

N. 2 SETTEMBRE/OTTOBRE 2002

ARDIS MONTHLY



Rivista in formato Web, senza scopo di lucro.
Edizione a cura di Fanny & Alexander
Testi ed immagini sono possesso dei rispettivi proprietari
Direttore e responsabile editoriale: Chiara Lagani. Recapito e-mail:
chiaralagani@fannyalexander.org

Hanno collaborato a questo numero: Luigi de Angelis, Matteo R. Arevalos, Sergio Carioli, Marco Cavalcoli, Marco Molduzzi, Chiara Lagani, Hans H. Oppermann, Pierpaolo Spadoni.

Si ringraziano: The Barcelona Review e Jill Adams, Paola Noah, Ezio Raimondi, i curatori del sito di Jankélevitch.

l e v r a i f a u x

Questo numero è dedicato all'imponente tema della menzogna. La menzogna è il punto ineliminabile di partenza di ogni forma di rappresentazione, di ogni riflessione sui linguaggi artistici - che sono poi i linguaggi mimetici per eccellenza. A partire dall'etimo (e cioè dalla verità), il vocabolo greco che indica proprio il concetto di "verità" (*alétheia*) procede per negazione dal verbo *lanthano*, e dunque è intriso di Lete, e connesso inscindibilmente all'oblio. Ma per contrasto esso è legato anche alla memoria, alle arti della memoria: letteratura, teatro e retorica, ma anche politica, filosofia, psicologia. Intransigenze di questo numero, a partire da una famosa trattazione della menzogna politica disegnata dal filosofo Alexandre Koyré tenta di affondare in questo denso tema. Si prosegue con un estratto da una lezione sul barocco moderno e su Gadda (sovrano del linguaggio come "pasticcio", dell'espressione ingarbugliata e dunque specificamente incline al gioco della menzogna) di Ezio Raimondi. Infine si arriva al teatro di Aristofane, con "Le Nuvole", in cui troviamo addirittura il discorso menzognero incarnato in personaggio ed impegnato in singolar tenzone con il discorso vero, ma dove, inoltre, la categoria verità-menzogna diventa un nesso altalenante fondamentale per la stessa esistenza del contratto drammatico, quello che lega il pubblico alla rappresentazione, e che costituisce l'essenza stessa del guardare e dell'essere guardati, dunque dello stesso fare teatro. Qualche legame tematico si trova anche in Lemmata. Troverete i consueti rompicapo di Humpty Dumpty in Scrabble, e anche una sorpresa per i nabokofili gentilmente offertaci da The Barcelona Review. Krolik si diletta invece in questo numero con straordinarie intuizioni entomologiche; da non perdere il delizioso medaglione musicale biface che Salons ospita in quest'edizione.

Il numero è bimensile, prossimo appuntamento a novembre.

I n d i c e

N° 2 Settembre/Ottobre 2002

LEMMATA

Glosse per un linguaggio incandescente: verità, menzogna, malinteso. Ma anche terrorismo, scultura ecc.....

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

"Lo scarabeo spagnolo" di Ernst Jünger, a cura di Luigi de Angelis.....

SCRABBLE

"Rebus idillico" a cura di Humpty-Dumpty .
"Quiz Nabokoviano".....

SALONS

"Frequenze disturbate": Howe Gelb a Urbino, di Marco Molduzzi.....
Intervista allo studioso pucciniano Hans Heinz Oppermann, di Matteo Ramon Arevalos.....

INTRANSIGENZE

"La menzogna totalitaria", di A. Koyré
"La frode verbosa", appunti da una lezione di E. Raimondi, a. c. di C. Lagani
"La violenza del linguaggio nelle *Nuvole* di Aristofane", di Chiara Lagani

LETTERE DA TERRA

Scienziati "versus" umanisti



Le mensonge, felix Vallotton

LACRIMAVAL

"La violenza", di V. Janckélévitch
"Nuovo teatro, vecchie istituzioni" di Marco Cavalcoli.

NOVISSIMA

Ravenna, via Vicoli 7: VIPs avvistati alla taverna dell'amicizia di Sergio Carioli
Coniglio marinato all'albana con tortino freddo di farro, pomodorini e mozzarella di bufala di Pierpaolo Spadoni
Calendario dei prossimi spettacoli di Fanny & Alexander

*Sono disponibili i numeri arretrati: **00** e **01** (vedi la voce **Archivio** nell'indice della rivista formato web)*

L E M M A T A

Rubrica del linguaggio incandescente.

di R. H. Alice Lagosse

I

INSETTI

Voglio parlarti ora degli insetti cui Dio ha dato un "appetito sensuale". [...] Io sono quell'insetto, fratello. [...] Tutti noi Karamazov siamo insetti del genere e, per quanto angelo tu sia, anche in te quell'insetto vive, pronto a scatenare una tempesta nel tuo sangue. Parlo di tempeste perché l'appetito sensuale è una tempesta - peggio di una tempesta!

(F.M.Dostoevskij, I fratelli Karamazov)

M

MALINTESO

Il malinteso, come nel suo genere la *gaffe*, appartiene alla specie di quegli errori ben fondati che diventano possibili mediante il commercio scabroso delle coscienze; non semplice confusione, ma caratteristico falso-calcolo, falso-senso rivelatore, interessato e passionale. Che cosa determina, di fatto e soggettivamente, l'orientamento specifico della falsa credenza? Non è possibile comprenderlo se non collocandosi nella prospettiva psicologica dell'ascoltatore o del lettore. Al dogmatismo dell'affermazione corrisponde l'ingenuità del credito accordato o la goffaggine della diffidenza, manifestanti entrambe in ogni caso la forza tetica e reificante del desiderio. Ho sentito bene? Posso credere alle mie orecchie? La sconcertante assurdità dei malintesi, l'impossibilità in cui ci si trova di prevenirli del tutto, malgrado le precauzioni più minuziose, si spiegano con questa falsa magia dei nostri desideri; dico falsa perché ovviamente non vi è miracolo e il nostro desiderio della cosa non fa sì che essa sia, ma soltanto che lo si creda: ecco in cosa consiste tutto lo sbaglio. Si crede ciò che si desidera e si intende ciò che si crede.

(V. Jankélévitch, La menzogna e il malinteso, trad. M. Motto Raffaello Cortina, Milano, 2000)

MENZOGNA

La menzogna è un vocabolo sdentato che quando arriva a destinazione mette mandibole di ferro.

(A. Merini, Ipotenusa d'Amore)

L

LIBRO

Il libro si dilata, è tendenzialmente infinito. Eppure non è mai fittizio. Un grande libro genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo.

(G.Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo)

S

SCULTURA

Per me la scultura è il corpo. Il mio corpo è la mia scultura.

(Louise Bourgeois)

T

TERRORISMO

La tattica del modello terroristico consiste nel provocare un eccesso di realtà e nel far crollare il sistema sotto tale eccesso. Tutto il ridicolo della situazione e insieme tutta la violenza mobilitata dal potere gli si ritorcono contro, perché gli atti terroristici sono insieme lo specchio esorbitante della sua stessa violenza e il modello di una violenza simbolica che gli è vietata, della sola violenza che non possa esercitare: quella della propria morte. [...] La differenza radicale è che i terroristi, oltre che delle armi proprie del sistema, dispongono anche di un'arma fatale: la loro propria morte.

(Jean Baudrillard, Lo spirito del terrorismo)

V

VERITÀ

Vi è una sola Verità. E miriadi, esattamente tutta la serie indefinita dei numeri - tutti i numeri che non sono l'Uno - di cose che non sono quella Verità. La quantità di menzogne attuali o possibili si scrive $\infty - 1 = \infty$

Nessuno può avere questa verità, poiché è Dio che la detiene.

(Alfred Jarry, L'amore assoluto)



DI ALICE LAGOSSE

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

Questa rubrica non ha come puro oggetto nozioni di entomologia, scienze naturali, geologia, astronomia, botanica ecc., anche se parte da simili presupposti. Ci si vuole chiedere qui piuttosto se possa esistere un'alta cresta del sapere dove il versante della conoscenza scientifica si congiunge con l'opposto versante dell'immaginazione artistica. È possibile per pittori sopraffini dipingere nel dettaglio qualcosa di cui non sanno quasi nulla? Esistono epoche storiche e generazioni artistiche "poco raffinate" nel campo delle conoscenze scientifiche e naturali? Si può parlare di vani arrampicamenti dello spirito e della penna in ambito di riproduzioni infedeli degli infedeli ondeggiamenti della natura?

In questo numero uno scritto del filosofo Ernst Jünger, sulla facoltà del "vedere e del volare e altre raffinate arti" finalizzate forse soltanto alla fruizione "in una minima frazione dell'esistenza", sulle bellezze naturali prodotte come per straordinaria casuale indifferenza, senza pensiero alcuno per lo sguardo umano, senza destinazione altra che la propria splendida, fragilissima, potentissima esistenza.

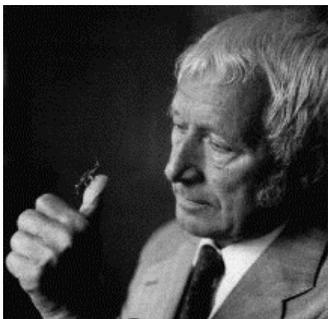
Lo scarabeo spagnolo

di Ernst Jünger

a cura di Luigi de Angelis

1. Il tempo di vita ha una misura breve; l'animale è appena nato, che già la morte se lo prende. Alcune specie le conosco solo come cadaveri. Una di queste è il *copris hispanus*, il corno di luna spagnolo, anch'esso operoso nel letto di questo ruscello...

Consuma di notte la sua esistenza e muore prima che spunti la luce se non riesce a raggiungere il suo giaciglio nella terra; infatti, per quanto io mi sforzi di passare da queste parti di buon'ora, lo trovo irrigidito. [...] Il primo oggetto cui si volge il nostro sguardo ha una particolare forza. Vidi l'animale robusto e tarchiato, la cui conformazione dal dorso nettamente in rilievo ricordava quella di un bisonte americano. Il corsaletto del prototorace cadeva con un taglio verticale, terminando con la piccola testa armata di un possente corno. Quest'ultimo dà origine al nome. Ma si tratta davvero di un'arma? Proprio fra i carnivori predatori sarebbe vano cercare simili protuberanze, corna ricurve, corna appuntite, corna ramosi, zanne, proboscidi, paragonabili a quelle che nel dominio degli erbivori e fitofagi assumono forme fantastiche. Qui sembra dominare un elemento di esuberanza e di lusso, che lignifica, articola e ramifica



(Foto: Ernst Jünger)

gli organi spesso al di là di ogni riconoscibile uso. Le configurazioni si formano e si ripetono non soltanto in serie cronologica come avviene nella sfera sessuale, ma anche alla maniera del tessitore la cui trama è trasversale all'ordito. Ciò produce somiglianze che nel regno minerale e in quello vegetale colgono di sorpresa e sovente sbalordiscono, e persino divertono come giochi enigmistici, come *rebus*. Osservandole, intuimo che la vita segue le leggi non soltanto della consanguineità ma anche di modelli intellettuali, e questi hanno giurisdizione ben oltre il mondo dei viventi. L'intuizione lascia supporre strutture più forti nei regni di Proteo, fili più resistenti nelle effimere vesti della natura. I modelli permangono; sopravvivono alla vampa dell'incendio e alla morte. Indovinare questa sopravvivenza sotto il loro suggello ci mette di buon animo; riconcilia con il tempo rapace.

2.

[...] Ciò che impegnava, inquietava, turbava me e altri prima di me, erano tuttavia questioni di vita e di morte piuttosto che di biologia. Per averne percezione è sufficiente guardare una delle piccole mummie tenendola sulla palma della mano. Ciò che nell'intimo di quell'essere era stato voluto, sentito, combattuto, sofferto, svanì nel nulla come il sogno d'una notte. A quale scopo il dispendio di energie che stimola l'artista a dar forma alla materia, il pensatore a meditare? Ma senza quel dispendio nessuno spirito umano avrebbe concepito idee, e tanto meno avrebbe prodotto opere d'arte. Il coleottero è un prodigio, ma qual è il senso ultimo della sua caducità? Gli antichi erano sensibili a questo interrogativo più di noi, che ci riteniamo paghi quando crediamo di aver risposto alla domanda "come?" e non ci affatichiamo più a risolvere altri enigmi: "con quale finalità?", "in quale direzione?". È come se in una splendida veste ammirassimo il drappeggio e non il corpo che lo disegna dall'interno e gli imprime movimento. Anche il corpo è soltanto un vestito. [...]

3.

Nella vita dei buprestidi (famiglia di coleotteri polifagi), le larve sono pallidi vermi senza piedi e senza occhi che sotto cortecce d'albero si spingono alla cieca avanti e indietro. Una fase successiva li trasforma in esseri volanti che balenano di mille colori di pietre preziose e soggiornano sui fiori. Che cosa penseremmo di un pittore il quale si dedichi per lunghi anni e in segreto a un capolavoro, e infine gli dia l'ultima mano, lo incornici, lo esponga, e dopo qualche giorno lo getti nel fuoco? Sente egli forse che la sua opera è davvero compiuta e quindi non le è necessario un futuro? Oppure essa non gli piace più? È vero: la natura non produce per fare effetto sull'osservatore. Essa non vuole neppure ammaestrare. La sua ricchezza è come quella di una fonte: un passante può bere, oppure passare oltre, come gli aggrada. Quel che ci attrae come magnificenza e bellezza di colori è soltanto un effetto della prospettiva, uno scintillio della sostanza. Partecipiamo allo spettacolo e ne godiamo, ma esso non è stato ideato e progettato per i nostri occhi. Il prodigio supera la rappresentazione. Ma ci domandiamo: questi esseri acquistano la facoltà del vedere e del volare e altre raffinate arti soltanto per fruirne in una minima frazione dell'esistenza? Somigliano a tori cui s'indorano le corna mentre già arde il fuoco del sacrificio?

4.

Una risposta vicina al vero può essere: il compito di questo irrisorio segmento di vita è il perpetuarsi mediante la generazione e l'eredità. È un'opinione apprezzabile, e si fonda su ottimi argomenti, anche su dati sperimentali.

Se prendiamo uno dei grandi càrabi che popolano i nostri giardini e le nostre foreste e lo teniamo come eremita in un terrario, potremmo custodirlo là dentro per molti anni, anche se

normalmente gli è assegnata una vita che dura giorni o tutt'al più settimane. Ma diamogli occasione di accoppiamento sessuale, ed esso muore già dopo poche ore, mentre la femmina lo segue nel nulla dopo aver depono le uova.

È un segno della stretta connessione tra la mortalità dell'individuo e la conservazione della specie. Non è l'unico. Eppure le teorie che se ne traggono sono inadeguate se si limitano rigidamente alla sfera del visibile, poiché il tema supera di gran lunga l'avvicinarsi di vita e morte. La specie animale è uno dei primi gradini che conducono alla trascendenza. È il senso più profondo del sacrificio che qui viene richiesto, e della felicità che viene assicurata.

5.

Quest'ultimo ragguaglio non può soddisfare. Esso elude la questione, spostandola dall'individuo alla specie. La possiamo riproporre attraverso unità sempre più potenti, generi, famiglie, classi, ma non sapremmo risolverla; è la questione vitale per eccellenza.

Dobbiamo domandarci inoltre: perché l'inesorabile natura lascia questa vita brevissima in eredità a una specie capace di raggiungere tale bellezza? Perché il rapporto non si capovolge?

La nostra meraviglia è accresciuta da tratti di particolare crudeltà. Il sultano si è appena assiso sul trono, in gran pompa, che già gli vengono strappati la corona e il manto. Fra i cetoni splendidi d'oro la femmina comincia a fare a pezzi il maschio e a divorarlo immediatamente dopo le nozze; in molte specie di ragni si osserva qualcosa di analogo. Non c'è strato della realtà in cui manchino gli orrori micidiali che accompagnano l'eros. Dopo il volo nuziale, i fuchi vengono massacrati, e alle termiti cadono le ali come se fossero lo strascico dell'abito da sposa. Alle mosche effimere vengono amputate le appendici boccali. Il sangue di Urano feconda mare e terra. L'uno e l'altra egli circonda con le braccia.

6.

Se pensiamo alla cura con la quale nei nostri musei custodiamo un Rubens o un Poussin e tentiamo di proteggerli dalle ingiurie del tempo, non troviamo nulla di simile nella maniera in cui la natura si comporta con le sue opere d'arte. Nel suo dominio non esiste museo, e se mirabili immagini di vita preistorica, siano esse i sauri o l'*archaeopterix*, si sono conservate in qualità di fossili come sulle pagine di un libro, dobbiamo ringraziare il caso. Una parte incomparabilmente maggiore di questo patrimonio è andata perduta senza lasciare traccia, e ciò che si è conservato è di per sé mutilo e guasto, appartiene al mondo delle ombre.

La noncuranza che rimproveriamo alla natura è in verità il segno di un'opulenza sovrabbondante. In ogni luogo, in ogni calice l'acqua è preziosa, ma soltanto il deserto ce ne rende consapevoli. Se ciascuno di noi fosse, alla luce del giorno, altrettanto geniale e inventivo quanto egli è di notte nel sogno, non avremmo bisogno di musei. Nei nostri sogni non siamo né meri individui né soltanto stirpe di esseri viventi. In essi parla la *species humana* ma anche tutto ciò che la trascende, anzi, tutto ciò che trascende la vita. Diremo meglio che i sogni sono gradini che conducono alla trascendenza. Le notturne sale di museo sono vestiboli in cui deponiamo la verga e i calzari.

7.

Il nostro vicino può avere lo stesso nostro tipo di orologio; non per questo ha il nostro medesimo tempo. Il tempo si distribuisce fra gli individui secondo diverse chiavi di lettura. Ma esistono somiglianze e termini comuni, altrimenti la musica e la danza sarebbero impensabili. Volo di sciame, feste, notti d'amore sono tempo di tutti, tempo indiviso. Sotto questo aspetto gli animali vivono un tempo più denso e più incalzante, più incline a festeggiare. Il tempo umano reca l'impronta della volontà, anzi, di quella particolare forma di volontà che è il libero arbitrio. Ne abbiamo indizi sorprendenti nel linguaggio. Per esempio, in alcune lingue, e

precisamente nei tempi dei verbi attivi, il verbo ausiliare usato nella formazione del futuro è "volere". In quanto uomini, non abbiamo l'impressione di agire in maniera deterministica, costretti da una fatalità o da un meccanismo impersonale, o almeno si può dire che il libero arbitrio tesse il suo velo dinanzi al mistero del determinismo: Possiamo riempire il nostro tempo come ci aggrada: Perciò abbiamo la nozione di diritto e di torto, di colpa e di espiatione, di decisione e di responsabilità: Ciò significa, nella sfera della natura, che noi siamo strumenti dell'evoluzione; nella sfera morale, che possediamo facoltà di scelta. Tutto ciò non vale per lo scarabeo spagnolo. Esso non conosce né la noia né la durata, nel significato che noi diamo a queste parole. La sua vita è determinata, e il suo tempo è prefigurato come dallo stampo del fonditore di statue in bronzo. L'individuo compie interamente il proprio tempo mediante la propria esistenza, né per difetto né per eccesso. Esso non partecipa neppure al dolore che afferra noi nel momento in cui consideriamo il suo mondo destinato a durare un solo giorno. In fondo, questo è un dolore soltanto riflesso; nasce dal nostro intimo e s'irradia verso l'insetto. È l'antico interrogativo che da sempre e in ogni luogo ci inquieta, è l'ombra che mai ci abbandona. E' il cruccio per la nostra caducità, della quale già si lamentò il Salmista.

8.

Stimolati dalle nostre aspirazioni, apriamo il libro della natura e vi leggiamo tra le righe le differenze di valore. Ma la natura è il "tutto in una volta"; nel verme non è meno compiuta che nell'uccello del paradiso. Quanto più a fondo penetriamo nella sostanza tanto più forte diviene la sua unità, e tanto minor peso hanno la specie e il rango gerarchico. Nello sfolgorio della luce nulla è bello, nulla è brutto. Qui le arti hanno i loro confini: è uno dei motivi che dimostrano come l'artista abbia il compito di servire, lui effimero e mortale testimone dell'immortalità.

9.

Se noi riteniamo che la natura lavori con particolare intelligenza per produrre certe irripetibili forme e certi organi più complessi di altri, per esempio l'occhio, queste nostre convinzioni sono riflessi della nostra limitata intelligenza umana. Ci meravigliamo come fanciulli dinanzi alle ombre e alle maschere del Gran Teatro del Mondo, e come fanciulli siamo convinti che recitare nel ruolo di un re sia arte più grande che interpretare un mendicante. E' un errore; l'artista, di fronte agli oggetti, è sovrano. Ciò attesta la sua natura superiore. In un'opera di pittura non c'è differenza di rango tra il castello e la capanna, e la raffigurazione di un cadavere esige un talento artistico non minore di quello necessario a ritrarre un dio o una danzatrice. Lo sguardo si fa tanto più libero quanto meno cerchiamo nella natura il rango e il valore. L'ultima risposta ad ogni domanda è: "Questo sei Tu" (*Tat tvam asi*, illustre assioma teosofico, una fra i cardini dell'induismo *N.d.T.*). Ciò vale anche per la metamorfosi degli insetti – e qui, già in partenza, è agevole per l'uomo togliere il velo ai misteri che definiscono il senso individuale della sua vita e della sua morte.

10.

A volte bianche farfalle si posano sui cespugli di oleandro che ardono come rosse venature fra i detriti sparsi nel letto del torrente. Uno dei pastori che passavano di qui m'insegnò il nome sardo di questo lepidottero: *spiritu*.

Il mutamento delle forme strutturali nel percorso dell'una e una sola esistenza, il visibile alternarsi e mutare delle sembianze di cui la vita si veste, dei moti e delle consuetudini, colpì sin dal primo istante l'uomo che osservò questi animali. Ciò che altrove è gelosamente nascosto e custodito nell'uovo o nel grembo materno, egli lo incontrò qui come stadio definito di sviluppo, come forma strutturale libera e autonoma. L'uomo ne trasse le proprie conclusioni sin dai primordi, quando egli credette di distinguere tra aldiqua e aldilà e lo incalzarono questioni che lo vincolavano a questa distinzione – prima fra tutti, il problema della sua

posizione e del suo significato in questo mondo. Di fronte al mutamento delle forme di vita, egli meditò non soltanto sulla propria origine, ma anche sulle circostanze e sui tempi in cui viene gettata via l'ultima veste, l'ultima maschera. Là termina la scienza.

11.

Legioni di scarabei nei sepolcri e nei loro arredi sono la prova che in quelle sue opere l'uomo presagì qualcosa di grande e trasse ardite conclusioni. Lo stesso sembra voler dire la farfalla, scolpita sulla lapide tombale come se volasse sopra la cella mortuaria. E' come se una vita lieve, tutta diversa, continuasse ciò che nella crisalide porta a compimento un limitato tempo di maturazione, di riposo. Le ali sono qui non il mezzo, ma l'immagine simbolica di questa leggerezza. Sono attribuite a dèi, ad angeli e a dèmoni, ma anche ad uomini dell'aldilà.

Lo scarabeo non è soltanto un talismano foggato come blocco massiccio; è anche raffigurato in volo, come coronamento di portali o segno conclusivo di testi scritti. Nel taglio, le ali sono più strette e allungate di quanto non siano in natura. Indicano una concezione araldica che si ritrova anche in altri animali alati o in esseri non alati cui la fantasia presta gli organi di volo. Possono anche essere tangenti a sbarre, o esser poste sulla cima di una colonna, a rappresentare il cielo.

Tutto questo mostra l'alta funzione riconosciuta al volo. L'istante in cui essi videro un animale, sempre dedito a scavarsi il rifugio nella polvere, levarsi da terra e volare, deve avere avuto per quegli uomini l'effetto di un prodigio. La loro arte ci ha tramandato tracce della stupefazione dalla quale lo spirito viene imprigionato nel dominio delle apparizioni rivelatrici e costretto alla visione. Rappresentare continuamente e infaticabilmente l'oggetto contemplato è compito degli esseri umani – un'eco dalle mille risonanze, piena di speranza e gratitudine.

