riposto ogni sicurezza interiore, ogni affettività.

Allora sorge il dubbio: è verità o finzione? Nel nostro caso: Babbo Natale esiste veramente, oppure no?

Il bambino, a otto anni, ha ancora bisogno del suo mondo fantastico, creato, provato e verificato dal pensiero, al quale egli attribuisce il potere magico dell’azione, della realizzazione: crede che dai suoi pensieri possa risultare un adempimento dei suoi desideri. Nel lavoro, ogni bambino ha rappresentato, quasi volendolo concretizzare, con immagini ed espresso liberamente, il suo pensiero, le proprie certezze, nelle quali, tuttavia, spesso si intravedeva il dubbio, e quindi una conflittualità interiore. Ma, quasi a far sparire ogni esitazione, ogni dubbio sull’esistenza di un personaggio così caro, così affettivamente importante, il lavoro degli alunni è proseguito spontaneamente con una ricerca relativa all’am-

biente in cui “vive” Babbo Natale, quasi a voler rafforzare l’immaginario, arricchendolo di elementi concreti, che diventano “prove”, e non assurdità, di un mondo fantastico, o meglio, prove di un mondo affettivamente necessario e reale per il bambino.

Per lui, la realtà, le pressioni e le esigenze educative dei genitori, della scuola e della società, sono considerate degli impedimenti a realizzare liberamente se stesso, i suoi desideri, i suoi affetti, le sue aspettative. Insomma, il mondo concreto viene visto, talvolta, sotto l’aspetto delle privazioni e richiede come compito, spesso, la rinuncia ai propri desideri. Il fanciullo invece, nel suo mondo fantastico e magico, si protegge, si difende dalle privazioni, dall’ansia che gli crea la realtà, poiché essa (per lui paradossalmente) lo ama e nello stesso tempo lo inibisce, lo punisce.

Così Babbo Natale, i suoi doni, l’ambiente nel quale vive, i personaggi che lo circondano, condivisi ed accettati dalla famiglia, dalla scuola, da tutta la società, con varie rappresentazioni e sfumature, costituiscono un ponte di passaggio dal fantastico al reale nel rispetto sempre della sua sfera affettiva. È la realtà che gradualmente si insinua nella sua mente, sostituendosi sempre più alla rappresentazione magica che lui ha del mondo concreto. Ma l’importante è che sia lui stesso ad accoglierla, a riconoscerla, senza che gli vengano imposte

ed anticipate spiegazioni, veramente poco adatte al suo equilibrio interiore. Solo così i desideri, gli affetti, le emozioni, la fantasia, la concretezza, troveranno sempre un equilibrio nel suo modo di vivere, di agire e di porsi di fronte al mondo.

Proprio mentre il bambino si sofferma maggiormente ad osservare il mondo reale, altre figure acquistano importanza, al punto da essere da lui scelte come modelli che possano aiutarlo a soddisfare le sue più intime esigenze; modelli che rappresentano comportamenti sociali attraverso i quali egli sviluppa la propria personalità liberamente, come in un processo di auto-maturazione individuale, evitando di seguire schemi prestabiliti. Questo avviene nei giochi imitativi, individuali o di gruppo: «Giochiamo che io sono... e tu sei...», nei quali il bambino assume via via ruoli diversi, ma che principalmente risultano ancora legati al suo vissuto, più o meno affettivo; ad essi egli attribuisce e nello stesso tempo vive, esperienze, emozioni, sentimenti per lui inaccessibili.

Ma proprio nel gioco, nella finzione, i ruoli scelti rispecchiano la società ed è come se il bambino agisse in essa, senza alcun timore: ancora una volta il pensiero diventa “magicamente” azione, ma questa volta si concretizza maggiormente: dalla fantasia pura si passa al mondo del possibile (... gioco a fare la mamma, la maestra... il dottore, l’astronauta... diventa anche: «È possibile che

io domani diventi una mamma, una maestra, un dottore, un astronauta...»).

Infine non bisogna dimenticare che questi modelli rappresentano un complesso intreccio di abitudini, di tradizioni, di valori trasmessi, come un'eredità di conoscenze implicite. Giocando quindi, il bambino impara e i giochi imitativi diventano messaggi attraverso i quali egli manifesta la sua personalità infantile; nello stesso tempo favoriscono il suo sviluppo sociale e quindi intellettuale. ■



LI LI ZHANG
Ci sono molte stelle nella città e una grande luna dove sopra è passato un orsetto che si chiama Babbo Natale: è lui che porta i regali ai bambini di tutto il mondo.



MASSIMILIANO ANDREONI Io credo a Babbo Natale perché è gentile e buono e mi porta pacchetti e pacchetonni. Io gli vorrei fare un regalo: dei biscotti al cioccolato e latte caldo. È meglio che passi dal camino sennò il mio cagnolino abbaia e io mi sveglio.



MARICA PERIN Io mi sono sentita molto triste quando ho saputo che Babbo Natale non esiste, perché credere a Babbo Natale era molto bello. Il paesaggio dove vive io lo immagino con un clima festoso e si sentono uscire dalle case le allegre musiche natalizie.



SARA BAZZETTO La sua casa assomiglia a un castello con tante torri a punta; intorno ci sono le montagne e piene di neve, ci sono tantissimi abeti ed è pieno di boschi. Io penso che Babbo Natale non esista, però ci sono rimasta male perché ci ho creduto tanto; dico che non ci credo però è bello crederci.



GIANLUCA CAPODURO Dove vivi è un paesaggio fantastico: ci sono alberi, boschi di abeti e montagne. La temperatura è fredda ma tu hai una casa calda con un bel camino. Babbo Natale io ti credo e anche se sono i miei genitori ti credo lo stesso. Io non so se tu sei i miei genitori o no, ho un sospetto però io non ti scorderò mai.

DANIELA CIPRIANI Secondo me Babbo Natale esiste davvero perché la notte di Natale non ci regalano i genitori i giocattoli ma sei tu che ce li porti, ma solo a quelli che sono buoni. La tua è una cassetta tra la vette più alte delle montagne e tra gli alberi, nascosta, c'è la tua fabbrica, con dentro i tuoi collaboratori folletti. Nella casa la tua compagna prepara dolci e bevande per tutti. Lei è una vecchietta gentile e generosa.



CHIARA CUOCCI Babbo Natale abita in mezzo a tante montagne dentro una casa di legno; fuori nevicca sempre e lui, con il suo computer, "sente" tutti i bambini del mondo.



LARA DE ZAN Il regno di Babbo Natale è completamente magico: per esempio se nevicca, le montagne non si imbiancano del tutto, ma soltanto la cima, il resto continua a brillare di verde erba fresca. Il mestiere dei Babbi Natalini, ovvero i figlioletti di Babbo Natale, è curare l'ambiente, pulire le renne e aiutare la consegna dei doni. Io, ad essere sincera, non credo a Babbo Natale, però pensare che esista è una bella cosa. Babbo Natale, secondo me, rappresenta le persone che ti vogliono bene, che per dimostrare il loro affetto ti danno regali. Comunque, Babbo Natale o no, l'importante è volersi bene!





MARTA DEL PUP Babbo Natale vive al Polo Nord assieme ai suoi aiutanti: gnomi, elfi, folletti e tanti Babbi Natalini. C'è anche la signora Klaus, la cuoca, che prepara tanti dolcetti. Ogni tanto Babbo Natale va a trovare i suoi nonni che vivono a Rovaniemi.



GIULIA GAZZOLA Noi bambini scriviamo le lettere e gli gnomi le portano a Babbo Natale. Mia sorella Sara una volta aveva visto una pancia grossa e degli scarponi grandi e una barba lunga e morbida: era Babbo Natale con i regali.



NICOLA LAZZARIN Io fino a qualche mese fa credevo in Babbo Natale, solo che dopo un po' ho iniziato a sospettare che non esistesse, perché il mio amico Luca mi aveva detto che non esisteva. Però la cosa strana è quella che Luca ci crede in Babbo Natale!

FRANCESCO LUNARDELLI Nei mesi caldi Babbo Natale e i suoi amici si riposano e quando si addormentano restano nel letto per due settimane o anche più, come gli animali in letargo. Lui è costretto a mettere la sveglia perché il loro lavoro inizia molto prima di Natale. Io penso che Babbo Natale sia un mago perché credo che non si può arrivare in una sola notte dal Polo Nord a un paese caldo, anche perché lui è pesante! Io so anche che sono i suoi folletti a portargli le informazioni sui bambini cattivi e su quelli buoni.



YLENIA MARIUZZI Nella sua casa ha una sfera magica dove può vedere i bambini buoni e cattivi e tutti i loro desideri. Io prima non ci credevo a Babbo Natale e invece adesso ci credo moltissimo.



ENRICO MILANESE Io credo che Babbo Natale voglia a tutti bene e per ricompensarlo bisogna dargli un po' da mangiare. Penso che Babbo Natale nella vecchiaia farà molta fatica a portare i doni.





FEDERICA ROMANIN Babbo Natale prepara la slitta per il suo lungo viaggio, si veste con un caldo vestito rosso e vola tra i cieli di tutta la terra. Babbo Natale, io credo che tu sei gentile, buono e simpatico, anche se non ti posso vedere, ma spero che ti ricorderai di me.



ALBERTO BARCELLONA Io ho dei dubbi su Babbo Natale e non so se crederci o no, però a me piace credere che esista.



LUCA RAFFIN Io credo a Babbo Natale anche se quasi tutti i miei compagni non ci credono, perché credo che sia lui a portarmi i doni.



ANDREA PIGHIN La storia di Babbo Natale è bellissima, io credo tanto in lui anche se alcuni dei miei compagni non ci credono. Io gli voglio molto bene e chissà magari se un giorno riuscirò a vederlo. Io su di lui non ho sospetti, perché anche se qualcuno mi dice qualcosa, io continuerò a credergli.

Babbo Natale o la televisione?

Credenza e/o verità

STEFANO FREGONESE

Vorrei scrivere su verità, dubbio e finzione. Vorrei scrivere sulla televisione e sui danni che produce sull'immaginario del bambino, dell'interferenza che opera sul suo equilibrio affettivo e relazionale. Ma per fare ciò in poche righe, cercando di far comprendere il mio pensiero, parlerò per immagini. La prima è di un mio piccolo paziente che ha strutturato un delirio televisivo: all'infinito, in una sorta di insalata di parole sciorinata con tonalità professionali, Sandro è l'imbonitore di una televendita; raccoglie ciò che gli capita intorno e inizia a venderlo: lo fa in terapia, a scuola, a casa. A casa meno, perché a casa telecomanda da un canale all'altro imbonendosi di televendite "vere". Non è una rappresentazione, Sandro è mentalmente al di là dello schermo televisivo. Nella scatola visiva Sandro ripara come in un rifugio mentale per difendersi dalla realtà in cui ha difficoltà a vivere. Perché abbia scelto le televendite piuttosto che i telegiornali o un varietà come *Porta a Porta* rimane senza risposta. Ci vogliono alcuni anni di terapia perché Sandro abbandoni questa via di fuga monodirezionale per accedere ad un tipo di difesa più sano. Oggi Sandro scivola sotto la scrivania sotto la quale fa "casetta"; una casetta dalla quale si fa vedere e mi ascolta quando gli parlo.

La seconda immagine è di mia figlia che mi chiede se i regali li porta Babbo Natale o li porto io. Mentre la guardo provo uno struggimento antico. Nel-

la sua domanda c'è già la triste risposta che l'infanzia è finita. Un'ultima ribellione all'ineluttabilità del sopravanzare della realtà, è nella sua categorica asserzione: VOGLIO LA VERITÀ!

La verità in questo caso è impossibile e insieme ci alleiamo per respingere la sfinge del dubbio nell'abbasso, come l'Edipo pasoliniano: ai bimbi che ci credono, i regali li porta Babbo Natale, a quelli che non ci credono più li portano i genitori. Il regalo più grande che porta Babbo Natale è la credenza che esista davvero. Abbandonare una credenza è come essere svezziati, perdere un amico o accompagnare i propri nonni alla tomba. C'è un lutto da fare e ci vuole tempo e delicatezza. La verità della conoscenza non può irrompere sulla scena scacciando la credenza senza recare danni. Per sostenere l'angoscia che il dubbio porta con sé ci vuole un po' di finzione: ci credo e non credo, faccio finta di crederci.

È la soluzione che adotta mia figlia in attesa del natale successivo quando si sentirà pronta, tanto a non credere, quanto a sostenere la credenza di suo fratello più piccolo, e venire a scegliere con me il suo regalo da far comparire sotto l'albero. Alcuni mesi fa un pilota di paiper va a schiantarsi con il suo velivolo sul Pirellone. È cosa nota. Pochi attimi più tardi l'immagine è sugli schermi, della televisione e dei Personal Computers. Non ci sono dubbi. Si può credere l'incredibile. La foto è su tutte le prime pagi-

ne dei quotidiani. In metropolitana, l'immagine a colori dell'edificio danneggiato è su ogni foglio di tabloid abbandonato in terra o sui sedili dei treni. Ma sul retro del foglio c'è una pubblicità, un'immagine non "vera". Quando emergo dal sotto-suolo, alla Stazione Centrale, il grattacielo è lì in tutta la sua greve impotenza, gigante ferito. Quello che percepisco è lo sconcerto di fronte ad una visione oscena. Una nudità raccapricciante, non piacevole. E mi accorgo che salendo l'ultimo gradino ho messo un piede nella realtà, ho varcato il confine tra la credenza e la realtà, che mi si presenta in tutta la sua oscenità. E scopro allora di possedere un senso diverso più sofisticato di quello di cui mi sono servito finora per guardare con avida ma distaccata curiosità le immagini sullo schermo. È una visione tattile quella che sperimento ora. Se così si può dire. Il mio occhio "tocca" la realtà e sa che non può trattarsi d'altro. E anche il mio stomaco vede questa realtà e provo un leggero fastidio. E vengo attratto come tutti gli altri, più vicino. E poi, come tutti gli altri, cerco una visuale diversa e faccio il giro dell'isolato per accertarmi che sia tutto vero, tridimensionale, e che sul retro dell'immagine del grattacielo devastato non ci sia un'ammiccante pubblicità, ma il buco di uscita di quel proiettile vagante. E c'è. C'è davvero. E ci sono ancora fogli che svolazzano e come aeroplanini di carta planano con il loro moto pendolare. Ora so,



In questa e nella pagina seguente: illustrazioni di Luisa Tomasetig per il testo di Alfredo Stoppa, *Il paese della nebbia e il paese del vento*, Edizioni C'era una volta...

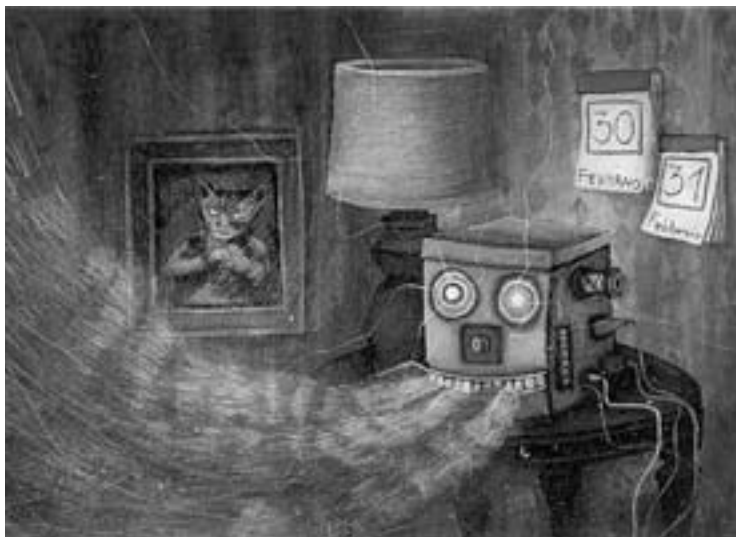
so che è successo tutto, davvero. Non posso chiedere altre prove. È tutto così evidente. Potrei solo chiedere di essere lassù, uno dei pompieri che stanno facendo crollare i calcinacci e i vetri pericolanti, ma mi accontento di questa visione *tattile*, sufficiente per sapere (conoscere) che un aereo ha sfondato le pareti del Pirellone. Poiché non posso andare a New York mi accontento di credere che le Twin Towers siano davvero crollate. La televisione di per sé non mi garantisce che ciò che vedo sullo schermo sia vero. Mi aiuta a formarmi una credenza, non una conoscenza. Luca che a New York c'è stato mi assicura che le Torri sono cadute davvero. Luca lo conosco dai tempi dell'asilo ed ho imparato a capire quando dice una cosa vera e quando racconta frottole. Il fatto è che non ho a disposizione i mezzi per verificare o per falsificare i dati che acquisisco e per

vivere in questo mondo complesso e sempre più veloce, poiché non posso conoscere ogni cosa, mi devo formare delle credenze che mi aiutano a capire, a orientarmi, nella conoscenza del mondo e ad avere relazioni con altre persone. La credenza è uno stato psichico particolare, uno strumento della mente fondamentale per acquisire conoscenze e in definitiva per crescere. La credenza è una funzione della mente che si struttura secondo delicati meccanismi cui concorrono altre funzioni, quelle sensoriali, emotive e affettive. Il rapporto che ciascuno ha con le proprie credenze è paragonabile a quello che ciascuno ha con i propri oggetti interni o con le altre persone. Ronald Britton, psicoanalista inglese, ha scritto un bel libro sull'argomento: *Belief and Imagination*. Le credenze si acquisiscono e si lasciano, si perdono o non si può farne a meno. Le credenze possono essere meno

o inconse. Le credenze possono essere inconse ma provocare degli effetti. Sono delle componenti preziose e delicate della nostra capacità di pensare, di apprendere e di crescere.

Credere, avere la capacità di credere e di formare delle credenze, possedere ed esercitare la capacità di sottoporre le proprie credenze all'esame di realtà e una volta falsificate abbandonarle, è inerente alla struttura stessa della mente. Soprattutto la possibilità di «distinguere una credenza da un fatto dipende dalla possibilità di guardare alla credenza dall'esterno del sistema della credenza stessa, dipende dalla capacità dell'individuo di trovare una posizione terza, dalla quale osservare la propria credenza soggettiva riguardo l'oggetto» (R. Britton, *Belief and Imagination*, Routledge).

Quando ci sono delle interferenze al normale processo di formazione delle credenze,



della loro verifica attraverso l'esame di realtà e di acquisizione della conoscenza, si possono verificare delle anomalie nel processo di pensiero. Per esempio la funzione del credere può essere sospesa, producendo un senso pervasivo di irrealità psichica egualmente distribuita come nelle sindromi "come se"; oppure l'apparato può essere distrutto o smantellato, come accade in certi stati psicotici. Qualcosa del genere accadeva a Sandro, il mio paziente che abitava la televisione "come se" fosse la realtà e fuggiva la realtà trasformandola in una reiterata finzione.

La televisione costituisce una fonte di percezioni di eventi o fatti altrimenti non percepibili perché accaduti altrove o non accaduti per niente. La televisione induce a produrre credenze nella mente di chi la guarda. Oppure le fornisce pronte al consumo. Inoltre la televisione si propone come sostituto della funzione di esame della realtà. Sotto questo aspetto la televisione opera come manipolazione delle coscienze in quanto agisce sulla (faticosa) funzione discriminatoria tra finzione e verità, tra realtà e immaginario, tra credenza e conoscenza.

Britton ritiene che la credenza stia alla realtà psichica come la percezione sta alla realtà materiale. Credere conferisce la forza della realtà a ciò che è psichico, proprio come la percezione opera nei confronti di ciò che è fisico. Come la percezione la credenza è un processo attivo, e come la percezione, è influenzata dal desiderio, dalla paura e dalle aspettative e, proprio come la percezione può essere negata, così la credenza può essere rinnegata, ripudiata, smentita. Le credenze hanno conseguenze: suscitano sentimenti, influenzano le percezioni e provo-

cano azioni. Così, alle volte, ci ritroviamo a provare sentimenti e ad agire senza nessuna apparente ragione o in maniera poco congrua rispetto alla realtà che ci circonda. Poiché la credenza è un processo che si struttura e che contribuisce alla formazione di altre funzioni psichiche, come la conoscenza, è facile pensare che interferire con questo delicato processo provochi delle conseguenze. È anche lecito pensare che più precocemente tali interferenze si verificano maggiori siano i danni.

Nel rapporto con il bambino, l'adulto riesce a monitorare le capacità ricettive del bambino e a modulare gli stimoli che fornisce in relazione alle risposte che il bambino dà. Se il bambino ha difficoltà, per esempio, ad uscire dal sistema di credenze che si è formato, l'adulto può aiutarlo a creare quello spazio necessario per distanziarsi dalla credenza e sottoporla all'esame di realtà. Un po' come è successo con mia figlia a proposito di Babbo Natale. La televisione non consente alcuna profondità affettiva. La televisione, affettivamente, è piatta come lo schermo su cui scorrono le immagini.

Perché dunque continuiamo a nutrire le menti dei nostri bambini di schifezze? Beh, è giusto operare delle distinzioni. Non si nega ad un bambino un pranzo da Mc Donald di tanto (tanto) in tanto. Neppure la Nutella, o pop-corn-e-coca-cola quando si va al cinema. Però la somministrazione di omogeneizzati agli ormoni che attivano i processi puberali nei bambini di sei mesi riguarda la magistratura. Il problema è che la televisione rappresenta di per sé un cibo di dubbio valore nutrizionale per la mente del bambino al di là dei contenuti dei singoli programmi. La televisio-

ne opera sul sistema delle credenze dell'individuo in fase di sviluppo, come un omogeneizzato agli ormoni. Inoltre la televisione non produce conoscenza ma credenze. La televisione è di per se stessa una credenza. Ciò che viene trasmesso non reclama un esame di realtà, si impone come una parte di un processo del pensiero pronta per essere assunta acriticamente; che si tratti di *fiction*, o del discorso del Presidente del Consiglio. La televisione produce credenze che chiedono di essere consumate e non sottoposte all'esame di realtà. La più grossa credenza che la televisione ha prodotto su se stessa e che auto-sostiene continuamente è che guardare la televisione non sia dannoso ma costituisca un arricchimento, un conforto o comunque una panacea. Questa è la mia ipotesi riguardo al fatto che sia così difficile abbandonare questa credenza e procedere alla verificata conoscenza che guardare la televisione è inutile se non dannoso soprattutto durante l'infanzia.

Ora, perché penso che le credenze che la televisione propone posseggano una qualità negativa rispetto, per esempio, alla qualità positiva che ha per un bambino la credenza nell'esistenza di Babbo Natale? Dice Giulia, amica di mia figlia: «Se anche venissi a sapere che Babbo Natale non esiste, io ci crederei lo stesso».

Finora ho cercato di distinguere tra le diverse possibilità che la mente ha nel trattare le credenze, sia nel formarle sia nel disfarsene. Poco ho detto sulla qualità della credenza, se non in funzione dell'esame di realtà. Ma non vorrei essere frainteso. Il fatto che Alessia o Giulia non credano più a Babbo Natale, nulla toglie all'importanza che questa credenza ha rivestito per

loro in passato o che rivestirà ancora per Matteo e per Camilla. Giulia sa che il sacco di Babbo Natale è un contenitore simbolico e proprio per questo non vi può rinunciare. Una volta diventati adulti Alessia, Giulia e Matteo continueranno a trarne fuori oggetti preziosi: significati, affetti, simboli, ricordi, racconti, fiabe... Esaurita la sua funzione "concreta" la credenza di Babbo Natale continua ad esercitare una funzione simbolica. In questo caso si può parlare di credenza o finzione come *segno di civiltà*. Tutt'altro è la finzione televisiva, *inganno della modernità*. La televisione inganna e ruba il tempo. Non solo il tempo sprecato a guardarla ma il tempo interno necessario al processo di pensiero, all'elaborazione delle fantasie inconscie, il tempo necessario al dispiegarsi dell'immaginario, quello spazio indispensabile per trovare una posizione terza, dalla quale osservare le proprie credenze soggettive riguardanti il mondo interno e la realtà esterna. Interferendo con la naturale scansione temporale delle funzioni mentali la televisione può produrre un momentaneo ma pervasivo senso di irrealtà psichica fino a contribuire alla distruzione o smantellamento dell'apparato psichico come accade in certi stati psicotici. La mente si annebbia. La realtà stessa si annebbia, mentre dalla televisione, come dalla scatola del Dottor Sorriso, «continua ad uscire una vocetta calda calda che sbeffeggia Babbo Natale, la sua barba, le sue renne e la sua mania di portare doni ai bambini: "È roba superata, è roba d'altri tempi, fidatevi: ben altri sono i divertimenti! Bla, bla, bla..."» (da Alfredo Stoppa, *Il Paese della nebbia e il paese del vento*, Edizioni C'era una volta..., 2000). ■

Ulisse e le sirene

LIVIA IACOBELLI

Quando Omero cantava i vagabondaggi di Ulisse attraverso i mari, nella faticosa rotta che lo avvicinava alla costa natia o lo proiettava lontano, le sirene, a quel tempo, ali e piedi d'uccello, volto e corpo di donna, cantavano, sull'isola imbiancata dalle ossa calcinate dei naufraghi, e promettevano di svelare il futuro.

Ma Giovanni, studente di scienze politiche, che legge la mano in una stradina dell'Elba durante le caldi notti estive e, grazie a questo, si concede sontuose vacanze in villa, mi racconta che nessuno gli chiede di predire l'avvenire, tutti vogliono conoscere il presente e chiedono a questo giovane sireno di un metro e ottanta, che racconti soltanto di loro stessi.

Ulisse, oggi, fuggirebbe al canto e chiuderebbe con la cera anche le proprie orecchie.

Come in uno specchio deformante, il mito antico si rinnova e ritorna a incarnare un nuovo eroe. Per l'uomo medievale, racconta Dante, Ulisse è alla ricerca della conoscenza, e le sirene, coda e scaglie di pesce, corpo e viso di donna, vogliono ammaliare il navigante e promettono la conoscenza. Questa ci appare adesso una pallida maschera di gesso con gli occhi come nere fessure spalancate nel buio, e noi cerchiamo di svelare questo spettro biancastro, ma non riusciamo che a scrostarlo a tratti, scoprendo una seconda incrostazione di gesso, un'immagine fittizia so-



Sergio Vacchi,
Come per caso (1987).

vrapposta. Non resta che sperare che sia una copia più vicina e più somigliante al Vero. Ma le maiuscole, consumate dal tempo, non sono più di moda. E così, talvolta, ogni conoscenza diventa punto d'arrivo, ma anche punto di partenza, che ci costringe a rimettere in dubbio il nostro passato e a cercare un nuovo futuro.

Joyce canta le peregrinazioni dell'uomo moderno attraverso la città e le sirene sono le maliziose ragazze del bar, e Bloom scopre la doppia immagine stridente di se stesso, quella interiore che solo lui

può vedere e che esplose in lampi danzanti e mutevoli, e quella esteriore che vedono gli altri, piatta e riduttiva, e dolorosamente le accetta entrambe.

Ma Ulisse, se arrivasse di nuovo all'isola delle sirene, imbiancata dalle ossa calcinate dei naufraghi, forse sentirebbe questa volta soltanto lo struggente canto di Partenope. Canta con la voce e gli accenti di Penelope il loro primo appuntamento d'amore, proprio come Ulisse l'aveva vissuto all'interno; e l'eroe si specchia in lei completamente, anche se sa che la sirena è solo immagine, solo una parvenza di moglie, e fugge via, anche questa volta, alla ricerca della vera Penelope.

Mentre Ulisse naviga verso Itaca, Partenope, vinta dal suo stesso canto, continua ad essere per se stessa ciò che è stata per lui. E, malata d'amore, nuota verso la costa partenopea, e lì s'inabissa, per morire, nelle profondità del mare.

Ulisse giunto finalmente a casa, scopre che Penelope e il figlio sono ora più lontani che mai, le immagini presenti non combaciano con quelle del suo passato interiore, che Partenope aveva saputo così bene rappresentare.

Forse l'eroe cercherà di sovrapporre ai suoi ricordi questa realtà, forse andrà negli Inferi a chiedere a Partenope di cantare per lui la stessa canzone, forse continuerà a navigare sul profondo mare della nostalgia. ■

Verità e finzione

*Dialogo sulla verità e sulla finzione fra Filippo Ottonieri,
una giovine donna ed un poeta cieco*

TITO MANIACCO

Un silenzioso caffè sotto una gran coperta di pini marittimi. È autunno e il mare russa, canuto, a pochi passi. I lontani monti dell'Istria si stagliano nitidi, pesantemente viola, come di cristallo. Le foglie dei pioppi e degli ippocastani scronano fruscando.

Filippo Ottonieri siede su di una seggiola di plastica bianca con un tavolino davanti a sé con un libro, un quadernuccio di appunti.

Arriva il vecchio poeta, gli occhiali neri appoggiati su di una intricata struttura di rughe che fasciano una testa arruffata e barbata. Il poeta è accompagnato da una giovane donna che gli indica con mosse discrete dove sedersi.

Ha il bastoncino bianco dei ciechi, ma lo porta come se fosse un vezzo, con fare snobistico.

Filippo: Caro amico, buon giorno e buon giorno a lei, signora.

Parresiazomai o parresiazesthai è usare la *parresia*, e *parresiates* è colui che usa la *parresia*, cioè che dice la verità. MICHEL FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*

Crede che le parole conducano alla verità equivale a credere che un sistema formale incompleto conduca alla verità. D. R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*

Poeta: Il buon giorno sarebbe tale se potessi dire chiaro giorno, ma vedo solo larve grigie e barlumi. Insomma, amico mio, cieco.

Filippo (cortesemente): Cieco come Omero.

Poeta (scrollando le spalle, con voce che annota chiaramente l'ispanicità): Cieco come una talpa, la poésie suivra.

L'ultima volta ci siamo visti da-

vanti al quadro di Lorenzo Lotto, *Gentiluomo nello studio*, alla Galleria dell'Accademia, a Venezia, e allora, malamente, vedevo e abbiamo parlato di quel gentiluomo e dei suoi pensieri.

Filippo: Supponiamo che il gentiluomo del Lotto parli con un amico che gli è di fronte della verità e della finzione.

Poeta: Come ben sa, da scrittore m'interessa la finzione e intanto che aspetto quel tè che la mia giovane amica ha ordinato, m'illuderei se avessero del Lapsang Souchong, se, e infatti dall'odore delle bustine è squallido breakfast, ma tant'è, nel frattempo lei mi racconti cosa ha scritto. So che lei scrive e tiene nascosto. Ho parlato di lei con un professore dell'università che mi darà domani una laurea honoris causa. Nella sua città non la amano e nemmeno quel professore che voleva sembrarmi, visto il mio

Nda. Chi scrive non è un filosofo ma uno scrittore. Ha pertanto usato il più caratteristico e tradizionale artificio letterario basato sul dialogo.

L'esempio è dato dalle *Operette Morali* di Giacomo Leopardi, dalle quali ha tratto anche uno dei personaggi del dialogo, quel Filippo Ottonieri, il cui carattere il poeta amico definisce con una citazione leopardiana tratta, appunto, da *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*.

Il poeta cieco è, ovviamente, Jorge Luis Borges, un Borges

largamente inventato, ma Borges che si cita con un'osservazione di Maurice Blanchot tratta dalla prefazione inaudiana di *Finzioni* (1967) e con un frammento di una sua poesia, *Carme presunto*, (*Poema conjetural*), tratta dall'edizione mondadoriana del 1972, *Carme presunto e altre poesie* e di cui trascivo la traduzione italiana: «Come quel capitano del Purgatorio» che, a piè fuggendo e insanguinando il piano, la Morte rese cieco e stese a terra dove un oscuro fiume

perde il nome, così dovrò cadere...».

I testi consultati sono: Michel Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica* Donzelli, 1996, Adrien Baillet, *Vita di Monsieur Descartes*, Adelphi, 1996, Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Leo Strass, *Gerusalemme e Atene. Studi sul pensiero politico dell'Occidente*, Einaudi, 1998, Roger Penrose, *La mente nuova dell'imperatore. La mente, i computer, le leggi della fisica*, Rizzoli, 1992.

interesse per lei, oggettivo. Dice che lei è odiato comunemente da' suoi cittadini; perché pare prendere poco piacere di molte cose che sogliono essere amate e cercate assai dalla maggior parte di essi. Mi parli dunque della verità o di quel che lei intende per verità. *Filippo*: Verità. Scrive Michel Foucault che la verità, in greco *parresia*, è portata avanti dal *parresiastes* che sarebbe colui che usa la *parresia*.

Il *parresiastes* dice ciò che "pensa" sia la verità o dice ciò che "è" realmente vero?

La tesi di Foucault, e mi pare di dovermi adeguare ad essa, è che il *parresiastes* dice ciò che "è" vero perché egli "sa" che è vero; ed egli "sa" che è vero perché "è" realmente vero.

Ne consegue che il *parresiastes* non solo è sincero nel dire la sua opinione, ma sa anche che la sua opinione è la verità. Insomma ci sarebbe un'esatta coincidenza fra opinione e verità.

Poeta (sorvegliando il tè. Ha tolto, come per concentrarsi in ciò che dice l'amico, gli occhiali ed i suoi occhi ciechi guardano apparentemente il vuoto, e dice ironicamente): Ha notato che questo the è mediocre? Vero o falso? è soggettivo. Però ha notato che è bollente: vero, ma è solo una sensazione.

Filippo: Naturale che è una sensazione perché la coincidenza fra opinione e verità, per i greci, solo per essi e in un momento felice ed unico della loro storia, è un'attività verbale.

Poeta: Vede, per i greci sarà stato così, ma per Descartes, ad esempio, questa coincidenza è mentale e non solo.

Ricordo di aver letto, quando me ne stavo come un topo in mezzo alle gigantesche sequenze di scaffali della biblioteca della mia città, al riparo dall'arroganza dei militari, un libro che

Adrien Baillet, uno dei massimi eruditi francesi del XVII secolo, ha scritto, alludo a *Vita di Monsieur Descartes*.

Vi è un momento in cui Baillet narra di un'assemblea di dotti presso il nunzio apostolico per ascoltare Monsieur di Chandoux che esponeva le sue nuove idee sulla filosofia.

Cartesio tace cortesemente finché qualcuno, accortosi di tale eloquente silenzio gli chiede di dire quel che ha pensato.

Sotto pressione per le insistenze, dopo il giro di elogi dovuti, il filosofo osserva quanta forza abbia la verosimiglianza laddove sostituisca la verità.

