

segni 
e
comprensione

**RIVISTA SEMESTRALE
ANNO XXXV NUOVA SERIE
n. 99 luglio/dicembre 2020**

e-ISSN: 1828-5368

“SEgni E COMPrensione”

Segni e Comprensione is a peer-reviewed international journal which focuses on the phenomenological and hermeneutical research.

The journal, founded in 1987¹ at the Department of Philosophy and Social Sciences of the University of Salento by Giovanni Invitto, in collaboration with the "Italian Centre for Phenomenological Research" in Rome, has been classified by the National Agency for the Evaluation of the University System (ANVUR) as a "scientific journal". The title *Segni e Comprensione* identifies the editorial proposal: to establish a journal as a phenomenological-hermeneutical tool for investigating the issues of contemporary philosophical-educational debate. In fact, in these three decades the journal has been a significant national and international crossroads of knowledge and methods, which through theoretical elaboration have enriched the philosophical and cultural landscape of our time: from the philosophy of existence to sociology and pedagogy, from the philosophy of language to psychology, up to issues related to current events. The journal publishes original articles and book reviews.

Segni e Comprensione is published twice a year. Besides ordinary issues according to a Call, special issues devoted to a special topic may be published. All articles go through double-blind review processes.

EDITOR IN CHIEF: Daniela De Leo

STEERING COMMITTEE: Angela Ales Bello (Università Lateranense); Jean-Robert Armogathe (École Pratique des Hautes Études de Paris); Renaud Barbaras (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne); Antonella Cagnolati (Università di Foggia); Mauro Carbone (Université Jean Moulin Lyon 3); Pio Colonnello (Università della Calabria); Umberto Curi (Università di Padova); Franco Ferrarotti (Università di Roma 1); Marisa Forcina (Università del Salento); Giovanni Invitto (Università del Salento); Carlo Sini (Università di Milano); Paolo Spinicci (Università di Milano); Pierre Taminiaux (Georgetown University).

EDITORIAL COMMITTEE: Gabriella Armenise (Università del Salento); Alessandro Arienzo (Università di Napoli “Federico II”); Philippe Audegean (University of

¹ The Journal is registered under no. 389/1986 of the Press Register, Lecce Law Court; quarterly until 2017, from 2018 half-yearly; the electronic version is available at the following addresses:

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/segnicompr>

<http://www.segniecomprensione.it>

<http://www.mannieditori.it/Rivista/segni-e-comprensione> (1987-2009)

Nice – Sophia Antipolis); Angelo Bruno (Università del Salento); Florencio Vicente Castro (Universidad de Extremadura -Spagna); Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale); Dino Cofrancesco (Università di Genova); Roger Dadoun (Université de Paris VII-Jussieu); Antonio Delogu (Università di Sassari); Emmanuel de Saint Aubert (CNRS École Normale Supérieure Paris); Gilberto Di Petta (Università di Napoli “Federico II”); Renate Holub (University of California – Berkeley); William McBride (Purdue University West Lafayette, Indiana); Claudio Palazzolo (Università di Pisa); Carmen Guzman Revilla (Universitat de Barcellona); Paola Ricci Sindoni (Università di Messina); Christel Taillibert (University of Nice – Sophia Antipolis); Valentina Tirloni (University of Nice – Sophia Antipolis); Christiane Veauvy (CNRS); Sergio Vuskovic Royo (Universidad de Valparaíso); Frédéric Worms (ENS France).

SCIENTIFIC COMMITTEE: Pierandrea Amato (Università di Messina); Giuseppe Annacontini (Università del Salento); Nicola Antonetti (Università di Parma); Francesca Brezzi (Università Roma Tre); Bruno Callieri †; Annalisa Caputo (Università di Bari); Gennaro Carillo (Università di Napoli “Federico II”); Hervé A. Cavallera (Università del Salento); Giovanni Cera (Università di Bari); Françoise Collin †; Marco Antonio D’Arcangeli (Università dell’Aquila); Ennio De Bellis (Università del Salento); Ferruccio De Natale (Università di Bari); Silvano Facioni (Università della Calabria); Mariano Longo (Università del Salento); Luca Lupo (Università della Calabria); Roberto Maragliano (Università Roma Tre); Stefania Mazzone (Università di Catania); Aniello Montano †; Fabrizio Palombi (Università della Calabria); Lucia Perrone Capano (Università di Foggia); Marco Piccinno (Università del Salento); Augusto Ponzio (Università di Bari); Nicola Russo (Università di Napoli “Federico II”); Giovanni Scarafile (Università di Pisa); Fabio Seller (Università di Napoli “Federico II”); Valeria Sorge (Università di Napoli “Federico II”); Fabio Sulpizio (Università del Salento); Laura Tundo (Università del Salento); Chiara Zamboni (Università di Verona).

CONSULTING EDITORS: Lucia De Pascalis (Università del Salento), Deborah De Rosa (Università della Calabria); Ida Giugnatico (Université de Québec à Montréal); Elena Laurenzi (Università del Salento); Giulia Longo (Università di Napoli “Federico II”)., Stefania Tarantino (Università del Salento).

**Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento – Piazza Tancredi, n7
- 73100 Lecce (LE) 73100 Lecce.**

INDEXING AND EVALUATION:

La Rivista è in:

[DOAJ Directory of Open Access Journal](#)

[Ulrich's](#)

[Journal tocs](#)

[Google Scholar](#)

[Scientific Commons](#)

INDICE - INDEX

SAGGI - ESSAYS

Immaginario e immaginazione: fondamenti teorici

IMMAGINAZIONE E IMMAGINI: A PARTIRE DA BACHELARD

Vincenzo Costa

6

PENSIERO FEMMINILE E NUOVO IMMAGINARIO POLITICO:
A PARTIRE DALLA NASCITA

Marisa Forcina

24

Mondi reali, mondi immaginati: confronti e comparazioni

INTERTESTUALITÀ E PROCESSO DI «UMANIZZAZIONE» DEL
«BURATTINO» COLLODIANO: PROSPETTIVA EDUCATIVA

Gabriella Armenise

43

DAL GOLEM ALLA CREATURA DI MARY SHELLEY:
FRANKENSTEIN TRA MITO, SCIENZA E LETTERATURA

Angela Articoni

69

Aporie dell'immaginario: rivelazioni ed epifanie nella cultura contemporanea

IMMAGINAZIONE, PIXEL E FRAME UNA LETTURA
PSICOANALITICA

Pierluigi Ametrano

85

DELEUZE E LA CRITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

Claudio D'Aurizio

94

DAL REALE ALLA FIABA, DALLA FIABA AL REALE.
ETICA E DIALETTICA DELL'IMMAGINARIO CONTEMPORANEO

Aldo Pisano

107

Immaginario distopico

DISTOPIE QUOTIDIANE. ORWELL E L'ASPIDISTRA

Luca Baldassarre

122

DISTOPIE DELL'IMMAGINARIO IN IL GRANDE RITRATTO DI DINO
BUZZATI.

Antonio Rosario Daniele

142

NOTE – NOTES

PER UN PROFILO DELLA FILOSOFIA
INTERCULTURALE IN AMERICA LATINA

Andrea Aversa

158

THE NOTION OF *KRISIS* BETWEEN LATE ANTIQUITY AND LATE
MODERNITY. TWO MODELS OF REASON AT ISSUE

Marcello La Matina

172

DOVE SEI? PRESENZE MANCANTI.
LA DINAMICA DEL DESIDERIO E L'IMMAGINAZIONE

Mario Lamorgese

194

IL MONDO ARABO E “L’ALTRO” IN ETÀ POSTCOLONIALE
Modernità, identità e questione femminile in Egitto e Libano

Letizia Lombezzi

216

FATO E FORTUNA. A PROPOSITO DI UN RECENTE
LIBRO DI ANDREA SUGGI

Fabio Sulpizio

249

IL PROBLEMA DELL’ALTRO E L’ETICA DI SARTRE

Giovanbattista Vaccaro

256

SCHEDE DI LIBRI - *REVIEWS*

INDICE - INDEX

SAGGI - ESSAYS

Immaginario e immaginazione: fondamenti teorici
Imaginary and Imagination: Theoretical Foundations

IMMAGINAZIONE E IMMAGINI: A PARTIRE DA BACHELARD
IMAGINATION AND IMAGES: STARTING WITH BACHELARD

Vincenzo Costa

6

PENSIERO FEMMINILE E NUOVO IMMAGINARIO POLITICO:
A PARTIRE DALLA NASCITA
FEMALE THOUGHT AND NEW POLITICAL IMAGINARY
STARTING FROM BIRTH

Marisa Forcina

24

Mondi reali, mondi immaginati: confronti e comparazioni
Real worlds, imagined worlds: comparisons and contrasts

INTERTESTUALITÀ E PROCESSO DI «UMANIZZAZIONE» DEL «BURATTINO»
COLLODIANO: PROSPETTIVA EDUCATIVA
INTERTEXTUALITY AND THE PROCESS OF "HUMANISING" COLLODI'S
"PUPPET": AN EDUCATIONAL PERSPECTIVE

Gabriella Armenise

43

DAL GOLEM ALLA CREATURA DI MARY SHELLEY:
FRANKENSTEIN TRA MITO, SCIENZA E LETTERATURA
FROM THE GOLEM TO MARY SHELLEY'S CREATURE:
FRANKENSTEIN BETWEEN MYTH, SCIENCE AND LITERATURE

Angela Articoni

69

Aporie dell'immaginario: rivelazioni ed epifanie
nella cultura contemporanea
Aporias of the imaginary: revelations and epiphanies
in Contemporary culture

IMMAGINAZIONE, PIXEL E FRAME UNA LETTURA PSICOANALITICA
IMAGINATION, PIXELS AND FRAMES: A PSYCHOANALYTICAL READING

Pierluigi Ametrano

85

DELEUZE E LA CRITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE
DELEUZE AND THE CRITIQUE OF REPRESENTATION

Claudio D'Aurizio

94

DAL REALE ALLA FIABA, DALLA FIABA AL REALE.
ETICA E DIALETTICA DELL'IMMAGINARIO CONTEMPORANEO
FROM THE REAL TO THE FAIRY TALE, FROM THE FAIRY TALE TO THE REAL.
ETHICS AND DIALECTICS OF THE CONTEMPORARY IMAGINATION

Aldo Pisano

107

Immaginario distopico

Dystopian Imaginary

DISTOPIE QUOTIDIANE. ORWELL E L'ASPIDISTRA
EVERYDAY DYSTOPIAS. ORWELL AND THE ASPIDISTRA

Luca Baldassarre

122

DISTOPIE DELL'IMMAGINARIO IN IL GRANDE RITRATTO DI DINO BUZZATI.
DYSTOPIAS OF THE IMAGINARY IN DINO BUZZATI'S GREAT PORTRAIT.

Antonio Rosario Daniele

142

NOTE – NOTES

PER UN PROFILO DELLA FILOSOFIA
INTERCULTURALE IN AMERICA LATINA
FOR A PROFILE OF INTERCULTURAL PHILOSOPHY
INTERCULTURAL PHILOSOPHY IN LATIN AMERICA

Andrea Aversa

158

THE NOTION OF *KRISIS* BETWEEN LATE ANTIQUITY AND LATE MODERNITY. TWO
MODELS OF REASON AT ISSUE

Marcello La Matina

172

DOVE SEI? PRESENZE MANCANTI.
LA DINAMICA DEL DESIDERIO E L'IMMAGINAZIONE
**WHERE ARE YOU? MISSING PRESENCES.
THE DYNAMICS OF DESIRE AND IMAGINATION**

Mario Lamorgese

194

IL MONDO ARABO E "L'ALTRO" IN ETÀ POSTCOLONIALE
Modernità, identità e questione femminile in Egitto e Libano
THE ARAB WORLD AND THE "OTHER" IN THE POSTCOLONIAL AGE
Modernity, identity and the female question in Egypt and Lebanon

Letizia Lombezzì

216

FATO E FORTUNA. A PROPOSITO DI UN RECENTE
LIBRO DI ANDREA SUGGI

**FATE AND FORTUNE. ABOUT A RECENT
BOOK BY ANDREA SUGGI**

Fabio Sulpizio

249

IL PROBLEMA DELL'ALTRO E L'ETICA DI SARTRE
THE PROBLEM OF THE OTHER AND SARTRE'S ETHICS

Giovanbattista Vaccaro

256

SCHEDE DI LIBRI - REVIEWS

275

IMMAGINAZIONE E IMMAGINI:
A PARTIRE DA BACHELARD
Vincenzo Costa*

Abstract: Starting from the analysis of a poem by the Turkish poet Nâzim Hikmet, the article aims to meditate on the value and the strength of the poetical images in Bachelard's conception, on how it is possible to understand the specific reality of poetical images, namely, to 'live it' in its authenticity, given the transfiguring, distorting intention of imagining images. Therefore, in Bachelard, the difference between the psychic experience and the image is clear: the image is not the ordinary story of a life, but the means that allows us to enter life itself, summarising and showing it. Here the archetypal function of images can be outlined as well as the reason for their opening up a world. For this reason, Bachelard's foundation of the poetical language lies in its relationship with the image.

Keywords: images, imagination, psychic experience, phenomenology

La vita delle immagini

Un'analisi delle immagini sembra sulle prime doverci ricondurre all'analisi dei vissuti psichici del soggetto che fantastica. Prendiamo questa poesia:

Apriamo le porte
chiudiamo le porte
passiamo le porte
e alla mèta dell'unico viaggio
né città
né porto.

* Professore Ordinario di Filosofia Teoretica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele.

Il treno deraglia
la nave naufraga
l'aereo s'abbatte
un biglietto è stampato sul ghiaccio
Se potessi
ricominciare o no questo viaggio
ricomincerei.

Se vogliamo capire questi versi sembra che dobbiamo capire il vissuto di Hikmet, che cosa gli sia successo, che cosa la sua psiche sta elaborando e in che modo sta anticipando ciò che sta per accadere. Se adottiamo questo modo di guardare le cose, possiamo dire che nella poesia abbiamo a che fare con immagini: la casa, il nido, la porta, il viaggio. E di queste immagini possiamo immediatamente offrire una trattazione psicologica, ricondurle alla storia del poeta, alla sua psicologia.

Rispetto a ciò Bachelard ci indica la necessità di seguire un'altra pista: il vibrare comune rimanda ad una struttura interna alle immagini, al loro apparire, e non ha strutture psichiche: «Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una *ontologia diretta*»¹.

In quelle immagini vi è qualcosa che, nella sua materialità, permette all'immaginazione di entrare in azione, di svilupparsi, trasformando certe immagini in simboli, cioè in *espressioni di un modo di essere al mondo*, di un tipo di esistenza e di un carattere dell'esistenza. Simboli attraverso cui possiamo reinterpretare, rileggere la nostra vita, avvolgendola in una trama di senso. Dobbiamo salvaguardare l'indipendenza delle immagini rispetto al soggetto psichico che le vive:

L'immagine era presente, presente in noi, liberata da tutto il passato che poteva averla formata nell'animo del poeta. Senza curarci dei "complessi" del poeta, senza scavare nella storia della sua vita, eravamo liberi, completamente liberi, di passare da un poeta all'altro, da un grande poeta a un poeta minore, quando una semplice immagine rivelava il suo valore poetico con la ricchezza stessa delle sue variazioni².

¹ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Dedalo Libri, Bari 1975, p. 6.

² Id., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1972, p. 10.

Possiamo non sapere nulla della vita di Hikmet, e tuttavia nelle immagini risuona un'esistenza senza giornata di calma, risuona un'esistenza in cui varcare una porta non significa entrare in una casa per dimorare, un'esistenza in cui non si può dimorare, perché le porte non conducono verso un luogo abitabile, verso una mèta o almeno verso una sosta, ma sono solo passaggi versi altri viaggi.

È certo, questa immagine mostra, in controluce, il desiderio impossibile, che vi sia sosta, mostra quello che non vi è, ma che dovrebbe esserci. Le immagini si dispongono in una costellazione di senso, il biglietto è stampato nel ghiaccio, il treno deraglia, nessuno dei mezzi di trasporto è in grado di aiutarci nel viaggio. I viaggi o il viaggio si trasforma in catastrofe. *L'immagine del viaggio viene deformata*: non è un pellegrinaggio, non ha un verso dove. Mostra un aspetto nascosto, più profondo. Del resto, sono tutte immagini che possono risuonare in noi, catturare la nostra immaginazione, per esempio il biglietto stampato sul ghiaccio. Anche se non sapremmo ben dire che cosa voglia dire, né perché ci cattura.

Essa ci colpisce perché esprime un movimento in cui la nostra esistenza è *già presa*, verso cui si è già in viaggio, per esempio l'alone di senso del nostro invecchiare. Ed è chiaro che non ci interessa neanche sapere che cosa voglia dire Hikmet. Non vi sono significati, ma solo immagini, né il valore immaginativo delle immagini può essere ricondotto ai vissuti del poeta. Per questo, Bachelard rompe con l'estetica dell'empatia: io non vivo il vissuto del poeta. Capire le immagini significa fantasticarci sopra, fare esplodere la loro carica di senso. Per questo, immaginare non significa produrre immagini, bensì *deformare immagini*.

Noi non penetriamo dentro la psiche del poeta, ma la stessa immagine che fa sognare il poeta fa sognare anche noi. L'immagine ha delle direzioni di sogno, delle direzioni immaginative. Così l'acqua invita a sognare in una certa direzione, il nido in un'altra, e il viaggio in un'altra ancora.

Due immaginazioni si incontrano nell'immagine comune

Vi è dunque una *differenza tra il vissuto psichico e l'immagine*. In ognuno di noi il vissuto psichico è diverso, *ma è la stessa immagine a mettere in moto il vissuto psichico*. Pertanto, vi è un'intenzionalità poetica che si gioca tra questi due versanti³. Ma la maniera in cui le immagini possono integrarsi tra di loro, poiché vi sono logiche combinatorie delle immagini, dipende

³ Ivi, p. 11.

dall'apertura di mondo. Per esempio, la casa ha un rapporto con il viaggio, con il nido, con il temporale, con la famiglia etc.

Comprendere le direzioni immaginative significa allora muoversi tra due esigenze: da una parte comprendere l'alone complessivo di senso, dall'altro tenere conto della materialità delle immagini, quindi comprendere il simbolo nel suo essere sospeso tra storia e non storia. Il nido è qualcosa che ci protegge, è corpo stanco che può riposare, il viaggio è libertà ma anche paura e timore, è un corpo vivo pieno di energia, un corpo che è motilità verso, movimento. E l'atto immaginativo del soggetto si radica proprio nella struttura fenomenica di queste immagini.

Per questo, attraverso l'immaginazione ci possiamo incontrare nella stessa immagine, possiamo sognare insieme. Ma questo "insieme" non significa che entriamo nel vissuto degli altri, bensì solo che certe immagini delineano con il loro stesso modo di apparire una certa direzione immaginativa comune.

L'immagine rompe con la sua origine psicologica, è sempre di più, e non appena la nostra attenzione si dirige verso i vissuti del poeta, svaniscono dalla nostra vita le immagini, cioè la funzione poetica delle immagini. Il poeta non racconta la propria storia, ma mette a disposizione immagini al cui interno gli esseri umani possono abitare, comunica in quanto queste immagini creano *uno spazio di gioco condiviso*, un mondo comune. In questo senso, Bachelard scrive: «I centri di rêverie ben determinati sono mezzi di comunicazione tra gli uomini del sogno con la stessa sicurezza con cui i concetti ben definiti sono i mezzi di comunicazione tra gli uomini di pensiero»⁴.

Pertanto, la prima mossa di Bachelard è antipsicologista, e delinea la ricerca di «una *fenomenologia* delle immagini»⁵. Capire l'immaginazione non significa ricondurla alla libertà del soggetto, a degli atti paralleli a quelli della percezione reale, bensì studiare le direzioni immaginative contenute nei materiali fenomenici.

Le immagini e l'invisibile

Di qui la presa di distanza da un'impostazione secondo cui l'immagine è il divenire sensibile di un concetto. Secondo una concezione simile noi avremmo prima un concetto, un pensiero, l'idea che l'esistenza è priva di

⁴ Id., *La poetica dello spazio*, p. 66.

⁵ Ivi, p. 7.

direzione e mèta, che è una serie di passaggi, e in seguito produrremmo l'immagine della porta. E perché non quella del tavolo? Non potremmo usare questo per esprimere quel concetto? È chiaro che no! E la ragione è semplice: è l'immagine stessa a suggerire un decorso immaginativo possibile. Per questo, Bachelard nota:

L'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane. Il poeta, nella novità delle sue immagini, è sempre origine del linguaggio⁶.

Il poeta non vuole esprimere una concettualità: *si limita a sognare le immagini*. E la parola poetica non esprime un moto interiore: esprime ciò che le immagini hanno fatto sognare. Le parole del poeta dispiegano una logica contenuta nell'immagine. Leggiamo questi versi:

Il vento del nord azzurro molto azzurro fresco
carezzava il viso del vecchio

e le sue mani erano sul suo ventre
due granchi: dure testarde stanche
vittoria inesorabile della scorza robusta
d'un viaggio più forte del tempo⁷.

Non sono pensieri ad attirarti, ma proprio le immagini, che ti fanno entrare in un mondo: la serenità di una vita al suo finire, che ha attraversato il tempo tenendogli testa, mostrandosi più forte. La poesia non ti dice che questo è un valore né perché dovrebbe esserlo: *te lo fa sentire facendoti entrare, attraverso l'immagine, in quella vita*. Così, le mani come due granchi, l'immagine indica tutto di quel vecchio, di quella vita, stanchezza e forza: il tempo che si è impresso in esse, la fatica, il lavoro, le privazioni, il cielo che hanno pregato o maledetto.

A distinguere la parola significativa dalla parola poetica è proprio l'esuberanza di immagini che è presente in questa ultima: «L'immagine poetica è un'emergenza del linguaggio, è sempre un po' al di sopra del linguaggio significativo»⁸. In questo senso, l'invisibile non è inesprimibile

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ Nazim Hikmet, *Poesie*, tr. it. di J. Lussu e V. Mucci, Newton Compton, Roma 1972, p. 91.

⁸ Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 17.

perché ineffabile, perché povero di immagini, bensì perché le immagini debordano, eccedono il linguaggio significante, perché le parole non indicano significati, ma *ti fanno entrare in un mondo e in un'esistenza*.

Ora, proprio in virtù di questa esuberanza di immagini, il linguaggio poetico sviluppa o richiede l'immaginazione: «L'atomismo del linguaggio concettuale invoca ragioni di fissazione, forze centralizzanti, ma il verso ha sempre un moto, l'immagine si infiltra nelle linee dei versi e porta con sé l'immaginazione»⁹.

L'immagine non ti racconta una vita, *ti fa entrare in essa*, poiché la riassume e *la espone*. L'immagine, sia esso depositata in una parola o in un quadro, apre la possibilità di *interpretare immaginativamente*, espone la cosa stessa nella sua verità, la verità di quella vita, di quel mondo. E questo non è un sapere, ma ciò che apre un sapere.

Per questo, secondo Bachelard, il fondamento del linguaggio poetico è nel suo rapporto all'immagine: «Per mezzo della sua novità, un'immagine poetica mette in moto tutta l'attività linguistica: l'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante»¹⁰.

La parola è poetica quando esprime il potere delle immagini, e così facendo mette in scena la verità, ci fa entrare in essa. Invece di rappresentarcela, come quando pensiamo, la viviamo, siamo in relazione con essa. L'immagine ci mostra infatti la nostra vita se rendiamo «attiva la partecipazione all'immaginazione creatrice»¹¹. Attorno all'immagine dobbiamo sognare noi stessi. *Attraverso le immagini dobbiamo immaginare emozioni*, le emozioni in cui quelle immagini ci fanno entrare.

Per questo, parlare di materialità dell'immagine significa cercare in essa una struttura irriducibile alla cultura, significa dire che certe immagini sono strutture archetipe in cui dimora la possibilità della valorizzazione immaginativa. Scrive Bachelard: «Un'immagine poetica non è preparata da nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo i moduli letterari, soprattutto non dalla percezione, secondo i moduli psicologi»¹².

In questo modo, lo zampillare repentino dell'immagine, l'imporsi del suo valore intersoggettivo, tale per cui chiunque potrebbe dire "avrei potuto/dovuto crearla io" rappresenta il carattere di *evento*.

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 13.

¹¹ Id., *La poetica della rêverie*, p. 10.

¹² Id., *La poetica dello spazio*, p. 14.

L'immaginazione: manifestatività, valorizzazione e retentissement

È dunque in questo modo che funziona l'immaginazione simbolica: liberando il potere simbolico delle immagini, *facendo apparire le possibilità d'essere delle cose*. Essa non è fuga in altri mondi, ma condizione di manifestatività dell'essere delle cose, in essi si manifesta un lato profondo della nostra stessa esistenza. Ed è questo aspetto che dobbiamo adesso approfondire maggiormente.

Le immagini possono produrre, secondo Bachelard, un *retentissement*, il quale «ci invita ad un approfondimento della nostra esistenza»¹³. Dobbiamo distinguere, in altri termini, due modi in cui una poesia può colpirci:

1. la risonanza, nella quale ci limitiamo a comprendere la poesia oppure questa rievoca in noi certi *nostri* ricordi, una situazione vissuta.
2. il *retentissement*, che, invece, «opera un cambiamento d'essere [...] la poesia si impadronisce completamente di noi e tale processo di cattura dell'essere da parte della poesia ha un carattere fenomenologico che non può trarre in inganno»¹⁴.

In questo caso, sono le immagini, le direzioni in esse tracciate a dare luogo al *retentissement*, sul quale può poi svilupparsi la risonanza. In termini più semplici: la risonanza è quando per esempio qualcosa richiama la nostra infanzia, mentre il *retentissement* è proprio la capacità dell'immagine di richiamare l'infanzia in quanto tale, ed a partire dal quale possiamo rileggere la nostra infanzia. Prendiamo questi versi di Prevert, tratti da *Il fanciullo di quando ero vivo*:

Nella più fastosa delle miserie
mio padre e mia madre
insegnarono a vivere a me fanciullo spontaneamente
a vivere come si sogna.

Questi versi possono rievocare dei ricordi passati, riportarci a giorni felici e spensierati della nostra infanzia. Ma possono anche non farlo. Questo, comunque, non è importante dal punto di vista dell'immaginazione, che non è il ricordo. Questi versi possono colpirci anche se non ridestano alcun ricordo, e il poeta può crearli anche se non ha mai vissuto nulla di simile. Egli canta un'infanzia, fa emergere il valore immaginativo dell'infanzia, la sua

¹³ Ivi p. 12.

¹⁴ Ibidem.

spontaneità e capacità di sognare, l'infanzia che c'è stata e rivorremmo o l'infanzia che non c'è stata e che doveva esserci.

L'immagine di quei versi diventa l'infanzia stessa, l'essenza dell'infanzia, la gloria dell'infanzia. Sono dunque le immagini a caratterizzare il valore poetico e non rievocativo della poesia: «Il fuoco, l'acqua hanno un potere di integrazione onirica. Le immagini hanno quindi una radice. Seguendole, aderiamo al mondo, ci radichiamo nel mondo»¹⁵. L'apparire stesso indica all'immaginazione certe direzioni immaginative. Se un'immagine richiama un certo modo di abitare il mondo è perché essa deve contenere quella possibile direzione immaginativa:

Soltanto dopo il *retentissement* potremo provare risonanze, ripercussioni sentimentali, richiami del nostro passato. L'immagine ha toccato le profondità prima di smuovere la superficie, e ciò è vero anche in una semplice esperienza di lettore. L'immagine che la lettura del poema ci offre, eccola diventare veramente nostra: essa si radica in noi stessi, e, sebbene noi non abbiamo fatto che accoglierla, nasciamo all'impressione che avremmo potuto crearla noi, che avremmo dovuto crearla noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l'espressione crea dall'essere¹⁶.

In questa immagine, entrando in essa, sentendola, noi prendiamo coscienza di noi stessi, di quello che abbiamo perso o di quello che non abbiamo mai avuto, di ciò che, nella nostra esistenza, ci è mancato, ma che doveva accadere. Lo psicologo è proprio il fenomeno del *retentissement* che perde di vista, e dunque la profondità da cui deve partire il fenomeno poetico primitivo. Egli non comprende il potere delle immagini, e riconduce troppo rapidamente l'immaginazione ai vissuti e alla storia del soggetto.

In questo senso, possiamo definire meglio in che senso l'immaginazione ha a che fare con la manifestatività, in che senso fa apparire dell'essere: perché «l'immaginazione aumenta i valori della realtà»¹⁷. Di qui la funzione archetipa delle immagini, la ragione del loro aprire un mondo: esse esprimono un desiderio presente nell'anima umana sin dall'origine, quel desiderio che è l'umano in quanto tale. In questo senso, l'aprirsi di un mondo,

¹⁵ Id., *La poetica della rêverie*, p. 209.

¹⁶ Id., *La poetica dello spazio*, p. 13.

¹⁷ Ivi, p. 31.

l'immaginazione stessa in quanto è all'opera, è una funzione dell'irreale, qualcosa che annichila l'esistente per fare emerge ciò che in esso non ha potuto avere luogo, e che manca all'io.

Ed è qui che l'intento di un'antropologia concreta emerge in tutto il suo spessore. Se esaminiamo le immagini della rêverie notiamo che queste «aprono il mondo, che ampliano il mondo»¹⁸, che esse ci aiutano ad «abitare il mondo, ad abitare la felicità del mondo»¹⁹. Ma questo non significa che l'immaginazione ci riconcili con il reale esistente. *Essa ci dice invece che il reale non è l'essere*. Questa è la sua funzione metafisica: «Immaginiamo dei mondi in cui la nostra vita potrebbe avere tutto il suo splendore, tutto il suo calore, tutta la sua espansione. [...] Immaginare un cosmo è il destino più naturale della rêverie»²⁰.

Di qui una fondamentale differenza tra Heidegger e Bachelard. Per Heidegger il desiderio, tutto ciò che derealizza, ha un carattere negativo, e la condanna del desiderio è, in *Essere e tempo*, univoca e implacabile:

Nel desiderio, l'esserci progetta il suo essere in possibilità che non solo non sono mai afferrate nel prendersi cura, ma la cui realizzazione non è mai seriamente progettata, né realmente attesa. Il prevalere dell'"essere avanti a sé" nella forma del semplice desiderare, porta con sé l'incomprensione delle possibilità effettive²¹.

per cui il desiderare – conclude Heidegger – «è solo un *vagheggiamento* di possibilità»²².

A partire dalla sua analisi dell'immaginazione e dalla metafisica concreta che sta alla base della sua antropologia Bachelard è un'altra possibilità che ci invita a pensare:

Non basta come fanno comunemente gli psicologi indicare le rêveries di idealizzazione come evasioni dal reale. La funzione dell'irreale trova il suo solido impiego in una idealizzazione coerente, in una vita idealizzata che tiene al caldo il cuore, *che dà un dinamismo reale alla vita* (corsivo mio)²³.

¹⁸ Id., *La poetica della rêverie*, p. 30.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, pp. 243-244.

²² Ibidem.

²³ Bachelard, *La poetica della rêverie*, p. 83.

Allora l'immagine stessa della casa perde il suo valore di sola intimità, in cui il soggetto si ritrae dal mondo, ed emerge l'Altra-Casa, «la casa di un'Altra-infanzia, costruita, con tutto ciò che avrebbe dovuto essere»²⁴. In questo modo, l'immaginazione imprime un movimento reale alla vita, diventa un incremento di coscienza: la coscienza di ciò che manca. Per questo, nella poesia o nell'immaginazione poetica non siamo in presenza di uno sfogo di istinti repressi²⁵. L'immagine poetica è invece accrescimento di coscienza, è un aumento di luce²⁶.

Di qui, appunto, quella polemica costante contro l'essere gettato di Heidegger e in generale contro l'esistenzialismo, contro l'idea di scacco, di naufragio come metafore fondamentali dell'esistenza, una polemica le cui ragioni ci si manifestano ora con più chiarezza: «L'uomo della rêverie è cosmicamente felice. A ogni immagine corrisponde un tipo di felicità. Non è certo dell'uomo della rêverie che si può dire che è “gettato nel mondo”. Il mondo è per lui accogliente»²⁷.

Il mondo appunto, quello aperto dall'immaginazione, non il reale. E di qui anche la polemica con la riduzione psicologista del significato della rêverie. Nell'immagine balena, abbiamo detto, il ben-essere, *il bene al di sopra dell'essere*. Ora, se coscienza è attività psichica, se è un atto, questo atto ha un riferimento intenzionale che trasforma lo stesso atto. Quando seguiamo l'immagine sognando questo atto ci trasforma, abbiamo un rafforzamento della coerenza psichica. Essa ci allontana dalle emozioni negative, opera una trasformazione del soggetto: «Il poeta – scrive Bachelard – ci sollecita a fantasticare proprio al di là di questi conflitti psicologici che caratterizzano gli esseri che non sanno fantasticare e sognare»²⁸.

Nella rêverie non c'è spazio per il risentimento. Chi ti ha ferito lo vedi nella sua stessa solitudine cosmica, e il tuo dolore o la tua ferita diventa un dolore cosmico. La rêverie ci decentra. Nello stesso istante in cui ci riconduce a noi, essa ci libera dalle false immagini di noi stessi. Per questo è la terra del riposo. Nella rêverie,

in questa solitudine, i ricordi stessi si fissano in quadri d'insieme. Gli scenari sopprimono il dramma. I ricordi tristi si rasserenano almeno

²⁴ Ivi, p. 132.

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ Ivi, p. 12.

²⁷ Ivi, p. 170.

²⁸ Ivi, p. 52.

nella melanconia. E così si delinea un'altra differenza tra la rêverie e il sogno. Il sogno permane gravato da passioni mal vissute nella vita giornaliera. La solitudine nel sogno notturno ha sempre un'ostilità. È estranea. Non è veramente la *nostra* solitudine²⁹.

Per questo, nella rêverie la coscienza si amplia, si rafforza, e può diventare presa di coscienza di un desiderio e di una mancanza. L'immagine ci ha liberato dal presente, da un presente ottuso e oppressivo, *ha trasformato la mancanza in dinamismo*: «L'immaginazione tenta un avvenire. È inizialmente un fattore di imprudenza che ci distacca da pesanti certezze. [...] Certe rêverie poetiche sono ipotesi di vita che ampliano la nostra vita mettendoci in contatto con l'universo»³⁰.

Nella rêverie poetica si manifestano possibilità di avvenire, l'immaginazione le rende manifeste. Qui diviene chiaro come l'idea stessa di rafforzamento della coerenza psichica non abbia un senso psicologistaico, che esso deve essere inteso in una chiave fenomenologica: *la coerenza psichica è il correlato soggettivo del formarsi di un mondo coerente, di un buon mondo*. La psiche ha una coerenza dove un mondo di pensieri, emozioni, nel loro essere vissuti immaginativamente, mostra una coerenza interna. E la coerenza di un mondo è un lavoro dell'immaginazione. La rêverie ci dice: questo è un mondo in cui si può essere felice, in cui si potrebbe o si dovrebbe essere felice. E dunque ci dice che l'esistenza è un viaggio per essere felici.

Proprio di qui si possono prendere le mosse per comprendere il nesso tra la felicità e lo strutturarsi di un mondo, perché è in questo spazio che lavora l'immaginazione. L'infelicità è mal-essere, è l'essere in *un mondo in cui si può solo dormire, non sognare*. In esso le parti non sono coerenti, noi non possiamo inserirci in esso creativamente, non puoi integrarlo immaginativamente, farlo tuo. Nel mal-essere l'essere è male, è impossibilità di riposare, di sottrarsi alla pura reattività, mentre «la rêverie illustra un riposo dell'essere, la rêverie illustra un benessere. Il sognatore e la sua rêverie entrano anima e corpo nella sostanza della felicità»³¹. La quale non allude a uno stato psichico indefinibile.

Felicità significa abitare un mondo in cui facciamo esperienza di un'armonia profonda, significare esperire che l'essere è bene, che il Bene è al di sopra del reale o, se si vuole, dell'essere. Nella rêverie tutte le cose del

²⁹ Ivi, p. 21.

³⁰ Ivi, p. 15.

³¹ Ivi, p. 19.

giorno sono stati collegate al tutto, e *perdono la loro carica di negatività*. L'esperienza estetica acquista così un valore metafisico: «La rêverie poetica ci offre il mondo dei mondi. La rêverie poetica è una rêverie cosmica. Essa offre l'apertura a un mondo, a mondi belli. Dà all'io un non-io che è il bene dell'io, il proprio non-io»³².

Al fondo della rêverie troviamo cioè la nostra anima. Ciò che la rêverie fa emergere è un'anima sepolta sotto le macerie della quotidianità, *viva e seppellita dalla funzione del reale*, poiché «un'immagine poetica testimonia di un'anima che scopre il suo mondo, il mondo in cui vorrebbe vivere, in cui è degna di vivere»³³. Di un'idea precisa: che l'immaginazione non costituisce l'umano come homo demens, ma come l'essere che sogna, che sogna il ben-essere, e che dunque, nell'immaginazione, si apre all'esperienza del ben-essere, coincidendo in questo modo con il costituirsi stesso dell'io.

La casa e l'abitare: la funzione antropologica dell'immaginazione

Di qui, dal rapporto tra la materialità dell'immagine e la sua capacità di essere valorizzata immaginativamente, dobbiamo prendere le mosse per comprendere la *funzione antropologica dell'immaginazione*, restringendo il nostro campo di indagine a un'immagine particolare: quella della casa.