Anche qui, presso il guado battuto e segnato da orme che taglia il letto del torrente, si compie il prodigio che già sedusse contadini e pastori nella valle del Nilo e fornì alla loro arte un grande tema. Malgrado la loro grevità, gli scarabei sono potenti volatori; in un batter d'occhio si sollevano dal terreno e frullano via attraverso le piste naturali che si aprono nella verde cintura della giuncaia.

Ancor più bello è seguire, nel momento in cui spiccano il volo, i loro parenti multicolori, i cetonidi, che qui sulla sponda riposano tra i fiori di cardo. Se anche soltanto lievemente li sfiora l'ombra di una mano che vuole afferrarli, fanno uscire di scatto le ali esterne da fenditure della corazza dorata. Le aprono articolandole e agitandole come se fossero lame d'un bluastruccio acciaio, delicate come un alito e più fini della seta. Un leggero vibrare, ed ecco, come scoccata dall'arco di Apollo quella magia scompare nell'azzurro.

Questo rimane un prodigio. Meglio di noi lo videro gli antichi.

12.

Avremmo dunque nell'*imago* la forma creata, un'opera d'arte, un preannuncio di quel che la materia può? Un'immagine ideale della profondità foggata dai suoi succhi rappresi, innalzata alla luce nel breve incendiarsi dell'onda vitale e infine sprofondata nell'abisso?

Certo, della bellezza, dell'aspirazione allo sviluppo negli splendori della magnificenza, non possiamo parlare nei termini che sono nostri. La magnificenza è visione, non previsione della natura. Ciò che vediamo è l'epidermide del prodigio. Le conchiglie variopinte, la cui leggiadria ci affascina, riposano in profondità, sono sepolte nella sabbia marina o nascoste negli abissi oceanici, e sovente la loro parte interna è più splendida della superficie esterna. Esistono opere che mai si potranno vedere, che mai potremo ammirare. Del meraviglioso percepiamo soltanto l'ombra.

13.

Ogni opera d'arte è transeunte, e la fama dell'artista svanisce come ogni altra. Anche Omero, un giorno, non sarà più citato. La grandezza dell'artista è nel servire, e la fama dell'opera d'arte è nel suo alludere ad altro. Questo Altro è nascosto al tempo, ma agisce come il sale marino che insaporisce e conserva i cibi.

Se l'opera d'arte vive e affascina le generazioni nell'avvicinarsi dei tempi, ci emoziona pensare che l'artista abbia celebrato un sacrificio dinanzi all'immagine velata del mondo, e che la preghiera implicita in quel sacrificio sia stata esaudita. La sua fama deriva dal fatto che egli, in nome della sua aspirazione, ha sofferto la fame e la sete, ha rinunciato alla ricchezza e agli onori, ha abbandonato la casa del maestro. Di nuovo ha riconosciuto il mondo nella sua bellezza e lo ha ritrovato con animo vergine; questo è il suo ufficio e la sua ricompensa, e tutto questo sopravvive nell'opera come una luce che lentamente si spegne.

Senza quell'aspirazione, il mondo sarebbe soltanto un effimero gioco avvolto dal velo di Maja, la poesia un cembalo sonante, il dipinto una macchia luminosa sull'ala di una farfalla, la statua una pietra inanimata. Ma l'aspirazione, unita all'umiltà che si offre in dono, è sufficiente, e poco importa se l'opera sia creata su un'isola solitaria o dipinta su un ardente sipario.

14.

Ancora poche righe per segnalare un'ultima qualità dello scarabeo spagnolo, celata dietro le analogie dell'opera d'arte, del frutto, del corteggiatore festivo : quella della pura immagine che, con innumerevoli altre, sale dall'abisso dei primordi e appare ora come idea, ora come materia. Qui luccicano ricami e ornati sulla veste della divinità, alternamente e continuamente tessuta e scucita e ritessuta e disfatta, là biancheggiano nugoli di farfalle effimere sopra il flutto delle Norne. Squame del serpente che circonda il "Midgard" (cioè la Terra nella mitologia nordica), faville che sprizzano da fuochi di fucina, costellazioni, tutto questo si spegne lentamente nella notte. Come l'intelligenza produce pensieri e sistemi filosofici che la confermano e la appagano, così l'abisso senza nome genera immagini su immagini come fuggevole emblema della sua potenza. Ciò che sorge dalla terra, dall'acqua e dal fuoco e di nuovo in essi cade inabissandosi, non può avere un solido fondamento. Qui la parola ha raggiunto il suo confine.

(I brani sono tratti da: "Il Contemplatore solitario", Parma Ugo Guanda Editore, 1995, Traduzione di Quirino Principe.)

S C R A B B L E

Rubrica di enigmistica e retorica con varie e divagazioni sul linguaggio.

Un tiro mancino

a cura di Humpty-Dumpty

Eccellente, davvero eccellente! Come anticipato con colpevole preveggenza, nessuno è venuto a capo dell'insidioso rebus fonetico di Luciano, pur avendo avuto a disposizione due preziosi cicli lunari. Questo mi dà qualche soddisfazione.

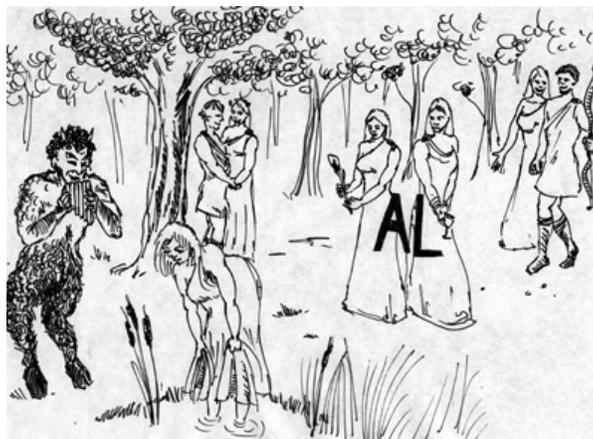
L'intrepido Lorenzo da Medesano confessa candidamente di non sapere il francese, e tenta la sorte. Se non altro, osservando con la sufficiente supponenza il variegato spaesamento dei più (di straordinaria evidenza nello sguardo ovino della paffuta Molly Dolly - tesoro, grazie per lo sforzo...), non si può dire che il bravo Lorenzo non si sia fatto i conti in tasca: per chi ne abbia voglia e talento è facile calcolare quali probabilità avesse di indovinare la soluzione a lume di naso. Un'idea abbagliante, senza dubbio, ma mi spiace per te, dovrai ritentare.

Un consiglio a Green O'Fisher: lascia stare Pinocchi e abbecedari, sei sulla strada sbagliata.

Il premio si fa intanto più consistente Oltre alla guida di Parigi, trovo se non altro filologicamente corretto inviare allo sfrontato eventuale solutore anche una guida dei migliori ristoranti della città, dove si serve il prelibato uovo al muretto! Rompetevi le meningi sul numero 1 di **Ardis monthly**, e voltiamo pagina.

Oggi vi trovate davanti una scena idillica, tangenzialmente lillipuziana, vagamente improbabile, direi enigmistica. Fatene tesoro.

REBUS IDILLICO – frase: 8, 2, 4



Il primo solutore si vedrà recapitare a casa la soluzione. Non vi aspettate quintali di euro, è una risposta errata!

Scrivete a scrabble@fannyalexander.org

NABOKOV QUIZ

Questo quiz è tratto dal numero 14 (Agosto - Ottobre 1999) di "The Barcelona Review" per gentile concessione degli autori e della redazione.

1. Nabokov incontrò sua moglie Véra



Vera e Vladimir Nabokov

- a. ad un balletto a San Pietroburgo
- b. ad una festa da ballo a Berlino
- c. all'opera a Parigi

2. In quali delle seguenti Università Nabokov non ebbe mai una cattedra di insegnamento?



Vladimir Nabokov

- a. Cornell
- b. Wellesley
- c. Vassar
- d. Stanford
- e. Harvard

3. In Russia Nabokov scrisse con lo pseudonimo di



Vladimir Nabokov

- a. V. Sirin
- b. Vladimir Virin
- c. Van Veen

4. Il figlio unico di Nabokov, Dmitri, è diventato

- a. cantante d'opera e pilota di macchine da corsa
- b. decoratore di interni e pilota di macchine da corsa
- c. regista teatrale e pilota di macchine da corsa

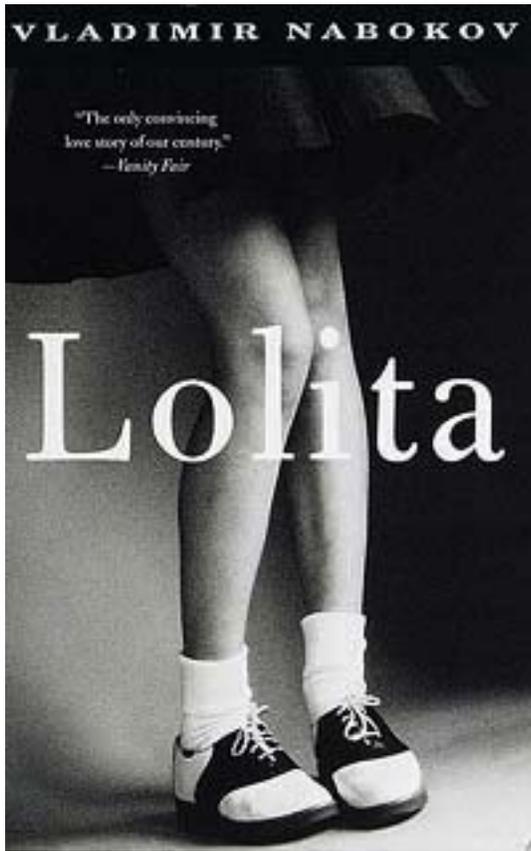
5. Nabokov e sua moglie si vantavano di condividere un senso di



Vera Nabokov

- a. cinestesia
- b. sinestesia
- c. telestesia

6. Lolita venne pubblicato per la prima volta da



- a. Algoritm Publishers a Mosca
- b. Olympia Press a Parigi
- c. Editions Zoé in Svizzera
- d. G. P. Putnam's Sons negli Stati Uniti

7. Quale dei seguenti attori non interpretò mai un personaggio nabokoviano?

- a. Peter Sellers
- b. Frank Langella
- c. Nicol Williamson
- d. Sue Lyon
- e. Melanie Griffith
- f. Ana Karina
- g. Dominique Swain
- h. Klaus Kinski

8. Quale gruppo rock inserì una citazione nabokoviana nei suoi testi?

- a. I Police
- b. The Cure
- c. Gli U2

9. Quale scrittore britannico, dopo aver condotto un'intervista a Mrs. Nabokov, fu poi da lei accusato di non avere riportato le sue parole correttamente?

- a. Ian McEwan
- b. Christopher Isherwood
- c. Martin Amis

10. Su quali dei seguenti punti Vladimir Nabokov non dibatté affatto con Edmund Wilson nel loro epistolario?

- a. la versificazione russa
- b. i meriti di Lenin
- c. il valore di Charles Dickens
- d. l'estetica dei lepidotteri

11. Nabokov era noto per



Vladimir Nabokov

- a. nascondersi dietro ai menù nei ristoranti mentre la moglie prendeva le ordinazioni
- b. condurre intere conversazioni telefoniche per tramite della moglie
- c. appoggiarsi alla moglie per sbrigare la maggior parte della corrispondenza di lavoro
- d. avvalersi dell'aiuto della moglie per le correzioni dei compiti e come assistente delle lezioni
- e. tutto questo
- f. nessuna di queste cose

12. Nabokov era orgoglioso di scrivere i suoi romanzi

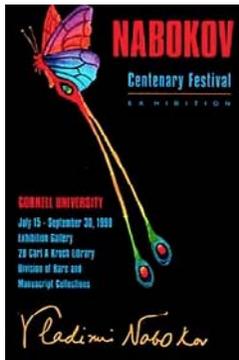
- a. su lunghe e gialle buste imbottite
- b. organizzati in schede
- c. sul lato posteriore della sua corrispondenza

13. Un potpourri di personaggi, nessuno oscuro ... Collega i nomi dei personaggi ai loro romanzi di appartenenza

- 1. John Shade
- 2. Adam Krug
- 3. Kurt Dreyer
- 4. Lev Ganin
- 5. Dolly Haze

6. Liza Bogoevov
 7. Albinus
 8. Fyodor Godunov-Cherdynstev
 9. Cincinnatus C.
 10. Martin Edelweiss
 11. Vadim Vadimich
 12. Marina Durmanov
 13. Mr. Silbermann
 14. Luzhin
 15. Hermann
-
- a. Ada
 - b. The Real Life of Sebastian Knight
 - c. Bend Sinister
 - d. King, Queen. Knave
 - e. Pale Fire
 - f. Lolita
 - g. Pnin
 - h. Laughter in the Dark
 - i. Invitation to a Beheading
 - j. The Defense
 - k. Despair
 - l. Glory
 - m. Mary
 - n. Look at the Harlequins!
 - o. The Gift

14. Dr. Charles Kinbote afferma di venire dal regno di



V.N. Centenary Festival

- a. Zembla
- b. Antiterra
- c. Padukgrad

15. Lucette, la sorella più giovane di Ada

- a. precipita da una scogliera nella Francia meridionale
- b. si getta sotto un treno a Praga
- c. salta giù da una nave nell'Atlantico

16. Lolita si sposa e si trasferisce

- a. nella parte settentrionale di New York
- b. in Alaska

- c. nel Connecticut
- d. nel Midwest

17. Come hanno sottolineato i critici vi sono molte analogie tra *The Defense* e

- a. "Il cappotto"
- b. "Il giardino dei ciliegi"
- c. "La morte di Ivan Ilych"

18. Il secondo romanzo di Nabokov, *King, Queen, Knave* è una versione satirica auto-riflessiva

- a. il romanzo di costume
- b. il romanzo d'adulterio
- c. il romanzo dell'émigré

19. Il primo racconto americano di Nabokov

- a. *Invitation to a Beheading*
- b. *Bend Sinister*
- c. *Laughter in the Dark*

20. Nel *Dono* il protagonista svolge ricerche



Vladimir Nabokov

- a. sulla biografia letteraria di Nikolai Chernyshevsky
- b. sulle origini e dei principi della *camera obscura* di Daguerre
- c. sul background storico dello Zar Alexander

21. Nel racconto di Nabokov "Ultima Thule" dalla raccolta *A Russian Beauty* troviamo un personaggio, Mr. Falter, che afferma di essere a conoscenza

- a. dell'origine del tempo
- b. delle coordinate spaziali di un universo parallelo
- c. la risposta al mistero dell'universo

22. Nel racconto "Signs and Symbols" dalla raccolta *Nabokov's Dozen: Thirteen Stories*, "la mania referenziale" è l'affezione di

- a. un giovane ragazzo ebreo in un ospedale psichiatrico
- b. un émigré russo in un'Università americana
- c. un medico tedesco di mezza età a Berlino

23. Nel 1944 Nabokov scrisse un saggio su

- a. Nikolai Gogol
- b. Alexander Pushkin
- c. Ivan Turgenev

24. Il "racconto degli scacchi" di Nabokov è



Vladimir Nabokov a caccia di farfalle

- a. Pnin
- b. Look at the Harlequins!
- c. The Defense

25. L'unico personaggio russo che compare in *Lolita* è

- a. l'attore Fyodor
- b. il taxista Maximovich
- c. the camp counselor Olga
- d. il portiere Vladimir

Due siti nabokoviani da visitare:

Zembla, il sito Ufficiale di "The International Vladimir Nabokov Society":
www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/zembla.htm

Waxwing, un sito più personalizzato, creato da J.M. Martinez:
www.fulmerford.com/waxwing/nabokov.html

S A L O N S

Salons è una rubrica di commenti, interviste, immagini disparate su cui viene elaborata prosa. Cronache di visite immaginarie, visioni, recensioni, stemmi, ninnoli, celebri quadri, disegni, frammenti di templi et cetera.

Frequenze Disturbate 2002.

di Marco Molduzzi

Urbino. 1,2,3 agosto.

I Giant Sand



Il grande muro di mattoni rossi. Il palco. Il prato della Fortezza Albornoz. Un piccolo altipiano degradante e appena più in basso Urbino. Ma la tre giorni di Frequenze Disturbate, per me come per altri era iniziata prima, tra le vie e i tavolini dei caffè del centro. Lo sguardo vivace e curioso di Howe Gelb, mascherato dal suo fare sornione, mentre tra il cappuccino e la visita al Duomo donava sorrisi alla sua ciurma e al mondo. Musica. Qui niente star da rotocalchi. I Giant Sand, l'impressione è quella di gente che suona perché non potrebbe fare nient'altro nella vita. Sul grande palco nessuna celebrazione e nessun monumento, solo la voglia di giocare con

l'infinito repertorio della tradizione americana. Rallentare e accelerare, bisbigliare e urlare in ogni brano. Folk, country e blues o il pop raffinato di Sonny Bono sembrano però male adattarsi. Howe scherza con il suo cd-player. Fa partire la tromba di Miles Davis, ride, coinvolge il pubblico in coretti insensati. In poche parole non è quello il suo momento. Ovviamente non si risparmia, continua il suo gioco divertito nonostante l'evidente nervosismo di chi si preoccupa di non sfiorare i tempi. Alla fine un lampo, si gira, in uno scatto di ribellione si scaglia a peso morto sulla batteria, sfasciandola.

La sera dopo Mark Lanegan, un pacchetto di sigarette, per un'ora o poco più di canzoni che la sua voce trasforma in buchi neri nei quali si può facilmente sprofondare. Mi accorgo di avere la pelle d'oca ma non ho freddo.

Non basta. Altre cose più o meno gradevoli succedono sul grande palco della Fortezza ma sono ancora le incursioni del pirata Howe e dei suoi nella piccola pedana dell'ex convento di Santa Chiara a travolgere e regalare poesia. Nella scaletta di mezzanotte c'è la brava Thalia Zedek, debitrice di Cohen e di Lou Reed ma con un personale carico di sofferenza che rende emozionante il suo concerto, e la seconda sera il reading di Emidio Clementi con i suoi racconti del Pratello; ma è il fuori programma quello che accende. Howe imbracciando la Fender di Thalia prima disegna due ballate sghembe con la sua voce cavernosa poi la coinvolge in una strampalata versione di "Johnny Hit And Run Paulene" degli X. Il giorno seguente è tutta la banda, con la sola eccezione di Convertino, a prendere possesso della scena con un set

acustico che non si dimentica. Il battito dello stivale che tiene il ritmo. Qualche arpeggio di chitarra, una strofa sussurrata, poi violino e contrabbasso che si intrecciano ai cori; atmosfere senza tempo. Sono le tre di notte.

Ricordo il sorriso e lo sguardo incredulo di Howe che non voleva smettere di suonare.

Intervista ad Hans Heinz Oppermann

studioso ed estimatore pucciniano

di Matteo Ramon Arevalos

So che hai una formazione di tipo storico-economico. Hai condotto studi di economia alla John Hopkins University a Bologna, se non sbaglio. Dunque come nasce l'amore per la musica, e da dove, e in particolare la passione per la musica operistica e per Puccini? Ci sono connessioni invisibili ma essenziali con il tuo percorso di studio?

Giacomo Puccini



No! Sono due cose completamente separate. L'economia alla *John Hopkins* e la musica di Puccini sono due cose così lontane! L'amore per la musica nasce dall'esperienza teatrale per me, dalla frequentazione diretta con la musica nei teatri. Non mi dimenticherò mai la mia prima opera, al Teatro dell'Opera di Berlino. Ero andato per assistere alla "Bohème" di Puccini. Erano gli anni '52 o '53. Io avevo un amico il cui padre era il primo violoncellista del Teatro dell'Opera di Berlino. Quando imparò che mi era così piaciuta la Bohème lui mi disse: «se ti piace Puccini non puoi limitarti ad ascoltare la "Bohème", ascolta la "Butterfly" anche, ma soprattutto la "Turandot"!». Allora mi sono messo ad ascoltare tutte queste opere - erano gli anni '50 come ho detto - e da allora l'opera e in particolare Puccini mi sono entrati nel cuore. Anche a Vienna, in seguito, frequentavo sempre il Teatro dell'Opera, ascoltavo tutto quello che c'era da ascoltare. Prendevo

i biglietti con posto in piedi a teatro. Badavo a scegliere opere brevi, naturalmente per questo motivo, la mia prima opera fu ad esempio la "Salomé" di Strauss: non ho mai ascoltato Wagner in quel teatro! A Vienna studiavo economia, poi mi sono trasferito a Bologna, dove iniziai a frequentare alla *Hopkins* il corso di economia internazionale, pensa che in tutto quel periodo non sono andato una volta al Teatro Comunale! Non lo so perché... Forse ero molto concentrato nella mia professione, nelle prospettive future della mia professione. Poi non sono stato bene e sono stato ricoverato in clinica per quattro settimane. Non potevo certo affaticarmi allora, fare sforzi fisici, stare in piedi tutte quelle ore. Ma potevo pur sempre studiare! Allora decisi di comperare il "Carteggio" pucciniano. Esiste in italiano un'edizione con più di mille lettere di Puccini. Mi sono messo a studiarlo. Incontravo moltissimi riferimenti e nomi di persone a me sconosciute e pensavo: non posso non conoscere tutto questo, devo studiare, devo conoscere le persone fondamentali con cui Puccini ha intrattenuto relazioni, quelle che hanno ruotato intorno alla sua vita! Erano gli anni '80. È così che sono diventato uno studioso pucciniano. Quasi per caso, spinto da una consuetudine e da una passione.

Ma cosa significa oggi per te essere studioso pucciniano, anche tenuto conto di un contesto istituzionale di studi pucciniani, e delle relazioni che intrattieni con esse e con altri studiosi che si sono formati anche in maniere differenti dalla tua?

Prima di tutto devo fare una premessa sullo stato degli studi pucciniani oggi, sulle istituzioni che si occupano di Puccini. Quando cominciai ad occuparmi di Puccini, come ti dicevo, cominciai a leggere molto: e qualsiasi cosa leggessi continuavo ad imbartermi in un nome: Maehder. È un musicologo assai famoso, come ho imparato dopo, ma non solo, è un grande conoscitore delle opere, a livello pratico intendo, conosce personalmente i registi e i cantanti. Anche in Italia è piuttosto noto, ha partecipato ed organizzato convegni... Comunque, dicevo, io scrissi una lettera ad un indirizzo di Berna di Maehder che avevo trovato. E cominciai a relazionarmi da allora con l'ambiente degli studi pucciniani. La situazione di tali studi oggi ha una geografia assai complessa, per varie intricate ragioni...

Scusa se ti interrompo, c'è anche un'erede di Puccini, vero? La nipote, se non sbaglio...

Sì, esiste una nipote. Era un insegnante di scuola media ma quando andò in pensione decise di fondare un istituto di studi pucciniani.

A Lucca?

No, a Milano. A Lucca il Comune e gli Enti pubblici hanno creato una fondazione, anzi ci sono due differenti fondazioni pucciniane a Lucca, ma questo te lo spiego tra poco. Puccini è morto nel '24: dunque, nel '74, per le celebrazioni del ventennale della morte, a Lucca si organizzò un gran convegno. Fino a questa data i materiali di studio su Puccini reperibili erano scarsissimi: per lo più i "Carteggi", e un libro, una monografia di uno studioso inglese, Carner. Dopo il '74 invece cominciò a diffondersi una certa "cultura pucciniana", arrivarono molti libri, molte cose vennero pubblicate su Puccini. Dunque, per tornare alla seconda Fondazione a Lucca, quella a cui accennavo prima, le cose stanno così: a Pisa c'è una cattedra di psicologia diretta da una studiosa americana, esperta di musica medievale, sposata con un italiano. Sotto la sua guida è stato organizzato un convegno nel '94 in occasione del settantesimo anniversario della morte di Puccini. Era un grosso convegno, con relatori che venivano da tutto il mondo.