Verosimile, *verisimilis*, vuol dire infatti che la cosa presa in esame ha tutta l'apparenza del vero, "può" anche essere vera, *verus e similis*, ma non ne è che l'apparenza.

A riprova, usando vecchi meccanismi della sofistica classica, chiese ai suoi interlocutori che gli indicassero, dapprima una verità incontestabile e poi che fosse appoggiata da dodici argomenti, uno più verisimile dell'altro.

Descartes provò, oltre ogni ragionevole dubbio, che quella proposizione era falsa. Non solo, ma rovesciando la questione propose che gli fosse sottoposta una di quelle falsità e dimostrò, ancora una volta, che era plausibile.

Filippo: Non che fosse vera, plausibile.

Poeta: Plausibile, plausibile. Cartesio avrebbe detto una concezione basata sull'evidenza.

D'altra parte, cos'è la verità? Da quando, nel III secolo, Euclide stabilì che la somma degli angoli del triangolo è uguale a due angoli retti, per più di duemila anni i filosofi e i teologi considerarono questa affermazione la forma più elementare della verità.

Dagli ellenisti passando per gli arabi, i tomisti e ogni altro studioso...

Filippo (interrompendolo brevemente): Almeno fino al 1829, annus Lobacevskij...

Poeta (non volendo mai perdere l'iniziativa):... e di Bolyai... ad esempio vedi la *Summa contra gentiles* di Tommaso D'Aquino

«*Deus facere non possit sicut quod triangulus rectilineus non habeat suos tres angulos duobus rectis aequales*» e, per contro,

cinquecento anni dopo, il buon signor Voltaire non potrà che concordare scrivendo: «Dio non impedirà mai che i tre angoli del triangolo non siano uguali a due retti».

Ma, duemila anni dopo, e cento dopo Voltaire, il professor Lobacevskij sosterrà che la somma degli angoli del triangolo non "è" uguale a due angoli retti. Duemila anni di verità assoluta e incontrovertibile in pura polvere.

Il che vuol dire che la verità assoluta non esiste e nessuno ne può postulare in qualche modo l'esistenza.

Giovane donna (interrompendo, un po' timidamente): Scusate, signori, scusate.

I due s'interrompono, dove solo la cortesia può nascondere il fastidio di un terzo incomodo e si dispongono, con impaziente pazienza, ad ascoltare.

Giovane donna (rivolgendosi al poeta in modo che il suono della sua voce gli giunga dall'orecchio da cui, lei sa, ci sente meglio):

Ecco, il solito eurocentrismo, assoluto, totale, globale, dove Bach che non dice nulla di nulla a miliardi di cinesi, di indiani, di arabi, di africani e di sudamericani, è genio universale, e l'horror vacui della pittura europea del rinascimento è universale là dove non dice nulla ad un pittore come Ma Yüan del periodo cinese Sung del sud, 1190-1224, detto ai tempi suoi

«Ma dell'angolo» perché dipingeva un solo angolo del suo rotolo lasciando indeterminato tutto il resto, ma, dicevo, eurocentrismo. Il pensiero Ch'an, che diventerà noto come zen passando in Giappone, il pensiero Ch'an rileva che non bisogna aver fiducia nelle parole perché le parole rappresentano una categoria concettuale e credere che le parole conducano alla verità, è un'annotazione di Douglas R. Hofstädter, equivale credere che un sistema formale incompleto conduca alla verità e i matematici sostengono che non si può fare affidamento altro che su un sistema formale, pertanto la sola soluzione possibile è affidarsi al *koan*. Il *koan* non è un problema quanto un innesco che sblocchi il nostro meccanismo mentale dando luogo all'illuminazione. Letti da noi i *koan* sembrano nonsense. Il monaco ch'an Mumon ha scritto: «In verità le parole non hanno alcun potere. Anche se le montagne diventano mare. Le parole non possono aprire le menti altrui». Insomma, signori, non essendo possibile aprire un dibattito, mi limito a far notare la parzialità eurocentrica del vostro modo di procedere.

Parole e verità sono incompatibili. I due stanno rivolti verso di lei, Ottonieri lievemente perplesso e il poeta con un sorriso divertito.

Poeta: Presentandole la mia accompagnatrice, caro Ottonieri, mi sono scordato dirle che è valente sinologa.

Filippo: Per ora direi che siamo arrivati al limite. Volevo solo ricordare, per concludere, sempre con un pensiero di Foucault, che il *parresias* ha una precisa valenza.

Poniamo che il maestro di scuola spieghi la grammatica ai



Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane*. Venezia - Accademia.

suoï allievi nel miglior modo possibile. Ebbene, pur dicendo il vero, non sarà mai un *parresias*.

Un *parresias* è colui per il quale dire la verità è considerato un dovere morale perché è libero di stare zitto. Nella *Vita di Dionigi* di Plutarco, Platone che dice la verità sul modo tirannico di gestire Siracusa da parte del suo ospite, lo stesso Dionigi, si comporta da *parresias*, perché il suo impegno morale è svolto a rischio della propria vita. Insomma definire la verità è piuttosto complesso. Potrei proporre la domanda, alla quale non vorrei dare risposta di sorta, su chi, ai nostri tempi o nelle mutate situazioni storiche, da Roma in poi, possa essere considerato un *parresias*.

Lo fu Seneca? Lo fu Thomas Becket? Lo fu Thomas Moore? Lo fu Trockij?

Poeta: Brevemente, per citare Leo Struss e il suo libro, visto che abbiamo girato a lungo sotto l'Acropoli, perché non

passare fugacemente sotto il Tempio di Gerusalemme?

I profeti, se il *parresias* è quello che dice Foucault, i profeti sono stati *parresias*?

È il primo di essi in assoluto è certamente Giobbe che polemizza non già con Dionigi di Siracusa ma con «Colui che sono», senta... «Oh avessi pure chi mi ascoltasse!... ecco qua la mia firma! L'Onnipotente mi risponda!». «*Quis mihi*», vado a memoria, «*tribuat auditorem, ut desiderium meum audiat Omnipotens...*».

È di Geremia cui il re Joiakim ha bruciato il rotolo delle dure accuse di Colui che sono al potere reale e che deve nascondersi con il suo scriba in una cisterna, che ne dice?

Ed Ezechiele e Isaia... ascolti quella voce che viene dalle caverne dei secoli... «*non est qui invocet iustitiam neque est qui iudicet vere*».

Indubbiamente sono stati, anche se darebbe loro fastidio, dei *parresias*.

Filippo: A questo punto, trattando del vero, che dire della finzione?

Risolverei il complesso problema trasferendo il falso sulla finzione e per questo mi rivolgo a lei che di finzioni è un maestro senza uguali.

Del falso non potrei chiudere meglio altro che citando Tommaso D'Aquino: «Praeterea: il falso si trova nel vero». Infatti, «*sicut dicit Augustinus*», nel capitolo dieci del secondo libro dei suoi *Soliloqui*, «l'attore tragico non sarebbe un falso Ettore, se non fosse un vero attore, *Ergo: verum et falsum non sunt contraria*».

E da qui procedendo siamo in territorio suo.

Poeta: La finzione... sa, amico mio sono «como aquel capitán del Purgatorio/que, huyendo a pie y ensangrentando el llano/fué cegado y tumbado por la muerte/donde un oscuro río pierde el nombre,/así habré de caer», così dovrò cadere e non mi aiuterà più la letteratura e le sue finzioni infinite come le stanze della biblioteca di Babele che saranno pure parte del cattivo infinito di cui parlava Hegel, ma in cui l'infaticabile lettore è come l'Achille di Zenone nella sua eterna corsa con la tartaruga, sempre perdente, o almeno perdente finché la commedia verrà decisa dalle Parche e l'attore finirà, William Shakespeare e Omar Khayyam insegnano, in polvere a tappare il cocchiere delle botti o a far terra per pipe.

In fondo la finzione è la categoria nascosta della realtà – verità che, come abbiamo appurato, non esiste in assoluto.

Ma mentre la verità è un'evanescente fata morgana il cui tribunale è effimero – mi dirà che lo scriba di Hammurabi raccomanda di non rubare come il nostro legislatore, ma si

tratta di puro e semplice comportamento – la finzione è sempre presente, è quella che ci permette, mi cito da una lettura di Blanchot su di me, scusi l'immodestia, di andare, con la felicità della linea retta, da un punto all'altro, e se, ironicamente, dopo Einstein, la linea retta non esiste per la geometria, anche se si può concedere ad un letterato di usare la geometria euclidea delle scuole sue, resta la felicità pura.

In questa rotazione circolare la finzione verrà sempre ad essere l'ombra della figura che cammina, dovunque, dal semplice viandante che si muove sotto il sole, a chi l'ombra non ce l'ha più come Peter Schlemihl, ma s'illude di possederla ancora, o a chi cammina nella "Terra desolata" e a cui verrà mostrato il terrore in un pugno di polvere. La nostra vita è pura finzione. Così la finzione viene ad essere non già un banale inganno, un trucco, un imbroglio, ma una figura mascherata e la maschera, persona tragica, va molto più in profondità del carnevale cui viene allegramente delegata.

Cosa ci dice Jago venendo verso di noi, sepolti dall'ombra della platea, dalla luce del palcoscenico?

«*I am not what I am*», io non sono ciò che sono.

Questa è la finzione.

Ricordo che ho sempre ammirato con spavento una litografia di Escher, che della finzione è l'ambiguo cantore.

Sul fondo piatto del foglio è accuratamente disegnato un foglio di carta obliquo tenuto fermo al suo tavolo da disegno da quattro puntine. Dalla parte destra in alto della carta una mano esce da un polso di camicia appena tracciato, la mano, invece, è disegnata con acribia düreriana. La mano impugna una matita e l'acumina-

ta punta disegna un polso di camicia dal quale esce una mano accuratamente disegnata con acribia düreriana.

Non a caso Hofstadter commentando il disegno di Escher osserva che le due mani creano una Gerarchia Aggrovigliata. Dietro l'immagine, annota, si nasconde la mano non disegnata ma disegnante di M. C. Escher...

Filippo: Anni fa scrissi una poesia dopo aver visto la litografia di Escher...

Poeta (sottovoce, mormorando): Una finzione generata da una finzione che genera finzioni, così vanno le cose... mi dica la sua poesia.

Filippo: Me la ricordo e come me la ricordo la dico... ecco la mano che sorregge i pensieri/ecco la mano che porta ai confini del mondo/i desideri del mondo/ecco la mano che vola come una colomba/e s'appoggia al ramo che stilla l'umida notte/ecco la mano che cerca nel buio la mano/ecco la morte che prende in mano la mano/ "Ecco la commedia è finita ringraziate l'attore".

Giovane donna (con voce pacata, convinta come è, fatalisticamente e ironicamente, che i due non prenderanno in considerazione quel che verrà dicendo perché essi sono maschi e vengono da un mondo patriarcale e lei è donna e soggetta ai capricci di un destino imposto dai patriarchi): Sono stata presentata come accompagnatrice amica e poi come sinologa. Lasciate che aggiunga che sono laureata in filosofia della scienza.

Questo per far notare a tutti e due che non solo siete eurocentrici, ma siete anche umanisti, dove la scienza è ancilla del vero e serve solo per dimostrare che il vero è vero con Euclide o che il vero non è più vero con Lobacevskij.



Francesco Queirolo, *Il disinganno*. Napoli - Cappella Sansevero.

Negli anni Cinquanta il matematico inglese Turing elaborò una teoria filosofico matematica che assunse il nome di “test” di Turing.

L'ipotesi era che un supposto computer pensante rispondesse ad un test in cui si verificasse, attraverso un volontario umano nascosto, chi dei due fosse l'umano e chi il computer.

Una volta verificata ragionevolmente tale capacità, si potrebbe supporre che, man mano che la tecnologia migliora le componenti tecniche della macchina, questa s'avvicini sempre di più al pensiero umano. Nel 1989 un computer ha battuto in una partita di scacchi un Gran Maestro (Long-

beach, California). Anche senza andare ad Asimov e ai suoi robot o a Ridley Scott e ai suoi androidi in *Blade Runner*, è abbastanza vicino il tempo in cui delle macchine pensanti pensino non già la verità, che, forse è un meccanismo, come dire, “etico”, ma la finzione che ne può essere l'ombra oscura.

Siamo forse già immersi in questa oscurità.

Ma è così?

I due tacciono ed è venuta sera. Il vento di bora leggera si sta sollevando, venendo giù affannato e gelido dall'Europa Centrale e dai suoi boschi neri fino al Carso che di questa stagione autunnale è rosso sanguinato.

Il poeta (con voce incerta e stanca): Ecco, la nostra lezione, per oggi, l'abbiamo avuta. Addio, caro amico, anche se preferirei dire arrivederci a presto, poiché lei non è credente non ci troveremo da nessuna parte e tanto vale dirci ancora addio.

Filippo: Addio a lei, amico mio, e addio a lei, signora. Niente male questa ipotesi di Turing. Ma, vedendo ciò di cui sono capaci gli uomini, creda, non mi pare così oscuro un mondo controllato da androidi intelligenti e se sono intelligenti, mi creda, hanno anche incorporata una loro eticità e allora il problema della verità e della finzione potrebbe essere radicalmente riproposto. ■

Verità e finzione nella scrittura

Un'intervista a Giulio Mozzi

PIERVINCENZO DI TERLIZZI

Cito due Suoi testi che si presentano formalmente come lettere, "Lettera accompagnatoria" incluso in Questo è il giardino, e il risvolto di copertina di Fiction. L'anonimo ladro della "Lettera" sostiene che: «si può mentire a voce perché si dicono cose che non lasciano tracce, e mentre si dice una cosa con le parole se ne può far intendere un'altra con il tono della voce o l'espressione del viso, ma in uno scritto che può essere riletto e riconsiderato non mi sembra possibile inserire menzogne senza lasciare tracce. Voglio dire che mi sembra che, in una lettera, alla sincerità volontaria, che può anche venire a mancare per ragioni di prudenza o di vergogna, si aggiunga quasi una sincerità involontaria, che non può mancare».

Nel risvolto di Fiction Lei scrive: «La nostra tradizione culturale assegna alla narrazione di cose non vere il compito – e l'opportunità – di rivelare verità nascoste e superiori. Ne deduco che, tra le storie raccolte in questo libro, probabilmente quelle vere sono le meno importanti, le meno rivelatrici di verità». A distanza di dieci anni, si conferma l'idea che la scrittura sia un'esperienza e un luogo di verità, e che si manifesti come appello ad un destinatario. È un'ipotesi corretta? E di quali esperienze, e convinzioni, si alimenta?

■ Le citazioni appartengono a testi di natura assai diversa. "Lettera accompagnatoria" è un racconto: un'opera di finzione, nella quale un personaggio di finzione parla (scrive) ri-

Giulio Mozzi (Padova, 1960) scrive racconti (*Questo è il giardino*, 1992; *La felicità terrena*, 1996; *Il male naturale*, 1998; *Fiction*, 2000), tiene corsi di scrittura creativa (si veda: G. MOZZI – S. BRUGNOLO, *Ricettario di scrittura creativa*, 1998), dirige la collana «Indicativo presente» dell'editore Sironi, redige settimanalmente il bollettino informatico sulla scrittura *Vibrisse*. È (nota pordenonese) uno degli scopritori di Tullio Avoledo. Sembra che, oltre a tutto questo, abbia anche una vita privata. L'intervista è stata realizzata per posta elettronica nel mese di novembre 2002.

volgendosi ad un personaggio di finzione. Se il lettore attribuisce a me (a Giulio Mozzi) le opinioni del personaggio, sono fatti suoi.

Il risvolto di *Fiction* è una lettera al lettore, che è reale, firmata da me, che sono reale: cosa che non ha impedito di mentire (di ingannare il lettore, di giocarlo). In effetti, nessuna delle storie raccontate in *Fiction* è "vera" (nel senso più comune del termine); una è un testo che si ispira ad una storia "vera", ma si guarda bene dal raccontarla.

Le mie opinioni su questi argomenti erano assai diverse nel 1991 (quando scrissi "Lettera accompagnatoria") e nel 2001 (quando scrissi il risvolto di *Fiction*). Devo dire che nel 1991-92, mentre scrivevo i racconti di *Questo è il giardino*, non mi ponevo problemi di ve-

rità. Ero un narratore del tutto ingenuo. Cominciai a pormi problemi di verità nel 1996, e nel 1996 trovai due parole utili: "approssimazione" e "tentativo". Nel 2001 trovai poi una terza espressione utile: "parlare della verità".

Ciò che ora (nel 2002) penso è che la letteratura serve a parlare della verità (*Parlare della verità* è il titolo del mio intervento nel libro *Scrivere sul fronte occidentale* curato da Dario Voltolini e Antonio Moresco per Feltrinelli), e che nel parlare della verità noi facciamo tentativi e approssimazioni.

Tentativi: in quanto ci si prova, e siamo destinati al fallimento. Approssimazioni: perché tendiamo a, andiamo verso, eccetera, ma non ci si arriva. Nel 1996 cominciai ad intuire che nell'atto di scrivere noi tentiamo di "produrre" (fabbricare, mettere davanti agli occhi) una verità; e i risultati sono sempre approssimativi. Naturalmente il verbo "approssimare" implica che ci sia un "qualcosa" verso cui tende l'approssimazione. Ma di questo qualcosa, ossia della verità in persona, non sappiamo niente. È come la fine del mondo: le stiamo correndo incontro, giorno dopo giorno le siamo più vicini, la stiamo approssimando: eppure non è che giorno dopo giorno ne sappiamo di più sul suo conto. La letteratura è quindi uno dei mezzi che abbiamo (non l'unico, eh!) per "parlare della verità". Con la letteratura produciamo approssimazioni alla ve-

rità che sono diverse dalle approssimazioni alla verità che possiamo produrre con altri mezzi (la botanica, la pittura, la speleologia, la meccanica, la cristologia...). La diversità di queste approssimazioni è conseguenza della diversità dei mezzi impiegati. Comunque il problema dell'incompatibilità delle approssimazioni è un falso problema, no? Quali sono i mezzi specifici della letteratura?

Direi: la finzione e la retorica. Un discorso finto non è né vero né falso (nel senso logico delle due parole); e la retorica, mi pare, fin dalle sue origini si è sbarazzata del problema della verità di ciò che dice. Finzione e retorica sono mezzi che richiedono un'altra persona. Senza una persona che la prenda (provvisoriamente, disincantatamente) per "vera", la finzione non esiste. Senza una persona che ascolti, la retorica tace (Demostene andava a urlare solo soletto, in spiaggia o in campagna: ma era solo per esercitare i polmoni).

La finzione chiede una condizione: «Ascolta questa favola, fammi compagnia nel crederla». La retorica acquisisce la condivisione, persuadendo l'altra persona.

Quindi direi: la scrittura è un luogo dove si produce una verità, per finta, e la si fa credere a chi legge, grazie alla retorica.

Ora vorrei toccare un'altra questione. Scusi se la formulazione sarà un po' grezza: Lei è autore di testi in prosa e in poesia: quale "approssimazione alla verità" specifica lei sperimenta nella pratica degli uni e degli altri?

■ La domanda può essere riformulata così (la traduco nel mio idioletto, in sostanza): quali diversi mezzi adoperano la prosa e il verso? E questi diversi mezzi, quali diverse ap-

prossimazioni consentono?

Nella mia esperienza, direi che la prosa è un flusso ("va sempre avanti"), mentre il verso è interruzione ("va sempre a capo"). Anche nel flusso c'è interruzione, ma quando c'è è uno shock; così come quando nel verso c'è flusso (a esempio negli *enjambement*) c'è un'interpunzione (non mi viene una parola migliore).

Quindi: nella prosa vige il flusso e l'interruzione, essendo rara, ha funzioni strutturali. Nel verso è il contrario: vige l'interruzione e il flusso, essendo raro, ha funzioni strutturali (l'adozione di una forma chiusa, e quindi di una prevedibilità formale, produce un effetto-flusso; il "salto" tra Ottocento e Novecento è consistito – vedi Ungaretti, dove è lampante – nell'abolizione dell'effetto-flusso; salvo il suo recupero ironico – cioè deliberatamente inefficiente).

Così, banalmente: se la vita è un flusso diretto verso un'interruzione, la prosa potrà approssimare la... e il verso potrà approssimare la...

Se invece la vita è un susseguirsi d'interruzioni, al quale farà seguito un giorno un infinito flusso, allora il verso potrà approssimare la... e la prosa potrà approssimare la...

Dico questo a titolo personale.

Nella approssimazione alla verità della scrittura che posto ha la componente etica o quella religiosa? E, ancora, come si configura la questione dell'impegno nei confronti della realtà presente?

■ Io credo che questo mondo sia stato creato da un dio. Credo che questo mondo sia stato creato dal dio come un altroda-sé: ossia, che questo mondo sia stato creato libero. Credo che questo mondo abbia una storia, ossia che questo mondo

terminerà: forse appunto in questo consiste il suo essere altro dal dio. Credo che la fine di questo mondo, ossia la fine dell'essere altro dal dio, sarà un evento felice.

Tutto questo cosa c'entra con l'etica? Niente, mi pare.

Un racconto come *Narratology* (che è un racconto, faccio notare: quindi esprime pensieri che non necessariamente condivido) è un racconto escatologico (cioè si occupa della domanda: Dove va la storia?), ma non è certo un racconto etico. Un racconto come *Vetri* (che è un racconto, faccio notare: quindi esprime pensieri che non necessariamente condivido) è un racconto cosmologico (l'immagine finale dell'anima riflessa in tutti i vetri, parcellizzata in ciascun vetro eppure presente intera in ciascuno di essi, è un'immagine cosmologica classica – una sorta di universo frattale, autocontenuto in ogni sua parte – nel caso specifico rubata a John Donne).

Scrivere un racconto significa inventare un mondo possibile, un mondo d'invenzione "parallelo" al mondo dell'esperienza. Quindi non si può scrivere un racconto senza inventare un'escatologia (una direzione della storia) e una cosmologia (un tutto-il-mondo). Ovvio che se propongo delle immaginazioni – i racconti sono questo: immaginazioni – sulla direzione della storia e su tutto-il-mondo, sono inevitabilmente anche "uno scrittore impegnato".

Ad esempio: la fine del Novecento è stata invasa, in Occidente, da uno strepitoso "senso della fine". L'arte è finita, la letteratura è finita, la civiltà è finita, la storia stessa è finita... Non ci sarà nulla di nuovo, avremo solo delle riedizioni del vecchio, avremo solo dei post- e dei neo-, o dei neopo-

st- o dei postneo-... Non si può dire nulla di nuovo, tutto è stato già detto, tutto è stato già fatto, la letteratura è postuma, noi stiamo postumi, eccetera eccetera.

Queste, ovviamente, sono tutte fesserie: perché non si può fermare il tempo.

Il voler fermare il tempo è una patologia psichica ben nota, dalla quale l'Occidente sembra affetto.

Il mio impegno è questo: dico che il tempo non si ferma, che voler fermare il tempo è una fesseria. Questo ha, ovviamente, delle conseguenze etiche e politiche. Ad esempio, comporta un sostanziale rigetto degli storicismi (che, pretendendo di prevedere il futuro, ossia di pensarlo come totalmente determinato dal presente e dal passato, fanno un tentativo di fermare il tempo).

Si tratta di questo: pensare che la storia ha una direzione, e che è ingovernabile. Questo pensiero fa venire l'ansia. È come pensare che tuo figlio farà alla fin fine quello che vuole, benché tu ti sia impegnato allo stremo per farne un clone di te. Bene, è sano che tuo figlio faccia quello che vuole. È sano che il futuro non sia un clone del presente.

Qual è l'idea di diversità implicata nel progetto letterario di Fiction? Lo chiedo perché la moltiplicazione di storie (e stili) e gli spiazziamenti suggeriti dalle anodine informazioni in calce ai racconti suggeriscono un'idea "gnostica" di verità (un po' quella dell'Ermes Marana calviniano).

■ Lungi da me la gnosi! "L'idea di verità", così al volo, eh, mica è facile. E dopo aver fatto tutto un libro che ci gira intorno, uno dovrebbe rispiegarlo in dieci righe?

Ma comunque: "Anodino" si-

gnifica letteralmente: "di scarsa efficacia"; detto di un medicamento, significa qualcosa tra "palliativo" e "per il solo trattamento sintomatico".

Ora: in *Fiction* ci sono dei cosiddetti racconti. Quasi tutti in forma di testo scritto dal personaggio protagonista (sono dunque lettere, memoriali, discorsi ecc.). Quasi tutti questi cosiddetti racconti sono seguiti da una nota scritta in piccolo, di tono enciclopedico-giornalistico, che dà conto della conclusione della vicenda. Ad esempio: un uomo scrive ai giornali minacciando di darsi fuoco, la nota informa che egli effettivamente si è dato fuoco. Oppure: un professore universitario giovane pronuncia, dinanzi al feretro, l'elogio del suo maestro; la nota informa che tale professor giovane è stato poi arrestato per violenza carnale. L'estensore delle note, sempre con l'aria di star lì semplicemente a precisare, puntualizzare l'accaduto, spesso contraddice ciò che i personaggi hanno detto/scritto nel cosiddetto racconto; oppure fornisce informazioni divergenti, che non c'entrano nulla. Fa questo con una lingua grigia, che più grigia non si può; con tono cronachistico; senza nessuna tensione narrativa.

Ora Lei mi dice che queste note sono "di scarsa efficacia". Infatti. Il personaggio, nel suo testo/racconto, scrive/parla e strascrive/straparla: e chi legge, gli piaccia o no, gli crede. Il punto è che tutti i personaggi di *Fiction* mentono spudoratamente. Raccontano cose che non stanno né in cielo né in terra. Ma lo fanno con grande uso di retorica persuasiva. Invece l'annotatore non usa retorica persuasiva. E quindi chi legge lo trova "di scarsa efficacia": preferisce, per così dire, crede-

re alla fiction prodotta dai personaggi che alle "informazioni" fornite da un anonimo che, tuttavia, non sarà altri che l'autore del libro, no? Sarò io, no? Quindi, rispetto a un personaggio di fiction, di *Fiction*, io sono "di scarsa efficacia". Che io esista veramente, e loro no, non sembra giocare a mio favore.

In tutto questo gioco non c'è un'idea autoritaria di verità. C'è solo la posizione di un problema, che è in soldoni questo: la capacità della narrazione di farci credere qualunque cosa, dovrebbe essere messa sotto osservazione. Tanto che l'unico racconto "diverso" (quello centrale, che s'intitola "Narratology" e fa da snodo) di che cosa parla? Della storia sacra. E, sotto sotto, del perché esista una "storia sacra", che consideriamo conclusa, e una "storia non sacra", che sarebbe quella in corso. Se la storia è una sola, se la storia non ha fratture, dice il protagonista di *Narratology*, perché non pensiamo alla storia tuttora in corso come "storia sacra"? Perché nessuno prova a raccontarla come storia sacra? O se qualcuno ci ha provato, perché le sue narrazioni non sono state incluse nel Testo Sacro?

In altre parole: com'è che non siamo più capaci di pensare a una narrazione come a una "storia vera"? (Mi pare ovvio che "storia vera" e "storia sacra" siano la stessa cosa; intendendosi per "storia vera" una storia che cerca di approssimare la verità; una storia che afferma di possedere la verità è senz'altro criminale).

Per concludere: la scrittura di Giulio Mozzi guarda verso l'utopia o verso l'escatologia?

■ L'escatologia. Il futuro che ci sarà è interessante, il futuro che non ci sarà non è interessante.

La realtà dello sguardo nella poesia di Octavio Paz

MARA DONAT

Il luogo in cui maggiormente realtà e finzione si confondono nella mia esperienza personale è senza dubbio l'America ispanica, sia come spazio letterario che come spazio fisico, geografico e culturale. Mi sono innamorata di questo continente attraverso la narrativa, la musica, la poesia e la magia. Nella "finzione" quindi, ciò che mi rappresentava una dimensione altra ove trascendere, a occhi chiusi, con fede e passione. Ora il sogno si è fatto anche realtà, poiché ho cominciato a conoscere realmente questa affascinante cultura, vivendo in Messico il tempo sufficiente per capirlo. Il *realismo magico* non è soltanto un termine tecnico della letteratura in Messico, e così credo sia anche per gli altri paesi dell'America Latina. Questo perché la vita stessa, quotidianamente, è intrisa di una certa trascendenza, di una certa magia, bianca o nera. Non si tratta di suggestione, bensì di un vero e proprio magnetismo energetico che intride l'aria e coinvolge quindi persone e situazioni. Tutto questo è già soltanto nello sguardo come sospeso del popolo messicano. Anche la vita moderna, che vanta nell'infinita Città del Messico livelli da primissimo mondo in pieno e insopportabile contrasto con la povertà più estrema, si confonde con una sorta di magia, presente nelle radici storiche e culturali, religiose, più profonde del Messico. Affiorano. Proprio affiorano. Si ha



Pablo Picasso, *La Toilette* (1906).
Buffalo - Albright-Knox Art Gallery.

sempre la sensazione di stare al bordo, tra realtà e finzione. La poesia del poeta messicano contemporaneo Octavio Paz conferma questa percezione dell'esperienza, al limite della realtà e della finzione, nella sua parola poetica, in particolare, credo, nell'opera *Blanco*, di cui ho approfondito la lettura vivendo e studiando là, a diretto contatto con le radici culturali del poeta. In questo poema Octavio Paz concilia la cultura occidentale con la cultura orientale, l'esoterismo indù con i miti dei popoli indigeni messicani; crea una forma mandalica per la rielaborazione del Sé attraverso il testo poetico e quindi la parola. Proprio la rielaborazione del Sé avviene nell'interazione

con la parola, la quale si sviluppa in linguaggio poetico ridefinendo il rapporto tra Io e Altro, Realtà e Finzione, nella ricerca della Verità intesa come esperienza autentica dell'essere che vive, poeta e lettore. Tale verità dell'Io è nello sguardo stesso di chi guarda fuori di sé, Io-poeta o Io-lettore. La realtà esteriore si mescola con la realtà interiore di chi guarda ed esperisce la realtà: grazie a questo scambio si afferma la verità, attraverso la parola. Per cui, in questo senso, il verso chiave di tutto il poema è il seguente: «*La irrealidad de lo mirado da realidad a la mirada*» «L'irrealtà di ciò che è visto rende reale lo sguardo»*.

Qui la realtà diventa la bugia, mentre la percezione sensoriale è l'unica realtà possibile e le due esperienze di realtà si implicano e compenetrano. Lo sguardo è il punto di vista sintetico dell'esperienza vitale e in quanto tale, costruendo l'identità del Sé che si struttura attraverso la parola nata dallo stesso sguardo, è espressione della verità. Non si tratta comunque di un processo gratuito: l'autenticità ricercata da tale sguardo richiede una scelta di profondità e di libertà nel porsi di fronte alla vita e quindi di fronte a se stessi. L'Io deve desiderare la limpidezza dello specchio per guardarsi e rielaborarsi, per ottenere una percezione autentica del proprio vissuto. Octavio Paz trova questo specchio rivelatore nel corpo sen-

suale ed erotico della donna amata, corpo che proprio grazie alla sessualità condivisa, nell'estasi della copula, offre allo sguardo del poeta la limpidezza e la trasparenza necessarie per aprire completamente l'occhio percettivo interiore. L'eroticismo è esaltato ed è puro proprio perché schiude tutti i sensi, li sconvolge per aprirli a una nuova dimensione più profonda e totale della realtà che viene quindi trascesa nella riconciliazione tra spirito e materia, medicando la separazione violenta operata dall'Io nello stadio psicanalitico dello specchio, quando il riconoscimento dell'Altro, attraverso la rottura, comporta o addirittura consente lo sviluppo del linguaggio. Non per nulla il poeta opera la riconciliazione suddetta attraverso la parola che nel linguaggio poetico cerca la propria autenticità quale verità del Sé. La realtà non è la verità, diventa verità soltanto nello sguardo che attraversa il corpo del linguaggio e rielabora la realtà nella finzione. Il corpo femminile per il poeta è lo specchio che non distorce la realtà, bensì crea i rispecchiamenti sensoriali ed emotivi che moltiplicano la realtà e quindi la rivelano, poiché è vista completamente, da tutti i lati. In questo modo il corpo dell'amata contiene il mondo e il mondo a sua volta è fatto a immagine dell'amata, l'Io poetico si guarda in ciò che guarda mentre, a sua volta, è guardato da ciò che guarda, ciò che vede è la sua creazione mentre, a sua volta, si sente la creazione di ciò che vede. Il risultato di questo sconvolgimento dei sensi è la percezione più chiara del sé, sempre attraverso la purificazione del linguaggio nella parola poetica che crea e accompagna questo cammino di

autocoscienza, liberante e liberatore. Il gioco di specchi crea un gioco di opposizioni semantiche e grafico-visuali, e contemporaneamente è creato da questo stesso. La colonna centrale del componimento poetico si sdoppia in due colonne che si allontanano e avvicinano implicandosi e completandosi. La parola è attiva, costruisce l'identità e il nuovo linguaggio mano a mano nel gioco degli specchi, per cui «*La transparencia es todo lo que queda*» (La trasparenza è tutto ciò che rimane). Il poeta sente la chiarezza dentro sé, vede questa realtà più vera perché più completa, totale. Addirittura si sente abbagliato, la realtà si fa diafana e impalpabile eppure vera, vede il proprio pensiero che a sua volta svanisce diafano, oltre lo sguardo. La parola nasce dalla terra oscura colpita dalla violenza della Storia e della Cultura per rifondarsi e affermarsi in questa luce e trasparenza e si fa quindi portatrice della luce. In questo modo «l'irrealtà di ciò che è visto rende reale lo sguardo», attraverso la rielaborazione del linguaggio che costruisce il Sè nella poesia. La finzione si fa realtà, anche fisica in quanto parola scritta. Dal gioco degli opposti – soprattutto nell'area semantica dell'oscurità e dalla luce, della negazione che crea la separazione lacaniana dell'Io e l'affermazione che cerca la riconciliazione, il "No" e il "Sì", la realtà si fa parola, rivelandosi. Soltanto qui, quando si rivela attraverso la parola poetica la

realtà cessa di essere irreal e, nel pronunciarsi, la parola stessa si fa reale. La realtà nel silenzio del linguaggio ottuso, quotidiano, non può che essere irreal. Dando vita al silenzio la parola fa che la realtà sia. "No" e "Sì" sono «*dos sílabas enamoradas*» (due sillabe innamorate) che costituiscono «*el árbol de los nombres*» (l'albero dei nomi) e quindi:

*El habla
irreal
da realidad al silencio
Callar
es un tejido del lenguaje.*

Favella
irreale
rende reale il silenzio
Tacere
è un tessuto di linguaggio.

e poi nella sintesi conclusiva che riprende i versi chiave precedenti, ed è il corpo dell'amata disperso nel corpo del poeta a rendere reale lo sguardo, il mondo è pura invenzione dello spirito che a sua volta è inventato dal corpo, a sua volta inventato dal mondo:

*El espíritu
es una invención del cuerpo
El cuerpo
es una invención del mundo
El mundo
es una invención del espíritu.*

Lo spirito
è un'invenzione del corpo
Il corpo
è un'invenzione del mondo
Il mondo
è un'invenzione dello spirito.