Si tratta di una limitazione che ha un senso peculiare all'interno dell'impostazione di Bachelard, poiché in questa immagine è racchiusa un'intera antropologia. Infatti, per Bachelard, «ha senso assumere la casa come *uno strumento di analisi dell'anima umana*»³⁴. Avviare un'analisi della casa significa chiedersi che cosa rende abitabile la terra, che cosa la trasforma nella casa dell'uomo, in che modo l'uomo abita su di essa, poiché abitare non significa solo essere nell'aperto. Infatti, «rannicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare»³⁵.

L'uomo abita la terra in quanto può sentirsi avvolto da qualcosa che lo protegge e che enfatizza i valori di intimità. Per questo, la casa può divenire un'immagine attraverso cui avviare una vera e propria antropologia.

L'obbiettivo di Bachelard è del resto dichiarato:

³² Ivi, p. 20.

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 27.

³⁵ Ivi, p. 28.

Dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo [...] La casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso³⁶.

La casa ha un valore archetipo. Dall'immagine percettiva l'immaginazione prende le mosse per realizzare una valorizzazione immaginativa che trasforma la casa in un archetipo. La differenza con Jung è chiara: in Bachelard l'archetipo non si radica in un inconscio collettivo, ma proprio *nelle istanze contenutistiche interne all'immagine*, che permette di sognare la casa nella direzione del raccoglimento, di ciò che protegge l'io.

Se la casa ha questo valore archetipo, allora essa ci deve portare a una concretezza e a un'interpretazione del senso stesso dell'esistenza, della maniera in cui abitiamo simbolicamente il mondo. La casa, infatti,

sostiene l'uomo attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere "gettato nel mondo", come professano i metafisici fulminei, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre, nelle nostre rêveries, la casa è una grande culla. Una metafisica concreta non può trascurare tale fatto, tale semplice fatto, proprio in quanto esso è un valore, un grande valore a cui ritorniamo nelle nostre rêveries. L'essere è immediatamente un valore. La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa³⁷.

Ora, dopo quanto abbiamo detto a proposito della differenza tra risonanza e retentissement non ci lasceremo certo fuorviare interpretando questo passo in un senso psicologista. Bachelard non vuole certo dire che tutti gli esseri umani nascono in una casa, né che una casa è sempre accogliente o vissuta come qualcosa che ci protegge.

Se fosse così avremmo buon gioco a mostrare che esistono esempi letterari di come la casa possa essere vissuta come una prigione, come un luogo in cui ci si sente morire. Ma è chiaro che nell'impostazione di Bachelard non importa il valore psicologico della casa, bensì quello archetipo: *la casa come luogo del riposo e del raccogliersi*, cioè la casa come dovrebbe essere, la casa immaginata che non ha mai avuto luogo.

³⁶ Ivi, p. 34.

³⁷ Ivi, 35.

Di qui, a partire da questa metafisica concreta, l'indicazione di come, attraverso l'immaginazione, *l'essere umano si radichi nel mondo e nell'esistenza*. Che l'immaginazione ci radichi nel mondo significa: ci radica nell'apertura interpretativa di mondo che ci è destinata, ci radica nella comprensione in cui siamo immersi: *l'immaginazione presuppone la comprensione*.

Nell'immaginazione ci si appropria creativamente dei possibili che si sono resi disponibile nella comprensione. Le possibilità d'azione diventano nostre, le situazioni si integrano nella nostra vita e noi nel mondo in quanto esse sono divenute immagini su cui l'immaginazione ha lavorato. Così come un bambino vive immaginativamente ogni scena, la deforma e, così facendo, la trasforma e se la rende familiare: «Nella rêverie si forma un mondo, un mondo che è il nostro»³⁸.

Rievocando la propria infanzia e la tendenza a storpiare parole di cui non si comprendeva il senso, Walter Benjamin nota:

Se io deformavo in questo modo me stesso e la lingua, facevo solo ciò che dovevo fare per metter radici nella vita.

Assai per tempo appresi ad avvolgermi di parole come di vere e proprie nuvole³⁹.

Oppure, pensiamo a come le cose del mondo circostante vengono vissute immaginativamente, per esempio la cisterna in cui il piccolo Walter vedeva la lontra:

Certo, a dire il vero non era propriamente una cisterna quella in cui veniva tenuta la lontra. E tuttavia, quando guardavo quelle acque, sempre mi sembrava che la pioggia si riversasse in tutte le fognature della città solo per sfociare in questa vasca e per alimentare il suo abitante⁴⁰.

In questo modo, nella misura in cui le cose sono vissute immaginativamente, esse vengono integrate nella nostra vita, si manifestano cioè come unità di senso, che hanno un senso nella nostra esistenza, un loro luogo immaginativo,

³⁸ Bachelard, *La poetica della rêverie*, p. 15.

³⁹ Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, tr. it. di M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 1981, p. 54.

⁴⁰ Ivi, p. 47.

e dunque un valore che colpisce la nostra fantasia prima che il nostro intelletto.

Le immagini princeps, le incisioni semplici, le rêveries della capanna rappresentano altrettanti inviti a ricominciare ad immaginare. Esse ci rendono soggiorni dell'essere, case dell'essere⁴¹.

In questa affermazione sono proprio le parole a indicarci una direzione interpretativa: non si parla di soggiorno, di casa dell'essere, ma di case dell'essere, al plurale. Così facendo è dalla metafisica astratta che si intende prendere le distanze. Una metafisica concreta che vuole essere attenta alle *variazioni che l'esperienza umana subisce nella storia*, al fatto che non vi è un terreno formale di esperienza, e che la relazione all'aperto su cui Heidegger richiama l'attenzione subisce delle modificazioni essenziali all'interno di determinati contesti.

Così, per esempio, secondo Bachelard vi sono degli archetipi, delle immagini per così dire dotati di una carica intrinsecamente metafisica, relativi ad una metafisica dell'abitare, come la casa. Ma queste immagini si modulano diversamente in situazioni differenti. Attraverso l'analisi delle immagini dell'abitare deve essere possibile cogliere *le variazioni immaginative che l'archetipo subisce*. L'archetipo casa, abitare, non funziona allo stesso modo in una vita di paese e nella vita cittadina, in una grotta e in un palazzo. Citando Baudelaire, Bachelard ricorda che in un palazzo «non vi sono angoli per l'intimità»⁴².

L'immagine della casa si moltiplica nell'analisi delle case, e questa analisi può aprirci ad una comprensione di differenti modi di abitare, e dunque *di abitare la stessa esistenza*. Il rapporto uomo-mondo assume in questo modo una fisionomia concreta, la metafisica concreta assume quasi i caratteri di un'ontologia dispersiva, e la nozione di abitare si cala in analisi dettagliate e attente alle *variazioni dei modi dell'abitare*. Così, gli interni di una casa borghese di fine Ottocento possono essere vissuti in questo modo:

Con quali parole definire quell'impalpabile senso di sicurezza borghese che emanava da questo appartamento? Un inventario nelle sue numerose stanze oggi non farebbe onore ad alcun rigattiere. Ché, anche se l'arredamento degli anni Settanta era tanto più solido di quello recente dello stile liberty, ciò che esso aveva di inconfondibile era quel

⁴¹ Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 60.

⁴² Ivi p. 57.

suo monotono consegnarsi al corso del tempo, quell'affidarsi, per quel che riguardava il suo futuro, unicamente alla solidità della sua fattura e mai a un calcolo consapevole. Il bisogno non poteva avere cittadinanza in questi luoghi, su cui neppure la morte aveva potestà. Non c'era posto in essi per morire, per questo i loro abitanti morivano negli ospedali; ma i mobili già alla prima successione ereditaria finivano dal mercante⁴³.

Comincia così a delinearsi in che senso l'analisi delle immagini deve aprirci la via verso una metafisica concreta, che coglie le strutture concrete dell'esistenza. Alla metafisica astratta che definisce le strutture dell'esistenza in maniera invariante, Bachelard contrappone la metafisica concreta che possiamo trarre dal sogno e dal poeta, da «pagine su cui un metafisico dell'essere proficuamente potrebbe meditare. Ecco, ad esempio, una pagina di metafisica concreta che, coprendo di rêveries il ricordo di una casa natale, ci introduce nei luoghi mal definiti, mal situati, dell'essere»⁴⁴.

Noi non riprendiamo qui gli esempi di Bachelard. Ci sono sufficienti quelli che abbiamo già tratto da Benjamin, dove troviamo descritte le variazioni immaginative e di struttura dell'esistenza derivante dalla modificazione della struttura effettiva dell'abitare. Così, Bachelard nota che «il cosmo forma l'uomo, trasforma un uomo delle colline in un uomo dell'isola e del fiume. [...] La casa rimodella l'uomo»⁴⁵. Pensiamo a questa semplice descrizione che Benjamin ci offre della maniera di abitare nella Russia all'indomani della Rivoluzione d'ottobre:

Abitazioni, che una volta accoglievano con le loro cinque, otto stanze un'unica famiglia, ora ne ospitano spesso sino a otto. Passata la porta d'ingresso, si entra in una piccola città. Più spesso ancora in una piazza d'armi [...] La gente riesce a tollerare questo modo di abitare perché il suo nuovo genere di esistenza la affranca da simili nostalgie [quelle del "comfort" CV]. La sua dimora è piuttosto l'ufficio, il club, la strada. Per quel fluttuante esercito di lavoratori le case non sono che i quartieri d'alloggio⁴⁶.

⁴³ Benjamin, *Infanzia berlinese*, p. 50.

⁴⁴ Ivi, p. 82.

⁴⁵ Ivi, p. 74.

⁴⁶ Id., *Mosca*, in *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, tr. it. di M. Bertolini, Einaudi, Torino 1983, p. 181.

Un modo di abitare in cui non c'è più interno ed esterno, il privato e il pubblico, l'intimo e il politico, in cui la porta non è la soglia dell'intimità e del privato, ma solo apertura verso un altro spazio pubblico. Un modo diverso di abitare rispetto alla vita borghese, con le sue abitazioni borghesi, ma anche diverso da quello che troviamo immaginato in un romanzo importante come il *Che fare* di Černyševskij, dove i padroni di casa, discorrendo dei loro inquilini, notano che il marito non può entrare in camera della moglie e viceversa, e alla domanda sul perché la protagonista risponde: «Perché non c'è ragione di mostrarsi sciatta [...] È che l'amore si conserva meglio, e non c'è pericolo di discordie»⁴⁷.

Qui, varcando la porta di casa non si entra in uno spazio privato per una ragione opposta a quella che avevamo visto in Benjamin: perché lo spazio privato si frammenta ulteriormente, perché vi è una *soglia oltre la soglia*. Un modo ancora diverso da quello che emerge da un romanzo di Böll, in cui a causa di un appartamento troppo piccolo marito e moglie di incontrano in una stanza d'albergo, che diviene il luogo stesso del privato, mentre la casa è divenuto un luogo semipubblico.

Ecco che, a partire dalla tematica dell'immaginazione di Bachelard, possiamo trarre spunto per proporre un'antropologia concreta, basata appunto sul nesso archetipo/variazione. La casa e le sue variazioni, variazioni che trasformano l'uomo stesso, la sua maniera di esistere. Per questo, pur partendo dall'archetipo, dall'invariante, l'impostazione di Bachelard ci conduce a seguire le immagini, la maniera in cui esse vengono valorizzate immaginativamente.

Così, «nel regno della sola immaginazione, l'inverno evocato aumenta il valore di abitazione della casa»⁴⁸, e il sovraffollamento descritto da Böll lo decrementa, mentre quello descritto da Benjamin lo trasforma in un disvalore, trasforma il valore di intimità in una struttura di chiusura, in uno spazio in cui non penetra la storia.

Se la casa viene immaginata come luogo del raccoglimento, allora il mondo esterno assume l'aspetto del non io, della non casa, del disperdersi, che a sua volta aumenta il valore di intimità e raccoglimento della casa: «Il sognatore di case sa bene tutto ciò, sente tutto ciò, e, attraverso la diminuzione

⁴⁷ Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, *Che fare*, tr. it. di F. Verdinois, Garzanti, Milano 1974, p. 107.

⁴⁸ Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 67.

d'essere del mondo esterno, conosce un aumento di intensità di tutti i valori di intimità»⁴⁹.

Possiamo dunque dire:

1. in primo luogo, va evitato un errore di principio: pensare che l'immaginazione si sviluppi a partire dalla percezione o che valorizzi dati percettivi. Essa presuppone invece la comprensione di possibilità d'azione, e dunque si può sviluppare solo a partire dalla comprensione. L'immaginazione valorizza dunque non fenomeni percettivi, ma possibilità di azione, li integra nel nostro psichismo. Il problema non è il rapporto tra percezione e immaginazione, ma tra comprensione e immaginazione;
2. fa apparire possibilità di azione. Dopo avere letto *Fiesta* di Prevert nuove possibilità di azioni ci interpellano, perché adesso sono state immaginate.

⁴⁹Ibidem.

PENSIERO FEMMINILE E NUOVO IMMAGINARIO POLITICO:
A PARTIRE DALLA NASCITA
Marisa Forcina*

Abstract: In this essay, starting with some of Françoise Collin's analyses and, as an example, the narrative that Western culture has made of *birth*, we try to define the concept of *imaginary*. From our analyzes, it emerges that imaginary doesn't coincide with the set of images to which it refers: in fact, it does not match with the utopia or dystopia of a future or symbolic world. The imaginary resorts to the symbol only to discards any objectifying understanding of the symbol itself, which hermeneutic reflection always makes possible. The imaginary allows the prophecy of consciousness, which is never external to its archaeology, as its creativity and praxis are never extraneous to its receptivity. Active life keeps the space of the imaginary and its transcendence opened and maintains this openness without ever reducing the real to the uniqueness of a model or an identity.

Keywords: Françoise Collin, birth, imagination, identity and difference.

Commentando Blanchot, Françoise Collin scriveva che per comprendere un'opera o un testo letterario non basta mai una interpretazione determinata, perché la ricchezza del testo non è in ciò che dice, ma in ciò che dà da pensare e da fare, in ciò che il testo dona aprendo al senso e al pensare e all'agire. Possiamo dire che tale dono per il pensare e l'agire è l'immaginario. In altro contesto Collin (1996) aggiungeva che le donne sono state assenti sul piano della creazione, perché non si sono trovate storicamente nelle condizioni necessarie per elaborare un proprio immaginario, una propria creazione, per poterla formulare in opere e farne oggetti trasmissibili, nonostante in vari modi abbiano dato testimonianza di sé. Sono affermazioni che contribuiscono a chiarire ciò che si intende come immaginario, che non è un concetto o un'idea, ma il contesto nel quale si avvalorava una determinata prassi.

* Professore Associato di Storia delle Dottrine Politiche dell'Università del Salento.

L'immaginario, infatti che non coincide con l'insieme delle immagini di cui è costituito o alle quali si rifà, né coincide con l'utopia o la distopia di un mondo che verrà o con i simboli di cui esso si nutre. L'immaginario ricorre al simbolo, ma per permettere di scartare ogni comprensione oggettivante del simbolo stesso. Potremmo aggiungere che, allo stesso modo del testo letterario, i fatti e la portata di un evento e persino l'agire non sono mai riducibili a un senso univoco. Solo l'arroganza di pochi interpreti o commentatori ha potuto pretendere che l'interpretazione (interpretazione che ovviamente coincide con la propria) gettasse sull'oggetto una luce decisiva e esaustiva. Non soltanto l'opera o ciò che avviene, ciò che chiamiamo realtà di un accadere, non si chiude in una interpretazione definita, ma non si chiude nemmeno alle interpretazioni complementari, effettive o possibili che essa suscita. L'opera resta sempre aperta a altre opere e a altre azioni non perché l'autore o i fatti siano sfuggenti o interscambiabili, ma perché il lavoro della riflessione ermeneutica è invece sempre possibile. Ed è possibile perché, come diceva Collin, l'immaginario consente la profezia della coscienza che non è mai esteriore alla sua archeologia, come la sua creatività e la sua prassi non sono estranee alla sua ricettività¹.

La vita attiva, come la letteratura, tiene aperto lo spazio dell'immaginario che non è mai riducibile all'unicità del modello, del marchio di fabbrica e non costituisce nemmeno una ulteriore unità, perché l'immaginario è irriducibile a una identità, e tuttavia la evoca senza ridurla a una relazione dialettica. Tale rifiuto dell'unità e dell'unicità non significa lo spostamento sulla differenza considerata come risorsa. Perché il diverso si articola all'uno e condivide con questo la positività della determinazione. L'immaginario, infatti, si articola tra l'uno e il due, la sua regione si situa in quell'intervallo e relazione che avviene tra l'uno e il differente, senza essere l'espressione determinata e nemmeno la mediazione o il mediatore tra l'uno e l'altro.

In un tale orizzonte potremo cercare di delineare come alcune autrici abbiano tentato di spostare l'immaginario politico della nascita, al di là dell'utilizzo del racconto o romanzo dove la singolarità potrebbe essere presa come esempio, al di là della dimensione metafisica o fisica, o dell'essenza o della formula biochimica che potrebbe spiegare *che cosa* è la nascita. Senza farne una questione di storia che racconta processi e passaggi, genealogie e eredità, e senza esaminarla esclusivamente dal punto di vista morale, come una questione riguardante scelte individuali o più o meno condivise come

¹ Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris 1971, ed. TEL 1986, p. 161.

quelle dell'agire etico volto verso un fine, e senza ridurre la nascita a una questione che riguarda la moltiplicazione della specie o la sua dimensione sociale e ripetuta, numerabile e statisticamente prevedibile e controllabile, per comprendere il senso del nascere e del mettere al mondo hanno cercato di decostruire un vecchio immaginario politico e edificarne uno nuovo: ossia un orizzonte dove la politica, arendtianamente, è considerata non come l'essenza dell'umano (non dimentichiamo la definizione aristotelica dell'uomo come *zon politikon*-animale politico) né come amministrazione degli interessi, ma come l'attività dell'essere insieme, del mettersi in relazione, cioè l'attività della *con-divisione*. A partire da questo immaginario politico la nascita si iscrive come origine, prosecuzione e continuità di questo essere insieme. E contemporaneamente è lacerazione di questo essere insieme attraverso la *con-divisione* dell'unità viscerale dell'Uno. La nascita mostra, persino fisicamente, ciò che è il dato e il fatto della con-divisione (politica). Quindi la nascita rappresenta e sintetizza il nucleo essenziale della politica intesa come il luogo delle spinte che inducono al consenso o al conflitto, alla divisione in ciò che è non tanto il sociale e/ o la società, ma in ciò che è il "fra" noi –che è la dimensione dell'immaginario in politica- in ciò che ci tiene insieme e che anche ci divide.

Politica è ciò che con-dividiamo (fra noi). E, insieme a questo, è ciò che ne va di noi. Del nostro futuro e della nostra storia.

Il condividere richiama il dividere messo in atto dal potere, e nello stesso tempo ne svela i trucchi². Trucchi che cominciano con la filosofia e finiscono nell'economia.

Per quanto riguarda i trucchi filosofici, questi sono stati attivati dalla filosofia come nel gioco delle tre carte. Metafisica, logica e storia: ogni volta la filosofia ha puntato su una sua carta, ma ogni volta la carta vincente non

² Sul trucco costitutivo del patriarcato incarnato dal berlusconismo, Ida Dominijanni ha pubblicato un volume che mette in luce con chiarezza la concezione della libertà in tempi di governamentalità neoliberale. L'autrice, riattraversando i nessi tra privato e pubblico, personale e politico, ha mostrato come l'esperienza storica del berlusconismo non sia stata un fatto anomalo nella e della politica, ma abbia messo in scena l'immaginario politico del patriarcato incarnandone le movenze essenziali e mettendo la maschera del padre costituente. Di fronte a questo trucco che ha investito l'immaginario politico non serve – sostiene l'autrice – una cooptazione femminile gratificante e neutralizzante, ma un'altra immaginazione politica. Il pensiero della differenza sessuale che per sua stessa costituzione si sottrae alle rappresentazioni date, è proposto non come nuova generazione del pensiero, ma per la sua costitutiva generatività, capacità di far nascere nuove e più chiare visioni del reale che il pensiero della differenza femminile e forse anche di quella maschile, portano con sé. Cfr. Ida Dominijanni, *Il trucco. Sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*, Ediesse, Roma 2014.

era là. Ogni volta la nascita è stata espunta dalla carta vincente e la filosofia ha lasciato intendere che bisogna cercare altrove, in un altro fondamento. La nascita è diventata carta vincente nell'economia, ma anche lì, come vedremo, c'è un trucco. È il trucco che si nasconde nel modo di pensare la riproduzione appiattendola non soltanto semanticamente ma simbolicamente sul medesimo paradigma della produzione.

Tra produzione e riproduzione

Perché, come chiariva Françoise Collin, quando la filosofia, sterilizzando ogni immaginario, assume a paradigma il *meccanicismo*, compreso quello della volontà che meccanicamente innesca *processi* logici e morali, i risvolti sono anche economici, e riguardano un modo di intendere l'economia e con essa la produzione. Il meccanicismo che innesca un processo attiva uno sviluppo puramente strumentale. Se questa modalità strumentale e meccanica entra o viene fatta entrare, viene immessa, nei processi naturali “si genera una ingegneria della vita che ha la stessa portata della bomba atomica”. Già nel numero 2 de *Les Cahiers du Grif* (febbraio 1974), in un articolo il cui titolo è già un programma: *Pour une socialisation du sein maternel*, con grande lucidità Collin distingueva tra un periodo, lontano nella storia, quando produzione e riproduzione non erano ancora distinti e la produzione era fatta essenzialmente di cultura allevamento e tessitura e apparteneva alle donne, e l'altro periodo in cui produzione e riproduzione si sono distinti.

Nell'economia del capitale, quella dove produzione e riproduzione sono state strutturate in modalità ben distinte, la donna, votata alla riproduzione, si è trovata a essere comunque assegnata al focolare. “Ma essa non regna sul focolare, lo incarna. Intorno a lei, si intreccia tutto un universo di nutrimento e riposo che non è che l'estensione del suo proprio corpo e che crollerebbe se lei gli sottraesse la sua presenza”. Collin aggiungeva: “È necessario che ogni sera uomini e bambini, più uomini che bambini, possano rientrare in questo corpo e riprendere la postura fetale, da cui scuola fabbrica e ufficio li ha strappati”³.

Denunciava così l'immaginario del capitalismo che aveva generato l'alienazione di un corpo che non si richiude su se stesso e che è “sempre altrove”, in una trascendenza alienante. Non negando il progresso e l'aiuto

³ Françoise Collin, *Du privé et du publique*, in Hannah Arendt, “Les Cahiers du grif”, n. 33 (1986); riedit. Tierce, Paris 1991.

che le macchine e la scienza, sino alla produzione dell'energia atomica, hanno portato all'umano, e non negando che tanti sono stati gli aiuti che sono venuti alle donne dal progresso meccanico e industriale e dal loro inserimento nel mondo del lavoro produttivo, denunciava che "mentre tutte le altre funzioni si spostavano, le donne rimanevano 'al loro posto' con la gestazione e la messa al mondo".

Anzi, aggiungeva che quando anche la natura ha potuto essere padroneggiata, attraverso tutta una serie di dispositivi dalla contraccezione all'aborto e altri mezzi più efficaci, si è compiuta una sempre maggiore strumentalizzazione della nascita, al punto che si è arrivati a pensare la nascita persino totalmente al di fuori dal ventre materno. In questo modo, già all'inizio degli anni '70, metteva in evidenza il nuovo immaginario che comportava una radicale svalutazione simbolica che proprio le donne stavano subendo attraverso la nascita sempre più medicalizzata, separata e espropriata dai loro corpi. La soluzione, è evidente, non era un ritorno indietro, verso un'oscura e chiusa gestione della nascita e del materno in una socialità esclusivamente femminile, perché: "Niente si oppone a che gli uomini, le istituzioni, la società rivestano questo ruolo assumendone le funzioni".

Ciò che Collin già denunciava era il fatto che coincidessero gli interessi maschili con quelli che venivano definiti sacri e gli interessi definiti sacri con quelli del capitale e del patriarcato. La strumentalizzazione e la meccanizzazione del nascere e mettere al mondo può apparire, diceva, come un guadagno e come una perdita. "È una perdita nella misura in cui la mediazione del materno, come ogni altra mediazione, è fatta nell'ottica di una strumentalizzazione e non di una vera socializzazione".

Ci faceva così comprendere che quando vengono differiti i compiti (alla scuola, alla città o a qualche altra donna), ma non il ruolo, ci troviamo davanti a una colossale caricatura.

L'immaginario politico dell'essere madre e il suo mettere al mondo non si è esteso a tutto l'universo, lamentava Collin, ma si è ridotto. Invece di acquistare simbolicamente centralità e senso, la madre la nascita e il materno sono stati ridotti a funzioni espletabili episodicamente da chiunque. Con il risultato che il nascere è stato totalmente assente dalle nostre strutture culturali. Perché la cultura del capitale, incapace di fare del pubblico una estensione del privato, ha consegnato le donne al puro privato. E il privato ha identificato le donne con il loro corpo. Le ha immobilizzate. In una residenza forzata, possiamo dire, è stato loro concesso di stipulare uno o più contratti, ma proprio con il contratto è stata definitivamente distrutta l'essenza del nascere, la cui origine è sempre stata nella gratuità, nel piacere, nello scambio

mutuo. Il principio che ha mosso questo inganno culturale è stato invece nel fatto che il capitale ha messo al primo posto la relazione mezzi-fini, la volontà che realizza libertà: sono libero perché posso fare quello che voglio e posso comprare quello che voglio. È soltanto una questione di mezzi. È così che, anche riguardo al nascere, il capitale ha sostituito l'investimento e il guadagno al principio del piacere che, invece, è sempre gratuito.

Dunque, sarebbe un inganno considerare la nascita all'interno di un immaginario che riguarda esclusivamente i corpi e la scienza e soprattutto le donne che, come quelli, sono state assimilate da sempre alla natura, perché la nascita è una questione che riguarda la costruzione di un immaginario che investe la cultura e soprattutto la politica.

È stata Hannah Arendt a svelarci l'inganno, mostrandoci come dobbiamo imparare a considerare la nascita. Questa non è solamente un dato e un fatto –meccanico– che richiama una data, un tempo e una storia, la nascita è molto di più: è una categoria. Non solo, è una nuova categoria assolutamente non prevista dal pensiero tradizionale anzi, è la categoria centrale del pensiero politico: “La natalità e non la mortalità può essere la categoria centrale del pensiero politico in quanto si distingue da quello metafisico”⁴.

Con questa affermazione spiazzante Arendt smontava il meccanismo e nel 1958 insegnava quello che potrebbe essere considerato un paradosso: è a partire dalla politica che bisogna ripensare la filosofia.

E lo faceva a partire dalla nascita. Un nuovo immaginario era stato avviato.

Tra dolore e risorsa. La nascita strumentale

A metà del '900 Arendt, dunque, scompaginava il modo di leggere la filosofia e la politica e ne svelava il trucco. Il suo non era soltanto un rivolgimento nelle categorie e negli strumenti per pensare e leggere il reale, era una rivoluzione sostanziale che apriva alla considerazione della politica non come organizzazione istituzionalizzata ma come ciò che vien fuori (nasce) dall'essere insieme, e che si manifesta non come tornaconto ma come *interesse* che, nella sua nuova accezione semantica, con lei diventava *essere tra, stare tra*. L'essere in relazione attiva veniva così indicato come ciò che costituisce e realizza lo spazio autentico della politica.

⁴ Hannah Arendt, Hannah, *The Human Condition*, trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1989, p.8.

La politica, persino nella sua connessione con la legge, si apriva con Arendt a un'altra misura e non aveva più bisogno di essere considerata in base alla categoria dell'utilità e del numero, come era avvenuto da Platone a Hobbes. Platone ne *La Repubblica*, libro I- per voce di Trasimaco, aveva indicato giustizia e diritto come l'utile del più forte: "è il più forte a dettare legge secondo i propri interessi, e quindi a essere felice". Per Trasimaco la prima e prioritaria mossa per essere felici era riposta nel fare i propri interessi, assicurando l'egoismo politico contro ogni forma e possibilità di riconoscimento di istanze altrui o di nascite di altrui desideri e bisogni.

A Hobbes l'unica nascita che interessava era la nascita dello Stato. Nel Leviatano il potere non viene da Dio ma dai sudditi che hanno rinunciato alla propria libertà in cambio della sicurezza di una vita senza conflitti e desideri, e perciò definita pacifica, in realtà resa completamente sterile e atrofizzata.

Nell'immaginario del filosofo di fronte alla nascita di qualcosa di nuovo bisogna per forza cancellare qualcosa altro. Perché per la filosofia tradizionale la nascita o porta dolore e sacrificio, anche nella forma della rinuncia che è un'abdicazione e un farsi da parte, oppure è cosa buona per accrescere le risorse, per fare un patto o un contratto e - da quello sociale a quello economico (lavoro), alla PMA (procreazione medicalmente assistita) - tutto si derubrica nella formula dello scambio: dove però è già presente il primo trucco del capitale, perché lo scambio non è pari, tra Denaro che compra una Merce ma, come nel *1° libro del Capitale*, tra Denaro che compra una Merce che a sua volta genera Denaro (D') diverso e accresciuto rispetto al primo. Con un suo di più.

Infatti, la nascita nella nostra cultura occidentale è stata percepita o come fonte di dolore o come fonte di interesse economico. Dal *partorirai con dolore* all' *Homo non sibi se soli natum esse meminerit, sed patriae, sed suis* (l'uomo ricordi di non essere nato solo per se stesso, ma per la patria, per la sua gente, i suoi), nella nostra cultura la nascita è stata sempre considerata o condanna o risorsa economica.

Risorsa economica perché l'incremento delle nascite, legato a produzione e consumo, è stato letto come *problema demografico* da incrementare o da risolvere; la nascita è stata inoltre vista anche come risorsa politica, ossia occasione di salvezza per quella idea di madre-patria che ha avuto sempre bisogno di essere garantita dal buon numero dei suoi figli-cittadini-soldati. Un immaginario politico in cui la dimensione strumentale ha sostanzialmente svalutato la nascita e le donne, fingendo di riconoscere a loro un valore maggiore.

Ulteriore svalutazione della nascita è stata data dall'orizzonte in cui sono stati iscritti gli umani, definiti, non soltanto nella cultura greca, come *i mortali* e come coloro la cui sorte finale è quella heideggerianamente segnata dal loro "essere per la morte".

Sino alle riflessioni arendtiane non sembrava davvero esserci posto per un immaginario politico dove la nascita non fosse strumentale, produttiva, funzionale a un progetto che considerava l'uomo e la sua stessa nascita come un dato e una cosa tra le altre, un oggetto da manipolare e svilire simbolicamente.

In questa prospettiva l'umano e la sua nascita sono stati visti come funzionali a essere prodotti, fabbricati, costruiti al pari delle altre cose; oppure esposti mostrati e esibiti e anche amati al pari di altri oggetti, o al contrario negati, interrotti, cestinati, scartati al pari di qualunque altro oggetto. La condizione umana, a cominciare dalla sua nascita, in questa prospettiva è stata comunque quella di essere soggetta a un uso, di essere usata per un fine, al pari di ogni altro oggetto d'uso.

Bariona: la libertà di mettersi contro

Uno degli esempi più significativi e più riassuntivi di tutto questo immaginario politico che ha utilizzato la nascita in modo strumentale riducendola a oggetto manipolabile per un fine e poi per uno scarto è rappresentato da un testo di Sartre scritto nel 1940 nello Stalag XII D di Treviri: *Bariona o il gioco del dolore e della speranza. Racconto di Natale per cristiani e non credenti*. Era Natale e i compagni di prigionia avevano chiesto a Sartre di rappresentare qualcosa per l'occasione. Il suo ateismo strutturale non gli impedì di mettersi in gioco senza rinnegare le sue ferme ragioni, riassunte nell'affermazione del protagonista: «Un dio uomo, un dio fatto della nostra carne umiliata, un dio che accetterebbe di conoscere il gusto di sale che abbiamo nelle nostre bocche quando il mondo intero ci abbandona, un dio che accetterebbe in anticipo di soffrire quello che io soffro. Andiamo è una follia»⁵.

In sintesi, la vicenda si sviluppa intorno a Bariona, che è il capo di un piccolo villaggio della colonia romana di Palestina e che di fronte all'ennesima richiesta di un aumento di tasse da parte del procuratore romano e sapendo che i suoi concittadini non avrebbero potuto pagare di più, trova la

⁵ Jean-Paul Sartre, *Bariona o il gioco del dolore e della speranza. Racconto di Natale per cristiani e non credenti*, trad. it, Marinotti, Milano 2019, p. 82.

soluzione economica più elementare e più radicale: “pagheremo l’imposta, ma nessuno dopo di noi pagherà più imposte in questo villaggio”, perché “non nascerà più nessuno”.

La nascita vietata è, come al solito, la prima soluzione economica. Vietare la nascita è impoverire il paese, desertificare il suo sviluppo, vietarne lo sfruttamento a beneficio di qualcun altro. Chi fa nascere qualcun altro è colpevole perché prolunga la pena del mondo: “Il villaggio è in agonia da quando i Romani sono entrati in Palestina e chi tra noi procrea è colpevole perché prolunga questa agonia”⁶.

Vietare la nascita equivarrà all’affrettare l’agonia del villaggio, decretando la morte di un paese da cui i Romani non avrebbero tratto più profitti: sarebbero rimasti padroni, ma di città deserte⁷. Quando Sarah, la moglie di Bariona, verrà a dirgli che è incinta e che il figlio che entrambi avevano tanto atteso nascerà, lui non sentirà ragioni. Nella versione del filosofo, Sarah - stereotipo del femminile - si autodichiara incapace di articolare parole e ragioni da opporre a quelle del marito⁸. Ragioni e parole che invece saranno prontamente espresse dal funzionario romano che motiva la nascita rubricandola nella più classica tradizione economica: occasione per dare buoni soldati a Roma - che si impegna tanto nel difendere il buon diritto. Più nascite significano sviluppo dell’industria e salari in aumento e crescita economica. La replica di Bariona sfiora una innovativa lettura della nascita: «un nuovo bambino è una nuova edizione del mondo»⁹, ma questa affermazione è immediatamente risucchiata nel vuoto del deduttivismo riduttivo e nell’assenza di senso che la filosofia ha assegnato alla nascita: «in un mondo sbagliato sarà sbagliato “tirare nuovi esemplari di questo mondo fallito»¹⁰.

Il Natale e la nascita non hanno rendita per l’immaginario del filosofo e per il suo esistenzialismo ateo, e tuttavia possono essere utili se non a rinegoziare la fede a dare significato alla questione della resistenza, della libertà e anche della speranza. Ma la speranza non è l’annuncio o l’enunciato salvifico di un angelo (messo in scena come con “un povero scemo” che se ne va tutto abbagliato, come Lazzaro risuscitato) - dice Sartre senza svalutarlo

⁶ Ivi, p. 31.

⁷ Ivi, p. 34.

⁸ Ivi, p. 38.

⁹ Ivi, p. 39.

¹⁰ Ivi, p. 40.

ma evocando il filosofo della caverna di Platone. Perché, “un angelo, vedete, non deve mostrare volentieri le sue ali”¹¹.

Ciò che l’angelo prone è: “Attendete e fate silenzio... ancora non è accaduto nulla”. Il messaggio dell’angelo ai pastori è nella valorizzazione dell’attesa più che della nascita. La salvezza è nell’attesa, perché l’attesa permette di coltivare la speranza. Ma l’attendere non scalda perché, come il cielo, anche il corpo dell’angelo è freddo: “C’è nel mio corpo questo freddo, simile al freddo del cielo” e “il cielo interamente svuotato, simile a un grande buco, è vuoto”¹².

L’essere dell’angelo è freddo come freddo è l’essere – anche quello del cielo - nella propria compattezza. Solo l’essere per sé, ossia la coscienza, con la sua libertà, crea un grande buco in questa compattezza. Potrebbe sbucar fuori qualcosa di nuovo. Ma no! il filosofo fa un passo indietro, chiama a sé la tradizione e a quel *racconto di Natale per cristiani e non credenti* non resta che puntare sul *gioco del dolore e della speranza* che ogni vita porta con sé.

La condizione umana è letta infatti come una condizione di dolore, che dalla condanna del “partorirai con dolore” si rinnova nella condanna di ogni venire al mondo dell’umano. Anche se tutto potrà essere tamponato dalla libertà umana, si tratterà tuttavia sempre di una doppia condanna, perché anche la libertà per Sartre è condanna. Non dimentichiamo infatti che l’affermazione più esplicativa ma anche riassuntiva della filosofia e dell’impegno politico di Sartre è “siamo condannati a essere liberi”. Nessun conforto e nessuna speranza per l’uomo? No. Una risposta sarà data a Bariona, che in «quella bella notte d’inchiostro»¹³ è in cammino per tornare a casa e nel viaggio incontra pastori e magi.

Sarà una risposta filosofica, non politica, che verrà da uno dei magi, Baldassarre:

Cristo è venuto per mostrarvi come bisogna comportarsi con la sofferenza. Perché non si deve rimuginarla, né avvilirsi, né tantomeno rassegnarsi. La sofferenza è una cosa naturale, comune, e bisogna accettarla come se fosse dovuta, ed è sconveniente parlarne troppo, anche con se stessi. Mettiti in regola con essa al più presto, riponila al caldo nel fondo del tuo cuore, come un cane disteso vicino alla casa. Non pensare nulla sulla sofferenza, solo che è qui come questa pietra posta sulla strada, come la notte che ci circonda [...] Allora scoprirai

¹¹ Ivi, p. 42.

¹² Ivi, p. 56.

¹³ Ivi, p. 111.

che tu non sei la tua sofferenza... Sei tu che le dai il suo significato e che la rendi quello che essa è [...] Essa ti radica su questa terra [...] Ma tu ti trovi oltre la tua personale sofferenza [...] Il mondo è te stesso Bariona, perché tu sei a te stesso un dono perpetuamente gratuito [...] in questo bel freddo, secco e duro, privo di pietà come una virtù, tutto questo ti appartiene¹⁴.