E tu hai partecipato per la Germania, in qualità di esperto studioso rappresentante dell'area tedesca, vero?

Ma...ho partecipato sì, ma devo dire che in Germania ci sono in tutto quattro o cinque studiosi importanti, e io sono decisamente il meno famoso tra loro ... ah, ci sono anche alcune tesi di studenti valide, che segnalerei, a proposito di Puccini...Ma andiamo avanti!

Dunque, per completarti il quadro: c'è un inglese, di nome Budden, che vive a Firenze, che è specialista di Verdi e Puccini. Egli fondò e divenne il presidente, negli anni '90, di un centro studi pucciniani, sempre a Lucca. Questo centro di studi ha anche un'attività editoriale: pubblicano una monografia ogni due anni su Puccini. Dunque siamo a quota quattro: Milano, Lucca, Pisa e ancora Lucca...

Molta documentazione, in tale e tanta frammentazione, è andata dispersa, se ne sono perse le tracce...è il rischio che si corre... C'è una casa natale di Puccini, che è proprietà della signora Puccini, la nipote. Ma mancano ancora molti documenti e lettere, di cui è certa l'esistenza, ma non si sa dove si trovino esattamente. Questa è la situazione: è assai complicata. Possiamo dire che l'interesse oggi è grande, ma non credo che si arriverà ancora a scoprire qualcosa di nuovo.

E dunque gli studi si orientano su un lavoro critico e filologico delle cose esistenti? Credi davvero che non possano emergere più materiali nuovi, che non possano farsi nuove scoperte?

Scoperte? Ah, no! Per Puccini non si parla di scoperte, non più, e non di cose così eclatanti, sai è un compositore molto recente, quasi "contemporaneo", essendo morto negli anni '20.

Ti faccio un esempio di una "scoperta" recente sull'opera pucciniana. "Turandot", l'ultima opera di Puccini, non è stata mai finita, perché lui è morto prima di terminarla, e l'ultima parte

dell'opera è stata completata da un compositore italiano di nome Franco Alfano. Alfano non ha mai conosciuto l'opera integrale, conosceva solamente quindici fogli corredati di schizzi dello stesso Puccini. Eppure doveva "comporre come Puccini", cioè doveva portare a termine un'opera così come si poteva supporre che Puccini l'avrebbe completata. Un lavoro impossibile. Toscanini, che è stato il direttore della prima assoluta di quest'opera "completata", arrivata la sera della prima a Milano, si rifiutò recisamente di eseguire l'opera con il finale di Alfano. La sera del debutto terminò esattamente dove Puccini aveva finito. Solo la seconda sera questa parte nuova, quella di Alfano, venne eseguita, ma Toscanini operò un ulteriore taglio nel lavoro di Alfano, tenendo solo la parte che gli piaceva, che gli sembrava compatibile con l'opera pucciniana. Dunque in quel caso debuttò una "Turandot" con un finale aggiunto, il finale di Alfano, e successivamente ritoccato secondo il gusto di Toscanini. Quando poi venne scoperta dalla critica questa versione (quella con il finale di Alfano completo), e l'ha scoperta Maehder, il critico di cui parlavo prima, si sono date rappresentazioni di questa nuova versione, a Londra ad esempio. A Tenerife hanno poi commissionato a Luciano Berio un nuovo finale di "Turandot", per sostituire quello di Alfano. Berio era un noto estimatore di Puccini al contrario di molti suoi contemporanei. Chailly diresse la prima a Tenerife in forma di concerto, poi come opera venne eseguita ad Amsterdam e Gergijev la diresse a San Pietroburgo. Ecco queste sono le diatribe filologiche di cui si occupa uno studioso di Puccini oggi. Occorre fare attenzione. È una grossa responsabilità avvallare o meno certe forme.

Per tornare ad oggi: le stagioni operistiche sono gremite di opere di Puccini, Verdi, e sono assai appoggiate, anche in termini finanziari, almeno in Italia lo sono: dal Ministero il Teatro d'Opera riceve una fetta enorme dei fondi destinati alla cultura. E l'eredità del melodramma? Sempre che si possa parlare ancora di opera oggi, di "melodramma contemporaneo"...

Ad essere sincero ci sono due differenti scuole di pensiero. Io sono un conservatore. I progressisti dicono che le opere contemporanee sono quelle di Luigi Nono, Berio, Bussotti, Sciarrino. L'altra corrente dice che l'opera lirica, il teatro dell'opera è morto, proprio con la "Turandot". O meglio, si può discutere al massimo sulle ultime cose di Strauss, su Respighi... Ma l'opera è finita. Gli avversari dicono che quest'opera, l'opera intesa in tal guisa, è un museo. Io credo che non ci siano state opere dopo quelle che ho citato. Ti specifico che quando parlo di opera io penso alla grande idea di teatro totale, quella di Wagner e non solo.

Ma perché dici che l'opera è finita?

Perché non ne vengono più scritte, gli autori non ne scrivono più...

Sì ma io parlavo delle vere ragioni, di quelle profonde. Che ragione credi ci sia dietro, tu che sei convinto di questo - che l'opera oggi sia morta - ti sarai pure interrogato sulle ragioni...

La scuola di Shöenberg ha orientato lo sviluppo della melodia su certe vie del tutto nuove. La musica è stata vissuta da allora in poi in un certo senso come fosse soprattutto una costruzione - e certo è una costruzione - ma in una misura in tutto e perfettamente "quantificabile". Tutto è diventato più intellettuale. Adorno, che è il filosofo della musica contemporanea, e con lui la scuola di Postdam, hanno favorito e incoraggiato fondamentalmente queste composizioni. In alcuni casi si sono raggiunti risultati che a me paiono aleatori e cerebrali. L'opera d'oggi, lo spirito del melodramma, sta nella cinematografia forse: è il film. L'idea stessa del film è più vicina all'opera delle opere contemporanee. Melodia-libretto-attori-scene-costumi-musica... Non tutti i film certo! Tantissima gente va al cinema oggi. Prima della prima Guerra Mondiale tantissima gente andava all'opera, invece. C'erano arie davvero famose, che tutti conoscevano e cantavano: melodie "famosi" e cantanti "famosi". Famosi per la gente, per tutta la gente, capisci?

E oggi tutto questo non c'è più... Ma qual è la differenza?... Cosa pensi ad esempio del "Pierrot lunaire"?

"Pierrot lunaire" non è un'opera, non nel senso che ti dicevo: manca il fascino del teatro. Del teatro totale. Ma il problema vero credo sia un altro. L'opera nasce come genere popolare, e i compositori dell'opera classica hanno sempre pensato al pubblico. Oggi ci si lamenta perché nessuno vuole ascoltare la musica classica. L'importanza dell'opera oggi non è più la stessa. È stata soppiantata dallo sport, con la televisione, in senso spettacolare, e dal cinema. Il teatro anche non ha più la stessa risonanza. Ma puoi dire che Shakespeare è vecchio, che è ammuffito, come alcuni dicono di Puccini? Nessuno può dire che Shakespeare non è teatro in senso moderno, credo.

E le regie d'opere pucciniane, oggi?

Puccini è ancora molto amato dal pubblico, nonostante tutto. Ma adesso, noto quasi ovunque, c'è questa grande ansia di attualizzazione, in generale. "Puccini non mi interessa" – dicono alcuni "non così come è: è anacronistico". Scarpia diventa allora, in regia a cui ho assistito, il comandante della polizia, un fascista di Roma. Non interessa più l'idea originaria del compositore, in cui anche la componente storica giocava un ruolo preciso. C'è quest'ansia assoluta della sensazione, dello shock. Ma sì, ancor oggi naturalmente si danno moltissime regie di opere pucciniane: nei cartelloni ogni mese c'è almeno una produzione di una nuova opera di Puccini, e naturalmente c'è anche molto di buono.

Puoi raccontarmi di qualcuna di queste, qualcuna a cui tu abbia assistito, qualche tua storia personale...

Una storia... Ah, sì! 1964: alla Scala di Milano Zeffirelli e Karajan hanno preparato una nuova edizione della "Bohème". Io ho deciso di andare da Bologna a Milano per assistervi. Voglio assolutamente assistere a quest'opera. Faccio il biglietto, quello del treno, prenoto in teatro... Ma quando devo partire, al momento esatto della partenza dico, scopro che c'è uno sciopero: e non nella ferrovia, ma al Teatro della Scala! Peccato!

Zeffirelli presentò in seguito la "Bohème" al Metropolitan, poi a Vienna.

Ma vediamo come finisce. Inizio degli anni '90 - ero a Milano per studiare in Biblioteca - leggo sul giornale: "questa sera Zeffirelli: la "Bohème"; dirige: Gavazzeni; interpreti: Mirella Freni, Roberto Alagna. Mi affretto a prenotare: c'era, il biglietto c'era! Palco centrale. Un bel posto. Non ero vestito molto elegante forse, ma era decisamente lo stesso! L'importante era essere lì. Ecco: finalmente la vidi. E ti garantisco che ne valeva davvero la pena.

E per quello che riguarda le incisioni, invece? Quali ritieni che siano le migliori incisioni pucciniane?

C'è un'incisione ottima che risale agli anni '70 con la Freni e Pavarotti; orchestra: i Berliner. Dirige: Karajan. Credo che questa sia la migliore incisione per la "Bohème". Toscanini ad esempio ha tutto un altro modo di dirigerla, ha un ritmo molto più veloce. Ecco, questo è un caso in cui di nuovo c'è spazio per la discussione tra studiosi ed esperti. Nel 1894 la prima rappresentazione che venne data di "Bohème" venne diretta da Toscanini. Puccini, che vi assisteva, ne fu entusiasta; allora oggi è certo difficile per chiunque dire che la migliore è quella di Karajan! Chissà cosa ne avrebbe pensato Puccini... Dall'altra parte ci sono i sostenitori di quest'ultima: Michele Geradi, ad esempio, nella sua monografia su Puccini cita l'esecuzione di Karajan e la loda molto, la cita come "migliore" In un certo senso discussioni di tale genere sono molto legate al gusto personale, voglio dire, quando il livello è pur sempre alto... Ecco, un'altra questione è quella del giudizio critico che si esercita sulla *performance* dei cantanti, sulle diverse interpretazioni. E qui, appunto entra in ballo anche un fatto di gusto, non più solo di competenza. Ad esempio, ricordo una "Bohème" a Torino, con la Freni e Pavarotti. Fu un successo. Cento repliche. Io non volevo assolutamente andare a vederla per via di Pavarotti.

Poi l'ho vista, una ripresa televisiva ho visto. E difatti, confermo, non ne valeva la pena. Ma vedi questo è interessante per voi? Voglio dire per gli altri?

Pensa a certi cantanti che sono tradizionalmente cantanti "pucciniani" e pensa alla Callas che cantò Puccini così poco infondo, ma come lo cantava!...Diceva: "Puccini non mi piace", dunque non lo cantava volentieri, ma lo cantava benissimo! È una contraddizione questa? Come si può attribuire a qualcuno il titolo di cantante "pucciniano", con che criterio? Non è solamente una questione di voce. Dicono che i cantanti che lavorano volentieri su Strauss, quelli sono anche bravi per Puccini. Non so se sia sempre vero... Non si può dire che sono cantanti "pucciniani"...

Riguardo alla Callas infatti vale proprio il discorso "non è solo questione di voce", lei aveva una grande potenza drammatica anche, pensa alla "Tosca" di Zeffirelli...

Pensa anche a cosa è l'incisione di "Tosca": Callas, Tito Gobbi, Di Stefano, De Sabata. Ecco, vedi, questo volevo proprio dire prima, è solo questo che fa un'opera, non un singolo uomo od un singolo evento: un equilibrio artistico perfetto. Eh sì, questa è davvero un'altra storia, qualcosa di veramente straordinario...

I N T R A N S I G E N Z E

"Intransigenze" in questo numero è dedicato al tema della menzogna. I tagli che si potrebbero dare all'argomento in questione sono infiniti. Si è scelto di dare un taglio politico-retorico a questa riflessione filosofica, che è poi pur sempre una riflessione sui linguaggi. Il saggio di Koyré, qui tradotto, non è molto conosciuto, ed è comparso per la prima volta nella rivista "Renaissance" nel 1943: è una magistrale riflessione sui regimi totalitari come "cospirazioni alla luce del sole", per certi versi tristemente attuale, in cui la menzogna politica, la menzogna "di secondo grado" ha parte fondamentale.

La riflessione di Ezio Raimondi, riportata in forma di appunti di una lezione univesitaria sul "Barocco moderno", analizza le forme linguistiche aggrovigliate e "pasticciate" di Gadda, riflette sulla sua "menzogna" barocca e sul "bernoccolo romanizzatore che l'ossiede".

Per finire, la menzogna nella commedia antica, trattata da Aristofane nell'opera che segna un punto fondamentale nella riflessione drammaturgica e linguistica dell'autore, l'opera in cui è condotta la spietata critica ai Sofisti, e alla "menzogna" sofistica: "Le Nuvole".

Totalitarismo e menzogna. 1943.

di Alexandre Koyré

traduzione dal francese di Chiara Lagani

Non si è mai mentito come ai nostri giorni. Né mentito in una maniera così impudente, sistematica e costante. Si potrà dire forse che non è niente di nuovo, che la menzogna è vecchia come il mondo, oppure, per lo meno,



che l'uomo è *mendax ab initio*; che la menzogna politica è nata con la città stessa, come, abbondantemente, ci insegna la storia; infine, senza stare a risalire il corso degli anni, che "l'imbottitura di cervello" della Prima Guerra Mondiale e la menzogna elettorale dell'epoca che l'ha seguita hanno raggiunto dei livelli e stabilito dei primati che sarà duro superare.

Tutto ciò è vero, senza dubbio. O quasi. È certo che l'uomo è definito dalla parola, e che è essa che porta con sé la possibilità della menzogna e che, con buona pace di Porfirio - mentire, molto più che ridere, è proprio dell'uomo. È ugualmente certo che la menzogna politica è di tutti i tempi, che le regole e le tecniche di quella che anticamente si chiamava "demagogia" e che ai nostri giorni si chiama "propaganda" sono state sistematizzate e codificate da migliaia di anni **(1)** e che i prodotti di queste tecniche, la propaganda degli imperi dimenticati e ridotti in polvere ci parlano, ancor'oggi, dall'alto delle mura di Karnak e delle rocche d'Ankara.

È incontestabile che l'uomo ha sempre mentito. Mentito a se stesso. E agli altri. Mentito per suo piacere - il piacere di esercitare questa facoltà stupefacente del "dire ciò che non è" e del creare, con la parola, un mondo di cui lui solo è il responsabile e l'autore. Mentito anche per difesa: la menzogna è un'arma. L'arma favorita dell'inferiore e del debole **(2)**: ingannando l'avversario ci si afferma su di lui e ci si vendica di lui **(3)**.

Ma non dobbiamo procedere qui con l'analisi fenomenologica della menzogna, con lo studio del posto che essa occupa all'interno dell'essere umano: tutto ciò riempirebbe un volume. È alla menzogna moderna, e ancora più strettamente, alla menzogna politica moderna soprattutto, che vogliamo dedicare qualche riflessione. Poiché, malgrado le critiche che ci faranno, e malgrado quelle che noi facciamo a noi stessi, restiamo convinti che, in questo campo, *quo nihil antiquius*, l'epoca attuale, o più esattamente i regimi totalitari, hanno portato molte innovazioni.

L'innovazione non è totale, senza dubbio, e i regimi totalitari non hanno fatto che portare al colmo certe tendenze, certe attitudini, certe tecniche che esistevano ben prima di loro. Ma niente è interamente nuovo nel mondo, tutto ha delle fonti, delle radici, dei germi, e tutti i fenomeni, tutte le nozioni, tutte le tendenze, portate al culmine si alterano e si trasformano in qualche cosa di sensibilmente differente.

Noi sosteniamo dunque che non si è mai mentito tanto quanto ai nostri giorni, e che non si è mai mentito così massicciamente e così totalmente, come si fa ai nostri giorni.

Non si è mai mentito tanto... In effetti, giorno dopo giorno, ora dopo ora, minuto dopo minuto, fiumi di menzogne si riversano sul mondo. La parola, la scrittura, il giornale, la radio... tutto il progresso tecnico è messo al servizio della menzogna.

L'uomo moderno - qui ancora è l'uomo del totalitarismo a cui pensiamo - si bagna nella menzogna, respira menzogna, è sottomesso alla menzogna, in ogni istante della sua vita. **(4)**

Quanto alla qualità - vogliamo parlare di qualità intellettuale - della menzogna moderna, essa ha avuto un'evoluzione inversa rispetto alla sua mole. Si capisce, del resto. La menzogna moderna - questa è la sua qualità distintiva - è un prodotto di massa ed è indirizzata alla massa. Ora, ogni produzione di massa, ogni produzione - ogni produzione intellettuale soprattutto - destinata alla massa, è costretta ad abbassare i suoi *standards*. Così, se niente è più raffinato delle tecniche di propaganda moderna, non c'è niente di più grossolano dei contenuti delle loro affermazioni, che rivelano un disprezzo assoluto e totale della verità. E anche della semplice verosimiglianza. Disprezzo che non è eguagliato se non da quello - implicito - delle facoltà mentali di coloro a cui si indirizza.

Ci si potrebbe anche domandare - e ci si è domandati effettivamente - se qui si ha ancora il diritto di parlare di "menzogna". In effetti la nozione di menzogna presuppone quella di veridicità, di cui è l'opposto e la negazione, come la nozione di falso presuppone quella di vero. Ora, i filosofi ufficiali dei regimi totalitari proclamano all'unanimità che la concezione della verità oggettiva, una per tutti, non ha alcun senso; e che il criterio della "Verità" non è il suo valore universale, ma la sua conformità allo spirito della razza, della nazione o della classe, la sua utilità razziale, nazionale o sociale. Proseguendo e spingendo all'estremo le teorie biologistiche, pragmatiste, attiviste sulla verità, e consumando così quello che è stato così ben definito il "tradimento degli intellettuali" i filosofi ufficiali dei regimi totalitari negano il valore proprio del pensiero che, per loro, non è una luce, ma un'arma; il suo scopo, la sua funzione, ci dicono, non è quello di rivelarci il reale, vale a dire ciò che è, ma di aiutarci a modificarlo, a trasformarlo, dirigendoci verso ciò che non è. Ora, per questo, come è stato riconosciuto da

lungo tempo, il mito è spesso preferibile alla scienza, e la retorica che si rivolge alle passioni alla dimostrazione che si rivolge all'intelligenza.

Così anche nelle loro pubblicazioni (anche in quelle che si definiscono scientifiche), nei loro discorsi, e ben inteso, nella loro propaganda, i rappresentanti dei regimi totalitari si danno assai poco pensiero della verità oggettiva. Più forti di Dio Onnipotente stesso, trasformano a loro piacimento il presente, e anche il passato. **(5)** Si potrebbe dunque concludere, e talvolta lo si è fatto, che i regimi totalitari sono al di là della verità e della menzogna.

Noi crediamo, per parte nostra, che non sia così. La distinzione tra verità e menzogna, immaginario e reale, resta ben valida all'interno delle concezioni e dei regimi totalitari. Sono al loro posto e al loro luogo, soltanto che, in qualche caso, sono come invertite: i regimi totalitari si fondano sul primato della menzogna.

Il posto della menzogna nella vita umana è veramente curioso. I codici della morale religiosa, almeno per quello che concerne le grandi religioni universaliste, soprattutto quelle che derivano dal monoteismo biblico, condannano la menzogna in una maniera rigorosa e assoluta. Questo è del resto comprensibile: poiché il loro è il Dio della luce e dell'essere, ne risulta necessariamente che è anche quello della verità. Mentire, cioè dire quello che non è, deformare la verità e offuscare l'essere, è dunque un peccato; ed è anche un peccato piuttosto grave, un peccato d'orgoglio e un peccato contro lo spirito, un peccato che ci separa e che ci oppone a Dio. La parola del giusto, proprio come la parola di Dio, non può né deve essere che quella della verità.

Le morali filosofiche, tranne qualche caso di rigorismo estremo, come quelli di Kant e Fichte, sono, parlando in generale, molto più indulgenti. Sono più umane. Intransigenti per quello che concerne la forma positiva e attiva della menzogna, la *suggestio falsi*, esse lo sono molto meno per quello che concerne la sua forma negativa e passiva: la *suppressio veri*. Esse sanno che, come dice il proverbio, "non è un bene dire tutta la verità". Almeno non sempre; e non a tutti.

Molto più che le morali su base puramente religiosa, le morali filosofiche tengono conto del fatto che la menzogna s'esprime per mezzo di parole, e che ogni parola **(6)** è sempre indirizzata a qualcuno **(7)**. Non si mente "al vento". Si mente – così come si dice, o non si dice il vero – a qualcuno. Ora, se la verità è il giusto "nutrimento dell'anima", lo è soprattutto delle anime forti. **(8)** Essa può essere pericolosa per le altre. Può ferirle. Bisogna che sia dosata, diluita, confezionata. Inoltre bisogna tener conto delle conseguenze dell'uso che ne faranno coloro a cui la si dirà.

Non c'è dunque, per parlare in generale, un obbligo morale del dire a tutti la verità. Non tutti hanno il diritto di esigerla da noi. **(9)**

Le regole della morale sociale, della morale reale che si esprime nei nostri costumi e che governa, di fatto, le nostre azioni, sono ancora più morbide di quelle della morale filosofica. Queste regole, generalmente, condannano la menzogna. Tutti sanno che mentire è "brutto". **(10)** Ma questa condanna è ben lungi dall'essere assoluta. L'interdizione è lontana dall'essere totale. Ci sono dei casi in cui la menzogna è tollerata, permessa, anche raccomandata.

Anche qui un'analisi dettagliata ci condurrebbe troppo lontano. Grosso modo si può constatare che la menzogna è tollerata fin tanto che non nuoce al buon funzionamento delle relazioni sociali, fin tanto che "non fa del male a qualcuno" **(11)**; è permessa fin tanto che non produce lacerazioni nel legame sociale che unisce il gruppo, vale a dire, fin tanto che essa si esercita non all'interno del gruppo, del "noi"; ma all'esterno, non si possono ingannare i "nostri"; quanto agli "altri" **(12)** ... e del resto, essi non sono proprio per questo definiti "gli altri"?

La menzogna è un'arma. È dunque lecito adoperarla nella lotta. Sarebbe stupido non farlo. A condizione tuttavia di non utilizzarla che contro l'avversario, di non rivolgerla contro l'amico o l'alleato.

Si può dunque, parlando in generale, mentire all'avversario, ingannare il nemico. Ci sono poche società, come i Maori, che sono così cavalleresche da proibire gli stratagemmi in guerra. Ce ne sono ancora meno, come i Quaccheri e i Wahhabitati, religiose al punto di vietare ogni menzogna contro un altro, uno straniero, un avversario. Quasi ovunque l'inganno è amesso e permesso in guerra.

La menzogna non è, generalmente, raccomandata nelle relazioni pacifiche. Tuttavia (essendo lo straniero un nemico potenziale), la veridicità non è considerata mai la principale qualità dei diplomatici.

La menzogna è più o meno ammessa nelle relazioni commerciali: e qui ancora i costumi ci impongono dei limiti che tendono ad essere sempre più rigidi. **(13)** Tuttavia anche i costumi commerciali più rigidi tollerano senza protestare la menzogna riconosciuta della *réclame*.

La menzogna è dunque tollerata e ammessa. Ma giustamente... non è che tollerata e ammessa. In certi casi. Ci sono delle eccezioni, come la guerra, in cui, e solamente in quelle, avvalersene diventa una cosa giusta e buona. Ma se la guerra, da guerra eccezionale, episodica, passeggera diventa eterno e normale stato delle cose? È chiaro che la menzogna, da caso eccezionale, diventerebbe, essa stessa, una cosa normale, e che un gruppo sociale che si vedesse e si sentisse circondato da nemici, non esiterebbe assolutamente ad avvalersi contro di loro della menzogna. Verità per i "propri", menzogna per gli altri, diventerebbe una regola di condotta, entrerebbe nelle regole morali del gruppo in questione.