La realtà è nello sguardo e si fa parola. La parola fonda la realtà da cui è fondata. Il mondo è un'invenzione che s'inventa. Questa forse la Verità, nel *Verbo*? ■

* Traduzioni tratte da *Octavio Paz: vento cardinale e altre poesie*, a cura di Franco Moggi, Mondadori, Milano 1999.

Verità e inganno in Mario Luzi

MARCO MARANGONI

Le tre fasi dell'itinerario poetico di Mario Luzi (quella ermetica, da *La barca* fino a *Quaderno gotico*, quella storico-esistenziale, che ha come apice *Onore del vero*, quella infine che a partire da *Nel magma* giunge fino ad oggi, stemperando un verso dialogato, lirico-narrativo, teatralizzato) sono attraversate ed unificate da una profonda fedeltà d'ispirazione: quella dell'*avventura*, della ricerca della vita vera. In un meditato convincimento cristiano, il poeta ci introduce nella forma simbolica del mondo, della natura e della storia, saggiando gradi diversi di oscurità/luminosità. La realtà appare così simbolicamente divisa tra ombra-inganno-maschera-sdoppiamento-abbassamento da un lato, e luce-chiarrezza-semplificata-dignità dall'altro. Questa controversa situazione non è statica, o circolare-pendolare, ma febbricitante-sofferente-ansiosa: traccia di una pre-cedenza e di un (-una) Fine:

«Ora noi ci leviamo acuminati, febbrili d'un futuro senza fine» (da *Un brindisi*).

«Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera / che si compire ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fitti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido» (da *Onore del vero*).

Marco Marangoni (1961), insegnante, ha, tra le altre cose, pubblicato i volumi di poesie *Tempo e oltre* (1994), *Dove dimora la luce* (2002).

«Il desiderio / umano e non umano / dei palmizi e delle dune, / dei cieli e delle rocce, / delle cose, / tutte, di natura e d'arte / che accompagnano l'uomo, / ne commentano la sorte / anelano, è il momento, / a entrare nella sfera / della loro vera forma, esse, / ciascuna nella propria / come stelle nel loro firmamento, / ciascuna a dimora nella gemma / del suo colore vero / da materia e essenza. / Io l'accendo. Tutti noi attendiamo / L'avvento della luce / che ci unifica e ci assolve»

(da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*).

Poeta è qui il pellegrino, chi ascolta il *simbolico* che fa se-



Parmigianino,
Vergine saggia (1531-1539).
Parma - Santa Maria della Steccata.

gno all'Avvenire: l'avvenire che è già ora e qui, anche se solo in potenza, in attesa.

In altri termini: l'Altro da venire, altro non è che il questo, ma come ha da essere: restaurato cioè nella sua integrità.

Tutta la voce poetica di Luzi è un affiorare al linguaggio del dolore ontologico. Il dolore passa alla coscienza, non senza pietà, e accede alla parola mentre questa si rimette al Silenzio, al Mistero. La parola poetica, e l'arte in genere, è un gesto di addio, e transito, non già luce, ma un certo lume:

«Dove mi porti, mia arte? / in che remoto / deserto territorio / a un tratto mi sbalestri? / In che paradiso di salute, / di luce e libertà, / arte, per incantesimo mi scorti? / Mia? Non è mia quest'arte, / la pratico, la affino, / le apro le riserve / umane di dolore, / divine me ne appresta / lei di ardore / e di contemplazione / nei cieli in cui m'inoltro... / Oh mia indecifrabile conditio / mia insostenibile incarnazione!» (*cit.*).

Oppure:

«Un attimo / di universa compresenza, / di totale evidenza – / entrano le cose / nel pensiero che le pensa, entrano / nel nome che le nomina, / sfolgora la miracolosa coincidenza. / In quell'attimo / – oro e lapislazzulo – / aiutami, Maria, t'inciderò / per la tua gloria, per la gloria del cielo. Così sia» (*cit.*).

La parola poetica è anche così vigilanza e veglia, è reattiva nei

confronti del dia-bolico: lo sdoppiamento-coprimento-abbassamento: l'inganno:

«Non fare che la mia opera / ricada su sé medesima / diventi vaniloquio, colpa» (cit.).

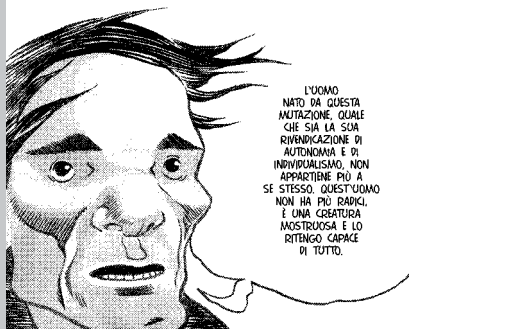
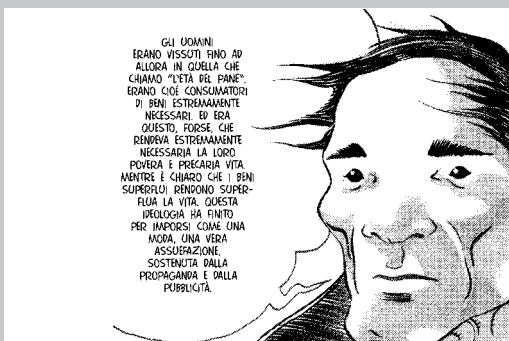
Ogni quiete prematura, ogni compiacimento estetizzante, ogni *parola* narcisisticamente conclusa, almeno nelle sue intenzioni, è arresto dell'esperienza, maliziosa parola, parola senz'*aura*, afasia, il niente.

C'è un elemento poi che nella poesia di Luzi è davvero presente come un emblema: il fuoco, simbolo purgatorio come certo lo è anche l'acqua, ma più di questa nominato dal Nostro, direttamente o indirettamente. Con l'immagine del fuoco viene allo scoperto tutta tensione sublimante, un perfezionarsi, affinarsi, analogamente a come il fuoco consuma, illuminando ed innalzando, da dentro, le cose:

«L'incolume delizia, la pensosa ansietà / d'essere ci brucia» (da *Quaderno gotico*).

«O vampa! / Tutto senza ombra flagra. / È essenza, avvento, apparenza, / tutto trasparentissima sostanza. / È forse il paradiso / Questo? oppure, luminosa insidia, / un nostro oscuro / ab origine, mai vinto sorriso?»

(da *Viaggio terrestre cit.*)



Illustrazioni tratte da: *Intervista a Pasolini* di Davide Toffolo. Edizioni Biblioteca dell'Immagine (2002).

Teatro e verità

PAOLO BOSISIO

Prima di affrontare il tema proposto dal titolo, occorre intendersi almeno sui significati che si attribuiscono alle parole: quanto al teatro, identificabile, nel senso più lato del termine, con qualsiasi forma di spettacolo dal vivo che preveda l'incontro fisico tra attore e spettatore, limitiamoci qui all'occorrenza più frequente e più banale, intendendo con esso fare riferimento solo a ciò che si intende comunemente per spettacolo teatrale, sia esso drammatico o musicale; quanto alla verità, la questione è più spinosa e, per non addentrarsi nel terreno della filosofia, si potrà intendere anche tale parola nel significato suo più corrente: verità è assenza di finzione, mistificazione, travestimento. Ma verità è concetto relativo quanto pochi altri, perché ciò che appare come vero a qualcuno, può apparire falso, infondato, mistificato ad altri e non esiste perciò una sola, assoluta, indiscutibile verità, nella scienza e tanto meno nella fede o nella ideologia, che è poi cosa analoga.

Entro i confini ora posti, si può affermare che teatro e verità rappresentano due concetti inconciliabili nella radice stessa del loro significato. Riducendo, infatti, il concetto di teatro a quanto sopra suggerito, esso risulta essere finzione di vita, di sentimenti, di passioni. Nella maggior parte dei casi, anzi, si tratta di una finzione raddoppiata che una prima volta si realizza sulla pagina del testo drammaturgico in cui – analogamente a quanto accade in un

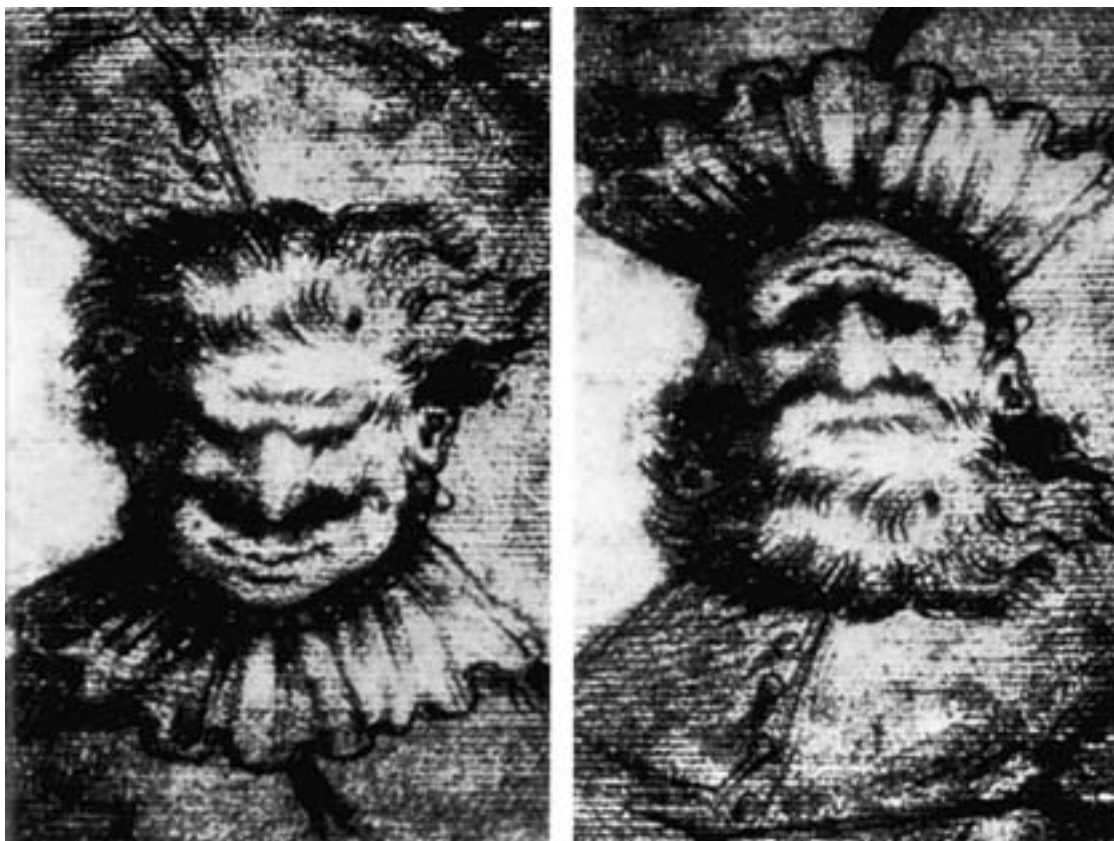
PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Milano ed è docente presso la Scuola del Piccolo teatro. Regista e critico drammatico, ha scritto libri e saggi dedicati in particolare alla storia della drammaturgia del sette, otto e novecento. È direttore artistico del Teatro del Vittoziale di Gardone Riviera.

racconto o in un romanzo – personaggi più o meno fantastici e comunque fittizi sono chiamati dall'autore a vivere uno spezzone di esistenza affatto "artificiale", per quanto a volte credibile; una seconda volta sul palcoscenico, dove parole e personaggi diventano carne nel corpo degli attori, secondo un processo di creazione artistica "seconda", il cui autore non è più il drammaturgo, bensì il regista o l'attore stesso.

Ma, per converso, la storia ci insegna che il teatro – in molti, moltissimi casi e per periodi lunghi e ripetuti – ha cercato di ammantare la sua finzione di una parvenza di verità, o almeno di verisimiglianza, di credibilità al fine di accrescere le possibilità di immedesimazione e di partecipazione emotiva da parte degli spettatori e con esse la "riuscita", l'efficacia dello spettacolo. Sicché non è certo sbagliato affermare che – con le dovute eccezioni, coincidenti con fenomeni artistici e fasi storiche di cui qui non vi è spazio per discorrere – il teatro si è manifestato e si manifesta come una finzione di realtà ov-

vero come una realtà finta, che è cosa assai differente: da un lato, infatti, intrecci, personaggi, sentimenti, frutto della sinergia creativa e mitopoietica di drammaturgo e regista-attore, propongono in scena una finzione della realtà, ossia un'azione fantastica che assomiglia a una possibile realtà fino a confondersi con essa, coinvolgendo gli spettatori nella loro emotività. D'altro lato, ad agire in scena sono esseri umani, autentici e in carne ed ossa, e dalla loro bocca escono parole udibili, come dai loro corpi si sprigionano movimenti visibili: si tratta quindi di qualcosa di assolutamente vero, di una realtà "finta" poiché indossa panni altrui, finge di essere altro da sé e in tale guisa si comporta.

Sullo scorcio del diciannovesimo secolo, mentre i positivisti di Auguste Comte predicavano il verbo della scienza come fondamento della conoscenza e dell'arte, e prima ancora che i naturalisti di Zola li emulassero postulando una letteratura specchio fedele e fotografico della realtà, nel piccolo ducato tedesco di Saxe-Meiningen, Gorge II che dello staterello era signore assoluto, aiutato dall'attore professionista Ludwig Chroneck, dava vita a una esperienza che si sarebbe rivelata ricchissima di potenzialità per il successivo sviluppo del teatro contemporaneo e della regia. Muovendo dalla constatazione dell'inadeguatezza del teatro tradizionale, troppo blandamente interessato agli aspetti

G. M. Mitelli (1634-1718), *Viso riversibile*.

materiali della scena, per una scenografia e una costumistica aderenti all'epoca e al luogo di ambientazione del dramma, i Meininger danno vita a spettacoli minuziosamente "realistici" nella filologica ricostruzione ambientale, trasferendo la loro esigenza di "verità" anche al piano della recitazione e del movimento scenico, ripensati in funzione di una idea, seppur vaga, di naturalezza.

L'influenza del gruppo tedesco riverbera senza esitazione nella prassi scenica del parigino *Théâtre Libre* di André Antoine, fino a porsi alle fondamenta del realismo interiore teorizzato da Stanislavskij nel suo celebre *Metodo*. Ad Antoine, soprattutto, pertiene la responsabilità di avere promosso e eretto a sistema la grande utopia

predicata da Zola, secondo la quale sul palcoscenico non deve esporsi una finzione di verità, ma la verità medesima, magari con l'aggiunta di qualche spezia per accrescerne l'effetto e la conseguente efficacia. Della realtà i naturalisti prediligono, infatti, gli aspetti più degradati, le patologie, i vizi, come insegnano le loro opere più significative ed esemplari. E per essere all'altezza della teoresi zoliana, Antoine non esita a costruire una fontana zampillante acqua vera per la scenografia di *Cavalleria rusticana* o, peggio, ad appendere alle quinte quarti di bue sanguinanti ne *I macellai* di Ires. E parla di una "quarta parete", opaca dal punto di vista degli attori quanto trasparente da quello degli spettatori, attraverso cui a

questi ultimi sarebbe dato di "spiare" la verità, appunto, e non la sua imitazione, che sul palcoscenico vivono (e non rappresentano semplicemente) gli attori che sarebbero, pertanto, (e non fingerebbero solamente di essere) i personaggi. Una utopia, all'evidenza, e nulla più. Simile fin che si voglia alla realtà cui si riferisce, ma con essa non coincidente, lo spettacolo teatrale è e rimane finzione, soprattutto e paradossalmente quando pretende di essere "verisimile", ossia illusionisticamente simile alla realtà. Consapevole di ciò, Antonin Artaud inviterà gli uomini di teatro a rinnegare la sovranità del testo e la conseguente ancillarità dello spettacolo teatrale, ricercando nell'assolutezza di esperienze uniche e irripetibili di vita il se-



Maschere di Gabriella Battistin.

greto di un teatro a misura dell'uomo. Utopia questa pure, più affascinante, a mio avviso, dell'ipotesi naturalistica, seppure ancora più lontana da una concreta possibilità realizzativa.

In verità il teatro vive ed ha sempre vissuto a condizione di un certo grado di convenzione, proposta e accettata parimenti da chi lo spettacolo fa e da chi ne fruisce. Se ai tempi di Shakespeare era sufficiente una frasca piantata nel palcoscenico e un cartello recante la scritta *wood* a suggerire l'idea di una foresta nella mente degli spettatori, che non faticavano a ricostruire i

luoghi diversi delle azioni sulla scorta del suggerimento metaforico proveniente dall'impiego delle zone diverse di un palcoscenico spoglio e sempre uguale a se stesso nelle dimensioni e nelle fattezze (*stage, inner stage, upper stage*), ai tempi di Antoine erano necessari i quarti di buca e a quelli di Stanislavskij il samovar d'argento per dare ai propri spettatori la possibilità di lasciarsi andare al piacere di immedesimarsi nell'azione, sempre e solamente finta, come se vera fosse. E si pensava davvero che uno spillone d'epoca infilato fra i capelli o una

tazzina in stile colma di vero caffè favorissero il percorso psichico che l'attore dovrebbe compiere per annullarsi nel personaggio.

Non è la verità che si modifica, ma la percezione della verisimiglianza che, con il tempo e le occasioni, muta, con l'instaurarsi di convenzioni progressivamente differenti e il contestuale configurarsi di modelli di produzione e di fruizione teatrali diversi. I nomi che si sono menzionati non rappresentano se non episodici, seppure assai significativi momenti di riflessione su un tema che ha avuto, prima e dopo, numerose e interessanti articolazioni. Ma ciò trascende dall'obiettivo, necessariamente, ristretto, che mi ero posto.

Per rispondere al paradosso affascinante dell'attrazione fatale e del rapporto mancato tra teatro e verità, mi piace citare qualche parola di Peter Brook, uno fra i massimi registi viventi:

«In teatro la "verità" può essere definita "un'accreciuta percezione della realtà". Il nostro bisogno di questa strana dimensione supplementare della vita umana, che con un termine vago chiamiamo "arte" o "cultura", è sempre collegato con un'attività che, per un momento, amplia la nostra percezione quotidiana della realtà, confinata di solito entro limiti invisibili». Ecco che cosa può essere la verità in teatro: il veicolo per mordere più a fondo nella carne dell'esistenza, per coglierne prospettive ignote, per forzare i confini di un mondo di cui l'uomo sente per necessità la limitatezza.

Più radicale e *tranchant*, Michel Foucault lascia intendere un altro aspetto inquietante e fascinoso dell'atto teatrale: per lui «La verità in teatro è l'illusione, cosa che è, in senso stretto, la follia». ■

«Trompe-l'oeil», inganni e verità in pittura

ANNA VALERIA BORSARI

La concezione di arte che abbiamo ereditato e che continua ad essere un riferimento per la nostra cultura potrebbe sembrare fondata sulla rappresentazione, quindi sul rapporto tra raffigurazione e raffigurato, tra finzione e realtà, o verità, per quanto ovviamente anche la tela dipinta, il colore con cui la si dipinge abbiano una loro innegabile ed intrinseca presenza “reale”, di reali oggetti tra gli altri oggetti che si incontrano nel mondo (e questa considerazione diviene ancor più evidente per la scultura). In ogni caso il rapporto tra mondo reale e opera, finzione, è sicuramente un punto nodale su cui ancor oggi prosegue il dibattito intorno all'arte.

Come ci illustra la leggendaria sfida tra Zeusi e Parrasio (che riuscirono ad ingannare l'uno gli uccelli, l'altro il suo stesso rivale, che gli chiese di sollevare una tela che in realtà era solo dipinta), la “verosimiglianza” è stata una qualità importante anche per la classicità greca e quindi romana, cui il Rinascimento aveva riportato l'attenzione e intendeva rifarsi, ma non è stata caratteristica di tutti i tempi e di tutte le culture: in quella che noi chiamiamo arte africana maschere e totem non volevano imitare il reale, ma “erano” reali; d'altra parte gli antichi egizi che raffiguravano profili umani con occhi frontali non volevano essere realistici, ma sconfignavano quasi negli ideogrammi della loro scrittura; ed anche nel nostro Medioevo le normative iconografiche che

ANNA VALERIA BORSARI, già docente di Filologia Romanza all'Università di Bologna, è un'artista che ha al suo attivo numerose mostre e esposizioni in Italia e in Europa. È autrice di saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio.

obbligavano a dare colori pre-stabiliti alle vesti della Vergine e a ricoprire gli sfondi in oro, spesso adornando con mirevoli miniature iniziali di manoscritti, non intendevano certo proporre imitazioni del reale, dedotte dalla normale e quotidiana visione delle cose.

La verosimiglianza o la fedele rappresentazione del mondo, che è progredita nell'arte italiana del '400 dopo esser stata anticipata da Giotto, è riconducibile ad una tradizione “realistica” che ha a lungo coinvolto l'occidente¹, ma in essa non si esaurisce quella concezione di arte che è stata – e se pur conflittualmente continua ad essere – tipica della nostra cultura, e che la Grecia di Pericle, come osservava André Malraux, non conosceva nemmeno². Se nel primo Rinascimento, oltre a riprendere le ricerche dei classici, artisti come l'Alberti, Piero della Francesca, Leonardo, si erano accostati alle scienze nell'indagare il reale, giungendo a concepire la prospettiva, ad analizzare gli effetti della luce naturale (che gli autori fiamminghi per primi avevano studiato), e, in particolare nel caso di Leonardo, anche ad anticipare rilevanti scoperte, nel '500

una serie di nuove conoscenze ed avvenimenti sconvolsero il contesto culturale del tempo, nonché la concezione di verità stessa, ed il modo di intendere l'arte tipico di questi artisti-scienziati non ebbe seguito. Si giunse invece ad una differenziazione dei saperi, ed anche se nelle Accademie (che in quegli anni stavano sorgendo) rimase lo studio dell'anatomia e la riproduzione dal vero dei modelli, rispetto alla diretta imitazione del reale prevalse l'imitazione dei Maestri, di altra arte: tendenza che Leonardo aveva duramente criticato, ma che il Vasari costantemente elogiava nelle sue *Vite*.

La nostra arte entrò così in quel circuito autonomo che solo con il Romanticismo è stato messo in discussione, e che ancor oggi, pur essendo costantemente contraddetto, sembra caratterizzarla. D'altronde, per un processo che si era avviato già durante il Rinascimento con lo studio di Platone e quindi soprattutto dei neoplatonici, la “verità” non fu più considerata come reperibile analizzando il “reale” attraverso umani strumenti come la visione, l'occhio, sul cui funzionamento Leonardo tanto si era soffermato, ma come direttamente proiettata, “inspirata” da Dio nella mente dell'uomo e dell'artista in particolare. Ci si era quindi spostati da un vero legato ad un reale percepibile dai sensi ed indagabile con l'intelletto, ad un “vero ideale”, congiunto al Bello ed al Buono, che trovò in Kant il suo più coerente teorizzatore e nel-



Jan Brueghel De Velours, *Allegoria della vista* (1617).

l'Arte il luogo privilegiato ove manifestarsi. In questo modo l'Arte diveniva più vera del vero, e contemporaneamente nella sua autonomia trovava immutabilità, absolutezza, universalità; su di lei come sui più grandi artisti si spostavano molti degli aggettivi che avevano qualificato il divino. Quindi l'opera d'arte non fu più vista come un oggetto tra gli altri, come lo era stata quando era connessa al resto del mondo da sue specifiche funzioni e usciva da botteghe artigianali, e neppure continuò ad intrattenere quel rapporto con la ricerca scientifica, tipico degli artisti del primo Rinascimento, che sempre al mondo poteva legarla. Trovò la sua collocazione specifica nei Musei, luoghi ove la polvere non si posa, la vita ed il tempo non scorrono.

Questa concezione coincise soprattutto con il Classicismo, che proponeva contemporaneamente un rifarsi ai maestri dell'antichità greca e romana ed

una attenzione a quanto previsto dalla Chiesa, che, per difendere un potere che le era sfuggito e per compensare una perdita di credibilità, dai tempi del Concilio di Trento, con la Controriforma, si era arrogata ogni forma di controllo anche in ambito pittorico, imponendo di dipingere gli angeli con le ali, i santi con le aureole, e di coprire le nudità con drappaggi o foglie di fico. Ma non si poteva cancellare completamente quanto si era raggiunto in un passato recente, e sono emblematiche di questo periodo Madonne dal corpo ben proporzionato, che conosce le leggi fisiche della materia, e dal volto tratto da quello di qualche modella spesso allora ben riconoscibile, sospese tra angeli alati in mezzo a nuvole che sovrastano intere città, o le figure dei committenti.

Superate le certezze dell'Illuminismo, all'inizio dell'Ottocento Stendhal annotava ai margini di un quaderno una domanda da porre ad un amico

filosofo: «*Qu'est ce que la vérité?*»³; e per gli ideologi, cui Stendhal era legato, tutto doveva essere ricondotto allo studio dei nostri mezzi conoscitivi: «*La vraie métaphysique ou la théorie de la logique n'est [...] autre chose que la science de la formation de nos idées, de leur expression, de leur combinaison et de leur déduction; en un mot, ne consiste que dans l'étude de nos moyens de connaître*», scriveva infatti Destutt De Tracy⁴. Quindi attraverso i grandi mutamenti che hanno condotto al Romanticismo, si è cercato di riconciliare l'arte con la vita, si è tornati a rapportarsi esplicitamente con il mondo esterno, con il particolare anziché con l'universale, ed anche con la profondità dell'io, inteso come soggetto, singolo individuo connesso a una particolare storia e non a universali valori. Paradossalmente questo ritorno alla realtà esteriore, alla sua visione, ed allo stesso tempo questa attenzione alla perce-



Anna Valeria Borsari, *Trompe-l'oeil* (2002). Installazione a Palazzo Albiroli, Bologna.

zione del proprio sentire, produsse qualcosa che appariva molto meno “realistico” di quanto si era visto in precedenza. Constable, che nei suoi paesaggi si prefiggeva proprio di rappresentare il vero, notava come il grosso vizio del suo tempo fosse la volontà di oltrepassarlo, il virtuosismo, osservando come invece vi fosse ormai posto per «una pittura naturale». Egli vedeva nuovamente nella Natura, non nei Maestri, la fonte di ogni ispirazione, ed intendeva analizzarla scientificamente, soffermandosi anziché su soggetti aulici, su soggetti quotidiani, come le vedute della sua cittadina natale, i cieli, i cespugli, infine il “niente”⁵. Parallelamente Turner (nato un anno prima di Constable e vissuto molto più a lungo), precocissimo genio di immediato successo ed instancabile viaggiatore, dalla fine del '700, nei suoi *Pescatori in mare* (1796), nei suoi studi delle montagne innevate del Gal-

les (1799), nei suoi tramonti, nelle sue tempeste e nebbie aveva dipinto le cose come le vedeva e non come avrebbero dovuto essere, fino ad anticipare l'informale.

Il lungo viaggio introspettivo che ha portato dagli autori romantici (e da autori come Stendhal e gli ideologi) ai surrealisti ed alla psicanalisi, ha conosciuto però ad un certo punto una interruzione: «*Je est un autre*», ha affermato Rimbaud; ed in *Entr'acte*, ove compare Picabia impegnato in una partita a scacchi con Marcel Duchamp, l'uomo dal volto romantico viene ucciso, sparisce e comunque si autoestingue, mentre l'artista, Picabia, viene catapultato fuori dalla finzione, oltre la parola “Fine” che conclude il film. Il “soggetto”, entrato in crisi, esce dalla scena e quindi dalla sua stessa narrazione per entrare nel mondo. È comunque con Duchamp che si verifica l'inizio di una radicale frattura, il sovvertimento di

un secolare sistema creativo: infatti Duchamp esce dalla catena della rappresentazione nominando arte oggetti estratti dal mondo quotidiano che non recano tracce di un suo intervento e non stanno a significare altro che se stessi. Questa svolta nella concezione della nostra arte, che è sembrata coincidere con la annunciata morte dell'arte stessa, per tutto il ventesimo secolo è stata però più volte ripresa e negata, fino a lasciare l'impressione, a chi non è strettamente addetto ai lavori, di essere un grande *bluff*. L'alternanza e la coesistenza di ideologie diverse, tra loro incompatibili, non si spiega tuttavia solo con esigenze di mercato o allineamenti a mode, ma anzitutto con il fatto che la caduta dell'arte come rappresentazione e contemporaneamente come entità a sé stante, autonoma, non da tutti è stata profondamente accettata. Ci troviamo in ogni caso di fronte ad un evento con conseguenze così

radicali che un secolo non è bastato per attuare completamente la sua realizzazione.

La caduta dell'arte come strumento di rappresentazione di un mondo da cui doveva restare ben distinta era in qualche modo già implicita nei granuli di sabbia della spiaggia di Scheveningen che Van Gogh aveva inserito nel dipinto ad olio ove, dal vero, l'aveva riprodotta "prima di una tempesta" (1882)⁶, quindi nei *collages* di Braque e di Picasso. Ritroviamo poi oggetti e non raffigurazioni in molta arte del Novecento: Arman usava il colore di per se stesso, fuoriuscito dai suoi tubetti, di cui cospargeva la tela; Spoerri vi incollava piatti, avanzi di cibo, che non rappresentavano altro che se stessi. E contemporaneamente anziché raffigurazioni troviamo fotografie, film, video che se pur con un umano filtro e una umana selezione vengono "dedotti" dalla realtà con strumenti meccanici, e ne sono in qualche modo tracce. Arte diventa la vita stessa, nelle *performances*, con il movimento Fluxus, quindi con gli artisti concettuali degli anni Settanta, con i neoconcettuali delle ultime generazioni. Il soggetto creatore, l'artista, non è più necessariamente un individuo isolato che controlla fino all'ultimo istante la sua creazione, ma spesso lavora in gruppo, e il suo lavoro è aperto all'interazione.

In varie opere del ventesimo secolo come gli *Specchi* di Pistoletto, ove il pubblico può riflettersi a fianco di immagini serigrafate, o il *Ragazzo che guarda Lorenzo Lotto*, di Paolini, il cui sguardo rimanda al lontano mondo che gli apparteneva, avviene però qualcosa⁷ che si era già visto nel Cinquecento, in un momento di transizione, quando una serie di scoperte e sovvertimenti paragonabili a quelli



Anna Valeria Borsari, *Trompe-l'oeil*.

che si sono avuti nel secolo scorso per una breve stagione produsse il Manierismo, a lungo disprezzato e non a caso solo in anni abbastanza recenti riabilitato. Gli autori manieristi non pensavano più di poter dedurre dall'osservazione del mondo la verità oggettiva in cui gli autori del Rinascimento avevano creduto, non credevano ad un mondo "antropocentrico", e rappresentavano l'ambiguità di diversi punti di vista, lasciando spazio alle immagini virtuali degli specchi. Così il Parmigianino nel suo celebre *Autoritratto allo specchio convesso* (1524), senza intervenire, rappresenta proprio la realtà distorta da un simile specchio, che gli deforma la mano in primo piano, allungandola, e che incurva il soffitto. D'altronde nell'arte fiamminga l'uso di specchi convessi, che rendevano possibile la visione e quindi la rappresentazione "incrociata" di diversi punti di vista, anziché la prospettiva albertiana, lo si ritrova già ne *I Contiugi Arnolfini* (1434) di Van Eyck, ove in uno specchio curvo, appeso alla parete di fondo, compare l'autoritratto dell'artista e l'altro lato della stanza, che altrimenti sarebbe stato preclu-

so alla visione: nella tela si fissa così contemporaneamente assieme alla immagine di una realtà direttamente percepita dall'artista anche l'immagine virtuale e precaria che lo specchio gli rimanda. E gli specchi dipinti, come le immagini di altri quadri dipinti nel dipinto, "citati", come gli sguardi dei personaggi ritratti che "forano" la tela, guardando fuori dal quadro stesso, e a volte dando allo spettatore l'impressione di seguirlo, sono mezzi per rapportare la realtà dell'opera ad altre realtà cui l'opera allude, compresa quella esterna del mondo in cui si inserisce. Nel contesto di tali esigenze espressive l'anamorfosi permette di creare immagini che solo da un certo punto di vista, e quindi da un solo luogo fisico, diventano decifrabili e riconoscibili, i *trompe-l'oeil*, le "quadrature", si legano ad un particolare luogo che vengono a modificare, suggerendo altri mondi possibili, sfondando pareti e soffitti con la forza della pittura e dell'immaginazione. In tutti questi casi, in una linea di ricerca che dall'autoritratto di Van Eyck porta a opere come *Las Meninas* (1656) di Velasquez ed anche a opere vicine a noi, si producono giochi linguistici che rimandano da un mondo all'altro, e che mettono in rapporto finzione e realtà, dipinto ed ambiente. Qualcosa "esce" dall'opera, per sconfinare fuori, in una realtà passata o presente, nel mondo che cambia. Oggi però si percorre questa strada in senso inverso rispetto a quanto avveniva nel nostro Manierismo: anziché andare verso la separatezza dei saperi e dell'arte, si procede molto probabilmente verso un nuovo uomo unitario, verso una reintroduzione dell'arte nel restante contesto della comunicazione visiva e delle conoscenze.