Il Natale di Cristo, come ogni nascita, è per il filosofo nascita di sofferenza. A lui interessa mostrare come bisogna comportarsi nella sofferenza, che non solo non va ostacolata ma se accettata ha un suo di più per l'uomo, che è sempre "altrove". Questo essere "altrove", il suo non essere definibile, è la sua trascendenza, tutta piena di terra, ma anche la sua alienazione costante. Baldassarre continua:

Lascia che il tuo bambino nasca: È vero che dovrà soffrire: Ma questo non ti riguarda: Non avere pietà delle sue sofferenze, non ne hai il diritto. Soltanto lui avrà a che fare con esse e ne farà quello che vorrà. Perché sarà libero. [...] Una nuova libertà sta per alzarsi verso il cielo come una grande colonna di bronzo e avrai il cuore di impedirlo? Il Cristo è nato per tutti i bambini del mondo¹⁵.

Scoprendo la propria libertà, frutto della propria volontà, il filosofo scopre il senso dell'esistenza che è la cosa più importante, per lui. Perché con la propria volontà si è dato libertà e con essa la vita e quindi il senso di sé. Tutto da solo.

"L'esistenza precede l'essenza" scriveva Sartre, sostenendo la tesi secondo la quale l'uomo si fa da solo, senza che un Dio creatore o una madre intervenga al suo posto, e quindi anche senza che alcuna relazione lo preceda. La libertà è in situazione, e la dignità dell'uomo, per il filosofo, è nel voler superare ciò che appare inevitabile (la necessità), assumendolo come il negativo.

Il cane accucciato della sofferenza che fedele non ci lascia, è il negativo, che bisogna assumere per quello che è, e la nostra libertà è farne ciò che vogliamo. Possiamo sempre, senza tenere conto degli altri e di altro, fare ciò che vogliamo di noi nella solitudine e nella sofferenza. Questo è l'immaginario del capitalismo mascherato, truccato di libertà. Se vogliamo soffochiamo, ma se vogliamo non ci lasciamo coinvolgere, se vogliamo ci compriamo quello che vogliamo, nascite comprese; oppure ci opponiamo, ci

¹⁴ Ivi, p. 110.

¹⁵ Ivi, p. 112.

mettiamo contro. Sartre propone in sostanza la volontà come mezzo per attivare il distacco e il superamento dello spessore oscuro della congiuntura e della situazione. Con un passo che sempre si oppone, che va oltre quello che viene prima e lo cancella, è possibile superare la situazione, opponendovisi, cancellando e andando oltre. È l'avventura della dialettica.

La libertà del filosofo, paradossalmente proprio come quella del capitale, è di sorpassare le motivazioni più che mettersi contro, annientare i pretesti e vincere. Ma il dominio ancora astratto dalla storia, che è dominio, reale come l'immaginario, incombe, e, come la materialità inorganica si chiude sulla molteplicità degli uomini trasformando i produttori nei loro prodotti, li consegna alla serialità. La necessità, come limite nel seno della libertà, come evidenza accecante diventa momento del rovesciamento della *praxis* in attività *pratico-inerte*. Libertà è volere sempre questa nientificazione attivando il conflitto per poter superare la situazione. Sartre era marxista e si dichiarava filosofo impegnato, ma il trucco che metteva in atto nei confronti della nascita e anche del negativo era lo stesso che ha usato da sempre il capitale: trarre profitto dalla situazione, mettersi contro, attivare il conflitto per superare la situazione, oppure scambiare, senza bisogno di alcuna relazione, qualche cosa con qualcosa di altro, ma avente un suo di più. Denaro-Merce-Denaro, ma con denaro in più.

Una nuova lettura: tra Arendt e Collin

Per Arendt invece la libertà è nello stare insieme e mettersi al passo dei fatti che accadono, è assunzione della situazione, è un “fare con”, un fare nella molteplicità di quello che è dato, dei fatti, non per restare indietro nello *status quo ante* ma per dare inizio a qualcosa di assolutamente nuovo: nascere e rinascere ogni volta. Il dono (anche quello della nascita) non è il dono dell'uomo a se stesso (Sartre), o al figlio che nasce a nuova vita, ma dono è politicamente: scegliere, giudicare, decidere liberamente. Costitutivamente politico è, infatti, il *per-dono* (per = attraverso, come nel titolo di una scuola estiva 2007: *Per amore, per forza per-dono. Donne, lavoro e politica*)¹⁶. Anche per Arendt il perdono non ha niente a che fare con la bontà cristiana ma è considerato ciò che interrompe il meccanicismo deterministico e la catena delle cause che producono sempre i medesimi effetti. Il perdono è infatti elemento politico e rivoluzionario, è il contrario di ogni mettersi contro

¹⁶ Cfr. Marisa Forcina (a cura di), *Per amore per forza per dono. Donne lavoro e politica*, Milella, Lecce 2008.

e cancellare. Il perdono non cancella il misfatto, arresta e interrompe il meccanicismo con cui a offesa si risponde con offesa. L'interruzione permette che ancora qualcosa di nuovo nasca. Il perdono è rivoluzionario, ma rivoluzionario non nel senso che riafferma il tradizionale moto della violenza rivoluzionaria creatrice e distruttrice, lo è invece perché va alla radice per ritrovare quell'accordo che proprio all'inizio, alla nascita, è stato inseparabile dalla libertà, e che ha permesso per primo la nascita di qualcosa di nuovo. Perché è solamente in questo accordo che la libertà può esercitarsi. Rivoluzionario infatti non è chi va violentemente contro qualcuno o qualcosa affermando un nuovo potere di segno diverso, ma chi è in grado di far nascere qualcosa di autenticamente nuovo e autenticamente in accordo con la propria origine e con il proprio nucleo fondativo. Chi è capace di riconoscerlo e accoglierlo.

A fare della nascita un nuovo paradigma del pensiero, con le sue categorie e i suoi strumenti concettuali, a riconoscerne e farne esplodere la portata innovativa anche nel pensiero di Arendt, è stata Françoise Collin che nel 1984 organizzò a Parigi un convegno che contribuì a sdoganare il pensiero arendtiano dalle letture liberali e tradizionaliste che ne erano state fatte. Fu grazie a lei che si cominciò a riconoscere Arendt come fonte di un pensiero indispensabile per il presente e il futuro. Fu infatti dopo quel convegno che la sinistra cominciò a leggerla con l'attenzione che meritava. Perché, come scriveva Collin nella prefazione del numero monografico de *Les Cahiers du Grif* dedicato interamente a Arendt nel 1986¹⁷, quello era un pensiero attuale che chiariva perfettamente la spaccatura e il passo indietro che il pensiero politico stava facendo nel momento in cui erano venute meno le ideologie che avevano mosso i grandi movimenti sociali. E tuttavia il merito di Collin nei confronti di Arendt è stato soprattutto quello di aver identificato il pensiero della filosofa ebrea con la capacità di far nascere un nuovo sguardo sulle cose e sul mondo, un nuovo immaginario politico. Nuovo non perché inventato, e immaginario non perché immaginato, ma perché nato ogni volta dall'esperienza reale, dai fatti letti con sguardo politico e non rubricati come questione sociale. Nel senso che il sociale acquisisce e comprende gli uomini in quanto gruppi, generi, specie, classi, sessi, mossi da una sorta di volontà

¹⁷ Nel n. 33 de *Les Cahiers du Grif* dedicato interamente a Arendt, Collin presenta un testo molto interessante dal titolo *Du privé et du publique*, (pp. 47-68). Centrale nel testo è il paragrafo intitolato: *Entre privé et publique: la natalité*. L'altra interprete arendtiana che ha posto la nascita come elemento centrale per la propria lettura è stata Adriana Cavarero. Cfr. Adriana Cavarero, *Dire la nascita*, in *Diotima, Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1990.

generale insita in essi, che si oppone alla volontà di tutti (somma delle singole volontà isolate, le volontà di ciascuno ridotte a espressione di bisogni) e così il popolo o le masse si sostituiscono alle vite singolari che sono sempre eccezionali (lo sono nel duplice senso di eccezione rispetto alla regola e di raro e prezioso, di unico, semplicemente perché nato una volta e non rubricato, fatto e rifatto). Dando valore alla nascita e riprendendo Arendt, Collin sosteneva che l'insieme di queste nascite concrete costituisce il mondo comune.

Ma la nascita, nell'interpretazione arendtiana di Collin, non aveva solo valore anagrafico, diventava questione di metodo, paradigma per pensare. Quando insieme ascoltavamo conversazioni sul femminismo o su presunte letture femministe di qualche tema sociale, Françoise Collin applicando questo metodo commentava, sempre quasi brontolando:

Dov'è il nuovo che nasce in quello che si sta dicendo? E perché lo passano per femminista? Qual è la nuova luce che, sulla base dell'esperienza di donna, là si accende? Da dove nasce ciò che dice? Nasce soltanto dalla tradizione? Contro la tradizione? Oppure sulla base della sua esperienza sta cercando di dire qualcosa di nuovo e che fa nascere nuove considerazioni?.

Le domande di Françoise andavano sempre nella individuazione dell'immaginario che sosteneva ogni presa di parola.

Va detto che alla fine degli anni sessanta il femminismo fu il primo a smarcare la concezione socioeconomica marxista della rivoluzione per sostituirla con una più strettamente politica. Perché ciò che ha mosso le donne a insorgere non è stata la miseria economica ma l'assenza di diritti in uno stato di diritto, l'esclusione dal mondo comune, la negazione della parola che facesse riferimento, tradizione. Accade ancora oggi che se uno cita Kant o Hegel o Weber (è il centenario del sociologo) è un grande studioso o un esperto di... Al contrario se una di noi studia o cita ad es. Zambrano, le vien detto che lo fa perché affascinata da...

Arendt era affascinata dall'affermazione agostiniana: "io voglio che tu sia" e sosteneva che quella espressione non ha affermato un generico messaggio di amore, ma la possibilità di una nuova nascita, che dà inizio a qualcosa di nuovo. Trovava lì quello che lei chiamava "il miracolo" della rinascita. Ri-nascita perché porta con sé la traccia dell'altra e di altro da cui nasce altro ancora.

Invece la filosofia, dal cogito di Cartesio a Sartre, si è sempre assunta il compito di eclissare la traccia di altro nella sua volontà di autocostituzione.

In un discorso tutto ripiegato sul soggetto, in filosofia la volontà coincide con la libertà. La morale è stata dunque il grande orizzonte in cui è stata iscritta la libertà. Ne è seguito che la nascita non ha mai fatto parte della dimensione politica, è stata invece centrale nel tema della cultura. Alla cultura infatti e non alla politica sarà affidata la possibilità di consolare dal dolore di eliminarlo e combatterlo (vedi Vittorini e il Politecnico, proprio come Sartre). Alla cultura spetterà di elaborare sempre nuove utopie e nuove energie politiche. Mi domando: basterà una cultura? Basterà l'intellettuale *engagé* a lottare contro la fame e le sofferenze? Non è forse necessaria a costituzione di un nuovo immaginario politico? In che relazione la cultura, l'intellettuale, si pone con il potere? Vuole far nascere un nuovo tipo di potere o un nuovo mondo? Quale è la sua libertà?

Arendt come si sa poneva una differenza fondamentale tra libertà e liberazione. La liberazione è liberazione da qualche cosa, e da qualche forma di controllo, da un nemico o un oppressore, ma non è ancora libertà. La liberazione può essere soltanto la "precondizione" per la "vera libertà", che non ha niente a che fare con la volontà (come nella tradizione filosofica espressa al massimo grado dalla volontà generale di Rousseau, dove i tutti sono riuniti nella volontà unica, unitaria e, in definitiva, di quell'uno collettivo, o correttivo, che si autodetermina).

La libertà invece è ciò che nasce e si manifesta nella relazione plurale degli umani che si riuniscono nello spazio pubblico e costruiscono ogni volta il mondo comune.

Il pensiero di Sartre (come quello di quasi tutti i filosofi), resterà, attraverso e malgrado il suo rapporto con il materialismo storico marxista, un pensiero da soggetto-guida-padrone della tradizione e dei sentieri interrotti dalla modernità. Come per *Bariona*, per Sartre e per la filosofia tradizionale l'uomo non nasce, ma pone se stesso in una sorta di autodeterminazione che svaluta completamente il *nascere da un'altra* e riconoscerlo. Negando la nascita il soggetto postmoderno ha pensato di potersi autodeterminare, ossia potersi porre nella posizione di assoluto controllo degli avvenimenti.

Il senso dell'immaginario nel patriarcato è proprio qui: controllare, padroneggiare ciò che avviene, ciò che nasce e ciò che cambia. Nel 1977 Françoise Collin scriveva nei *Cahiers du Grif* (n. 17-18) che la figura pubblica della madre, la sua "messa in piazza", era un'invenzione, un trucco del patriarcato per mantenere la propria perennità. Nella madre del patriarcato la donna era imbavagliata, ridotta al silenzio, resa inoffensiva, «poi la si fa

parlare da ventriloqua - diceva Collin - con un linguaggio che non è il suo, ripetere, annunciare»¹⁸. Questa madre, che Collin chiamava “*mpère*”, che non ha sesso, vergine e madre, madre-della-patria, è la conferma di un patriarcato che le ha cucito addosso la mitologia melensa di famiglia-lavoro-patria che, al servizio del padre, gli permette che la guerra duri. Odiosa e rispettabile, accucciata, occupata, la madre del/nel patriarcato è la kapò di un campo che opprime; i suoi figli sono nati morti, commentava Collin. I figli delle donne sono invece bambini umani e ciò che fa vivere un bambino non è la *mpère*, la madre del patriarcato, ma la donna che canta dietro la parete, per se stessa. Le donne che vivono “en femme”, con vite di donne, le femministe, hanno un compito: mostrare che sotto la madre c’è una donna. Cercare in ogni madre, a cominciare dalla propria, la donna e farla venire fuori, - Collin non dice ancora, come dirà poi Muraro¹⁹, imparare ad amarla, - è il compito del femminismo.

L’articolo chiudeva con un N.B. “pericolo per il movimento delle donne (noi): rifare la *mpère*, invece di vivere en soeurs, en femme”.

Vivre en femmes è vivere finalmente una vita da donne, una vita che corrisponde alle nostre esperienze più radicali e ai nostri desideri, in un altro immaginario.

Da Arendt a Irigaray

Facendo leva su un nuovo immaginario della nascita la filosofia femminile del Novecento, e Arendt in questa direzione ha indubbiamente una funzione inaugurale, insegna a pensare nella relazione e persino nella dipendenza dagli avvenimenti. Come nella nascita, dove il venire al mondo è venire dipendenti e senza mezzi, nella relazione e nella dipendenza siamo capaci di affidamento senza riserve. È questo un pensiero del dato iniziale, sul quale si innesta l’agire. La questione della nascita diventa allora centrale per il pensare e per il fare. E non ha niente a che fare con la volontà. Come quando nasciamo non siamo certo noi a volerlo, non siamo però nemmeno “gettati nel mondo” ma, come diceva suor Luciana in una Scuola Estiva della differenza” di molti anni fa, c’è una culla di parole ad accoglierci. Per questo se non dobbiamo

¹⁸ Françoise Collin, *Des enfants de femmes ou assez mômiifié, Mères /Femmes*, “Les Cahiers du Grif”, n. 17/18 (1977), Bruxelles, ripubblicato in *Les enfants des femmes*, Éditions Complexe, p. 81.

¹⁹ L’analisi di Muraro sul nascere al linguaggio e al rapporto con il simbolico merita una analisi accurata da sviluppare in altra sede.

assumere la nostra condizione umana come se fosse frutto della nostra volontà, non la dobbiamo nemmeno respingere come se – heideggerianamente – fossimo stati gettati nel mondo.

Da Arendt a Irigaray la nascita, come la parola e l'azione, non sono la negazione del dato e dei fatti, ma la loro assunzione e racconto.

Là dove la filosofia, da Hegel in poi, dialetticamente ma con una posizione sostanzialmente dicotomica, aveva definito il dato e la situazione e la nascita come una condanna, una caduta, un ostacolo da superare e non come un alimento, da Arendt a Irigaray la nascita è davvero un atto inaugurale che sospende la catena causale degli eventi e richiede e insegna una pratica e una necessità di affidamento, di fiducia in quello che c'è, in quello che ci è realmente vicino. Il bambino che nasce non sceglie per sé un'altra mamma o un'altra ostetrica. Per crescere si affida e si fida del corpo della sua mamma. Fidarsi non crea dipendenza, promuove risposta e impegno, e innesca assunzione di responsabilità. Il latte si forma se il bambino si attacca; scorre sino a che il bambino succhiando ha fiducia che scenderà.

Irigaray in uno degli ultimi suoi testi *Nascere*²⁰, ha indicato il primo e più radicale fallimento della nostra cultura nel fatto che abbia voluto ogni volta prendere avvio dall'essere umano in quanto tale. La filosofa sostiene che questo essere umano non corrisponde a un essere vivente, ma a un'idea o a un'entità costruita; l'essere umano della cultura occidentale non è infatti un nato, incarnato, ma è un'idea e una presa di posizione; un essere chiuso totalmente in se stesso e bucato soltanto dalla coscienza, definita appunto buco nell'essere perché quando la coscienza si attiva per sé, si attiva e attiva la libertà. Invece, dice Irigaray, dobbiamo avventurarci e fare esperienza di ciò che accade per raggiungere questo potenziale di essere. E farlo non soltanto a livello di pensiero.

Irigaray, va detto, fu già nel 1974 tra le prime collaboratrici de *Les Cahiers du Grif*. Per capire la novità di questa impresa, di cui Françoise Collin era stata la grande animatrice oltre che direttrice responsabile, basterà ricordare a cosa si opponeva il progetto della prima rivista femminista. Si opponeva radicalmente a quella concezione di Marx del *Primo Libro* del *Capitale* (settima sezione, cap. 24) che aveva considerato la storia come storia di lotta di classe e che aveva connotato la violenza come l'ostetrica della storia: “la violenza è la levatrice di ogni vecchia società, gravida di una nuova società”.

²⁰ Luce Irigaray, *Nascere. Genesi di un nuovo essere umano*, tr. it., Bollati Boringhieri, Milano 2019.

Anche Irigaray nei suoi interventi²¹ ne *Les Cahiers du Grif* aveva letto la maternità, e la questione della riproduzione, come esito di una cultura che opprime le donne, le utilizza, le monetizza senza che alla fine le donne possano trarre alcun vantaggio.

Ma è soprattutto nei suoi ultimi testi che Irigaray torna con insistenza alla nascita e alla questione dell'origine e della *genesi di un nuovo essere umano*, che comprende anche la figura materna. Se l'origine e la nascita sono state sino a ora occultate in una tautologia di parole in cui il maestro e il discepolo si sono riparati per poter raddoppiare nel medesimo la propria nascita e la propria crescita, ora è tempo di trovare il modo libero di dare nascita a se stessi e a se stesse. Il gesto del raddoppiamento del sé maschile, che Irigaray non nomina come trucco del patriarcato ma mostra come in sostanza lo sia perché “prepara una morte per soffocamento, spossatezza, isolamento conflitto e, infine distruzione di lei – natura, donna o Dea-. Lei svanisce in una cultura fondata sul medesimo, al di là della quale si estende e della quale è testimonianza la nostalgia di alcuni maestri verso un aldilà totalmente rassicurante”²². La direzione in cui si è mossa Irigaray è nota: disconoscendo la nascita e l'origine l'uomo ha preferito, invece di diventare ciò che è, ha voluto diventare ciò che non è, e così ha negato il valore della singolarità e della differenza. Ancora una volta l'invito della filosofa è quello di incarnare il negativo ma non alla maniera hegeliana, ossia per andare contro e farne occasione di superamento nell'unità più alta o più rassicurante di un unico mondo o di un unico modello identitario, e per superare la scissione al fine di arrivare all'unità. L'ultima proposta di Irigaray che lega la nascita al cammino di costruzione di identità è quella di farne un percorso che non abolisce né l'uno né l'altro ma impone attraverso il maschile e il femminile il rispetto per la vita e per l'ordine cosmico. Un nuovo immaginario che, a partire dalla nascita invece del conflitto e della negazione dell'altro contribuisce a costruire rispetto e attenzione.

È così che il nascere apre anche a un'altra questione e a un altro immaginario: non soltanto quello delle relazioni tra il maschile e il femminile, come nella filosofia di Irigaray, ma quella dell'appartenenza sessuata, che non può essere provata tramite altro, né compiersi tramite l'accoppiamento e la riproduzione. Il senso vero della differenza non è infatti nel nascere in questa

²¹ Luce Irigaray, 1974, *Ce sexe qui n'est pas un*, “Les Cahiers du Grif”, n. 4 (1974); *Les femmes font la fête, font la grève*, in *Les corps des femmes*, “Les Cahiers du Grif”, n.5 (1992), pp. 54-58, Éditions Complexe, Paris 1992.

²² Luce Irigaray, *All'inizio, Lei era*, Bollati Boringhieri, Milano 2013.

opposizione tra maschile e femminile, è nel divenire di una identità sessuata, dove il nostro corpo è la prima dimora particolare, la cui architettura e morfologia avviano liberamente ciò che costituisce la comunità dei corpi viventi, ossia l'incontro con l'altro e l'altra gli altri le altre.

Allora, davvero, venire al mondo e vivere comportano un continuo divenire non per riaffermare un dato identitario ma per avventurarci oltre la rappresentazione, nella differenza. Che è la rinuncia a ogni rappresentazione data verso la costruzione di un nuovo immaginario.

Mondi reali, mondi immaginati: confronti e comparazioni

INTERTESTUALITÀ E PROCESSO DI «UMANIZZAZIONE» DEL
«BURATTINO» COLLODIANO: PROSPETTIVA EDUCATIVA
Gabriella Armenise*

Abstract: This article aims to explore the humanization process of Collodi's Pinocchio through an educational / cognitive perspective. This reflexion allows us to conclude an evaluation of the importance of intertextuality as a discursive space of the imaginary of "more complex worlds" in "classic" narrative texts.

Keywords: Intertextuality, device, educational-cognitive perspective, humanization, Pinocchio.

Premessa

La lettura, nella nostra epoca, è basata principalmente sulla capacità visivo-percettiva di leggere i termini a prima vista. Si deve, quindi, “pensare” in maniera sempre più concreta ad un *progetto educativo* che contempra tanto *l'educazione alla lettura* quanto *l'educazione alla letteratura*¹. In tal modo, i

* Professore Associato di Storia della Pedagogia presso l'Università del Salento.

¹ Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria editrice Universitaria, Verona 2003, pp. 91-93. In merito alla metodologia per incentivare la lettura si cfr.: Silvia Blezza Picherle, *Libri bambini ragazzi. Incontri tra educazione e lettura*, Vita e pensiero, Milano 2004; Id., *Formare lettori, promuovere la lettura. Riflessioni e itinerari narrativi tra territorio e scuola*, Franco Angeli, Milano 2013 (nuova ed. 2015).

lettori sono avvicinati all'immaginario, ovvero al "patrimonio delle cose" che possono "immaginare" o evocare nella "mente"²:

il luogo della fantasia, della capacità-possibilità di vedere o anche sognare altro da quello che si vede e vive nella realtà di tutti i giorni [...], dove si può pensare al diverso e al possibile [...], dove si raggiungono la forza e la capacità per vivere come si vorrebbe o si penserebbe possibile e non come altri suggeriscono [...], dove si elaborano progetti, si costruiscono sogni e speranze³.

Al fine dell'avvio di un progetto educativo adeguato, l'approccio ai "classici" e, quindi, ad autori come Carlo Lorenzini, in arte Collodi⁴, può avvenire in base ai canoni dell'intertestualità e ad attività che incentivino lo spirito della ricerca. Queste diventano, in tal modo, strumento attivo e produttivo di cultura e, ancora metodologia, oltre che spiegazione⁵. È bene sottolineare che l'intertestualità, spesso connessa all'idea di edificazione di vere e proprie

² Cfr. Guido Petter, *Fantasia e razionalità nell'età evolutiva*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 11; Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, p. 93.

³ Cfr. Marino Livolsi, *Ameno un libro. Gli italiani che (non) leggono*, La Nuova Italia, Firenze 1986, p. 21; Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, p. 93.

⁴ Carlo Lorenzini (in arte Collodi, pseudonimo tratto dal paese natio della madre) nasce a Firenze nel 1826 e vi muore nel 1890. Mazziniano convinto, essendo stato volontario a Curtatone e Montanara, rimane deluso dall'Italia Unitaria, tanto da rimpiangere alcuni aspetti della Firenze granducale. Per la biografia cfr. Giuseppe Riguttini, *Prefazione* in Carlo Collodi, *Note gaie*, Bemporad, Firenze 1892; Ippolito Cortona [Ippolito Lorenzini], *Biografia dell'autore*, in Carlo Collodi, *Note gaie*, Bemporad, Firenze 1911. Vastissima è la letteratura critica compiuta su Collodi e la sua produzione letteraria. Sicuramente interessanti, al fine di un quadro complessivo, risultano: Benedetto Croce, *Pinocchio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Laterza, Bari 1957, pp. 330-334; Roberto Maini e Marta Zangheri (a cura di), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana: catalogo della mostra I volti di Pinocchio*, Aida, Firenze 2000; Fernando Tempesti, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in Carlo Collodi, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Mondadori, Milano 1993, pp. 9-10; Giacomo Biffi, *Il mistero di Pinocchio*, Elledici, Torino 2003; Roberto Filippetti, *La parabola di Pinocchio: creazione, caduta, redenzione*, in Id., *Educare con le fiabe*. Andersen, Collodi, Saint-Exupery, Lewis, Itaca, Castel Bolognese 2008, pp. 85-105; Luciano Zappella, *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, in *Il mondo della Bibbia*, n. 110, novembre-dicembre 2011, pp. 56-58; Giacomo Biffi, *Contro maestro Ciliegia: commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Jaca Book, Milano 2012, pp. 187-189.

⁵ Cfr., per un approfondimento su questi temi e sull'utilizzo, in termini di comparazione, dei testi classici, Carla Callegari, *La storia della pedagogia tra ricerca e didattica*. Pensa MultiMedia, Lecce-Brescia 2012.

“comunità” atte ad effettuare l’interpretazione testuale secondo l’accezione linguistica o in base ad una valutazione interna o esterna⁶, può condurre, sul piano educativo, a un dialogo tra testi⁷, così come alla costruzione di uno spazio intersoggettivo⁸ o, ancora, alla costruzione di senso e alla realizzazione di uno spazio discorsivo entro il quale attribuire significato a dei testi che celano la vera natura di “mondi” più “complessi”. L’intertestualità assume, pertanto, la funzione di dispositivo conoscitivo delle storie, poiché propone collegamenti tra contenuti di genere differente e consente di recepire i modi di pensare così come le forme e le maniere d’arte tra loro associate (ad esempio testo scritto e illustrazioni) e, ancora, il significato di determinati termini e simboli o le consuetudini e tradizioni contenuti nel testo. Mediante un testo narrativo, in particolare, o la letteratura nelle sue differenti espressioni, più in generale, può essere offerta al fruitore una vasta gamma di esperienze, ma è palese che la comprensione del contenuto e delle finalità etiche dipenda dalle modalità attraverso le quali la storia viene raccontata, oltre che dalla consapevolezza dell’autore-narratore sul fine etico della stessa, senza che questo sia dichiarato esplicitamente.

Cenni sulla genesi dell’opera collodiana, Pinocchio e le sue ambientazioni

Per far comprendere l’ideologia collodiana occorre ricordare come Lorenzini abbia deriso nel giornale satirico da lui fondato (*Il Lampione*) sia il socialismo utopistico di Proudhon sia il pensiero positivista dominante a cavallo tra i due secoli⁹. Tra l’altro, prendendo le “distanze” da quel “verismo” che si affermerà in maniera più marcata qualche anno dopo, propone una narrativa informale nello stile, ma ugualmente efficace nei significati, anche se il successo della sua opera principale (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un*

⁶ Cfr. Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

⁷ Di interesse è l’accezione del teorico e critico di letteratura Mikhaïl Michajlovic Bakhtin (1895-1975), che introduce la definizione di “significato fluido” Cfr. in proposito i volumi: Mikhaïl Michajlovic Bakhtin, *L’autore e l’eroe*, Einaudi, Torino 2000 e Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

⁸ Del quale si è occupata anche la linguista e filosofa Julia Kristeva, autrice di interessantissimi lavori; tra i tanti si consiglia la lettura di Julia Kristeva, *Le texte du roman: approche semiologique d’une structure discursive transformationnelle*, The Hague, Mouton 1979; Id., *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona 1974; Id. *Le language, cet inconnu: una initiation à la linguistique*, Seuil, Paris 1981; Id., *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1980.

⁹ Per approfondimenti sul socialismo, cfr. Elio Conti, *Le origini del socialismo a Firenze (1860-1880)*, Edizioni Rinascita, Roma 1950.

burattino del 1883), amata a livello mondiale (che si “legge” anche sui muri)¹⁰, avviene solo nel corso del secolo XX¹¹.

Con *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883)¹² di Collodi, convinto idealista mazziniano¹³ e fedele portavoce delle esigenze proprie delle principali istituzioni collettive del suo tempo (scuola e testate giornalistiche), si assiste ad una vera e propria sperimentazione narrativa, rispetto alla letteratura per l’infanzia precedente, ovvero ad un viaggio fantastico ed inverosimile del protagonista (Pinocchio) nel Paese dei Balocchi, quindi nel ventre del pescecane, per poi ritornare alla realtà di una conduzione familiare “imperfetta”, ma comunque desiderabile per il suo protagonista. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), ancora prima di apparire in volume, è stato editato a puntate tra il 1881 e il 1883. Si tratta di un testo che ha condizionato profondamente la formazione strutturale di una data realtà culturale e collettiva, avendo inciso in maniera concreta sulla costruzione dei rispettivi modelli. Il romanzo è «il primo libro per ragazzi scritto in Italia (e uno dei primi in Europa) in presa diretta con i ragazzi, liberati dalle loro uniformi di scolari»¹⁴. Lorenzini si pone nei confronti dei ragazzi non come precettore ma quale: «adulto che accetta le regole del gioco, [...] come può accettarle nel gioco la sua più vasta esperienza, la sua immaginazione che vede più lontano»¹⁵. Interpretando tale citazione, in modo estremamente sintetico, purtroppo trascurando gran parte dei significati attribuibili all’opera, sul piano educativo-conoscitivo, appare condivisibile l’idea di liberazione dello studente rispetto alle costrizioni di una società fondata su principi attenti a forgiare cittadini che si conformino

¹⁰ Basti, in tal senso, visitare Vernante (in provincia di Cuneo, definito “Paese di Pinocchio in Piemonte”): nelle piazze del borgo si possono vedere dei murales (illustrazioni della prima edizione di Pinocchio disegnata da Attilio Mussino).

¹¹ Cfr. Fredi Chiappelli, *Sullo stile del Lorenzini*, «Letteratura», 1953, 5-6.

¹² Cfr., tra i tanti: Rodolfo Tommasi, *Pinocchio: analisi di un burattino*, Sansoni, Firenze 1992; Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Camunia, Milano 1993; Alberto Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana. Le opere*, Einaudi, Torino 1995, vol. 3, pp. 879-950. Tra le varie riedizioni dell’opera consultate, oltre all’edizione del 1883, si veda Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Oscar Mondadori, Milano 1981. Sull’evoluzione di questo testo si cfr. Antonio Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l’infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna 1982, pp. 130-132. Illuminanti è anche Luigi Volpicelli, *La verità su Pinocchio*, Armando, Roma 1954.

¹³ Cfr. Giuseppe Decollanz, *Educazione e politica nel Pinocchio*, Rebus Books, Bari 1972.

¹⁴ Gianni Rodari, *Pinocchio nella letteratura per l’infanzia, Studi collodiani*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, s.l. 1976, p. 43.

¹⁵ Ivi.

all'esistente, perdendo parte delle possibilità emozionali ed esperienziali tipiche dell'età giovanile. Il protagonista non esegue i precetti solo perché ricevuti dagli adulti; per poterlo fare deve, prima di tutto, dividerli pienamente. Ogni azione, giusta o sbagliata che sia, è il frutto di una libera scelta. Ed ecco che Collodi non è un maestro in quanto tale, ma lo diviene indirettamente nel momento in cui propone la propria riflessione quale base per una più ampia, contribuendo alla formazione dei giovani attraverso la costruzione di un racconto, meditato, nel quale si mostra (anche per il tramite dei protagonisti) per ciò che è, mentre al centro della storia regna il "meraviglioso", ossia l'ingrediente basilare di un mondo "verosimile" rappresentato per il tramite dell'arte immaginativa. Essa trae spunto da un'immaginazione per la quale l'evoluzione della vicenda si apre a varie e possibili scelte, frutto di creatività e inventiva o attività immaginativa della mente, in modo del tutto compatibile rispetto a ciò che è l'immaginario di un fanciullo. Per tale motivo, i racconti "cuciti" a misura su Pinocchio si presentano quale interessante parabola avente più piani di lettura, a differenza degli episodi del *Cuore* (Treves, Milano, 1886) deamicisiano che, invece, forniscono messaggi chiari e apodittici (evidenti di per sé) sui valori da inculcare, come il senso dell'unità nazionale, il patriottismo, il sentimento della bontà verso i bisognosi.

Se i personaggi deamicisiani sono indotti a tenere un comportamento etico, giustificato dai sentimenti, Pinocchio, invece, non è necessariamente preoccupato dalla morale e le sue azioni risultano spesso esser mosse da sentimenti disinteressati (ad esempio quando vuole regalare al babbo una giacca d'oro e d'argento impreziosita da brillanti per ringraziarlo dei sacrifici che fa per lui – come l'acquisto dell'abecedario -). Pinocchio, nella sua dimensione fantastica, è un potenziale bambino considerato in quanto tale, perché i suoi comportamenti coincidono con quelli tenuti da un bambino posto nella sua stessa condizione. Collodi è, quindi, riuscito a rappresentare con un linguaggio immaginifico, animando un ciocco di legno, i comportamenti e i sentimenti in "carne e ossa" di un bambino reale. Egli, proseguendo quanto avviato con i suoi protagonisti di opere antecedenti (Giannettino e Minuzzolo)¹⁶, intende continuare a rappresentare, per il tramite di Pinocchio, i comportamenti e i sentimenti propri dell'infanzia del suo tempo. Le vicende di Pinocchio costituiscono un capolavoro della letteratura

¹⁶ Cfr. Carlo Collodi, *Giannettino*, Salani, Firenze 1922; Id., *Minuzzolo*, Salani, Firenze 1922; Emma Nasti, *Pinocchio e i suoi fratelli*, in *Studi collodiani*.

destinata all'infanzia¹⁷, sul quale si è detto praticamente tutto¹⁸, ma che ancora oggi affascina e continua a comunicare dei messaggi densi di significato anche ai nativi digitali. Il testo attrae, sicuramente, per lo spirito libertario che si cela dietro l'esortazione al conformismo e all'obbedienza, che fanno da corollario al messaggio morale. Pinocchio è un ribelle, così come vorrebbe essere Giannettino (anche se in maniera più moderata)¹⁹. L'intento di Collodi è quello di compiere, nella tradizione della fiaba e della favola (rivisitate per quel che riguarda la struttura, la scelta dei personaggi e delle ambientazioni, molto distanti da quelle proprie della novellistica tradizionale)²⁰, delle opere originali, in grado di interessare i fanciulli. Ci riesce, al pari di De Amicis, poiché fonde, in modo esemplare, fantasia e sentimento, imboccando la via della libertà e della spensieratezza²¹, dando alla luce una produzione narrativa che lo condurrà al pieno successo con l'editore Paggi²².

Il volume dedicato alle avventure di Pinocchio è considerato estremamente funzionale allo sviluppo della letteratura del tempo e alla formazione di base delle masse popolari che, dopo la scuola, interrompono l'esercizio della lettura o della scrittura, in un contesto storico-ideologico entro il quale il libro è ancora visto come oggetto di lusso²³. L'opera, nel suo complesso, si rivela quale magnifico rispecchiamento di una società naturale,

¹⁷ La sua attenzione al mondo dell'infanzia inizia nel 1875 con *I racconti delle fate* (traduzione dei primi favolisti francesi: Le Prince de Beaumont, D'Aulnoy, Perrault).

¹⁸ Cfr. Umberto Biscottini, *Pinocchio uomo qualunque*, Vallecchi, Firenze 1941; Piero Bargellini, *La verità di Pinocchio*, La Morcelliana, Brescia 1945; Vito Fazio Allmayer, *Commento a Pinocchio*, Sansoni, Firenze 1945 (ristampato col titolo *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Sansoni, Firenze 1958); Carlo Lorenzini nipote Collodi, *Collodi e Pinocchio*, Salani, Firenze 1954).

¹⁹ Cfr. Franco Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, in «Studi sulla formazione», 1-2013: «Giannettino: ragazzo vivace, ma che vive in “interni di famiglia”, che studia, sia pure a suo modo, che ha qualche nota da discoloro ma senza rivolta psicologica e/o sociale. Anzi, si fa ragazzo borghese ideale, poiché segue le regole, ma con un margine di libertà e cercando sempre di affermare se stesso» (ivi, p. 79).

²⁰ Cfr. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 132-134. Interessanti anche i volumi: Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972; Giovanni Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

²¹ Armando Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, SEI, Torino, 1962, p. 69.

²² Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Paggi, Firenze 1883.