Ma spingiamoci oltre. Consumiamo una rottura tra questo "noi" e questo "gli altri".

Trasformiamo l'ostilità di fatto in inimicizia in qualche modo essenziale, che trae fondamento dalla natura stessa delle cose. **(14)** Rendiamo i nostri nemici minacciosi e possenti. È chiaro che tutto il gruppo, collocato in questo modo al centro di un mondo d'avversari irriducibili e irconciliabili, vedrebbe spalancarsi un abisso fra loro e se stesso; un abisso che nessun legame, nessun obbligo sociale potrebbe più colmare. **(15)** È evidente che all'interno di un tale gruppo e per un tale gruppo la menzogna – la menzogna nei confronti degli "altri", beninteso – non sarebbe più né solamente un atto tollerato, né una semplice regola di condotta sociale: diventerebbe obbligatoria, si trasformerebbe in virtù. In compenso la veridicità fuori posto, l'incapacità di mentire, ben lungi dall'essere considerata tratto cavalleresco, diventerebbe tara, segno di debolezza, di incapacità.

L'analisi, certo sommaria e incompleta, alla quale ci siamo abbandonati non è – lungi da noi – un semplice esercizio dialettico, uno studio astratto che risponde ad una possibilità assolutamente teorica. Al contrario: niente è più concreto e reale di quei gruppi sociali di cui abbiamo tentato di abbozzare una descrizione schematica. Non sarebbe difficile trovare esempi, ed essi si moltiplicherebbero, di società aventi attualmente la struttura mentale, a livelli diversi, i tratti fondamentali, o se si preferisce, la perversione fondamentale, che noi abbiamo segnalato. **(16)**



Ora, questi livelli, di cui abbiamo altrove seguito la scala ascendente, esprimono, ci sembra, l'azione di tre fattori:

1. Il livello di distanza e di contrapposizione tra i gruppi in questione. C'è molta differenza tra l'ostilità che si prova per lo straniero, un nemico potenziale e anche un nemico reale, naturale, e l'odio sacro che ispira i combattenti di una guerra religiosa. **(17)** E c'è differenza tra questo e la ferocia biologica che anima chi combatte una guerra di sterminio razziale.

2. I rapporti di forza, vale a dire il grado di potenziale di pericolo che è esercitato su un gruppo da parte dei suoi vicini-nemici. La menzogna, l'abbiamo già detto, è un'arma. Ed è soprattutto l'arma del più debole: non ci si avvale dell'astuzia nei confronti di qualcuno che si è certi di poter sgominare senza rischi; si giocherà d'astuzia, al contrario, per evitare un pericolo. **(18)**

3. Il grado di frequenza dei contatti tra i gruppi ostili e tra i loro membri. In effetti, se questi gruppi, che sono ostili, non entrano mai in contatto, o se vi entrano solamente nel campo di battaglia, se i membri di un gruppo non frequentano mai quelli dell'altro gruppo, essi avranno – eccettuata l'astuzia guerresca – assai di rado l'opportunità di mentirsi. La menzogna presuppone un contatto, implica ed esige un commercio.

Quest'ultimo punto ci obbliga a spingere l'analisi un po' oltre. Supponiamo che il nostro gruppo non abbia un'esistenza autonoma. Immergiamolo, tutto intero, all'interno del mondo ostile di un raggruppamento straniero, affondiamolo, tutto intero, in seno ad una società nemica, con la quale, ciononostante, esso si trovi quotidianamente in contatto: è chiaro che, all'interno e per il raggruppamento in questione, la facoltà di mentire sarà tanto più necessaria, e la virtù della menzogna tanto più apprezzata, e vuoi per la pressione esterna, per la tensione fra "noi" e "gli altri", per l'inimicizia tra "gli altri" e "noi", per la minaccia che "gli altri" fanno gravare su di "noi", essa si accrescerà e aumenterà in intensità.

Spingiamoci una volta di più fino alla situazione limite; facciamo crescere l'ostilità finché essa divenga assoluta e totale. È chiaro che il gruppo sociale di cui stiamo seguendo la metamorfosi si troverà costretto a scomparire. Scompare proprio, ovvero, avvalendosi fino all'estremo della tecnica e dell'arma della menzogna, sparire dallo sguardo degli altri, sfuggire agli avversari, sottrarsi alla loro minaccia rifugiandosi nella notte del segreto.

L'inversione è ormai totale: la menzogna, per il nostro gruppo, che è divenuto un gruppo segreto **(19)**, sarà più che una virtù. Sarà diventata una condizione d'esistenza, un modo d'essere abituale, fondamentale e primario.

Per il fatto stesso della segretezza, certi tratti caratteristici, propri ad ogni gruppo sociale in quanto tale, saranno accentuati, esagerati oltre misura. Così, per esempio, ogni raggruppamento erigerà una barriera più o meno permeabile e valicabile tra se stesso e gli altri gruppi: ogni gruppo riserva ai suoi membri un trattamento privilegiato, determina tra di loro un certo livello di unione, solidarietà, "amicizia"; ogni gruppo attribuisce un'importanza particolare al mantenimento della divisione con gli altri gruppi, e dunque alla conservazione di quegli elementi simbolici che ne informano, in qualche modo, il contenuto; ogni gruppo, ogni gruppo che esiste ora al mondo per lo meno, considera l'appartenere al gruppo un privilegio ed un onore **(20)**, e considera la fedeltà al gruppo un dovere per i suoi membri; ogni gruppo, infine, di quelli consolidati e che hanno raggiunto una certa dimensione, comporta un certo livello organizzativo, una certa gerarchia.

Tutti questi tratti sono esasperati all'interno dei gruppi segreti: tenendo fermo tutto il resto, la barriera che in certe condizioni poteva essere anche valicabile, diviene impermeabile **(21)**: l'aggregazione al gruppo diventa iniziazione irrevocabile **(22)**; la solidarietà si trasforma in attaccamento personale ed esclusivo; i simboli acquistano un valore sacro; la fedeltà al gruppo diventa il dovere supremo, talvolta l'unico, dei suoi membri; quanto alla gerarchia, divenendo segreta, acquista anch'essa un valore assoluto e sacro; la distanza tra i diversi gradi aumenta, l'autorità si fa illimitata, e l'obbedienza *perinde ac cadaver*, la regola e la norma dei rapporti tra i membri del gruppo e i suoi capi.

Ma c'è di più. Tutti i gruppi segreti, che siano raggruppamenti dottrinali o gruppi attivisti, sette o gruppi cospiratori - e, talvolta, la demarcazione tra questi due tipi di gruppo è difficile da tracciare, essendo i gruppi d'azione, o quasi sempre diventandolo, gruppi dottrinali - sono gruppi *in nome del segreto*, o anche dei segreti. Vogliamo dire che, quand'anche un movimento attivista, una banda di *gangsters* o una cospirazione di partito, non possieda una dottrina esoterica e segreta di cui è obbligato a salvaguardare i misteri, e occultarli agli occhi dei non-iniziati, la sua esistenza stessa è indissolubilmente legata al mantenimento di un segreto, e per di più di un doppio segreto: il segreto della sua esistenza, e quello relativo agli scopi della sua attività.

Ne risulta che il dovere supremo di un membro di un gruppo segreto, l'atto nel quale si esprime il suo attaccamento e la sua fedeltà a quel gruppo, l'atto tramite il quale si afferma e si conferma la sua appartenenza al gruppo, consiste, paradossalmente, nella dissimulazione proprio di questo fatto. **(23)** Dissimulare ciò che egli è e, per poterlo fare, simulare ciò che non è: ecco il modo d'esistenza che di necessità ogni gruppo segreto impone ai suoi membri.

Dissimulare ciò che è, simulare ciò che non è... Questo implica con tutta evidenza: non dire - mai - quello che si pensa e quello che si crede; inoltre: dire - sempre - il contrario. Per ogni membro di un gruppo segreto, la parola non è, di fatto, che il mezzo con cui nascondere il proprio pensiero.

Così dunque, tutto quello che si dice è falso. Ogni parola pronunciata in pubblico è una menzogna. Solamente le cose che non si dicono, o perlomeno, quelle che non si rivelano che ai "propri", sono, o possono essere, vere. **(24)**

La verità è sempre dunque esoterica e nascosta. Non è mai accessibile all'uomo comune, volgare, al profano. E neanche a colui che non sia completamente stato "iniziato". Ogni membro di un gruppo segreto, che sia degno di tale ruolo, ne ha piena coscienza. Così non crederà mai a quello che sentirà dire in pubblico da un altro membro del suo gruppo. E soprattutto non riterrà



mai vera qualunque cosa sarà proclamata pubblicamente dal suo capo. Infatti non è a lui che il suo capo si sta indirizzando, ma agli "altri", a queglii "altri" che lui ha il dovere di render ciechi, beffeggiare, ingannare. **(25)**

Così, per rinnovato paradosso, è nel rifiuto di credere a ciò che lui dice e proclama che si esprime la fiducia del membro del gruppo segreto al suo capo.

Ci si potrebbe obiettare senza dubbio che la nostra analisi, sempre che sia giusta, vada fuori soggetto. I governi totalitari non sono, ahimé, niente meno che società segrete, circondate da nemici minacciosi e potenti, e obbligate, proprio per questa ragione, a cercare la protezione della menzogna, a nascondersi, a dissimulare. **(26)** E anche i "partiti unici" che formano l'armatura dei regimi totalitari, dirà qualcuno, non possono aver niente in comune con i gruppi dei cospiratori: essi operano, effettivamente, alla luce del sole. Così, ben lontano dal volersi chiudere, e dal voler innalzare una barriera tra sé e "gli altri", il loro scopo, riconosciuto e palese, è proprio quello di assorbire tutti questi "altri", di inglobare e abbracciare la nazione (o la razza) tutta intera.

D'altra parte si potrebbe ugualmente rimarcare che, ben lungi dal nascondere e dissimulare gli scopi vicini e lontani delle loro azioni, i governi totalitari li hanno sempre proclamati *urbi et orbi* (cosa di cui nessun governo democratico ha mai avuto il coraggio), e che è ridicolo accusare di menzogna qualcuno che, come Hitler, ha annunciato pubblicamente (e anche e lo ha anche messo nero su bianco in *Mein Kampf*) il programma che in seguito ha realizzato punto per punto.

Tutto ciò è giusto, senza dubbio, ma lo è soltanto in parte. Ed è per questo che le obiezioni che ci sono state formulate non ci sembrano assolutamente decisive. È vero che Hitler (così come gli altri capi dei paesi totalitari) ha annunciato pubblicamente tutto il suo piano d'azione. Ma lo ha fatto solamente perché sapeva che non sarebbe stato "creduto" dagli "altri", che le sue dichiarazioni non sarebbero state prese sul serio dai non iniziati; era proprio dicendo loro la verità che era sicuro di ingannare e di "addormentare" i suoi avversari **(27)**.

Si tratta della vecchia tecnica machiavellica della menzogna di secondo grado, la più perversa tra le tecniche, per la quale la verità stessa diviene un puro e semplice strumento di inganno **(28)**. Sembra evidente che "questa verità" non ha nulla in comune con "la verità".

È anche vero che né gli stati, né i partiti totalitari sono delle società segrete nel vero senso del termine, poiché agiscono pubblicamente e con grande apporto di pubblicità. Il fatto è proprio che – e in questo consiste l'innovazione di cui abbiamo parlato sopra – essi sono cospiratori alla luce del sole.

Una cospirazione alla luce del sole – forma nuova e curiosa di gruppo d'azione, proprio di un'epoca democratica, di un'epoca di civilizzazione di massa in cui non è circondato dalle minacce, e dunque non ha bisogno di dissimulare; al contrario, essendo obbligato ad agire sulle masse, a guadagnarsi il favore delle masse, ad inglobare e organizzare le masse, esso ha bisogno di apparire alla luce del sole, e anche di concentrare questa luce su di sé e soprattutto sui suoi capi. Anche i membri del gruppo non hanno bisogno di nascondersi: al contrario, essi possono rivelare l'appartenenza al gruppo, al "partito", possono renderla manifesta e riconoscibile agli altri come fra di loro, attraverso dei segni esteriori, degli emblemi, delle insegne, con l'uso di bracciali, di uniformi, tramite gesti rituali eseguiti in pubblico. Ma tanto più i membri di una società segreta – e questo malgrado il fatto, come stiamo tentando di dimostrare, che la cospirazione alla luce del sole diventa forzatamente organizzazione di massa – manterranno una distanza tra sé e gli altri; l'adozione di segni esteriori che demarcano l'appartenenza al "partito" non farà che accentuare l'opposizione e rendere più netta la barriera che li separa da quelli che sono fuori dal gruppo; la fedeltà al gruppo resterà la virtù principale dei suoi membri; la gerarchia interna del "partito" prenderà l'aspetto, e avrà la struttura, di un'organizzazione militare, e la regola *non servatur fides infidelibus* sarà come non mai scrupolosamente osservata. Giacché la cospirazione alla luce del sole, se non è una società segreta, è pur sempre una società *nel nome di un segreto*.

La vittoria, vale a dire la buona riuscita della cospirazione, non sopprimerà affatto i tratti che abbiamo menzionato; essa si limiterà ad indebolirne alcuni, e ad intensificarne altri, e in particolare, a rafforzare il sentimento di superiorità della nuova classe dirigente, la sua convinzione di appartenere ad un'*élite*, ad un'aristocrazia completamente separata dalla massa. **(29)**

I regimi totalitari non sono altro che movimenti sovversivi del genere, generati dall'odio, dalla paura, dall'invidia, nutriti da un desiderio di vendetta, di dominio, di rapina; sono movimenti sovversivi che sono giunti a buon esito, o meglio – e questo è un punto importante – essi sono parzialmente giunti a buon esito: sono riusciti ad imporsi al loro paese, a conquistare il potere, ad impadronirsi dello Stato. Ma quello che non sono riusciti a fare – non ancora – è realizzare gli scopi che si erano prefissi **(30)** e dunque, proprio per questo, essi continuano a cospirare.

Ci si potrebbe chiedere se la nozione di cospirazione alla luce del sole non sia una contraddizione *in adjecto*. Una cospirazione implica un mistero e un segreto. Come è possibile che essa avvenga alla luce del sole? Non vi sono dubbi. Ogni cospirazione implica il segreto; è un segreto che in particolare concerne gli scopi del proprio agire; scopi che essa deve assolutamente dissimulare per poterli perseguire e che non sono conosciuti se non da chi "è dentro". Ma la cospirazione alla luce del sole non fa eccezione alcuna a questa regola, poiché, così come abbiamo detto ripetutamente, pur non essendo una società segreta, essa è una società *nel nome del segreto*.

Come è possibile tuttavia per una società di tal genere, vale a dire una società che opera in un luogo pubblico, che tenta di organizzare le masse, e dunque la cui propaganda si indirizza alle masse, mantenere il segreto? La domanda è in effetti legittima. Ma la risposta non è così difficile come sembrerebbe di primo acchito. Anch'essa è semplice, poiché non c'è un solo modo di mantenere un segreto; si può non rivelare qualcosa; o non rivelarla se non a chi si è sicuri di poterla rivelare: ad un'élite di iniziati.

Ora, nella cospirazione alla luce del sole, questa élite che, sola, è edotta degli scopi reali del complotto è, naturalmente, formata dai capi, e dai membri dirigenti del "partito". E poiché tal gruppo esercita un'attività pubblica e i suoi capi sono tenuti ad esporre pubblicamente le loro dottrine, a fare discorsi pubblici e dichiarazioni pubbliche, ne deriva che il mantenimento del segreto implica l'applicazione costante di questa regola: ogni affermazione pubblica è un crittogramma o una menzogna; un'affermazione dottrinale quanto una promessa politica, la teoria **(31)** o la fede ufficiale, quanto un impegno contrattuale in un trattato.

Non servatur fides infidelibus resta la regola suprema. Gli iniziati sanno. Gli iniziati e quelli che sono degni di diventarlo. Essi comprendono, decifrano, vedono attraverso il velo che maschera la verità.

Gli altri, gli avversari, la massa, compresa la massa degli aderenti al gruppo, accettano come vere le affermazioni pubbliche e, per questo motivo, si rivelano indegni di conoscere le verità segrete e di far parte dell'élite.

Gli iniziati, i membri dell'élite, e questo per una specie di sapere intuitivo e diretto **(32)** – conoscono il pensiero intimo e profondo del capo, conoscono i fini segreti e reali del movimento. Grazie a questo non sono assolutamente turbati dalle contraddizioni e dall'inconsistenza delle asserzioni pubbliche dei capi: sanno che il loro scopo è ingannare le masse, gli avversari, gli "altri", e li ammirano perché sanno manipolare e parificare così bene la menzogna. Quanto agli altri, a quelli che credono, mostrano per questo fatto stesso di essere insensibili alla contraddizione, impermeabili al dubbio e incapaci di pensiero.

L'attitudine spirituale che noi abbiamo descritto, attitudine che tutti i regimi totalitari e soprattutto, ben inteso, il regime totalitario per eccellenza, vale a dire quello hitleriano **(33)** implica, evidentemente, una specifica concezione dell'uomo, un'antropologia. Ma sebbene si opponga all'antropologia democratica, o liberale, l'antropologia del totalitarismo non consiste in nessun modo in un sovvertimento di quei valori che, umiliando il pensiero, l'intelligenza, la ragione, mettono al vertice dell'essere umano le forze oscure, "telluriche", dell'istinto e del sangue.

Senza dubbio l'antropologia del totalitarismo insiste sull'importanza, il ruolo e la priorità dell'azione. Ma essa non ha in alcun modo in spregio la ragione **(34)**. O, almeno, ciò che disprezza, o più esattamente aborrisce, sono le sue forme più alte, l'intelligenza intuitiva, il pensiero teorico, il *nous*, come lo chiamavano i Greci. Quanto alla ragione discorsiva, la ragione raziocinante e calcolatrice, non ne misconosce affatto il valore **(35)**. Al contrario. La mette così in alto che nega possa appartenere ai comuni mortali. Nell'antropologia del totalitarismo l'uomo non è definito dal pensiero, dalla ragione, dal giudizio, e a ragione, perché, secondo la sua dottrina, la grande maggioranza degli uomini ne è priva. D'altra parte,

possiamo ancora parlare di uomini? Nient'affatto. Infatti l'antropologia del totalitarismo non ammette l'esistenza di un'essenza umana comune a tutti **(36)**. Tra un uomo e "un altro uomo" la differenza non è, essa sostiene, una differenza di grado, ma una differenza di natura. L'antica definizione greca che designa l'uomo come *zoon logicon*, riposa su un equivoco: non c'è un legame necessario tra *logos*-ragione, e *logos*-parola, e ancor più non ve ne è tra uomo-animale razionale e uomo-animale parlante. Giacché l'animale parlante è soprattutto un animale credulo, e l'animale credulo è precisamente quello che non pensa. **(37)**

Il pensiero, essa stima, vale a dire la ragione, il discernimento del vero e del falso, la decisione e il giudizio, è una cosa molto rara e assai poco diffusa nel mondo. È un affare d'*élite*, non di massa. Quest'ultima è guidata, anzi, mossa, dall'istinto, dalla passione, dai sentimenti e dai risentimenti. Non sa pensare. Non vuole. Non sa che obbedire e credere **(38)**.

Crede a tutto ciò che le si dice. E soprattutto a quello che viene detto insistentemente. A quello che fa leva sulle sue passioni, sui suoi odi, sulle sue paure. È dunque inutile cercare di non oltrepassare i limiti della verosimiglianza: al contrario, più grossolanamente si mente, più massicciamente e crudamente, più si sarà creduti e seguiti. Ugualmente inutile sarebbe evitare le contraddizioni: la massa non le nota mai; inutile cercare di coordinare quello che si dice agli uni con quello che si dice agli altri: nessuno crederà a ciò che viene detto agli altri, ognuno crederà con quel che viene detto a lui **(39)**; inutile mirare alla coerenza, la massa non ha memoria **(40)**; inutile nascondere l'inganno: essa non comprenderà mai che si tratta di questo, che questa è la modalità con cui la si domina **(41)**.

È proprio questa antropologia che sta alla base della propaganda dei membri della cospirazione alla luce del sole: ed è il successo stesso che essa consegue che mostra il disprezzo letteralmente sovrumano dei totalitarismi – intendiamo dei membri dell'*élite* che sa – per la massa **(42)**, quella degli avversari, come quella degli aderenti; per la massa, vale a dire per tutti quelli che li credono e che li seguono; inoltre per tutti quelli che, anche senza seguirli, li credono. Non contestiamo la fondatezza di quest'attitudine. Essa ci pare discretamente giustificabile. D'altra parte i rappresentanti e i capi dei regimi totalitari sono nella posizione giusta per valutare il valore intellettuale e morale degli aderenti, di quelli che ingannano; noi ci limitiamo solamente a constatare che se la riuscita della cospirazione dei Totalitari può essere considerata prova empirica della loro dottrina antropologica e dell'efficacia perfetta dei metodi di insegnamento e di educazione fondati su di essa, questa prova non è valida che per i paesi in cui essi si trovano, e per quei popoli. Essa non vale per gli altri, e tantomeno per i paesi democratici che, restando ostinatamente increduli, si sono mostrati refrattari alla propaganda del totalitarismo: giacché in questi paesi, tale propaganda, sebbene sostenuta da movimenti locali, non ha potuto, in fin dei conti, ingannare che una piccola parte della cosiddetta "*élite* sociale". Così, per estremo paradosso, e forse il paradosso non c'è affatto, sono a ragione le masse popolari dei paesi democratici, di quei paesi che si suppone siano degenerati ed imbastarditi, secondo i principi stessi dell'antropologia totalitaria, che si sono rivelate appartenenti alla categoria superiore dell'umanità, poiché costituite da uomini pensanti, e, al contrario, sono le pseudo-aristocrazie totalitarie a rappresentare di necessità la categoria inferiore, quella dell'uomo credulo, incapace di pensiero.

NOTE

(1) Si trova già nei *Dialoghi* di Platone, e soprattutto nella *Retorica* di Aristotele, un'analisi magistrale della struttura psicologica, e dunque della tecnica, della propaganda.

(2) Ingannando il suo avversario o il suo maestro – il più debole si rivela "più forte" del più forte.

(3) Ingannare è come umiliare, è ciò dà ragione della menzogna spesso gratuita delle donne e degli schiavi.

(4) I regimi totalitari sono essenzialmente legati alla menzogna. Così non si è mai mentito tanto in Francia come il giorno che, inaugurando la marcia verso un regime totalitario, il Maresciallo Pétain ha proclamato: "Odio la menzogna".

(5) È interessante studiare, da questo punto di vista, l'insegnamento storico dei regimi totalitari e le sue varianti. I nuovi manuali di storia delle scuole francesi offrono una grande raccolta di materiali per la riflessione.

(6) Il termine "parola" è preso qui nel senso più ampio di espressione e suggestione. È evidente che si può mentire senza aprire la bocca.

(7) Le morali religiose fanno della verità un obbligo nei confronti di Dio e non degli uomini. Esse proibiscono di mentire "di fronte a Dio" e "agli uomini".

(8) Questa considerazione è talvolta presente nelle morali religiose. "Latte ai fanciulli, vino agli adulti", dice San Paolo.

(9) Si deve la verità a quelli che si stimano, ai pari, ai superiori. Al contrario, la mancata concessione del diritto di ricevere verità implica mancanza di stima, di rispetto.

(10) "Un gentiluomo non mente". La veridicità è una virtù aristocratica, legata alla nozione di "onore". Per uno schiavo non è una virtù, ma un dovere, un obbligo.

(11) L'ipocrisia delle forme convenzionali del comportamento sociale (urbanità, cortesia), non è "menzogna".

(12) I "propri" hanno diritto alla verità; e gli "altri"?