Recentemente un amico, di cui apprezzo la sincerità, di fronte all'installazione *Trompe-l'oeil*, che stavo esponendo, mi ha chiesto: «Ma cosa vuol dire?». Premesso che non sempre nelle mie opere è a fuoco il rapporto tra finzione e verità, ritengo sia necessario tentare di dare una risposta. Quest'estate, in un luogo di montagna a nord di Torino, tra persone che non avevo mai visto prima e presumibilmente mai avrei rivisto, mi sono sentita sospesa, in una realtà astratta, che sembrava non appartenere alla mia vita. Ho fatto alcune foto, come in genere si fanno in vacanza, al paesaggio, alle persone, intente a chiacchierare in piccoli gruppi, o da sole. Tra le altre foto, a casa, più tardi, ho individuato quella di una porta-finestra tagliata in grossi antichi muri, da cui si accedeva ad un piccolo terrazzino, a strapiombo su una vallata attraversata longitudinalmente da una strada, con le montagne intorno. Sul terrazzino erano tesi i fili per stendere il bucato, e restavano un paio di mollette di plastica, una rossa e una azzurra. Era quasi un limite invalicabile. In realtà esistevano le montagne e le vallate oltre quel filo teso, oltre la balaustra, ma io non ci potevo andare, io sceglievo di non oltrepassarli, e allora una buona rappresentazione di quella porta-finestra, su quel paesaggio, fosse stata ben dipinta o fotografata, poteva rendermi comunque quell'illusione. Riproducendo a grandezza naturale la foto e fissandola a una parete, in una stanza, creavo un *trompe-l'oeil*; ma per una serie di processi metonimici la stanza stessa ne era coinvolta e veniva a farne parte: altre mollette da bucato, vere, in plastica, di più colori, potevano essere presenti e "toccabili", ovvia-

mente su un tavolo adatto, come un tavolo da cucina un poco datato; la presenza di mollette da bucato rimandava poi a biancheria da stendere ad asciugare, e su quel tavolo vi ho messo una vecchia bacinella di plastica, con dentro della biancheria usata, lavata e ancora umida. Il bucato, lavare i panni, stenderli ad asciugare, rientra in un rito domestico quotidiano, che può alludere al rinnovarsi della vita dopo la purificazione della sofferenza, il pianto. Questo bucato ha evocato così le voci di un uomo e di una donna, assenti, ma i cui posti potevano essere indicati da due sedie, a fianco del tavolo. Il dialogo era quasi banale: «Siediti un po' qui»; «Forse ha smesso di piovere...»; «Speriamo, debbo stendere il bucato...»; «Dopo usciamo?».

Un dialogo che si ripete identico nelle chiusure dei vari movimenti di una sonata di Beethoven, *La primavera*, per violino e pianoforte, che pure allude al ritorno del sole dopo la pioggia dell'inverno. Musica vera e nota, voci vere, tavolo e sedie veri, mollette da bucato e bucato veri, vera lampada da cucina, che li illumina. Pubblico vero che entrando nella stanza trova normale sedersi in quelle sedie e una bambina in lacrime, strappata via dalla madre, perché vorrebbe afferrare quelle mollette colorate. La stanza si colloca esattamente tra la verità e la finzione, un luogo spesso abitato non solo dagli artisti, ma anche dalla gente in genere. Le fotografie che teniamo sui nostri mobili, i *posters*, le immagini che vediamo attraverso la televisione, il nostro passato prossimo, sono forse più veri di quel *Trompe-l'oeil* che porta ad una strada in uno strapiombo tra le montagne? Della "finzione" dell'opera re-

stano solo i presupposti, il dire che è "opera" e non arredamento. Ma anche un arredamento o un bel telegiornale può parlare della precarietà della nostra vita e dell'illusione delle nostre scelte. Certo non è più una rappresentazione "verosimile", ma un discorso. Prima gli artisti ci parlavano attraverso lo "stile", qualcosa di personale che si infiltrava anche nei più realistici ritratti, oltre le norme pittoriche di un particolare periodo; oggi, caduta la necessità della rappresentazione, gli artisti possono parlare attraverso composizioni, citazioni di pittura, fotografie, parole e altro, oggetti messi insieme, installati in un certo modo, fino a significare qualcosa. Non interessa più la verosimiglianza, ma qualcosa che oltrepassa anche la sincerità introspettiva, un discorso sulla vita e sul mondo.

1. Ripensiamo in ambito letterario al percorso tracciato da Erich Auerbach in *Mimesis* (1949).

2. Cfr. André Malraux, *Le musée imaginaire*, éd. Gallimard, Paris, 1965 ('47), p. 207.

3. Cfr. Victor Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal*, P.U.F., Paris, 1962, p. 160; e cfr. anche il mio saggio: *Parlar di rose anche quando non sono in giardino*, in *Ipotesi d'artista*, Atti del Convegno, Bologna 1984, pp. 29-30.

4. Destutt De Tracy, *Logique*, in *Éléments d'Idéologie*, Courcier, Paris, 1805, p. 143.

5. Cfr. Pierre Wat, *Constable, entre ciel et terre*, éd. Herscher, Paris, s.d., pp. 8 e sgg.

6. L'opera è stata recentemente rubata dal Museo Van Gogh di Amsterdam.

7. Rimando a questo proposito al bel libro di Jean Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Editions Galilée, Paris, 2000, ora tradotto anche in italiano (Raffaello Cortina Editore, 2002), ove l'autore lascerebbe quasi supporre che in tali giochi di distanze e rimandi risieda la cifra universale dell'arte.

La verità è dietro l'angolo

L'informazione e le disavventure del vero

CATERINA DIEMOZ

Fantastico! Finalmente una rivista che non mi chiede di dare notizie bensì opinioni, e addirittura le mie. A condizioni così generose sono lieta di regalare un po' della mia penna, o meglio tastiera. Fatto insolito per la sottoscritta, che non scrive un rigo se non remunerata. Perché sono avida di denaro? Non ne varrebbe la pena, per quelle poche lire di cui gratificano la categoria dei manovali della scrittura alla quale appartengo, ovvero quella dei pubblicisti: sottopagata, sottoccupata, accuratamente spolpata da IRPEF, INPGI, Ordine dei Giornalisti e compagnia bella, come direbbe il giovane Holden. Farsi pagare in simili condizioni non significa credere di essere Montanelli bensì, amleticamente, opporre una legittima e minima autodifesa agli oltraggi, ai sassi, ai dardi dell'iniqua fortuna del circo mediatico verso la sua manovalanza più sprezzata e negletta.

Mie elucubrazioni? Chi lo pensa ignora che questo quadretto non agiografico del pianeta informazione visto dai bassifondi ritrae una realtà che riguarda in Italia migliaia di sventurati colleghi. Ma non colleghi che riempiono qualche "francobollo" (in gergo breve articolo) di carta di giornale. Qui si parla di gente, retribuita con salari da bolletta perpetua, che produce quantità industriali di articoli su giornali e periodici di destra, di sinistra, di centro, politicamente corretti e non. Articoli che i colleghi delle redazioni



Giorgio Gaiotto, *Impronta n. 32*.

impaginano aggiungendovi i titoli (quelli sono sempre "cosa loro") sennonché questi ultimi sono sontuosamente pagati mentre i derelitti di cui sopra vengono remunerati ad articolo dai tre euro in su: e credetemi, quel "su" non indica vette di molto superiori.

Ma sì, checcefrega se guadagnate poco. E i grandi temi dell'obiettività dell'informazione, delle strategie della comunicazione eccetera? Provo a fare il verso al mio virtuale e scoccato lettore, al quale dico che comunicazione è anzitutto questo: non patinate copertine ed elzeviri da intellettuali da strapazzo, ma prodotto di sudore e polvere, di dure e mai risarcite gavette, di raccomandati che ti soffiano il posto nell'Olimpo dei Beati o perché figli & parenti eccellenti o perché graditi al caporedattore di turno. Già, perché a decidere l'invio nell'Olimpo delle poltrone dai

2000 euro in su non è un concorso, non è il numero o la qualità degli articoli scritti e meno che meno la disinteressata stima dei lettori: ma il vento che tira nell'ufficio del direttore.

E ora che siamo a 451 gradi Fahrenheit, buttiamo pure un po' d'acqua sul fuoco: non sono tutti così, è ovvio. C'è chi è così bravo che è riuscito persino a farsi strada da solo. C'è gente intrepida che fa inchieste temerarie rischiando, oltre a querele di miliardi, la galera, come insegna l'incredibile vicenda del senatore Raffaele Iannuzzi. Ma se il reclutamento della massa dei pennivendoli avviene con i metodi di cui sopra, cosa può aspettarsi il distratto e superficiale lettore? Obiettività? Inchieste sul campo? Completezza d'informazione? Concludo questa prima fase delle mie considerazioni rubando l'instimabile penna di Karl Kraus: «Come potrei pronunciarmi contro la censura a favore della libertà di stampa? La censura può sopprimere la verità per un po' togliendole la parola. Il giornale la sopprime costantemente in quanto le dà delle parole».

E ora, tanto per restare in tema, parliamo di comunicazione (verità o finzione?) a cominciare dalla sua sorgente: la notizia. Ebbene l'80% circa delle robe che leggiamo non sono affatto "primizie" bensì cibo precotto, masticato, rimasticato, ridotto in poltiglia dai becchi di quegli stormi di pappagalli famelici che rispondono al nome di agenzie di stampa. La poltiglia

viene divorata dal consueto manipolo di cronisti dal deretano pervicacemente incollato alla sedia che tagliano, spuntano, limano e ritoccano qua e là fino a servirvi la pietanza decotta della cosiddetta "notizia" di cui potete comodamente leggervi le infinite e tutte sostanzialmente uguali versioni nel fascio di giornali che escono nella stessa giornata. Provare per credere. Tornando ai dere-tani incollati alle sedie, correggo il tiro: rischierrebbero la paralisi se non si concedessero qualche svogliata puntatina a conferenze stampa, possibilmente con l'happy end di un succulento rinfresco.

Comunicazione, seconda puntata: il comunicato stampa e la sua parente stretta più becera, ovvero la velina, dove per veline non s'intendono le fanciulle scollate e scosciate che danzano ogni sera davanti a Greggio e Iachetti bensì «circolari diramate a giornali da un governo o partito con l'intento di ottenere un atteggiamento conformistico» (Zingarelli). Dove finisce il comunicato stampa e dove comincia la velina? Enigma di difficile soluzione. Di certo il comunicato stampa è, insieme al flash di agenzia, un'altra fonte non secondaria di notizie precotte e poi "clonate" nelle varie testate. Verità, incisività, provocazione? Come si può immaginare, quanto se ne trova nella testa di un ciuco. A meno che qualche cronista un po' più sveglio non decida di fare una bella pallottola cartacea del comunicato in questione e di andare di persona a vedere se qualcosa'altro bolle in pentola. Perché la notizia, quella vera, si ottiene con fatica: quella offerta sul piatto d'argento di comunicati, conferenze e via sproloquiando non è quasi mai una

notizia, ma merce avariata. Internet? Ennesima iattura per l'informazione. Grazie al Web qualsiasi scribacchino può improvvisarsi giornalista scopiando a destra e a manca dai vari siti, spesso moltiplicando in modo esponenziale le false notizie come i germi di micidiali epidemie. Mi viene in mente la mia amata quanto poco politicamente corretta Simone Weil: «Il bisogno di verità è il più sacro di tutti. Eppure non se ne parla mai. La lettura fa spavento quando ci si sia resi conto dell'enormità di menzogne diffuse senza vergogna anche dagli autori più stimati. E così leggiamo come se si bevessero acqua da un pozzo sospetto. La prima misura protettiva sarebbe quella di istituire dei tribunali speciali con il dovere di punire con pubblica riprovazione ogni errore evitabile e potrebbero infliggere la prigione e la galera in caso di recidiva aggravata da palese malafede». Mi chiedo cosa farebbe oggi per depurare i liquidi infetti in cui siamo immersi. Veniamo ora all'articolo di fondo detto familiarmente "fondo", l'*ipse dixit* che racchiude e sintetizza la linea del giornale, e il suo aristocratico parente l'elzeviro. Talvolta sono le uniche cose da non buttare del cumulo cartaceo che avete in mano. Un buon articolo di opinione o un buon elzeviro è come un brano di buona musica o una pietanza cotta a puntino: oltre a riconciliarti con la vita, può dare molto di più di dieci notizie raffazzonate dall'agenzia o dall'ufficio stampa di turno. Il fondo non è obiettivo? Se l'autore è intelligente e degno di stima, meglio un'interpretazione di alta qualità che aiuta a orientarti nell'oceano delle opinioni, piuttosto che un'equidistanza

stracciona che ti fa perdere definitivamente la rotta.

E adesso tocca al tema più abusato del dibattito mediatico: l'obiettività esiste? Sì e no. A scuola abituo i miei studenti a riconoscere editori e autori dei libri di testo per provare a smascherarne le conseguenti impostazioni ideologiche, così come faccio con i giornali. All'abusata tiritera «Berlusconi - tre televisioni» rispondo computando i maggiori azionisti delle principali testate italiane ovvero la triade «Corriere della Sera - La Stampa - Repubblica»; e qui concordo che la cristallina obiettività è una chimera. Ma se l'opinione è plurale la verità è irriducibilmente singolare. Verità e menzogna non vanno mai confuse, checché ne dicano i moderni sofisti: e la menzogna con l'opinione non ha proprio nulla a che fare.

Plagio, autocensura, falso, omissione: ecco la galleria degli orrori del Luna Park mediatico. Il plagio è un furto intellettuale massicciamente consumato e moltiplicato infinitamente ai danni di milioni di consumatori dei vari media: se l'hanno praticato Umberto Eco, Susanna Tamaro, Rosa Alberoni e persino Eugenio Montale, figuriamoci gli scribacchini che impazzano su quotidiani e periodici. Poi c'è la censura che un tempo s'impondeva dall'alto ma oggi è soprattutto autocensura (con o senza omissione) più pericolosa e più subdola. Il giornalista sa già quel che non garba al direttore, espressione di un ben preciso pacchetto azionario di svariato colore politico, e si regola di conseguenza. Il vero e il falso, la verità e la finzione, passano per questi aspri, disagevoli e spesso dolorosi sentieri. Ma la verità è dietro l'angolo: basta non smettere mai di cercarla. ■

In notitia Veritas?

PIER LUIGI PELLEGRIN

Il fatto come verità e la notizia come sua dimostrazione: parrebbe un assioma, ma non lo è. Partendo dal presupposto che la verità sia un concetto in continua trasformazione, ne consegue che l'informazione non può rappresentare la verità ma, piuttosto, la tendenza "verso" tale concetto. Insomma, anche nell'informazione la verità non può essere ontologica. Il suo episteme, pertanto, è proprio la ricerca della verità, ovvero del fatto sul quale costruire la notizia. Un compito decisivo in quanto irreversibile. Non a caso la parte fondamentale (e nel contempo terribilmente relativa) del mestiere di chi fa informazione consiste nella selezione del fatto. Se tra una rapina in banca e il furto di una mela al mercato, entrambi realmente accaduti, il giornalista sceglie la seconda notizia è evidente che, pur rispettando la verità, non ha fatto la cosa giusta.

L'inevitabile processo della selezione-filtro non è ovviamente influenzato solamente dalla soggettività di chi lo pratica. Molti avranno sicuramente notato che un evento "classico" come l'omicidio abbia su scala nazionale un "peso" ben diverso se avvenuto a Roma e Milano piuttosto che nella nostra piccola Pordenone (osservazione che vale comunque per la totalità delle altre piccole province). In un caso del genere è semplicemente accaduto che, nella selezione iniziale, la considerazione del fatto in sé abbia dovuto combinarsi con meccanismi non più inerenti alla ricerca della verità, ma al-

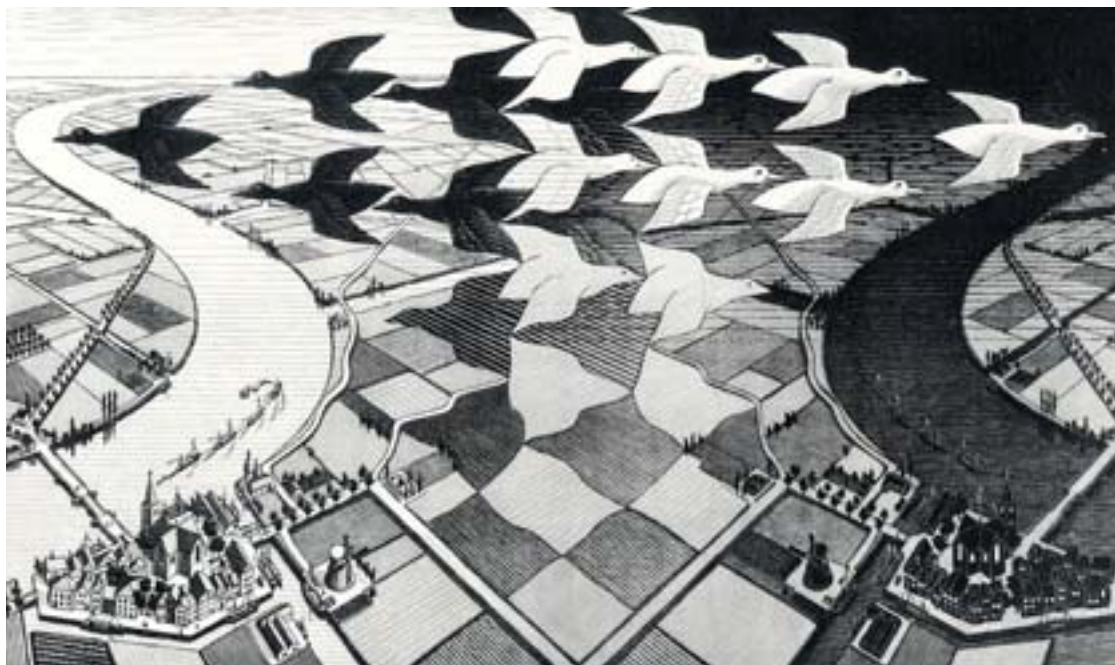
le necessità di mercato. Per dirla in modo brutale, un morto ammazzato a Pordenone (pochissime decine di migliaia di utenti-lettori-spettatori) "vale" molto meno di analoga vittima rinvenuta dove il bacino d'utenza sia di parecchie volte superiore. Insomma, per dirla con De André «... qualche omicidio senza pretese l'abbiamo anche noi qui in paese...», ma quello di città, ovviamente, "tira" molto di più. Il necessario interesse che l'impianto economico riveste nelle strutture che veicolano informazione non è stato, stando alle cifre, sostenuto da analoga attenzione riservata al prodotto. Pensando al fenomeno dei gadget e altri allegati, che ben poco hanno a che fare con l'informazione, diventa evidente che i reggitori dei giornali italiani abbiano indirizzato le maggiori energie nella selezione del pubblico (target), anziché delle notizie-verità. Va da sé che, analizzando l'irreversibile calo di vendite di cui stanno soffrendo i quotidiani italiani, in tale scelta sono stati evidentemente compiuti errori fatali.

Errori che sembrerebbero far credere, davanti a medium quali televisione e Internet, che l'informazione a mezzo stampa sia oramai inutile e obsoleta (una vecchia ma inossidabile querelle). Invece, per quanto paradossale possa apparire, la notizia "mediata" dal giornalista a diversi livelli (dalla selezione, al controllo, alla soggettività) può portarci molto più vicino alla comprensione della notizia stessa (cioè di quella

che si può definire verità), di quanto non accada con gli altri due mezzi di comunicazione. Non a caso nelle dittature (ovvero nei regimi dove il potere vuole occultare a proprio favore la verità) è prediletta la strada della diretta televisiva, un formidabile mezzo di penetrazione per stamparsi nella mente dello spettatore, che diventa ancor più devastante quando non sia accessibile in modo simile ad ogni parte e sua controparte. Un pericoloso mondo "monodimensionale" nel quale la verità-informazione, intesa come maggior comprensione del mondo che ci circonda, perde gran parte del suo senso. Ecco perché, nonostante possa talvolta apparire in vesti anche detestabili o poco credibili (cioè con poca verità), l'informazione su carta stampata è (almeno per il momento) assolutamente necessaria: senza si starebbe tutti peggio.

Ovviamente i rischi per il rapporto informazione-verità non si fermano certo davanti alla più o meno lunga vita dei discendenti di Gutenberg: qualche anno fa si chiamava *new-management* ed era la strategia di "fabbricare" informazioni a proprio uso e consumo. Se, facendo un esempio, il presidente di uno Stato è coinvolto in uno scandalo a sfondo sessuale, cosa c'è di meglio di "inventarsi" un conflitto contro qualche staterello infido e lontano? Nel caso Clinton-Lewinsky accadde qualcosa di molto simile.

Il *new-management*, dunque, è la sofisticata evoluzione della

M.C. Escher, *Giorno e notte* (1938).

vecchia propaganda. È come un virus capace di propagarsi con il suo stesso antidoto (la notizia fabbricata si diffonde usando il giornalista che, dovendo riportare l'informazione, non può ignorarla).

Il caso scaligero del professor Marsiglia (l'insegnante che denunciò una finta aggressione da parte di sedicenti naziskin) è una lampante dimostrazione di notizia (verità) fatta in casa. Certo, un *self new-management* patetico e rudimentale, ma che per alcuni giorni si rivelò estremamente efficace. In quei momenti molte persone nelle loro case avranno avuto modo di osservare come, da quanto si poteva arguire dalle interviste televisive, la presunta vittima non presentasse certo i segni di un'aggressione. Anzi, il protagonista della vicenda sembrava più che altro spossato dalle telecamere. Eppure, ciò che tutti notavano nelle loro case è stato occultato da un'informazione in balia di un clima, quasi un

tabù, che sconsigliava fortemente qualsiasi intervento in favore della verità. Facile pensare, quindi, agli enormi danni che potrebbero portare (o che forse hanno già portato) forme di potere meno scalinate del professor Marsiglia.

Un altro caso che molti definiranno di *new-management* fu quello, accaduto qualche anno fa, della famigerata cimice scovata dall'allora capo dell'opposizione Silvio Berlusconi. Le successive indagini rivelarono che la presunta microspia (grande quanto un pacchetto di sigarette) rinvenuta negli uffici del Cavaliere era poco più di un giocattolo, eppure l'informazione si ritrovò a dover assecondare destra, sinistra e massimi rappresentanti delle istituzioni che sbraitarono sul «gravissimo episodio», «autentico attentato alla democrazia dello Stato».

È si avvicina al concetto della notizia (verità) "fai da te" anche il caso di Carlo Giuliani, il

ragazzo ucciso nei tumulti di Genova nell'estate del 2001. Le immagini mostrarono chiaramente un giovane con il passamontagna che stava cercando di scagliare un estintore contro una jeep dei carabinieri. Fatto salvo il dolore per la morte di un essere umano, questo era il classico caso in cui (pressoché in diretta televisiva) una parte aggrediva e l'altra si difendeva. Eppure, un accorto uso dei media ha trasformato l'aggressore in martire e l'agredito in carnefice.

Il *new-management*, in altre parole, per chi lo sa usare costituisce la quadratura del cerchio, ovvero la creazione della verità a proprio vantaggio in un mondo nel quale anziché i "fatti separati dalle opinioni" hanno il sopravvento le notizie separate dai fatti.

Ma se ciò sta accadendo, non deve essere soltanto l'informazione a doversi interrogare sul proprio deficitario rapporto con la verità. ■

Verità e televisione

TONI CAPUOZZO

Ai vecchi tempi si diceva: «L'ho letto sul giornale». Era un'asserzione definitiva, che stabiliva in modo definitivo una verità. In genere non occorre citare la testata: il Giornale era uno, il solo che entrava in casa o si sgualciva sui tavoli del bar. Se una dipartita non era certificata dal necrologio sul giornale, prima ancora che dall'anagrafe comunale, era come se non si fosse morti. Poi è venuta la televisione, con la forza di un'arma segreta, di un'arma totale. Ti faceva vedere la realtà, e dunque: come non crederle? «L'ho visto in televisione». Un piatto perfetto, per chi legge il mondo come un complotto permanente (si può fare una notazione sulle controverità? Il libro francese sui segreti dell'11 settembre, ben posizionato nelle classifiche di vendita italiane, e beneaugurante per un popolo sempre molto avvertito e dietrologo, è o non è i *Protocolli di Sion del nuovo secolo?*) e vede nell'elettrodomestico che si misura a pollici invece che a litri la lunga mano del grande fratello (seconda notazione: è curioso che la società descritta da Orwell, brutale realizzazione dell'utopia comunista, sia diventata un luogo comune a sinistra per descrivere la società capitalista avanzata, o degenerata). Con molti ma e molti se, per dirla con gli slogan correnti: perché spesso ciò che si rimira e si sa di rimirare non è la fedele rifrazione della realtà, ma la realtà in sé: *reality tv*, storie false che si sa essere



false ma alludono così bene alle storie vere di noi tutti da essere meglio delle vere (come una rappresentazione shakespeariana dei nostri tempi), verità televisive, vere per quanto concerne la televisione, appunto, come un mondo parallelo, che rispecchia, più che la realtà, lo spettatore che vi si siede davanti, come in uno specchio, di cui i dati auditel rilevano la fedeltà. E del resto non diventi né il politico di successo, né l'antipolitico di successo se non vai in televisione, e del resto qualche volta rischi perfino di non esistere se non vai in televisione (i giornali locali certificano la morte, la Tv l'esistenza in vita, grossa rivoluzione). E allora? Allora la Tv è la sua verità: esiste, ha dei canali, ha dei palinsesti, ha un suo modo di raccontare il mondo e le vite, è vera, perché c'è. Che sia la verità *tout court* è una pretesa esagerata, e lo è perfino per le televisioni a circuito chiuso che registrano i movimenti attorno a una banca o a un ministero, dove è facile apparire sospetti ed inevitabile figurare in bianco e nero. È – ed è questa la differenza con la poesia, o con la pittu-

ra, o in misura minore con la letteratura e la musica – un racconto della realtà, con l'aggravante di non avere la leggerezza dell'arte, e con l'aggravante doppia di avere la pesantezza della riproducibilità tecnica e degli infiniti ascolti. E modifica la realtà, ma senza necessariamente falsarla di proposito: provate ad andare a una manifestazione con la telecamera accesa, e sentirete levarsi i cori, o solo i sorrisi e le manine per salutare casa. Andate in trincea, e sentirete sparare. Migliorerete qualche vita e ne peggiorerete altre, e comunque non sarete inavvertiti e indolori. È una faccia della verità, e un ombretto sulla verità, e ha una sua verità, la televisione, per il solo fatto di esserci, così impalpabile, così frivola, così aerea, mentre la verità della poesia, o anche solo di un pezzo come questo ha solo la precarietà del tempo di lettura, e resta immobile, magari inerte su uno scaffale, o macerata nel riciclo, ma sempre con un tempo di vita più lungo, e quasi umano, non evanescente, non illusorio, che quasi non sembra vero, e non basta il registratore – elettrodomestico di riserva, un freezer del piccolo schermo – ad autenticarne la verità. Però: i messaggi, i rapporti, le cose tra di noi – si dice – hanno ormai tempi televisivi. E che cosa di più vero di qualcosa di falso che si invera nella vita degli altri, nei loro consumi e nei loro stili di vita, come testimoni ambulanti del loro tempo?

In difesa di una donna di facili costumi

MARTINO GIULIANI

Dobbiamo ammetterlo: tutte le grandi religioni hanno in comune tra loro una sorta di perversa misoginia.

Ebraica: sudditanza ideologica, pacata ma ferrea, della donna rispetto all'uomo.

Musulmana: veli, lapidazioni, ancora oggi. Incredibile ma vero.

Cristiana (tolta quella "gemma" a sé stante che è il Vangelo): per secoli una specie di autentica "piromania" della Santa Inquisizione, ostinatamente incline al bel sesso, cioè streghe, cioè donne. Le quali, comunque, in quasi tutto il Medioevo, ben che andasse erano definite "opus diaboli".

Nell'attuale "religio" fanaticamente laica, asettica, pragmatica, lucida e telematica (e quasi narcisista nel contemplare la propria autonomia da tutto) il nuovo Demone ha molte fisionomie. Una delle fondamentali è – dichiaratamente – la Pubblicità. Che, guarda caso, è semanticamente e grammaticalmente femmina.

La pubblicità, si dice, altera, corrompe, inquina, mistifica, esagera, mente. E lo dicono come se ci fosse una realtà inalterata, incorrotta, pura, autentica, sobria, veritiera. Qui, disponibile, facile e alla portata di tutti. Io, oggi, voglio difendere la pubblicità. Difendere questa donna di facili costumi (lo ammetto) perché la amo (e sono, in parte, fatti miei) ma anche (e questo interessa chi legge) perché la conosco benissimo. Sono infatti, a tempo pieno e da oltre 40 anni un professionista



Foto di Lelle Zuppati.

della comunicazione pubblicitaria a livello operativo nel lavoro e a livello di docenze. Enthusiasta di esserlo.

I punti di questa mia difesa sono quattro.

PRIMO. LA PUBBLICITÀ NON È FIGLIA DELLA FATUA STUPIDITÀ CONTEMPORANEA. La pubblicità è sempre esistita, è nata con l'uomo stesso. Per spiegare il male, il bene e la tentazione, la Bibbia è ricorsa alle più classiche forma di metafore/simboli e iperboli oggi strumento di base del linguaggio pubblicitario: serpente, frutti, mela, annessi e connessi. Cioè: benefici per il consumatore e ragioni a supporto codificate in elementi emotivi e percepibili subito. È nata

quando il cavernicolo o i primitivi usavano suoni e percussioni per ottenere frastuoni che "mentivano" volutamente sulla forza reale dell'emittente e sul numero dei belligeranti. È nata con il flauto insinuante ed estenuante del pastore solitario che si voleva ingraziare divinità silvane (da tenere buone) o richiamare le carnali propensioni di partner terrene (da portare vicino).

Più tardi con le frasche fuori dell'uscio di tuguri per dire «qui trovi il vino buono...» o i trionfali ritorni dei condottieri con parate che erano autentiche orge di comunicazione per dire, anche sopra le righe, quanto forti, bravi, potenti, vittoriosi erano stati.

In ogni caso c'erano un emittente, tanti riceventi e (in mezzo) una comunicazione finalizzata ad obiettivi, con amplificazioni, iperboli, finzioni, allusioni.

E, nota bene, allora la gente era molto più credulona, molto meno vaccinata. Quindi l'eventuale misfatto pubblicitario era perfetto.

SECONDO. LA PUBBLICITÀ NON È FIGLIA DELL'IGNORANZA. Perché è agli antipodi dell'ignoranza ogni capacità di convincere su qualcosa. Esistono categorie professionali che lo sanno bene. Cito solo quelle fondamentali: giornalisti, avvocati, politici, saggisti, docenti di ogni livello, sacerdoti di ogni confessione; tutti quelli insomma accomunabili da quella tecnica definita elegantemente da



Parmigianino, *Eva e Adamo* (1531-1539). Parma - Santa Maria della Steccata.

Cicerone "*ars suadendi*".

È morale o immorale la loro professione? Rispondo che è amorale. La professione è nobilissima, i contenuti e gli obiettivi sono una loro libera scelta individuale. Immorale sarebbe solo censurare la loro attività come un'operazione di sterilizzazione, di amputazione che starebbe tra la genetica, la più demente fantascienza e l'orrore delle persecuzioni ideologiche.

TERZO. LA PUBBLICITÀ È FATTA DA TUTTI. Dobbiamo tutti convenire che la pubblicità può essere definita «una comunicazione finalizzata al raggiungimento di un obiettivo». Ciò detto, mi limito a chiedermi che cosa fa una donna che usa un certo profumo, un uomo che usa certe cravatte, un giovane che scorazza su certe auto, una persona che snobba certe compagnie, una signora

che partecipa a certe conferenze soporifere o una ragazza che urla nei concerti rock. Gestì, atteggiamenti, scelte o rifiuti sono comunicazione pura, codificata in forme espressive non linguistiche ma che parlano di noi in modo eloquente. E dicono sono diverso, sono romantico o intelligente, disinibito, furbo, ricco, potente... Ma pochi hanno l'intelligentissima onestà di dire «sono il vero primo pubblicitario di me stesso».

QUARTO. AMO LA PUBBLICITÀ. Irrilevante ultima ragione di questa mia difesa. Ma è importante per me, e tanto basta a me, perché è onesto dirlo. Sono perduto e definitivamente innamorato di questa donna di facili costumi, nonostante la sua scostumata irrefrenabile disponibilità a concessioni sotto altre lenzuola. Spesso indegne, come quando si fa strumentalizzare da chiromani imbrogliatori, finanziari insolubili, politici bugiardi, opinionisti prezzolati o pseudo scienziati del benessere o della bellezza.

Ma che ha commoventi tenerezze per chi crede nella solidarietà, chi aiuta i bambini, chi promuove la cultura, chi fa amare musica, letteratura, arte, chi combatte la droga o le persecuzioni o i preconcetti. Amo la pubblicità perché è probabilmente una delle poche professioni (se non l'unica) che assomiglia veramente e completamente ad un essere umano. Nelle sue complessità, diversità, contraddizioni. Le sue speranze puerili, le sue insensate leggerezze e le sue orgogliose bugie. Nelle sue colpe, i suoi misteri, le sue inerzie inspiegabili. Ma soprattutto nei luminosissimi sorrisi dei suoi entusiasmanti entusiasmi. ■

La fotografia della realtà

LELLE ZUPPATI

La fotografia nasce nei primi anni dell'Ottocento ponendosi immediatamente come l'alternativa alla pittura di mestiere per ritratti e vedute da conservare in casa o da regalare come ricordo.

È infatti molto più realistica e molto più dettagliata di un quadro; cioè più fedele a quello che l'occhio vede e sembra subito che oltre ad avere maggiori contenuti creativi sia piuttosto oggettiva nella riproduzione della realtà.

Anzi, più la tecnologia migliora, più ci si accorge che l'occhio non riesce a fissare di una scena tutto quello che c'è in una fotografia.

Immediatamente sorge allora un movimento che si applica ad inventare i più strani artifici pur di dimostrare che una foto può anche essere interpretativa e che può addirittura riprodurre situazioni che abilmente montate e manipolate sembrano reali, ma che sono solo artifici. Poi appare il cinema (e più



tardi la televisione ma soprattutto la diretta televisiva) che sembra dimostrare ancora di più che l'immagine è una rappresentazione oggettiva della realtà avvenuta o addirittura che sta avvenendo.

Nel senso comune ancora oggi, in cui si parla frequentemente di realtà virtuale, resta radicata l'idea che ciò che l'occhio percepisce in un'immagine è la riproduzione di una realtà vicina o lontana ma veritiera.

Roland Barthes dice, parlando delle funzioni della fotografia, che esse sono: «Informare, rappresentare, sorprendere, far significare e allettare».

Di tutti questi attributi il più vicino alla verità dovrebbe essere l'informare.

Ebbene vorrei dire che spesso una foto di cronaca non rappresenta la realtà ma nel migliore dei casi una delle realtà possibili.

È il fotografo che decide cosa riprendere, in che momento riprendere, da che punto di vista riprendere e con che tecnica.