²³ Antonio Gagliardi, *Il burattino e il labirinto: una lettura di Pinocchio*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980, pp. 7-8.

intenta ad opporsi in termini conflittuali rispetto alla società civilizzata. *Giannettino* (1876)²⁴ e *Minuzzolo* (1878)²⁵ sono essenziali al fine della comprensione di *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883). *Giannettino* e *Minuzzolo* hanno un sottile filo conduttore che li accomuna sia per il ruolo ricoperto dai protagonisti sia per la palese finalità formativa. Entrambi i testi preannunciano *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) per la rappresentazione realistica di pregi, difetti e contraddizioni del mondo dell'infanzia. Tutte e tre le opere, nel loro complesso, si caratterizzano per la vivacità narrativa sulla quale incide palesemente il ricordo dell'infanzia maturato dall'autore (per come risulta dall'opera *Storie Allegre* del 1887 – in modo peculiare nelle pagine dal titolo *Quand'ero scolaro* -)²⁶; in queste pagine si rileva l'abilità dell'autore nell'osservare i ragazzi di strada, che, tra l'altro, affiora con estremo vigore già in *Occhi e nasi* del 1880)²⁷. Quel che interessa sottolineare è che *Giannettino* e *Minuzzolo* non hanno nulla a che fare con la rappresentazione dei “ragazzi di strada”²⁸, giacché i protagonisti appartengono alla classe borghese.

²⁴ *Giannettino* (1876) è un libro ispirato dalla volontà di ammaestrare sul piano morale, altamente significativo sul piano conoscitivo, dove la sezione istruttiva e quella narrativo-educativa si alternano per poi interagire in maniera dialettica. Boccadoro, mentore di *Giannettino*, simboleggia la tradizione e diviene espressione dell'agire formativo, che guida e vigila, ma senza essere opprimente. È un testo per lo scolaro poiché fornisce con arguzia scrittoria una serie di nozioni (che vanno dalla storia alla geografia, alla letteratura e, ancora, alle scienze) attraverso il racconto. *Giannettino* è ben delineato sul piano morale ed è di impatto sul giovane lettore per il modo in cui si presenta, come fanciullo piacente, dai modi di fare disinvolti e decisi. Insomma, è il tipico monello che conquista per la simpatia e si contraddistingue per i buoni sentimenti e l'ingegno vivace.

²⁵ *Minuzzolo* (1878) segue lo stesso impianto di *Giannettino* laddove ci si ispiri al tradizionale intento pedagogico di acculturare e ammaestrare moralmente i ragazzi. In tal senso, può essere inteso quale continuazione di *Giannettino*. I giovani sono stimolati a riflettere sui presunti difetti della loro età (attitudine alla distruzione, disobbedienza, vanità, millanteria, scarsa sincerità) e ricevono delle precise nozioni comportamentali per essere ben educati. Anche in tal caso si assiste, per il tramite della narrazione, alla trasmissione di nozioni (storiche, mitologiche, biologiche, legate al mondo della fisica).

²⁶ Cfr. Carlo Collodi, *Storie Allegre*, Paggi, Firenze 1887.

²⁷ Cfr. Id., *Occhi e nasi*, Paggi, Firenze 1880.

²⁸ Con «*Il ragazzo di strada* invece emerge il discolo adultizzato, che fuma e bestemmia, guardato un po' come un reperto sociale da analizzare, ma anche riconosciuto nel suo antiperbenismo che è una sfida aperta alla morale borghese e alla società ottocentesca. E che viene visto come effetto di una condizione sociale: di semiabbandono, di non-educazione, di lavoro precoce» (cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, p. 79).

Collodi, con *Le avventure di Pinocchio*, riprenderà essenzialmente dalla sua precedente produzione letteraria la ricca comunicatività narrativa e la componente stilistica, in forza delle quali anche ciò che è inverosimile poi risulterà vero per chi abbia il tempo e la voglia di sfogliarne anche solo poche pagine per motivi di studio e ricerca o per puro diletto²⁹. L'autore, per il tramite di Pinocchio, ci guida nei meandri del meraviglioso, in un mondo altro, pur restando ancorato alla realtà che è il frutto di una meditata rappresentazione fantastica, ma si serve di uno strumento congeniale: la satira; essa ben si presta per rappresentare un contesto sociale repressivo, attraente al punto tale da essere sceneggiato cinematograficamente anche nell'era dei nativi digitali. Il film più famoso è, ad ogni modo, firmato da Disney nel 1940, che adatta abilmente degli episodi del romanzo, rendendoli coerenti tra loro, aggiungendovi anche delle invenzioni originali. Basti pensare alla presenza della balena in sostituzione del pescecane o, ancora, all'abbandono del paesaggio toscano (in tale contesto Pinocchio ha un abbigliamento tirolese) e, non ultimo per importanza, il fatto che Geppetto non sia un semplice falegname, ma, invece, un produttore di orologi a cucù³⁰. Disney, consapevole del fatto che il mondo fiabico, nella sua essenza strutturale, non possa ignorare in alcun modo la presenza del paesaggio – quasi sempre rarefatto –, o della cosiddetta antropomorfizzazione della natura, lavora molto con l'immaginazione, ovvero il motivo preferenziale dell'agire su cui si deve far leva per avviare ogni possibilità progettuale³¹.

Pinocchio compie un viaggio totalmente inventato, contraddistinto da trasformazioni (Natura legnosa/uomo – Fata/madre – Geppetto/padre), sostituzione di ruoli (padre/figlio - figlio/padre) e relazioni “improbabili” nella realtà (protagonista/grillo, protagonista/fata, protagonista/fata-bambina, protagonista/gatto-volpe, protagonista/altri personaggi secondari), alcune di chiara derivazione fantastica, propria del “mondo greco”, essendosi riferito a Luciano (120-180 d. C.), sotto taluni aspetti. Infatti, Collodi – proprio come Swift, Verne e, sicuramente, anche Rabelais o Raspe –, è ispirato dallo scrittore greco Luciano di Samosata (avvocato, retore, funzionario imperiale,

²⁹ Cfr. per approfondimenti sulla genesi dell'opera e per il ruolo di Collodi come narratore: Enzo Petrini, *Carlo Lorenzini (Collodi)*, Istituto padano d'Arti grafiche, Rovigo 1954; Armando Michieli, *Collodi e il suo Pinocchio*, La Scuola, Brescia 1955; Italiano Marchetti, *Collodi*, Le Monnier, Firenze 1958; Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Nistri Lischi, Pisa 1961.

³⁰ Cfr. Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 7.

³¹ Cfr. Pino e Davide Boero, *Letteratura per l'infanzia in cento film*, Le mani, Genova, 2008, pp. 60-61; 221-222.

arguto conoscitore del pensiero filosofico, noto per l'ampia e apprezzabile produzione), autore di *Una storia vera*: racconto satirico di un viaggio fantastico nel mondo della Luna. Si tratta di un bellissimo viaggio, inverosimile, compiuto dal protagonista - che in tale circostanza ricopre anche il ruolo di narratore - e dai suoi compagni, attraverso le isole e lo spazio. Il narratore-protagonista racconta del viaggio in mare, dove finisce nel ventre di una balena; bellissime sono le raffigurazioni del Paese degli Eroi e di quello dei Sogni. Egli avrà modo di imbattersi e confrontarsi con le Gamberdassino e i Testadibue. Si potrebbero individuare, in tali elementi, molte affinità con il testo collodiano. Tra le più evidenti vi è la sosta nel ventre della balena, presente anche nella trasposizione disneyana, anche se, come è noto, nell'accezione collodiana si fa riferimento ad un pescecane.

Collodi, nella successione delle sequenze narrative relative alle vicissitudini di *Pinocchio*, intende discostarsi dall'idea di monello proposto con *Giannettino* e *Minuzzolo*, anche perché non ne esistono tali per strada, e non gli interessa neanche creare personaggi vivacemente stilizzati (per come appaiono ancora in *Occhi e nasi*). L'autore vuole, evidentemente, effettuare una vera e propria inversione di rotta sul piano strutturale del suo testo. E questo si evince in maniera particolare a cominciare dal cap. III³², ovvero, quando Pinocchio fugge da casa inseguito da Geppetto che tanto pena "per farlo diventare un burattino per bene"³³. La variazione, il nuovo avvio o, meglio, l'attitudine a volgere in fiaba - che non vuol dire adesione totale al testo fiabesco tradizionalmente inteso sul piano strutturale - il suo orientamento "antipedagogico"³⁴, sono annunciati in questo capitolo nel quale si legge a chiare lettere: "*Quel che accadde dopo è una storia da non potersi credere*". Da questo punto vi è l'*incipit*, la chiave di volta, la grande innovazione contenutistico-stilistica collodiana che l'autore orchestra abilmente e pone all'attenzione del lettore più accorto. Collodi si propone di

³²Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. III.

³³ Enzo Petrini, *Dalla parte di Collodi*, Patron, Bologna 1982, pp. 63-64. Come fa notare giustamente Petrini (cfr. Enzo Petrini, *Dai temi narrativi alla letteratura giovanile*, Patron, Bologna 1985, p. 201), Pinocchio è uno dei libri che non parla di pedagogia, ma fa pedagogia; una pedagogia nuova che si basa su «quell'antipedagogia che è il contrario del reprimere ma anche dell'autoritario intervenire». Sull'antipedagogismo libertario cfr. anche Giacomo Cives, *L'antipedagogismo di Pinocchio*, in «Scuola e città», 1981, 10, p. 435; Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Edizioni Dedalo, Bari 1985, nota 29, p. 74.

³⁴ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 64.

rintracciare o ideare un linguaggio coerente con i due mondi (reale e fantastico) ed esso, nella sua accezione,

deve essere legato ad emozioni semplici (orrore, terrore, gioia, sorpresa, ecc.) e a concetti non complessi (bontà, cattiveria, ferocia, generosità, magico, ecc.), riconducibile alla realtà (ma non vincolato ad essa, cioè, il linguaggio deve raccontare un mondo verosimile, un regno le cui caratteristiche e la collocazione sono vaghe), re-interpretativo (cioè, deve raccontare emozioni o storie possibili nella realtà degli adulti, rimodulandole alla sensibilità e percezione infantile). Dando a questo linguaggio regole involontarie e naturali (senza schemi teorici precostituiti), necessariamente la tessitura narrativa della sua opera diviene un *pre-testo*. In tal senso, la narrazione [...] apre la mente e l'interiorità (l'animo) ad un sentire antico, dal sapore autentico, per stupire, incantare e far rilassare, poiché in essa i pensieri vagano liberamente e la memoria, che richiama recondite emozioni, le dà nuova linfa vitale, in quanto le immagini, i ricordi e i pensieri trovano significati potenti e inaspettati³⁵.

Pinocchio, in definitiva, è il mezzo per affrancarsi dalle contaminazioni della letteratura precedente così come dall'ammaestramento prestabilito. In tal senso, il protagonista, diventato autonomo, è lasciato libero nella sua realtà "di bambino" dalle sembianze interscambiabili in base alle circostanze (da legno/bambino a bambino/legno) e presentato ai lettori del tempo con il loro stesso modo di esprimersi, con tono ironico e fare spensierato, senza alcuna pretesa di ammaestrare (attitudine, molto diffusa al tempo, incentivata per il tramite di opere ricche di riferimenti a nozioni scolastiche – che troviamo in *Giannettino* e *Minuzzolo* - o esempi comportamentali e morali basati sul buon senso). *Le avventure di Pinocchio* sono impreziosite da una moderata comicità, presente in tutto il racconto, che prende le mosse dai fatti del reale anche quando quest'ultimo è attraversato da gradazioni di colore più cupe o distanti dai toni propri del meraviglioso. La sua comicità si fonda essenzialmente sulla tecnica dell'inversione, frutto dell'abilità scrittoria di un

³⁵ Cfr. Gabriella Armenise, Daniela De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in Antonella Cagnolati, Angela Articoni (ed.), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, Collectio studio n. 15, Fahrenhouse, Salamanca (Spagna) 2019, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba* (di Gabriella Armenise), p. 73. Sul concetto di narrazione cfr. Pier Cesare Rivoltella, *Narrazione*, in Franco Lever, Pier Cesare Rivoltella, Adriano Zancacchi (a cura di), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche* [consultato il 15/07/2020, in <http://www.lacomunicazione.it>.]

autore che intende far leva sullo spirito di osservazione del fruitore/ascoltatore del testo, che è così incentivato a percorrere la strada del reale visibile passando attraverso il reale possibile (ovvero, quel reale che si riconnette al mondo dell'immaginario)³⁶. La sua comicità non è fine a se stessa. Intende solo far sorridere senza malizia sull'operato dell'uomo e del burattino (in questo caso, attore del processo di umanizzazione), colui che abilmente recita sul palcoscenico dell'esistenza³⁷, entro cui è possibile scivolare su un piano emozionale, spazio in cui i burattini sono legati ad un filo sottile, proprio per non essere travolti dagli ostacoli, che inevitabilmente si incontrano nel corso di quell'esistenza da loro verosimilmente rappresentata.

Collodi riconduce abilmente a unità reale e fantastico³⁸ e, nel farlo, porta compiutamente avanti un vero e proprio processo analogico, per eliminare la conformità a modelli in disuso. Cerca, sostanzialmente, una forma stilistica capace di pervenire al giusto equilibrio tra fattori psicologici, fattori stilistico-formali e fattori comici. Sotto il profilo del comico, rilevante è il contrasto che si ricava nell'indice stesso del libro, dove si alternano e susseguono i "ma" e gli "invece"³⁹: ad esempio nel cap. XVII (*mangia lo zucchero, ma non vuol purgarsi*) e nel cap. XX (*si avvia per tornare a casa della Fata, ma lungo la strada*) o, ancora, nel cap. XXX (*Pinocchio, invece di diventare un ragazzo*). Tali stratagemmi, che caratterizzano l'opera sul burattino rendendola ancora più affascinante e interessante per il destinatario, marciano sul piano scrittoria quell'oscillazione dell'esperienza di vita⁴⁰ propria del protagonista, caratterizzata da "inversioni di rotta", "fughe e ritorni", non diversamente da quello che potrebbe accadere nella realtà dei potenziali lettori/ascoltatori della vicenda, che finiscono con l'immedesimarsi nelle sue avventure riflettendo sugli errori, sulle trasformazioni, sulle conseguenze delle azioni compiute, sul motivo della metamorfosi. Del resto, durante le fasi di crescita, i libri risultano funzionali alla concreta maturazione dei soggetti sul piano morale ed esperienziale⁴¹ se non pongono «uno schermo

³⁶ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, pp. 64-66.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

⁴⁰ Enzo Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 67.

⁴¹ Luigi Santucci, *Letteratura per l'infanzia*, Le Monnier, Firenze 1966.

artefatto e innaturale tra l'animo del fanciullo e l'esperienza possibile degli uomini e delle cose»⁴².

Come rileva Michieli: «*Pinocchio* è uno studio applicato di psicologia della fanciullezza: rapido mutar di sentimenti; facile abbandono all'entusiasmo, allo scoraggiamento; buon cuore e buona volontà e innumerevoli propositi; brama inesauribile del nuovo, del rumoroso, di tutto ciò ch'è gioia e colore. Fu lesta e facile la fuga da Geppetto, ma la via per il ritorno aspra e difficile, piena di falsi allettamenti e di difficoltà»⁴³. I personaggi collodiani, nel loro complesso, sono tratteggiati effettivamente per la loro natura o per il loro manifestarsi in positivo e negativo. Il testo relativo alle avventure di Pinocchio offre fruttuosi spunti di riflessione: 1) sul tema dell'immagine dell'infanzia⁴⁴; 2) sulla caratterizzazione della società al contempo spietata (poiché colpevolizza chi non lavora)⁴⁵ e ingannatrice (quando con l'operato delle forze dell'ordine, ad esempio, si suole convincere la "vittima" di essere causa dei problemi sociali emergenti – si pensi, tra i tanti, alla stessa idea di disoccupazione, che dipende evidentemente da fattori più complessi -); 3) sulla scuola comunale del tempo che assolve le funzioni dello Stato (secondo i principi della legge Casati e della legge Coppino). La scuola comunale è una protagonista in parte assente, considerato il fatto che

⁴² Petri, *Dalla parte di Collodi*, p. 67. Cfr. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 134-136.

⁴³ Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70.

⁴⁴ Cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, pp. 77-80. Nella Toscana al tempo di Collodi le condizioni esistenziali dell'infanzia sono profondamente differenti e ciò dipende dalla classe sociale. I bambini borghesi vivono in *habitat* protetti, con contatti esterni limitati e ben vigilati, entro i quali ogni loro attività (ludica, scolastica e attinente al rispetto delle regole comportamentali) ricopre un ruolo essenziale. L'infanzia delle masse popolari – quella degli operai e dei contadini – è sicuramente più libera, ma spesso trascurata, diseredata e violata. Nella loro differenziazione, queste tipologie di infanzia rimangono "vive" estendendosi oltre i confini territoriali della Toscana, per tutto l'Ottocento e gran parte del Novecento, "ridescrivendosi" come infanzia "alto-borghese, piccolo-borghese e popolare" (cfr. *ivi*, p. 78). Si tratta di classificazioni resistenti nel tempo, almeno fino agli anni Cinquanta del secolo XX (cfr. *ibidem*). Sempre con riferimento all'infanzia, per approfondimenti su quanto accennato in tal sede, si cfr., fra i tanti: Dina Bertoni Jovine, *L'alienazione dell'infanzia*, Editori riuniti, Roma 1963; Egle Becchi, Dominique Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia*, voll. I e II, Laterza, Roma-Bari 1996; Franco Cambi, Simonetta Ulivieri, *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, La Nuova Italia, Firenze 1998. Si rinvia anche agli interessantissimi lavori di Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, Camunia, Milano 1993; Giacomo Cives, *Pinocchio inesauribile*, Anicia, Roma 2006.

⁴⁵ Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. XXIV.

essa, nel periodo storico in questione, non riesce ad incidere concretamente sull'intero processo di alfabetizzazione delle masse popolari⁴⁶.

L'immagine dell'infanzia presente in *Le avventure di Pinocchio* o in *Quand'ero ragazzo* è quella del popolo, esasperata, che si manifesta per il suo essere ribelle e indipendente (in continua corsa interiore), non rispettoso delle regole e degli ammonimenti, lasciato libero di scegliere il proprio destino⁴⁷. Immagine, questa, che si ripercuote anche sulla "ricomposizione" familiare compiuta da Pinocchio⁴⁸. La famiglia del protagonista è un paradosso. Essa, del tutto assente al principio della storia, viene a costruirsi o, meglio, a configurarsi e a ricomporsi in maniera più chiara solo alla fine della vicenda quale scelta affettiva ed elettiva. Infatti, la struttura familiare è debole e Pinocchio, essendo "orfano" di padre e madre, individuerà egli stesso, in Geppetto e nella Fata dai capelli turchini, i propri genitori. Pinocchio, in sostanza, sembrerebbe appartenere principalmente a se stesso, anche se viene definito "fratello" dai burattini di Mangiafuoco con i quali, di fatto, non ha alcun legame. Appare indubbio che i vari episodi del racconto sottolineino le difficoltà dei rapporti intergenerazionali: Geppetto non riesce a trasmettere delle categorie valoriali e comportamentali al "figlio" (non diversamente dalla Fata). Ciò è una conseguenza del fatto che Pinocchio non appartiene ad una famiglia tradizionalmente concepita. Geppetto modella un ciocco di legno, ma non riesce ad educarlo e a controllarlo. In tal senso, Pinocchio può essere definito "creazione imperfetta", come un Adamo al quale non è stato dato il soffio vitale di Dio. Geppetto, emblema dell'educazione impossibile, non può imporre né leggi né morale, mentre Pinocchio, nella sua dimensione fantastica (caratterizzata dal fatto di potersi comportare anche come un bambino), è lasciato libero, da Collodi, di compiere delle scelte, senza preoccuparsi della morale o delle conseguenze delle proprie azioni, almeno nell'immediato. Pinocchio ascolta le raccomandazioni e poi fa di testa sua, dopo aver sofferto e provato disinganni, per imparare dagli errori, come accade ai bambini reali⁴⁹. Geppetto rappresenta il suo "richiamo spirituale": «la sua guida: quando esce dal ventre del pescecane dove ha ritrovato il suo

⁴⁶ Cfr. Nicola S. Barbieri, *Letteratura per l'infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, CLEUP, Padova 2006, pp. 287- 310.

⁴⁷ Cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, p. 78.

⁴⁸ Cfr. Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70: «l'amore della Fata e di Geppetto gli addita la mèta, lo salva, lo guida alla suprema trasformazione: da burattino a ragazzo. Pinocchio col sacrificio e con l'amore ricompone la famiglia; la bella capanna tra i campi diviene centro di serenità e felicità».

⁴⁹ Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 134-136.

babbo è trasformato: ha seguito la via della libertà, è educato dall'esperienza»⁵⁰. In definitiva, Pinocchio, al principio della vicenda, non può riconoscere pienamente Geppetto nella sua funzione paterna, perché di fatto non lo è. Questi lo ha solo forgiato. Da tale famiglia, strutturalmente fragile, emerge la difficoltà a poter trasmettere dei valori o degli ammonimenti. Pinocchio, per gran parte delle sequenze, conserva lo *status* di orfano (di padre e madre), continuando ad appartenere solo a se stesso. Non si hanno elementi sufficienti per poter sostenere che Collodi intendesse criticare il sistema educativo all'interno degli orfanotrofi o quello proposto da genitori assenti, ma questo racconto può alimentare alcune riflessioni in tal senso. Lucignolo, ad esempio, non segue i consigli materni e finirà per diventare un ciuchino, destinato a morire per i maltrattamenti. Lucignolo, Pinocchio e le loro peripezie potrebbero essere intese come la conseguenza di rapporti familiari difficili (Lucignolo) o assenti (Pinocchio). In realtà, il vero padre di Pinocchio è Collodi⁵¹, che anche autobiograficamente ama intervenire nel testo narrativo. Si pensi, per tale motivo, alla presenza nelle varie sequenze della bambina dai capelli turchini, così come a quella della fatina e, ancora, della capretta turchina (tutte trasfigurazioni della figura materna del Lorenzini – presenza costante nel romanzo -), e, tra le altre circostanze, alla visione della fata in sogno, che darà i suoi ultimi consigli a Pinocchio. Al forte sentimento figlio/madre è connesso anche il motivo del divino, non rinnegato, che viene a galla solo in maniera fugace nel momento in cui il protagonista, inginocchiato sulla tomba della bambina dai capelli turchini, prega. Vi sono altri elementi autobiografici. Basti pensare ai tratti somatici di Pinocchio divenuto bambino⁵², coincidenti con quelli del Collodi ragazzo⁵³.

La società non fornisce risposte migliori rispetto alla famiglia in ambito educativo. Essa, fondata su principi di immobilismo sociale, non si occupa di effettuare una analisi sulle cause che hanno creato i problemi.

⁵⁰ Cfr. Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70.

⁵¹ Cfr. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*.

⁵² Cfr. Petrini, *Dalla parte di Collodi*; Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. XXXVI.

⁵³ Spesso la biografia dell'autore, apparentemente irrilevante, rispetto agli sviluppi dell'opera, finisce con il ricoprire un peso determinante. Ciò accade senza dubbio per Collodi, da apprezzare per la finalità progettuale (di natura ideologica), il modo di intendere il meraviglioso, la maestria con la quale riesce a porre il lettore di ogni tempo nella condizione di vedere o anche solo sognare "altro", rispetto a ciò che si vede e si vive nella realtà quotidiana, consentendogli di aprire la mente verso ciò che è diverso o possibile.

Infatti, nel racconto, la società punisce anche ingiustamente (si pensi al Giudice che condanna Pinocchio, ai carabinieri che arrestano Geppetto per le maldicenze dei passanti). La società non riconosce neanche la giusta remunerazione del lavoratore. Geppetto, pur essendo un onesto lavoratore, si destreggia tra mille difficoltà e non riesce a migliorare le condizioni esistenziali per sé e per Pinocchio, del quale, comunque, intende aver cura. La società è spietata poiché colpevolizza chi non lavora, o ha difficoltà nel farlo, addirittura rendendolo responsabile di negligenze non commesse. Collodi farà sottolineare tale aspetto proprio da Geppetto nel XXIV capitolo quando afferma, in proposito, che i veri poveri sono coloro che per malattia o per vecchiaia non possono lavorare e sono i soli a poter chiedere l'elemosina. Quindi, è anche una società ingannatrice, perché convince le vittime di essere causa dei problemi sociali che le affliggono (come la disoccupazione, dipendente spesso da fattori più complessi). L'ideale della società collodiana è rappresentato da un ambiente nel quale tutti gli uomini possano vivere nel rispetto di determinati valori (famiglia, lavoro del salariato, giusta retribuzione, superamento delle disparità sociali, alfabetizzazione di massa), mentre il processo di umanizzazione che riguarda Pinocchio evoca evidentemente i valori promossi da tale società. L'umanizzazione di Pinocchio può simboleggiare non solo il cammino dell'essere umano che vuol pervenire alla perfettibilità, ma anche il percorso compiuto dalla razza umana verso l'umanizzazione (con il riconoscimento e il rispetto delle regole), condizione necessaria per il proseguo della storia⁵⁴.

Le istituzioni sembrerebbero aver assolto, anche nei confronti del protagonista, solo in parte il loro dovere. Pinocchio risulta "diverso" per il fatto di essere un burattino; eppure, riesce ad integrarsi, nella parte finale della storia, in una realtà scolastica complessa di per sé. Nonostante l'iniziale emarginazione, proprio per la forza di volontà che lo contraddistingue, unitamente al senso di responsabilità che pian piano si radicano in lui, riesce a diventare un modello esemplare di cittadino laborioso e utile per come richiede la società in trasformazione magistralmente tinteggiata da Collodi. La scuola, in questo racconto, è una protagonista parzialmente assente, in quanto non riesce a incidere come fattore concreto di promozione sociale dell'alfabetizzazione popolare. Pinocchio è bravo, ma quando fugge con Lucignolo la scuola non si preoccuperà di aver perso un alunno, così come di attirare a sé i monelli (Pinocchio) o gli incorreggibili "somari" (Lucignolo). Il gruppo dei pari avrà sempre una funzione negativa sul nostro Pinocchio. I

⁵⁴ Cfr. Daniele Giancane, *I ragazzi e la letteratura*, Levante, Bari 2002, p. 26.

suoi compagni lo attaccano o lo emarginano, ma in realtà sono vittime al contempo di un meccanismo per il quale lo studente modello diventa addirittura “odioso” per colpa del maestro. Questi, invece di preoccuparsi del fatto di accrescere le competenze di base degli allievi scolasticamente deboli, si occupa principalmente dei più meritevoli, lodandoli dei risultati raggiunti. Il vero problema è che, in tale contesto, l’operato del docente risulta inopinabile, e non criticabile in relazione all’insuccesso scolastico degli allievi. Ci troviamo, allora, dinanzi ad una scuola pensata per la massa, ma ancora incapace di pervenire a buoni risultati sui grandi numeri. La Scuola di Pinocchio è quella comunale, che assolve le funzioni dello Stato⁵⁵. Nel cap. IX Pinocchio non arriva mai a scuola, mentre nel cap. XXVI riesce ad integrarsi nel contesto diventando un allievo esemplare, sostenuto dal maestro che lo indirizza e cerca di non fargli perdere la retta via, esortandolo a non frequentare cattive compagnie. Il fatto di essere diventato bravo e, quindi, uno scolaro a modo, inciderà sulla sua condizione di diverso rispetto al gruppo dei pari, condannandolo alla completa emarginazione. Pinocchio, pur maturando sul piano intellettuale, resta ancora fragile dal punto di vista affettivo-relazionale e, per tale motivo, si espone agli influssi negativi del gruppo dei pari. Solo nel cap. XXIXesimo, riuscirà a diventare il tanto desiderato ragazzo per bene, riprendendo il programma di educazione progettato fin dall’inizio del racconto (ma grazie all’esercizio da autodidatta e alla buona volontà)⁵⁶. In sostanza, le istituzioni riescono ad assolvere al proprio ruolo – seppur tra mille difficoltà - con Pinocchio, colui che si presenta diverso, ma riesce ad integrarsi in una realtà scolastica di per sé già complicata. Ovviamente, ciò non sarebbe stato possibile se Pinocchio non si fosse concretamente impegnato, grazie alla forza di volontà, alla costanza nel perseguire il suo obiettivo e al senso di responsabilità che pian piano si sono radicati in lui a seguito delle prove, frutto dell’ingegno dell’autore, cui è stato sottoposto. L’ultima parola, anche sotto il profilo educativo, spetta a Pinocchio, personaggio apparentemente duro come il legno⁵⁷, che tuttavia è possibile

⁵⁵ Cfr. Barbieri, *Letteratura per l’infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, pp. 304-305.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ Cfr., per approfondimenti: Attilio Cassinelli (a cura di), *C’era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Emme Edizioni, Milano 1981; Valentino Baldacci, Andrea Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, Catalogo della mostra, Firenze Spedale degli Innocenti, settembre-dicembre 1981, Giunti-Marzocco, Firenze 1981; Fernando Tempesti (a cura di), *Pinocchio fra i Burattini*, Atti del Convegno del 27-28 marzo 1987, La Nuova Italia, Firenze 1993.

modellare (e quindi forgiare per il tramite dell'educazione da autodidatta, e non solo). Collodi ha voluto rendere il suo Pinocchio autonomo, anche nella possibilità di scegliere se seguire la strada della formazione e della crescita culturale o, invece, proseguire per altri percorsi. La vicenda collodiana, nel suo evolversi, è in taluni casi un pre-testo e in altri un pretesto⁵⁸.

Per un verso la vicenda è un *pretesto*, [...] nella parte del racconto in cui Geppetto si sacrifica per garantire al burattino un'istruzione (che rappresenta il tentativo post-unitario di combattere l'analfabetismo), mentre diviene un *pre-testo* [...] quando compare il personaggio del Grillo parlante, che rappresenta la coscienza a cui non ci si può sottrarre o, ancora, nell'episodio di Pinocchio e Geppetto nel ventre del pesceccane, dove la fuga da esso rappresenta la rinascita ed una seconda opportunità. [...]. La distinzione tra *pretesto* e *pre-testo* è così sottile, in questo come in altri episodi, che le due scelte narrative finiscono, a volte, con il confondersi o fondersi. [...] Lucignolo viene punito con il diventare un somaro, destinato a morire per fatica e fame (esempio di *pre-testo*), ma questo episodio è anche un *pretesto*, perché si vuole trasmettere, in maniera metaforica, il messaggio che ognuno è allo stesso tempo responsabile e vittima delle proprie scelte⁵⁹.

Alcuni spunti di riflessione sui personaggi secondari

Analizzando ora, molto rapidamente, i personaggi secondari, spiccano sicuramente il *Gatto e la Volpe*. Si potrebbero rintracciare sugli stessi vari riferimenti alla fiaba (dalle origini al tempo di Collodi) e alla mitologia greco-latina (Esopo, Fedro et al.) o, ancora, a quel simbolismo inconscio che è insito in ciascuno di noi (ad esempio, è di derivazione medievale il simbolismo legato al personaggio del Gatto, che può rappresentare il diabolico). Questi due animali sono selvatici e ciò li rende liberi, fuori da ogni percorso morale. Nel racconto, infatti, interrompono la sequenza narrativa di buoni comportamenti e distolgono Pinocchio dal loro conseguimento. Potremmo

⁵⁸ Nella mia riflessione, compiuta in un saggio sulla tessitura metaforica della fiaba (cfr. Armenise, De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba*), mi sono chiesta se fosse più appropriato intendere *Le avventure di Pinocchio* come testo introduttivo e meditativo al mondo fantastico (pre-testo) o, invece, quale testo programmatico (pretesto), ossia finalizzato ad affermare principi e idealità (cfr. *ibidem*).

⁵⁹ Cfr. *ivi*, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba*, p. 74.

anche sostenere che il Gatto e la Volpe rappresentino la frattura che l'irrazionalità porta in un mondo dove l'ordine dovrebbe dominare, così come i vizi di una società deviata, dove l'emarginazione e l'ingiustizia spaziano. Il racconto di *Pinocchio* vuole porre in risalto il fatto che bene e male non siano dei mondi separati. La modalità di analisi della devianza derivante dall'emarginazione e dall'ingiustizia secondo i canoni della cultura positivista, non trovano l'approvazione piena del Collodi. Infatti, essa condanna gli autori dei delitti senza trovare una soluzione alle cause che li hanno generati. Collodi fa di *Pinocchio* l'emblema dell'impossibilità di dividere il bene dal male, ma anche di una possibile ragionevole scelta tra le due entità. Gatto e Volpe sono spietati e non a caso sono "gli assassini". La Volpe è la vera regista di ogni malefatta, mentre il Gatto è solo un complice, non meno colpevole rispetto alla sua compagna. Infatti, quest'ultimo aggiunge all'astuzia della Volpe la crudeltà di un felino (sarà proprio il Gatto a pensare di accoltellare Pinocchio). Il Gatto rappresenta l'irrazionale e colpevole "conformarsi al male"; tale aspetto è riprodotto da Collodi nel racconto con un artificio letterario molto efficace: il Gatto si limita a ripetere (nella maggior parte dei casi) le ultime parole pronunciate dalla Volpe per convincere Pinocchio ad allontanarsi dalla retta via. Il Gatto, seduttore e ingannatore, riesce a dare credibilità al racconto imbastito dalla Volpe sulla possibilità che esista il campo dei miracoli. Entrambi sono presenti in molti racconti della tradizione fiabesca e favolistica (Esopo, Perrault et al.) ed è proprio per richiamare questa memoria narrativa che sono stati introdotti nel racconto. In tal senso, *Pinocchio* è un racconto innovativo nel solco della tradizione. Ciò vuol dire che si presenta innovativo per la sua veste metaforica nella rappresentazione della società, ma rimane ancorato alla tradizione perché richiama personaggi e immagini presenti nella letteratura finzionale a lui antecedente. Analoga scelta stilistica è quella di Lewis Carroll, che fa del suo racconto un'opera metaforica della politica e della società vittoriana. A queste due figure (Gatto e Volpe), rappresentanti l'irrazionalità, si contrappone quella del Grillo parlante modello di razionalità.

Il *Grillo* rappresenta anche la coscienza. Quando Pinocchio lo uccide con un martello, finisce per uccidere idealmente anche la propria coscienza, ma il fatto che poi questa figura ricompaia sotto forma di spirito-ombra, significa che la coscienza non può essere mai azzittita. Quest'ultima e forse anche i valori più profondi, sempre nell'accezione collodiana, sono insiti nella natura umana e con essi occorre sempre fare i conti. Pinocchio, di conseguenza, è sempre posto dinanzi ad un bivio e alla condizione di dover compiere una scelta. Il Grillo è anche educatore. Infatti, nel manifestarsi come

un vecchio educatore, rappresenta il dover essere precettistico, coerente e riconducibile al sistema educativo del tempo. Questo risulta essere un *topos* letterario, in quanto motivo ricorrente di un testo dove i riferimenti all'educazione sia nelle forme che sugli operatori (maestri, genitori, società) sono continui.

La figura di *Mangiafuoco* rappresenta: 1. *il potere che gestisce* (il burattinaio), potere a cui lo stesso Pinocchio non riesce a sottrarsi quando si unisce con gli altri burattini nella rappresentazione teatrale a seguito del loro invito; 2. *il potere che punisce* (la frusta) e *l'efferatezza umana* (si guardi la sequenza nella quale Mangiafuoco pensa di utilizzare il fuoco per punire i burattini e Pinocchio stesso); 3. *il potere che ha come risvolto il paternalismo tipico della società del tempo* (quando donerà a Geppetto le monete d'oro, consegnandole a Pinocchio, affinché glielo porti). Mangiafuoco è espressione di un personaggio dalle doppie caratterizzazioni (come raffigurazione al contempo di bene e male, *bios* e *thanatos*); è un'immagine vitale, fatta di pulsioni e passioni (si commuove, si arrabbia, ecc.), visibile anche nella sua fisicità (quando gli occhi diventano rossi). Questo dualismo nasce dalla naturale considerazione che la schematizzazione della natura umana è limitante. Tale dualismo contraddistingue anche il protagonista: Pinocchio è "bambino" in quanto caratterizzato da sensibilità, desideri e pulsioni, errori, ma è anche "burattino" in quanto incapace nella sua incompletezza caratteriale (per la scorrettezza, egoismo autodistruttivo, ecc.) di poter essere uomo. Qui il superamento della dualità avverrà solo alla fine della narrazione mediante la metamorfosi da burattino a bambino. Essa, come per Ovidio nei differenti racconti delle *Metamorfosi*, descrive la liberazione dal caos originario verso un ordine razionale.

Geppetto è indubbiamente una guida, ma anche un *deus pater* (dio-padre), in quanto creatore. Egli modella un burattino ma non riesce a dargli quel soffio vitale che lo renderebbe umano. È un costruttore di burattini, ma non è un burattinaio. In tal senso vi è una visione quasi cristiana di una divinità che lascia l'uomo (sua creatura) libero di agire autonomamente scegliendo tra il bene e il male. Egli può suggerire dei comportamenti adeguati, ma non imporli. Potremmo anche sostenere che l'auspicabile metamorfosi da burattino a bambino possa essere legittimata soltanto dall'amore del padre, che è incondizionato. Fino a quando Pinocchio non riuscirà a cambiare i suoi comportamenti in meglio, la metamorfosi non avverrà. Naturalmente, anche Geppetto è una figura duale (come Mangiafuoco); si può intendere come padre-figlio. Infatti, all'inizio della storia si occupa di Pinocchio, ma durante la narrazione sarà Pinocchio a

volersi occupare di lui (non riuscendovi a causa delle vicissitudini). Si tratta di una evidente inversione di ruoli. Pinocchio, compiendo le malefatte, può essere paragonato all'uomo che si oppone, con il compimento del peccato, alla volontà divina (del Padre). Geppetto è un educatore-guida ideale in quanto "lascia" il tempo al suo discepolo (Pinocchio) di auto-educarsi, raggiungendo una percezione della realtà auspicabile (la più giusta, scevra da pregiudizi morali e sociali). Geppetto, in tal senso, è, in una certa qual misura, la maschera dietro la quale si nasconde Collodi con il suo originario idealismo caratterizzato da una visione del mondo dove le libertà individuali non possono essere oppresse da forme di autoritarismo (anche statale).