(13) Commercianti e mentitori sono già nozioni sinonimiche. "Chi non inganna, non vende", dice il motto slavo. Oggi si ammette però che per il commercio, "honesty is the best policy".

(14) Il miglior modo di spingere un'opposizione al suo massimo è renderla biologica. Non è un caso che il fascismo sia divenuto razzismo

(15) La guerra come condizione di normalità... L'ostilità del mondo esterno... Sono i temi costanti della coscienza di sé che i totalitari inculcano nel popolo.

(16) Si cita, a seconda dei casi, l'addestramento alla menzogna del giovane Spartano e del giovane Indiano; la mentalità del marrano o quella del gesuita.

(17) È la mentalità della guerra religiosa che traduce la forma celebre: *non servatur fides infidelibus*.

(18) La menzogna è un'arma; la si userà dunque se si è minacciati; non la si userà se non lo si è e se non si corre pericolo. Ne deriva che un gruppo adotterà la regola della menzogna che dice che chi è più debole viene attaccato e perseguitato. Se non lo è, resta esente dal tipo di perversione che abbiamo analizzato, anche se tali gruppi, come nel caso dei Jaina e dei Parsi formassero una comunità assolutamente e rigorosamente chiusa.

(19) Lo studio dei gruppi segreti è stato stranamente trascurato dalla sociologia. Senza dubbio conosciamo relativamente bene le società segrete dell'Africa Equatoriale; ma al contrario noi ignoriamo tutto, o quasi tutto, di quelle che sono esistite, e che esistono, in Europa. Oppure, se per caso ne conosciamo la storia, ne ignoriamo però la struttura tipologica; Simmel fu praticamente il solo a riconoscere l'importanza di questi gruppi.

(20) Ci sono senza dubbio dei gruppi - i gruppi dei paria - che considerano essi stessi l'appartenenza al proprio gruppo una sciagura e un disonore. Questi gruppi finiscono generalmente con lo scomparire. Ma fintanto che esistono essi considerano ogni fuga dal gruppo un tradimento.

(21) Il tipo classico di gruppo segreto è il gruppo al quale si accede tramite un'iniziazione che, generalmente, comporta dei livelli; nondimeno i gruppi segreti "ereditari" esistono, ma sono molto rari, e in più anche questi stessi gruppi comportano delle iniziazioni. In fondo in questi gruppi qua, è proprio l'iniziazione ad essere "ereditaria", ovvero riservata a coloro che entrano per via ereditaria nel gruppo.

(22) I gruppi che comportano un'iniziazione non sono necessariamente gruppi segreti.

(23) Le cose vanno diversamente per un gruppo di propaganda religiosa o politica aperto, un gruppo i cui membri accettano o ricercano il martirio come prova della loro fede, e per i quali il martirio costituisce un mezzo di propaganda e una via d'azione.

(24) Così bisogna segnatamente distinguere tra una dichiarazione pubblica e la comunicazione, più o meno segreta e completa, della verità esoterica agli iniziati, o ai candidati all'iniziazione.

(25) Credere alle affermazioni e alle asserzioni esoteriche, è come dimostrare con questo stesso l'insufficienza della propria iniziazione; vale a dire squalificarsi.

(26) D'altra parte si sa fino a che punto i regimi totalitari coltivino presso i loro aderenti e i loro popoli la psicologia del giusto perseguitato, del popolo eletto circondato da un mondo

nemico che lede i suoi diritti e minaccia la sua esistenza. Inversione caratteristica della situazione reale, che nutre il senso di inferiorità dei Totalitari.

(27) La tecnica della menzogna al secondo grado, si sa bene, è stata largamente adoperata dalla diplomazia bismarkiana. Il suo utilizzo, insieme a quello della semplice menzogna – che è finalizzata a confondere l'avversario – è caratteristico della diplomazia totalitaria.

(28) Inganno per gli avversari; di contro i "propri", gli iniziati e quelli che sono degni di esserlo vi trovano l'annuncio e l'espressione della verità.

(29) Si potrebbe chiamarla "aristocrazia della menzogna" se questi termini non facessero a pugni. In effetti un'élite della menzogna è, necessariamente, un'élite menzognera, una cacocrazia e non un'aristocrazia.

(30) Per chi sa leggerlo, il fine della dominazione mondiale è chiaramente formulato in *Mein Kampf*.

(31) La teoria è ancora propaganda. *Propagata*, è vero dai non iniziati, che però vi credono.

(32) Una specie di contatto mistico si stabilisce secondo l'iniziato – o secondo colui che crede di esserlo – tra sé e il capo.

(33) Il fascismo italiano benché *tempore prior* non è che una pallida imitazione, che una caricatura del totalitarismo hitleriano.

(34) Essa disprezza l'uomo, e in particolare, l'uomo totalitario.

(35) Come potrebbe? Il totalitarismo che, ufficialmente (vale a dire mendacemente e falsamente) denigra la ragione e l'organizzazione razionale, a vantaggio della visione e dei legami organici, non realizza, di fatto, che il più rigido dei meccanismi.

(36) Tra i membri dell'élite e il resto dell'umanità, l'*homo sapiens* e l'*homo credulus*, ci sono per l'antropologia totalitaria altrettante differenze di quante ve ne siano per l'antropologia gnostica tra iletici e pneumatici o per l'antropologia aristotelica tra l'uomo libero e lo schiavo.

(37) L'animale pensante ricerca il pensiero; l'animale credulo la credulità.

(38) Credere, obediare, combattere – tale è il dovere del popolo. Il pensiero è prerogativa dei capi.

(39) La tecnica della menzogna multipla deriva dal seguente principio: "io sono un uccello, guardate le mie ali, io sono un topo, viva i ratti" e offre il grande vantaggio di permettere la falsa fiducia, equivalente psichico della falsa iniziazione, questa dà agli ingannati la (falsa) soddisfazione di costituire un'eccezione, di credersi a parte del "segreto", e di provare un sentimento di superiorità e dunque, di contentezza, nel vedere "gli altri" soccombere alla menzogna.

(40) "Gli Italiani sono dei nordici" dichiarò un bel giorno Mussolini, dopo essersi preso gioco, per anni, del razzismo hitleriano, pubblicamente e per iscritto.

(41) Così Hitler si permise di esporre la sua teoria della menzogna in *Mein Kampf*. Un numero veramente esiguo di lettori capi che stava parlando proprio di loro.

(42) La nozione di massa acquista in questo modo un senso in qualche maniera qualitativo e funzionale: la "massa" si definisce per l'incapacità di pensare, ed essa si rivela e si dimostra nel e attraverso il fatto di credere alla dottrine, agli insegnamenti, alle promesse del Führer, del Duce e degli altri capi dei regimi totalitari. È chiaro che, preso in questo senso, il termine "massa", designa non più una categoria sociale, ma una categoria intellettuale e che i membri della "massa" si reclutano assai spesso tra quelli delle "élites sociali".

Alexander Koyré (1892-1964), filosofo della scienza, fu Direttore di studi all' Ecole pratique des Hautes Etudes, e intellettuale d'ampio respiro, l'arco dei suoi interessi fu vastissimo. Diresse le riviste: "Renaissance", "Revue d'histoire et de philosophie religieuses", e i sei fondamentali volumi d'annali "Recherches philosophiques". Inoltre non va dimenticata la sua attività cosiddetta "minore", quella più "stravagante", i suoi interessi storici e politici immediati, come appunto sono quelli consegnati al pezzo *Réflexions sur le mensonge* comparso su "Renaissance" nel 1943.

Immagini: particolari di occhi da varie opere di Adolf Wildt (Anima gentile, Maschera dell'idiota, Vedova)

La frode verbosa



Bernini, la verità.

Appunti dalle lezioni del corso monografico "Barocco moderno: Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi" di Ezio Raimondi. 29 maggio 1990. A.c. di C. Lagani

Sono i fatti minimi, i richiami infinitesimi della necessità, le sottili elezioni dell'istinto, le esperienze interne e talora incerte ed oscure, i battiti pazienti del coraggio senza parola, gli impulsi non confessati ad uomo, circonfluiti dalla verità buia dell'essere.

Gadda scende nel mondo drammatico, quello delle cose "piene". *Le sottili elezioni dell'istinto.* Gadda che ha sempre sentito una fiducia sconfinata nell'essere umano, sente una fortissima attrazione per la giovinezza, come luogo dell'istinto, che ha le sue elezioni, i "battiti pazienti del coraggio senza parola". Qui si sente in Gadda, più che in altri scrittori, quello che, per usare un termine tradizionale, è la pietà dell'uomo, il coraggio con cui si fa fronte alle cose, agli squilibri, alle durezza, e non si dice nulla, la pietà appunto. Lo scrittore trova allora la parola per questo coraggio senza parola.

Gli impulsi non confessati ad uomo sono le spinte, le pulsioni, quello che c'è anche di non nobile in noi, il sospetto in noi su di noi, il sentimento della colpa, i nostri desideri, le nostre crudeltà, malvagità, quello che non diciamo a nessuno, *circonfuito dalla verità buia dell'essere.* Nel profondo c'è un qualche vero, ma vale poi la pena di conoscere questo vero buio che è come un abisso? Scrivere è andare nell'abisso dell'uomo, alle sue radici che potrebbero anche essere, se dominata dal male, radici fradice. (...)

L'inconscio si sottrae benanco, talora, al canone e agli schemi educativi o corruttivi del luogo e del tempo, cioè dell'ambiente (in francese milieu) alle retoriche varie, per esempio scolastiche o familiari, o sociali, quando esse tendono ad avvilupparlo della loro frode verbosa o a sorreggerlo del loro viatico inutile, per fiori e con mezzi che non riguardano le urgenze della vita.

L'uomo è una supercostruzione su un nucleo profondo, è un sistema culturale che avvolge un dato di natura. La sovrastruttura è un sistema di parole che spesso falsificano ciò che è dentro. Gadda parla di *frode verbosa*, la parola come falsificazione. La parola che usa Gadda come frode è quasi una parola dantesca. Abbiamo già ricordato che Gadda ha l'ossessione della parola come menzogna. Questo scrittore che altera di continuo le parole, che si diverte a giocarle in tutti i modi, che le "strombazza" in tante cadenze, ha poi alla fine questa idea di verità pura, quella dell'uomo in rapporto con un altro uomo. La frode è un desiderio di malizia sugli altri. Tra gli scrittori che hanno avuto altrettanto intensamente questa prospettiva c'è sicuramente George Orwell. Anche in Orwell c'è questa idea continua della parola come menzogna. I satirici portano questa sorta di paradosso: manovrano di continuo le parole, le fanno diventare grandi bambocci, grandi mostri, ma poi hanno anche quest'istinto, questa necessità di una parola semplice, che sia luogo del vero. Quindi hanno da una parte l'idea che la parola sia un carnevale di frodi, ma dall'altra sognano una parola restituita alla semplicità.

Poi ci sono le urgenze della vita, il mondo del vitale, la natura, la forza, il flusso delle cose, la giovinezza; ecco che si capisce la lettura che Gadda dà di Manzoni. Egli sente che Renzo e Lucia sono i protagonisti delle urgenze della giovinezza, quella giovinezza che ha solo bisogno di vivere, mentre dall'altro lato ci sono i vecchi, a cominciare da Don Abbondio. (...)

Sacrifico le pagine sul carnevale, anche se il carnevale torna spesso in questo testo¹. Quando si parla di Bachtin, si parla sempre della sua idea di carnevale. Gadda usa l'idea del carnevale, del museo, del bazar - le parole, i gesti - in altro modo, in un suo modo. Si potrebbe quasi dire che rappresenta la sua stessa tradizione barocca, ma barocca nel profondo: la molteplicità, l'eterogeneità delle cose che lo conducono proprio in questa direzione. Mi fermo solo su una battuta del romanzo, quella sul gusto del fare romanzo, tralasciando le altre battute sul linguaggio, lo "zefiro parlativo", come lo chiama Gadda.

Alla pag. 225² viene fuori un sintagma curioso, tanto più importante quanto più è breve. È una specie di paragrafo che comincia dagli oggetti. Parla dell'atomismo, del caso, che è poi il contrario dell'ordine dell'esistenza, insomma è una pagina che parte dagli oggetti di un salotto e poi arriva a porsi il problema cosmologico dell'esistere. Dice:

Forse però la goethiana Gelegenheit, postula la preefficienza e la preesistenza recettiva dello spirito? In amore, dunque, una valenza disponibile? Il guaio è che a Donna Eleonora, nelle due tracce precipiti e parallele di quel casus, era sembrato di potervi, anzi di dovervi discernere, o comunque percepire, un impercetto clinamen.

Clinamen è la vecchia citazione da Lucrezio: dentro la necessità, il movimento meccanico degli atomi, la possibilità di deviare, e quindi, nella potenziale deviazione, un margine di libertà da parte dell'uomo. *Impercetto* è quasi latino: ciò che non è percepito, qualcosa che si scontra con il percepire. Ma quello che ci interessa viene adesso:

Oh! Forse un'idea. Un'idea obbligata, a non dir coatta: come mi vien suggerita da quel bernoccolo romanzatore che ci ossiede.

"Bernoccolo" è un'attitudine, un gusto originario dell'uomo, quello "romanzatore", che "ci ossiede", pensino al latino obses, obsides. È ciò che ci assedia, che ci ossessiona. Gadda parla in generale, ma è evidente che ciò che dice vale in modo particolare per chi sta raccontando, per chi sta rimescolando queste stesse parole. Ma c'è ancora qualcosa:

...che ci ossiede (e anche ai reluttanti, ai prudenti)...

Anche a quelli che non vogliono. Anche qui c'è una sorta di latinismo, un po' violento magari, anche se in latino non potresti avere il participio presente. Ecco che Gadda è andato a fare forza, nel momento stesso in cui adopera un latinismo, alla tradizione latina, l'ha come innovata.

...ogni qualvolta l'aspetto dei due destini è tale da occludere in sé una possibilità di verosimile.

La cosa che interessa è questa battuta, che passa direttamente al narratore - e lui certo non è riluttante - e mostra come nell'Adalgisa questo bernoccolo viene tutto fuori. Abbiamo già visto che l'occhio de L'Adalgisa non riconosce più le gerarchie convenzionali della percezione degli oggetti, delle cose, dei fatti minori. Qui la sensazione animale è qualcosa di altrettanto importante di quella umana. Il narratore mette subito in chiaro questa istanza, quasi urgenza del vivere, da qualunque parte provenga, anche se poi alla fine è sempre la presenza umana che resta. Gli oggetti fanno parte dei rapporti umani, sono intrisi di umanità, e non perché vengano antropomorfizzati, ma perché fanno parte delle relazioni umane di coloro che vivono tra quegli oggetti; non solo, ma gli oggetti sono spesso chiamati a parlare da quelli che li usano; e chiamare gli oggetti è già un modo di entrare in questo tipo di relazione.

Gadda non è uno scrittore di dizionario, è uno scrittore di usi lessicali; anche quando "ricava" dal dizionario trasferisce sempre i termini del dizionario ad un possibile parlante. È un'operazione che potrebbe suonare il contrario di quella di D'Annunzio, che invece nel

¹ L'Adalgisa.

² Raimondi si riferisce all'edizione Le Monnier.

dizionario vede l'entità suprema, che alla fine annulla i parlanti, e fa sopravvivere solo la parola, come entità. In Gadda invece la parola è il parlato di qualcuno, è in qualche modo metonimica di una realtà umana, la quale rimanda sempre ad altre realtà umane: questa è proprio la sua infinita dialogicità potenziale. (...)

La violenza del linguaggio nelle *Nuvole* di Aristofane

di Chiara Lagani

1. La menzogna rende ma è difficile

Dopo la parabasi, nelle *Nuvole* di Aristofane, la vicenda riprende da dove si era interrotta. Strepsiade inizia il suo tirocinio da iniziato: c'è una specie di percorso di conoscenza, scandito per tappe successive, che egli deve necessariamente praticare. Prima di tutto riceverà un'istruzione strettamente "linguistica", in secondo luogo si dovrà esercitare a fondo nella meditazione di sé, infine giungerà a capire come si possa applicare il livello teorico ai casi specifici della vita. Questi sono gli ultimi momenti di Strepsiade al Pensatoio, quelli che precedono la sua sconfitta in relazione all'originario progetto di istruzione. Ma la vera sconfitta di Strepsiade, come si evidenzierà nello svolgersi della commedia, è qualcosa di molto più forte della sua semplice "ritirata" dalla scuola di Socrate. Egli, è evidente fin dal principio, è assetato di "ingiustizia", vuole conquistare i segreti della menzognera arte della parola (*adikòtatos lògos*), modesta e terrena salvezza privata, ma è assolutamente disinteressato a penetrare il cuore di qualunque vera questione linguistica, metrica e ritmica del discorso, cosa che anche Gorgia indica come indispensabile al fine della *térpsis*, il piacere dell'ascolto, e dunque della persuasione dell'uditorio. È proprio questo il *gap* che impedirà a Strepsiade di aver successo con le parole: non si tratta di mancanza di memoria o di altre debolezze legate alla vecchiaia, come si tenterà di affermare alla fine di questa scena, ma di ragioni ben più strutturali e profonde. Come a dire che è soprattutto chi vuole ben mentire, più ancora di chi deve dire il vero, che deve conoscere perfettamente le regole del linguaggio, e che deve inoltre conoscere approfonditamente la verità, e attenersi a certe specifiche competenze. La menzogna è qualcosa di assolutamente, tecnicamente preciso. Ecco perché Socrate, che ben conosce le sfumature del linguaggio, insiste a tal punto sull'*orthoépeia*, la correttezza d'espressione, e più l'intollerante Strepsiade sbotterà non esser questo ciò che vuole imparare - bensì il discorso peggiore -, più il maestro ripeterà che invece si sbaglia, è proprio la conoscenza tecnica della lingua che occorre avere, preliminarmente ad ogni tipo di discorso, vero o falso che sia. Sebbene sia difficoltoso ricostruire con precisione l'identità del modello di sofista a cui realmente Aristofane si riferisce, è assolutamente chiaro, invece, ciò su cui focalizza ora l'attenzione a livello linguistico: si tratta della rivoluzione sofistica del linguaggio comune, con quella particolare riflessione sui generi (femminili e maschili) delle parole, e sulla natura specifica del nome comune e proprio, che potremmo facilmente attribuire a Protagora e ai suoi, ad esempio. Ma la lezione giungerà ben presto ad un punto limite, riportando ancora una



volta una speculazione sul linguaggio di matrice scientifico-filosofica – pur nei confini della parodia del genere – all’uso assolutamente concreto della parola, intesa nel suo impiego quotidiano, quello che condensa accezioni e sensi comuni derivati dal contesto specifico della pratica sociale quotidiana, del proprio personale e individuale coinvolgimento nel mondo. Teoricamente non ci sarebbe nulla di male in una visione che tiene profondamente conto delle ragioni della vita sociale e del proprio contesto nel mondo; il problema è che “il mondo” in questione, sembra avere misure ridottissime: è un angusto e meschino orticello personale, non la misura di riferimento di un agire coerente al di fuori dell’astrazione. In questo piccolo mondo i *métra* e il *rithmòs* sono unità di misura per pane e vino, utilissime per non farsi fregare dai commercianti, e il vero piacere retorico diviene grossolano piacere sensuale, connesso ai beni materiali e al sesso. Strepsiade, nel binomio parola/ventre, imperante nella commedia, è l’uomo del *gastér* insomma, non ha altre possibilità.

La domanda lecita allora è questa: se il mondo sociale è regolato principalmente dalle crude norme del vantaggio personale (e la domanda al v. 257 di Strepsiade è stata chiarissima al proposito: “E io che ci guadagno?”) a che, per chi vuole imparare semplicemente ad aver la meglio sugli altri, la somma conoscenza delle cose? E c’è un’altra domanda anche a cui rispondere, collegata alla prima: nel conflitto tra bugia creativa e bugia strumentale, cosa si salva? Abbiamo già evidenziato come, a livello archetipico, mentire sia, per certi versi, collegato alla volontà di ottenere qualcosa, di “avere di più”. Ma bisogna vedere in cosa consista questo “di più”. Andrea Tagliapietra nel suo *Filosofia della bugia*, recentemente uscito per Mondadori, riporta una storia affascinante a proposito delle reali motivazioni del primo bugiardo, il protobugiardo delle “brume del Paleolitico”, per dirla con Marcel Detienne³. La storia fa capo ad Oscar Wilde⁴ e si riferisce al conflitto sopra citato, il conflitto tra utilitarismo e antiutilitarismo della menzogna, in un’ottica che individua la bugia, “il narrare belle cose non vere”, come “scopo legittimo dell’arte”. Quel che ci interessa è che l’orizzonte che fa da sfondo al racconto è, ancora una volta, un orizzonte da una parte “guerresco” - cosa che ci ricollega al frequente uso retorico delle metafore belliche, a cui anche Aristofane ricorre qui largamente - e dall’altra dichiaratamente competitivo e agonistico, cosa che ci interesserà molto da vicino nel paragrafo seguente, dedicato all’agone dei discorsi: si tratta cioè dell’orizzonte della caccia. C’è, in questo luogo strano – il luogo della caccia - questa pratica guerresca e animale, fin dalla concezione che ne maturarono i greci⁵, una commistione continua tra selvaggio e civilizzato, tra istinti e strategie raffinatissime, che può diventare materiale di riflessione assai stimolante anche nel contesto della “lezione” di Socrate a Strepsiade e delle domande che ci si possono fare a partire da essa. Anche Strepsiade è profondamente segnato da una contraddizione simile e in lui si fondono, appunto, due dati: da un lato c’è la rozzezza dell’uomo qualunque, quello che viene dalle campagne. Il suo luogo di appartenenza ideale è cioè l’agròs quel qualcosa che si trova oltre il terreno coltivato, che attende di essere colmato, le eschatiaiv, quelle terre di nessuno che sono pur sempre però limitrofe al territorio urbanizzato, lo circondano, l’abbracciano, lo minacciano e lo temono. “Si tratta”, dice Vernant “di aree di confine, di frontiera, dove l’Altro si manifesta nel contatto che con esso si ha regolarmente, dove selvaggio e civilizzato sono l’uno accanto all’altro, per opporsi, certo, ma anche per compenetrarsi reciprocamente”⁶.

Abbiamo visto come Strepsiade oscilli continuamente tra due spinte contraddittorie: la fascinazione e la repulsione per il mondo delle parole violente; la volontà di possedere i “trucchi” per conquistare una posizione di rilievo proprio in quel mondo che sempre, contemporaneamente, denigra e stigmatizza; il desiderio di possedere l’arte della menzogna, come strumento vantaggioso, e l’impossibilità, l’indisponibilità ad afferrare realmente le ragioni del suo intimo statuto. Anche Socrate vive di contraddizioni: egli vorrebbe farsi puro pensiero, eliminando per sempre il dato corporale, ma la stessa teoria che sostiene è nata per fare i

³ M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 49.

⁴ O. Wilde, *The Decay of Lying* trad. it. *La decadenza della menzogna*, a.c. di M. d’Amico, A. Mondadori, Milano 1995

⁵ A questo proposito sono assai indicative le considerazioni che Pierre Vidal-Naquet muove nel suo *Il cacciatore nero e l’origine dell’efebia ateniese* in M. Detienne (a.c. di), *Il mito. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1975

⁶ J.-P. Vernant *La morte negli occhi. Figure dell’Altro nell’antica Grecia*, il Mulino, Bologna, 1987, p. 21.

conti con il mondo delle cose, non prescinde dal dato concreto e reale a cui infatti ossessivamente si rivolge. La sua *empasse* è dunque questa strana, mostruosa orbita a cui teoricamente si sottoporrebbe il pensiero: la rinuncia fondamentale alle istanze corporali e animalesche, e dunque profondamente vitali, della parola e del comportamento umani.