Come si può ben comprendere a questo punto bisognerebbe aprire una discussione su cosa si intende per realtà.

È realtà quello che vedo dinanzi al mio obiettivo o quello che sta succedendo alle mie spalle? Ancora: è realtà guardare dall'alto di un grattacielo o dal basso come un topolino? Un'affermazione di Susan Sontag che condivido pienamente: «La fotografia porta in sé ciò





che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra. Ma è l'esatto opposto della comprensione che parte dal non accettare il mondo quale esso appare».

Quindi il "dubbio" non deve riguardare la fotografia ma l'essenza della realtà.

Possiamo fare un esempio concreto: una fotografia pubblicitaria dove appare la solita bellissima donna. L'atteggiamento normale è di mettere in discussione il suggerimento insito nel messaggio trasmesso. Nessuno però dubita dell'esistenza di

quell'essere così affascinante. Nel mio lavoro di fotografo di moda capita spesso che il cliente non riconosca nella modella, pronta al trucco, il personaggio che egli stesso aveva scelto, attraverso immagini, per indossare i suoi abiti. La trasformazione di una ragazza semplice e spesso acerba in una sofisticata immagine patinata è infatti spesso un processo difficile e complesso nel quale la personalità e la tecnica del fotografo coinvolto decidono il risultato finale.

È più credibile quindi l'imma-

gine della modella o dell'oggetto che si vuole pubblicizzare?

Le immagini qui riprodotte sono, spero, un'esemplificazione di tutto quello scritto sinora.

Una linea bianca che non è altro che un cordone di tenda può essere sublimata fino a divenire la linea dei fianchi o delle cosce di una giovane donna. Io chiedo, quindi, a chi guarda una mia fotografia di vivere per un attimo nella realtà che ho immaginato e che mi piace condividere.

Essa non è nè vera nè falsa ma semplicemente mia. ■

GABRIELE ZUPPATI Nato a Buenos Aires nel 1950, il suo interesse per la fotografia nasce alla fine degli anni Sessanta e si indirizza nell'ambito della fotografia paesaggistica e naturalistica. Nel 1975 si laurea in Scienze Forestali all'Università di Padova ed in seguito insegna in vari

Istituti statali. Nel 1981 trasforma la sua passione per la fotografia, già indirizzata verso l'indossato, in professione, al punto da fondare con alcuni colleghi nel 1986 la POLIGRAF, uno studio a servizio completo per il *Sell-In*. Contemporaneamente insegna fotografia nella Scuola

professionale di Lancenigo; in seguito ricoprirà la carica di Presidente provinciale degli artigiani di Venezia e più tardi quella di Presidente regionale e quindi nazionale dell'Associazione fotografi Siaf-Cna. Vive e lavora tra Venezia e Milano dove ha la sua sede operativa.

Menù fisso

ANDREA APPI

Una grigia trattoria di periferia; un cameriere sta sistemando un tavolo quando squilla il telefono; va a rispondere.

CAMERIERE Ristorante *Al filibustiere* buonasera. Sì, siamo aperti, ma solo per i single.

Esatto, solo tavoli da uno... Per velocizzare il servizio, signore... Ah voi siete in due?... Mi faccia pensare... In tal caso possiamo mettere due tavoli vicini... veda lei... *(entra un cliente)* la ringrazio comunque per aver chiamato... buonasera a lei. *(Riattacca e avvicinandosi al nuovo entrato)* La gente al giorno d'oggi ha delle pretese... come se fosse facile servire la cena a gruppi di persone... Buongiorno signore, in cosa posso servirla?

CLIENTE Vorrei cenare.

CAMERIERE Cenare? Ah già siamo in un ristorante! È chiaro che lei vuole cenare. Prego, si accomodi dove vuole. Le porto il menù!

CLIENTE Grazie... *(si accomoda un po' perplessa per l'atteggiamento del cameriere)*.

CAMERIERE Ecco qua...

CLIENTE Mi può portare dell'acqua per cortesia...

CAMERIERE Naturale o frizzante?

CLIENTE Naturale grazie.

CAMERIERE Mi dispiace, l'abbiamo appena finita; l'ultima bottiglia l'abbiamo data a quel cliente che è appena uscito... *(esce come per rincorrere il cliente)* mi dispiace ma ha già svoltato l'angolo!

CLIENTE No, beh... non importa... mi dia... dell'acqua frizzante.

CAMERIERE Non lo so se ne abbiamo ancora, devo vedere... sa, è un brutto periodo per le acque.

CLIENTE Beh... *(perplesso)* mi dica se ne ha, così... così posso regolarli...

CAMERIERE Vado ad informarmi; torno subito.

CLIENTE *(legge il menù)*.

CAMERIERE *(ritorna)* Ha deciso?

CLIENTE E l'acqua?

CAMERIERE La stanno cercando.

CLIENTE Ah!... *(si guarda in giro)* Allora... del salmone come antipasto...

CAMERIERE *(prende nota)* Salmone transgenico come antipasto...

CLIENTE Come transgenico?

CAMERIERE È transgenico... So dove lo comprano e so per certo che è transgenico... Glielo dico anche se non dovrei... mi hanno già minacciato di licenziamento per la mia sincerità, ma è più forte di me...

CLIENTE *(basito)* No no, anzi grazie di avermelo detto...

CAMERIERE E poi il pesce è una cosa delicata... io lascerei stare...

CLIENTE *(perplesso, comincia a guardarsi ancor di più in giro)* Lasciamo stare... mi porti una tagliata al sangue...

CAMERIERE *(prende nota)* Tagliata al sangue agli estrogeni...

CLIENTE ...sarebbe scusi...?

CAMERIERE Sarebbe che il manzo che hanno qui è trattato con anabolizzanti per gonfiarne le carni... sa come si fa,

no? I proprietari lo sanno ma ovviamente non lo dichiarano....

CLIENTE Ma è vietato dalla legge!

CAMERIERE Signore: siamo in Italia... una mano lava l'altra...

CLIENTE Ma è pazzesco!

CAMERIERE Via, non faccia così... mi dica la verità: la domenica, al mare, quando pranza fuori... le danno sempre la ricevuta?

CLIENTE Ma... dipende...

CAMERIERE Anche a noi certe volte gli allevamenti fanno la fattura e certe volte non fanno la fattura... dipende... e per contro ci rifilano qualche partita di manzo diciamo così... ballerino!

CLIENTE Senta... ma...

CAMERIERE Veda lei, per un filetto non è mai morto nessuno però...

CLIENTE Non è quello il discorso...

CAMERIERE È una questione di principio...

CLIENTE Ma certo... Basterebbe saperlo... dovrebbero scriverlo sul menù.

CAMERIERE Ma certo, come lei scrive sulla sua macchina: ogni tanto supero i limiti di velocità, altre volte non mi fermo agli stop... oppure scrive sul suo modello 101: se posso evito di fatturare;... via, siamo uomini di mondo...

CLIENTE Il pollo com'è?

CAMERIERE È allevato con farine animali... lo so perché mi occupo degli ordini e so che loro, per tagliare al massimo i costi, si rivolgono a ditte non



Pablo Picasso, *Studio dell'artista con testa di gesso* (1925). New York - Museum of Modern Art.

molto affidabili da questo punto di vista...

CLIENTE (*inizia a sudare*) Mi dica lei allora...

CAMERIERE Il piatto tipico della zona... un piatto originale, molto particolare...

CLIENTE Va bene, va bene... non ho molto tempo scusi, mi porti questo piatto tipico della zona

CAMERIERE (*Esce e ritorna servendo al cliente un piatto vuoto*).

CLIENTE Ma... cos'è questa storia?

CAMERIERE Mi ha chiesto il piatto tipico della zona; è questo. È carino: porcellana artigianale, dipinto a mano...

CLIENTE Ma che cosa vuole dire? Se dice il piatto della zona è chiaro che si intende il cibo...

CAMERIERE E no, caro il mio signore; noi diamo il cibo solo se è espressamente richiesto dal cliente!

CLIENTE Allora guardi, a me interessa soprattutto il cibo; del piatto non me ne frega niente...

CAMERIERE Ma allora perché non prende il cibo e lascia stare il piatto?

CLIENTE Ma... io non capisco se scherza o che cosa... e senza piatto come mangio?

CAMERIERE Può mangiare in un piatto di casa sua...avrà un piatto a casa sua?

CLIENTE Sì... che discorsi, a Pordenone...

CAMERIERE Ah lei abita a Pordenone? Ahi ahi ahi... Ho sbagliato io: avrei dovuto chiederle la carta d'Identità! E ma vede amico mio qui siamo a Udine.

CLIENTE Sì lo so che siamo a Udine, e allora?

CAMERIERE E allora il piatto della zona lo diamo solo agli abitanti di Udine e non a quelli che ne so, di Pordenone, Milano, Torino o chissà dove!

CLIENTE Ma scusi eh! E allora dove pensa che io possa andare a mangiare a questo punto?

CAMERIERE In un ristorante che accetti clienti di Pordenone.

CLIENTE E dov'è che posso trovarne uno, secondo lei?

CAMERIERE Ma naturalmente a Pordenone.

CLIENTE Non capisco se ha ragione lei o se sono io che...

CAMERIERE (*guarda l'orologio*) C'è un treno che parte fra 20 minuti... conosce qualche buon ristorante vicino casa sua?

CLIENTE Ma... sì... c'è un ristorante proprio vicino a casa mia... ma...

CAMERIERE Visto che abbiamo trovato una soluzione!

CLIENTE Ma, in effetti...

CAMERIERE No, non mi ringrazi... per noi il cliente viene prima di tutto!

CLIENTE Arrivederci allora...

CAMERIERE Dovere, caro signore; e se le capita di tornare a... torni pure a trovarci: da noi un boccone lo troverà sempre!

CLIENTE (*se ne va*)

CAMERIERE (*squilla il telefono*) Ristorante *Al filibustiere* buongiorno! Sì, siamo aperti, ma oggi... solo pesce: si è allagata la cucina!

La verità politica del processo

ISABELLA ROSONI

Oggi, il tema della verità, che nel discorso filosofico vede il sapere scientifico e logico dialogare con il sapere comune e le credenze, appare sempre più intrecciato con quello della verità giudiziaria. Il lettore che sfoglia le pagine di cronaca politica o di cronaca nera di un qualsiasi quotidiano si fa l'idea che il processo, penale o civile, sia il luogo della ricerca della verità. Il discorso della verità è diventato, nel senso comune, un discorso processuale: ha abbandonato i confini dell'universo filosofico o al più scientifico per entrare nei più angusti recinti del diritto. Il suo orizzonte si è accorciato e appiattito sul profilo delle istituzioni giudiziarie.

Lo spazio giudiziario, che da sempre è abituato a rispondere, in maniera più o meno eclatante, a quest'attesa sociale, si presenta al pubblico come un luogo sacro, cerimoniale, un mondo a parte costruito in funzione del suo compito. Il tribunale è insieme il luogo del potere e dell'autorità, della forza e dell'infamia, incarna il primato dell'ordine sulla trasgressione, del sociale sull'individuale, dello Stato sul cittadino. Oggi esistono pochi luoghi istituzionali capaci di trasmettere un senso della sacralità così completo e di conseguenza una verità così autorevole.

L'architettura giudiziaria che ha invaso con la sua opprimente presenza le reti di comunicazione mass-mediologiche, mette in campo una vera e propria profusione di simboli di maestosità, uno sfarzoso dispendio

di spazio e di materiali pregiati. Il palazzo di giustizia è collocato al centro della città, decorato con animali simbolici o con statue di guerrieri che difendono l'entrata principale. L'ingresso è un ampio portone, sopraelevato rispetto al suolo,

si raggiunge attraverso una quantità di gradini che evocano l'ascesa spirituale ma anche la distanza tra il luogo della giustizia e la strada. L'uomo che varca quella soglia, percorre il vasto atrio, poi il labirinto dei corridoi e infine arriva alla sala delle udienze, si prepara, quasi fisicamente, all'impatto con il potere, la sacralità, la giustizia e infine con la verità.

Qualsiasi sia il suo ruolo, accusato, accusatore, testimone, avvocato, parte civile..., una volta entrato nel palazzo subirà l'effetto inibitore per il quale quello spazio è stato pensato: il rapporto di sottomissione tra individuo e istituzione si sarà prodotto e l'uomo comune sarà pronto ad accogliere il verdetto (da *vere dictum* = detto secondo il vero), la verità trasmessa per bocca del giudice. Ma la domanda di verità è un sentimento popolare molto complesso. Coloro che assistono al processo dal vivo (oggi anche attraverso le reti televisive o le pagine dei giornali) vogliono ricevere dall'alto, dal pretorio (lo spazio ove siede la corte) la conferma delle loro aspettative, di ciò che pensano in basso. Occorre che qualcuno dica la verità, la dica alta e forte, assegni le ragioni e i torti. Il bisogno di verità si trasforma spesso in questi luoghi in bisogno di giustizia, di risarcimento morale, di vendetta. Lo Stato apre le porte dei tribunali al popolo proprio perché questo sfoghi lì e non altrove il suo malcontento, le sue frustrazioni. ■

ISABELLA ROSONI lavora presso il Dipartimento di Diritto pubblico e Teoria del Governo dell'Università di Macerata, dove, all'interno del Corso di laurea in Scienze dell'Amministrazione della Facoltà di Giurisprudenza, insegna Storia delle istituzioni politiche. Ha fatto parte di due ricerche promosse dal Consiglio Nazionale delle Ricerche. La prima dal titolo "Alle origini del moderno sistema accusatorio. Teoria della prova nei sistemi europei del secolo XIX (Francia, Germania, Inghilterra). La seconda dal titolo "La frontiera mobile della penalità nei sistemi di controllo sociale della seconda metà del XX secolo". Tra le sue pubblicazioni: *Criminalità e giustizia penale nello Stato pontificio del secolo XIX. Un caso di banditismo rurale*, Milano, Giuffrè, 1988; *Quae singula non prout collecta iuvant. La teoria della prova indiziaria nell'età medievale e moderna*, Milano, Giuffrè, 1995.

Attualmente sta lavorando a due monografie: la prima sulla amministrazione coloniale italiana in Eritrea, l'altra (ma ci lavora a tempo perso) sulla fisiognomica come scienza indiziaria.

Il rituale giudiziario è un modo per lo Stato di garantire la sua autorità in maniera emozionale e simbolica, per far emergere una verità, spesso politica, che protegga un ordine sociale stabilito, che smorzi i rischi prodotti dalle ineguaglianze sociali. Offre a tutti i cittadini, assieme al quadro tranquillizzante di un'ideale eguaglianza di fronte alla legge, la ricostruzione veritiera di quei fatti traumatici che mettono a rischio la coesione sociale. Entro le forme rituali del processo, i cittadini rinnovano ogni giorno la loro fiducia nell'istituzione, e le riconoscono la capacità di dire la verità e il potere di esercitare la violenza.

Preoccupazione principale di ogni sistema processuale è che il giudice ricostruisca la verità certa circa i fatti da provare, raggiunga una certezza indubitabile, ne tragga le conseguenze legali e formuli il giudizio. Tuttavia la verità pronunciata non è una verità nel senso filosofico del termine, vale a dire scientifica o storica, tratta dal contenuto della questione in oggetto, ma è una verità formale che trae la sua essenza dalla conformità al rito. Quella che era la verità fattuale si trasforma in un atto ritualizzato, in un discorso pronunciato da chi di diritto, e secondo il rituale richiesto, riassegna, nella collettività, le ragioni e i torti. Fa parte del senso comune dire che un testimone ha detto il vero oppure il falso, che la ricostruzione di una vicenda offerta dalla requisitoria o da un'arringa difensiva è vera o è falsa, che una condanna o un'assoluzione sono fondate o infondate perché qualificate da una versione dei fatti vera o falsa. Il concetto di verità processuale è insomma fondamentale per gli usi che ne fa la pratica giudiziaria, e per il

consenso che attorno ad essa si crea. Ma che cosa s'intende per *verità processuale*? Innanzi tutto la verità processuale (o formale) non può che essere concepita come verità approssimativa. Il reale è, nella sua problematicità e nella struttura probabilistica, molto più vasto e complesso sia del pensiero logico sia del ragionamento giuridico che da quel pensiero deriva. La cesura tra ciò che è accaduto e ciò che si può sapere rimanda a quell'antica frattura fra *oggetto in sé* (ciò che è nascosto) e *oggetto per noi* (ciò che appare), che Kant risolse in modo definitivo nell'insormontabile opposizione tra noumeno e fenomeno. Tuttavia pecheremmo di imperdonabile scetticismo se dicessimo che questa distanza temporale rende non conoscibile il passato. Se attingere alla realtà storica in presa diretta è impossibile, esiste una possibilità di provare che il fatto si sia verificato, osservando un determinato procedimento ricostruttivo che possiamo definire probatorio. Al pari dello storico, il giudice ha di fronte a sé il fatto non come una realtà in quel momento esistente, ma come qualcosa da ricostruire. In questa particolare ottica e con riferimento alla sconcertante possibilità di accertare la verità di un evento ormai concluso, per i giudici come anche per gli storici si tratta di provare che X ha fatto Y. Per entrambi il risultato dell'operazione prevederà sempre una sia pur minima possibilità di errore: la verità stabilita, per quanto verificata e provata, apparirà sempre all'ordine della probabilità e mai a quello della certezza. La *verità processuale* che il giudice può arrivare a definire è quindi una *verità approssimativa*. Si avvicina a quella oggettiva, fattuale, senza poterla mai, di fatto, raggiun-

gere, essendo l'una una congettura costruita a posteriori, l'altra un fatto già avvenuto e concluso, e quindi non conoscibile. Ma a differenza dello storico che ricerca, o dovrebbe ricercare, una verità priva di scopo, il giudice deve arrivare a una verità utile, che soddisfi le esigenze di ordine pubblico e che componga il conflitto creato dall'infrazione.

Nel campo della giustizia criminale la garanzia della certezza dei fatti da giudicare assume un'importanza del tutto particolare. È evidente che se si tratta di mettere a repentaglio la vita, la libertà, l'onore, i beni, di un cittadino accusato di aver violato le leggi, il problema della verità da filosofico diventa politico. Se nessuna procedura di prova può assicurare una certezza assoluta, se ogni verità giudiziale è necessariamente relativa, esigere che i giudici si pronuncino in funzione di una verità assoluta significa in realtà obbligarli a mettere in opera conoscenze che non sono loro proprie e mezzi che possono confliggere con il sistema di garanzie che tutela l'imputato. E, infatti, mentre per gli scienziati e per gli storici le ricostruzioni dei fatti formulate possono essere corrette dalla scoperta di nuovi dati o dalle critiche delle comunità scientifiche, e quindi le loro verità possono essere falsificate da ipotesi più adeguate, lo stesso non accade per i giudici i quali, salvo il contraddittorio tra le parti che precede la sentenza e i gradi successivi del giudizio, vedono alla fine del processo la propria verità consacrata dall'autorità della cosa giudicata. Se gli errori storici e scientifici sono fecondi, non così quelli giudiziari, le cui conseguenze, la storia ci insegna, sono spesso irreparabili.

Il mutamento pauroso del mondo

SERGIO PIRO

Molti sono entrati nel nuovo millennio camminando a ritroso, con il viso rivolto all'indietro e con gli occhi fissi sulle foreste primeve del tempo trascorso, là dove lentamente si muovevano i mostri sauriani, chiamati Nietzsche, Freud, Heidegger. Per il loro andare retrogrado e per il loro essere così assorti nel passato, costoro sembrano destinati a cadere rovinosamente nei baratri di aprassia politica e d'indeterminazione culturale, che sono al lato del sentiero strettissimo ed aspro del transito epocale. Come sempre e senza averne consapevolezza, essi costituiscono l'evidenza maldestra e stonata di un brusio più diffuso: nel transito le genti di questo pianeta sono attraversate dal *sentimento* sempre più diffuso di un pericolo crescente, di una minaccia sempre più grave alla sopravvivenza della specie. Si alternano nel sottofondo antropico di questo momento, in modo spesso non esplicito eppur da ogni parte affiorante, la sospesa apprensione, l'attesa di una catastrofe imminente, la previsione di una sofferenza estrema o di una distruzione dell'umanità. Come dissennati profeti di sciagura, gli schizofrenici della parte centrale del secolo ventesimo sentirono tutto questo e vi dettero una loro espressione che allora ascoltammo con rispetto e che adesso nessuno vuol sentire più, nonostante essi forse continuino a pronunziarlo. Si ricordano qui fra gli *Erlebnisse* schizofrenici:

SERGIO PIRO è stato uno dei pionieri della riforma psichiatrica italiana. Docente di psichiatria all'Università di Napoli, ha studiato con particolare attenzione il linguaggio schizofrenico: ciò ha avuto come conseguenze, da un lato, lo sviluppo di un atteggiamento anti-istituzionale in psichiatria (con una estesa serie di esperienze) e, dall'altro, il tentativo di formulare una teoria generale dell'accadere umano (antropologia trasformazionale). Fra i suoi numerosi libri segnaliamo: *Il linguaggio schizofrenico* (Feltrinelli, 1967); *Le tecniche della liberazione* (Feltrinelli, 1979); *Introduzione alle antropologie trasformazionali* (La Città del Sole, 1997); *Diadromica. Epistemologia paradossale transitoria delle scienze dette umane* (Idelson, 2001).

- la sospesa apprensione, *Wahnstimmung* di Hagen (si rimanda a Callieri e Semerari 1959);
- l'attesa immobile che non finisce mai;
- la spersonalizzazione e la de-realizzazione (si rimanda a Callieri e Felici 1968);
- l'esperienza di stato di assedio;
- l'*Erleben* della catastrofe imminente (*Katastrophale Stimmungstönung des Erlebens* di Müller-Suur);
- la grande crisi del mutamento, della trasformazione e della catastrofe: *Prozess-symptom* di Mauz; mutamento pauroso di Coppola;

- il sentimento di sprofondamento dinamico del mondo (*Weltuntergangserlebnis* di Wetzl: cfr. Callieri 1955);
- etc.

Gli schizofrenici dei decenni centrali del secolo ventesimo anticiparono così – in qualche modo – il sentimento di catastrofe cosmica e antropica che percorre il *grande inespreso collettivo* in questo momento della storia.

Se è vero che certi aspetti della psicopatologia rivelano strati profondi e sedimenti antichi di una comunità e di una tradizione, la superstizione metafisica, il pensiero magico e rituale, la logolatria e l'aritmolatria dei pazienti psichiatrici contengono tutti – in compresenza – l'intuizione della fine del mondo: il *Weltuntergangserlebnis* degli schizofrenici sembra, insieme, il ricordo di eventi storici antichissimi e la profezia di un futuro vicinissimo.

Mille anni fa, terribile e suggestiva, gotica e *dark*, avvolta dai fumi e dai miasmi del più profondo medioevo, la profezia della fine del mondo avvolse l'umanità cristiana nel dominio buio e assoluto della colpa, della penitenza, dell'espiazione totale, segnale sicuro della presenza persistente nel sottofondo doxico-ideologico delle genti di allora dell'angoscia di distruzione totale, della leggenda del diluvio universale, del racconto del bombardamento termo-nucleare divino di Sodoma e Gomorra, dell'attesa dell'Apocalisse: sentimenti profondi della

collettività che sono ancora attivi e che formano forse la base originaria, affondata e inespresa, dell'odierno presentimento.

Fu quella di mille anni fa una profezia che non si avverò. Ma oggi queste angosce profonde e irrazionali sono, in una girandola paradossale, tutt'altro che immotivate: la fine del mondo o, più propriamente, l'estinzione della specie è oggi un pericolo reale e non solo un'angoscia metafisica o religiosa o superstiziosa come fu mille anni fa. Coloro che sono più terrorizzati dalla possibilità della catastrofe non sono le persone comuni, la gente in senso lato, gli scrittori di *fiction*, la gente del *pop* e del *rap*, bensì gli scienziati, i fisici, gli ecologi, i naturalisti, gli economisti, gli statisti lungimiranti (quanto pochi!); e la loro angoscia non si attacca come una peste mortale a una previsione millenaria, immotivata e assurda, bensì ai calcoli, alle statistiche, ai dati dei loro strumenti, alle previsioni, alle analisi di tendenza, a tutto l'apparato nometico della ricerca rigorosa. E se coloro che si occupano di scienze della natura tremano per la trasformazione di un pianeta, le cui condizioni materiali e le cui caratteristiche fisiche sono sempre più alterate, coloro che si occupano di scienze umane sono terrorizzati dall'epifania dell'inclinazione autodistruttiva della specie. Ma anche ora, come mille anni fa, l'attesa, l'angoscia, l'agitazione contagiano le genti di tutto il mondo in presagio oscuro e in una consapevolezza lucidissima. La catastrofica scena dell'attacco e del crollo delle Twin Towers, ri-

petuta tutti i giorni, senza posa, dalle televisioni di tutto il mondo in una tragica litania che non ha fine, annunzia la morte del mondo e grida alla coscienza allarmata delle genti che l'ora è vicina. La sospesa appren-



Caravaggio, *Testa di Medusa*
(1601 circa).

Firenze - Galleria degli Uffizi.

sione, la *Wahnstimmung*, il silenzio da incubo dello stato di assedio degli anni novanta, cedono ora, nell'*inespresso di massa* che va facendosi *compimento riflessivo di significato*, al terrore irrefrenabile della catastrofe totale, al panico, alla disperazione. Il Dio Oscuro, polivalentemente ed efficacemente cantato da Stoppa, a Ground Zero si fa visione reificata, unilaterale, fumante e tangibile.

Gli schizofrenici sono i rابدomanti del *grande inespreso continuamente fluente*. L'angoscia di fine del mondo, da sempre presente in diverse aree antropiche del pianeta e in tempi diversi della storia, s'è fatta unitaria ed estesa sincronicamente quanto lo è la specie, dopo il delitto atomico di

Hiroshima e Nagasaki: la fine del mondo si costituisce, dunque, come tema protensionale (cioè intenzionale) unitario di un *inespresso cosmico continuamente fluente*. Per il breve tempo in cui li abbiamo ascoltati, dai tempi di Gebattel, Straus, Minkowski, Müller-Suur, Sechehaye, Callieri fino al momento dell'impre-

gnazione psicofarmacologica globalizzata, gli schizofrenici hanno raccontato (qua e là, come potevano) la storia finale della loro specie. L'antitesi totale della catastrofe è il sussurrante chiacchiericcio della possibile sopravvivenza: il *desiderio di un altro mondo* è generica *speranza di salvezza*, mentre, poco più avanti, nel farsi riflessione e protensione il *desiderio di un mondo diverso* è progetto politico generale, *sforzo* di attuarlo o di adoperarsi affinché si realizzi, passaggio alla prassi. Si diceva in un altro scritto della differenza fra *desiderio di un altro mondo* e *desiderio di un mondo diverso*. In questa prospettiva convenzionale il desiderio di un altro mondo è: *ipotetico e desiderativo; generico e retrospettivo; sognante; metafisico; agganciato alla singolarità, etc.* Non si fa progetto, non provoca ondate nella storia. Per contro, pur rappresentando sovente la conseguenza del *desiderio di un altro mondo*, il *desiderio di un mondo diverso* si presenta subito come prassi, come gettatezza al di là. Il *desiderio di un mondo diverso* sembra essere: *concreto*, perché – in modo non eludibile – prevede operazioni di salvezza della specie; *trasformatore*, perché

intuisce o prevede la necessità di trasformazione dell'esistente; *antropologico* o *antropologico-sociale*, perché implica – *sine qua non* – un mutamento di mentalità, di ideologie, di progettualità, di organizzazioni, di ordinamenti; *politico* nel suo tragitto protensivo da *desiderio a prassi*; *molteplice*, perché numerose intenzioni (o, meglio, *protensioni* per il loro gettarsi nel futuro), si intrecciano, si sovrappongono e si mescolano in una molteplicità di progetti differenti, talora perfino contaminatori

e/o paradossali nel senso tarskiano, del termine per la presenza appunto di *protensioni contraddittorie*.

Le guerre ad altissimo potenziale distruttivo di questa parte della storia, basate sulla ricorrenza moltiplicata degli stessi fattori primordiali di possesso e di rapina, ma coinvolgenti ormai l'intera popolazione terrestre, pongono in pericolo l'esistenza dell'umanità e tracciano il panorama di un possibile suicidio della specie: la guerra che fu necessaria dalla notte dei tempi per la so-

pravvivenza dell'orda conduce ora – con un'inversione evolutiva tipica – all'estinzione.

La lotta telica alla guerra, lo scopo politico di un'umanità pacifica ed unita non è un sogno utopistico, né un retorico atto d'amore, né tanto meno una missione religiosa, bensì una rigorosa e immediata necessità prassica per la salvezza della specie: la sua *mutazione eirenica* è chiaramente l'unica che può garantirne la sopravvivenza, l'unica che può dar un qualche senso all'essere gettati alla speranza. ■

Nota bibliografica

AZZARÀ F.

Globalizzazione e imperialismo, La Città del Sole, Napoli.

CALLIERI B.

Contributo allo studio psicopatologico dell'esperienza delirante di fine del mondo, "Archivio psicologia, neurologia, psichiatria", 16, 1. *Psicopatologia classica e psichiatria interpersonale di fronte alla perplessità schizofrenica*, "Psichiatria (generale e dell'età evolutiva)", 2, 14.

CALLIERI B. e SEMERARI A.

Lo stato d'animo delirante. Contributo psicopatologico, "Rivista sperimentale freniatria", 83, 86. Cavalli Sforza L. L., Piazza A., Menozzi P. a. Mountain J. L., *Reconstruction of Human Evolution: Bringing together Genetic, Archaeological and Linguistic Data*, "Proc. Natl. Acad. Sc.", 85, 6002.

DE MARTINO E.

La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali, Einaudi, Torino.

DUBLA F.

Tutto e di più è come prima: la guerra imperialista di lunga durata e il "miracoloso talismano", in Manes S. (a cura di), *Il mondo dopo Manhattan*, La Città del Sole, Napoli.

HARDT M. A. NEGRI A.,

Empire, Harvard College, Harvard (trad. ital. di A. Pandolfi: *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2002).

HORWICH P.

Truth, Blackwell, Oxford (trad. ital. di M. Dell'Utri: *Verità*, Roma-Bari, Laterza).

KISKER P. K.

Der Erlebniswandel des Schizophrenen, Springer, Berlin.

MÜLLER-SUUR H.

Über die Wirksamkeit allgemeiner Sinnhorizonte im schizophrenen Symbolerleben, "Studium generale", 6, 356.

Die Wirksamkeit allgemeiner Sinnhorizonte im schizophrenen Wahnerleben, "Fortschritte Neurologie Psychiatrie", 22, 38.

PIRO S.

Il linguaggio schizofrenico, Feltrinelli, Milano (trad. spagn. di C. Martinez Moreno: *El lenguaje esquizofrénico*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1987).

La domanda dello schizofrenico, in AA.VV., *Il problema della domanda*, Cedam, Padova.

Parole di follia. Storie di linguaggi e persone in cerca del significato e del senso, Angeli, Milano.

La fine del millennio e la mutazione della specie, in Valent I. (a cura di), *Finis saeculi, finis mundi?*

Il passo del duemila, Grafo, Brescia, pp. 35-49.

Introduzione alle antropologie trasformazionali, La Città del Sole, Napoli.

Diadromica. Epistemologia paradossale transitoria delle scienze dette umane, Idelson, Napoli.

Esclusione Sofferenza Guerra, La Città del Sole, Napoli.

Il desiderio di un altro mondo; il desiderio di un mondo diverso, Roma, 7 dic. 2002 (in corso di pubblicazione).

REVELLI M.

La seconda globalizzazione, "Carta", IV, n.5, pp. 35-67.

RUBINO A. e PIRO S.

Il mutamento pauroso e la schizofrenia, "Il Pisani", 73, 527.

SÉCHEHAYE M. A.

Journal d'une schizophrène, Presses Universitaires de France, Paris (trad. ital. di C. Bellingardi: *Diario di una schizofrenica*, Editrice Universitaria, Firenze, 1957).

STOPPA F.

L'offerta al dio oscuro. Il secolo dell'olocausto e la psicoanalisi, Franco Angeli, Milano.

WETZEL A.

Das Weltuntergangserlebnis in der Schizophrenie, "Zeitschrift Neurologie", 79, 403.

I poveri sono matti o i matti sono poveri?

LILIANA PIERSANTI

Le modifiche alla Legge Basaglia, di cui si parla con sempre maggiore insistenza, dovrebbero portare – a quanto si sa – alla riapertura di manicomi, addirittura privati, nei quali i malati mentali dovrebbero pagare il proprio mantenimento con il denaro, o, se non abienti, con il lavoro!

La prospettiva della riapertura dei manicomi è orribile; e la proposta che è stata avanzata lo è tanto di più perché fa intravedere che sarebbe commessa anche un'altra profonda ingiustizia. È facile prevedere, infatti, che in questi nuovi reclusori finirebbero soltanto persone appartenenti alle famiglie meno agiate, che non sono in grado di occuparsi di loro in casa, né di pagare le rette di costose cliniche private. In queste, che sono pur sempre luoghi di segregazione, ma forse più confortevoli, finirebbero i pazienti ricchi, che non sarebbero definiti matti, ma "affetti da turbe psichiche", o, semplicemente, da "esaurimento nervoso". Neppure dinanzi alla malattia mentale, dunque, i cittadini sarebbero eguali.

E se poi i reclusi nei nuovi manicomi non fossero neppure malati mentali, ma soltanto poveri? È una esperienza personale che mi induce a porre questo interrogativo. La voglio qui ricordare.

Circa trent'anni fa misi piede per la prima volta in un manicomio, quello di Arezzo. Ne aveva assunto da pochi mesi la direzione Agostino Pirella, che era stato uno dei primi colla-

boratori di Basaglia. I cancelli erano stati aperti, le sbarre delle finestre divelte. Camminavo insieme a Pirella nel parco dell'istituto quando ci venne incontro una donna con un viso giovane, ma con i capelli d'argento, bella. Salutò il direttore e gli chiese chi fossi. Rispose: «È una giornalista».

Lei mi strinse la mano e mi disse:

«Spero che racconterò le cose meravigliose che stanno avvenendo qui».

Mi sorrise e si allontanò. Domandai:

«La signora è un medico o una infermiera?».

«No – rispose Pirella – è A., ricoverata qui dal 1944».

«Ma è una persona perfettamente normale!».

«Sì, lo è sempre stata, ma è poverissima e non ha una famiglia».