Altro personaggio ricorrente (duale) è quello della *Fata*, che appare anche nelle sembianze di bambina dai capelli turchini. Ella rappresenta la madre (e ne fa le veci quale surrogato), figura assente nel racconto, che diviene anche espressione, al contempo, dell'idea di dea-madre. Del resto, come una madre, si occupa di Pinocchio e lo ammonisce sul piano comportamentale, ma è anche dea-madre nel momento in cui diviene il rifugio o il potenziale rifugio dai pericoli e dalle difficoltà esistenziali. Si veda, per comprendere meglio questo concetto, il mito di Zeus. Questi viene nascosto nel ventre di Gea (divinità rappresentante la Terra) per proteggerlo dal pericolo del padre (Crono), che vuole divorarlo.

Tornando al nostro Pinocchio, si noti che, quando questi arriva nel bosco, chiede aiuto per sfuggire agli "assassini" (Gatto e Volpe) e vorrebbe essere accolto nella casa (paragonabile al ventre della terra) della *Bambina dai capelli turchini* (altro esempio di figura duale: Fata-bambina), ma ella si rifiuta. Di conseguenza, dopo tale rifiuto, Pinocchio sarà impiccato alla Quercia. Questo comportamento della Bambina apre molte riflessioni sulle cause che lo hanno generato. Non è un atto di crudeltà, ma, probabilmente, è un atto iniziatico dove la morte e la rinascita seguente di Pinocchio rappresentano il passaggio ad uno stadio superiore di coscienza. Con il dolore Pinocchio comprende le conseguenze derivanti dalle cattive azioni e, quindi, può rinascere spiritualmente. Ogni volta che Pinocchio sbaglia, sarà proprio la morte o il rischio della stessa che lo riporterà sulla retta via. In tal senso, la morte (così come il bosco) non è intesa quale entità in sé, ma, invece, quale passaggio ad una differente dimensione di consapevolezza esistenziale. Nel capitolo successivo a quello in cui Pinocchio e Geppetto usciranno dal ventre del pesce salvati da un tonno e riprenderanno la loro vita, Pinocchio diventerà responsabile prendendosi cura prima di Geppetto (e qui, avviene quel passaggio narrativo attraverso il quale Pinocchio diventerà padre) e poi della Fata turchina malata, che lui definirà "buona mamma". A questo punto

Collodi, con le parole presenti nel testo, e pronunciate dalla Fata apparsa in sogno al nostro protagonista, sostiene che un ragazzo a modo è colui che cura e assiste amorevolmente i propri genitori. Quindi, si potrebbe rilevare, in altri termini, che l'umanizzazione di Pinocchio risiede nel processo di acquisizione di quell'affettività che dovrebbe caratterizzare ogni essere umano. Pinocchio da burattino diventa bambino perché riesce ad ottenere con i suoi comportamenti una madre ed un padre (di là dalle monellerie che caratterizzano l'esistenza dei bambini), anche se la sua non è una vera famiglia, nei fatti. Detto questo, si può effettivamente annotare che: 1. Pinocchio ha una famiglia "imperfetta"; 2. Il padre è un falegname, che lo ha costruito; 3. Pinocchio viene definito fratello dai burattini di Mangiafuoco, che non hanno legami di sangue con lui e che potrebbero riconoscere Mangiafuoco quale padre, non differentemente da Pinocchio nella sua relazione con Geppetto; 4. Pinocchio non ha nessuna origine, appartiene solo a se stesso. Pertanto, se la famiglia è assente, al principio della vicenda, essa sarà trovata alla fine della stessa, come scelta affettiva ed elettiva, poiché sarà proprio Pinocchio a decidere che suo padre debba essere Geppetto mentre sua madre debba essere la Fata. Si riconferma l'idea di famiglia come paradosso.

Tutti i personaggi, sui quali si è fatto sommariamente cenno, sono collegati a Pinocchio e non sono presenti nella narrazione se non in relazione a lui. Quindi, si potrebbe affermare che concorrano tutti a definirlo. Infatti, ogni attore della storia plasma la forma di Pinocchio. Il protagonista è di legno e alla fine della vicenda diventa uomo. L'umanizzazione del protagonista, nella sua metamorfosi, è l'allontanamento da ciò che non è umano (aspetti di natura animali e comportamenti di natura bestiale: si pensi, tra i vari esempi, al cane Melampo che si accorda con le faine per poi dividere la refurtiva, invece che difendere la proprietà del suo padrone). Pinocchio, in tale circostanza, non racconta al padrone del tradimento di Melampo, per rispetto del defunto, dimostrando la sua crescita spirituale - avendo acquisito il valore del rispetto -). Il burattino, composto da materiale da plasmare, con movimenti rigidi e meccanici, è duro non soltanto nella consistenza, ma anche nei sentimenti (si veda l'inizio della narrazione quando è mosso soltanto dall'egoismo), e diventa carne perché l'esperienza derivante dall'interazione con tutti questi personaggi lo ha reso possibile. Il legno di cui è fatto Pinocchio potrebbe anche rappresentare la rigidità della società in cui vive Collodi. L'ideale della società di Collodi è quello per cui gli uomini vivono nel rispetto dei valori legati all'idea di famiglia, giusta retribuzione, superamento delle disparità sociali e alfabetizzazione di massa. L'umanizzazione di Pinocchio evoca una società con tutti i valori auspicati

dall'autore e passa attraverso un processo di educazione, differentemente dal modello precettistico proposto e rappresentato dal Grillo parlante, impostato alla luce del principio del dovere, che segue i metodi tipici di figure di riferimento (per lui famigliari), come la sorella maggiore/mamma (incarnazione o personificazione dell'aspetto duale della Fata). Quando Pinocchio si allontana dalle regole comportamentali proposte, per perseguire il piacere della trasgressione e dell'avventura, si degrada inesorabilmente (diventa un asino o viene utilizzato come cane da guarda).

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino (1883), in cui domina il meraviglioso e il mondo dell'altrove (come rappresentazione fantastica pur sempre ancorata alla realtà), è un testo dalla parte di una generazione che sente in maniera sempre più marcata l'esigenza di sovvertire l'atteggiamento autoritario dei loro predecessori (e, principalmente, degli adulti). L'immaginazione, se intesa come possibilità progettuale, permette di esprimere una qualsiasi vicenda mediante modalità narrative atte a riscrivere il mondo reale sia con un aspetto conforme ad esso sia con sembianze del tutto originali. Questo orientamento contraddistingue molti autori di fiabe contemporanee, le quali hanno avuto come maggiore strumento di diffusione il cinema⁶⁰. Appare molto interessante la scelta sulla caratterizzazione di Geppetto compiuta da Manfredi (nella versione di Comencini). In tale contesto, Geppetto sembra rivolgersi a Pinocchio non nelle vesti di padre ma come un bambino dinanzi al suo giocattolo, che gli fa compagnia. In questa versione televisiva, Pinocchio è quasi sempre bambino e ritorna ad essere burattino in legno solo quando compie delle cattive azioni. Alla fine della storia diventerà definitivamente bambino perché il burattino sarà completamente separato da lui. Ciò si verifica poiché Pinocchio, a seguito delle esperienze vissute, ha maturato, gradatamente, la condizione di

⁶⁰ Ogni narrazione, anche filmica, accoglie in sé un fine etico, più o meno dichiarato. Nell'era digitale, dove è richiesta una sempre maggiore professionalizzazione della classe docente, si comprende la trasmissione dell'arte di insegnare a pensare in maniera critica, puntando sulle differenti attività di "interpretazione", atte a valorizzare in maniera concreta la capacità simbolica ed immaginativa (cfr. per approfondimenti sull'aspetto creativo a scuola: Barbara De Serio, *Costruire storie. Letture creative a scuola*, Progedit, Bari 2012). Significativi, al riguardo, sono gli insegnamenti cambianti, imperniati sull'idea di «paradigma dell'interpretazione [...] come la *forma mentis* dell'agire (e pensare) del docente» (cfr. Franco Cambi, *I fondamenti pedagogici della cultura dell'insegnante*, in Carla Xodo (a cura di), *Dimensioni della professione docente. Cultura competenza deontologia*, Pensa MultiMedia, Lecce 2006, p. 38; Gabriella Armenise, *Per un approccio ai percorsi narrativi dell'immaginario: José Saramago e Gianni Rodari*, in Daniela De Leo, *Dall'azione al testo. La narrazione di un percorso formativo*, Carocci, Roma 2020, pp. 99 e ss.).

“umanità”, ovvero il tanto agognato “esser bambino”. E questa è un’«umanità che afferma la sua realtà spirituale donandosi agli altri, poiché ha raggiunto la sua netta integrale personalità con lacrime sofferte, con errori scontati e con la certezza interiore che c’è qualcuno che ci vuol bene, che è sempre possibile un ritorno dove riscaldare il cuore»⁶¹. Il burattino resta, invece, la personificazione di una percezione di coscienza inadeguata tanto nei comportamenti quanto nelle azioni. La conseguenza dell’agire di Pinocchio diviene oggetto di contemplazione da parte del fruitore (che legge il testo, vede il film, assiste alla rappresentazione teatrale); questi, senza sperimentare direttamente nella propria realtà quella conseguenza è, comunque, guidato verso la riflessione critica del mondo reale passando attraverso il mondo dell’altrove o del verosimile. In tal senso, a prescindere dal fatto che si tratti di un “classico” o meno, il nostro sguardo immaginativo è aperto sempre alle possibilità del mondo reale, perché esiste una stretta connessione tra ciò che è vero e ciò che non lo è, verosimilmente rappresentato per il tramite di un testo narrativo finzionale (nelle sue differenti espressioni) o di altre forme di diffusione come il cinema e il teatro⁶².

Attualità dell’opera e prospettiva educativo-conoscitiva

L’impianto della prospettiva educativo/conoscitiva alla quale ci fa accostare Collodi mediante il dispositivo del viaggio di Pinocchio verso l’umanizzazione, non appare molto differente rispetto a quello proposto da Lewis Carroll⁶³, che, nello specifico, si serve di un dispositivo i cui mezzi sono rappresentati dal pozzo e dallo specchio. Entrambi i testi, infatti, finiscono con il frantumare la “logica dell’ansia” che caratterizza l’epoca contemporanea, ampliando il campo mentale e visivo del fruitore ad una logica nuova, fatta di “fughe e ritorni”, per prepararlo ad un vero e proprio “salto cognitivo” consistente nel fatto di riuscire a porsi non al centro del mondo, ma, invece, nel cuore di una vera, sentita e ragionata “relazione con

⁶¹ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 73.

⁶² Per ulteriori approfondimenti sull’opera collodiana e sulle trasposizioni cinematografiche e teatrali si cfr. Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi. Sul palcoscenico del mondo*, Bertoni Editore, Perugia 2020. Il volume completa e sviluppa la riflessione sul romanzo compiuta con *Pinocchio e Collodi* (sempre dalla stessa autrice). Interessante è il lavoro di Carmelo Bene, *Pinocchio*, M. L. Giusti, Firenze 1978.

⁶³ Per approfondimenti su tali concetti, nell’opera di Lewis Carroll, si Cfr. Alessandra Avanzini, *L’educazione attraverso lo Specchio. Costruire la relazione educativa*, Franco Angeli, Milano 2002.

il mondo”⁶⁴; ma ciò è possibile solo se si è disposti a credere, come la protagonista del mondo carrolliano, ad esempio, in ciò che non è più ovvio, ovvero all’impossibile (ed è questa la vera sfida accettata da Alice). Uguale impianto, ma differenti ambientazioni, quindi, per Collodi. Diversi anche i personaggi, che spiccano, nell’opera collodiana, per l’affascinante carica simbolica⁶⁵. Pensiamo, per un istante, alla ricca carrellata di personaggi proposti. Ogni attore/personaggio della storia contribuisce a modellare la forma di Pinocchio (e di riflesso quella del lettore). Occorre, per il loro tramite, imparare ad osservare, comprendere e recuperare, all’occorrenza, il mondo dell’impossibile, e, quindi, riuscire a gestire in maniera ludica, con estrema disinvoltura ed autenticità, il complesso rapporto esistente tra sogno (umanizzazione di Pinocchio) e realtà (l’essere un ciocco di legno). L’autore, andando oltre i confini del suo tempo, intende guidare il lettore verso un universo ricco di possibilità rivelatrici, nelle quali, mediante il superamento di una serie di ostacoli/prove, può ritrovare una personale visione del mondo, che diviene auspicabile ai fini della propria crescita e formazione integrale sul piano emotivo e culturale.

Collodi, con *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), avvicina il lettore ad un mondo fantastico ricco di simboli funzionali alla rappresentazione di un preciso solco ideologico che evidentemente gli deriva dalle trasformazioni socio-culturali del tempo in cui è vissuto, ma che parla ancora alle nuove generazioni, poiché le guida sapientemente nell’incontro con il testo narrativo, accostandole ad un immaginario, che potranno superare, ma rintracciando in esso quegli elementi funzionali per comprendere “l’impossibile” dei nuovi mondi, e, quindi, affacciarsi con spirito critico e costruttivo al presente, affrontando senza ansia le sfide della contemporaneità. L’opera trasborda di un pedagogismo che non emerge tanto da eventi particolari quanto, piuttosto, dalla sua complessità. Il protagonista diviene modello di autoeducazione. Alla fine della storia imbocca da solo la retta via, anche se nel corso della narrazione gli sono offerti in continuazione precetti e consigli (dal Grillo, dalla Fatina, da Geppetto) metodicamente elusi con furbizia e abilità. Questo è il risultato finale di un percorso di metamorfosi lungo e tortuoso durante il quale Pinocchio risulta dilaniato da una lotta interiore continua che lo vede sospeso tra conseguimento del piacere personale e rispetto delle regole. Collodi tende ad impreziosire la propria narrazione con riferimenti intertestuali personali, difficilmente individuabili

⁶⁴ Ivi, p. 9.

⁶⁵ Cfr. Stefano Tonti, *Pinocchio. Immagini di un burattino*, Il lavoro editoriale, Ancona 1988.

- dopo una rapida lettura - dal lettore più moderno che è profondamente diverso per cultura e *forma mentis* rispetto al fruitore originale. La temporalità, in definitiva, può condizionare profondamente l'intertestualità, poiché ciò che negli intenti dell'autore è puntuale, e si palesa quale esatto rispecchiamento di un dato aspetto (ideologico, educativo, morale, giuridico, finanche politico) può assumere le sembianze del vago agli occhi di chi scruta lo stesso aspetto secondo le prospettive storico-ideologiche di un'età differente. Nonostante ciò, Collodi, ponendosi dinanzi ai ragazzi semplicemente come adulto e non come maestro, riesce, ancora oggi, a trasmettere degli insegnamenti servendosi solo di una narrazione fantastica, entro la quale l'immaginazione o il mondo del meraviglioso, che dir si voglia, prendono la scena, catturando l'interesse. Il libro collodiano, nonostante il passare degli anni, e pur restando funzionale alla valutazione di una data produttività ideologica legata alla crescita culturale della classe borghese, ruota attorno a valori sempre attuali. Essi vanno al di là della coscienza dell'autore, investendone la scrittura e riorganizzandola secondo precisi fini. Nel caso specifico, si afferma una letteratura che ad ogni lettura risulta nuova e per la quale ogni intellettuale/lettore può rintracciare o trasferire nella stessa non solo le proprie mitologie ma anche il senso di appartenenza ad una classe⁶⁶. Tali principi, se riattualizzati e confrontati con il presente, possono essere ancora validi sotto taluni aspetti, ma è bene ribadire che per la comprensione dei classici, tra i quali rientra a pieno titolo il nostro Collodi, incide notevolmente la conoscenza storica⁶⁷. Collodi sembrerebbe essere animato dalla volontà di iniziare il lettore non solo all'incontro (pre-testo) con il testo narrativo, ma anche con le simbologie e i simboli delle immagini o che vanno oltre queste, derivanti proprio dalla cultura del libro e della lettura che devono essere adeguatamente promosse, anche nel mondo contemporaneo. Tra l'altro, è evidentemente ispirato dalla volontà di

⁶⁶ Per i riferimenti al contesto collodiano rapportato al mondo proprio delle lotte di classe cfr. Gagliardi, *Il burattino e il labirinto: una lettura di Pinocchio*.

⁶⁷ Infatti, ciò, che per i nativi digitali si palesa quale semplice personaggio animato, può aprire a significati più profondi e complessi legati alla storia, alle peculiarità culturali di chi scrive, al genere letterario nel quale è collocato il testo. E si comprende, per conseguenza, il motivo per il quale un adulto, nell'accostarsi al mondo dei ragazzi, mediante la lettura di un testo contemporaneo loro destinato, attraversi dei veri e propri confini culturali talvolta condivisi in maniera inattesa e talvolta ritenuti veramente incomprensibili. Cfr. Alberto Savino, *Collodi*, in *Narrate uomini la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942; Antonio Baldini, *Sorprese di un censimento nelle Pagine di Pinocchio*, in «Corriere della sera», 5 febbraio 1943 e Id., *La ragion politica di Pinocchio (1876)*, in *Fine ottocento*, Le Monnier, Firenze 1947.

alimentare nel pubblico la motivazione a prendere in esame il rapporto esistente tra bisogni infantili e narrazione, così come i pro e i contro o, ancora, le incertezze connesse alla validità di alcuni temi esistenziali o categorie comportamentali⁶⁸.

⁶⁸ In sostanza, ancora oggi, la narrazione collodiana può essere un valido «*pre-testo* per intavolare una discussione costruttiva su alcuni comportamenti, sulle motivazioni degli stessi. È funzionale per riflettere non solo sulle emozioni che determinati atteggiamenti comportamentali (subiti o agiti) possono attivare, ma anche sulla pericolosità o inutilità degli stessi. Attraverso il processo di immedesimazione [...] diventa più semplice aprire il dialogo con i bambini. Temi come quello del bullismo, allora, possono essere affrontati in modo sereno e disinvolto, spontaneamente, senza timore». Cfr. Armenise, De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, par 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba* (di Gabriella Armenise), pp.75-76.

DAL GOLEM ALLA CREATURA DI MARY SHELLEY:
FRANKENSTEIN TRA MITO, SCIENZA E LETTERATURA

Angela Articoni*

Mi concepì.
Presi forma come un neonato,
non nel suo corpo, ma nel suo cuore,
mi sviluppai nella sua immaginazione
finché trovai il coraggio di uscire dalla pagina
e di entrare nella vostra mente.
Lita Jugde¹

Abstract: The similarity between Mary Shelley's Frankenstein and the Golem of Jewish folklore is no mere coincidence. The Golem's introduction on early nineteenth century German literature – ironically at the hands of two avowed anti-Semites, Jacob Grimm and Ludwig Achim von Arnim – may have enabled the novelist Mary Shelley to rediscover it. In addition, being aware of the avant-garde scientific research that was being carried out at the time, Mary Shelley also took inspiration from her many readings to incorporate mythological and theological debates related to science.

Keywords: Golem, Frankenstein, Mary Shelley, Scientific discoveries, Gothic literature, Children's literature.

Frankenstein ovvero il Prometeo moderno

Il nome Prometeo, in greco Prométhéus, significa “colui che riflette prima”, saggezza e intelligenza sono, infatti, le sue doti principali. È un titano di seconda generazione – figlio di Giapeto e di Climene, figlia di Oceano – sempre dalla parte degli uomini, in contrasto con il dio supremo Zeus, del quale rappresenta in un certo senso l'antitesi. Secondo Esiodo – nella

* Dottore di ricerca in Scienze dell'Educazione - Università di Foggia.

¹ Lita Jugde, *Mary e il mostro. Amore e ribellione. Come Mary Shelley creò Frankenstein*, trad. it. R. Bernascone, Il Castoro, Milano 2018, p. 7.

Teogonia (700 a.C. ca.) – Prometeo creò l'uomo con creta rinvenuta a Panopea, in Beozia, plasmando figure nelle quali Atena inalava la vita². Per il poeta più antico della Grecia continentale, il Titano incarna il sentimento della *hybris*, della tracotanza, della sfida alla divinità. Egli, però, non rivendica a Zeus un potere, non mette mai in discussione l'ordine gerarchico da lui costituito, ma esige la propria indipendenza di pensiero e di giudizio. Anche per Eschilo nel *Prometeo incatenato*³ (460 a.C. ca.), il gigante è creatore e salvatore del genere umano mentre Giove appare un tiranno crudele, che lo priva del fuoco e cerca di affamarlo imponendo che gli fossero sacrificate le parti migliori del cibo. Stando a Platone – nel *Protagora* (399-388 a.C.?) – gli uomini e le altre creature animate sono state forgiate dagli dei nel seno della terra, mescolando limo e fuoco. Incaricano poi Prometeo e suo fratello Epimeteo di “distribuire in modo opportuno a ciascuno le facoltà naturali”. Epimeteo comincia a dispensare le qualità agli animali dimenticando gli esseri umani; pertanto Prometeo ruba a Efesto e ad Atena sia la perizia tecnica, sia il fuoco, e ne fa dono all'uomo⁴. Così Ovidio, in un passo di grande interesse delle *Metamorfosi* (2-8 d.C.):

Nacque l'uomo, o fatto con divina semenza da quel grande artefice, principio di un mondo migliore, o plasmato dal figlio di Giapeto, a immagine degli dèi che tutto regolano, impastando con acqua piovana la terra ancora recente, la quale, da poco separata dall'alto etere, ancora conservava qualche germe del cielo insieme a cui era nata [...]. Così, quella terra che fino a poco prima era grezza e informe, subì una trasformazione e assunse figure mai viste di uomini⁵.

Prometeo-creatore dell'uomo non è solo un personaggio della letteratura dotta, lo rintracciamo ben consolidato anche nella tradizione folklorica: «nella raccolta delle favole esopiche, Prometeo compare sempre nelle vesti di *figulus* di sagome umane e animali»⁶. È dunque il titano ad assumere, almeno per l'immaginario del politeismo greco e latino, il ruolo dell'artigiano artista

² Esiodo, *Teogonia*, vv. 507-616, VII sec. a.C., in Id., *Opere*, A. Colonna (a cura di), Utet, Torino 1977.

³ Eschilo, *Prometeo incatenato*, E. Mandruzzato (trad. e cura di), Lindau, Torino, 2015.

⁴ Platone, *Protagora*, trad. e note di F. Adorno, Laterza, Bari-Roma, 2017⁵, 320c-322a.

⁵ Ovidio, *Metamorfosi I*, 78-88, P. Bernardini Marzolla (a cura di), Einaudi, Torino 1994. «Un impasto di fango è l'uomo nelle *Favole* (114-142) di Igino, ma anche negli *Astronomici* (II 14; II 42)» in Monica Pagliara, *Il mirabile e l'artificio: creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003, p. 236.

⁶ *Ibidem*.

che sfida il Divino. Con il suo operato decide di plasmare uomini «a sua immagine e somiglianza»⁷, rivolgendo lo sguardo al divino senza curarsi dell'autorità celeste, «messa appunto in discussione con la creazione della vita attraverso l'argilla e il fuoco»⁸.

Va segnalata una vasta produzione di opere sul mito di Prometeo, da Boccaccio, a Calderón de la Barca, a Voltaire, a Goethe. Nell'Ottocento romantico il mito in alcuni casi viene ricusato perché lontano dal nuovo clima intellettuale, oppure viene rielaborato. Percy Bysshe Shelley tra il 1819 e il 1820 scrive *Prometheus Unbound*⁹ nel quale narra la liberazione dalle catene di Prometeo e riassume i temi principali della visione prometeica, la perfezione dell'uomo, la libertà dall'oppressione degli dei e la fede nella scienza e nella ragione¹⁰; ma, diversamente dalla tragedia di Eschilo, non termina con la riconciliazione tra Giove e Prometeo: nel momento in cui Giove viene detronizzato il titano ritrova la sua libertà. Una scelta drammaturgica che riflette una visione tipicamente romantica, in cui la ribellione contro il tiranno può sfociare solo nel suo rovesciamento: un'esaltazione e potenziamento del messaggio morale¹¹.

La visione di Mary Shelley (1818), che paragona Prometeo a Frankenstein, va nella direzione del superamento dei propri limiti con un'inclinazione quindi verso la conoscenza proibita, da leggere in parallelo con il dramma di Eschilo, creatore della vita artificiale¹².

In un primo momento, fui in dubbio tra la creazione di un essere come me e la realizzazione di una struttura più semplice. Poi mi dissi che non

⁷ Massimo Centini, *La sindrome di Prometeo. L'uomo crea l'uomo: dalla mitologia alle biotecnologie*, Rusconi, Milano 1992, p. 33.

⁸ Id., *Errata corrige. Dalla creazione del Golem al sogno di Victor Frankenstein*, Arethusa, Torino 2010, p. 19.

⁹ Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, Ollier, London 1820.

¹⁰ «[Prometeo] è il rigeneratore che, impossibilitato a restituire l'umanità alla primitiva innocenza, usava l'arma della conoscenza per sconfiggere il male, guidando gli uomini oltre la condizione in cui sono colpevoli per ignoranza, verso quella in cui sono virtuosi grazie alla saggezza». Questo è ciò che scrive Mary Shelley nel 1840 nelle note redatte per l'edizione, a sua cura, dei *Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Moxon, London 1840. Mary Shelley, *Prefazione e note a P. B. Shelley*, in *Opere*, a cura di F. Rognoni, Gallimard-Einaudi, Torino 1995, p. 1369.

¹¹ Olivia Merli Rotondi, *La figura di Prometeo nelle letterature europee*, "Zetesis", vol. 2/1997, <http://www.rivistazetesis.it/prometeo.htm> [10 luglio 2020].

¹² Michela Mancini, *Vedere il progresso. Mostri, bambole e alieni nel romanzo illustrato dell'Ottocento*, Duepunti, Palermo 2012, p. 39.

c'era ragione di dubitare che sarei stato capace di dare vita a un animale tanto complesso e meraviglioso come l'uomo: esaltato com'ero dal mio primo successo, nessun obiettivo mi sembrava ormai fuori dalla mia portata. [...] Fu in questo stato d'animo che mi accinsi a dare inizio alla creazione di un essere umano. [...] Vita e morte disegnavo intorno alla mia impresa una barriera ideale, che avrei potuto infrangere per riversare un torrente di luce sul nostro buio mondo¹³.

Scienza e scintille di vita

Il protagonista di *Frankenstein* non è un mostro disumano e senza intelligenza come tante pellicole ci hanno mostrato nel tempo, non incute terrore e sparge morte per un'innata sete di sangue. La creatura generata dal temerario disegno di un "moderno Prometeo" può essere considerata la rifrazione gotica di Edipo¹⁴: toglie la vita idealmente a chi l'ha data a lui, uccide per disperazione, per dolore, per solitudine, per l'indifferenza del suo *artifex* che, abbagliato dalla follia di una immane ambizione scientifica, lo ha prima "generato" e poi l'ha ripudiato e aborrito, nauseato e atterrito per le sembianze ributtanti e immonde della sua opera «pieno di orrore, mi ritrovavo a lottare contro un senso di disgusto che mi toglieva il respiro. Incapace di sopportare oltre la vista dell'essere che avevo creato, scappai dal laboratorio e mi rifugiai in camera mia»¹⁵.

Il *gothic novel* utilizza la scienza, con la chimica e il galvanismo, sostituendoli al mito prodigioso, e apre al mondo delle perplessità e delle elucubrazioni, dei dilemmi morali relativi ai pericoli dell'ingerenza della scienza nella natura al centro del dibattito speculativo dell'epoca¹⁶. Secondo

¹³ Mary Shelley, *Frankenstein*, trad. M. Sala Gallini, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1997, pp. 56-57.

¹⁴ Maria Paola Saci, *Introduzione*, in Mary Shelley, *Frankenstein ovvero il moderno Prometeo*, trad. di M. P. Saci e F. Troncarelli, Garzanti, Milano 1991, p. XIX: VII-XXIX.

¹⁵ Ivi, p. 61.

¹⁶ Un dibattito etico derivato dalle nuove straordinarie scoperte che avevano suscitato molte domande sui confini tra la vita e la morte e il potere su di essi degli scienziati. Per inoltrarsi in questo mondo inquietante e affascinante sulle suggestioni delle nuove scoperte nel campo della scienza, si approfondisca con: Cfr. Paolo Gulisano – Annunziata Antonazzo, *Il destino di Frankenstein. Tra mito letterario e utopie scientifiche*, Ancora, Milano 2016, una sorta di galleria degli specchi in cui il celebre romanzo rimanda tanto alla biografia tormentata della sua autrice, quanto ai problemi morali connessi alle più recenti utopie scientifiche. Marco Ciardi – Pier Luigi Gaspa, *Frankenstein. Il mito tra scienza e immaginario*, Carocci, Roma 2018, nel quale uno storico della scienza e uno studioso della cultura di massa ricostruiscono lo sfondo culturale di questo capolavoro, con particolare attenzione alle teorie scientifiche

Paolo Mazzarello, professore di Storia della Medicina all'Università di Pavia, Mary Shelley trasfigurò in racconto utopistico una considerevole tipologia di ricerche scientifiche nate in seno alle Università. Alla fine del Settecento, per esempio, Lazzaro Spallanzani (1729–1799) proprio a Pavia, percorreva il *limen* della scienza attestando “resurrezioni” di microrganismi¹⁷ e incarnò, suo malgrado, il prototipo dello scienziato pazzo e manipolatore nel racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann¹⁸, che crea una vita di seconda mano (la bambola Olimpia), incompleta, insoddisfacente e angosciante, alla quale lo studente Nataniele è incapace di sfuggire. Il romanzo di Mary Shelley, per Mazzarello, tocca alcuni temi attuali oggi come duecento anni fa:

Frankenstein potrebbe anche essere ritenuta una metafora di ciò che la scienza, svincolata da un controllo della razionalità potrebbe provocare. Ci spinge anche a paragoni con i rischi di degenerazione della scienza e quello che la scienza ha prodotto come i cambiamenti climatici, l'inquinamento e le armi nucleari. Mary Shelly aveva così in parte intuito le potenzialità oscure presenti nello sviluppo scientifico. Ma c'è alla base anche un messaggio positivo, quello che la scienza illumina lo sconosciuto e aumenta la possibilità di comprensione del mondo¹⁹.

Anche Luigi Galvani (1737–1798), scienziato a Bologna e Alessandro Volta (1745–1827), fisico all'Università di Pavia, si interrogarono sull'esistenza di un'elettricità animale presente nei corpi. Un giorno, nel 1786, Galvani stava facendo ricerche su una rana sezionata nel suo laboratorio mentre fuori infuriava una tempesta elettrica. Con sua sorpresa, il muscolo delle gambe della rana si contrasse quando le sue forbici toccarono un nervo. Questo gli fece domandare se, attraverso l'aria, il fulmine avrebbe potuto esercitare una

dell'epoca, e narrano la genesi e lo sviluppo del mito di Frankenstein fra teatro, cinema, televisione e fumetti.

¹⁷ «Un animale che dopo d'esser perito risorge, e che, dentro a certi limiti, tante volte risorge quante a noi piaccia, è un fenomeno quanto inaudito, altrettanto a prima giunta inverosimile e paradossale, che mette in moto e sconvolge le idee più ricevute dell'animalità, che ne fa nascer delle nuove, e che diviene interessantissimo alle ricerche non meno dell'oculato Naturalista, che alle speculazioni del profondo Metafisico». Lazzaro Spallanzani, *Opuscoli di fisica animale, e vegetabile. Edizione Nazionale delle Opere di Lazzaro Spallanzani*, Pericle Di Pietro (a cura di), Mucchi, Modena 1776, p. 303 [open access], <http://bit.ly/2piEpWg> [6 luglio 2020].

¹⁸ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Die Nachtstücke*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1816-1817. Trad. it. *L'orco insabbia*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, Einaudi, Torino 1969.

¹⁹ Paolo Mazzarello, video dal Museo per la Storia della Medicina e della Fisica, 11 marzo 2018, <http://bit.ly/2tZQBAC> [11 luglio 2020].

leggera influenza sui nervi e sui muscoli della rana. Lo stesso anno, nel corso di un altro esperimento, uno dei suoi assistenti toccò casualmente il nervo lombare di una rana sezionata con un bisturi. Le zampe della rana scalcivano. In questa occasione non ci fu tempesta elettrica, ma la moglie di Galvani gli fece notare che un generatore elettrostatico era acceso in un'altra parte del laboratorio. Come il fulmine, il generatore elettrostatico poteva aver colpito la rana attraverso l'aria? Incuriosito da queste coincidenze, Galvani intraprese una nuova serie di esperimenti. Non trovò alcuna relazione tra queste forze esterne e il movimento delle gambe delle rane morte, ma arrivò a una conclusione sbalorditiva: l'energia elettrica era intrinseca alla materia biologica. Sosteneva che le forbici metalliche e il bisturi fungevano da conduttori che spostavano l'elettricità dal nervo al muscolo e, rendendosi conto dell'importanza di questa conclusione, secondo cui l'elettricità era la "forza vitale" della vita, nel 1791 pubblicò *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*²⁰, annunciando al mondo le sue scoperte. E il nipote di Galvani, Giovanni Aldini (1762-1834), contemporaneo di Mary, proseguirà gli studi dello zio elaborando tecniche di risuscitazione tramite l'elettricità e portando persino nei teatri i suoi macabri spettacoli²¹.

Alessandro Volta credeva che l'opera di Galvani contenesse una delle scoperte più belle e sorprendenti della scienza, ma la sua sperimentazione lo portò a una diversa interpretazione di quegli esperimenti: il fenomeno elettrico osservato da Galvani derivava dall'azione di metalli dissimili, non di una proprietà interna della vita.

²⁰ Aloysii Galvani, *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*, ex Typographia Instituti Scientiarum, Bononiae 1791. Trad. it. Luigi Galvani, *Memorie ed esperimenti inediti con la iconografia di lui e un saggio di bibliografia degli scritti*, Cappelli, Bologna 1937.

²¹ Aldini pubblicò a Londra *An account of the late improvements in Galvanism*, volume illustrato dedicato ai suoi esperimenti con cadaveri di esseri umani e animali (di pubblico dominio) <http://publicdomainreview.org/collections/an-account-of-the-late-improvements-in-galvanism-1803/> [10 luglio 2020]. In frontespizio descritto così: *An Account of the Late Improvements in Galvanism, with a series of curious and interesting experiments performed before the commissioners of the French National Institute, and repeated lately in the anatomical theatres of London, by John Aldini, to which is added, an appendix containing the author's experiments on the body of a malefactor executed at Newgate &c., illustrated with engravings*; Cuthell and Martin, J. Murray, London 1803.

Nel 2019 Lorenzo Beccati ha pubblicato *Il resuscitatore*, la storia di Giovanni Aldini, mescolando finzione narrativa e fatti realmente accaduti per dare vita a un thriller storico avvincente e, seppur ambientato nella Londra di inizio Ottocento, incredibilmente attuale nell'approfondire i dilemmi dell'animo umano, tra etica e scienza. Lorenzo Beccati, *Il resuscitatore. Il romanzo del Dr. Frankenstein italiano*, DeA Planeta Libri, Milano, 2019.

Dibattiti che stregarono gli intellettuali dell'epoca e ispirarono la letteratura romantica. E se le idee di Volta avessero soppiantato la teoria di Galvani sull'elettricità animale all'interno della comunità scientifica, la nozione di elettricità e rianimazione avrebbe persistito ancora nell'aria quando Mary Shelley scrisse il suo romanzo. La stessa scrittrice menzionò discussioni filosofiche tra suo marito, il poeta Percy Shelley e Lord Byron nel 1816 sugli esperimenti di Luigi Galvani e su come il galvanismo suggeriva la possibilità di rianimare i morti²². Queste discussioni la stimolarono a esplorare, nella finzione del suo scritto, le responsabilità morali e personali e i dilemmi del progresso scientifico.

Influenze e ispirazioni letterarie

Orfana di cotanta madre, Mary Wollstonecraft – filosofa, scrittrice, e fondatrice del femminismo liberale – figlia di William Godwin, uno dei più importanti protagonisti del dibattito culturale dell'ultimo decennio del Settecento, guida di una comunità di intellettuali liberi pensatori “nonconformisti, fin dalla prima adolescenza Mary Shelley è ammessa alle discussioni e agli incontri del padre con Samuel Taylor Coleridge, Leigh Hunt, John Keats. All'età di quindici anni suo padre la descriveva come «straordinariamente audace, piuttosto imperiosa e attiva di mente. Il suo desiderio di conoscenza è grande e la sua perseveranza in tutto ciò che intraprende quasi invincibile»²³: una vita che è il manifesto di tutte le possibili

²² «Lunghe e numerose furono le conversazioni tra Lord Byron e Shelley, e io vi prendevo parte come devota ma pressoché muta ascoltatrice. Durante una di queste si discusse di varie dottrine filosofiche, della natura dell'origine della vita e della possibilità di scoprirne e decifrarne la vera essenza. Si parlò anche degli esperimenti del dottor Darwin [...], il quale aveva conservato sottovetro un segmento di *vermicello* finché non si era mosso, sospinto da un'energia di origine ignota. Ma dopotutto ciò non significava “dare la vita”. Forse un cadavere poteva essere rianimato: con il galvanismo si era ottenuto qualcosa del genere; forse le diverse parti di un corpo potevano essere manipolate, riunite e animate da un nuovo soffio vitale». Shelley, *Frankenstein ovvero il moderno Prometeo*, pp. 6-7.