Ma torniamo al racconto sul protobugiardo: che razza di bugia fu la prima bugia? Wilde racconta come il protobugiardo, per vincere la dura gara della sopravvivenza, inventi un nuovo strumento sociale, fino a quel momento del tutto inesplorato: la menzogna. Mentre i compagni di caverna vanno alla caccia per procurarsi le prede più importanti, egli resta immobile nel suo antro ad aspettare. Al ritorno dei compagni, carichi di bottino, anche lui mostra la sua preda, ed è la preda più gigantesca e smisurata di tutte: il racconto di una caccia immaginaria. Egli sarà certo l'indiscusso vincitore in quella densa giornata di guerra, per aver saputo fornire un racconto più incredibile di qualunque bottino a chi già era nelle condizioni di credergli fino in fondo: la sua menzogna è infatti assolutamente limitrofa all'altrui verità, ne rispetta l'aspetto formale e il contesto, ne rispetta e ne riconosce le regole. Eppure essa sembra inutile, superflua, astratta, fatta di spreco: ma è, al contempo, assoluta, perfettamente libera. In più è libera di una libertà che prevede l'esonero dalla fatica del bottino, dalla considerazione letterale del dato concreto e vitale. Ecco che le istanze di Strepsiade e quelle di Socrate, trasferite nel contesto della prima grande bugia primitiva, acquistano tutte splendore, paiono cortocircuitare velocissimamente, farsi immagine unica di qualcos'altro, di quell'unico onnipresente pericolo che costringe continuamente l'uomo allo scambio dei ruoli, alla contraddizione, alla simulazione nei comportamenti sociali, al rifiuto del concreto, alla fuga dall'astratto. Chi non vuole correre verso la rovina dovrà per forza conoscere e verificare gli obiettivi dell'altro, e al contempo, assicurarsi che l'altro non riconosca i suoi. Ecco la ragione profonda del fallimento di Strepsiade, ma anche della finale sua rovina, che raddoppia e si fonde con la distruzione vendicativa del Pensatoio: il destino era, per complesse ragioni, fin dall'inizio comune.

Eppure sembra esserci un'intuizione in quel tentativo di lezione "grammaticale", un'indicazione forte: è quella che ci parla di competenza tecnica, di precisione nella conoscenza, come a dire che se qualcosa è veramente postulabile e possibile esso non può prescindere dal duro lavoro di acquisizione reale di un sapere, da un primo livello "grammaticale" appunto. La vera vittoria, a livello agonistico, è quella di chi userà l'intelligenza intuitiva e razionale per penetrare le ragioni dell'altro, senza dimenticare che è solo con un'intelligenza di tipo emotivo, conquistata a prezzo di sudore, per aver affondato veramente le mani nel cuore delle questioni, che si raggiunge pienamente l'obiettivo. L'inganno è completo se l'intuizione dell'altro è così profonda da consentirci una forma, per così dire etimologica, di *compassione*: è l'altro a tornare da noi, nella maniera più completa e suo malgrado, chiudendo il cerchio del vero vincolo sociale, e completando, perfezionandola, la menzogna⁷. "Mentire è rispettare l'altro. Mentire esige, quindi, un'attitudine intellettuale estrema, che comporta una necessità di accedere all'empatia e di rispettare il mondo mentale dell'altro, in modo da poter agire su di lui per manipolarlo secondo i nostri desideri. Si tratta di un'intersoggettività perfetta"⁸. Mentire è un'opera d'arte, e certo rende, dal punto di vista del kerdàino, il vantaggio di Strepsiade, ma è veramente, tremendamente, difficile.

Strepsiade non riesce né vuole sostenere questo peso; nonostante le sue "inventive" intuizioni furfantesche per non restituire gli interessi, dovrà rinunciare all'impresa e farsi sostituire dal figlio. Egli deve pure aver appreso qualcosa al Pensatoio, e infatti nelle sue strampalate e fantasiose idee (vuole imprigionare la luna con l'ausilio d'una strega per bloccare lo scorrere del tempo e dunque gli interessi; incendiare con una lente le carte dei cancellieri che lo hanno convocato in tribunale; ammazzarsi per impedire al giudice, che sta per condannarlo, di emettere il verdetto) c'è sempre una sorta di pedissequa e studentesca applicazione delle regole alla lettera: il problema è che in origine si trattava di regole linguistiche, che dettavano modalità espressive, e invece Strepsiade le ribalta, le capovolge, travisa la loro natura profonda, trasferendole in contesti del tutto estranei, totalmente extralinguistici. La questione è appunto questa, nonostante tutti gli sforzi di Socrate non vi è contesto più estraneo a

⁷ Cfr. A. Tagliapietra *op. cit.*

⁸ M. de Solemne (a c. di) *La sincérité du mensonge.*

Strepsiade di quello del linguaggio: "La fine sarà...e tutto perché non ho imparato a rigirare la lingua!".

Extralinguistica è anche, infatti, la modalità persuasiva adottata infine con Fidippide, per mandarlo a scuola da Socrate:

STR. E se devi sbagliare, fallo per far contento tuo padre. Del resto anch'io una volta ho fatto contento te – e ho sbagliato...oh! Lo so bene... Fu quando – avevi sei anni e balbettavi ancora – coi soldi della mia prima paga da giudice ti comperai – era festa, le Diasie – un carrettino...

Con questa nostalgica rievocazione dell'infanzia di Fidippide, Strepsiade ci segnala appieno quale sia la modalità che gli è peculiare nel convincere. In netto contrasto con tutto quello che dovrebbe avere imparato – e qui ci sembra che grazie alla lezione ricevuta egli abbia soltanto potuto "migliorare" in violenza e incoerenza, se possibile – egli si avvale di una tecnica di convincimento che non tiene assolutamente conto della potenza della parola. Del resto egli ce la fa, riesce a convincere realmente il figlio, con i suoi mezzi, proponendo cioè un nuovo modello di persuasione: esso si fonda su un vincolo specifico, quello affettivo, in questo caso, o familiare, o di riconoscenza, che dir si voglia, inteso come la sola cosa che può assicurare un uditorio ricettivo, pronto a raccogliere ciò che vien detto, e ad ubbidire, anche, al di là della logica dell'interesse. Paradossalmente è proprio l'introduzione di un modello extralinguistico, e vincente, dunque, a preparare il terreno ad una delle scene chiave dell'intera commedia, che sarà anche l'ultima considerata nella nostra trattazione: il famoso agone tra i discorsi, in cui saranno infine dimostrate le prodigiose potenzialità rivoluzionarie della nuova retorica sofistica.

2. Agonismo e retorica

L'agone tra i due discorsi segna un punto nodale nella commedia: per la prima volta la questione del linguaggio sofisticato è considerata, per così dire, dall'interno. La vittoria finale del discorso peggiore, quell' *hétton lògos* che è già stato ripetutamente definito "menzognero", amorale e spregiudicatamente violento, è assai indicativa nel nostro contesto, come del resto in quello della commedia, perché essa segna la momentanea ma assoluta supremazia del nuovo modello di retorica introdotto dai sofisti.

Lo scontro si apre con un completo dispiegamento di violenza verbale. I due protagonisti entrano in scena con uno scambio di insulti che li designa immediatamente nelle due opposte e caratteristiche nature. Eccoli: sono i famosi *lògoi* tanto inseguiti da Strepsiade fin dall'inizio della commedia. Uno è l' *hétton*, il peggiore, che si autodefinisce come discorso "puro e semplice", e che si vanta di disporre di un tipo di retorica migliore e invincibile, in virtù delle sue nuove idee...l'altro è il *kréitton*, il migliore, che si propone di riportare la sua vittoria non con la forza della parola, ma del contenuto di verità e giustizia del suo discorso. Ma osserviamo come si confronti il suo avversario con questo contenuto di verità.

Discorso peggiore: e io ti confondo e poi ti riduco al tappeto.

Questa è la risposta del discorso peggiore di fronte alla "minaccia" - che, se si rivelasse fondata, sarebbe per lui fatale - : il contenuto di verità è uno strumento più affilato di qualunque sottigliezza retorica. L'argomento è davvero potente: ma la giustizia a cui si appella il discorso migliore fa capo a *Dike*, entità numinosa, ovvero collocabile "tra gli déi" (v. 904). Possiamo facilmente intuire come per il discorso peggiore, fedele alla dottrina sofistica, screditare Giustizia/giustizia sia un tutt'uno con il sottolineare ancora una volta, e con estrema agilità verbale, l'incongruenza e la precarietà dell'ipotesi dell'esistenza divina di alcunché. Disfarsi della dea è gesto fulmineo ma anche di grande ariosità: il discorso ammicca divertito e ci propone aneddoti gustosi a proposito della "brutta



fine" di Zeus. Ma il discorso migliore non ha ancora esaurito le sue risorse: infatti quando il peggiore proporrà a Fidippide di seguirlo, abbandonando il suo nemico, così quest'ultimo, il migliore, minaccerà il suo concorrente di rimando:

Discorso migliore: allunga unamano su di lui e te ne pentirai! (933)

Ci pare di intuire che non si tratta di uno scontro verbale che qui si propone, e che la forza bruta, col suo infallibile e imponente muscolo extra-linguistico, qui pretenda, a viva voce e per sé, il posto occupato finora da ogni possibile parola. È lecito supporre, dunque, che il *kréiton lògos* sia visto come "migliore", più forte, non solo perché propone i tradizionali contenuti etici e morali di giustizia e decoro, ma perché dispone dell'apparato necessario per far sì che essi vengano rispettati: la violenza della sanzione poliziesca, avvallata dalla consuetudine sociale e dalle leggi della *pòlis*. Se la parola non basterà, ci si avvarrà del nerboruto braccio. Allora quasi si finisce per simpatizzare con quel discorso che è sì "peggiore", poiché forse si avvale di strumenti meschini, con finalità ingiuste ed extra-lege, ma, pur essendo dichiaratamente "bugiardo", ci si presenta fisicamente indifeso, "debole" perfino (*nomen omen*), e con un unico muscolo efficientemente attivo ai fini della difesa personale: la lingua. Egli non ha accesso ad altro tipo di violenza, una volta superati i confini limite del suo territorio linguistico di competenza - del resto, come abbiamo già visto, egli si era "onestamente" presentato come "discorso puro e semplice" - non sopravviverà alla stessa definizione che statuisce la sua possibile esistenza. Questa menzogna, dunque, è in un certo senso piuttosto "corretta", mentre la giusta verità, perso terreno di colpo, si fa innanzi in un irregolare "fuori-campo" tutta armata e corazzata della sua fisicissima violenza. Sono le nuvole, arbitrando la partita, a fischiare ora il "fuori gioco".

Corifea: Smettetela! Basta coi litigi e gli insulti! (934-5)

Immediatamente il contesto linguistico è ripristinato: i due *lògoi* si dovranno affrontare in regolare tenzone, fronteggiandosi retoricamente in agonistico confronto. Del resto in un contesto puramente linguistico è lecito supporre che il discorso "peggiore" avrà certo la meglio. Dopo aver dunque focalizzato in cosa consistano esattamente le abilità e le reciproche competenze dei due *lògoi*, cerchiamo di capire le reciproche deficienze, ovvero i punti di debolezza dell'uno nei confronti dell'altro. In altri termini chiediamoci in cosa sia deficitaria questa forma di verità in relazione a quest'altra forma di menzogna, perché sia quest'ultima a prevalere, e perché questo sia accettabile solamente in un contesto linguistico.

Cominciamo dalla prima domanda. L'orizzonte morale del *kréiton lògos* ci è ormai piuttosto chiaro: esso appartiene ad una tradizione etico-sociale regolata dalle leggi e dalle consuetudini della comunità civile. In ogni caso, nonostante la pretesa forza e infallibilità del suo credo, esso non riuscirà ad imporsi. Vediamo perché. Il discorso migliore, come tutti gli altri personaggi della commedia, eccetto forse Fidippide al principio, nutre una sconosciuta, enorme passione per la parola, che lo attrae immensamente e lo spinge a partecipare al dibattito. Forse questa è la vera ragione dell'agone: il conseguimento di una vittoria linguistica fine a se stessa, non il guadagno di un nuovo allievo, oppure - cosa che dal punto di vista della verità sarebbe la più importante - la difesa di un contenuto preciso. Ci sono molti indizi che conducono a questa paradossale conclusione.

Il discorso migliore, come afferma al v. 439, entra in conflitto con quello peggiore perché "vuole farlo", per puro amore della contesa, sembra. Non è la strenua difesa di un contenuto morale su cui insiste: difatti basteranno semplicissime confutazioni a smantellare gli assunti più impegnati della sua professione e a mettere ripetutamente in crisi la sua stessa posizione teoretica. Non riteniamo di poter attribuire questo dato semplicemente all'inefficienza linguistica del discorso "migliore", al fatto cioè che esso si trovi in una situazione deficitaria per essere costretto a gareggiare in un terreno non suo. Se la vittoria dovesse dipendere dal numero, infatti, la palma andrebbe al discorso "migliore", considerata la profusione di parole che egli impiega nel dibattito - la quantità di parole sciorinate dal *kréiton* è schiacciante se

paragonata alle parole dell' *hétton*, estendendosi le battute del primo per 101 versi contro i soli 61 occupati da quelle del discorso "peggiore".

Come Nussbaum⁹ osserva, il compito del discorso migliore è certo quello di fungere da cartina di tornasole al discorso peggiore, di amplificare la sua abilità retorica, di fare da specchio alla sua arte. Si tratta di un procedimento per negazione, in cui lo sproloquio del discorso "migliore" sulle virtù serve solo a fornire un catalogo di punti di confutazione per il discorso "peggiore".

In realtà, però, la finalità di tutto questo, "the aim and achievement of this negative procedure will be to show Right that he himself does not really believe in the education he defends"¹⁰, da un lato, ma dall'altro, si noti bene, tale procedimento finisce per testimoniare anche la sostanziale incomprensione da parte dell' *hétton* *lògos* degli elementi reali su cui si fonda il suo successo, rilevando così il livello di cieca autoreferenzialità che lo mina subdolamente dall'interno.

È così che, analizzando puntualmente l'intervento e i contenuti di debolezza del discorso "migliore" nella gara, comprendiamo che non si sta affatto parlando di valori, dei principi di legalità e moralità a cui solo apparentemente si allude, ma che la vera questione è la natura umana, l'impatto dell'umano sentire e desiderare con un pensiero rivoluzionario e sospetto, ma altresì sconvolgentemente scardinante, quello sofisticato.

Dunque "migliore" non sembra essere tanto un discorso o l'altro - né più vero il "vero" di quello "falso" - ma una strana qualità del desiderio, una tensione agonistica verso il verbo, minimo comun denominatore tra istanze e presupposti morali opposti e, per quanto in conflitto, alla fine quasi equivalenti, praticamente indifferenti al contesto. Girardianamente¹¹, infatti, potremmo dire che dal punto di vista del desiderio e della mimesi (e quella dei due discorsi è senz'altro mimesi, a livelli diversi, di uno stesso modello oratorio) "tra concordia e discordia vi è una perfetta continuità", e che la forza straordinaria di questo impulso fa sì, addirittura, che "l'oggetto si subordini a colui che lo possiede", anzi, ad "un'unione perfetta di oggetto desiderato" e possessore di quell'oggetto. Si rileva dunque una straordinaria latenza di contenuto *vero* con cui riempire la forma agognata, addirittura di "mancanza di essere", che "disonora l'invidioso", colui che, disarcionato dal cavallo invisibile che credeva di stare cavalcando, non può che sgombrare il campo, "cedere il mantello", e "passare dalla parte"¹² di chi guarda (*Kréitton*: Mi hai battuto! Brutti fottuti, prendetevi per carità il mio mantello! Tanto io passo dalla vostra parte... vv. 1102 - 4)

Ma andiamo a vedere che forza hanno in realtà i contenuti del vincitore, e le vere ragioni della sua supremazia nell'agone. La strenua opposizione dell' *hétton* *lògos* alle virtù tradizionali a cui sembra invece appellarsi, e così appassionatamente, il *kréitton* *lògos* è evidente e palese da subito. Esso si vanta addirittura di essere stato il primo a "contraddire le leggi e la giustizia".

Apparentemente dunque, quello che il discorso "peggiore" propone a Fidippide è un contesto totalmente avulso dal vivere civile e collettivo, che include anche gli ormai consueti precetti di rinuncia al corpo e alle sue esigenze, ma se nelle fasi precedenti la contraddizione intima tra teoria e prassi era già manifesta, qui il paradosso raggiunge livelli quasi improponibili che sfiorano addirittura il grottesco. Certamente chi conosce la tecnica del "ben parlare" e della persuasione che il discorso "peggiore" propone, sarà in grado di servirsene a seconda del proprio peculiare vantaggio personale, ed è lo stesso *hétton* a lodare l'esercizio della lingua per i giovani. Ma, sostanzialmente, il modello di vita che esso propone è rivolto a ben altri godimenti che non quello della lingua¹³. Le istanze di base, le "necessità di natura" sono sempre le stesse, semplicemente, in questo caso, il dominio perfetto del *lògos* rende tutto molto più veloce, più facile da acquisire e conquistare. L'esempio dell'adulterio, che viene fornito, sottolinea come il sofista, per quello che riguarda le sue necessità corporali e i desideri,

⁹ M. Nussbaum *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom* Yale Classical Studies 26 (1980): 43 - 97

¹⁰ M. Nussbaum, *op. cit.*

¹¹ R. Girard *Shakespeare il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 1998.

¹² Tutte le citazioni sono tratte da: R. Girard *op. cit.*

¹³ Significativamente il discorso peggiore inizia il dibattito con l'argomento sui "bagni pubblici"; di seguito parlerà di castità e di adulterio.

l'anàke dell'eros, differisce dagli altri uomini semplicemente per il fatto di non essere soggetto a sanzioni umane o divine, e di non subire conseguenze importanti: gode di un'impunità pressoché totale¹⁴. Ma vediamo dove sta la fragilità profonda di questo meccanismo. Ammettiamo che l'allievo, avvalendosi del discorso "peggiore", nel caso dell'adulterio, riuscisse veramente a dimostrare al marito tradito che ha ragione, il suo si trasformerebbe immediatamente in discorso - da peggiore che era - migliore, da più debole, più forte e vincente. Si trasformerebbe a livello privato sicuramente, cioè in relazione al singolo, al marito, ma anche, perché no, a livello pubblico, nei confronti dell'intera città che, pur attribuendo, nel riconosciuto orizzonte morale di riferimento dell'antico kréitton lògos, una qualità criminosa all'adulterio, ammetterebbe però il caso particolare, ribaltando i propri paramentri in relazione alla circostanza specifica.

Con tutta evidenza il problema si sposta sull'uditorio: come a dire che la vera "bravura" non consiste semplicemente nel dimostrare perizia nel lògos, ma nella possibilità di procurarsi un uditorio che sia potenzialmente disposto ad ascoltare e a farsi convincere in relazione ad un contenuto contingente, magari per meccanismo d'identificazione. Dunque la vittoria del discorso peggiore non dipenderebbe tanto dall'abilità linguistica, ma dalla compatibilità di un qualunque contenuto singolo - la giustificazione dell'adulterio in questo caso - con l'orizzonte morale dell'uomo comune di turno, delle sue più ordinarie inclinazioni, nel rispetto formale di un'apparenza che, se mantenuta, permette perfino di perpetrare l'ingiustizia. Ma è una vittoria pericolosa quella del discorso peggiore, poiché è vittoria che mina da dentro la stessa supremazia conquistata. Tra i numerosi "piaceri della lingua" (mangiare, baciare, parlare) è infatti assai arduo che quel pubblico che è stato convinto facendo leva proprio sul diritto di precedenza di un certo tipo di piacere su tutti gli altri, si lasci sedurre ulteriormente dalla parola schietta e nuda, dal lògos puro e semplice, quello stesso che ha anteposto, *linguisticamente*, le ragioni del desiderio a quelle di tipo razionale e speculativo che appartengono ancora una volta e proprio al *linguaggio*. Il cortocircuito è dunque assicurato: la supremazia assoluta del discorso menzognero è assolutamente subordinata e condizionata all'inevitabile precarietà del contingente, in relazione all'interesse particolare di chi si trova, di volta in volta, ad ascoltare.

Così si precisa infine il contenuto di precarietà di entrambi i discorsi, che si manifesta in un'ambigua e paradossale relazione di reciprocità, in un contesto di preoccupante e incolmabile vuoto tra teoria e prassi, tra parola e azione - il fare del discorso "peggiore" e simultaneamente il dire di quello "migliore". In questo modo, certamente, da un lato (e, vedremo, solo da un lato) si solleva l'uditorio, vale a dire il pubblico degli ateniesi, da ogni possibile responsabilità morale, visto che perfino l'abilità verbale e la perizia linguistica non sembrano poi significare (in senso linguistico, cioè rimandare a sensi specifici) tanto al di là della loro facciata splendente di guscio vuoto. È l'interrelazione altalenante tra verità e menzogna, tra ostentazione ed assenza di contenuto, tra violenza del braccio e violenza del verbo che ci dà la misura del contesto linguistico di riferimento, e, per rispondere alla terza ed ultima domanda che ci eravamo posti, del fatto che il nostro agone non abbia vincitori possibili a un puro livello di "realtà", ma solo ad un livello linguistico. Non si tratta più di conquistare un'abilità retorica, abbiamo visto, ma di procurarsi una visione precisa di quello che è indispensabile per la vita stessa, e una volta intuito, di impadronirsene. C'è un punto nodale, "a focus on the issue of moral education and the opposition, on this issue, between a traditional and an expert-centered conception"¹⁵, che rileverà l'assoluta emergenza di un atteggiamento umano cupamente orientato verso una sorta di "egoistic hedonism", da qualunque parte si guardi. Ma tutto ciò ha un senso solo tenuto conto del fatto che ci troviamo in un contesto linguistico, in cui il lògos non solo è "argomento" centrale e primario ma addirittura personificazione, protagonista duellante, che continuamente manifesta la sua attitudine autoreferenziale e metanarrativa nei confronti della struttura drammaturgica stessa.

¹⁴ Al momento del confronto con il marito tradito l'allievo dovrà avvalersi del suo funzionalissimo lògos per dimostrare che sta solo seguendo i dettami di un istinto profondo, chiamando in causa anche esempi sulla condotta assai adultera degli dei. Come si nota la dottrina del discorso "peggiore" entra continuamente in conflitto con se stessa e con l'orizzonte sofistico a cui si fregia d'appartenere.

¹⁵ Nussbaum *Op. cit.*

Tornando indietro con la memoria infatti, ricordiamo come Strepziade fosse inizialmente animato dalla strenua volontà di acquisizione - personale e da parte del figlio - dell'abilità retorica; ma al di là del nostro contesto narrativo di partenza e del fatto che a livello comico-drammatico esso proceda in un determinato modo, è evidente come per tutto il tempo egli, e tutti gli altri protagonisti dell'opera, continuino a riproporsi, al di là dei singoli ruoli, sempre allo stesso modo: come parlanti (oratori o aspiranti oratori), e come ascoltatori. Inoltre essi finiscono per coinvolgere in questo grande gioco linguistico e comunicativo fatto di ascolto e parola tutto il pubblico, cui suo malgrado e inevitabilmente è assegnato una precisa funzione retorica: l'uditorio diventa cioè, implicitamente ed esplicitamente, personaggio vitale della commedia, e per di più parte in causa fondamentale nell'agone tra i due discorsi. Tutte le tematiche secondarie, quella relativa ai possibili indirizzi educativi, la polarità corpo-mente, razionale-irrazionale, sono tutte questioni secondarie, elementi che contribuiscono ad un grado differente ad alimentare il complicato dibattito sulle ragioni della parola e del linguaggio, sull'importanza del *lògos* nella vita dell'uomo, sul suo potere reale in relazione alla società e sulle implicazioni di questo potere. Queste nuvole dunque sono davvero, in un certo senso, "democratiche": puntano il dito verso il pubblico seduto a teatro - duplicando un atteggiamento già interno alla parabasi - come a dire che l'oggetto del dibattito è proprio tutto interno a quel pubblico - e a noi con lui - e che saremo noi, alla fine, a dover fare una scelta tra verità e menzogna, tra giusto e ingiusto, tra occultamento e disvelamento; infine, che riconoscere queste dinamiche al lavoro in noi stessi sarà questione di grande onestà intellettuale, nonché faccenda di vitale, disperata importanza per il senso stesso della nostra esistenza.