Poi, la storia di A. mi fu raccontata, in parte da lei stessa, in parte da Pirella. È questa: nel 1944, il paese in cui A., che allora aveva 15 anni, viveva con la sua famiglia fu oggetto di un violento bombardamento. A. si trovava in campagna a falciare il fieno; vide da lontano la sua casa crollare sotto le bombe e trasformarsi in un cumulo di macerie. Ore dopo, sotto i suoi occhi, dalle macerie furono tratti uno dopo l'altro i corpi straziati di sua madre, di suo padre, di una sorella dodicenne, di un fratellino di quattro anni, una intera famiglia distrutta insieme alla sua abitazione. A. ebbe una crisi di nervi, cui seguì uno sta-

to di choc. Fu portata in manicomio e vi restò, dimenticata, per un quarto di secolo. Era considerata una "pazza" tranquilla, e fino all'arrivo dei nuovi psichiatri nessuno si accorse che era una persona perfettamente sana, che si prendeva amorevolmente cura delle altre ricoverate.

Pensai che la storia di A. fosse del tutto inconsueta, ma Pirella mi assicurò che non era così e mi presentò un altro ricoverato, D. Questi era un giovanotto biondo, spigliato, simpatico. Aveva perduto entrambi i genitori, poveri lavoratori, in un incidente ed era stato rinchiuso a sette anni in un orfanotrofio. Era allora certamente un bambino sconvolto dal cambiamento verificatosi nella sua vita, che sopportava male la disciplina di quel luogo, insomma un bambino "difficile". Il fatto è che a 14 anni fu trasferito in un istituto "di correzione" e di lì nel manicomio di Arezzo, dove restò per anni, anche lui dimenticato da tutti. Era sano di mente e di corpo e quando Io vidi la prima volta si accingeva a frequentare una scuola alberghiera, alla quale Pirella era riuscito a iscriverlo, contando di assicurargli poi un lavoro; comunque doveva tornare per i pasti e per dormire nel manicomio, perché non aveva altra casa.

Durante quella prima visita, Pirella mi fornì un'altra dimostrazione di quello che mi aveva detto, ancora più sconvolgente. Vidi tre bambini, tra i nove e i quattro anni, che si te-



Heinrich Johann Füssli, *Visione nella casa dei pazzi* (1795-1800). Zurigo - Kunsthaus.

nevano a malapena in piedi, erano incapaci di parlare, si sporcavano, sbavavano.

Pirella mi disse che non erano malati mentali, bensì portatori di gravi lesioni cerebrali.

Erano stati abbandonati all'età di pochi mesi dalle loro famiglie, tutte poverissime. Lui, nel momento in cui aveva assunto la direzione del manicomio di Arezzo, li aveva trovati chiusi in una cella, che si muovevano carponi per terra, mugolando come bestiole, tra gli escrementi. Pensava di poter fare qualcosa per loro, ma non si poteva certo sperare in un recupero totale.

In seguito sono tornata diverse volte in quell'istituto, soprattutto in occasione della festa annuale che si svolgeva nel parco, alla quale partecipava-

no assieme ai ricoverati anche numerosi cittadini di Arezzo. Vi trovavo sempre A., che era diventata la coordinatrice e la portavoce di una sorta di commissione interna costituita dai pazienti. Vi incontrai di nuovo, purtroppo, anche D. Aveva terminato la scuola alberghiera e aveva trovato una occupazione come cameriere in un ristorante aretino.

Dopo un mese di lavoro si era rivolto al padrone per il salario e aveva ricevuto una somma pari ad un terzo di quella percepita dagli altri camerieri. Aveva protestato: «Ma io ho lavorato tanto come loro e forse meglio di loro!». Il padrone aveva risposto: «Ti pago di meno, perché tu sei matto». Allora si era messo a urlare, il padrone aveva chiamato i carabinieri e D. era

stato riportato nell'istituto psichiatrico in manette.

Incontravo sempre anche i bambini. Crescevano e le loro condizioni miglioravano. L'ultima volta, li ho visti giocare a palla con un infermiere che non li lasciava mai. Erano in grado di muoversi normalmente, di mantenersi puliti, di dire qualche parola. Il più piccolo, ormai sui sette anni, mi si avvicinò, mi prese il viso tra le palme delle mani e mormorò: «Mamma...».

Cesare Zavattini intitolò un suo libro *I poveri sono matti*. È certamente vero che i "matti" che finiscono in manicomio sono sempre poveri. Anche per questo bisogna impedire che i manicomi, sotto qualsiasi forma, siano riaperti. ■

Verità e morte

UMBERTO PIPERNO

Con una *alef** il Maharal di Praga azionava il mitico Golem nella sua soffitta: in ebraico tra la parola Verità, *E-Meth*, e la parola morte, *Me-th*, c'è solo una *alef* di differenza: togliendo e riapponendo quella lettera si fermava o rivalizzava l'azione del Golem; così se togliamo un minimo elemento alla verità rimane la morte.

I Maestri nelle *Massime dei Padri* affermano «Il mondo poggia su tre cose: sulla giustizia, sulla verità e sulla pace, secondo quanto è detto «Verità e Giudizio di pace giudicate nelle vostre porte»». Dal testo riportato notiamo una contraddizione rispetto all'ordine dei valori. Prima la Giustizia o la Verità? Ci può essere vera giustizia se una sentenza non è veritiera, come può essere giusta una pace se non è vera? Come può essere vera se è ingiusta?

Non a caso nel verso biblico la verità è al primo posto.

Il passo analogo del trattato di Avoth recita: «Il mondo poggia su tre cose: sulla legge (Torah) sul lavoro (o servizio divino) e sulla benevolenza». È chiaro il rapporto tra i due passi dove vengono messi in parallelo Giustizia e Legge, Verità e Lavoro, Pace e Benevolenza.

Il lavoro è il banco di prova della verità: nei rapporti interpersonali si pone in discussione la moralità del singolo, del lavoratore come del datore di lavoro. Per chi interpreta Avodà come servizio divino è ugualmente la verità l'elemento con cui instaurare un rapporto duraturo

UMBERTO PIPERNO è Docente al Collegio Rabbinico Italiano di Roma ed al Corso di Laurea dell'Istituto superiore di Studi ebraici. Dal 1996 ricopre la cattedra rabbinica del Friuli Venezia Giulia. È docente di Pensiero Politico Ebraico presso l'Università di Trieste (Scienze e Tecniche dell'Interculturalità) e di Diritto ebraico presso la Facoltà di Scienze Politiche.

con la divinità, basato sulla sincerità e non sull'ipocrisia e la falsità. Vediamo quindi qualche verso della Bibbia.

Il Midrash osserva che la parola *E-ME-TH*, verità, è formata di lettere con la forma molta larga, mentre il suo contrario *SHE-QE-R* è composto da lettere molto vicine e con una sola gamba; questo corrisponde a quanto dice il proverbio «le bugie hanno le gambe corte»; mentre la verità *EMET* è formato dalla prima ed ultima lettera dell'alfabeto, e la *MEM* è la lettera centrale; il discorso della verità abbraccia tutta la realtà dalla A alla Z.

I due concetti si trovano contrapposti nello stesso verso quattro volte nella Bibbia.

Isaia: «Hanno espresso dal profondo del cuore parole di

* (o *aleph*), la prima lettera dell'alfabeto ebraico. Venne usata da G. Cantor per indicare, munita di un indice (0, 1, ...), i successivi numeri cardinali infiniti da lui costruiti servendosi della sua teoria degli ordinali transfiniti.

falsità, si sono tirati indietro dal diritto, la giustizia è affrontata perché la Verità è inciampata per strada, anche se noi aspettavamo non potrebbe venire». *Geremia XIV, 13*: «Ecco i profeti dicono di non temere la guerra, che la carestia non sarà su di voi perché vi dirò una Pace veritiera in questa località, mi disse il Signore: i profeti annunciano falsità, profetizzano in nome Mio anche se non li ho inviati, non gli ho dato ordine e non ho parlato».

Proverbi XI, 18: «Il malvagio compie azioni di falsità, mentre la ricompensa della Verità è il seme di giustizia».

Proverbi XII, 19: «Il linguaggio di verità resisterà per sempre, finché calmerà la lingua falsa. L'inganno è nel cuore di chi semina il Male mentre c'è gioia per chi propone pace».

Passiamo quindi ad esaminare un'altra area semantica che coinvolge o meglio stravolge la verità. Il Falso coincide con l'idolo, *Eidola*, elemento visto con gli occhi come rappresentazioni o frustrazioni. Dalla Torah emergono numerosi versi contro l'idolatria che sono in effetti affermazioni di verità contro un elemento estraneo al Signore. Il principio fondamentale del divieto d'idolatria è di non prestare culto a nessuno degli elementi creati, nè ad un angelo né ad una sfera celeste, nè ad alcuno dei quattro elementi della Creazione nè a nessun altro Essere, perché il Signore li ha creati.

Per questo la Bibbia vieta nei Dieci Comandamenti di farsi *pe-*

sel' idoli o immagini (Es. XX, 4) Paradossalmente il verbo P-S-L significa anche scolpire, ritagliare; ed il Signore usa questo verbo per ordinare a Mosè di realizzare le seconde Tavole dopo la rottura della prima opera divina, causata dal vitello d'oro. L'opera umana che sostituisce quella divina non può mai riprodurne la verità. Nel pensiero ebraico il problema del raggiungimento della verità è centrale secondo Maimonide.

Leggiamo nel *Mishnè Toràh* *Hilkhot Yesodei Toràh*, I, 4): «Quando il profeta afferma: “Il Signore è veritiero” significa che solo il Suo Essere è verità e nessun altro Essere ha una verità simile alla Sua. Ciò corrisponde a quanto dice la Torah: non c'è altro all'infuori di Lui, “cioè a dire che non è pensabile il concetto di verità di natura divina oltre la Sua realtà”».

Ed ancora (*Hilkhot Yesodei Toràh* Cap. I, Norma 10) che cosa cercava Moshè Rabbenu di raggiungere quando ha detto «Fammi vedere la tua Gloria»? Mosè cercò di conoscere la verità dell'esistenza del Signore in modo che fosse conoscibile dalla sua mente come la conoscenza di un uomo che si vede in strada, e la sua forma esteriore che rimane impressa nella mente in modo che quella persona rimanga separata nella sua conoscenza dalle altre persone: così Mosè chiedeva che l'esistenza del Signore fosse separata nella sua mente da tutti gli altri esseri esistenti fino a conoscere la verità della sua esistenza; così come gli ha risposto Dio Benedetto che la mente dell'uomo vivo non ha il potere di raggiungere la verità di questo concetto in forma semplice. Mosè arriva al punto di raggiungere la verità dell'esistenza divina nel comprendere ciò



Bottega di Lazzaro Bastiani, *David e la Sulamita*. Venezia - Museo Correr.

che separa il Signore da tutti gli altri esseri, intuendo la sua essenza come un uomo che viene visto da dietro. Così Mosè comprende il suo Essere e comportamento con la mente: a questo proposito gli dice «vedrai il dietro, ma il Mio volto non si farà vedere».

Nei 13 fondamenti o principi dell'ebraismo formulati da Maimonide il concetto di verità coincide con la Torah e

con la profezia. Mosè è chiamato “Neeman in ogni casa” cioè a dire fedele in ogni elemento nel comprendere la verità del Signore insieme con la verità della Torah.

Così il filosofo Bahjà Ibn Paqda definisce il Signore Iddio quale Uno Vero nel capitolo IX della sua opera *I doveri dei cuori*: «La prova che il Creatore benedetto è Uno vero e che non c'è unità assoluta oltre la

sua è la seguente. Ogni cosa composta viene a completa esistenza solo mediante la composizione delle parti che la costituiscono e cioè mediante l'unificazione e il principio della composizione. Questa è l'unità. L'unità assoluta non si trova in alcuna cosa creata né può, in verità, essere attribuita ad esseri creati. Poiché l'unità esiste negli esseri creati come una proprietà accidentale e, avendo avuto un segno e la prova che solo il Creatore è Uno, noi sappiamo con certezza che l'unità che attribuiamo metaforicamente ad ogni creatura deriva dall'Uno assoluto e tale Unità può essere attribuita soltanto all'eccelsso Creatore di tutto che è il Vero Uno e che non ve n'è altri all'infuori di Lui, come abbiamo ricordato prima. Tutte le implicazioni dell'Uno assoluto, cui si è accennato, non si addicono che a Lui solo, mentre tutte le proprietà della molteplicità, delle accidentalità, dei mutamenti, dei movimenti e delle somiglianze, così tutto ciò che non si addice all'Uno vero non può essere attribuito a Dio benedetto, come disse David: "Molte cose Tu hai fatto, o Signore mio Dio, i tuoi prodigi e i Tuoi pensieri sono rivolti a noi, nessuno è paragonabile a Te". Ed inoltre: "A chi mi paragonereste e a chi sarei uguale? Dice il Santo benedetto". Ed ancora: "A chi lo paragonereste? Quali immagini di Lui potete preparare?" e: "Chi è pari a Te fra gli dei, non vi sono opere uguali alle Tue" ed ancora: "Nessuno è pari a Te, Tu sei grande e grande in potenza è il Tuo Nome". È stato dunque spiegato ed accertato che il Creatore benedetto è l'Uno assoluto, né vi è altro vero Uno oltre a Lui. Non esiste altro all'infuori del

Creatore cui sia applicabile il termine di Uno, perché se questo è Uno da un certo punto di vista, è molteplice da un altro. Solo il Creatore, come abbiamo spiegato è Unico sotto ogni aspetto».

Nel pensiero ebraico non c'è distanza tra chi afferma la verità e il contenuto stesso. Nel diritto penale il testimone è considerato valido solo se vero; deve essere concorde con un secondo elemento nella testimonianza oculare ed è talmente coinvolto nell'evento da aver avvertito il colpevole ricordandogli il verso della Torah e la pena per il reato. Il pensiero moderno afferma che la verità del Signore, della Torah e del popolo ebraico sono un unico elemento.

C'è identificazione perfetta tra il Signore e la Legge e questo porta alla immodificabilità della Torah nel tempo. La verità quindi trascende il tempo così come lo trascende l'entità divina.

Il tempo è variabile, mentre la verità è invariabile: ogni mattina l'ebreo recita "l'Ascolta Israele" che finisce con le parole «Io sono il Signore Vostro Dio» ed il pubblico aggiunge immediatamente «Emeth», è vero. Poi si dice subito: è costante, stabile, infallibile, giusto, invariabile, venerabile, sublime, perfetto.

Si riaffermano tutte le verità, affermiamo il Suo intervento nella Storia (liberazione dall'Egitto) per sottolineare che è la verità a render vera la dimensione storica del popolo ebraico: solo nel passaggio dalla schiavitù fisica alla libertà di aderire alla verità del Signore, il popolo d'Israele si afferma come elemento reale della Storia. Nel sogno della scala di Giacobbe gli altri popoli rappresentati in forma di angeli salgono in cima, ma poi scendono, mentre il po-

polo ebraico passa gradualmente dalla Terra al Cielo.

La verità non è solo l'aspetto più rilevante della Legge (Torà), ma coincide con il popolo d'Israele: «Darò verità a Giacobbe, favore ad Abramo che hai giurato dai tempi antichi».

Giacobbe rappresenta il patriarca che deve ricorrere a sotterfugi per sopravvivere a cominciare dalla lotta per la primogenitura, Giacobbe deve prendere per il calcagno Esaù, deve acquistare con la primogenitura la dignità morale e spirituale. Dopo la lotta con l'angelo diviene Israel, ha una funzione globale, rappresenta il popolo ebraico che è vero perché ha una dimensione terrena e storica che supera la logica militare, sociale ed economica, ma si afferma come realtà vera per il suo legame con la radice metafisica. L'alternativa tra verità e favore è vissuto dalla mistica ebraica come il passaggio del Signore dal trono della Giustizia a quello della Misericordia, particolarmente nei giorni penitenziali, per stendere la mano verso i colpevoli e ritrovare la strada della verità.

Nell'era moderna la verità divina si è confrontata con il tremendo problema della Shoà per divenire una verità nascosta. La verità del Signore coincide con il Suo nascondimento, si trova nella Luce nascosta che non riesce a spezzare le tenebre dell'Orrore.

Per farla risplendere occorre l'impegno dell'umanità tutta, far coincidere verità, giustizia e pace per rafforzare le colonne del mondo, per costruire una società bastata sulla verità; vera vita che sconfigge la morte, verità che parte dal contributo di tutti noi, per apporre la nostra piccola *alef* per una vita di verità. ■

Quale verità?

ORIOLO MARSON

FEDE E RAGIONE «La fede e la ragione sono come le due ali con le quali lo spirito umano si innalza verso la contemplazione della verità»: è questo l'*incipit* suggestivo dell'enciclica di Giovanni Paolo II *Fides et ratio*.

La tradizione cristiana, in modo particolare la tradizione cattolica, ha condiviso un convincimento fondamentale: fede e ragione sono sorelle, non avversarie. Anche la ragione infatti è un dono di Dio e per un credente è un dovere avere fiducia nella ragione ancor di più di un non credente.

Il sommo maestro San Tommaso d'Aquino (1225-1274 domenicano), ha insegnato a non aver paura di un uso maturo e responsabile della ragione. Giovanni Gentile scrive di lui: «Tommaso ha una grande fiducia nella forza della ragione; vede in essa un riflesso della luce divina della nostra anima. La ragione è una *illustratio dei*; con essa si affida per respingere tutti gli errori dei miscredenti e non teme di arrischiarsi con Aristotele, con Averroè (gli arabi avevano portato Aristotele in Europa) e con tutti i pagani. E se una fede invincibile lo assicura che la Verità Rivelata non potrà mai contrastare con la Verità Dimostrata, perché l'una e l'altra vengono da Dio, da questa fede stessa attinge un ingenuo e incrollabile coraggio per darsi tutto in balia della ragione stessa e con essa navigare libero e sicuro nell'oceano della più ardite con speculazioni, valutate tutte con occhio tranquillo nelle sue "Somme"». Una ragione aperta,



aperta anche all'ultima parola della ragione stessa – come si esprimeva Blaise Pascal –, che è quella della fede, senza complessi di inferiorità. Una ragione illuminata dalla fede, ma che sia esercizio corretto, sincero, onesto, senza finzioni.

Quindi: né ragione senza la fede o contro la fede, né fede senza ragione o contro ragione. Quello che è irrazionale non può essere oggetto di fede. Non: *credo quia absurdum* (credo perché assurdo) ma credo perché è credibile; oltre la ragione ma non contro la ragione. Non ci è chiesto di negare o sacrificare la ragione che è il primo strumento di accostamento alla realtà; certamente ci è chiesto di dilatare la ragione al massimo delle sue possibilità fino a inverarla, compierla e superarla nella fede.

Il cristianesimo, pur con sensibilità e accentuazioni diverse,

rifiuta due estremi: il razionalismo e il fideismo. Il razionalismo, ovvero: la ragione e solo la ragione. Il fideismo: la fede e solo la fede, senza la ragione e anche contro la ragione.

Certamente nel cristianesimo esiste anche il riconoscimento dei limiti della ragione. A Parigi, insieme a San Tommaso d'Aquino, insegnava anche Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274, francescano): è l'erede medievale della tradizione agostiniana, platonica, mistica. Scrive San Tommaso: Quello che vi è di più perfetto negli esseri intelligenti è l'operazione dell'intelligenza, per cui la beatitudine di un essere intelligentemente creato consiste nell'intelligenza. Questa è la nostra beatitudine.

Gli replica – più o meno – San Bonaventura:

Non basta la speculazione senza la devozione, non basta l'indagine senza la meraviglia, non basta la scienza senza la carità, non basta l'intelligenza senza l'umiltà, non basta lo studio senza la grazia.

Queste sono le due anime, non in lotta ma in feconda tensione tra di loro. Nel paradiso dantesco, troveremo questi due santi amici ed avversari assieme, nei canti X e XI.

Lungo la seconda linea si colloca anche Martin Lutero. Egli non nega la possibilità di una conoscenza naturale di Dio e, in qualche modo, della sua volontà, con i relativi sviluppi dottrinali e teologici. Ne contesta, però, la consistenza (a quale livello può arrivare?), il senso (a

che cosa serve?), l'utilizzo (con il rischio di abuso da parte dell'uomo peccatore, in riferimento a 1 Cor 1,21). Solo la rivelazione può farci arrivare alla conoscenza vera del Dio solidale con noi nella Croce di Gesù Cristo: *In Christo crucifixo est vera theologia et cognitio Dei*.

Per concludere. Il Papa riprende, nella *Fides et ratio* un'affermazione che era già stata di Sant'Agostino (354-430) e di San Tommaso: *Credo ut intelligam - intelligo ut credam* (Credo per capire-capisco per credere). Entrambe le affermazioni sono valide e vanno tenute in sana e feconda tensione, sempre con umiltà; non è l'intelligenza in quanto tale che produce l'errore, ma è il cattivo uso di essa, soprattutto la presunzione di fare di essa l'unico metro.

Il Cardinale Martini, ad esempio scrive in un inserto domenicale de «Il Sole 24 ore» (25.x.1998), intitolato *Là dove osa la ragione*: Sappiamo che l'Illuminismo nasce dall'affermazione *sapere aude* (osa sapere). Abbi il coraggio di servirti della tua intelligenza: è questo il motto dell'Illuminismo. Scusatemi: se si arriva a questo punto e se un'affermazione del genere diventa motivo di contrasto con la tradizione cristiana, significa che qualche cosa s'era profondamente rotto, perché Tommaso avrebbe sottoscritto completamente un'affermazione del genere.

«*Sapere aude*»: è questo il motto dell'Illuminismo – continuava Kant – «ma io odo da ogni parte gridare all'uomo di chiesa: Non ragionate, ma credete». Sulla soglia dell'età moderna il primato della ragione sembra non potersi affermare solo a scapito della coscienza credente. La luce della ragione dissiperebbe l'oscurità della tradizione religiosa.



Parmigianino, *Visione di San Girolamo* (1527). Londra - National Gallery.

Abbiamo alle spalle in questi ultimi secoli, nonostante Tommaso, una lunga storia di incomprensioni e diffidenze e proprio per questo in questi incontri vogliamo metterci in ascolto e in dialogo con la scienza.

Oggi questo dialogo tra Ragione e Fede è meglio praticabile, infinitamente meglio che non cento anni fa.

QUALE VERITÀ CIRCA IL BENE? È irrinunciabile, oggi più che mai, sulla base delle considerazioni precedenti, una meditazione esigente – non debole o timida, e meno ancora rinunciataria o qualunquistica – sull'agire morale della persona, per rifondare convinzioni circa criteri e regole del comportamento. Questo è il terreno filosofico e teologico riguardante

la moralità degli atti umani: che cos'è il bene? Quando un'azione è buona? Si tratta di cercare in profondità e di trovare delle indicazioni che siano giustificabili alla luce dell'esperienza e della storia, della fede e della ragione. Abbiamo bisogno di un pensiero etico esigente, molto esigente, per evitare derive di carattere soggettivistico; e di un pensiero che cerchi il massimo di convergenze possibili, con credenti di ogni fede e con non credenti. Non basta, ad esempio, considerare come decisive le intenzioni. Esse hanno il loro peso e il loro rilievo ma, da sole, non decidono della bontà o della cattiveria di un comportamento. «A fine di bene» si rischia di combinare tanti guai. Questo atteggiamento può portare a derive spontaneistiche o a cedere ad un soggettivismo persino banale o effimero.

Non basta nemmeno il calcolo delle conseguenze e degli effetti, atteggiamento in sé comunque realistico e responsabile. Questa impostazione, oggi, incontra un successo crescente. Si ragiona così: vediamo quali conseguenze o effetti ha quest'atto; se le conseguenze sono sostanzialmente positive, l'atto è buono; se le conseguenze sono negative, l'atto è cattivo. È un'impostazione sufficiente? Non ritengo. Certo questa considerazione è parte di una riflessione, ma non la esaurisce. Non può essere il calcolo delle conseguenze l'elemento determinante rispetto alla qualità morale dell'agire umano. Si tratta di un'impostazione unilateralmente pragmatica.

Non bisogna nemmeno enfatizzare il peso e il ruolo delle circostanze e quindi dei condizionamenti. La necessaria consapevolezza dell'intreccio di fattori interni e esterni nell'e-

esercizio della libertà non può portare a posizioni di tipo fatalistico, favorendo l'abdicazione rispetto all'assunzione di responsabilità e alla fatica del discernimento. Se si procede in maniera assoluta e radicale su questa strada, si nega la libertà e allora i nostri discorsi sul bene e sul male non hanno più consistenza. I cosiddetti *condizionamenti*, più che essere considerati vincoli o remore o impedimenti, possono essere invece considerati le *condizioni* reali e concrete dentro le quali e attraverso le quali siamo chiamati a prendere delle decisioni e quindi a agire umanamente. Sono le condizioni offerte alla nostra intelligenza, quindi alla nostra libertà e responsabilità, per poter decidere quello che può essere meglio, dentro comunque alla concretezza e alla realtà.

Talora anche un certo estrinsecismo biblico o un certo biblicismo estrinseco rischiano di non favorire la causa della fondazione dell'agire morale, come anche del dialogo all'interno della comunità ecclesiale e nell'areopago culturale. I comandamenti del Signore, nella storia della sua rivelazione e attraverso la Parola ispirata, aiutano a trovare e a riconoscere in maniera più luminosa quello che con l'esperienza, la ragione e il cuore tutti sono tenuti a cercare, a scoprire e a seguire, almeno a tentoni. *Iussum quia iustum*, non viceversa.

È allora possibile, su un piano formale ma non evanescente, dire qualcosa di più preciso su ciò che è bene e su ciò che è male, su ciò che è decisivo per la qualità eticamente positiva o negativa di un atto? L'orientamento da seguire – un orientamento esigente – è quello di cercare i criteri della moralità nell'esame dei contenuti stessi

delle scelte e nella loro relazione con i fini ultimi della persona. La tradizione culturale e filosofica – senz'altro la tradizione che ha nelle radici ebraico-cristiane il suo riferimento – è orientata in questa direzione: un atto è moralmente buono quando è conforme alla verità della persona, ovvero quando è coerente con il senso della vita in relazione ai fini radicali e ultimi della persona. È bene ciò che ha senso – autentico, profondo, vero – per la persona come essere relazionale e comunitario; per la persona considerata nell'insieme delle sue dimensioni. La radice più importante di questa impostazione – ed è una radice che viene da fondamenti ebraico-cristiani – è il personalismo comunitario in prospettiva religiosa. Ritengo che la filosofia morale e l'impegno educativo debbano continuamente attingere a questo fondamento forte e fecondo, al fondamento del personalismo comunitario. Anzi, ritengo che dobbiamo ancora svilupparne tanto nella teoria quanto evidentemente nella pratica tante implicazioni. Finora abbiamo operato una coniugazione a senso unico del principio personalistico: una cultura del soggetto e dei diritti. Occorre andare verso una cultura dell'altro come soggetto, e ad una cultura dell'Altro come mistero presente.

Siamo arrivati ad una elefantiasi della soggettività, all'enfatizzazione selvaggia e sregolata dell'*io* e del *mio*, ad una concezione dell'autonomia-autosufficienza-autarchia che tende a vedere gli altri come incidenti di percorso, intrusi da scansare, strumenti da adoperare. Il mito di Narciso: io contemplo me stesso, difendo me stesso, sviluppo me stesso.

– *Io*: questo rischia di essere il

baricentro della nostra cultura, il centro gravitazionale che tutto attira e attorno al quale tutto deve ruotare, l'asse-il perno-il fulcro di ogni cosa. È ancora una cultura del maschio, e una cultura della guerra.

Si tratta di camminare verso una cultura dell'altro soggetto, e quindi dei doveri, ricavando le conseguenze dalle premesse: un'antropologia dell'alterità, un umanesimo dell'altro uomo, un'etica del volto altrui. È la ricerca di un nuovo paradigma culturale e filosofico, di una filosofia e di una teologia della liberazione europea: liberazione dalla assolutizzazione del soggetto.

Il riconoscimento del valore e del significato della persona, del suo primato e della sua dignità, va considerato come una grande conquista della cultura occidentale. Il filosofo Kant lo aveva raccolto: la persona non può mai essere adoperata come mezzo, ma sempre come fine. Il cammino non è concluso, ma appena iniziato.

Fare il bene, cioè quello che è il bene dell'altro, significa agire secondo verità nei confronti di se stessi e della realtà, e quindi dentro ad una logica di senso e di vita.

QUALE VERITÀ SU DIO?

– *Non ci sono competenze esclusive*. La tradizione cristiana è convinta di una verità: non ci sono competenze o competenti su Dio. Esistono esperti e specialisti in esegesi, teologia o storia, ma nessuno può essere considerato un esperto o uno specialista sul mistero assoluto. D'altra parte i cristiani ricordano la lezione fondamentale del Primo Testamento.

– Vedere Dio significa morire, ripete – quasi come in un ritornello – il testo biblico (cfr. Es 34,20). L'uomo non è in grado

di reggere o portare il carico luminoso, affascinante e terribile, della gloria di Dio.

– A Mosè, che desidera vedere il volto di Dio, viene concesso di scorgerne la schiena.

Come a dire: il volto, l'identità intima del Dio vivente, è sempre oltre lo sguardo umano. La sua gloria si mostra e nello stesso tempo si nasconde.

– Altrettanto è impossibile conoscere il nome di Dio, così da poterne decifrare le caratteristiche e pensare di detenerne un possesso, come nelle pratiche magiche

– Non dimentichiamoci il comandamento: Non ti farai alcuna immagine di Dio. È il divieto di qualsiasi rappresentazione per il pericolo dell'idolatria, cioè della proiezione nell'immagine di Dio dei nostri desideri e dei nostri bisogni, oppure dello spirito del tempo e delle mode culturali. Questo divieto riguarda anche l'immagine paterna di Dio, che è immagine importante e preziosa, prima e fondamentale, irrinunciabile perché consegnataci da Gesù Cristo, ma che rimane un'immagine di Dio, il quale è comunque oltre e altro rispetto a qualsiasi immagine. C'è sempre il rischio di vantare conoscenze riservate e superiori riguardo Dio; un rischio da cui guardarsi per la nostra salute e anche per la qualità della nostra proposta.

Dio è il mistero. Mistero è una bella parola che deriva da un termine greco che significa: *chiudere la bocca*, quando non si sa cosa dire o non si può o non si vuole dire niente. Mistero adorabile e amabile: da adorare e da amare, non da spiegare. La realtà più grande e preziosa che ci sia. «Santo, santo, santo» canta il profeta Isaia e ripete la liturgia dei cristiani. Significa: «Altro, altro, altro».



Il Borgognone, *Cristo risorto*.
Basilica di Sant'Ambrogio - Milano.

Il tre-volte-Santo spezza ogni presunzione di conquista e di definizione.

– *L'affidabilità di Dio, l'inaffidabilità del linguaggio*. Dio non ha bisogno di difendersi. Il nostro compito non è quello di dimostrarlo o di spiegarlo. Si può, se si vuole, e certamente si deve cercare di testimoniare ed evocarlo. Testimoniare con la vita e con le opere; ed evocarlo, cioè farlo sorgere dal profondo delle persone oltre che in noi stessi.

Le persone più adeguate per parlare in qualche maniera di Dio, prima ancora dei teologi e dei biblisti, sono i santi. Cioè le persone più vicine a Dio, quelle che seguono più profondamente Gesù Cristo. I santi (ad esempio i mistici o i testimoni della carità) e i poeti. Lo statuto del discorso su Dio è del tutto singolare.

Dio non è un oggetto disponibile, cioè una realtà al di fuori di me o che viene posta davanti a me. Dio non è estraneo o separabile rispetto a me. Dio mi appartiene ed io appartengo a Dio. La comunicazione dell'esperienza di Dio è un fatto molto

delicato. Non si può immaginare che qualsiasi circostanza e qualsiasi occasione sia buona. C'è qualcosa sempre di delicato e di misterioso, nel rapporto con Dio ed in ogni discorso su Dio.

– *Gesù di Nazareth, l'esegeta di Dio Padre (Gv 1,18)*. Il cristianesimo è convinto profondamente e coraggiosamente di un'altra verità: il massimo di quello che Dio ha detto e donato all'umanità, l'ha detto e donato in Gesù di Nazareth. Con tutto ciò che vive, fa e dice Gesù annuncia il volto e l'amore di Dio. Egli è la rivelazione, l'icona, l'esegesi di Dio Padre. In Giovanni 1,18 il Vangelo afferma: «Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato», letteralmente è «ne ha fatto l'esegesi». Dio è divinamente come Gesù è umanamente: potremmo dire così, pur nell'assoluta trascendenza del mistero divino. Gesù è la donazione e la rivelazione del volto di Dio, la parola sua uscita dal silenzio eterno.

Gesù si rivolge a JHWH chiamandolo Abbà: in maniera personale e diretta. Nel Vangelo di Marco (14,36), scritto in greco, è riportata la paroletta aramaica stessa Abbà. Anche due testi paolini riportano questa parola aramaica: *La lettera ai Galati* e *La lettera ai Romani*. È una parola infantile, una delle primissime parole che il bambino impara a pronunciare. «Non appena egli sente il sapore della culla (cioè quando è divezzato), dice *abbà, immà* (papà, mamma), si legge nella tradizione ebraica. Anche divenuti adulti, i figli continuano a usare questa parola con atteggiamento di confidenza e di rispetto, in un clima affettuosamente familiare» (*Catechismo degli adulti*, 166). Era pure diventata una formula di

cortesia nei confronti dei maestri o di persone autorevoli, per cui anche le traduzioni: «babbo», oppure «caro papà» risultano inadeguate.

Rivolgersi a Dio in quel modo deve essere stato qualcosa di sorprendente, forse di incredibile e di sconcertante. «Chiamare Dio familiarmente “papà”, come fa Gesù, appare cosa insolita e audace» (ivi). E Gesù invita anche i suoi discepoli a fare altrettanto. Questo linguaggio della preghiera implica tutto un mondo interiore, offre la base per la riflessione cristiana su Dio e costituisce nello stesso tempo un segno prezioso della singolarità di Gesù.

QUALE VERITÀ NEL DIALOGO INTER-RELIGIOSO E INTRA-RELIGIOSO? Mi son sentito rivolgere in quest'ultimo periodo frequentemente una domanda: «Che cosa vuol dire dialogo inter-religioso?». L'atteggiamento e il tono in genere rivelano un serio e preoccupato interesse: la ricerca di qualche chiarimento, in una situazione che presenta elementi vistosi e complessi di novità; in qualcuno l'incertezza e la confusione sembrano più pronunciate, in altri la difesa della propria storia e identità portano a sentimenti di chiusura e di ostilità. Questa domanda va presa molto sul serio. Tocca passaggi e sfide di carattere religioso e culturale che le nostre popolazioni stanno vivendo giorno dopo giorno.