²³ «Singularly bold, somewhat imperious, and active of mind. Her desire of knowledge is great, and her perseverance in everything she undertakes almost invincible». Adriana Corrado, *Mary Shelley donna e scrittrice. Una rilettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 37; traduzione da Muriel Spark, *Mary Shelley*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 24.

strade che una donna può percorrere, ma anche il resoconto di tutti gli ostacoli che la società e il destino possono mettere sui suoi passi²⁴.

Cresce quindi in intelligenza, sensibilità e cultura, nutrendosi e assimilando saperi sia in campo scientifico sia in quello umanistico. Si presume, pertanto, che l'idea del racconto non fu dettata semplicemente dall'incubo che la scrittrice descrive nella sua prefazione come fonte di ispirazione all'opera²⁵, ma sia frutto della convergenza di tutti questi elementi, la lettura di varie opere, oltre all'attenzione posta in quegli anni al progresso scientifico e l'interesse per i fenomeni paranormali.

Potrebbe il leggendario mostro ebreo noto come Golem²⁶ essere stato una delle fonti di ispirazione per il romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein*?

Il Golem: tra leggenda e antisemitismo

Letterariamente, il Golem “nasce” nei Salmi: «I tuoi occhi videro la massa informe del mio corpo e nel tuo libro erano tutti scritti i giorni che mi erano destinati, quando nessuno d'essi era sorto ancora»²⁷. Qualcosa che esiste prima di esistere e, dunque, Adamo prima che Dio gli infondesse l'anima.

²⁴ Si consiglia di approfondire la figura di Mary Shelley con le recenti pubblicazioni a lei dedicate: Danilo Arona, *Introduzione*, in F. Camilletti (a cura di), *Villa Diodati Files. Il primo Frankenstein (1816-17)*, Nova Delphi, Roma 2018, pp. 17-92; Anna Maria Crispino – Silvia Neonato (a cura di), *Lady Frankenstein e l'orrenda progenie*, Iacobelli, Guidonia 2018; Lisa Ginzburg, *Pura invenzione. 12 variazioni su «Frankenstein» di Mary Shelley*, Marsilio, Venezia 2018; Fiona Sampson, *La ragazza che scrisse Frankenstein. Vita di Mary Shelley*, trad. it. E. Gallitelli, UTET, Torino 2018. Nel 2019 è stato pubblicato anche *Dizionario Frankenstein*, senz'altro utile per un percorso di studio e di approfondimento sull'autrice e il suo romanzo, indiscutibilmente interessante anche per lettori curiosi che vogliono avvicinarsi a uno dei più grandi capolavori della letteratura inglese con un approccio dinamico e vivace. Claude Aziza, *Dizionario Frankenstein*, trad. it. F. Martino, Clichy, Firenze 2019.

²⁵ «Vedevo - ad occhi chiusi ma con la mente ben desta - lo studioso di una scienza sacrilega, pallido, inginocchiato accanto alla cosa che aveva messo insieme. Vedevo l'orrida forma di un uomo disteso, poi, una macchina potente entrava in azione, il cadavere mostrava segni di vita e si sollevava con movimento difficoltoso, solo parzialmente vitale. Doveva essere terrificante: come terrificante sarebbe l'effetto di qualsiasi opera umana che riproducesse lo stupendo meccanismo del Creatore del mondo». Shelley, *Frankenstein ovvero il moderno Prometeo*, p. 7.

²⁶ Sulla storia della leggenda del Golem e il suo posto nel folklore ebraico, si veda Gershom Scholem, *La rappresentazione del Golem nei suoi rapporti tellurici e magici*, in Id., *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. A. Solmi, Einaudi, Torino 1980, e Rino Bertoni, *La leggenda del Golem. Nascita di un mito moderno*, Alinea, Firenze, 1997.

²⁷ C.E.I., *La Sacra Bibbia. UELCI. Versione ufficiale della Cei*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2005, Sal. 139,16.

Golem è infatti derivazione di *gelem*, che in ebraico significa “materia grezza”, o “embrione” ed è presente nei libri fondamentali della mistica ebraica, lo *Zohar (Il libro dello splendore)* del XIII secolo, e il *Sefer Jezira (Il libro della creazione)*. Secondo la *Kabbala* (volgarizzazione della mistica ebraica) la creazione del mondo è avvenuta per un processo di “emanazione” di ogni cosa dal nome divino. Il principio fondamentale di tale concezione mistica considera ogni elemento del creato come derivato dalla composizione e scomposizione dei numeri e delle lettere dell’alfabeto ebraico, in particolare di quelle che compongono il nome di Dio. Così scrive Gershom Scholem:

Dio ha creato tutte le cose per mezzo delle trentadue “meravigliose vie della sophia”. Queste vie sono costituite dai dieci numeri originari, qui chiamati sefirot, che sono le potenze fondamentali dell’ordine della creazione, e dalle ventidue lettere, cioè dalle consonanti, che sono gli elementi di base di tutto il creato²⁸.

Un Golem è anche “materia grezza” perché mancante dell’anima e della capacità di parlare, attributi che Dio ha conferito esclusivamente agli esseri umani. Tuttavia, a differenza di una statua, un Golem può muoversi e agire. Non a caso Norbert Wiener (1894-1964), il genio (ebreo) della cibernetica, considerava i robot “omologhi moderni del Golem: anch’essi, in fondo, sono creature senz’anima²⁹. Il Golem è stato descritto da Elie Wiesel come «the most fascinating creature in Jewish lore and fantasy»³⁰. La magia cabalistica è tutta imperniata sulla parola e sulle lettere dell’alfabeto: per animarlo, sulla fronte del golem viene scritta la parola *emet* “verità”; per distruggerlo, viene cancellata la prima lettera: *met* significa “morte”.

I poteri golemici furono attribuiti in particolare a due rabbini del sedicesimo secolo, Elijah Ba’al Shem della città polacca di Chelm e il rabbino Judah Loew ben Bezalel di Praga. Per animare il suo Golem, Rabbi Elijah si diceva che avesse inciso, o attaccato una pergamena, con il nome di Dio, alla fronte della creatura.

²⁸ Gershom Scholem, *Il Nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, trad. it. A. Fabris, Adelphi, Milano 1998, p. 30.

²⁹ Cfr. Norbert Wiener, *Dio & Golem SpA. Cibernetica e religione*, trad. it. F. Bedarida, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

³⁰ Elie Wiesel, *The Golem: The Story of a Legend*, Summit Books, New York 1983, p. 12.

Ba'al Shem costruì in Polonia un Golem che crebbe a tal punto da non potersi più arrivare alla sua fronte per cancellare la lettera. Allora il rabbino escogitò questo espediente: nella sua qualità di servo, il Golem doveva togliergli gli stivali, e allora, quando si fosse chinato, gli avrebbe cancellato la lettera. Così accadde effettivamente: ma, quando il Golem ridivenne argilla, tutto il suo peso ricadde sul rabbino seduto sulla panca, e lo schiacciò³¹.

Secondo la leggenda, Judah Loew con l'intento di proteggere gli ebrei del ghetto, perseguitati da ricorrenti attacchi – lo stesso imperatore Rodolfo II promosse una campagna con l'obiettivo di cacciarli dalla città – nel 1580 diede vita a un essere con le sue conoscenze di natura esoterica, aiutato dal genero Jizchak ben Simson e dal discepolo Jakob ben Chajim Sasson. Rabbi Loew invocò il consiglio a Dio ricevendo in sogno i suggerimenti per la realizzazione di un gigante che sarebbe stato composto con l'argilla trovata sulle rive del fiume Moldava. Nella più assoluta segretezza il rito andò durò una settimana fino alla creazione della creatura. Nella sua bocca fu posto un frammento cartaceo con la parola *Emet* (in ebraico אמת). Immortale e invincibile, al Golem sarebbero spettati i compiti più notevoli nella protezione della popolazione ebrea e avrebbe obbedito a ogni ordine del Rabbino ma, con il passare del tempo, il Golem divenne sempre più grande e violento³². Con la promessa che le persecuzioni sarebbero cessate, Rabbi Loew si vide costretto a distruggerlo. Fu rimossa la prima lettera della parola *Emet* trasformandola così in *Met* (in ebraico מם). Il gigantesco corpo fu nascosto nel sottotetto della sinagoga cittadina, nel cuore del vecchio quartiere ebraico – dove si troverebbe ancora oggi – e fu vietato l'ingresso a chiunque adducendo la giustificazione di un pericolo d'incendio poiché vi era l'abitudine di conservare lì vecchi documenti e libri. La leggenda vuole che il figlio di Rabbi Loew lo riportasse in vita e che continui a vegliare sulla città di Praga.

Jakob Grimm recupera la versione polacca, più antica ma poi superata nella fortuna letteraria dal Golem creato dal Maharal di Praga, Rabbi Löw, e

³¹ Gianni Pilo – Sebastiano Fusco, *Il simbolismo kabbalistico del Golem*, in Gustav Meyrink, *Il Golem e altri racconti*, Newton Compton, Roma 1994, p. 29.

³² «La crescita del mostro non è solo un fatto dimensionale, ma rispecchia un incremento dell'autocoscienza e della tendenza a cercare la libertà dal padrone. Massimo Izzi, *I mostri e l'immaginario*, Basaia, Roma 1982, p. 171.

la pubblica nella «*Zeitung für Einsiedler*»³³ (23 aprile 1808), il principale organo di stampa dei romantici di Heideberg, rivista diretta da Achim von Arnim in collaborazione con i fratelli Grimm e Clemens Brentano. Grimm non fa riferimento a Ba'al Shem, ma riferisce la leggenda ebraica:

Dopo aver recitato certe preghiere e digiunato determinati giorni, gli ebrei polacchi plasmano con argilla o terracotta la figura di un uomo, e quando pronunciano il miracoloso *Shemamphoras* [il nome di Dio] essa deve prender vita. È vero che non può parlare, però capisce discretamente ciò che si dice o si comanda. Lo chiamano Golem e lo usano come domestico che sbriga tutte le faccende domestiche. Ma non può mai uscire di casa. Sulla fronte sta scritto *'emèth* [verità], ma ogni giorno cresce e diventa facilmente più grande e più forte di tutti i coinquilini, mentre all'inizio era piccolo. E quindi per paura gli altri cancellano la prima lettera, in modo che resta solo la scritta *mèth* [è morto], *dopo di che* crolla a terra e non resta altro che un mucchio di argilla. Ma una volta che uno non si preoccupò che il suo Golem continuasse a crescere – prosegue Jacob Grimm –, e quest'ultimo diventò talmente alto che il suo padrone non poté più arrivare alla sua fronte. Allora, in preda a una grande paura, chiamò il servo, ordinandogli di togliergli gli stivali, confidando che, quando questi si fosse chinato, sarebbe potuto arrivare alla sua fronte. E così effettivamente avvenne e la prima lettera fu felicemente cancellata; solo che l'intera massa di argilla cadde sull'ebreo e lo schiacciò³⁴.

Tra le righe di questa leggenda, e considerato il crescente nazionalismo tedesco del periodo, si avverte uno strisciante bisogno di Grimm di denigrare gli ebrei per aver praticato un rito così innaturale e mostruoso, considerato profondamente estraneo alla sensibilità del popolo tedesco. Un modo di celebrare e decantare l'originale e pura cultura che i fratelli Grimm avrebbero in seguito cercato di mettere in pratica raccogliendo e pubblicando le “vere” fiabe popolari tedesche, una delle quali, *L'ebreo nello spineto*, è palesemente antisemita³⁵: il servo di un contadino, che aveva ottenuto una misera

³³ Jacob Grimm, *Entstehung der Verlagspoesie*, in *Zeitschrift für Einsiedler*, Hg. V. Achim von Arnim in Gemeinschaft mit Clemens Brentano, Heidelberg 1808. *Entstehung der Verlagspoesie* (*The Origin of Publisher Poetry*) è metafora della “verità delle parole giuste” della poesia popolare, in relazione alle “parole vuote” della poesia artistica e delle “lettere morte” della storiografia. Citato in Stephen Bertman, *The Role of the Golem in the Making of Frankenstein*, “The Keats-Shelley review”, vol. 29, n. 1/2015, p. 44: 42-50.

³⁴ Riportato in Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. A. Solmi, Einaudi, Torino 1980, p. 202-203.

³⁵ Anche Philip Pullman in una riscrittura di cinquanta fiabe dei Grimm - *Le fiabe dei Grimm per grandi e piccoli*, Salani, Milano 2013 - si è rifiutato di includere alcune nel suo lavoro

ricompensa per i tanti anni di lavoro, incontra un omino che gli fa esprimere tre desideri; si imbatte poi in un vecchio ebreo, «con una lunga barba caprina», accusato di aver «scorticato la gente», quindi lo punisce sadicamente facendolo ballare tra i rovi e riesce infine a farlo impiccare³⁶.

Il racconto del Golem fu pubblicato su «Zeitung für Einsiedler» e Arnim – antisemita dichiarato³⁷ – ne rimase talmente affascinato che si ingegnò per scriverne uno a sua volta, *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe* (1812)³⁸, che presentava non uno, ma ben due esseri viventi creati dall'uomo. Il primo è un *homunculus*, dotato di vita e coscienza propria, nonché poteri soprannaturali, nato dalla radice di una mandragora innaffiata dalle lacrime di un impiccato. L'*homunculus* deriva dalla forma antropomorfa della radice, che era eventualmente accentuata lavorandola in modo opportuno, per aumentarne il potere magico. Già nel mondo antico erano

per il loro antisemitismo «there were a couple of nasty anti-Semitic ones». Nicolette Jones, *Interview: Philip Pullman on Grimm Tales*, “The Telegraph”, 3 ott 2012, <http://bit.ly/2FORTUF> [6 luglio 2020].

³⁶ Jacob e Wilhelm Grimm, *L'ebreo nello spineto*, in *Le fiabe del focolare*, prefazione Giuseppe Cocchiara, trad. Clara Bovero, CDE, Milano 1988, pp. 382-385. Oltre a questa fiaba, se ne contano almeno altre cinque, *The Good Cloth, Judel the Jew Ghost, The Sun Will Bring It to Light, The Girl Who Was Killed by Jews, The Good Bargain*. In Steven K. Baum, *When Fairy Tales Kill*, “Journal for the study of antisemitism”, Vol. 1 n. 2, 2009, pp. 188-191: 187-208.

³⁷ Achim von Arnim fondò nel 1811, con Adam Müller, l'associazione patriottica “Deutsche Tischgesellschaft”, “società della Tavola cristiano-tedesca”, chiamata a “difendersi con ogni forza da filistei ed ebrei, per poter crescere nel bene”. Si pranzava e si intavolavano discorsi con artisti ed intellettuali come Brentano e Bury; funzionari dei ministeri come Staegemann e Beuth; ufficiali militari coinvolti nella riforma dell'esercito come von Clausewitz. Il convivio si svolgeva nella tradizione della socialità romantica, nella libertà e licenza del discorso a tavola con esclusione del noioso “filisteo” ma anche come incontro esclusivamente maschile. Non ammettendo neanche ebrei battezzati, il gruppo si voleva distanziare dimostrativamente dalla politica di emancipazione del governo. Cfr. Götz Aly, *Perchè i tedeschi? Perchè gli ebrei? Uguaglianza, invidia e odio razziale (1800-1933)*, trad. it. V. Tortelli, Einaudi, Torino 2013. Stefan Nienhaus, *Il Romanticismo Berlinese intorno al 1800: la Deutsche Tischgesellschaft*, <http://www.deutschstudium.downport.de/ricerca.htm> [7 luglio 2020].

³⁸ È la storia dell'amore giovanile dell'imperatore Carlo V per Isabella, principessa degli zingari. Il tema centrale di questo amore s'intreccia con vicende della tradizione fantastica popolare: quella del nano nato da una radice di mandragola, quella del Golem e quella di Pelle d'Orso. Isabella dà vita, secondo un minuzioso rituale magico, all'omuncolo mandragola per poter avvicinare Carlo V, ed avere da lui un figlio che, secondo la profezia, ricondurrà il popolo degli zingari alla patria e alla libertà. Ludwig Achim von Arnim, *Isabella d'Egitto principessa degli zingari*, introduzione di Claudio Mutti, Arktos, Carmagnola 1984.

diffuse credenze sulla capacità della terra (e, si potrebbe ipotizzare, delle radici) di assumere forma umana. Questa piccola mostruosità inizialmente senza volto, grazie alle cure magiche di un egiziano affezionato alla principessa Isabella, viene dotata di capelli con l'ausilio di alcuni semi di miglio, una rosa canina la muniva di bocca e bacche di ginepro la corredevano di occhi: un rimando alle tante parti di essere umano utilizzate per creare il mostro di Frankenstein, la cui pelle era gialla come l'omuncolo. E come il mostro di Frankenstein, l'uomo-radice di Arnim, Cornelius, alla fine sviluppa una sua mente esigente, egomaniacale³⁹.

La seconda creatura umana di Arnim è, singolare presenza nel panorama letterario mondiale⁴⁰, un Golem femminile che nasconde fra i riccioli l'*emet*⁴¹, una replica di Isabella progettata da un ebreo per liberarla dal potere del mago Cornelio Nepote. La pseudo-Bella si mostra però così abile da sedurre il futuro pretendente al trono. In Arnim questa Golem acquisisce una dimensione anti-semitica, in netto contrasto con l'autentica Bella "non ebrea" – che è ritratta come innocente e spiritualmente pura – perché è "posseduta da una volgare natura ebraica", nata da un rito in cui lussuria e avidità, che risiedevano nella mente del suo creatore ebreo, erano state trasferite alla sua creatura⁴². Pertanto, la circostanza che la Golem fosse un'imitazione di Bella, ma con una condensazione degli elementi negativi dell'io, la rendeva falsa e ingannevole quanto gli stessi ebrei; che in seguito

³⁹ Bertman, *The Role of the Golem in the Making of Frankenstein*, p. 45.

⁴⁰ Si rintraccia un Golem femminile in una puntata dei Simpson, andata in originale il 5 novembre 2006, *You Gotta Know When to Golem (Devi sapere quando è il Golem)*: Bart ruba un Golem che compie qualsiasi azione sia scritta su un pezzo di carta inserito nella sua bocca, e comincia a fargli compiere varie barbarie. Lisa decide di farlo parlare e scopre che è molto dispiaciuto per le cattive azioni compiute; allora Marge gli crea un mostro femmina in pongo con la quale il Golem si sposa. E ancora in *Le carte della Signorina Puttermesser* di Cynthia Ozick: Ruth Puttermesser vive a New York, la sua cultura è monumentale, la sua vita amorosa minima. Da un suo confuso balbettare lettere ebraiche d'improvviso appare una quindicenne. Ha inavvertitamente creato un golem con l'argilla delle piante, ha dato forma al primo golem americano, per di più – cosa rara – di genere femminile. Prendendo quindi spunto dalla leggenda ebraica del Golem di Praga, ne forgia la sua versione moderna a cui dà il nome della moglie di Socrate, Santippe. E se il Golem è Santippe, allora Puttermesser diventa il massimo filosofo e, in un delirio di onnipotenza, la coppia sale al comando della città di New York. Cynthia Ozick, *Le carte della Signorina Puttermesser*, La nave di Teseo, Milano 2017.

⁴¹ Arnim, *Isabella d'Egitto principessa degli zingari*, p. 60.

⁴² Ibidem.

sia stata distrutta per essere ridotta a un ammasso di argilla è quindi una punizione che la sua duplicità esige⁴³.

Sebbene non vi siano tracce di antisemitismo in *Frankenstein*, ritroviamo sorprendenti somiglianze tra il Golem del folklore ebraico e la Creatura che dimora nel romanzo di Shelley. Entrambi sono esseri viventi senza nome, giganteschi di statura, che inaspettatamente diventano un pericolo per gli altri e una minaccia per i loro creatori che hanno usato una conoscenza arcana (la Kabbalah o la scienza) per portarli in vita, e in seguito hanno cercato di distruggerli. Inoltre, sia Arnim che Shelley narrano la creazione e la disfatta di una creatura femmina.

Che follia creare un altro essere come quello! Feci a pezzi la «cosa» a cui lavoravo. «Vattene! Sì spezzo il patto tra noi! Non creerò mai una donna mostruosa, con la tua stessa crudeltà e la tua stessa perfidia!» [...] non voglio crearti una compagna nel male⁴⁴!

Ciò che distingue il mostro di Shelley dal suo archetipo ebraico è il suo veloce sviluppo intellettuale, la sua capacità di potenziare il linguaggio, i suoi lunghi e tormentati viaggi e la sua durata di vita più lunga. Tuttavia, le sorprendenti somiglianze tra i due personaggi sono così profonde da suggerire una sicura influenza letteraria. Viene da domandarsi, ovviamente, come avrebbe fatto Mary Shelley a conoscere la leggenda del Golem.

Mary Shelley e il Golem

Nella sua “Introduzione” a *Frankenstein* del 1831, molto più ampia rispetto a quella del 1818, Mary Shelley racconta che il romanzo è stato ispirato da «storie di fantasmi, tradotte in francese dal tedesco». Più preciso nel 1819 fu Polidori⁴⁵ che, nella lettera all’editore, in prefazione al suo *Vampiro*, precisò

⁴³ Stefania Rutigliano, *Il Golem nell’immaginario romantico*, “Between”, vol. 1, n. 2/2011, p. 5: 1-8, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/283/262> / [6 luglio 2020].

⁴⁴ Shelley, *Frankenstein ovvero il moderno Prometeo*, pp. 168-169.

⁴⁵ «It appears that one evening Lord B., Mr. P. B. Shelly, the two ladies and the gentleman before alluded to [Polidori himself], after having perused a German work, which was entitled Phantasmagoriana, began relating ghost stories [...] It was afterwards proposed, in the course of conversation, that each of the company present should write a tale depending upon some supernatural agency, which was undertaken by Lord B., the physician, and Miss M. W. Godwin». John William Polidori, *Extract of a Letter from Geneva*, in John William Polidori, *The Vampyre. A Tale*, Sherwood, Neely, and Jones, Paternoster Row, London 1819, <http://www.gutenberg.org/files/6087/old/vampyr10h.htm> [10 luglio 2020].

come i racconti appartenessero a un'opera intitolata *Fantasmagoriana*⁴⁶. Nelle «lunghe e numerose [...] conversazioni tra Lord Byron e Shelley», alle quali la nostra Mary prendeva parte e ove «si discusse di varie dottrine filosofiche, della natura dell'origine della vita e della possibilità di scoprirne e decifrarne la vera essenza» e «si parlò anche degli esperimenti del dottor Darwin⁴⁷» e del galvanismo⁴⁸, non pare impossibile che un altro spettro – il Golem – sia stato nominato nel corso delle conversazioni sul soprannaturale, sia in riferimento all'articolo del 1808 di Grimm, sia alla novella di Arnim del 1812: ma chi padroneggiava la lingua tedesca e le opere in questione? Per sua stessa ammissione, Byron non comprendeva il tedesco⁴⁹, mentre Percy Shelley che si cimentava in traduzioni dall'italiano, dallo spagnolo, dal latino e dall'antico greco, aveva studiato anche la lingua germanica, e nel 1815 aveva già tradotto porzioni del *Faust* di Goethe⁵⁰. D'altra parte, tale conoscenza non spiegherebbe di per sé come avrebbe potuto imbattersi nella leggenda ebraica trasmutata nelle riscritture tedesche.

Come si desume dal testo di Emily W. Sunstein, *Mary Shelley: Romance and Reality*, la nostra giovane scrittrice possedeva una competenza linguistica tale da poter tradurre alcune poesie tedesche a qualche anno di distanza dalla scrittura di *Frankenstein*⁵¹. Tale capacità era il bagaglio della sua formazione avvenuta soprattutto stando in contatto con gli amici paterni,

⁴⁶ Friedrich August Schulze, *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions des Spectres, Revenans, Fantômes, etc.: Traduit de l'Allemand, par un Amateur*, trad. Jean Baptiste Benoît Eyriès, 2 vols, Paris F. Schoell, Paris 1812.

⁴⁷ «Darwin aveva conservato sottovetro un segmento di *vermicello* finché non si era mosso, sospinto da un'energia di origine ignota. Ma dopotutto ciò non significava “dare la vita”. Forse un cadavere poteva essere rianimato: con il galvanismo si era ottenuto qualcosa del genere; forse le diverse parti di un corpo potevano essere manipolate, riunite e animate da un nuovo soffio vitale». Shelley, *Frankenstein*, pp. 6-7.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Byron, *Letter to John Murray* (7 June 1820). Bertman, *The Role of the Golem in the Making of Frankenstein*, nota 37, p. 47.

⁵⁰ Stephen Prickett (ed.), *European Romanticism: A Reader*, Bloomsbury Publishing, London 2010, p. 18. Cfr. Roxana M. Klapper, *The German literary influence on Shelley*, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg 1975.

⁵¹ «‘The Stars’ from Schiller’s *Turandot, Prinzessin von China* (1823), ‘The Song of the Sword’ by Carl Theodor Körner (1828), and an ‘Ode to Meta’ by Friedrich Gottlieb Klopstock (1829). See Emily W. Sunstein in *Mary Shelley: Romance and Reality* (Boston: Little, Brown, 1989), p. 412». In Bertman, *The Role of the Golem in the Making of Frankenstein*, p. 48.

uno dei quali, Henry Crabb Robinson⁵², potrebbe aver fornito il collegamento tra Mary e il Golem. Robinson aveva frequentato l'Università in Germania tra il 1800 e il 1805, incontrando tutti i più importanti personaggi del tempo, Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Voss e Knebel, e anche dopo il suo ritorno in patria, mantenne le sue amicizie tedesche con rinnovati viaggi e corrispondenza, non mancando di intrattenere, deliziare ed erudire, con le storie dei suoi incontri letterari, un pubblico interessato com'era quello di casa Godwin, tra cui la giovanissima Mary.

Robinson era in Germania nel 1808 quando Achim von Arnim pubblicò il suo «*Zeitung für Einsiedler*» e l'articolo di Jacob Grimm *Come le saghe si comportano riguardo alla poesia e alla storia* sulla relazione tra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*, poesia naturale o poesia d'arte⁵³, ispirata o falsa – come per esempio le traduzioni dei miti di altre culture – simile a quella del Golem. È quindi Henry Crabb, più di ogni altra persona, chi potrebbe aver “indottrinato” Mary Shelley con gli scritti di Grimm e/o Arnim, raccontando le bizzarre ed eccentriche storie del folklore ebraico sul mostro di argilla tra le curiosità delle sue letture all'estero⁵⁴.

⁵² Così scrive nelle sue memorie Henry Crabb Robinson, giurista e letterato, tra i più influenti personaggi dell'intelligenza britannica degli anni Venti del XIX secolo, alludendo all'*Enquiry concerning Political Justice*, un saggio del 1793, che delinea la filosofia politica dell'amico William Godwin. «È stato nella primavera [del 1795] che lessi un libro che ha dato una svolta al mio pensiero e che in effetti ha diretto il corso intero della mia vita. Un libro che, dopo aver prodotto un poderoso effetto sui giovani di quella generazione, è oggi affondato in un immeritato oblio». Pietro Adamo, *William Godwin e la società libera. Da dove viene l'idea di anarchia*, Claudiana, Torino 2017, p. 21.

⁵³ «La poesia naturale non racconta di sensazioni o pensieri di individui, essa cresce dall'insieme della realtà popolare; innocente e pura [...]. Tanto più essa diviene degna di attenzione, quanto più constatiamo [...] che la nostra condizione storica dipende da quella mitica». In Giampiero Moretti, *Heidelberg romantica: romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida, Napoli 2002, pp. 99-100.

⁵⁴ Bertman, *The Role of the Golem in the Making of Frankenstein*, p. 49.

Aporie dell'immaginario: rivelazioni ed epifanie nella cultura contemporanea

IMMAGINAZIONE, PIXEL E FRAME
UNA LETTURA PSICOANALITICA
Pierluigi Ametrano*

*Ma, sedendo e mirando, interminati spazi di là da quella,
e sovrumani silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura.
Giacomo Leopardi¹*

Abstract: The aim of this article is to demonstrate how the use of information technology (IT) allows us to easily modify not only images, but also the imagination and the relationship with our body. First of all, we will demonstrate that social apps are able to amplify and continuously modify our imaginary; then we will explain how every user is a narcissist who becomes his *objet petit a*. At the end, we will demonstrate that the *body* and the *jouissance* are two essential concepts in the transformation of imaginary.

Keywords: New technology, augmented imagination, narcissism, subjectivity, dysmorphia.

Immaginario aumentato

Photoshop è il più conosciuto dei programmi per modificare delle immagini, talmente iconico che dal nome è derivato un verbo: photoshoppare, per indicare chiaramente che un'immagine digitale è stata modificata in qualcosa di diverso dall'originale. Una delle caratteristiche del programma è di poter intervenire e correggere perfino l'unità più piccole di ogni scatto digitale, il *pixel*; l'altra caratteristica è la possibilità di inserire dei livelli sotto o sopra la foto, così da aggiungere sfondi o particolari, prima non presenti. Quel che il software restituisce allo sguardo è quindi una visione di prospettiva.

Un tale strumento informatico è stato pienamente sfruttato dalle app sociali. La più famosa è *Instagram*, ma ne esistono altre come *Facetune* o

*Dottore in Scienze Filosofiche – Università della Calabria.

¹ Giacomo Leopardi, *L'infinito*, *Recanati*, 1818-1819.

Snapchat, che permettono agli utenti, per lo più adolescenti fino a vent'anni, di trasformare il proprio viso e il proprio corpo in qualcos'altro. Infatti, oltre a trasformare il proprio viso con stili fumettistici, è anche concesso di aggiungere delle parti anatomiche come orecchie di gatto o nasi di cani o di altri animali, che rendono il viso buffo o ridicolo. È bene ricordare che gli utenti partecipano attivamente nella scelta delle correzioni da apportare al proprio ritratto digitale, ma possono anche impostare degli effetti nuovi oppure crearne di propri, cioè decidere quali elementi fantastici inserire o quali sfondi o colori privilegiare, rispetto agli strumenti di *augmented reality* (AR) che sono forniti dalle applicazioni.

Questa tecnica di manipolazione delle immagini incide profondamente sul registro immaginario, perché comporta una doppia dissociazione: nel soggetto che non si percepisce pienamente come sé; negli altri che non riconoscono le altre singolarità fuori del contesto dei social media. L'immaginario digitale sconvolge il ruolo dell'*Urbild* dell'io, perché mette nuovamente in discussione la valenza fondativa e formativa che l'immagine ha per il soggetto. Infatti, se «l'immagine del corpo offre al soggetto la prima forma che gli permette di situare ciò che è dell'io e ciò che non lo è»², la strumentazione informatica incide sulla visione che le soggettività hanno di sé, anzi a dir meglio, la virtualità incita e sostiene una rimodulazione della propria corporeità. Un'azione resa possibile dal progresso delle ICT, ma che poggia su un meccanismo psichico preciso:

le istanze psichiche fondamentali devono per lo più essere concepite come rappresentazioni di ciò che si verifica in un apparecchio fotografico, ovvero le immagini, sia virtuali sia reali, prodotte dal suo funzionamento. L'apparato organico rappresenta il meccanismo dell'apparecchio, e ciò che noi apprendiamo sono delle immagini³.

Il secondo narcisismo

La voglia di assomigliare alle immagini, che i filtri delle *app* restituiscono, è un atteggiamento molto diffuso, che è stato definito *selfie dysmorphia* e ha comportato anche un aumento nella richiesta di chirurgia plastica, tant'è che la rivista medica americana specializzata in chirurgia facciale ha affermato: «filtered images blurring the line of reality and fantasy could be triggering

² Jacques Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, tr. It., Einaudi, Torino 2014, p. 96.

³ Ivi, p. 147.

body dysmorphic disorder (BDD), a mental health condition where people became fixated on imagined defects in their appearance».⁴

Le nuove tecnologie informatiche, attraverso gli schermi degli *smartphone*, restituiscono ai soggetti un'immagine differente della propria corporeità, una modifica radicale dovuta al cambiamento nella relazione immaginaria. Il soggetto è ingannato da un riflesso che non riconosce come proprio, un senso di smarrimento che scardina la costruzione identitaria, in cui il ruolo della produzione di immagini svolge una funzione precisa. Infatti, se la prima forma di narcisismo è legata all'immagine e ha il compito di assicurare l'unità del soggetto, c'è poi una seconda forma il cui «*pattern* fondamentale è immediatamente la relazione con l'altro»⁵.

Nella seconda declinazione del narcisismo lo schermo immaginario si pone come un'apertura verso l'esterno e verso l'alterità, cioè l'immagine diviene visione e mostra che esiste qualcosa di diverso rispetto al proprio io e al proprio corpo. I soggetti comprendono così di essere in una relazione con l'altro(ve), un legame che si basa sul «rapporto immaginario e libidico con il mondo in generale»⁶. La seconda ipotesi narcisistica comporta il compimento, anzi la realizzazione, della identità del soggetto, ma perché ciò avvenga è necessario che tale processo si compia nell'altro: «per acquistare auto-identità, il soggetto deve identificarsi con l'altro immaginario, deve alienare se stesso, deve cioè porre la propria identità al di fuori di se stesso, per così dire, nell'immagine del suo doppio»⁷.

Nell'iper-modernità però le superfici dei dispositivi digitali favoriscono lo scivolamento e lo schiacciamento dell'io sull'altro, ovvero il soggetto non riesce a sganciarsi dal proprio riflesso e resta irretito nella proiezione virtuale del proprio corpo, trovando difficoltà a imbastire un rapporto corretto verso l'altro. Il tentativo di connessione con il proprio *avatar* è caratterizzato da un percorso non lineare ma curvo, che non sposta verso l'esterno, ma riporta verso se stesso, quindi verso un narcisismo 2.0, che ha degli effetti deleteri, giacché si avvita all'interno di una fascinazione che immobilizza. Il *display* ha per il soggetto una funzione cattivante, cioè

⁴ Elle Hunt, *Faking it: how selfie dysmorphia is driving people to seek surgery*, The Guardian online, 2019, 17 Febbraio, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jan/23/faking-it-how-selfie-dysmorphia-is-driving-people-to-see-surgery>, (consultato il 6 luglio 2020).

⁵ Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, tr. it., p. 149.

⁶ Ibidem.

⁷ Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'Ideologia*, tr. it., Adriano Salani Editore, Milano 2014, p. 137.

una forma che lo affascina e lo blocca allo stesso tempo, tanto che non riesce a tirarsene fuori. Sembra che

la cifra fondamentale del nostro tempo sia proprio quella di esaltare la presenza come unica forma di vita possibile. La connessione perpetua e incestuosa con l'oggetto deve scongiurare ogni possibilità dell'assenza e formare lo spettro sempre presente della Cosa insieme al suo possibile annientamento simbolico⁸.

Il soggetto si guarda nella dimensione virtuale e avverte la mancanza di sé: l'immaginario tecnologico fatto di *pixel* e di filtri delle applicazioni ha trasformato le singolarità e le loro immagini manipolate in tanti piccoli oggetti *a*, di cui ognuno avverte emotivamente la mancanza. Il compimento della costruzione identitaria avviene nella funzione simbolica, quando da immagine le singolarità divengono sguardo, perché «non c'è niente che non sia visibile e non debba la sua esistenza allo sguardo che la vede»⁹; sembra invece che la dimensione virtuale/immaginaria stia consolidando un processo di soggettivazione che esalta invece la visione.

Quando la soggettivazione tende all'immagine e non alla parola, allora si è di fronte a un processo che ha completamente modificato i propri parametri. Un *selfie* non è un semplice scatto che ci ritrae, ma è la manifestazione chiara di una mutazione antropologica in atto, in cui le singolarità cercano di auto-fondarsi grazie al riflesso di un'immagine che però non le soddisfa pienamente e che provano continuamente a modificare con i filtri di *Snapchat*, tanto da incorrere nell'effetto di retroversione

che si basa proprio su questo livello di immaginario; esso è sostenuto dall'illusione del sé come agente autonomo che è presente fin dal principio quale origine delle proprie azioni: questa esperienza immaginaria del sé è il modo in cui il soggetto misconosce la sua radicale dipendenza dal grande Altro, dall'ordine simbolico quale sua causa decentrata¹⁰.

La strutturazione simbolica di una soggettività non è la semplice acquisizione di un linguaggio e il relativo complesso di norme, ma è soprattutto la

⁸ Massimo Recalcati, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, pp. 25-26.

⁹ Michel Foucault, *Raymond Roussel*, tr. it., Cappelli Editore, Bologna 1978, p. 113.

¹⁰ Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'Ideologia*, p. 137.

possibilità di discernere all'interno dell'enorme congerie di esperienze sensoriali che ci investono ed «è la parola, [...] a definire il grado di maggiore o minore perfezione, completezza e approssimazione dell'immaginario»¹¹.

Quando l'immagine non si completa nello sguardo, cioè l'immaginario non si definisce nel simbolico, si ha un contemporaneo spostamento dal piano del desiderio al circolo del godimento.

Il soggetto piccolo

Il tempo trascorso davanti allo schermo ha stravolto l'articolazione tra immagine, fantasia e realtà, mentre la potenza delle tecnologie informatiche ha conferito un ruolo decisamente più importante al funzionamento dello scenario immaginario. La pervasività delle immagini digitali ha intaccato considerevolmente la funzione della fantasia, che per il soggetto serve a dare un ordine, seppur provvisorio, al territorio che lo circonda; infatti la fantasia è «ciò che fornisce il quadro della realtà»¹², cioè è quel processo diretto e primario mediante il quale l'esperienza acquista una forma e un primo accenno di significato.