3. Conclusione. Questa innovativa, democratica menzogna

Le *Nuvole*, l'abbiamo visto da vicino, iniziano con una delle più famose linee tematiche dell'opera di Aristofane e della commedia antica, il conflitto generazionale proprosto in ogni sua possibile variante: il *topos* del debito contro quello del risparmio; quello della dedizione al piacere e allo spreco contro quello della disponibilità al sacrificio di sé a vantaggio del bene pubblico; la giustizia e i diritti altrui contro un forte interesse personale; la difesa della verità contro l'occultamento, l'insabbiamento della verità, fino ad arrivare perfino allo spergiuro - purché ciò non comporti punizioni, ovvero assunzioni di responsabilità.



Questa tematica, nella commedia, finisce per unire e porre in costante relazione l'uomo comune, Strepziade, e l'uditorio, con le nuove rivoluzionarie teorie dei sofisti, le stesse che allora scatenavano un grande scalpore in Atene. Dal punto di vista drammaturgico però, cioè da quello di Aristofane, questo nodo non potrà essere trattato con armi dialettiche, ovvero per mezzo di una lunga trattazione filosofica, ma soltanto a livello letterario, anzi teatrale, mimetico, nel rispetto cioè di un pieno statuto comico. La menzogna riflette dunque attraverso una forma di menzogna, ovvero la nostra riflessione sulla lingua non prescinde dal contesto tecnico-linguistico e dalla struttura di genere del *medium* con cui ci confrontiamo: da un lato esso scatena il pensiero al di là di ogni limite, dall'altro lo riporta nuovamente in seno all'orizzonte di partenza, quello da cui si sviluppa e nasce proprio come atto comico-drammatico. Vale a dire che se è vero che si va a riflettere su un nodo complicatissimo del sapere e delle relazioni sociali (in cui rientra anche il dibattito su ciò che è giusto e ciò che non

lo è, su ciò che è vero e ciò che è falso), lo si fa questa volta proprio attraverso la forma mimetica – e dunque potenzialmente menzognera – per eccellenza: il teatro¹⁶.

Occorre dunque rammentare che, sebbene si sia affrontata l'analisi a livello strettamente tematico, il nostro *medium* di riferimento è pur sempre rimasto la commedia, e il teatro tutto come forma primaria della mimesi. Del resto il teatro come forma di rappresentazione consiste proprio in quel genere di "menzogna", di *ipòkrisis*, che consente il *gioco* linguistico più raffinato e fondamentale, quello che incarna l'energia vitale necessaria alla sopravvivenza, ricircuitandola in nuove forme di arte e, per converso, di vita stessa. E che cos' altro è un gioco se non l'illusione (in-lusio) che ci procura proprio quel *surplus* di esistenza *fittizia* che restituirà, una volta esauritosi, maggior verità e realtà alla vita stessa? Aristofane assume e manipola le chiavi di questo gioco, di questo comportamento intenzionale ludico ed illusorio, quello del genere comico, e assume schiettamente e con estrema precisione tutte quelle che ha a disposizione. I suoi personaggi sono personaggi "comici" per eccellenza: il filosofo millantatore e arrogante, ignaro delle questioni concrete della vita; l'uomo ordinario, qualunque, trainato dal desiderio tanto ridicolo quanto impossibile del conseguimento di un sapere che è incompatibile con la sua stessa struttura esistenziale; il giovane alla moda, che si spaccia come portatore di valori nuovi, ma resta pur sempre legato alle vecchie consuetudini, riproponendoci le medesime caratteristiche paterne, soltanto in forma più raffinata e sofisticata. L'interazione tra questi notissimi tipi comici genera un *plot* in cui, con estrema evidenza ed efficacia, sono impiegate le tradizionali tecniche proprie della commedia: il coinvolgimento ripetuto del pubblico, esplicito o implicito, come personaggio; gli scherzi triviali sul corpo e sul cibo; la riproposizione insistita di immagini fortemente stereotipate e generiche, appartenenti ad un repertorio comico sicuramente "famoso", ad esempio la scoreggia per designare la parola retorica. In ogni caso, ad ogni istante, di fronte a questo testo noi dobbiamo rammentarci, e siamo indotti dall'autore a farlo, che è proprio all'uomo comune che appartiene questa commedia - quello che ritroviamo dentro la scena, e quello che sta in platea, fuori dalla scena anche - che è l'uomo comune quello a cui ci si sta riferendo; è proprio l'uomo per cui la commedia stessa è stata costruita, per divertirlo e per coinvolgerlo. L'atmosfera che deriva da questo cortocircuito tra destinatari-contenuti-tematiche-tecniche è densa di promesse ma ottiene un effetto finale desolante: ci si chiede talvolta se è proprio davanti ad una commedia che ci troviamo, anche se occorrerebbe sempre rammentare che nel *vero* teatro di Dioniso comicità e tragedia sono sempre avvinte, come realtà e finzione, verità e menzogna, in quell'unico piano emotivo che già Aristotele intuiva nella definizione di *catarsi*. La complessità tematica della commedia, avvolgendolo nelle sue spire, affonda infine il contenuto chiave dell'opera. Mentre cioè, apparentemente, la facoltà razionale del dire, dell'esprimersi umanamente attraverso le proprie istanze fondamentali, viene indicata come primaria, in realtà l'andamento di questo *lògos* nella nostra commedia finisce per essere, questa volta¹⁷, rovinosamente discendente.

In una commedia che si appropria a tal punto del meccanismo dello scherno e della parodia, ma che al contempo arriva a rinnovarlo, tecnicamente, mettendo in crisi la modalità comica tradizionale, è naturale che il risultato non sia lineare e semplice. Questa spietata comicità informa di sé l'invenzione comico-metaforica stessa che sta alla base del linguaggio teatrale, traducendo talvolta il pensiero più complesso in pura narrazione, sviluppandolo in dialoghi e monologhi che procedono per forti immagini, ricreando alla lettera la qualità splendente di quel *lògos* che fin dal principio era stato annunciato come arma suprema, invincibile, e che, alla

¹⁶ È il teatro inteso come dramma per citare Tagliapietra. "Si tratta del teatro che accoglie l'epifania della vita, *il fare, l'agire* - il dràn di dramma - che appartiene alla vita stessa nel suo manifestarsi. (...) L'esperienza originaria del teatro è, quindi, proprio quell'immedesimazione - l'apàte di finzione immedesimante - dell'altro nello stesso che consente la fusione e il superamento della distinzione fra il sapere e l'essere qualcosa."

¹⁷ In altre opere il predominio assegnato alla possibilità creatrice della parola era schiacciante: Diceopoli riusciva a stringere la sua privatissima pace, Pistetero costruiva la sua città degli uccelli; qui il percorso è inverso. Dall'incondizionata proclamazione della parola come arma superiore, si retrocede sempre più, con uno scavo feroce e piuttosto amaro, fino al rogo finale, che lascerà aperta la questione, rinviandola direttamente ai testimoni del "misfatto", gli spettatori.

fine, proprio per incompatibilità con quello stesso mondo di immagini che lo implicano, e che lo necessitano, mondo che pensava per questo di avere in pugno, subirà lo scacco definitivo.

Il mondo in questione è infatti regolato da leggi spietate, leggi al di là di qualunque ragione: necessità e desideri determinano la stessa produzione e ricezione del *lògos* e, del resto, sono le stesse forze, tradotte in immagini potenti, a determinare anche ogni azione dell'uomo.

La voce stessa, le opposte opinioni, le differenti tipologie di essere umano sembrano diventare, passo a passo, sempre più simili, finché è difficile intravedere una qualche via di scampo possibile da questa minacciosa uniformità che incombe. Chi parla è uguale a chi ascolta, ognuno è definito semplicemente dalle sue esigenze corporali, che sono similissime alle esigenze corporali dell'altro. "These men simply do not care about anything but their own satisfactions when it comes to a choice. And lest we too quickly feel ourselves superior to them, the *Clouds* insists that we members of the audience are no different. We are all just *eurùproktoi* waiting passively for pleasure"¹⁸. In questo mondo la sola nozione di autosufficienza di un piacere – la *térpsis* – esclusivamente linguistico, di godimento del meccanismo retorico puro è semplicemente assurda. Non ci sorprende dunque che, non solo le metafore, la speculazione filosofica e la teoria siano inaccessibili all'uomo in questione, ma alla fine anche lo stesso *lògos* lo stesso senso della sua oscillazione tra verità e menzogna. Le parole, vere o false che siano, sono solo strumenti adoperati per il conseguimento dell'utile e del piacere: queste armi saranno presto abbandonate, in pieno campo, perché divenute inutili e inservibili. Ma la commedia funge anche, in certo modo, da raddoppiata pungente metafora di tutto ciò: se Fidippide e Strespiade per tutto il tempo ci parlano di un *lògos* talmente spaventoso e strumentale, la commedia stessa, nella parabasi, ma anche altrove, ci racconta qualcosa di assolutamente simile. La prima sconfitta delle *Nuvole* di Aristofane, tanto dibattuta nella parabasi, è certo da porre in relazione con la totale indifferenza del pubblico di fronte all'onestà intellettuale e poetica di chi si "sforza di non imbrogliare" un uditorio, di non riciclare vecchie idee, ma di "proporre idee sempre nuove, diverse tra loro e tutte di qualità". È assai più sicuro lasciarsi tentare da vecchie forme già metabolizzate e digerite in precedenza dall'uditorio, storie che già hanno avuto successo, e immagini che sempre ne riscuoteranno. Il pubblico della commedia dimostra dunque di essere tanto rozzo, volgare, privo di reali interessi linguistici e letterari, *insensibile alla menzogna e disponibile a farsi ingannare nel modo più becero*, quanto Strespiade, quanto appunto l'uomo qualunque. È proprio in questa forma di accusa recriminatoria, che costituisce al contempo anche una forma di disperato appello, che le *Nuvole* portano il loro contributo politico più grande: con il procedere della commedia ci rendiamo finalmente conto che la questione del potere o dell'assenza di sostanza del *lògos*, è sempre più in relazione con una modalità "democratica" di produzione del discorso, col valore che il pubblico in genere può e sa togliere e dare alle cose con il suo assenso e il suo silenzio. Si tratta di un pubblico di individui la cui attitudine di fronte al linguaggio e all'azione non è da puro spettatore, ma il cui possibile e alterno ruolo di ascoltatore e di parlante, costituisce il vero tessuto, la vera vita del *lògos* democratico, nel nome del quale la democrazia opera.

Dunque l'interazione profonda tra violenza, commedia, *lògos*, menzogna strutturale del genere, inadeguatezza "linguistica" della *pòlis*, porta proprio e direttamente alla problematica dimensione del contesto finale in cui, fatti fuori i filosofi, bruciato il Pensatoio, ripristinato un equilibrio assai precario, niente sembra davvero essersi concluso. In una strana miscela di speranza e disillusione la parola finale è lasciata veramente solo al pubblico: dobbiamo infine tornare ai nostri ruoli, ma è veramente possibile farlo senza una nuova consapevolezza, senza una qualche importante intuizione che condizioni irrimediabilmente le nostre vite? E non sarà forse anche questa, infine, una nuova, strana, paradossale forma di "democratica" menzogna?

¹⁸ Nussbaum *op. cit.*

LETTERE DA TERRA

Rubrica di corrispondenze epistolari con i lettori.

a cura di ADORA ARDOR - adora@fannyalexander.org

Miei cari amici,

merci beaucoup per tutti i vostri rugiadosi contributi!

Tra tutte le perle variopinte del vostro talento, che si provano in tutti i modi di far sussultare la mia penna d'oggi, ne ho scelto uno curioso e di non poco interesse gnoseologico.

Stefano, che si occupa di astronomia, ci ha scritto questa solleticante lettera a proposito della nostra rubrica "L'angolo del dottor Krolik", innescando una miccia che sarà duro estinguere d'ora innanzi.

Ci ha inoltre inviato un cadeau: "Sei pezzi facili" di Richard P. Feynman, da cui prossimamente pubblicheremo un estratto.



Cara Adora,

sono andato a sbirciare "Krolik"...

per prima cosa complimenti per l'idea! credo sia un problema cruciale quello di riavvicinare "le due culture"...

Non è una cosa facile ma qualcosa si deve tentare...

L'argomento mi è sempre (sempre qui significa: "da quando ho deciso di fare l'astronomo") stato a cuore e sono contento di vedere che sta a cuore anche a degli "umanisti"... Solo che ci sono alcuni problemi oggettivi... (in realtà non so bene se siano problemi veramente oggettivi o semplicemente problemi del sottoscritto...)

1) Non so che cosa significa Krolik. Ora... tu penserai... "bhe', questo non è poi un problema così grosso"... In realtà uno potrebbe generalizzare la cosa e dire: "perché se uno scienziato si legge una rubrica scritta da umanisti sul problema delle "due culture" non ci capisce nulla?"

Ok, ok... tu puoi sempre dire: "probabilmente questo ti succede anche con alcuni lavori scientifici..." ed è vero... Ma c'è una grossa differenza: quando mi leggo un lavoro scientifico e non ci capisco niente (e questo, fidati, succede quasi sempre...) il motivo è che non capisco "la fisica" del problema... non capisco "l'idea" del tizio che ha scritto tutta quella roba... ma CAPISCO le parole che ha usato per scrivere(...) siamo così' distanti (siamo = umanisti+scienziati) che utilizziamo addirittura alfabeti diversi!...

2) La soglia dell'ignoranza. Un'altra cosa cruciale è stabilire quando una persona è ignorante. Esempio: se uno mentre parla con te sbaglia tutti i congiuntivi tu probabilmente lo etichetti come ignorante... Ok, altro esempio: se una persona non sa chi è Dante Alighieri è ignorante... ok? Altro esempio: se una persona non conosce TUTTE le opere di Dante a memoria NON è considerata ignorante... Quindi la soglia dell'ignoranza (attenta bene, non per gli umanisti ma per tutti) è più o meno

qualcosa del tipo: "per non essere ignorante uno deve per lo meno sapere parlare in un italiano decente e deve aver sentito almeno un paio di volte i nomi dei principali scrittori italiani e altre nozioni simili ecc..." Ok... Altro esempio (cito da Snow "Le due culture" ed. Feltrinelli. Libro fondamentale sull'argomento che tu hai probabilmente già letto). Se uno non ha la più pallida idea di cosa sia il secondo principio della termodinamica è ingorante? Bhe... credo che tu sarai d'accordo con me se dico che, mediamente, la gente non lo considererebbe ignorante... ANCHE SE questo è assolutamente equivalente a non sapere chi è Dante Alighieri!!! (Fidati, è proprio la stessa cosa...) Mentre, secondo me, il "saper parlare in un italiano decente" viene tradotto scientificamente in "saper usare le 4 operazioni" (...) quindi la mia seconda domanda è: "perché l'ignoranza viene attribuita solo in base a lacune umanistiche e non scientifiche?" La cosa folle è che siamo tecnologicamente avanzati... Abbiamo le case piene di aggeggi elettronici spesso assolutamente inutili, le tasche piene di cellulari, agendine elettroniche, pc palmari e NON ABBIAMO LA PIU' PALLIDA IDEA DI COME QUESTE COSE FUNZIONINO... Diventano semplicemente magiche... (e stai attenta perché l'equazione scienza=magia é pericolosissima). E ancora (...): "gli umanisti leggono i libri di divulgazione scientifica???" e, se sì: "li capiscono?" (O, perlomeno, le frasi che leggono gli sembrano avere un senso compiuto?) [chiaramente le mie sono provocazioni e non polemiche (c'è una bella differenza) e probabilmente tu potresti rimandarmi indietro la palla con piccanti controesempi...]

3) Uno scienziato "scopre" o "inventa"? questa è una bella domanda (secondo me)... E uno potrebbe anche porla così: un artista "scopre" o "inventa"??? Questo (banale???) giochino di parole per dire che non credo che il lavoro di scienziato e quello di artista siano molto diversi... Quindi è un vero peccato che "le due culture" non si parlino... Basta... ho parlato anche troppo... adesso ti saluto veramente,

a presto, Stefano

Caro Stefano,

Mi fa piacere che l'oggetto della rubrica sollevi tanto e tale pensiero, ritengo che già così vale a qualcosa (cioè: noi non ne avremmo mai parlato se "Krolik" non avesse puntato il suo scuro indice).

1 - "Krolik" non esiste. O meglio, esiste, in un certo senso, con nome leggermente diverso e con natura assai differente, in un certo romanzo che da alcuni anni mi solletica il cervelletto ("Ada" di V. Nabokov). In quella storia egli è un losco figuro, mai presentato direttamente, ma solo nel racconto di altri, e in particolare dell'eroina, Ada, come venerando e venerabile studioso di lepidotteri rari, e di altrettanto rari fiorellini equatoriali che servono come pappatoria alle prodigiose specie che egli scova, o addirittura, inventa - per così dire - dal nulla. Pare un artista, in certo senso, ma forse è un lestofante, e alla fine del romanzo avremo l'atroce sospetto che intrattenga addirittura un semi-incestuoso (data la sua natura di padre putativo) *menage* piuttosto imprecisato con la selvatica, affascinante Ada.

In realtà tutto questo non importa che il lettore lo conosca. È una citazione che può cogliere solo chi si imbatte casualmente nel romanzo, ma senza la quale vivere è perfettamente agevole e possibile.

Mi interessava l'irrealtà totale del personaggio chiave della rubrica, così come quella sciocchina di Alice Lagosse, inventrice e curatrice della rubrica dei Lemmi, non è altro che il fantasma giocattolone di un anagramma, ma questa è una storia personale... (ma già, se non esistessero le storie personali, non esisterebbe nulla, né scienziati, né umanisti, non ti pare? È pappa per i curiosi, per i rompiscatole che mi scrivono: ma chi è poi Alice Lagosse? E quel Krolik dove l'hai scovato? Essi sospettano forse l'inefficienza biografica di queste figure-spettro, ma la soglia del legittimo dubbio lascia spazio alla fantasia di divagare tra presunte glottologhe franco-tedesche e amazzonici esploratori o ricercatori scomparsi. La fantasia non è forse onnivora? E non è

connessa - anche nell'etimologia - ai fantasmi? Dunque pappa per i ventri e ombre per i visionari! Krolik e Alice procedono fieri e sorridenti a capo delle file della redazione.)

1 bis - Parlavamo di scienziati... Facciamo un esempio tratto dall'ultimo numero di "Ardis Monthly". Franco Farinelli, l'ultimo scrittore che ha pubblicato un pezzo su "Krolik", è un geografo e anche un insegnante universitario. Un vero geografo intendo. E un vero insegnante. Oggi praticamente tutti in Università insegnano melmaglie luride di nomenclature infinite, infiniti capoluoghi di provincia, topografie, ahimé!, sempre reali, e chiamano tutto questo geografia, "scrittura della terra". Mah! Almeno insegnassero una sana cartografia, in modo da orientarsi in questo strano, ampio mondo! Allora tu dai il tuo piccolo esame (obbligatorio se poi vorrai insegnare) prendi il tuo trenta e lode e tre mesi dopo (non scherzo) tutto è acqua fresca. Anzi, tutto è sfumato in elasticità neuronale, ovvero in ginnastica delle celluline grige, altrimenti detta mnemotecnica. Franco Farinelli invece insegna che il mondo è tutto da cercare. Ci sembra di averlo sotto i piedi: lo zerbino di casa, il cortiletto, e giù fino alla buca delle lettere e magari al paese! Ma è tutta un'illusione. Conoscere a memoria tutto il nomemondo non porta a nulla. Sono le lande ignote che spingono alla vera e sana esplorazione. Credo sia per questo che lui si è abituato ad usare un linguaggio anche desueto, molto difficile a volte. Perché, a furia di cercare (è il suo lavoro), ha scoperto che un nome *deve* essere preciso, che forse ce ne è uno solo al mondo per dire proprio la cosa che hai in testa, e se non lo "becchi" è come se sbagliassi s;

trada, come se non avessi capito niente dei punti cardinali e di tutte le bussole del mondo. Dunque, come fanno i poveri mortali a capire? - dirai tu. Fanno come l'impavido esploratore, e cioè si armano di atlanti: svoltati a destra per il sentiero del bosco si scoprono in imprevisti deserti e allora, se non sono curiosi di scoprire quel che non sanno, che apparentemente sembra sfoggio spropositato di una maligna potenza di Dio (ma perché hai messo qui un deserto pretenzioso e assurdo, al posto di domestica verzura!?) sono davvero finiti. "Ardis Monthly" non si occupa nello specifico di geografia. Ma Franco Farinelli insegna ad orientarsi davvero, in lande strane, prendendo in mano schede e dizionari magari, facendo della fatica vera, ma con la vaga sensazione della scoperta, della vera scoperta di qualcosa, per chi sappia cercare fino in fondo.

Pensa alla lettura, quella dura, quella vera: opere immense, che tutta una vita non basta a decifrarle. Sì, ci sono cose che richiedono una vita di tentativi, ed è questo il loro senso nella nostra storia personale, questo desiderio che si ostina a non spegnersi e che prima o poi farà uscire qualcosa, un grande "eureka" (dimmi se questa non è ricerca scientifica!).

Siccome però Krolik è un imbroglione, mai fidarsi di un unico caso! Se ne hai ancora voglia vatti a vedere il numero 0 (disponibile in arretrato). Lì c'è un buffo articolo sul folle Audubon, che s'era messo in testa di disegnare tutti gli uccelli d'America a grandezza naturale, scritto in maniera assai più campestre. I gusti son tanti e una rivista si propone, ad un alto livello sempre, di offrire gusto a tanti gusti. L'importante è che chiunque, talvolta faticando, talvolta meno, se vuole, abbia la possibilità di intraprendere la sua ricerca anche da casa (chi non ha un dizionario oggi?) E, fidati, è molto più grave ai fini della comprensione non capire un'idea di chi scrive, che non capire una o molte parolette. Cosa sono i linguaggi in fondo? Solo codici. Bastano tre mesi di *full immersion* oggi per impararne uno. Ma le idee... Quella è un'altra storia, possono volerci anni o vite intere (se ce la fai).

2 - Ignoranza vuol dire non sapere delle cose. Allora tutti siamo ignoranti, "umanisti" e scienziati. Altra cosa è la snobberia, e quella è purtroppo un male diffuso, un po' in tutti i settori, e soprattutto da chi quanto a vero sapere non se la potrebbe nemmeno permettere. (Il "sapiente" non si pone problemi di graduatorie del sapere di solito).

Credo però che occorra stare attenti, perché talvolta è proprio questa divaricazione che sempre si sta a rimarcare tra letterati e scienziati che nuoce e che crea degli equivoci. Cioè, è vera, per carità, ma farei attenzione ad abusarne. Talvolta le cose sono molto più mescolate. La geografia è una scienza? Sì. Allora Farinelli è uno scienziato. Ma non scrive libri da umanista? È vero, ma è nei comitati scientifici più importanti del mondo!... Per non parlare degli antichi, i greci, che non facevano distinzioni del genere (Archimede, Pitagora ecc...); Vladimir Nabokov è uno dei romanzieri più importanti del Novecento. Ed era un grande esperto di lepidotteri, al

punto che varie Università americane lo chiamavano per consulti e lezioni specialistiche, e lui poi mescolava, da grande artista, scienza e letteratura in racconti magistrali. E la parola "umanista", sebbene correntemente indichi (a causa di una tara rinascimentale) chi si occupa di studi filologici e letterari (soprattutto gli antichisti), non viene forse da "uomo", da "qualcosa che interessa l'uomo"? E che scienziato è uno che non si cura delle cose dell'uomo? Bisognerebbe fare attenzione alla storia delle parole, sempre. Non darle mai per scontate, perché quelle che noi usiamo ogni giorno, con noncuranza e automaticamente, siamo noi che le sciupiamo. Siamo noi che creiamo le divarcazioni tra i saperi, i complessi di inferiorità, e l'impossibilità di dialogo.