Personalmente, a livello teologico, ho seguito e continuo a seguire con viva attenzione il dibattito suscitato dalle posizioni del padre gesuita Jacques Dupuis, già docente alla Pontificia Università Gregoriana di Roma. Credo che alcune riserve nei confronti del suo pensiero nascano, più che dal con-

tenuto reale delle sue affermazioni – che non ritengo contrarie al senso di fede della Chiesa – dal timore delle conseguenze o delle semplificazioni degli orientamenti e delle prospettive che egli propone.

In un brano evangelico (Gv 1,29-34), Giovanni Battista indica Gesù con queste parole: «Ecco l'Agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo!». Nella stessa pagina, il Battista continua: «E io ho visto e ho reso testimonianza che questi è il Figlio di Dio». Per i cristiani di ogni tempo e di ogni luogo, Gesù è il Messia, il Signore, il Figlio di Dio. Le celebrazioni del Natale e della Pasqua annunciano ogni anno in maniera luminosa il cuore della fede cristiana: Dio s'è fatto uomo. Tutto questo costituisce il “vangelo” cristiano. Senza questo “vangelo” il cristianesimo si dissolve in qualcos'altro.

I cristiani sono anche convinti contemporaneamente che lo Spirito opera nella storia e nella cronaca dell'umanità intera; le religioni dei popoli hanno un loro significato nel piano salvifico generale di Dio. Già i Padri antichi parlavano con gioia dei “semi del Verbo” disseminati lungo i solchi delle diverse tradizioni religiose.

Il dialogo interreligioso, oltre a corrispondere a profonde esigenze personalistiche di rispetto e di comunicazione, si sviluppa a partire dalla convinzione della grandezza dell'opera di Dio nelle vicende dell'umanità: tutti abbiamo qualcosa da imparare dagli altri. È un dialogo che si svolge a livelli molto vari e articolati, magari anche in forme e sedi ufficiali o specialistiche, ma che riguarda comunque ogni credente, nella condizione concreta in cui si trova. Non può essere solo “in-

ter-religioso”, ma deve diventare “intra-religioso”, cioè interno alle persone, alle comunità, alle religioni.

Rimane vero che il dialogo più fecondo si costruisce là dove ci sono radici ben piantate e ricche; sono queste radici che permettono di affrontare il confronto in maniera aperta e serena, senza cedimenti al relativismo di moda e a sincretismi artificiali.

Sono d'accordo con quanti avvertono come problema la perdita di memoria, di tradizione e dunque di radici, e di radici cristiane, nelle nostre generazioni. Risulta senz'altro importante un'opera storica e culturale rivolta a creare o rinsaldare sentimenti e vincoli di identità e di appartenenza. Sono però ancor di più convinto che quest'opera non può essere immaginata e realizzata come un ritorno all'indietro ma come un'impresa creativa, soprattutto se ci si riferisce alla fede cristiana. La nuova evangelizzazione non ha niente da spartire con chiusure nostalgiche o integralistiche.

Insieme al dialogo inter-religioso si può e di deve, infine, riconoscere il valore e il significato dell'annuncio missionario. La Chiesa e i cristiani non possono rinunciare ad annunciare il Vangelo a chi cristiano non è. L'annuncio è la proposta semplice e disarmata di ciò che è più caro, che non si può imporre né barattare ma solo offrire e testimoniare come dono di senso e di vita.

Madre Teresa di Calcutta, ripetutamente ripresa in questo periodo, diceva: «Amo tutte le religioni, ma sono innamorata della mia». È importante che tutti gli uomini religiosi si scoprano persone innamorate senza gelosia, ma con gioia reciproca. ■

Dubitavamo molto... ed era vero!

IDA MADDALENA MASUTTI

Di ritorno da un viaggio in Africa, alla stazione di Mestre, mentre attendevo il treno, mi sentii chiamare ad alta voce. Si trattava di Gilberto, uno tra i più vivaci ed interessanti dei miei alunni di liceo. Dopo la sua maturità non ci eravamo più visti.

«Lei non lo crederà – mi fece subito, salutandomi sorpreso – se le dico che io non ho delle persone con cui parlare di quello che veramente mi interessa. Mi succede di simpatizzare inizialmente quando c'è un incontro nuovo, poi, visto che le discoteche non mi attirano, non smanio per cambiare macchina, non mi adatto a fare società per l'acquisto di una barca che merita, e visto ancora che non mi dedico anima e corpo al lavoro, o non faccio di tutto per scavalcare gli altri, incominciano a dirmi che sono troppo diverso, troppo fuori dalla realtà, "matto!" a modo mio. Matto comunque. Ricorda le nostre battaglie scolastiche?». Io le ricordavo e come! «Credo di essere stato tra i suoi alunni quello con cui ha dovuto lottare di più».

«Senza dubbio».

«Anche se siamo notevolmente diversi – ci tenne ad assicurare –, lei ha una fede religiosa che a me non dice molto, da lei io ho ricevuto parecchio. Per il suo modo di spingerci a cercare soprattutto, a farci delle convinzioni personali. Riusciva a comunicare il coraggio della sfida».

Lo ascoltavo volentieri.

«Io ho impiegato molto a lau-

IDA MADDALENA MASUTTI è nata a Caneva (Pn). Un'esperienza di vita religiosa le ha permesso di essere chiamata all'Archivio segreto del Vaticano per alcune ricerche di carattere storico. Ha insegnato filosofia e storia nei licei di Pordenone. Come giornalista, fa parte della redazione di «Africa», la rivista dei missionari Padri Bianchi. In essa si occupa specificamente della rubrica *Dialogo interreligioso* in cui si è specializzata. Ha scritto anche *Tornerò tra la gente*, *Maria di Magdala* e *Gli eletti sapevano?*

rearmi in ingegneria», avanzò guardandomi in faccia con una certa timidezza, come se fossimo rientrati in classe. «Invece che buttarmi tutto sullo studio, ho voluto assaggiare anche il mondo del lavoro. A diversi livelli. Sa che la stragrande maggioranza dei miei coetanei non pensa? In proprio voglio dire. Ci mette quello che è indispensabile nel lavoro. Per il resto della vita personale, piacere immediato, gratificazione del momento. Quindi insoddisfazione e nausea, ma di nuovo piacere immediato e gratificazione del momento... Senza la minima idea che la serenità e il gusto di vivere possa venire dal di dentro. C'è tutto al di fuori. Pronto. Alla portata. Non occorre scegliere o pensarci. C'è». Non mi colpiva sentirlo parlare come se fosse a scuola.

«Io – riprendeva – adesso mi trovo a fare come lei. Ricorda quando voleva farci riflettere sui sintomi palesi della fine della nostra civiltà?».

«Fatti alla mano, però!» precisai.

Veritas: adequatio rei et intellectus scoppiammo a ridere forte tutti due assieme. In treno.

«Fine della nostra civiltà?» riprese Gilberto. «Non poteva essere vero. Lei esagerava. Quanti dubbi mi metteva addosso ogni volta! Ora quando trovo qualcuno disposto un po' a pensare, sono io a dire: Non vedi quanto pochi siamo ormai? E quanto ricchi? Troppo stupidamente ricchi di cose che non bastano mai. Malcontenti e ossessionati. I musulmani ci considerano scostumati e aberranti al massimo. Tra noi non si desiderano bambini e quando ci sono diventiamo loro schiavi. Troviamo la scusante che l'andamento della società non permette di avere figli. Vengono a costare troppo, devono essere riempiti di cose. Per noi contano soprattutto le cose».

«E guardiamo – interrompi io – chi nei propri figli apprezza la vita, con un certo disappunto». Incominciai brevemente la descrizione dei villaggi appena visitati nella savana del Mali. Dopo ore di cammino su sentieri tutti a voragini e salti, dopo chilometri soltanto di polvere e sole, si presentavano chiese verdi, lussureggianti di manghi. Una falda acquifera sotterranea lambisce le loro radici. Al primo

sentore di arrivo ti trovi davanti ad una ondulazione fluttuante di testine nere ricciute che appaiono quasi tutte allo stesso livello. Tanti occhi sgranati in attesa. Quest'anno 2003 c'è la fame per loro. La stagione delle piogge, incominciata bene, si è interrotta a metà e non ha permesso al raccolto di maturare.

«Hanno il torto di essere nati quei bambini?» chiese Gilberto. Non risposi, preferii raccontargli che dal nostro stesso aereo era sceso a Bamako, capitale del Mali, un gruppo di turisti diretti ai Dogon del nord del paese, a Timbuctu, la città universitaria semisepolta dall'avanzata del deserto e ad altre città artisticamente interessanti. Alla fine del soggiorno, precisai, li sentimmo rimarcare disgustati, di essere stati costretti a cercare rimedi di fortuna, con mezzi abbastanza avventurosi. Il battello su cui viaggiavano si era arenato sul fiume Niger.

Noi avevamo sentito parlare a Bamako della siccità del paese e dell'assoluta necessità di dragare il Niger per permettere la sua viabilità, l'uso delle dighe, l'irrigazione e acqua per le necessità della gente. Al turista non è d'obbligo accorgersi dei bisogni vitali o dei grossi problemi del paese dove soggiorna per due sole settimane. Paga, ed esige un servizio adeguato. Protesta anche, ma perché il servizio non è adeguato, non perché la gente muore di fame mentre le spese per una guerra potrebbero dragare chissà quanti fiumi in una sola volta! La morte per fame di tanta gente, soprattutto bambini, non disturba gran che. Sembra proibito pensare che le ricchezze dei paesi agiati, potrebbero mettere quelli poveri in condi-



Pablo Picasso, *Poveri in riva al mare* (1903).
Washington - National Gallery of Art.

zione di vivere e instaurare rapporti commerciali validi per tutti.

«Ci sono già numerosi emigranti africani» mi ribattè Gilberto «che si lasciano attirare dai fiumi ben tenuti di Germania, Francia, Svizzera... Li ho visti fare pulizia e manutenzione sui battelli dei fiumi europei. Andranno sempre più avanti. Si finge di non accor-

gersi della verità. Non ci si interroga. Tanto a che serve? Dominare i poveri è proprio dei ricchi. Ci stanno, lentamente, ma non troppo lentamente, sostituendo. A scuola, lei, imperterrita, presentava i sintomi palesi della fine della nostra civiltà... Noi non volemmo vedere. Dubitavamo molto, dubitavamo tutti... ed era vero!» ■

Gli eletti sapevano?

SIMONETTA DE MATTIO

Verità e dubbio sono elementi che strettamente si intrecciano nel libro di Maddalena Masutti *Gli eletti sapevano?*, Firenze Libri Editrice. Il sottotitolo *Esperienze*, rimanda alle relazioni, relazioni che la protagonista, Suor Benedicta, ha con gli altri, altri presi singolarmente, ma anche appartenenti ad istituzioni diverse: la Famiglia, la Scuola, gli Ordini Religiosi, la Chiesa, che hanno regole e sistemi di funzionamento che trascendono gli individui e determinano le relazioni tra gli appartenenti e non. L'esperienza è comunque una relazione privilegiata, che lascia una traccia di sapienza, l'inesperto è colui che non vive l'esperienza, tra inesperienza ed esperienza si situa la formazione; nel libro *Gli eletti sapevano?*, si tratta della formazione degli studenti di un liceo e della loro insegnante di storia e filosofia, Suor Benedicta.

Il libro è suddiviso in 28 capitoli e non casualmente essi non hanno titolo, sono tutti numerati: Uno, Due, Tre... fino a Ventiquattro, poi c'è un capitolo intitolato *Un silenzio...*, gli ultimi quattro capitoli riprendono la numerazione Venticinque, Ventisei, Ventisette, Ventotto.

È la testimonianza di Maddalena Masutti rispetto alla vita, è un atto di fede, che trova le sue fondamenta nella ricerca del divino, del divino che è in se stessa, che esiste in ciascun essere umano. Maddalena pone mano in una matassa molto ag-

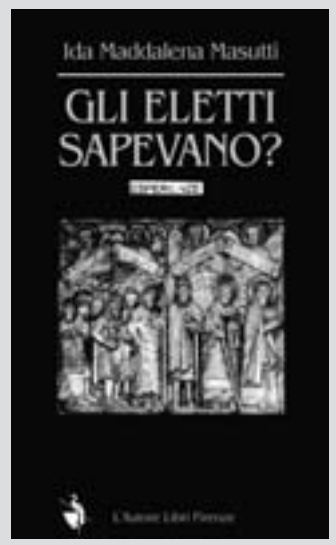
grovigliata, qual è la vita, e nel tentativo di porre ordine, parte dall'identità di genere, dalla consapevolezza di essere donna, con tutto ciò che questo storicamente ha comportato e continua a comportare, a seconda del contesto storico, socio-culturale, istituzionale di appartenenza, senza nessuna velleità di rivendicare privilegi o riconoscimenti, ma sottolineando continuamente un'etica della differenza. Crede alle possibilità delle donne, nelle

loro capacità di tessere relazioni, si occupa di rapporti inter-religiosi, una terra di frontiera, dove la Chiesa non ha ancora molte certezze.

Nel libro, ciò che colpisce è un'esigenza di verità, una verità che vuole essere e diventare vita e quindi matura anche nei giovani il senso del dubbio come presa di posizione consapevole di fronte a ciò che comunemente viene presentato come scontato, indiscusso, ovvio, stereotipato. La finzione viene considerata come un possibile nemico della verità, un voler apparire e farsi interpretare come diversi da ciò che si è, non ha nulla a che vedere con la fiction che è verità trasfigurata per essere resa accessibile. Nel libro la *fiction* è ridotta alle trame, i personaggi sono reali, c'è solo una trasposizione di tempi e luoghi.

E così una gita in Olanda in bicicletta da parte di un gruppo di liceali, l'incontro con dei naziskin, la nascita di una specie di amicizia, anziché essere demonizzata, negata, archiviata, diventa il punto da cui partire per fare delle ricerche sul nazismo, più specificatamente sui rapporti tra Chiesa cattolica e nazismo.

La ricerca degli studenti corre parallela con quella della loro insegnante, Suor Benedicta, incaricata da Monsignor Altipiani a svolgere delle ricerche, presso l'Archivio Segreto del Vaticano, su un polacco, Har-tur Poniansky, vissuto tra gli anni '30 e '45.



Il libro è un felice esempio di interazione educativa tra insegnante e alunni, c'è conoscenza dell'uso di diversi linguaggi, del loro interagire, distanza e vicinanza, uso della logica razionale e astratta, la dimensione del pensiero, ma anche della conoscenza emozionale, intuitiva, del linguaggio del corpo, dei gesti, tutti con la loro dignità, che trova solo nell'accordo la possibilità di avvicinarsi ai problemi conoscitivi ed esistenziali senza squilibri. Belle le pagine e i rimandi alla formazione di Benedicta stessa, che permettono di rispondere alla domanda: ma come ha fatto a diventare così?

Perché la proposta didattica di Benedicta è così intrisa dentro di sé, poiché non si può insegnare, trasmettere se non ciò che si è, ha una storia, la sua storia.

La coerenza, la forza, il coraggio di Benedicta, "l'aver se stessa", spaventano, fanno paura a chi si trincerava dietro i "si dice", "si fa così", "si deve", a chi si difende dalla paura della crescita dell'altro.

Il maturare viene sempre auspicato, ma la crescita degli altri porta sempre con sé anche la paura, si ha paura della differenziazione, l'Altro nel suo essere Altro fa paura, quindi è più facile inserirlo in alcune categorie con delle caratteristiche ben note e stereotipate: "studenti", "adolescenti", "giovani", "donna", "suora", purché rispondano al bisogno di difendersi dalla paura del diritto di crescere, di esistere dell'Altro, nel rispetto della sua diversità. Di fronte ai dubbi, alla responsabilità del silenzio della Chiesa, su alcune tragedie storiche di vasta portata: i deportati nei lager nazisti, le mamme argentine dei bambini *desaparecidos*. Benedicta si interroga sul va-



Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa* (particolare).
Roma - Santa Maria della Vittoria.

lore ed il fine della Chiesa, sul perché non arriva a far sentire il senso di appartenenza a chi vive nel suo ambito.

Dentro di lei esplose una drammatica contraddizione espressa nelle molte domande di aiuto di chi soffre per il mancato rispetto di diritti umani individuali e collettivi e le forme tradizionali dell'agire della Chiesa. Benedicta attraverso il suo agire quotidiano, con il suo modo di vivere, dà una risposta solo apparentemente non rivoluzionaria del suo modo di vivere nella Chiesa, in realtà per il suo modo di vivere, di essere è messa alla porta del Convento, senza possibilità di appello ma...

Il dialogo è per statuto fragile, di difficile costruzione, ma... Benedicta, da militante è riuscita a dialogare (dialogo è lo sviluppo naturale del *logos*, perché comporta già almeno

due) e far dialogare con questo suo libro. Appartenendo a se stessa e al mondo intero, continua a dialogare.

«Ero improvvisamente rimasta senza nulla. Avevo me stessa».

Il suo sguardo è così immerso nell'attimo presente, si nutre del passato, ma non è estraneo al futuro, senza perdere nulla della sua storicità e significazione umana.

Auguro ai lettori e alle lettrici di immergersi in questo testo, ricco di emozioni ma pervaso da una letizia di fondo che ha in sé gli elementi del sollievo, del conforto e i benefici del dubbio, perché ciascuno trovi la propria possibilità di costruire un *logos* comune nel rispetto delle diversità, in un momento storico, quello attuale di grande necessità. Non c'è bisogno di sperare per intraprendere, né di riuscire per perseverare. ■

Dal divano alla comunità

FABIO GRIGENTI

Dopo l'edizione tedesca (1998), appare ora in traduzione italiana l'importante lavoro curato da Rosemarie Eckes-Lapp e da Jürghen Körner. Il tema attorno al quale si snodano gli interventi raccolti all'interno del volume è la definizione del contributo che la psicoanalisi può fornire nella prevenzione e nel trattamento dei disturbi psicosociali. Soprattutto in Germania, ma anche in altri paesi europei, il lavoro degli psicoanalisti si sta oggi orientando sempre più come intervento nel campo sociale non solo nella prevenzione del disagio, ma anche nei settori dell'educazione, del lavoro e dell'assistenza. Questa tendenza non esprime un semplice riorganizzazione di natura professionale, ma testimonia di un importante mutamento di prospettiva anche filosofica all'interno dell'orizzonte teorico della psicoanalisi.

Nel saggio di apertura (*Terapia sociale psicoanalitica*), Hans-Jürghen Wirth chiarisce in modo efficace il nuovo concetto di terapia sociale. Riferendosi soprattutto ai lavori di Horst-Eberhard Richter (1978), Wirth ricorda che nella nuova prospettiva rappresentata dalla terapia sociale le malattie psichiche, somatiche e psicosomatiche degli uomini sono connesse in modi molteplici con l'ambiente sia familiare sia sociale entro il quale il soggetto malato, o ritenuto tale, vive. In tale direzione la sofferenza di una persona e il suo disagio non possono essere più trattati come questioni private attinenti al *proprio*

ROSEMARIE ECKES-LAPP, JÜRGHEN KÖRNER (a cura di), *Psicoanalisi nel Campo Sociale. Prevenzione – Supervisione*, Edizione Italiana a cura di G. M. Ferlini e C. Zimmerling, Edizione Aretusa, Padova 2001.

di un soggetto, ma come eventi relazionali che collegano un individuo con altri e con le circostanze del suo ambiente sociale. La comprensione psicosociale della malattia, secondo Wirth, è già delineata all'origine della psicoanalisi dallo stesso Sigmund Freud, che raccomandava di prestare attenzione non solo ai dati somatici morbosi, ma anche alle condizioni familiari e umane dei pazienti. È evidente che tale attenzione al contesto determina il superamento del concetto individualistico di malattia e la conseguente trasformazione del tradizionale modello terapeutico.

Nel contributo successivo (*Lo psicoanalista come uomo di frontiera*), Franz Wellendorf spiega in effetti come il mutamento di prospettiva determinato dal lavoro psicoanalitico nel campo sociale, determini anche una decisiva messa in gioco della stessa figura dell'analista. Egli deve trasformarsi in un "uomo di frontiera" (p. 37) capace di abitare più che il centro, la periferia e la cornice degli eventi di cui si occupa. In questo senso, l'analista non deve dimostrarsi capace di praticare un sapere definito intorno ad un oggetto dato, ma una sor-

ta di "capacità negativa", un'arte nuova che gli consenta di stare in relazione con ciò che è oltre il limite, e che si mostra con i caratteri dello sconosciuto e del mistero. La questione della definizione di un nuovo modello di lavoro psicoanalitico viene riproposta anche nel saggio di Ulrich Streeck (*Messa in scena, dialoghi d'azione e costruzione interattiva di situazioni sociali*). Qui si evidenzia l'opportunità che alla prassi interpretativa di tipo verticale, fondata sul rapporto tra superficie-sintomo e profondità-inconscio, si associ (e forse si sostituisca) una competenza di tipo orizzontale «più adatta per la comprensione dell'agire sociale e delle condizioni sociali». In tale prospettiva orientata sull'interazione, il terapeuta non si limita a interpretare l'inconscio psichico, ma diviene «l'analista degli strumenti e delle pratiche con i quali il rispettivo sistema sociale viene creato dai partecipanti in modo inosservato e inconscio». Egli appare così come un ricercatore sociale, capace di ricostruire la creazione interattiva e spesso non saputa dell'evento sociale. Più critico, anche se in modo paradossale, l'intervento di Günther Schmidt, intitolato *La teoria psicoanalitica della civiltà - Un compito e le sue conseguenze*. Egli mette in guardia contro l'idea che l'applicazione sociale della psicoanalisi possa costituire un paradigma esplicativo completo, quasi una sorta di teoria della civiltà. Quest'ultima appare a Schmidt come un progetto ambizioso plasmato

«troppo dalla nostalgia classico-romantica finalizzata al poter vedere possibilmente tante cose da un osservatore più alto (= raggiungere volando)». A tale impostazione deve essere sostituita la consapevolezza che i limiti e le difficoltà che si determinano nell'applicazione della psicoanalisi a campi non clinici configurano invece alla terapia sociale lo *status* di una prassi che non vola, ma “zoppica”, tenendo ben fermo, tuttavia, il significato positivo dello zoppiare, che Schmidt individua nell'idea di un procedere simile alla danza. In essa ci si distacca dalla terra, ma non troppo, si avvanza un po' tentoni senza sapere bene dove si appoggiano i piedi, ma, ed è ciò che conta, *si va avanti*.

La terza e la quarta parte del volume, intitolate rispettivamente *Contributi psicoanalitici alla prevenzione dei disturbi psicosociali* e *Contributi psicoanalitici alla teoria e alla prassi della supervisione*, sono dedicate soprattutto agli aspetti propriamente applicativi del nuovo modello di terapia sociale. Esse contengono importanti interventi di vari autori (Udo Rauchfleisch, Horst Petri, Eva-Maria Staudinger, Bettina Noddings, Ingrid Camper-Jasper, Cristiane Ludwig-Körner, Annette Kreutz, Veronica Grüneisen, Anette Kersting e Wolfgang Lempa, Ross A. Lazar, Hilmar Busch, Michael Kögler, Hermann Staats, Bernd Neuzner, Beatrice Piechotta, Werner Pohlmann, Helmuth Thiel, Astrid Kloth) che illustrano e narrano di momenti e situazioni specifiche nel campo della terapia sociale. Chiude il lavoro una quinta parte (*Prospettiva*), che ospita il contributo di Jürgen Körner, *Il futuro della psicoanalisi*. Di fronte alle sfide a cui la psicoanalisi si vede

esposta (i cambiamenti politico-professionali, la critica scientifica della teoria e del metodo della psicoanalisi, la perdita di influenza che tale sapere patisce nella vita culturale della società occidentale) si deve reagire, secondo Körner, con una decisa volontà di rispondere ad alcune fondamentali domande che attengono da un lato al ruolo che essa può ancora avere all'interno del mutato contesto sociale, dall'altro al problema della definizione dei criteri di scientificità.

La prospettiva da assumere nella risposta a tali domande è indicata da Körner nel cosiddetto modello della “triangolazione”. Nella relazione con la società e con l'intorno culturale egli rileva che gli psicoanalisti non hanno acquisito la capacità di osservarsi all'interno del processo di modernizzazione. O, egli nota, guardiamo «noi stessi e ci chiediamo un po' pietosamente come ci sentiamo in questi tempi ostili, o guardiamo la “società”, le associazioni professionali oppure il legislatore che sono ostili», ma, prosegue Körner, «sappiamo assai bene dal nostro lavoro clinico che la verità di tali coinvolgimenti non la troviamo solamente in noi e soprattutto non solamente nell'altro, ma solo in un processo triangolare nel quale usciamo dal confronto della “società” e del “noi” e ci osserviamo in modo eccentrico come se fossimo dall'esterno. Questo è il metodo con il quale elaboriamo i conflitti relazionali con i nostri pazienti: con essi sappiamo come dobbiamo procedere». Ciò che Körner propone è, in definitiva, il recupero di una concezione interattiva della psicoanalisi anche nella considerazione del rapporto tra psicoanalista e contesto so-

ciale: non più partecipazione a due persone, ma a tre, ovvero l'io l'altro e quell'altro ancora che osserva la relazione tra l'io e l'altro da un punto di vista decentrato, “dal di fuori” come sintetizza Körner. Questo permetterebbe, secondo lo psicoanalista tedesco, il superamento di alcuni dei caratteri (dimenticanza della cornice sociale e istituzionale, accentuazione del controtransfert e del vissuto soggettivo, uso di concetti scarsamente rigorosi) della concezione “post-classica” o “romantica” della psicoanalisi in vista di una più autentica apertura a se stessi, agli altri e alla relazione sociale, che non è mai racchiudibile in quel rapporto esclusivo e monoperonale che per lungo tempo ha caratterizzato la prassi analitica.

Il libro curato da Körner e dalla Eckes-Lapp presenta una serie di spunti di riflessioni stimolanti per la filosofia, nei quali si mostra all'opera, direi quasi in presa diretta, un significativo mutamento di paradigma che non riguarda la psicoanalisi in particolare, ma l'atmosfera culturale della contemporaneità e che ha interessato altre discipline, compresa la filosofia. I contributi di questo volume ci stimolano a pensare che dopo la crisi del soggetto autocentrato non si tratta di chiudere il cerchio della comprensione all'interno di una asfittica relazione Io-altro, ma di uscire in direzione di un terzo, il contesto sociale, nel cui ambito quella relazione può acquisire un senso e una dimensione più autentici e determinati. Va infine segnalata la bella traduzione di Christine Zimmerling, alla cui chiarezza e precisione dobbiamo ascrivere una parte non piccola di merito nella riuscita complessiva di questo lavoro. ■

La maratona di Covacich

ANDREA BUSATO

Buona parte dell'ultimo romanzo di Mauro Covacich, *A perdifiato* (2003, Mondadori) si può considerare costruito su un espediente narrativo legato al tema dell'inganno e della finzione. Esaminiamone intanto qualche passaggio.

Dario Rensich è un ex maratoneta triestino, approdato in Ungheria per allenare alla distanza dei 42 chilometri un gruppo di mezzofondiste locali; è lui il protagonista del romanzo ed è dal suo punto di vista che il lettore sente riferire buona parte della narrazione. Della conferenza stampa di presentazione dello stage semestrale Dario ci riferisce questo racconto: «Ecco, il corpo che pensa raggiunge il più alto grado di bellezza nella maratona. Credo che ciò varrebbe anche se sapessimo volare. Vorrei dire: Non ho mai visto niente di più bello di Paul Tergat che vomita il Gatorade in eccesso dopo il traguardo. Non ho mai visto niente di più bello dell'atleta di John Kosgey sulla Fifth Avenue. Niente di più bello di quei bastardi di masai con le ali ai piedi, niente di più bello di me stesso che muoio alle loro spalle. Ora, siate sincere bambine, volete davvero che vi insegni la mia arte? Questo vorrei dire, invece, quando Ladslo mi passa il microfono col solito mezzo sorriso e la speranza in sala sembra volermi risucchiare nel suo campo elettromagnetico, dico: "Be', vi ringrazio dell'accoglienza. Sono molto contento di essere qui e so già che mi

Und wenn die Prüfung / Ist durch die Knie gegangen...

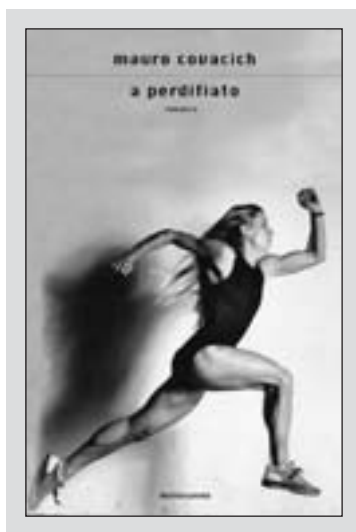
E quando la prova / È passata per le ginocchia...

HÖLDERLIN, *Der Ister*, vv. 4-5.

piacerà lavorare con voi." Csanyi traduce, l'assessore gongola, le ragazze sono un unico sguardo annoiato» (pp. 29-30). Più avanti è ancora Dario a raccontarci di un momento di intimità con Agota, la giovane atleta ungherese che, divenendone l'amante, fa deflagrare la situazione esistenziale del protagonista: «Cosa provo per te? Be', per me tu sei la Felicità Pura, la Felicità Pura venuta a rovinarmi l'esistenza. Non so cosa provo per te. Avrei voluto parlarle così, invece le ho detto: "Devi andare a fare la nanna ora. Le tue amichette sono già a letto da un

bel po'. Su, da brava"» (p. 67). Situazioni analoghe si ritrovano anche alle pagine 92, 110 e, a distanza molto ravvicinata, per ben tre volte fra le pagine 144 e 146. Di particolare forza la penultima di queste citazioni, che riguarda un elemento centrale della trama e cioè la presunta sterilità di Dario, contraddetta dalla gravidanza di Agota: «Agota, non sono io il padre». Dovrei dire: non posso essere io il padre. Eppure c'è, nel miraggio di prima, in quell'angolo sperduto del mio cervello, la possibilità statistica di uno spermatozoo fertile. È una possibilità puramente statistica, mi ripeto in continuazione. Però mi manca la forza di negarla (p. 145).

In realtà queste finzioni ai danni di se stessi, questi atti consapevolmente mancati, riguardano anche altri personaggi del romanzo. Viene naturale pensare che forse il referente di Covacich, pordenonese d'adozione ma triestino di origine, sia Svevo, al cui Zeno molto debba Dario. Come per lo Zeno sveviano infatti, al lettore il racconto appare sospeso in un'ambiguità strutturale: là era il diario scritto da un "malato" per vendicarsi di un analista che avrebbe poi usato quel diario come strumento ricattatorio contro il suo stesso paziente (ma allora, almeno uno dei due ci dice la verità?), qui è il racconto, fitto di incertezze e ambiguità per le quali lo stesso protagonista si autodenuncia, un protagonista che oltretutto scopriamo alla fine oggetto di



un inganno che ne rimette ulteriormente in discussione tutta la personale percezione della realtà.

Ma se ci fermassimo qui, il gioco di simulazioni e inganni orchestrato da Covacich risulterebbe solo per metà del suo ambiguo senso. Infatti, uscendo dall'immersione nella realtà virtuale della narrazione dobbiamo comprendere e co-impiacare in tale rete, anche e ovviamente, il ruolo dell'Autore. La scelta estetica riassunta nella regola dello *Show, don't tell!*, del non raccontare ma piuttosto del lasciar accadere sulla scena della trama, fa sì che almeno apparentemente l'Autore si "ritiri" dalla scena della narrazione: il racconto si forma solo per l'accostamento dei punti di vista di diverse fonti (memorie e dialoghi dei personaggi, testi di e-mail, report televisivi) e non appare mai un narratore onnisciente ed esterno. Pare dunque che l'Autore ci mostri un gioco complicato perché a decidere sul suo senso, a credere forse almeno a una parte delle contraddittorie e conflittuali verità che contiene, siamo noi. Giocando dunque a farci dimenticare che comunque quella in gioco è una realtà fittizia, della quale l'Autore è quantomeno un sapiente demiurgo, sempre pronto a rimettere scompiglio nella nostra illusione di aver ritrovato un ordine: «Hai in mente quando ti senti furbo perché sai che ti stanno imbrogliando? Ecco...» (p. 200).

Per buona parte, il racconto è costruito come intreccio di elementi e motivazioni destinati ad alcune attese catastrofiche: l'esito dell'avvelenamento del fiume Tibisco, la concessione dell'adozione di Fiona alla coppia Dario-Maura, il compimento della gravidanza di Agota, il



Auguste Rodin, *L'idolo eterno* (1889). Parigi - Musée Rodin.

debutto delle giovani atlete nella Maratona. È forse proprio nella descrizione di quest'ultimo evento che il romanzo tocca i suoi punti più alti di "verità". Anche se nella finzione si sta parlando di atleti di vertice della classifica, le sensazioni che l'Autore descrive sulla base della personale esperienza e con assoluta efficacia sono quelle che certamente ha provato chi si sia mai cimentato in questa particolare e affascinante specialità (il *running*, dice Covacich, è l'antitesi del tenersi in forma e la preparazione alla maratona è un'arte marziale). Pur all'interno di elementi di ambientazione tanto ironici quanto realistici, come la fuoriclasse etiope che ci aspetteremmo in soggezione nel ricco mondo occidentale e che invece mentre corre in allenamento conversa con grande disinvoltura al cellulare, la competizione diventa per Monika il momento della verità, la prova per eccellenza. Una volta partita la gara Dario, che come *ex runner* di alto livello è ancora capace di seguire le sue allie-

ve affiancandole in corsa, può solo essere testimone di una trasformazione che sconvolge la sua atleta di punta e la trasforma in una forza della natura. Nell'incalzare dell'evento le concorrenti si lanciano segnali di sfida, si provocano agonisticamente, godono senza pudore delle crisi delle avversarie come si farebbe in una guerra. È il momento di un'umanità vera, dello sprigionarsi di una forza libera da freni inibitori e che conosce solo le sensazioni biomeccaniche come unico elemento di disciplina del proprio agire: «... adesso stiamo tutti osservando la crisi nera della coreana che avanza a non più di 3'50» piegata sul fianco sinistro come se una fucilata le avesse appena spappolato la milza. Un altro fremito di gioia percorre il gruppo. Questa volta la polacca e la francese si studiano, anche. Un'occhiata una, un'occhiata l'altra. Monika dà mezza testa a tutte e due. Non controlla e non è controllata. Le treccine le si stanno sfilacciando, ha perso parecchi elastici. Gli alberi sono finiti da almeno un chilometro e il sole ci sta letteralmente squagliando. Nessuno direbbe che è primavera. La canottiera di Monika è così bagnata che si notano, in rilievo dentro il reggiseno, i cerrotti protettivi sui capezzoli. No, non mi sto sbagliando, la pazza sta allungando. Che cazzo ti sei messa in testa, brutta scema! E io che credevo in te. Dovrei farle sgambetto, prenderla a schiaffi, ma, Cristo, la mia pupilla sta attaccando e io mi sento solo di rincorrerla, di entrare nella sua falcata, nel suo fiato, di esserle, ormai incondizionatamente, complice» (pp. 289-90).