Al contempo, la fantasia è quel meccanismo che controlla che la connessione con la realtà esterna sia sempre confortante. Tra realtà e fantasia esiste un margine che non è mai cauto attraversare, senza incorrere in un profondo scopenso nel processo di soggettivazione; infatti il filtro fantastico assicura che le immagini che provengono dall'esterno non producano un effetto perturbante sui singoli. Qualora rimuovessimo questa lente fantasmatica, i soggetti scoprirebbero con sgomento che «*dietro* di essa non c'è nulla, e che questo *nulla* è proprio ciò che la fantasia maschera»¹³. Quindi, tra fantasia e realtà c'è una reciprocità che assicura che le due dimensioni siano in relazione, in contatto ma non si confondano. Il *display* diviene il diaframma fantasmatico dell'iper-modernità, che si frappone tra le singolarità e la realtà, così che lo schermo di ogni *device* diventa l'accesso privilegiato e talvolta unico al mondo esterno.

Con il prevalere del circolo immaginario, in cui è il virtuale a prendere il sopravvento, non solo si genera una confusione, ma è la fantasia ad acquisire una valenza che la dimensione digitale amplifica, con la possibilità

¹¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, p. 167.

¹² Francois Ansermet, Pierre Magistretti, *A ciascuno il suo cervello. Plasticità neurale e inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 41.

¹³ Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'Ideologia*, p. 161.

che «quando però si tratta di un'immagine fantasmatica, predomina un movimento ripetitivo e chiuso su se stesso. L'immagine fantasmatica [...] è [...] prevalentemente un'immagine immobile, un elemento sospeso, fisso, anche se erratico»¹⁴.

La superficie immaginaria dell'era tecnologica proietta delle GIF, cioè delle immagini in movimento, o meglio una breve sequenza di *frame* che continua a riprodursi senza fine. Solo che tale movimento si articola in un *loop* che confonde l'utente - non si è più soggetti - e permette un continuo salto dimensionale, dentro e fuori dallo schermo, tanto da rendere possibile alle singolarità di vivere sempre più spesso nell'intersezione tra queste due superfici.

La circolarità delle immagini digitali quando si ripete non fa altro che riferirsi a se stessa, una ripetizione che taglia fuori la dinamica del desiderio dal soggetto, perché desiderare è sempre «una dipendenza [...] rispetto al desiderio dell'Altro»¹⁵ e porta in primo piano un'immagine primaria, una certezza quasi immediata, cioè la corporeità dei singoli e la molteplicità delle sue declinazioni.

All'interno dell'universo digitale, il piano corporeo subisce un intervento costante e massiccio, perché questa procedura ripetitiva, che annienta la spinta propulsiva del desiderare, nella realtà è estremamente più proficua, perché il corpo è una superficie che permette delle continue manipolazioni e modificazioni, e, allo stesso tempo, implica una forma di piacere maggiormente diffusa, perché «un corpo è qualcosa che si gode»¹⁶. Ovviamente il godimento nasce nella ripetitività e si nutre di tale movimento. Quando questo circolo assume un valore negativo, si avvita su di sé e degenera, «è questa ripetizione dell'Uno di godimento, che si può chiamare pura ripetizione, e alla quale oggi è stato dato il termine di *addiction*, dipendenza»¹⁷.

Le patologie che affliggono il desiderio hanno nomi diversi, ma insistono proprio su un movimento ripetitivo: shopping compulsivo, iperattività sono i nomi di dipendenze indotte dalla modificazione della scena

¹⁴ Jacques Alain Miller, *Delucidazioni su Lacan*, tr.it., Antigone Edizioni, Torino 2008, p. 397.

¹⁵ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957 - 58*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 279.

¹⁶ Id., *Il Seminario. Libro XX. Ancora. 19672 - 73*, tr. it., Einaudi, Torino 2011, p. 23.

¹⁷ Jacques Alain Miller, Antonio Di Ciaccia, *L'Uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, Astrolabio, Roma, 2018, p. 129.

immaginaria, un cambiamento che è manifestazione di una *jouissance* sfrenata che ha cancellato la dialettica del desiderio.

Le immagini di uno *smartphone* costituiscono il portale fantastico mediante il quale il soggetto diviene oggetto ma non del proprio desiderio, perché desiderare non è mai un rapporto con l'oggetto, ma sempre qualcosa che va oltre, anzi «la possibilità stessa dell'esistenza di un IO e così messa in relazione con il carattere fondamentalmente desiderante [...] del soggetto»¹⁸. La funzione desiderante è una meccanica che non si può ridurre, mentre nel registro tecnologico immaginario è la proiezione incessante e pervasiva a legare i soggetti a immagini che lo avvolgono, lo irretiscono e, soprattutto, lo ammaliano. Quel che le foto digitali restituiscono, o meglio ritraggono, è un corpo in una molteplicità di declinazioni, ma la centralità della fisicità sposta decisamente il paradigma dal desiderio al godimento.

Finora, l'immaginario ha rappresentato un primo accesso alla dinamica del desiderio, anzi solo quando «gli oggetti reali, che passano per l'intermediazione dello specchio e attraverso di esso, si trovano allo stesso posto dell'oggetto immaginario. Ciò che è proprio dell'immagine è dato dall'investimento da parte della libido. Si chiama investimento libidico ciò per cui un oggetto diventa desiderabile»¹⁹. Purtroppo, la digitalizzazione dell'immagine ha stravolto la visione e ha ridotto lo sguardo del soggetto, tanto che da soggetto del desiderio si è ridotto a oggetto piccolo *a*, cioè il più evanescente ed effimero delle tensioni desideranti. In molti casi quello che si percepisce e si indica come oggetto, è assolutamente un nulla, che ha il solo merito di essere all'interno di un cono di luce, che ne permette la visibilità.

All'interno della nuova funzione immaginaria l'oggetto piccolo *a* è un barlume che promette e che affabula, ma si rivela purtroppo un'illusione. La peculiarità di ogni oggetto piccolo *a* è il vuoto che custodisce, solo che nello spazio dei *pixel* questa mancanza si riempie di lusinghe che ammaliano il corpo dei soggetti, che si perdono nelle gallerie di immagini che affollano le numerose applicazioni di fotoritocco. Nel bagliore dello schermo, l'oggetto piccolo *a* abbraccia «tutte le forme capaci di imprigionare il soggetto in nome del desiderio, della sua propria immagine allo specchio fino all'immagine in quanto tale»²⁰. In questo inganno di riflessi, soggetto e oggetto piccolo *a* si scambiano di posto, in una confusione, o meglio sovrapposizione, da cui il

¹⁸ Ivi, p. 326.

¹⁹ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora. 19672 - 73*, p. 167.

²⁰ Jacques Alain Miller, Antonio Di Ciaccia, *L'Uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, p. 51.

soggetto non riesce più a districarsi, fino a provare turbamento di fronte alla propria immagine, talmente priva di difetti da affascinarlo e legarlo a uno stato in continuo cambiamento.

Nell'immaginario tecnologico, il soggetto piccolo *a* racchiude l'indeterminatezza della propria identità, proprio perché è un'illusione che inganna e che non porta da nessuna parte, sebbene si mostri sullo sfondo di un movimento incessante. Il soggetto piccolo *a* per propria costituzione sarà quindi nostalgico, perché sempre alla ricerca; questo perché «l'oggetto *a* è qualcosa da cui il soggetto, per costituirsi, si è separato come organo. Vale come simbolo della mancanza, del fallo, ma in quanto esso fa mancanza»²¹.

Il paradosso di questo processo è che produce continuamente la mancanza che lo sostiene: il soggetto rincorre un'immagine mutevole, che non è e che non sarà, mentre, a sua volta, l'immagine cambia nei diversi filtri che la producono. Il soggetto piccolo *a* si avvita su se stesso in una dinamica che potrebbe non avere fine, anzi è forse meglio che non abbia fine, perché al termine della ricerca potrebbe essere turbato dalla effimera bellezza della sua stessa immagine, infatti «l'oggetto sublime è un oggetto a cui non ci si può accostare senza che esso perda le sue caratteristiche sublimi e si trasformi in un volgare oggetto comune; esso può persistere solo in un interspazio, in uno stadio intermedio, osservabile da una precisa prospettiva, intravisto»²².

Conclusioni

Con il termine di *immagine regina* Jacques Lacan indica le immagini che sopravvivono al naufragio dell'immaginario. Secondo la sua interpretazione, sono tre, cioè il corpo proprio, il corpo dell'Altro e il fallo, ovvero la contrapposizione netta tra il pieno della corporeità e la vuotezza del fallo.

È da sottolineare che la dimensione corporea balza in primo piano «dalla mancanza d'armonia significante»²³, ovvero quando l'ordine simbolico perde parte della sua funzione, allora il corpo diviene il luogo in cui l'immagine e il godimento si congiungono. In altre parole, «si è arrivati a dover constatare che il soggetto una volta che aveva disinvestito il suo

²¹ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. 1964, tr. it., Einaudi, Torino 2003, p. 104.

²² Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'Ideologia*, p. 204.

²³ Jacques Alain Miller, *Delucidazioni su Lacan*, p. 397.

desiderio [...] è il godimento che viene in primo piano, quello del corpo che si chiama corpo proprio»²⁴.

Nelle intenzioni di Lacan, una nuova teoria delle immagini è possibile proprio qualora la si studi a partire dal desiderio e dal godimento, una linea di indagine che risulta davvero utile e piena di conseguenze, qualora la si utilizzi per indagare quanto è accaduto con la rivoluzione informatica all'interno del registro immaginario.

Il corpo è il protagonista principale dell'era digitale, perché si annuncia in una profusione di immagini che hanno invaso prima il web, e poi si è imposto come tema in tutte le applicazioni che hanno come caratteristica la possibilità di intervenire con modifiche sempre più radicali nella fisicità dell'utente.

La corporeità è il luogo su cui si intersecano due superfici, cioè reale e virtuale, ed è divenuto lo spazio su cui è lecito sperimentare qualsiasi forma di modifica e trasformazioni. Dal *make-up* al *fitness*, dall'abbigliamento alla pubblicità, non c'è veicolo migliore che l'immagine di un corpo, non importa se distorta o meno, anzi maggiore è la distorsione, migliore è la fascinazione che produrrà nei soggetti. Infatti, da una trasformazione estrema dei corpi scaturisce una tensione/eccitazione imitativa nei soggetti/utenti che comporta uno sforzo, che trova appagamento nell'accrescimento o nel decremento della propria fisicità.

La continua e crescente richiesta di modificazione corporea, che proviene dalle immagini digitali, poggia sul meccanismo del godimento che non si arresta mai. La *jouissance* è una forza ripetitiva, che ha un movimento circolare che si alimenta nell'esposizione sempre più decisa e ammiccante dei corpi propri dei soggetti; in termini di social network, ogni nuova immagine non farà altro che rinnovare tale dinamica, perché le gallerie delle applicazioni sono sempre piene di nuove immagini o video che ritraggono corporeità dedite alle più disparate attività.

In questa prospettiva il dolore è un'accezione del godimento, una forma di piacere di segno negativo, ma che comunque innesca una forma di appagamento, che non comporta assuefazione, se non nel fatto di una ricerca continua.

²⁴ Jacques Alain Miller, Antonio Di Ciaccia, *L'Uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, p. 159.

DELEUZE E LA CRITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE Claudio D'Aurizio*

La rappresentazione non presuppone astri morti, ma tiepidi
Jean-François Lyotard¹

Abstract: The critique of the concept of representation is a real *leitmotiv* within French philosophy of the second half of the twentieth century. In this paper, I go through the declination that it assumes in Gilles Deleuze's philosophy, paying particular attention to some texts of the '60s where it is developed in reference to the works of Gottfried Leibniz, the criticism of Immanuel Kant, and the thought of the post-Kantian philosopher Salomon Maimon. Finally, I underline how this critique leads to the development of a non-Freudian conception of the unconscious.

Keywords: Difference; Representation; French Philosophy; Deleuze; Transcendental.

Nel corso del Novecento si è riflettuto a lungo sul ruolo svolto dalla rappresentazione nell'arte, nella cultura e nella scienza dei secoli XVII e XVIII. Per il pensiero francese degli anni Sessanta tale tematica ha costituito poi un autentico *leitmotiv* teorico, tanto da apparire come un terreno di scontro per dispute concettuali in grado di coinvolgere più correnti e generazioni di pensatori. Si può considerare retrospettivamente *Le parole e le cose* (1966) come una delle analisi più approfondite ed emblematiche all'interno di questo campo di studi. Una parte considerevole del testo di Michel Foucault è dedicata, infatti, a un'accurata descrizione dell'*episteme* dell'«età classica» in cui «nulla è dato che non sia dato alla rappresentazione»². All'incirca nel

* Cultore della materia, Università della Calabria.

¹ Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Minuit, Paris 1974, p. 35, trad. nostra.

² Michel Foucault, (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1999, p. 93. Cfr. anche Deborah De Rosa, *L'ordine discontinuo. Una genealogia foucaultiana*, Mimesis,

medesimo periodo, e soprattutto nella fase che va da *Differenza e ripetizione* (1968) a *L'Anti-Edipo* (1972), anche Gilles Deleuze ha incessantemente posto il problema dello statuto della rappresentazione, articolandone una critica relativa non solo al pensiero dell'età classica, ma anche e soprattutto per ciò che concerne quello contemporaneo.

Proprio quest'ultimo elemento, d'altronde, costituisce un punto di differenziazione fra le prospettive dei due autori. La diagnosi foucaultiana, pur contenendo diversi elementi di critica del pensiero rappresentativo, ne sancisce in qualche modo il superamento stigmatizzando tutt'al più l'ingenuità di un eventuale ritorno delle discorsività contemporanee ai suoi metodi e ai suoi mezzi. La filosofia deleuziana, invece, sembra ingaggiare una vera e propria *battaglia* teorica senza quartiere contro la rappresentazione, luogotenente di un'identità che soffoca continuamente la differenza: «finché resta subordinata alle esigenze della rappresentazione, la differenza non è e non può essere pensata in sé»³. Tale distanza è riconducibile non solo ai diversi valori e posizionamenti che la rappresentazione ricopre nelle analisi dei due autori, ma anche, in un senso più generale, ai punti di vista che si esprimono nelle rispettive filosofie: mentre il primo configura la propria archeologia come una «diagnosi» di ciò che accade al e nel pensiero in un dato momento storico⁴, il secondo ha sempre compreso l'attività filosofica come «creazione» di concetti⁵.

In queste pagine vogliamo illustrare dunque le principali linee argomentative che nutrono la critica deleuziana della rappresentazione per indagare, conseguentemente, alcuni aspetti dell'incessante ricerca parallela di idee alternative e strumenti ulteriori di creazione concettuale. Più precisamente, intendiamo assumere come costellazione di riferimento per il nostro itinerario la sua rilettura di un certo *leibnizianesimo*. Nella teoria delle *petites perceptions* e nelle rielaborazioni ch'essa ha subito nei secoli successivi Deleuze individua, infatti, un modello di costruzione delle idee in

Milano 2016. L'età classica indagata da Foucault e dalla critica francese coincide grossomodo con i secoli XVII e XVIII.

³ Gilles Deleuze, (1968) *Différence et répétition*, tr. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 337.

⁴ Cfr. Michel Foucault, (1969) *L'archéologie du savoir*, tr. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999, p. 268.

⁵ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. XI.

grado di esibire il funzionamento di un «inconscio del pensiero puro»⁶. Osserveremo, dunque, in che modo egli costruisca una prospettiva *genetica* attraverso cui inquadrare e articolare il pensiero e le sue facoltà.

Tale concetto ha ben poco a che fare con la psicoanalisi; o meglio, non si è sviluppato secondo le medesime linee teoriche e ha riguardato problemi d'ordine differente⁷. Prima d'ogni articolazione dei sistemi psichici, aldilà d'ogni clinica e d'ogni schematizzazione, l'inconscio del pensiero è faccenda che riguarda l'atto del pensare: «bisognerebbe essere troppo “semplici” per credere che il pensiero sia un atto semplice, chiaro a se stesso, che non ponga in gioco tutte le potenze dell'inconscio e del non senso nell'inconscio»⁸. Attraverso la costruzione di un tessuto teorico d'ispirazione fortemente leibniziana che risuona in quasi ogni sua pagina, Deleuze esplora il mondo sub-rappresentativo, ricorrendo ad autori come Salomon Maimon, Gustav Theodor Fechner, René Thom, Benoît Mandelbrot, Alfred North Whitehead, solo per citarne qualcuno – al fine di lavorare i concetti di volta in volta considerati. Tali autori sono usati da Deleuze alla stregua di filtri, di «setacci», di ulteriori determinazioni per problemi già presenti in Leibniz ma che devono essere riproposti e pensati nuovamente.

Differenza e rappresentazione

Occorre innanzitutto delimitare il terreno d'indagine e delineare con precisione ciò che Deleuze indica con il termine «rappresentazione», concetto che raccoglie sedimentata al proprio interno una lunghissima storia filosofica. Nella primissima pagina di *Differenza e ripetizione* egli afferma che «il primato dell'identità [...] definisce il mondo della rappresentazione» e che «il pensiero moderno nasce dal fallimento della rappresentazione, come dalla perdita delle identità e dalla scoperta di tutte le forze che agiscono sotto la rappresentazione dell'identico»⁹. Ciò che Deleuze intende istituire in tal

⁶ Gilles Deleuze, (1969) *Logique du sens*, tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 59.

⁷ Abbiamo già preso in considerazione la nozione contigua d'«inconscio differenziale» in un lavoro precedente cui ci permettiamo di rinviare cfr. Claudio D'Aurizio, *L'inconscio differenziale: un concetto firmato Deleuze*, in “L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi”, n. 5/2018, pp. 92-113. Le argomentazioni sostenute da questi due lavori sono complementari e conducono entrambi a definire una certa concezione non psicoanalitica dell'inconscio presente in Deleuze.

⁸ Deleuze, *Logica del senso*, p. 72.

⁹ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 1.

modo è una contrapposizione, la cui tensione è percepibile dall'inizio alla fine del testo, tra due serie di concetti.

La prima è quella composta dai concetti eponimi del testo, la differenza e la ripetizione, che sono al centro del pensiero e della «vita moderna»¹⁰, come dimostrano le esperienze artistiche, intellettuali e teoriche cui il libro si richiama apertamente, fra cui lo svolgimento del problema della differenza ontologica nella filosofia di Heidegger, l'approccio metodologico dello strutturalismo e della psicoanalisi, il romanzo contemporaneo – tutte accomunate da un «antihegelismo generalizzato»¹¹. La seconda è formata, invece, dai concetti d'identità, circolarità, rappresentazione, espressioni di un approccio «non-moderno» al pensiero, di una filosofia che non può essere considerata che “superata” almeno dopo Kierkegaard e Nietzsche. La rappresentazione, insomma, appartiene a un mondo *superato*, non moderno.

Ma di cosa si tratta? Cosa indica questo concetto? Diremmo che per rappresentazione si debba intendere il modo d'incedere del pensiero quando è posto sotto il segno dell'identità, un metodo di costruzione di idee e concetti che poggia interamente sul presupposto della mediazione universale, un modo di percepire la ripetizione esclusivamente come generalità e d'inquadrare la differenza soltanto come negazione (A non è B). Essa contrassegna la quasi totalità di quel mondo non moderno del pensiero che inizia con Platone e prosegue, sotto certi aspetti, fino ai nostri giorni – con alcune sparute eccezioni¹². È chiaro che questo lungo “dominio” della rappresentazione delinea una lettura metodologicamente forte: per Deleuze la storia della filosofia «perde ogni interesse se non si ripropone di risvegliare un concetto assopito e di rimetterlo in gioco su una nuova scena, anche a costo di rivolgerlo contro se stesso»¹³.

Per osservarne meglio il funzionamento, la rappresentazione dev'essere ricondotta all'opposizione che dispone, da una parte, l'identità e la generalità, quest'ultima intesa «come generalità del particolare» (ad esempio la generalità vuota di una legge, che sia quella morale o della natura); dall'altra, la differenza e la ripetizione come «universalità del singolare»¹⁴ (la

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 1.

¹² Fra cui ricordiamo la teoria stoica dell'evento e Lucrezio, il pensiero di Duns Scoto, quello di Spinoza e, come vedremo, un certo *côté* “notturno” di Leibniz, in aggiunta, *ça va sans dire*, alle summenzionate esperienze moderne cui Deleuze dichiara d'ispirare il proprio lavoro.

¹³ Deleuze, Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, p. 74.

¹⁴ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 8.

ripetizione profonda del miracolo o della singolarità di un'opera d'arte). Tale diade scandisce internamente il pensiero filosofico, determinando due differenti modalità di costruzione dei concetti. La rappresentazione esprime una formazione che attiene alla prima coppia. In essa, infatti, «il rapporto del concetto e del suo oggetto» è posto sotto il «duplice aspetto» della rammemorazione e del riconoscimento: la rappresentazione si dispiega secondo i principi di un «leibnizianesimo volgarizzato»¹⁵.

Secondo un *principio di differenza*, ogni determinazione è in ultima istanza concettuale; o fa parte in atto della comprensione di un concetto. Secondo un *principio di ragione sufficiente*, si dà sempre un concetto per cosa particolare e secondo il *principio* reciproco, quello *degli indiscernibili*, si dà una e una sola cosa per concetto. L'insieme di tali principi forma l'esposizione della differenza come differenza concettuale o lo sviluppo della rappresentazione come mediazione¹⁶.

La «comprensione infinita» implicita nella rappresentazione riconduce la differenza alla somiglianza e all'identità, rimuove la ripetizione opponendole la generalità. Da una parte, la differenza è «fondata»¹⁷, intesa sul terreno di una comune somiglianza fra i concetti: «il principio di differenza [...] non si oppone, ma al contrario lascia il massimo gioco possibile all'apprensione delle somiglianze»¹⁸. Dall'altra, la determinazione rappresentativa è incapace di restituire una singolarità, il movimento di una ripetizione: «ogni limitazione logica» nella comprensione del concetto «lo provvede di una estensione superiore a 1, infinita in linea di diritto, e perciò di una generalità tale che nessun individuo può corrispondergli *hic et nunc*»¹⁹.

Si può riassumere sostenendo che la critica della rappresentazione in Deleuze ne compori e sostenga numerose altre. Come quella dell'*identità* quale principio che sottomette la differenza annullandola; della *negazione*, quale strumento teorico attraverso cui l'identità definisce surrettiziamente la differenza (A non è B); della *mediazione*, quale processo di appiattimento generale delle differenze l'una nell'altra; della *generalità*, quale

¹⁵ Ivi, p. 21.

¹⁶ Ibidem, corsivi nostri.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 351.

¹⁸ Ivi, p. 21.

¹⁹ Ibidem.

dissimulazione della ripetizione e della singolarità attraverso un'espansione spropositata del concetto; del *fondamento*, quale terreno che istituisce un sistema di giudizio per l'Essere e il pensiero; del *riconoscimento* e della *rammemorazione*, quali movimenti di una falsa conoscenza (secondo cui conoscere è in realtà ricordare, riconoscere). Ma la rappresentazione nasconde molto altro ancora. È, contemporaneamente, la causa, il risultato e il mascheramento di alcune «illusioni» radicali circa il ruolo e il funzionamento del pensiero, come quella secondo cui «pensare significherebbe rappresentarsi la realtà», o quella che vuole il pensiero come un'«attività innata, naturale e spontanea». L'illusione, in altre parole, di considerare semplicemente dati la natura, l'esistenza e l'oggetto del pensiero, identificando il suo obiettivo nel riflettere sul mondo «così come, di consueto, appare nell'esperienza ordinaria»²⁰.

Consideriamo pertanto una declinazione più specifica della rappresentazione, quella che Deleuze ritrova nelle *Critiche* di Kant, dov'è possibile distinguere tra la rappresentazione e *ciò che si presenta*. Quest'ultima espressione indica sia le forme a priori dello spazio e del tempo (l'intuizione pura), sia l'apparizione di ciò che attraverso esse si dà alla sensibilità (il fenomeno)²¹. Nella rappresentazione, invece, è necessario sottolineare il ruolo svolto dal prefisso: «rappresentazione [*ri*-presentazione] implica una ripresa attiva di ciò che si presenta, dunque un'attività e un'unità che si distinguono dalla passività e dalla diversità proprie alla sensibilità come tale»²². Pertanto, la rappresentazione, intesa quale *ri*-presentazione, appare di per sé stessa come una forma di conoscenza, «come *la sintesi di ciò che si presenta*»²³. Si compie in tal modo la divisione, lo strappo interno alla conoscenza fra recettività e spontaneità. Per Kant, infatti, la conoscenza «emana da due fonti basilari dell'animo: la prima di queste consiste nel

²⁰ Paolo Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, pp. 65-66.

²¹ Cfr. Immanuel Kant, (1781) *Kritik der reinen Vernunft*, tr. it. *Critica della ragion pura*, Adelphi, Milano 1999, pp. 76 e sgg.

²² Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, PUF, Paris 1963, p. 15, trad. nostra. L'argomentazione di Deleuze è più immediata nell'originale francese, dacché il termine in questione è *re-présentation*, che suona come «*ri*-presentazione». Esso sembra dunque aver mantenuto più evidente il legame con l'etimo latino del termine, derivante dal verbo *repraesentare* (composto dalla particella *re*, ovvero “di nuovo”, e da *praesens*, ossia “presente”) che indica, nel senso più generale, l'atto di “rendere presente qualcosa d'altro”. In *Differenza e ripetizione* si legge: «il prefisso RE del termine *repraesentatio* significa la forma concettuale dell'identico che si subordina le differenze» (Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 79).

²³ Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, p. 15.

ricevere le rappresentazioni (*recettività* delle impressioni), e la seconda è la facoltà di conoscere un oggetto mediante queste rappresentazioni (*spontaneità* dei concetti)»²⁴. Questa divisione implica due elementi che oltrepassano la sintesi realizzata dalla conoscenza: una «coscienza in generale» e un «oggetto qualsiasi». Da una parte, infatti, è necessaria «l'appartenenza delle rappresentazioni a una stessa coscienza nella quale esse devono essere collegate»; dall'altra, «un rapporto necessario con un oggetto»²⁵. In altre parole, le rappresentazioni in Kant sono “mie” «nella misura in cui sono collegate nell'unità di una coscienza, in maniera che l'“Io penso” le accompagni» e, parallelamente, finché c'è un «oggetto qualunque» a fungere da «correlato dell'Io penso o dell'unità della conoscenza»²⁶.

Tale struttura spiega perché il trascendentale kantiano da strumento d'indagine delle «condizioni» di conoscenza possibile si rovesci nel semplice calco del «condizionato». Il vizio di questa determinazione «del trascendentale come coscienza» consiste nel «concepire il trascendentale a immagine e somiglianza di ciò che si presume fondi»²⁷. Il procedimento che lo fonda è strano per Deleuze: «consiste nell'elevarsi dal condizionato alla condizione per concepire la condizione come semplice possibilità del condizionato. Ecco che ci si eleva a un fondamento, ma il fondato resta quello che era, indipendentemente dalla operazione che lo fonda [...]. Così si è perennemente rinviati dal condizionato alla condizione, ma anche dalla condizione al condizionato»²⁸.

La rappresentazione infinita

Abbandoniamo ora Kant e la rappresentazione kantiana, su cui ritorneremo nel prossimo paragrafo, per concentrarci momentaneamente su Leibniz ed Hegel. Rientra fra i caratteri della rappresentazione osteggiati da Deleuze quello dell'*organicità*, ovvero la regolazione della differenza attraverso le

²⁴ Kant, *Critica della ragion pura*, p. 108, corsivi nostri.

²⁵ Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, pp. 24-25, trad. nostra. Cfr. ad es. Kant, *Critica della ragion pura*, pp. 86, 172.

²⁶ Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, p. 25.

²⁷ Deleuze, *Logica del senso*, p. 98.

²⁸ Ivi, p. 24. Sul senso che il trascendentale assume in Deleuze cfr. anche Gérard Lebrun, *Le transcendantal et son image*, in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, éd. par Éric Alliez, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson 1998, pp. 207-232. Si considerino anche le pagine de *Le parole e le cose* sull'«allotropo empirico-trascendentale» (Foucault, *Le parole e le cose*, pp. 343-353).

categorie del Piccolo e del Grande. La rappresentazione pone ripetutamente la questione: «fin dove la differenza può e deve andare, in termini di grandezza e di piccolezza, per entrare nei limiti del concetto senza perdersi al di qua né sfuggire al di là»?²⁹ È merito di Leibniz ed Hegel aver incrinato questo principio insinuando l'infinito all'interno della rappresentazione, rompendo ogni proporzione organica e trasformandola in una rappresentazione *orgiaca*: «la rappresentazione trova in sé l'infinito [...] scopre in sé il tumulto, l'inquietudine e la passione sotto la calma apparente o i limiti dell'organizzato, ritrova il mostro»³⁰. Si tratta di una trasformazione ottenuta grazie a uno stravolgimento della prospettiva rappresentativa perché mentre la rappresentazione organica «conserva per principio la forma e per elemento il finito», al contrario quella orgiaca «ha per principio il fondamento e l'infinito come elemento»³¹.

Eppure, trasformazione non equivale a superamento. Sebbene abitata dall'infinito, la rappresentazione continua a esercitare le proprie funzioni di controllo e di organizzazione della differenza³². Hegel la trasforma in rappresentazione dell'infinitamente grande. La contraddizione dialettica, ovvero il movimento della differenza intesa come opposizione dei contrari, è «astratta fino a quando non va all'infinito» e l'infinito hegeliano incontra «l'infinitamente grande della teologia», *l'ens quo nihil maius cogitari possit*³³. La *Fenomenologia dello spirito* avanza grazie a una doppia negatività che origina un'identità finale e assoluta: «nell'infinitamente grande, l'uguale contraddice l'ineguale, in quanto lo possiede in essenza, e si contraddice a sua volta in quando si nega negando l'ineguale»³⁴. Per questo motivo la contraddizione hegeliana appare maggiormente pernicioso e opprimente nei confronti della differenza di quanto non lo sia la rappresentazione. In Hegel la differenza è negatività, contraddizione che dovrà risolversi nella grande identità del sapere. Ciò dipende dal fatto che «la

²⁹ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 45.

³⁰ Ivi, p. 61.

³¹ Ivi, p. 63.

³² «La rappresentazione orgiaca non può scoprire in sé l'infinito se non lasciando sussistere la determinazione finita e, ancor più, dicendo l'infinito *di* questa stessa determinazione finita, rappresentandola non come delegata o scomparsa, ma come sul punto di dileguare e di scomparire, dunque in atto di generarsi nell'infinito» (ibidem).

³³ Ivi, pp. 64-65.

³⁴ Ivi, p. 66.

differenza è già avviata sul filo teso dall'identità»³⁵, è concepita da principio sotto la sua egida.

L'infinito introdotto nella rappresentazione da Leibniz è invece, secondo Deleuze, l'*infinitamente piccolo* rivelato dal calcolo infinitesimale. Lo strumento di realizzazione della rappresentazione in questo caso è la «vice-dizione», concetto coniato da Deleuze per rimarcare la distanza dalla contraddizione hegeliana. Il punto dirimente è il rapporto tra essenziale e inessenziale istituito dalle due. Mentre la prospettiva identitaria sottesa alla contraddizione conduce al dileguarsi dell'inessenziale, nella vice-dizione «l'inessenziale comprende l'essenziale nella contingenza»³⁶. In altri termini, laddove nella contraddizione la differenza è presa nel rapporto di opposizione contraddittoria tra due identità, affogando così l'inessenziale nell'essenziale, estinguendone definitivamente le orme, nella vice-dizione, invece, l'inessenziale interviene nella costruzione dell'essenziale. Leibniz adotta un punto di vista che non poggia sull'essenza ma sulla contingenza, in cui la *genesis* dell'essenziale è ricondotta allo sfondo inessenziale da cui emerge.

Un modello efficace della vice-dizione è dato dalla modalità in cui, secondo Deleuze, si costruisce l'appercezione leibniziana. Prendiamo in considerazione la teoria delle «piccole percezioni» per com'è esposta nella prefazione ai *Nuovi saggi sull'intelletto* (1704). Secondo Leibniz, il corpo e l'anima dell'essere umano sono perpetuamente attraversati da un'infinità di piccole percezioni non accompagnate, tuttavia, da alcuna appercezione o riflessione. Si tratta di «cambiamenti nell'anima di cui noi non ci accorgiamo perché le impressioni sono o troppo piccole o troppo numerose [...] sicché non si riesce a distinguerle se non in parte»³⁷. Quest'infinità di minuscole percezioni che s'agitano continuamente, sia sul piano fisiologico, sia su quello psicologico, compongono una sorta di *rumore bianco* costante³⁸. Esemplare, secondo il filosofo tedesco, è il muggito del mare: per intenderlo occorre percepirne tutte

le parti che lo costituiscono, cioè il rumore di ogni singola onda,
benché ciascuno di questi brusii non si faccia conoscere che

³⁵ Ivi, p. 70.

³⁶ Ivi, p. 82.

³⁷ Gottfried Wilhelm von Leibniz, (1704), *Nouveaux essais sur l'entendement humain par l'auteur du système de l'harmonie préétablie*, tr. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di Domenico Omero Bianca, vol. II, UTET, Torino 1968, p. 173.

³⁸ Cfr. Christoph Cox, *Sound Art and the Sonic Unconscious*, in "Organised Sound", n. 14, 2009, pp 19-26.

nell'insieme confuso di tutte le altre onde, cioè dentro questo muggito stesso, e non potrebbe essere notato, se questa onda che lo produce fosse sola. Perciò bisogna che si sia turbati, almeno un poco, dal movimento di ogni singola onda e che si abbia una qualche percezione di ciascuno di questi rumori, per quanto lievi siano, o altrimenti non vi sarebbe neppure quello di centomila onde, perché centomila niente non possono fare qualche cosa³⁹.

Sul modello del calcolo infinitesimale, per Deleuze l'appercezione è un'integrazione degli infiniti rapporti che si determinano continuamente fra le piccole percezioni. Delle relazioni che s'instaurano virtualmente tra queste, soltanto alcune si attualizzano raggiungendo la soglia della coscienza, configurandosi in una percezione cosciente. «La macropercezione è il prodotto di rapporti differenziali che si stabiliscono tra micropercezioni; è dunque un meccanismo psichico inconscio a generare il pensiero»⁴⁰. A ben vedere, le piccole percezioni risultano inessenziali poiché, considerate singolarmente, sono evanescenti, tendenti allo zero, un quasi nulla che, lungi dal determinare un'essenza, è incapace di per sé di giustificare il sorgere di una qualunque sensazione. Eppure, è da quest'inconscio percettivo ch'emergono le percezioni coscienti.

Per Deleuze, la vice-dizione di Leibniz fa avanzare il pensiero sulla strada della differenza, del molteplice, del problematico più di quanto non faccia la contraddizione hegeliana. Tuttavia, entrambi i procedimenti mettono ancora capo a una rappresentazione (seppur infinita). Mentre la rappresentazione organica deriva direttamente dal principio d'identità, quella orgiaca, pur non promanando più da esso, ha nondimeno bisogno di un fondamento e, pertanto, continua a conferire all'identità «un valore infinito»: finita o infinita che sia, la rappresentazione commette l'errore di «confondere il concetto proprio della differenza con l'iscrizione della differenza nell'identità del concetto in generale»⁴¹.

³⁹ Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, p. 174.

⁴⁰ Gilles Deleuze, (1988) *Le Pli. Leibniz et le baroque*, tr. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 155.

⁴¹ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, pp. 70-71.

Il punto di vista genetico

Formata trascendentalmente à la Kant, oppure resa infinita come accade in Hegel e Leibniz, la rappresentazione non è altro che uno scrigno di illusioni. Occorre abbandonare le forme «della coscienza personale e dell'identità soggettiva, che si accontenta[no] di ricalcare il trascendentale sui caratteri dell'empirico»⁴², e discendere, invece, al di sotto della rappresentazione, per attingere alle condizioni reali che determinano la genesi del pensiero. L'esplorazione degli elementi sub-rappresentativi, di tale aldiquà della rappresentazione, avviene in Deleuze innanzitutto sulla scorta di Maimon, uno fra i più «zelanti» lettori di Kant⁴³.

La sua efficacia risiede nell'aver ritrovato la filosofia leibniziana a partire da una posizione squisitamente kantiana. La sua «genialità» nell'aver mostrato quanto «il punto di vista del condizionamento sia insufficiente per una filosofia trascendentale» dal momento che entrambi i «termini della differenza devono essere ugualmente pensati», vale a dire che «la determinabilità deve a sua volta essere pensata come superantesi verso un principio di determinazione reciproca»⁴⁴. Il ricorso a Leibniz permette di superare questa *impasse* kantiana, grazie al recupero di un punto di vista *genetico* sulla conoscenza. Secondo Maimon, infatti, il noumeno cessa di essere un oggetto in sé già formato per trasformarsi nei rapporti «differenziali» che determinano gli oggetti. I differenziali sono noumeni, «idee della ragione» che fungono da «principi di definizione della genesi degli oggetti» secondo certe regole dell'intelletto⁴⁵.

L'esempio utilizzato da Maimon per evidenziare la distanza del proprio sistema rispetto a quello kantiano è il seguente. Sostenere la diversità

⁴² Deleuze, *Logica del senso*, p. 92. Il trascendentale non va totalmente abbandonato ma, piuttosto, «fatto rientrare in un empirismo superiore, l'unico in grado di esplorarne il campo e le regioni, poiché, contrariamente a quanto poteva supporre Kant, l'empirismo trascendentale non può essere indotto dalle forme empiriche ordinarie così come appaiono nella determinazione del senso comune» (Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 186).