Un vero umanista legge di tutto. Si cimenta anche con l'impossibile se ciò entra nella sua ricerca profonda. Ho visto gente imparare cose lontanissime dal proprio sapere spinta dalla volontà. Ma solo gente che non fa differenze tra i saperi.

Krolik, infatti, non osa mettere in dialogo due "differenti" saperi, se ben leggi, ma li coniuga. E cioè si prende cura di quegli artisti-umanisti che tutto il giorno si occupano di scienza e di quegli scienziati che ogni giorno fanno letteratura (e ce ne sono moltissimi, sai, ho scoperto).

3- Io credo che nessuno inventi mai nulla. Ma questo sarebbe un altro discorso lunghissimo che rimando alla prossima puntata. Credo anche che, come ho detto, non si tratti di semplice dialogo, ma di mescolanze, che è qualcosa di più profondo e anche pericoloso. Ma se non si corrono un po' di rischi a cosa si arriverà? Non c'è nulla che non interessi un uomo di sapere, anche se poi sarà costretto a fare delle scelte per banali questioni di tempo, e allora per fortuna che anche *altri* avranno fatto *altre* scelte! E tutte le scelte opposte saranno grande eredità per il futuro, ma anche quotidiana manna per il presente, da cui chiunque non tema il vero confronto può attingere a man bassa.

Quando parlavo di "specialistico", intendevo che occorre sempre che chi si accosta a qualcosa abbia in mano lo strumento per decifrarla. Cioè, se serve un goniometro allora glielo devo dare, se servono due righe con le chiavi giuste le dovrò scrivere; per quello che riguarda la rivista si cerca di fare tutto questo e di rispondere diffusamente a chiunque ci scriva su qualunque argomento. Non mettiamo le glosse delle parole in nota perché diamo per scontato che tutti abbiano il dizionario a casa. Ma non tutti hanno un manuale di chimica ad esempio, allora bisogna dare indicazioni, come non tutti hanno un vocabolario di greco antico, o di latino, o di russo, allora bisogna tradurre sempre. In una rivista scientifica, che si presume legga una maggioranza di *addetti ai lavori*, queste specifiche preliminari saranno date per scontate, come in una filologica troverai frasi in greco originale non tradotte, questo è normale. Ma Ardis Monthly può essere letto da gente disparata. Quindi noi *non* semplifichiamo (questo è assurdo), ma almeno mettiamo nelle "condizioni di". Poi ad ognuno la sua sana fatica.

Ma io credo che, forse non a livello di dettaglio e forse non ancora abbastanza, le "due culture" (che non considero due) si parlino già molto, magari non se lo dicono nemmeno, ma involontariamente accade ogni giorno, e ciò si realizza nelle opere di chi porta amore vero all'indagine pura (artisti, scienletterati, persone anche comuni)

Adora Ardor

adora@fannyalexander.org



L A C R I M A V A L

Rubrica di cose "terrene".

La violenza

Di Vladimir Jankélévitch



Che si ponga in un batter d'occhio all'estremo (e in questo caso il processo purificatore è tanto presto cominciato che finito), o che progredisca indefinitamente verso questo estremo, l'estremismo, in entrambi i casi, mira ad un punto, ad un traguardo, ad una direzione. La violenza, essa, non va da qualche parte, ma esplode, deflagra in tutte le direzioni contemporaneamente. E anche quando sembra avere uno scopo, il suo compito, il suo compito di violenta è molto più quello di infrangere le resistenze che quello di andare da qualche parte. Che si opponga alle leggi della Ragione, alla dolcezza dell'Amore o alla spontaneità della Natura; che sia ingiustizia, brutalità o movimento coatto, la violenza implica anzitutto la violazione, l'idea della penetrazione brutale: incapace di formulare la legge del compromesso (*mélange*), trova più sbrigativo penetrare nel composto per effrazione, introdursi violentemente sfondando la porta. Ma la violazione, impulso privo di «senso», non è un movimento veramente orientato o calamitato. Violazione di domicilio, violazione del corpo, profanazione della vita privata, tutti questi assoggettamenti hanno, paradossalmente, come comun denominatore la loro intenzione umana. Una tempesta, un'eruzione vulcanica, un maremoto, un terremoto sono catastrofi brutali, non violenze: la natura (salvo che nelle nostre allegorie mitologiche) è cieca e senza scopo; ma la guerra che viola le frontiere, i focolai e le donne; la guerra che comporta invasione e aggressione orientata, la guerra che forza gli sbarramenti è una catena di violenze. C'è almeno un punto sul quale concordano J. De Maistre, Proudhon e L. Veuillot: la guerra è un mistero divino, ed il sangue che sparge fa stagnare sulla terra l'iniquità degli uomini. Lo stesso rosso vivo del sangue che una lama assassina fa apparire trafiggendo le carni, questo rosso vivo non è come la rivelazione di una cruda verità con pudicizia dissimulata dietro la buona salute e le comodità di una civilizzazione pacifica? Per l'impuro in preda alla violenza, l'altro è quindi l'ostacolo da abbattere: invece di immergersi in un esercizio di purificazione riflessiva, il violento s'accanisce contro l'altro. Estroversione estatica di tutto il proprio essere, questa collera si scaglia a testa bassa, come fa il toro e come fa il bruto: *'os terion'*, come un animale da preda, dice Socrate il giusto di Trasimaco. La violenza è il contrario del raccoglimento. - La violenza non è soltanto invasiva, è anche centrifuga e dispersiva. Il caos infatti, di cui essa è al tempo stesso la conseguenza e il sedicente rimedio, potrebbe definirsi come l'impossibile-necessario. Non quell'impossibile-necessario costituito da due termini che, in una visione tragica, caratterizza lo statuto contraddittorio dell'anfibio, ma la necessaria impossibilità di una confusione della quale tutti gli elementi si respingono l'un l'altro e, tuttavia, non possono esistere che insieme. La confusione è al tempo stesso insostenibile e duratura, assurda e cronica, irresolubile e indissolubile, scandalosamente vivibile! È come dire che l'incoerenza del caos è essa stessa incoerente: quest'incoerenza con esponente, quest'incoerenza infinita è a tal punto anarchica, anomica e alogica da avviluppare contraddittoriamente la coesione. Se la simbiosi fosse impossibile senza essere necessaria, la situazione risulterebbe tesa, ma almeno perfettamente chiara: gli elementi in conflitto non avrebbero altro da fare che separarsi, e ben presto non sarebbe più questione né di discordanza né di discrepanza, né di dissonanza. Questo è il caso delle

convivenze impossibili, nelle quali la soluzione è, per così dire, subito trovata. Quando però la separazione non è meno impossibile della coesistenza, è la guerra ad eternitarsi: guerra insieme straniera e intestina, guerra di tutti contro tutti e contro ciascuno, guerra di ciascuno contro ciascuno e contro tutti, guerra nella quale chiunque combatte chiunque. Il miscuglio risulta fin nei suoi più piccoli particolari mescolato con se stesso, e la guerra, rendendo perenne lo stato violento; facendo continuare nella durata una tensione acuta, esplosiva, insostenibile, fatta per essere istantanea; trasformando infine la crisi in diatesi, la guerra dà vita ad un mondo di disperazione molto simile all'inferno. Questo groviglio di reciprocità senza legge spiega il carattere disordinato e dispendioso della violenza. La violenza non è, come la forza, un'energia concentrata e intensiva applicata nel punto preciso in cui essa deve sviluppare il massimo d'efficienza e produrre i cambiamenti più costruttivi. La forza è inseparabile sia dal lavoro efficace che dal rendimento, e si può fare in modo che essa sia una semplice violenza canalizzata e diretta ad uno scopo; una violenza controllata, frenata, temperata da moderatori artificiali e da ingegnose regolazioni: le violenze della natura diventano le «forze» della natura se l'uomo le *forza*, con vincoli o artifici, a lavorare per la pace, per la salute e per la vita. (...)

La forza è violenza guidata e addomesticata, ma la violenza è, come il ciclone, dispersione di forze e cieco spreco, disordine devastante, agitazione titanica e tanto barbara quanto svergognata, gesticolazione senza finalità. La forza propulsa l'azione, che è economica e regolata, ma la violenza dilapida le agitazioni sfrenate, che sono proprie dell'azione in delirio. Essa ha qualcosa di orgiastico: come l'emozione della collera, scalpita e si dimena e si disperde in pura forza... Molto rumore per nulla! Poiché in effetti l'ubriaco si abbandona alle violenze più di quanto non dia prova di forza, si potrebbe chiamare la violenza una forza inebriata, un'ebbrezza della forza nell'assenza di qualsiasi ragione. È veramente, nel senso platonico, il dominio indeterminabile dell'*àpeiron*: la demenza compiacente! In opposizione alla linea dritta della forza, la violenza (nonostante il suo carattere intenzionale) è interamente dispersione, sparpagliamento, esplosione: nient'affatto irradiazione illuminante, ma eruzione vulcanica; nient'affatto dispiegamento organico dell'unità in pluralità, ma esplosione devastatrice. La violenza sconquassa le forme: i vetri e le porcellane volano via ridotti in schegge, i piatti si polverizzano. Come un uomo invasato dalla collera, la furiosa violenza lacera, squarta e smembra, e scalpita con rabbia. Il suo bel lavoro di violenta sono le «*membra disjecta*», i mille pezzettini, come nell'atroce *Guernica* di Picasso: dappertutto i frantumi, i corpi dilaniati, la bellezza ridotta in briciole! È la violenza che suscita, sulle ultime tele di Van Gogh, i vortici della vertigine e dell'affollamento: pietrificato dai fiori malvagi, dalle liane furiose e dal sole di morte, l'uomo in preda alla demenza ruota vorticosamente sul bordo del niente in cui precipiterà.

V. Jankélévitch (1903-1985) filosofo di straordinario spessore, insegnò alla facoltà di lettere di Tolosa, Lila, inoltre fu professore di filosofia morale alla Sorbona di Parigi. La sua opera sia a livello filosofico che musicologico è stata di intenso e variegato impegno. Il brano sopra riportato, nella traduzione di Carlo Miele, è tratto dal bel sito dedicato al filosofo, che qui si vuole segnalare: www.utenti.lycos.it/jankelevitch

Il brano costituisce la prima parte di un'approfondita analisi della violenza affidata ai par. 6 e 7 del 3° capitolo dell'opera "Le pur et l'impur", Flammarion, Paris 1960 (19932), pp.182-186.

Immagine: particolare da "Guernica", Picasso

Nuovo teatro, vecchie istituzioni

di Marco Cavalcoli

Ad Ardis Hall il 20 di agosto si sono incontrate le compagnie teatrali che hanno seguito gli appuntamenti dei festival estivi intorno alla sempre più insoddisfacente risposta delle istituzioni italiane alle necessità della cultura teatrale contemporanea.

Potete trovare le informazioni sullo sviluppo di questo confronto nei Forum di Ateatro sul sito di Oliviero Ponte di Pino.

Pubblichiamo il documento elaborato dalle compagnie nell'incontro di Ravenna, e speriamo che gli artisti di teatro vogliano dare un seguito alle questioni che vi si sollevano e alle proposte che vi si fanno.

Esistono in Italia artisti e gruppi teatrali che non sono legati stabilmente alla gestione e alla programmazione di un teatro o di altri luoghi di rappresentazione.

La loro vocazione e il loro principale, se non spesso unico, intento, è la creazione di eventi e spettacoli. La loro natura è quella di compagnie di produzione che lavorano al di fuori delle logiche proprie di un'impresa teatrale commerciale, concetto nel quale non si riconoscono.

Dopo i quattro incontri dei festival estivi (la documentazione è consultabile nel forum "Nuovo teatro vecchie istituzioni" presso il sito www.ateatro.it), e in previsione di altri necessari confronti nell'immediato futuro, le compagnie di produzione si sono riunite a Ravenna per definire le proprie proposte e linee di intervento nel rapporto con le istituzioni e con chi ha la responsabilità della programmazione e della distribuzione teatrale.

Il momento di grande incertezza in cui versa oggi il teatro italiano, un assetto istituzionale nebuloso e tuttora incapace di elaborare un progetto visibile, i segnali concreti di riduzione al silenzio o alla marginalità delle esperienze di successo più innovative degli ultimi anni, si aggiungono agli antichi mali del nostro sistema teatrale e sollecitano una capacità di risposta e di proposta urgente e in grado di sciogliere quei nodi che ingessano e mortificano, a tutti i livelli, la libera circolazione delle idee e delle opere.

In questo quadro la conferenza Stato-Regioni non può essere vissuta come il passaggio necessario per disegnare una nuova situazione conseguente alle recenti modifiche costituzionali, ma deve diventare l'occasione per ridefinire, attraverso nuove regole, nuovi ruoli dei soggetti pubblici e privati, e rifondare l'intervento della res publica nel lavoro di chi fa teatro.

1. Innanzitutto proponiamo la creazione di uno specifico articolo del nuovo regolamento a livello nazionale che riconosca l'esistenza di realtà produttive che non si possono assimilare ai concetti di impresa commerciale.

2. Sosteniamo che nessun confronto a livello politico possa prescindere da un confronto con le compagnie di produzione, anche al di fuori delle rappresentanze istituzionali.

È fallimentare procedere nella definizione di nuove regole ignorando il punto di vista di coloro che sono poi chiamati a dar loro un senso con il proprio lavoro creativo.

Ci si dovrà quindi attivare, perché vengano fissati incontri con le istituzioni regionali e nazionali. Ciascuno è sollecitato a organizzare nella propria regione e sul proprio territorio, riunioni tra compagnie per elaborare in parallelo proposte e modalità di intervento.

3. Nella ridefinizione in corso delle leggi e dei regolamenti teatrali vista la prospettiva del passaggio da stato a regioni, sosteniamo sia fondamentale una legge quadro nazionale che garantisca, al di là degli specifici regionali, pari opportunità alle compagnie su tutto il territorio nazionale.

4. Ciascuna Regione chiediamo debba dotarsi obbligatoriamente di una propria legge sul teatro.

È fondamentale che il passaggio di competenze alle Regioni renda più diretto il rapporto con l'istituzione senza chiuderlo in un ambito più ristretto. Il lavoro delle compagnie residenti, e la sua circuitazione, dovrà essere identicamente considerato e riconosciuto sia che si svolga in ambito regionale, sia nazionale, sia internazionale.

5. Prendendo esempio dalle leggi regionali che già esistono e che ben funzionano, nel rapporto con l'istituzione chiediamo che le compagnie passino da un sistema fondato sull'incentivo

all'occupazione e sulla collezione dei borderau S.I.A.E., a un altro incentrato sulle progettualità artistiche, e sulla congruenza tra attività a preventivo e attività a consuntivo.

Tra i criteri da individuare, ribadiamo l'importanza delle retribuzioni al personale, ma finalmente in tutte le forme legalmente possibili, e non secondo i parametri attualmente previsti dal regolamento nazionale, i quali, fissano un minimo di giornate lavorative retribuite secondo un'unica onerosa modalità, (ostacolando la creazione di un rapporto dinamico e fiduciario con il lavoratore, fondato sulla responsabilità reciproca e la flessibilità in risposta alle singole esigenze) che incoraggia direttamente il sommerso.

6. Visti i precedenti punti, a maggior ragione in un'attività che prescinde da fini di lucro, troviamo assolutamente praticabile la proposta di abolire l'IRAP (Imposta Regionale Attività Produttive) per le compagnie teatrali, oltre ad attivare una serie di incentivi fiscali diretti e indiretti, come nel caso per esempio della detassazione delle elargizioni liberali.

7. Proponiamo il superamento definitivo delle distinzioni di genere nello spettacolo dal vivo (teatro, danza, performance), sottolineando la sempre maggiore goffaggine nella ricerca di demarcazioni precise in un'epoca che fa dell'integrazione delle arti la cifra del proprio sviluppo. Nella convinzione che il ruolo politico di cui sono investite le strutture teatrali sia di importanza capitale, e che pertanto una riforma del teatro significhi non solo modifica delle regole amministrative e istituzionali, ma anche, se non soprattutto, riforma del sistema produttivo e distributivo, le compagnie di produzione chiedono ai programmatori - teatri e teatri stabili, festival, circuiti - di impegnarsi fin d'ora in una riforma radicale di quegli elementi che cristallizzano la circuitazione intorno a modelli che non hanno nulla a che vedere con l'autonomo lavoro di una direzione artistica che sceglie liberamente e responsabilmente tra ciò che il panorama teatrale offre nella sua interezza.

In particolare chiediamo un impegno su due punti qualificanti:

1. Abolizione nella programmazione delle quote di compagnie sovvenzionate e non. La scelta di un progetto non può essere condizionata dal rapporto che le compagnie intrattengono con l'ente pubblico.

2. Pressione sull'Ente Teatrale Italiano (E.T.I.) affinché svolga un lavoro di sostegno alla programmazione individuando chi ritiene di anno in anno meritevole indipendentemente dal fatto che le compagnie e gli artisti individuati siano o meno finanziati dall'ente pubblico.

Come essere operativi

Siamo consapevoli della difficoltà di trovare un'impostazione congeniale a tutti, e del resto pensiamo che non si possa rimandare all'infinito la proposta di un cambiamento in attesa di un accordo generale.

Chiediamo a chi concorda in linea di principio con la necessità di una revisione del sistema teatrale italiano e dei finanziamenti pubblici secondo criteri più trasparenti e con le proposte qui presentate, di manifestare da subito la propria opinione (idee, suggerimenti, proposte) nel forum "Nuovo teatro, vecchie istituzioni" all'indirizzo web www.ateatro.it, che è costantemente aggiornato sulla documentazione prodotta.

Sempre il forum è il luogo di raccolta delle vostre adesioni ai documenti fin qui elaborati (firme corredate da vostri recapiti mail, città e regione in cui lavorate), in modo da rendere più operativa e capillare l'organizzazione dei prossimi appuntamenti.

Chi ha un sito internet metta in rete documenti e interventi, dandone pubblicità e avviando un confronto pubblico accessibile a ciascuno in ogni momento.

Il prossimo incontro è previsto nel mese di ottobre a Castiglioncello, presso Armunia Festival, in data ancora da definirsi (si sta pensando comunque alla seconda settimana di ottobre e sarebbe opportuna una presenza consistente delle compagnie)

N O V I S S I M A

Rubrica sulle cose future, o sulle ultime; calendario e notizie sui nuovi progetti del gruppo.

In questo numero una segnalazione particolare per i ravennati e dintorni: ha appena aperto in via Vicoli la Taverna dell'Amicizia, un locale d'eccezione, raffinato e allo stesso tempo "casalingo", subito ribattezzato dagli avventori "Calamita" per il suo straordinario potere d'attrazione. Attualmente bar e luogo di ritrovo, da metà ottobre anche ristorante. I gestori sono Jacopo Pranzini e Pierpaolo Spadoni, quest'ultimo, bravissimo ricercatore e artista della cucina, sarà anche lo chef del ristorante. Proponiamo a partire da questo numero una serie di ricette di sua invenzione, che troveranno a partire dal prossimo numero tra le pagine della rubrica "salons"

Ravenna, via Vicoli 7 VIPs avvistati alla taverna dell'amicizia

di Sergio Carioli



Questo mese una doverosa segnalazione indirizzata ai cultori dell'otium: qualche giorno fa ha aperto alla chetichella nella nostra città un locale destinato a mutarne irreversibilmente la geografia dell'anima, un'oasi presso cui riparare dallo stillicidio della noia e dalle intemperie sentimentali e professionali. Al vostro affezionato scribacchino, all'ennesimo calice di Nero d'Avola, non si è limitata ad apparire la visione tristemente familiare dell'Archetipica Bionda Altezzosa: sotto il pergolato un Maradona non più imbolsito palleggiava con un'arancia davanti a Osvaldo Soriano; al tavolo a fianco gli sguardi di Bobby Fischer e Boris Spassky trascuravano la scacchiera, irrestistibilmente calamitati dalla bottiglia

di Albana amabile; l'eloquio di Henry James inchiodava alla sedia i muscoli guizzanti di Robert Louis Stevenson.

La Bionda non mi ha sorriso (per questo è necessario correggere a nafta il Nero d'Avola, e non sempre ne ho il cuore), e nonostante gli illustri ospiti commiserassero palesemente quel babbeo avvinazzato seduto al tavolo d'angolo, non ho smesso per un istante di sentirmi al caldo e a casa.

Immagine: Stanislao Lepri, Banquet, 1945

Coniglio marinato all'albana con tortino freddo di farro, pomodorini e mozzarella di bufala

di Pierpaolo Spadoni

(dosi per 4 persone)

1 coniglio di media grandezza
1 litro di Albana

1 testa d'aglio
1 grosso porro
1 grossa patata
1 peperone rosso
dragoncello, rosmarino, alloro, aglio, zucchero, sale e pepe q. b.
Tortino:
200 gr. di farro perlato
4 pomodori di Sammarzano
menta, basilico, olio, aglio, zucchero, sale e pepe q. b.

Disossare il coniglio avendo cura di conservare ossa e rigaglie. Marinare il coniglio per due giorni in una terrina riempita con albana dolce, dragoncello, rosmarino, aglio e alloro. Preparare un brodo con le ossa del coniglio, le rigaglie e gli odori. Scolare bene il coniglio, asciugarlo, lessare la patata e schiacciarla in modo da ottenere una purea. Cuocere il peperone nel forno, spellarlo e ricava con la purea, legarlo con filo da cucina, fare un fondo in una casseruola con aglio, porro, alloro, rosmarino e dragoncello, deporvi il coniglio. Far rosolare il coniglio per 15 minuti circa, sfumarlo con la sua marinatura, lasciare asciugare, trasferirlo in una teglia da forno anti-aderente, coprire la teglia con un foglio di alluminio e infornare a 200 gradi per 20/25 minuti. Glassare di tanto in tanto il coniglio con il brodo e con i succhi che rilascia durante la cottura. Continuare l'operazione fino a cottura ultimata. Tenere in caldo il coniglio, filtrare il suo fondo di cottura e trasferirlo in una piccola casseruola. Aggiungere le erbe e un poco di miele e aggiustare di densità la salsa tenendola in caldo.

Per il tortino di farro e pomodorini: sciacquare il farro sotto acqua corrente fredda, lessarlo e scolarlo bene al dente. Far bollire dell'acqua in una casseruola, incidere i pomodorini, tuffarli nell'acqua e scolarli dopo dieci secondi circa. Privarli della buccia e dei semi interni, asciugarli bene, trasferirli in un recipiente di plastica disponendoli a strati e condendo ogni strato con zucchero, sale, aglio, aceto, basilico e olio. Lasciarli riposare per un'ora, scolarli e tagliarli a cubetti regolari. Scolare la mozzarella, asciugarla e ricavarne cubetti regolari. Slegare il coniglio, tagliarlo a rondelle di 2 cm circa di spessore, disporre su ogni piatto tre rondelle di coniglio, nappare con la salsa ottenuta dal fondo di cottura, riempire uno stampino con il farro, i pomodorini e la mozzarella, rovesciarlo sul piatto di portata. Aggiustare con un filo d'olio e decorare a piacere.

Calendario dei prossimi spettacoli di Fanny & Alexander

REQUIEM

22 23 24 SETTEMBRE **BITEF FESTIVAL BELGRADO** Yugoslavia

18 OTTOBRE **INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL MESS** Sarajevo, Bosnia Erzegovina

23 24 OTTOBRE **INTERNATIONAL FESTIVAL OF MUSICAL THEATRE IN CARDIFF** Cardiff, Gran Bretagna

4 5 6 NOVEMBRE **STUKKUNSTENCENTRUM** Leuven, Belgio

ROMEO E GIULIETTA - ET ULTRA

29 OTTOBRE **GARDNER ARTS CENTRE** Brighton, Gran Bretagna

R FOR REDRUM

23 OTTOBRE Parigi, Francia, a cura di Riccione TTV, XING e Istituto italiano di cultura