Il tutto verso un esito della gara che però apre ad un'altra sorpresa. ■

Storie di ordinaria follia. In questi racconti ho svelato ciò che ho visto, sentito, vissuto e toccato: tanti ragazzi in carne ed ossa, che con i loro comportamenti quotidiani danno forma alla parte “nera” e “nascosta” di Pordenone. Ho guardato dentro la zona d’ombra della città, cercando quelle “situazioni” che ormai non interessano più a nessuno, che volutamente vengono dimenticate. Serate tragiche, gente rovinata, famiglie distrutte, luoghi che sembrano lontani dalla realtà ma che stanno lì, sotto i nostri occhi. Ma anche gente strana, in balia della pazzia o ai margini, che come unico peccato ha quello di essere stata baciata in bocca dalla sfortuna. Insomma questo è

Racconti pordenonesi

IL VEZ
Giovane Anonimo

un “vero viaggio” nel mondo sommerso dei giovani, attraverso i luoghi maledetti che frequentano, con le droghe che usano e le manie che hanno.

Non mi sono mai avvicinato ai posti “tranquilli” e volutamente non ho approfondito quei particolari “rosa” o “simpatici” che potevano alleggerire i personaggi. Questi sono racconti che vanno

subito al centro delle vicende.

Non è una denuncia o una presa di posizione e nemmeno fantasia. Magari qualcuno, forse, potrà leggere tra le righe una specie di avvertimento... L’obiettivo però è solo quello di far sapere cosa realmente si incontra in questo “gironone infernale” tutto *made* in Pordenone.

Il Cucu

Villanova di Pordenone è un quartiere “difficile”. Una volta i giornali regionali hanno fatto la statistica dei quartieri a più alto tasso di delinquenza minorile del Friuli Venezia Giulia e il “territorio”, come chiamano da queste parti Villanova, dicono sia finito al secondo posto assoluto. Almeno questa, con un certo orgoglio, era la voce che girava al «Bar dei tossici».

A proposito, il «Bar dei tossici» era come il centro del mondo: di lì sono passati cocainomani dalle narici sanguinanti, eroinomani in cerca della pera, quelli per intenderci con la pelle delle braccia gialla come la cancrena e dura come un grosso enorme callo, albanesi che spacciavano roba e vendevano telefonini ru-

bati, puttane scosciate, ubriaconi senza fissa dimora, pazzi in balia di psicofarmaci e vecchietti drogati dal videopoker. Oggi quel meraviglioso “ombelico del mondo” non c’è più, ma una volta era proprio così! Anche in quella bolgia però c’era un punto fisso. E il punto fisso non poteva che essere lui: il Cucu.

Il Cucu stava sempre seduto allo stesso tavolo. Ormai, seppur ancora giovane, aveva già l’aria di uno che parla con i lividi della faccia più che con le parole. Era anche stato in galera per giri loschi. Insomma un tipo niente male! Alzava il culo dalla sedia solo per tentare la fortuna alle macchinette del videopoker. Quando le bestemmie volavano forti nell’aria fumosa, significava che il Cucu aveva perso. Il bar era sempre sommerso di bestemmie. Roba da

far inorridire un esorcista! Un giorno con la sua donna iniziò a discutere di cose serie. A spiarle grosse... Noi del branco eravamo solo un passo più in là, seduti al tavolino vicino, fermi e zitti ad ascoltare.

Sopra il loro tavolo c’erano 12 bicchieri ormai vuoti, che poco prima contenevano il *ciuccio*, cioè Aperol col bianco, anzi più Aperol che bianco. Con tono autorevole il Cucu alla sua donna disse: «È ora di smetterla con questa vita di merda, pallosa e stupida. Da domani si cambia registro, bisogna mettersi all’opera e affrontare il grande progetto. È tempo di muovere il culo!»

Noi del branco a quel punto volevamo scoppiare in una sonora risata, ci trattenemmo solo perché spinti dalla curiosità di capire che stava succeden-

do, cosa sarebbe uscito da quella testa malata.

Il Cucu intendeva proprio aprire un'attività, mettersi nel campo degli affari per davvero! Diceva ad alta voce: «È semplice: basta aver fiuto per il denaro e io, modestamente, di fiuto ne ho molto, mica vengo da una famiglia di merda, io ci sono abituato a questi progetti!».

Noi del branco lo sapevamo, i parenti del Cucu erano tutti come lui. Una volta il fratello maggiore aprì un bar, poi un'officina meccanica, subito dopo un negozio di frutta e verdura e infine un'agenzia autonoma di pulizie dove anche il Cucu dava una mano. Del fratello non ci sono più tracce, ma, si sa, buon sangue non mente e anche il Cucu pensava di avere la stoffa dell'imprenditore!

Dalla discussione capimmo che intendeva aprire un negozio di vestiti per giovani, roba alternativa, inglese, costosa e ricercata. Continuava a ripetere: «Ci vuole solo il locale in centro, la licenza, i fornitori, il nome giusto, la clientela affezionata, la pubblicità, il commercialista, la cassa contabile per i soldi». A quel punto qualcuno del branco sbottò dicendo: «E i soldi per tutto questo».

Il Cucu si girò di botto e offeso ci urlò di farci i cazzi nostri. Poi continuò come nulla fosse ad illustrare il progetto.

Sosteneva che «le grandi idee hanno bisogno di lunghi ragionamenti e di gente matura!». E lui evidentemente si sentiva veramente pronto! La sua donna convinta rispondeva ormai meccanicamente: «È una figata, ci sto dentro alla grande, cazzo! È proprio una figata»

Era veramente felice e per tutta risposta si disse disponibile a fare la commessa al negozio. Ma possibilmente per mezza giornata perché voleva anche mette-

re su famiglia. Quindi, lui imprenditore, lei mamma di un meraviglioso bimbo.

«Domani iniziamo», dissero guardando i 12 bicchieri vuoti. Ma per non lasciare gli altri soli ne ordinarono subito altri due, trangugiandoli di botto!

Di colpo il Cucu ebbe uno scossonone lungo tutto il corpo. Iniziò a sudare freddo, gli si girarono quasi gli occhi dal dolore. A fatica uscirono dal bar. Salì nel motorino caricando alla buona la sua donna sul portapacchi e ondulando andarono verso il boschetto che costeggia la ferrovia. Noi li seguimmo senza farci vedere né sentire, eravamo eccitati e attenti...

Il Cucu, appena sceso dal motorino, sbottò in un getto di vomito, poi barcollò un attimo e a fatica, sorretto alla buona dalla sua ragazza, si mise a trafficare con le mani nelle tasche del giubbotto. Ne uscì un pacchetto di carta stagnola, poi la siringa, infine il limone. La tipa gli passò il cucchiaino e l'accendino...

Alcuni minuti dopo, con voce flebile e percorsa da uno strano orgasmo, lo sentimmo ripetere che l'indomani avrebbero cambiato vita. «Il negozio ci aspetta...».

Spazio ai giovani!

Carlo

Il sistema in cui viviamo, che tutti comunemente definiscono «Sistema Nordest», viene studiato addirittura nelle università americane.

«Piccole fabbriche a conduzione familiare», «grandi industrie», «mezzi di comunicazione», «prodotti interni lordi», «ricerche di mercato», «svilup-

po industriale», «innovazione tecnologica»... e tanti altri termini "tecnici" da queste parti sono nella bocca di tutti, cani e porci compresi!

Nel Nordest ormai assistiamo ad una gara a zone, tutti contro tutti, vince la città che produce di più. Pordenone in questa partita è come un centravanti di sfondamento.

Anni fa veniva chiamata la Manchester del Friuli e oggi, a due minuti dal centro, dirigendosi verso le periferie della città, si trovano innumerevoli costellazioni di centri industriali. Pordenone, stringi stringi, è una via di case vecchie circondate da migliaia e migliaia di capannoni che messi assieme fanno "centro industriale".

Questa cosa chiamata "centro industriale" a molti pare normale, per altri è un vero vanto, alcuni la studiano nelle università d'oltre oceano, ma per tanti giovani invece è la zona grigia della vita. Guardano in basso e vedono il grigiore dell'asfalto, alzano la testa poco poco e vedono il grigiore del muro della fabbrica, guardano più in su e si trovano schiacciati dal grigiore delle nuvole che non passa mai. Tutto questo grigio ha contaminato anche la vita del mio amico Carlo.

Sul viso di Carlo non c'è mai un sorriso.

Lui non usa droghe, conosce gente che si è rovinata, per cui ne sta lontano. Non va a puttane perché è immorale, pericoloso e costoso. Al branco ripete sempre che «nella vita non serve strafare. Basta fare il giusto e sbattersi di tutto e di tutti»...

Lavora appunto in una anonima fabbrica nella zona sud della città. È operaio metallurgico semplice. Nel suo reparto d'inverno muoiono di freddo perché devono lasciare i portoni aperti per gli sfoghi del gas del-

le saldatrici e d'estate sudano sangue per colpa dei pezzi incandescenti che tagliano come lame di coltello. Salda da tre anni sempre gli stessi pezzi di ferro, sempre quelli per nove ore al giorno... otto pagate regolarmente, una omaggio obbligatorio del lavoratore alla "causa industriale".

Tutto questo lo ha forgiato nel fisico e soprattutto nel carattere.

È stressato, incazzato, rabbioso col mondo intero... Ha spesso dei battibecchi con i colleghi e non si fa mai scappare l'occasione per far valere le proprie ragioni...

Abita con i genitori, usa l'auto del papà e la mamma gli organizza meccanicamente la vita: lava e stira i suoi vestiti, gli prepara da mangiare e gli rifà il letto, alle volte gli sgancia anche qualche soldo. Niente altro, perché Carlo non sopporta dolcezze o rapporti famigliari e affettivi. «O così, o così!», ripete sempre ai genitori.

Lui è un duro. Quando c'è freddo si veste sempre poco. Quando fa fatica non mostra mai i segni della stanchezza. Quando beve non si fa mai vedere ubriaco.

Con gli amici non dice mai una parola in più e non accetta critiche né consigli. Risponde a tutti sarcasticamente, con una punta di cattiveria tra i denti.

Carlo ha 19 anni. L'altro giorno ha avuto l'ennesimo screzio con un collega appena assunto. Il capofabbrica – un uomo sui sessant'anni buono come il pane e stimato da tutti – a quel punto è intervenuto. Carlo è sbottato in un impeto di ira. L'hanno sentito urlare: «Che cazzo vuoi vecchio bastardo?! Chi ti credi di essere per rompere i coglioni proprio a me?!!!...». Immediatamente sul suo viso si è posata un'ombra, gli occhi si sono insanguinati, poi ha stretto forte i pugni

scagliandoli nella faccia vecchia e rugosa del capofabbrica...

Quel corpo stanco è stramazza-to a terra, senza reagire... E Carlo ha trovato il rispetto che cercava.

Mi ha detto che per la prima volta si è dimenticato del grigiore che lo circonda e ha assaporato il rosso del sangue.

Sul suo viso è comparso il primo sorriso.

Techno

Alle sette di mattina Techno è già al lavoro, in una falegnameria che si trova alle porte di Pordenone.

Produce come una bestia. Ha 21 anni e da sei segue sempre la stessa linea di mobili. Per farcela passare leviga, lucida, incolla, taglia, strofina, tutto in maniera esagitata e sempre a testa bassa, sempre in silenzio, sempre scuro in volto.

Le sue ore lavorative sono piene di collera, di nervosismo, di imprecazioni contro dio e la madonna.

Oggi però è sabato, quindi esce prima dalla falegnameria. Alle 17.00 avrà abbandonato l'inferno.

Techno appena sentita la sirena esce come un treno, pronto a farsi il sabato, come tutti i ragazzi del Nordest.

Alle 17.15 è già al bar del quartiere, quello dove la puttana serve dei magnifici *spritz* e *mo-mo*, cioè ginger col bianco o col rosso. Solitamente i ragazzi del branco pagano un giro a cranio, sono in tredici persone.

Poi va a casa di corsa.

Entra come una furia, non guarda in faccia nessuno perché è nervoso dal lavoro e dall'alcool che inizia a fare effetto. Si

getta vestito in doccia, prima di aprire l'acqua lancia i vestiti a terra. Sua madre poi ripulirà tutto senza fiatare, che le conviene. Infine mangia di fretta ciò che trova.

A quel punto è "tempo di vivere": corre in camera e inizia il rito.

Estrae dall'armadio una serie infinita di magliette colorate, metallizzate o fluorescenti, le sceglie in base all'umore. Invece per i pantaloni le sue idee sono chiare, veste quelli aderenti e neri lucidi. A seguire apre il cassetto e tira fuori l'inseparabile lampadina da pesca notturna. Una volta spezzata emette una luce verde fluorescente, tanto di tendenza. La spezzerà e infilerà in bocca più tardi, giunto in discoteca.

Uscito di casa si dirige al solito bar dove inizia a fare sul serio: ordina prima il caffè corretto, poi la grappa vicino e di seguito quattro amari per sconvolgersi un po'.

Gli amici a quel punto lo guardano con piglio furbo, lui capisce al volo.

Escono immediatamente dal locale, si fuma una canna per rilassarsi e poi estraggono dal sacco delle scarpe, appositamente bucato, un centinaio di extasi per la serata. Techno ne acquista dieci a botta. Se le mangerà a ripetizione, bevendoci sopra super alcolici.

Una volta partiti verso la disco inizia il tour dell'alcool: prima da Caia, poi al bar del parcheggio e infine dentro il bar della discoteca.

A quel punto Techno ha l'extasi che inizia a circolare bene nel sangue.

Deve bere e ballare. Ballare e bere e calarsi nuove pastiglie.

Si dimentica degli amici, della gente che lo circonda, dei buttafuori che lo guardano, del mondo intero. Dice di vedere la luna abbassarsi e baciario, cre-

de che il suo corpo si allunghi in tutte le parti, sente il ritmo della musica penetrargli ovunque. Balla attraverso un orgasmo fisico, mentale, spirituale.

La domenica mattina Techno subisce l'effetto della crisi post extasi.

Non riesce ad alzarsi dal letto, non riesce a ragionare, non riesce neppure a raggiungere il bagno, spesso si piscia addosso e allora piange come un vitello sconsolato e depresso. A pranzo non tocca cibo, un po' perché non ha fame e un po' perché non riesce a frenare il tremolio delle mani.

Ogni domenica mattina Techno vive una tragedia. Pensa ossessivamente al lavoro di tutta una settimana, alle serate in paranoia in casa e alla oppressiva presenza dei genitori. Non vede l'ora che vengano le 17.00 del sabato.



Madonna delle Grazie, 30 novembre 2002: i segni dell'alluvione.

Squich

Ci sono molti tipi di discoteche: quelle squallide dove vanno i ragazzotti semplici, quelle toniche dove vanno i drogatelli ventenni, quelle strong dove andava Squich.

Squich amava un posto in particolare: «Il Cielo».

«Il Cielo» è piccolo con luci soffuse e casse non troppo potenti. L'arredamento è un misto tra innovazione e conservazione. Il bar viene illuminato dolcemente da luci fredde, vicino al banco svetta una statua greca. Due colonne che lanciano verso l'alto un triangolo dorato fanno da sfondo. Raggi di sole, segni antichi, figure geometriche danno un senso di magia. Tutt'intorno ci sono dei comodi divanetti neri. All'interno gira gente vestita normalmente e le ragazze sono

strafighe. Lì si sniffa coca, si cala extasi, alle volte si trova del fumo, ma poco.

Squich frequentava quel posto anche perché suonavano i migliori Dj europei, quelli all'avanguardia in fatto di underground. Lui era contento, ballava tutta la notte, si sentiva un Dio... Con l'aiuto della droga poteva entrare in nuove dimensioni e immergersi anima e corpo in una realtà parallela... dove fluttuava in un mare di colori tenui, sensazioni e rumori dolci...

Ma una notte, a forza di drogarsi, è rimasto intrappolato tra le sbarre del suo cervello malato. Poi col passar del tempo e il continuo uso di allucinanti si era ridotto peggio di un barbone, fino a vagare per la città facendo discorsi assurdi...

Infine non riusciva nemmeno più a mettere in fila tre parole, se non per dire che cercava la «luce nel tunnel» e che viveva «gli influssi cosmici».

Un giorno Squich ha smesso di andare al «Cielo», ha chiuso i ponti con i pochi conoscenti e ha lasciato la città, portato lontano pare da un suo vecchio amico...

Nel branco qualcuno sostiene che è stato in Sud America, chiuso per un anno in una capanna abbandonata, con uno stregone pazzo... Dicono che lo stregone gli faceva mangiare «funghi magici» per risvegliare il suo inconscio, per rivivere assieme il suo passato e per entrare nel suo cervello malato... Erano il viatico per il «magico viaggio» verso la salvezza della mente... Un modo alternativo per guarire la sua testa...

Oggi Squich si è ripreso alla grande. Vende collanine in legno, fazzolettini colorati, ciondolini portafortuna, camicioni larghi e bigiotteria di tendenza. Dice che nel mondo deve prevalere l'amicizia, l'amore, il benessere dell'anima, la pace interiore e tra gli uomini...

A lui queste regole le ha insegnate «l'amico Sudamericano»...

L'altro giorno al negozio lo hanno visto prendere a calci e pugni il registratore di cassa, incazzato come una iena. Bestemiava contro Cristo, la Madonna e tutti gli angeli perché si era incastrata la carta nel rotolino interno...

Il «Deposito Giordani»

Intervista a Giovanni Zanolin

A CURA DI FABIO FEDRIGO

Fino a poco tempo fa era un grigio capannone riabilitativo per le corriere di linea che, dopo tanto viaggiar, necessitavano di rammendare gli acciacchi sotto le ruvide mani del meccanico. Oggi il «Deposito Giordani», senza bisogno di rinnegare il proprio nome, ha cambiato completamente vita diventando un centro polifunzionale di promozione culturale e sociale. Con il «Deposito Giordani» Giovanni Zanolin, assessore alle politiche sociali del Comune di Pordenone, realizza uno dei suoi sogni sociali, o "socialmente utili", più cari: un luogo vivo dove permettere alle generazioni di avvicinarsi e non voltarsi le spalle.

Come è nata l'idea del «Deposito Giordani»?

■ Da tempo sostenevo la necessità di costruire qualcosa che integrasse politiche sociali e politiche culturali. Ho sempre pensato che servissero dei luoghi simbolo ma anche dei luoghi vivi. Quindi ho pensato a questa struttura come ad un luogo nel quale ai ragazzi potesse essere offerta un'occasione di espressione e nel frattempo potessero integrare fra di loro momenti di riabilitazione e di vita comunitaria. Fin dalle elezioni sentivo questa necessità. Intuivo anche che per il Cerit (un centro di aggregazione giovanile ancora in fase progettuale Ndr) avremmo avuto tempi lunghi. Quindi ero preoccupato che la città non facesse assolutamente nulla per i giovani nei prossimi tre



Logo del «Deposito Giordani».

anni di qui la necessità di dare subito una struttura che funzionasse. Probabilmente le motivazioni forti che sentivo mi hanno portato a non tener conto di certe cautele politiche ma di accelerare il progetto. Del resto sono perfettamente consapevole che le strutture per i giovani incontrano un'enorme difficoltà ad essere accettate. Le modalità espressive e di relazione dei giovani sono molto poco accettate da chi non è più giovane.

Di giorno servizi di animazione per pazienti psichiatrici, laboratori per disabili, Azienda Sanitaria, servizi sociali, cooperative sociali, volontariato, associazioni, anziani e liscio, e subito dopo, alla sera, si accendono gli amplificatori per i concerti rock. Nel breve passaggio di un tramonto il «Deposito Giordani» si trasforma da laboratorio diurno socio-educativo in uno dei più originali locali musicali d'Italia. Una rete socio-culturale senza precedenti.

■ Sicuramente non ha precedenti. Penso che il «Deposito Giordani» debba qualificarsi

anche sul piano sociale e non solo degli eventi serali. Le attività diurne socio-assistenziali devono essere anche occasione per creare e per essere rappresentate magari alla sera. C'è una domanda a Pordenone di poter creare, fare e rappresentare, e chi gestisce il Deposito deve dare risposte a questa domanda. La socialità può trasformarsi in creatività, io vedo dei ragazzi straordinari che se solo avessero un po' di spazio potrebbero regalarci delle meraviglie. Sono anche convinto che un giorno non lontano una parte del nostro apparato produttivo si rivolgerà a questi ragazzi, alcune industrie locali capiranno che questi ragazzi sono in grado di disegnare cose nuove, di pensare ad altre forme di marketing, gestire relazioni umane in un modo nuovo e partecipato. Sono convinto che questo serbatoio di saperi, culture e sensibilità che c'è in città abbia una potenzialità per far crescere ancora la qualità della vita a Pordenone. I linguaggi delle persone sono uno straordinario mezzo di comunicazione e di arricchimento collettivo e tutte le culture che oggi abitano Pordenone devono avere la possibilità di integrarsi.

Lei ha sempre avuto un atteggiamento istituzionale e culturale di profondo rispetto nei confronti delle "minoranze giovanili" ed in particolare sul tema dell'"occupazione". I progetti e le soluzioni alternative all'occupazione da lei proposte ai gruppi

autogestiti non sono state però condivise dalla cittadinanza o da parte di essa. Troppo presto?

■ L'atteggiamento di molte amministrazioni in Italia nei confronti dei centri sociali è un atteggiamento sostanzialmente rispettoso. Conosco bene la realtà di Roma dove ci sono centri sociali orientati sia a destra che a sinistra. E devo dire che anche in alcuni centri sociali di destra ho visto delle iniziative pregevoli, ad esempio la rilettura di destra di Pasolini che a Roma si fa da molti anni non è una questione su cui si possa discutere nei termini è mio o tuo. In effetti se andiamo a vedere da dove arrivano i voti alla destra a Roma arrivano fondamentalmente dalle borgate, dalle zone più povere di Roma. Un atteggiamento realistico delle amministrazioni comunali nei confronti di questi centri sociali l'avevo dunque già visto. Per quanto riguarda il «Gatanegra» credo di aver sopravvalutato una rete di relazioni che pensavo potesse condurre la popolazione a riflettere diversamente, ed ho invece sottovalutato alcuni fattori emotivi che poi si sono rivelati importanti. Prossimamente comunque presenteremo ai ragazzi del «Gatanegra» un nuovo progetto che garantirà loro un buon grado di autonomia anche sotto il profilo dell'immagine. Come amministrazione capiamo le loro esigenze e vogliamo per primi rispettarle, del resto penso che un «Gatanegra» non autonomo non serva poi granché nemmeno alla città.

Questa amministrazione deve aprire un dialogo tra queste fasce di ragazzi e le istituzioni. Sono molto preoccupato che questi ragazzi non trovino nessun punto di contatto con le

istituzioni. L'istituzione per loro può essere una scuola ma oggi mi rendo conto che è una scuola che non riesce a parlare. E se anche il Comune, che è un luogo di democrazia, dove la gente può riconoscersi, non diventa per loro un punto di riferimento mi chiedo quale istituzione possa per loro rappresentare un punto di riferimento o essere in controtendenza rispetto alle stesse istituzioni che loro spesso vivono come repressive. Quindi bisogna per queste fasce giovanili attuare politiche che facciano loro capire che all'interno delle istituzioni ci sono spazi possibili per la creatività, per l'autonomia, per la socializzazione. Non tutti sanno che questi ragazzi hanno promosso una grande quantità di dibattiti e incontri. Hanno dato la possibilità a molti altri giovani di suonare e di esprimersi. Non tutti i ragazzi hanno le stesse necessità, quelli che frequentano il «Gatanegra» hanno probabilmente maggior bisogno di stare più vicini alla propria marginalità sociale e culturale.

Lei è stato accusato di occuparsi più di giovani che di anziani, pur essendo l'assessore di tutti.

■ Non vedo grandi differenze o distinzioni. Ho partecipato ad una conferenza a Catania sulla condizione sociale oggi degli anziani. Ebbene, la condivisione di fondo era che il vero problema degli anziani, oltre alle questioni sanitarie, è l'assenza di canali di trasmissione culturale. È importante avvicinare i giovani agli anziani e viceversa. Gli uni devono riconoscere gli altri, le generazioni devono riparlarsi. Ma soprattutto è importante iniziare a riconoscere i giovani come primo passo importante di integrazione fra le generazioni perché, se non ri-

conosciamo i giovani, come si può pensare che poi questi dialoghino con gli anziani?

Ma la cosa vera è che cerco di uscire dai percorsi dell'istituzione e questo non è facile. Non è facile trovare sensibilità, nel senso che le istituzioni hanno una capacità notevole di autoriprodursi. Purtroppo si parla sempre di numeri e mai di qualità.

Infatti il «Deposito Giordani» è una struttura ai margini delle logiche istituzionali.

■ Ad iniziare dalla posizione del palco. Io per esempio l'avrei messo centrato rispetto alla struttura. In fondo e al centro, in un modo normalmente ordinato. Attilio Perissinotti (Presidente dell'Archi, l'associazione che gestisce il Deposito Giordani, Ndr) che non è persona che frequenta troppo le istituzioni come me, ha avuto invece l'intuizione e il gusto di posizionarlo sull'angolo e quindi di dare il senso ma anche il gusto di non essere in una sala strutturata, troppo ordinata o convenzionale. In effetti al «Deposito Giordani» non c'è quella pressione istituzionale che magari esiste in altre situazioni o iniziative.

Il Comune di Pordenone con il «Deposito Giordani» è stato uno dei primi enti in Italia a sperimentare nei servizi sociali la coprogettazione, una delle principali linee innovative della legge 328/00. Aspetti positivi e negativi di questa esperienza.

■ Ho voluto sperimentare la coprogettazione anche in assenza di una legge applicativa regionale. Come tutte le prime esperienze il bando di coprogettazione per il «Deposito Giordani» aveva certamente dei difetti, delle carenze, ed in particolare mi riferisco ad



In questa e nella pagina seguente: installazioni di Silva Pellegrini. Torre Scaramuccia, San Vito al Tagliamento (Pn), 2002.

un'impostazione eccessivamente vincolistica per i soggetti partecipanti. Insomma era ancora troppo somigliante ad una classica convenzione d'appalto. Siamo entrati infatti nella fase della vera coprogettazione quando si è deciso di sperimentare concretamente la gestione della struttura. In quella fase si sono potute liberare risorse creative ed operative che le classiche linee burocratiche di un bando non ti permettono. Rischiavamo di bloccarci sulle solite questioni economiche. Per sistemare la struttura servivano molti soldi, i preventivi

non erano certamente alla portata delle associazioni e delle cooperative che partecipavano alla coprogettazione.

La fase sperimentale ha praticamente avviato una straordinaria operazione di recupero di materiali e oggetti inutilizzati ormai da anni nei magazzini comunali ed in altri posti. Nel giro di un mese la passione, l'intelligenza e il lavoro di molti ragazzi ha permesso di realizzare il progetto che avevamo in mente, anzi, il risultato finale è oggi addirittura superiore a come lo immaginavamo. Vanno senza dubbio ricono-

sciute le capacità di Attilio Perissinotti e di tutti i ragazzi delle diverse associazioni locali che hanno partecipato con impegno ed entusiasmo alla realizzazione del «Deposito Giordani».

La coprogettazione segna in qualche modo la direzione e l'orientamento di questa Amministrazione comunale rispetto alle politiche sociali del territorio?

■ Spero sia un orientamento apprezzato. Nel nostro sistema di welfare locale stiamo attivando risorse, sensibilità, dialogo, rifuggendo per quanto possibile dalla solita idea di mercato. Per questo credo che il rapporto con le imprese sociali debba modificarsi. La qualità che le imprese sociali oggi devono rappresentare nel dialogo con il Comune è una qualità relazionale e non solo legata alla produzione.

E le imprese sociali sono pronte?

■ No, assolutamente. Sono ancora il punto debole di tutto questo tentativo di rinnovamento del nostro sistema di politiche sociali nonostante, da queste prime esperienze di coprogettazione, arrivino alcuni segnali di risveglio. Purtroppo noto che le imprese sociali hanno ancora tanta voglia di appalti.

Avremo nel 2003 un regolamento regionale sulla 328?

■ No. Un'applicazione rigorosa della 328 significa partire da un'area ad alta integrazione socio-sanitaria. Ciò comporta mettere in discussione gli equilibri finanziari all'interno della sanità regionale, e affrontare dunque alcuni nodi dando però priorità alle necessità delle persone e non a quelle delle istituzioni. Per questo sarà un percorso certamente non facile. ■

Flashback

A CURA DI FABIO FEDRIGO

Siamo stanchi d'aver mentito e dove lontano vivo / le carezze guariscono ogni male, / spediscimi le parole che ti dovrei dire / e giuro che le imparerò.

IVANO FOSSATI *Il motore del sentimento umano – La disciplina della Terra* – Sony Music

Siamo uomini o caporali?

TOTÒ

In fondo come gli efimeri del *Dialogo di un fisico e di un metafisico* di Leopardi la letteratura e la sua menzogna vivono, un solo giorno, l'illusione dell'alba, la morte del vespro dimenticandosi nel breve tratto, della noia e della vita. Dal nulla verso il nulla!

ROBERTO SAVIANO
«Italiablibri.net»

Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente.

FERNANDO PESSOA
Poesie, Mondadori

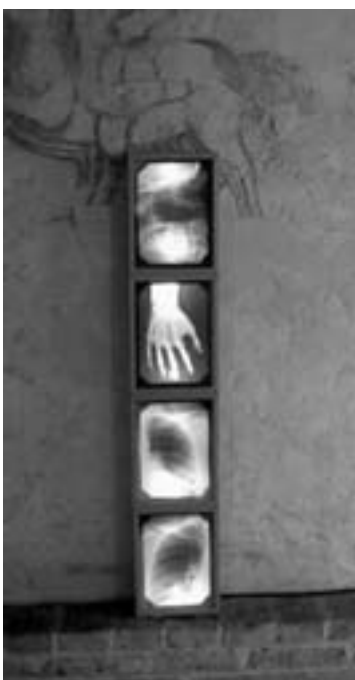
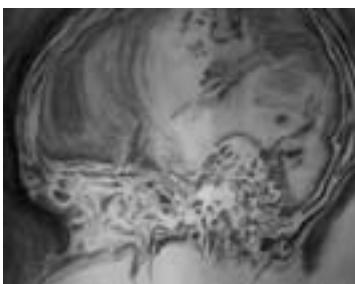
Berlusconi non lo considero un bersaglio, ma un collega. La differenza è che noi comici raccontiamo un mucchio di balle, ma per essere vicini alla realtà.

PAOLO ROSSI
«Vita - No profit magazine»

Anche se raccontassimo, non saremmo creduti.

PRIMO LEVI
I sommersi e i salvati, Einaudi

Le verità che la Chiesa ritiene non possano essere contraddette da alcun retto ragiona-



mento non riguardano solo i grandi temi (l'esistenza di Dio, l'immortalità dell'anima, il bene e il male) ma anche i precetti positivi più minuti della morale (compresi masturbazione, preservativo, sesso prematrimoniale, omosessualità, e via pruriginando) sui quali Wojtyła ha ribadito la «competenza dottrinale specifica da parte della Chiesa e del suo Magistero», contro le tendenze del cattolicesimo pluralistico che mettono in dubbio «il nesso intrinseco e inscindibile che unisce tra loro la fede e la morale».

PAOLO FLORES D'ARCAIS
tratto da «Micro Mega 1/99»

«Era un bugiardo». «Era orgoglioso, ecco perché ha mentito».

«Come fa un bugiardo ad avere orgoglio?».

JOHN FANTE – *Un anno terribile*, Fazi Editore

A prima vista appare poco chiaro perché Dio abbia creato la dimenticanza. Ma il significato è questo: se non ci fosse dimenticanza, l'uomo penserebbe continuamente alla propria morte e non costruirebbe case e non intraprenderebbe nulla. Perciò Dio ha posto negli uomini la dimenticanza. Perciò un angelo è incaricato di insegnare al bambino così che non dimentichi nulla, e un altro angelo è incaricato di battergli sulla bocca perché dimentichi quello che ha imparato.

MARTIN BUBER – *I racconti dei Chassidim*, Garzanti

Nel prossimo numero

Madri, oggi



Per inviare contributi, riflessioni e impressioni, scrivere a:

Redazione «L'Ippogrifo» c/o Studio Rigoni viale Marconi 32 33170 Pordenone
Telefono e fax: 0434 21559 E-mail: Rivistaippogrifo@tuttopmi.it Stoppa.moro@tin.it

«L'Ippogrifo» è distribuito dalla «Libreria al Segno Editrice»

Vicolo del Forno 2 33170 Pordenone Telefono 0434 520506 Fax 0434 21334

Chi volesse sostenere anche economicamente questa iniziativa editoriale può farlo tramite il c.c.p. n. 12530598 intestato a: «Enzo Sarli», Associazione per la Salute e l'Integrazione Sociale, specificando la causale.

L'IPPOGRIFO

La Terra vista dalla Luna

NUMERI PUBBLICATI

**Il passaggio, la metamorfosi,
le sfumature**

Che cos'è una città

I sintomi della salute

La Guerra

Sognare, forse...

L'amicizia

La comunità e i suoi destini

La cura del Mondo

Atti & Documenti

Soggetto e istituzione.

L'eredità di Franco Basaglia

La Provincia nel bicchiere.

Una ricerca sui problemi alcolcorrelati

Comunità che curano

«L'IPPOGRIFO» È DISTRIBUITO DALLA LIBRERIA AL SEGNO EDITRICE

TELEFONO 0434 520506 FAX 0434 21334

€ 6,00