⁴³ Sullo zelo «perverso» di Maimon nei riguardi di Kant cfr. David Lapoujade, (2014) *Deleuze, les mouvements aberrants*, tr. it. *Deleuze. I movimenti aberranti*, a cura di Claudio D'Aurizio, Mimesis, Milano 2020. La conoscenza di Maimon da parte di Deleuze dipende da Martial Gueroult, uno dei suoi «maestri» autore di un'importante monografia sul pensiero del pensatore post-kantiano (cfr. Martial Gueroult, *La Philosophie transcendante de Salomon Maimon*, Alcan, Paris 1929) e dal testo di Jules Vuillemin, *L'Héritage kantien et la révolution copernicienne*, PUF, Paris.

⁴⁴ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 226.

⁴⁵ Salomon Maimon, (1790) *Versuch über die Transscendentalphilosophie*, tr. it. *Saggio sulla filosofia trascendentale*, Aracne, Roma 2019, p. 152.

di due colori, per esempio del rosso dal verde, implica due possibili utilizzi del «concetto puro dell'intelletto 'diversità'»: o, come vuole Kant, in quanto rapporto fra i rispettivi spazi quali «forme a priori», oppure, come vuole Maimon, in quanto «rapporto dei loro differenziali, che sono idee della ragione a priori»⁴⁶. Se quest'ultimo propende per questa seconda opzione è proprio per rendere conto del funzionamento *genetico* della conoscenza. L'intelletto, infatti, non apporta unità al molteplice come una rappresentazione a una cosa in sé già formata. Al contrario, esso

non può pensare gli oggetti in altro modo, che stabilendo la regola o il modo del loro generarsi: solo così il suo molteplice può essere portato sotto l'unità della regola. Di conseguenza, l'intelletto non può pensare alcun oggetto come già generato, ma solo come generantesi, cioè come fluente. La regola particolare della genesi di un oggetto, o la specie del suo differenziale, ne fa un oggetto particolare; e i rapporti tra oggetti diversi scaturiscono dai rapporti delle loro regole genetiche, o dei loro differenziali⁴⁷.

L'alternativa proposta da Maimon, sottolinea Deleuze, ricalca la doppia interpretazione possibile dell'enunciato “la linea retta è il percorso *più breve* tra due punti” – esempio che ritorna spesso nel *Saggio sulla filosofia trascendentale*. Il senso di “più breve”, infatti, può essere interpretato secondo due punti di vista: il primo è quello del *condizionamento* (alternativa kantiana) come «schema dell'immaginazione» la cui funzione è determinare lo spazio «conformemente al concetto»; il secondo è quello *genetico* (alternativa maimoniana) in cui “il più breve” è un'idea che «supera la dualità» di concetto e intuizione, che «interiorizza» la differenza tra la retta e la curva, esprimendola «nella forma di una determinazione reciproca»⁴⁸. Riassumendo, la dislocazione fra il sistema kantiano e quello leibniziano (e wolffiano) è centrale per Maimon. Nel primo, in cui «sensibilità e intelletto sono due fonti della [...] conoscenza del tutto differenti», non si riesce a determinare come l'intelletto possa «sottoporre al proprio potere (alle regole), qualcosa che in suo potere non è (gli oggetti dati)», mentre nell'altro, dove «entrambe fluiscono da un'identica fonte di conoscenza (la loro differenza consiste solo nei gradi di adeguatezza di tale conoscenza)», la questione non

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, pp. 152-153.

⁴⁸ Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 227.

pone particolari problemi. Infatti, qui tempo e spazio sono «concetti intellettuali, sebbene indistinti, delle relazioni e dei rapporti degli enti tra di loro», e pertanto si può convenientemente sottometerli «alle regole dell'intelletto»⁴⁹.

Questo «rivolgimento» della rappresentazione permette di penetrare al di sotto di essa, nel tessuto «sub-rappresentativo» che brulica di singolarità, per arrivare fino alle radici dei «dinamismi spazio-temporali» e alle «Idee che si attualizzano in essi»⁵⁰. I concetti sub-rappresentativi scalzano le categorie - «indicazioni sommarie, forgiate in favore e a causa della rappresentazione, che usurpa il nome di *pensiero*»⁵¹ - e consentono di percorrere la genesi di un processo, di un oggetto, di un soggetto, l'attualizzazione di un'Idea.

La critica della rappresentazione guadagna così in efficacia grazie alle geniali intuizioni di Maimon che mostra, infatti, a seguito della «rivoluzione copernicana» di Kant, la necessità di fare ritorno a Leibniz per apportargli un'idea nuova. Pur scoperchiando il mondo brulicante della differenza che si agita nell'infinitamente piccolo attraverso il ricorso al principio di *compossibilità*, infatti, Leibniz finisce col richiudere il sipario al di sopra di esso, ribadendo il dominio dell'identità e della rappresentazione. Maimon, al contrario, ci ricorda che è la differenza a rendere possibile la genesi del pensiero, che è la differenza ad abitare e costituire l'inconscio del pensiero puro.

⁴⁹ Maimon, *Saggio sulla filosofia trascendentale*, pp. 176-178.

⁵⁰ Gilles Deleuze, (2002) *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, tr. it. *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Einaudi, Torino 2007, p. 143.

⁵¹ Lebrun, *Le transcendantal et son image*, p. 215.

DAL REALE ALLA FIABA, DALLA FIABA AL REALE.
ETICA E DIALETTICA DELL'IMMAGINARIO
CONTEMPORANEO
Aldo Pisano*

Abstract: The aim of this paper is to underline the rule of imaginary in the contemporary fables, analyzing the 'dialectic of imagination' which moves from 'symbolic' to 'Real' and viceversa. Firstly, this work will focus on evolution of Disney's cinematic universe whose narrations became more 'real' in the last movies through the psychoanalytic introspection of each character - especially the evil-ones. Secondly, the difference between hero's role in mythology and in classical fables will be compared, pointing out the psychoanalytic representation, which is function and fondation of the freudian Super-Ego in fairytales.

Keywords: Imaginary, Symbolic, Real, Ethics, Bettelheim, Disney

Comprendere la funzione del simbolico fiabesco nell'era contemporanea implica incontrare forme della sua manifestazione non solo nella narrazione letteraria, ma anche filmica e digitale. In questi ambiti, una delle produzioni più impegnative e ricche è sicuramente attribuibile al colosso Disney, a cui si farà qui spesso riferimento, essendo la sua incidenza sull'immaginario collettivo quasi onnipervasiva. Nello specifico, analizzare l'evoluzione della fiaba disneyana significa comprendere quali contenuti etici siano in corso di trasmissione dagli anni '30 in avanti. L'eredità Disney è un'eredità che non si consuma nel tempo, non retrograda rispetto alla contemporaneità, ma che anzi matura con essa cogliendo le esigenze sociali, culturali, educative ed etiche del momento storico di riferimento. Dunque, non si sta parlando di una mera fruizione estetica, ma bisogna tenere conto della dimensione performativa, in senso etico e socio-affettivo, che viene esercitata su milioni di persone, soprattutto sulle fasce di giovane età, mediante l'utilizzo di specifiche tecniche narrativo-comunicative. L'opera Disney è principalmente opera cinematografica e analizzarne i contenuti significa assumere il film

* Dottore in scienze filosofiche - Università della Calabria.

«come un oggetto di linguaggio, come luogo di rappresentazione, come luogo di narrazione, come momento di narrazione e come unità comunicativa: in una parola, del film come testo»¹.

Questa operazione è compiuta anche tramite l'uso di specifiche tecniche di produzione, infatti l'utilizzo dell'animazione agli esordi del cinema disneyano costituisce già un tentativo – oltre che di sperimentazione – di ricerca per un maggiore impatto mediatico sul pubblico. Con il rinnovarsi dei tempi, chiaramente il lungimirante colosso Disney non rimane fermo, anzi negli anni '90 decide di combinarsi con nuova forma di produzione, quali la Pixar:

Ciò che si impone immediatamente all'attenzione di pubblico e critica è la curatissima veste estetica delle nuove immagini che l'opera del 1995 [*Toy story*] suggella come un vero e proprio standard da cui, da quel momento in poi ogni film creato digitalmente non potrà più prescindere. Come *Biancaneve e i sette nani* (1937), primo lungometraggio d'animazione prodotto da Walt Disney a cui l'opera di Lasseter è stata spesso associata in quanto apripista di una nuova era dell'immaginario, i film della Pixar si dimostrano da subito capaci di generare meraviglia e stupore nella misura in cui risultano in grado di conferire vita in modo credibile a creature e oggetti di ogni tipo, quotidiani o fantastici che essi siano².

Dunque, sussiste una chiara relazione fra l'utilizzo dell'immagine, il modo in cui viene prodotta, e il suo impatto sull'immaginario³. Non solo la tecnica viene contestualizzata perché abbia maggiore influenza, ma anzi si potrebbe affermare che questo aggiornamento entra come esigenza nel processo evolutivo disneyano, perché costituisce il mezzo più funzionale alla trasmissione dei contenuti.

Allo stesso modo, dal punto di vista etico, Disney non si chiude in un'atavica dimensione assiologica lontana dal presente, ma si pone

¹ Francesco Casetti, Federico Di Chio, (1990) *Analisi del film*, Bompiani, Milano 2004 (XIV^a ed.), p. 1.

² Christian Uva, *Il sistema Pixar*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 59-60.

³ «Vi è un momento, da 1989 al 1999, in cui la fiaba e il cinema, più di ogni altro periodo, diventano complementari e si fondono credano una straordinaria alchimia che sazia l'appetito di incanto spettatoriale. Ciò accade proprio quando l'orizzonte digitale sembra ormai inglobare qualsiasi tensione al sogno e al fantastico e si concretizza attraverso il cosiddetto *Rinascimento Disney*» [Tommaso Ceruso, *Tra Disney e Pixar. La "maturazione" del cinema d'animazione americano*, Sovera, Roma 2013, p. 7].

ermeneuticamente in un contesto attuando di continuo un processo dialettico-evolutivo di riconfigurazione dell'esperienze morale, e lo fa in un'oscillazione che procede dal fiabesco al reale, dal reale al fiabesco.

Guardando alle opere classiche - da *Biancaneve e i sette nani* (1937) a *Toy story* (1995) - ci si rende conto che quella dimensione idealistico-dicotomica dei principi "bene" e "male" non solo va scemando, ma è messa in crisi già agli esordi, tra gli anni '40 e '60. Ora, seguendo il modello della fiaba classica, si assiste a un'iniziale esemplificazione dell'esperienza valoriale perché vi sia, da parte del giovane pubblico, una più fluida percezione del senso morale implicito nella narrazione. Tuttavia, Disney squarcia nel simbolico fiabesco, mostrando il Reale in tutta la sua brutalità: passando per la morte della madre di Bambi, e procedendo per *Mary Poppins* (1964), sino ad arrivare a *Toy Story 3* (2010), *Maleficent* (2014), e *Ritorno al bosco dei 100 Acri* (2018), l'elemento del realismo pare avere un ruolo preponderante. Infatti, i contenuti etici proposti richiamano anche un pubblico più consapevole e più adulto, in accordo a una percezione del reale che sfugge al processo di simbolizzazione: «L'animazione disegna scenari favolistici e favolosi. Il cinema, poi, li ripensa. Mentre porta avanti il proprio discorso a due dimensioni, la Disney non trascura il racconto per "volumi", liberando alcune fiabe dalle catene del fantastico per proiettarle nel mondo concreto di uomini e donne»⁴.

In realtà, questa operazione non è originariamente disneyana, ma fa riferimento a una tendenza propria della narrazione fiabesca. Come scrive Bruno Bettelheim:

Molti genitori credono che al bambino dovrebbero essere presentate soltanto la realtà conscia o immagini piacevoli e capaci di andare incontro ai suoi desideri: egli dovrebbe insomma essere esposto unicamente al lato buono delle cose. Ma questo alimento unilaterale nutre la mente soltanto in modo unilaterale, e la vita reale non è tutta rosa e fiori. [...] La cultura dominante preferisce fingere, soprattutto quando si tratta di bambini, che il lato oscuro dell'uomo non esista, e professa di credere in un'ottimistica filosofia del miglioramento. La stessa psicanalisi è vista come un sistema per rendere facile la vita: ma non era questo l'intendimento del suo fondatore. La psicanalisi fu creta

⁴ Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza. L'evoluzione della donna secondo Disney*, UltraShibuya, Roma 2016, p. 173.

per consentire all'uomo di accettare la natura problematica della vita senza esserne sconfitti o cercar di evadere dalla realtà⁵.

Dunque, la strega è strega perché è il prodotto di ciò che le è stato fatto, del male subito e immagazzinato come trauma, non metabolizzato, non superato. La strega, incarnazione falsificata del male assoluto, allora non è altro che il sintomo di un processo che può essere letto, lacanianamente, *après-coup*, in senso retrospettivo.

L'anamnesi permette di recuperare l'esperienza vissuta, di presentificare il passato così da comprendere il *perché* la strega sia tale, perché compia il male. Da qui, ad esempio, l'intera esposizione della storia di Maleficent diviene fondamentale perché suscita negli spettatori una comprensione empatica, tanto da decostruire quell'immagine piatta e stigmatizzata presentata in *La bella addormentata nel bosco* (1959) e svilupparne il percorso di costruzione del sé, che fa di Maleficent non più una strega ma la succube di un "principe"⁶, la cui funzione simbolica viene a sua volta capovolta, grazie all'intervento dell'elemento realistico.

In tal modo emerge come in ogni individuo bene e male convivano in maniera dicotomica, per cui a tutti è data la possibilità di una redenzione, tanto quanto di una dannazione: l'uomo è eticamente posto al centro fra queste due opposte tendenze. Si evince qui l'importanza del processo empatico, messo in atto dal testo-film. Come scrive Vittorio Gallese: «leggendo o ascoltando una frase che descrive un'azione compiuta da una mano si attiva la rappresentazione motoria della stessa azione»⁷, il che

⁵ Bruno Bettelheim, (1975) *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 2016 (XX^a ed.), p. 13.

⁶ Sempre in termini di analisi contestuale, nel caso della ormai famosissima Elsa di *Frozen* (2013), quanto in quello dell'attuale Elastigirl de *Gli Incredibili 2* (2018) emerge sempre di più la linea relativa alla parità di genere. Elsa non ha bisogno del principe, Elastigirl va a svolgere il suo lavoro, mentre il marito Mr. Incredibile assume sempre di più il ruolo del casalingo. Così, anche in Maleficent, che vive della sua solitudine, la figura di Aurora non ha bisogno del principe per risvegliarsi, permettendo un'indipendenza del genere femminile dal maschile. Elemento non presentissimo nei primi lungometraggi Disney. Questo perché, probabilmente, i primi lavori Disney manifestano un nuovo tentativo di produzione cinematografica nella forma dell'animazione, mentre più avanti nel tempo la Disney matura una sua visione del cosmo valoriale, una sua "filosofia" che attinge dalle urgenze del presente storico.

⁷ Vittorio Gallese, Valentina Cuccio, *The paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity and the Bodily Self*, in T. Metzinger, J.M. Windt (a cura di), *Open MIND*, MIND Group, Frankfurt a. M. 2015, p. 11.

significa che anche attraverso una percezione indiretta dell'agire, si attivano le aree cerebrali del *neuro-mirroring* che potenziano e permettono l'esercizio dell'empatia.

L'emarginato, il reietto, prodotto del male è spesso colui sul quale si additano colpe, perché pare essere la figura più fragile su cui è possibile questa operazione di "scarico" della colpa morale, o addirittura della stessa esistenza del male in termini ontologici di cui l'antagonista diviene segno, cifra. Questa fragilità si potenzia, per cui la risposta, a volte, è quella dell'identificarsi con ciò che il collettivo proietta sul personaggio stesso: «I'm not good/ I'm not nice / I'm just right / I'm the witch» canta quasi in preda alla follia Meryl Streep, in *Into the woods* (2014). Una follia che è *sinthomo* del Reale incombente, inevitabile che ha ormai squarciato l'ordine simbolico e impone un'ardua presa di consapevolezza. Da qui, l'articolarsi della tensione fra l'individuazione e la personalità⁸, in cui la prima soccombe di fronte alla necessità collettiva di simbolizzare il male in un soggetto reale e su cui tale soggetto tende ad appiattirsi.

Questa procedura di mescolamento, tuttavia, si propone già nel 1964 con *Mary Poppins*, il momento in cui diviene strutturalmente evidente il binomio infanzia-responsabilità, fiaba-Reale, proprio come ha mostrato recentemente il film *Saving Mr. Banks* (2013). Dunque, se è necessario condensare nell'esperienza etica del quotidiano sia l'idillio/simbolico/fiabesco del mondo dell'infanzia, sia il reale del mondo della responsabilità, e se la buona *Paideia* è quella di educare sin da giovani alla responsabilità, al realismo - perché si prepari il fanciullo alla tragica verità dell'esistenza - quale modo migliore di farlo se non lavorando con una tecnica cinematografica innovativa mescolando attori reali e cartoni animati. Una scelta tecnica, che è anche il frutto di un compromesso funzionale per meglio rendere l'omogenea presenza di simbolico e reale, e questo avviene proprio in *Mary Poppins*. In realtà, questa imperante funzione del realismo, si traduce, per Bettelheim, in fiabe "amorali" che

non presentano nessuna polarizzazione e nessun raffronto fra buoni e cattivi; questo perché simili fiabe hanno uno scopo totalmente diverso. Queste storie o questi personaggi, come *Il gatto con gli stivali*, dove l'eroe assicura il successo mediante la frode, come la fiaba di Jack, che ruba il tesoro del gigante, costruiscono il carattere non promuovendo

⁸ Carl Gustav Jung, (1928) *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, tr. it. *L'io e l'inconscio*, a cura di Arrigo Vita, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

scelte fra il bene e il male, ma dando al bambino la speranza che anche i più umili possono riuscire nella vita⁹.

Se negli altri cartoni, come ad esempio quelli firmati Warner Brothers, la dicotomia bene-male è mantenuta in eterna opposizione, senza forme risolutive (Willy il coyote e Beep-Beep, Taddeo e Bugs Bunny, Silvestro e Titti), nel cinema firmato Walt Disney, il Reale non è altro che l'istanza che raccoglie l'esperienza assiologica, non più eternizzando la polarità del conflitto¹⁰, ma superandola in una prospettiva naturalmente armoniosa ed integrativa tra bene e male, affidandola allo sviluppo etico del personaggio, quindi al percorso evolutivo dell'eroe.

Si consideri che con la narrazione filmica attuale, il bombardamento multimediale diventa funzionale all'attivazione di più canali che possano garantire il senso di una conoscenza che procede per esperienza diretta, non solo leggendo o ascoltando parole, ma anche osservando immagini, guardando video, percependo l'informazione in virtù di una pluri-stimolazione sensoriale. Questa non solo garantisce una maggiore assimilazione delle conoscenze, ma anche un maggiore sviluppo delle varie dimensioni nello spettatore/bambino: da quelle percettivo-attentive, a quelle logico-razionali e affettivo-relazionali, facendo leva sulle emozioni.

L'utilizzo di una formula narrativa (letteraria o filmica) per la trasmissione dei contenuti rappresenta un buon modo per potenziare le capacità empatiche, infatti la narrazione (sia essa orale o scritta) garantisce già una prima possibilità di simulazione anche dal punto di vista neurobiologico, per cui l'attivazione «dei neuroni specchio comporterebbe nell'osservatore di un'azione l'immediata comprensione dello scopo o dell'intenzione che la anima, creando la base per le relazioni intersoggettive che s'incardinano intorno al ruolo svolto dal corpo»¹¹.

Il dato di maggiore interesse sta proprio nel fatto che non solo l'esperienza diretta permette di attivare quelle specifiche aree cerebrali che quindi predispongono all'attività empatica. In questi termini, proprio la neonata neuroermeneutica della letteratura «si riferisce a una dinamica complessa dell'esperienza letteraria, che non viene scomposta nelle sue

⁹ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, p. 16.

¹⁰ Cfr. Andrea Tagliapietra, *Filosofia dei cartoni animati. Una mitologia contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

¹¹ Renata Gambino, Grazia Pulvirenti, *Storie, menti, mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 35.

manifestazioni parziali, ma riproposta nella sua dinamicità relazionale, coinvolgendo i livelli della fisicità, dell'emozione, della cognizione. E la qualità dinamica del movimento corporeo e dell'azione è rilevante in ognuno di essi»¹².

Attraverso la lettura di un testo, il soggetto riesce a immaginare ciò che legge ridefinendo quell'immagine della finzione letteraria come esperienza emotiva, mediante l'immedesimazione - e quindi l'empatizzazione - con il personaggio di una storia e dei suoi stati. Leggere è un veicolo per l'accumulo di esperienze emotivo-empatiche, ma *ascoltare e vedere* può esserlo ancora di più: «l'orientamento narrativo si inserisce a pieno titolo, all'interno dei modelli formativi di orientamento con l'intenzione di mettere al primo posto la dimensione autoriflessiva dei processi di costruzione dell'identità personale, lo sviluppo di competenze fondamentali per la progettazione di sé e dei propri progetti personali e professionali, l'incremento di potere di un soggetto sulla propria vita e sulle proprie scelte»¹³.

La narrativa digitale e/o multimediale, di cui fa ampio uso Disney mediante l'immagine cinematografica, tende a dissipare la funzione immaginativa del bambino scavalcando spesso la funzione della fiaba in quanto mediatore simbolico: «Oggi la maggior parte dei bambini conoscono le fiabe solo in versioni edulcorate e semplificate che attenuano il loro significato e le privano dei contenuti più profondi: versioni come quelle dei film e degli spettacoli televisivi trasformano le fiabe in uno spettacolo privo di significato»¹⁴. Si consideri, però, che i temi e i contenuti a fondamento psicoanalitico vengono comunque mantenuti: il distacco madre/figlia (*Maleficent*, 2014), la fine dell'infanzia (*Toy Story 4*, 2018), il complesso edipico (*Il re leone*, 1994).

¹² Renata Gambino, Grazia Pulvirenti, *Storie, menti, mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, p. 45.

A tal proposito: «se l'empatia è connessa alla lettura del testo letterario in termini di correlati neurali, non è eccessivo implicarne l'utilizzazione come strumento di formazione di competenze prosociali, oltre che di quelle relative all'educazione letteraria *stricto sensu* (comprensione, analisi, interpretazione, contestualizzazione). La consistenza del loro possibile conseguimento sembra confermata anche in virtù dei processi neuro-cognitivi di tipo empatico che si verificano durante la lettura del testo» [Giuseppe Longo, "Empatia e letteratura Un approccio neurocognitivo agli obiettivi formativi della didattica del testo", in *Formazione e Insegnamento*, IX, n° 3, "Pensa multimedia", 2011, p. 177].

¹³ Federico Batini, Simone Giusti (a cura di), *Le storie siamo noi. Gestire le scelte e costruire la propria vita con le narrazioni*, Liguori editore, Napoli 2009, p. 111.

¹⁴ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, p. 28.

Quindi, l'operazione disneyana è una tipica operazione che viene eminentemente svolta dall'attuale pedagogia "digitale": mantenere i significati tradizionali, ma veicolandoli secondo le modalità della cultura giovanile contemporanea, avvalendosi però di un registro simbolico-fiabesco, che spesso si dissipa in narrazione eccessivamente realistiche, tali da evadere l'ordine del simbolico, per accedere direttamente a quello del Reale.

Tra mito e Fiaba

Nell'immaginario cinematografico odierno è soprattutto importante da considerare la differenza sostanziale fra l'eroe umano e quello mitologico. Il cinema disneyano, infatti, propone l'eroe dell'immaginario classico ponendolo – come si diceva - in un registro sempre più reale. L'immaginario è destituito dal classico, il personaggio è in tutto e per tutto umano, la sua esistenza è intessuta di relazioni, di conflitti che lo attanagliano, allontanandolo da quell'eroe super-umano, derivato della divinità. Anche quando viene condotta questa operazione in *Hercules* (1997) – prodotto in tutto e per tutto riferito alla classicità greca - l'eroe rappresentato vive sempre un'esistenza destituita dalla sua dimensione divina, che lo porta alla "condanna" della mortalità, tale da rendere il protagonista più vicino allo spettatore¹⁵, più umano o, ancora meglio, più reale: «In a postmodern world, competing visions of morality exist. Disney steps into the fray to advocate certain moral lessons and does so by creating characters who experience universal emotions and angst, characters with whom children will identify»¹⁶. Scrive Bettelheim, riguardo la funzione dell'identificazione, che la fiaba «mostra al bambino come può dar corpo ai suoi desideri distruttivi in un solo personaggio, ricevere desiderate soddisfazioni da un altro, identificarsi con un terzo, avere attaccamenti ideali con un quarto e così via, a seconda dei suoi bisogni del momento»¹⁷.

Ora, stando al modo in cui si concepisce la struttura e il valore identificativo del mito, si è di fronte a una situazione particolare. Infatti, già in Platone¹⁸ - più avanti citato dallo stesso Bettelheim - il mito riportato nella

¹⁵ Cfr. Annalee Ward, *Mouse morality. The rethoric of Disney Animated Film*, University of Texas press, Austin 2002, p. 81.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, p. 171.

¹⁸ A questo proposito si rimanda a: Amelia Broccoli, *Educazione e dialettica nel pensiero antico*, Laboratorio edizioni, Cosenza 2018; Paolo Impara, *Platone filosofo dell'educazione*,

letteratura ha un valore formativo dato dal fatto che esso costruisce un modello di virtù esemplare, tramite la raffigurazione di divinità virtuose. Nonostante Platone conduca notoriamente un'aspra critica all'arte, allo stesso tempo valorizza quella letteratura che mostra un modello della divinità da seguire, da imitare, chiaramente senza poterne raggiungere a pieno lo *status*, che di fatto corrisponde a un "Sé ideale".

Per Platone esistono forme di arte non completamente falsate che permettono di restituire il vero, anche se in maniera "velata", una considerazione che è anche ciò che contraddistingue l'origine del pensiero filosofico come passaggio da mito al *lógos*.

Ora, nella visione platonica, ciò che la letteratura mima o rappresenta non è altro che un mondo di modelli, di esempi imbevuti di religiosità. Di fatti, la ricorrenza agli dei olimpici, alla loro presenza fra gli uomini - e tutta la visione "volgare" di divinità che si danno a capricci umani - è quella visione che Platone rigetta. La letteratura propone modelli educativi, esempi che plasmano il carattere e possono farlo nel momento in cui ciò che essa propone si identifica con modelli di virtù: qui si può collocare la differenza fra falsità e verità letteraria. Gli dei sono *exempla*, quindi non sono avvezzi alle faccende umane, e laddove la letteratura o il mito propongono questa visione delle divinità greche, allora si può conferire a essa un valore educativo in quanto è aderente al vero, a quella coincidenza fra divinità e virtù.

Solo così, gli dei possono essere un ideale regolativo per l'agire umano; un modello eternamente raggiungibile, supererogativo, tuttavia mai attuabile:

Gli eroi mitici sono di dimensioni ovviamente sovrumane, e questo è un aspetto che contribuisce a rendere queste storie accettabili per il bambino. Altrimenti il bambino si sentirebbe schiacciato dalla richiesta implicita di emulare l'eroe della propria vita. I miti sono utili alla formazione non della personalità totale, ma soltanto del Super-io. Il bambino sa che non potrà mai essere all'altezza della virtù dell'eroe, o emulare le sue imprese; da lui ci si può aspettare soltanto che imiti l'eroe in misura molto limitata; così il bambino non viene sconfitto dalla discrepanza fra questo ideale e la propria piccolezza.

Tuttavia, i veri eroi della storia, per il fatto di essere persone come ciascuno di noi, inducono il bambino ad avvertire la propria piccolezza quando si confronta con loro. Cercare di farsi guidare e ispirare da un

Armando ed., Roma 2002; Dario Costantino, *La parola etica. Pedagogia, democrazia e insegnamento nei dialoghi giovanili di Platone*, Clueb 2007.

ideale che nessun essere umano può pienamente raggiungere non costringe per lo meno a sentirsi sconfitti, ma le lotte per emulare le imprese di grandi personaggi della realtà sembra disperata al bambino e ingenera in lui sentimenti d'inferiorità, perché egli sa di non poterlo fare e poi perché teme che altri invece possano farlo¹⁹.

L'importanza di fornire dei modelli di virtù trova una sua esplicazione sia nella tradizione orale, sia poi nella tradizione scritta. Partendo dall'epopea di Gilgameš²⁰, si può rilevare l'interesse che l'intreccio fra identità, tradizione e mito propone. Esso è frutto di un processo che viene tramandato di generazione in generazione, custodendo in sé l'insieme dei valori culturali e morali di un determinato sistema di credenze, di una specifica area geoculturale.

Dunque, l'atto di trasmissione (messo per iscritto o tramandato oralmente) è già immediatamente un atto etico, che presiede al mantenimento di una continuità valoriale nella memoria collettiva, secondo una continuità circolare che passa di padre in figlio. In questo senso, la fiaba assume un valore didascalico, più o meno esplicito, tracciando il percorso dell'eroe fiabesco. Come scrive Bettelheim:

è caratteristico delle fiabe esprimere un dilemma esistenziale in modo chiaro e conscio. Questo permette al bambino di afferrare il problema nella sua forma più essenziale, mentre una trama più complessa gli renderebbe le cose confuse. La fiaba semplifica tutte le situazioni. I suoi personaggi sono nettamente tratteggiati, e i particolari, a meno che non siano molto importanti, sono eliminati. Tutti i personaggi sono tipici anziché unici. Contrariamente a quanto avviene in molte moderne storie per l'infanzia, nelle fiabe il male è onnipresente come la virtù. Praticamente in ogni fiaba il bene e il male s'incarnano in certi personaggi e nelle loro azioni, così come il bene e il male sono onnipresenti nella vita e le inclinazioni verso l'uno o verso l'altro sono presenti in ogni uomo. È questo dualismo che pone il problema morale, e richiede la lotta perché possa essere risolto²¹.

Poco più avanti, lo stesso Bettelheim cita Platone:

¹⁹ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, pp. 42-44.

²⁰ Cfr. *L'epopea di Gilgameš*, a cura di N. K. Sanders, Adelphi, Milano 1986.

²¹ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, p. 14.

Platone – che probabilmente comprese che cosa forma la mente dell'uomo meglio di alcuni dei nostri contemporanei i quali vogliono che i loro figli piccoli siano messi a contatto soltanto con persone “reali” e con eventi di tutti i giorni – sapeva quale fosse il valore delle esperienze intellettuali per il conseguimento della vera umanità. Egli suggerì che i futuri cittadini della sua repubblica ideale iniziassero la loro educazione letteraria dall'apprendimento dei miti, piuttosto che da meri fatti o dai cosiddetti insegnamenti razionali. Perfino Aristotele, maestro della pura ragione, disse: “L'amico della saggezza è anche un amico del mito”. [...] È generalmente riconosciuto che i miti e le fiabe ci parlano nel linguaggio di simboli che rappresentano un contenuto inconscio²².

Questo permette di focalizzare l'attenzione sulla relazione che si stabilisce fra il mito e la psicoanalisi, ma anche ad un altro importante motto socratico che, insieme al “conosci te stesso”, si trova scritto sul tempio di Delo: “nulla di troppo”.

Se il primo monito analizza il tema della conoscenza di sé, il secondo è ravvisabile proprio in quel concetto che è la *hybris*, la tracotanza o la *dismisura*²³. L'uomo che “vuole troppo” è l'uomo che non conosce il limite, che tenta di superare il giusto e misurato che gli è concesso, è dunque un uomo che tende a snaturarsi, nel tentativo di una pallida imitazione degli dei²⁴; questo uomo «tende a minacciare l'ordine del mondo e pertanto si espone al castigo degli dei»²⁵, quindi alla *nemesis*.

La dea *Nemesi* ristabilisce l'ordine, punendo la tracotanza e diventando così la forma più esplicita di ammonimento contro il circolo eterno dell'inesauribilità umana del meccanismo del desiderio²⁶. Dunque, la divinità, *Jupiter*²⁷, il padre pone la legge per circoscrivere lo spazio della *hybris*

²² Ivi, pp. 38-40.

²³ Cfr. A.V., *Hybris*, (2000) *Le garzantine Antichità classica*, Le Garzantine, Milano, p. 690.

²⁴ In questo caso, si consideri la riflessione da un punto di vista strettamente laico e quindi simbolico. Le divinità greche sono rappresentazioni di elementi presenti nella natura, di spazi, luoghi e temi simbolicamente esteriorizzati nella narrazione mitologica. Un uomo che imita un dio è pertanto leggibile come la tecnica che imita uno specifico “potere” della natura.

²⁵ A.V., *Nemesi*, (2000) *Le garzantine...*, p. 950.

²⁶ Cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VI. Le désir et son interprétation (1958-1959)*, tr. it. *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2016.

²⁷ A proposito di questo, nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* l'analisi etimologica condotta sul termine “padre” rinvia a una duplice accezione, data l'esistenza di due lemmi

tracciando un limite, il padre definisce i divieti poi necessari alla costruzione del Super-io in quanto istanza morale:

la psicoanalisi suggerisce, qui come in altri casi del totemismo, di prestare fede ai credenti che chiamano il dio padre, come chiamavano progenitore il totem. Se la psicoanalisi merita una qualche considerazione, allora, nonostante tutte le altre origine e tutti gli altri significati di dio, sui quali la psicoanalisi non può fare luce, l'aspetto paterno dell'idea di dio deve essere estremamente importante. [...]. Il totem può essere, così, la prima forma del sostituto paterno, il dio invece una forma successiva nella quale il padre ha riacquisito la sua figura umana²⁸.

Inoltre - facendo una riflessione rispetto al brano di Bettelheim sopra citato - è interessante considerare proprio come l'opera Disney che, come si diceva, oltre a provvedere sin dagli anni '30 a ripresentare il modello della fiaba

residui che indicano la figura paterna: “atta” e “pater”. Secondo Benveniste, questo doppio utilizzo di un significante rinvia a un duplice significato del “padre”. Nel caso di “pater” (la cui origine non è definibile, ma si mantiene in molte lingue di derivazione indoeuropea tra cui latino, greco e gotico) si fa riferimento a una relazione di tipo simbolico-universale che si riferisce ad un dio-padre mitologico [Émile Benveniste, (1969) *Il vocabolario della parentela*, in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Economia, parentela, Società*, Vol. 1, Einaudi, Torino 2001, p. 163]; nel caso di “atta”, invece, ci si riferisce al « “padre che nutre”, colui che alleva il bambino» [Ibidem]. Ora, in quest'ultima accezione si riscontrano derivazioni linguistiche diacroniche del tipo “tata”, da cui dovrebbe derivare a sua volta l'italiano “papà” o l'anglosassone “dad”: questa modalità espressiva con cui ci si rivolge al padre è tendenzialmente informale, richiamandone quindi la funzione relazionale diretta padre-figlio. Così, questa accezione definisce un rapporto di carattere intimo, biologico, diretto sin anche emotivo. Diversamente, “pater” assume nel tempo una funzione sempre più simbolica, riferita anche a una normatività di carattere giuridico, o a un dio nell'ambito religioso. Infatti - sempre come analizza Benveniste - “pater” è «la qualifica permanente del dio supremo degli Indoeuropei. Figura al vocativo nel nome divino di *Jupiter* [Ju-piter: Ju + piter (assonante con “pater”): la forma latina *Jupiter* è nata da una formula di invocazione: **dyeu pater* ‘Cielo padre!’, che corrisponde esattamente al vocativo gr. *Zeû páter*» [Ivi, p. 162]. Dunque, anche l'analisi etimologica mostra la valenza simbolica del padre, riferita alla divinità [cfr. Sigmund Freud, (1913) *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, tr. it. *Totem e tabù. Alcune concordanze sulla vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in Sigmund Freud, *Totem e tabù. L'avvenire di un'illusione. L'uomo Mosè e altri scritti sulla religione*, a cura di Alberto Luchetti, Fabbri, Milano 2014, pp. 19-224], alla legge e, psicanaliticamente, ad una figura nomotetica fondamentale per la costruzione dell'istanza psichica dello *über-Ich*. Qui, in sostanza, “pater” indica il Nome-del-Padre; portando così alla luce l'intreccio fra psicoanalisi e mitologia.

²⁸ Sigmund Freud, (1913) *Totem und Tabu...*, pp. 206-207.

classica, ha anche maturato al suo interno una sempre maggiore autonomia filosofica. Infatti, negli ultimi *live-action*, si perde la polarità bene-male, una maturazione derivante proprio dall'indagine psicoanalitica sul personaggio:

I personaggi delle fiabe non sono ambivalenti: non buoni e cattivi allo stesso tempo, come tutti noi siamo nella realtà. Ma dato che la polarizzazione domina la mente del bambino, domina anche le fiabe. Una persona è buona o cattiva, mai entrambe le cose. Un fratello è stupido, l'altro intelligente. Una sorella è virtuosa e industriosa, le altre sono spregevoli e pigre. [...]. La presentazione delle polarità del carattere permette al bambino di comprendere facilmente la differenza fra le due cose, il che non potrebbe fare con uguale facilità dove i personaggi s'ispirassero maggiormente alla vita, con tutte le complessità che caratterizzano le persone reali²⁹.

Un meccanismo che ha trovato la propria apoteosi proprio in *Maleficent* del 2014, e un po' meno nel sequel del 2019 che, al contrario, mostra la necessità di recupero di una polarità pulita. In linea con la de-mitizzazione disneyana della dicotomia fiabesca bene-male, *Maleficent* nel suo sarcasmo, nella perfezione dei suoi lineamenti ma anche nella sua cura per Aurora, incarna lo spirito del Reale mantenendo un'oscillazione insuperabile fra il bene e il male. E tale rimarrà, sino al finale del sequel del 2019, vestendo un ultimo abito, la cui indicazione estetica è chiara: la sfumatura dal nero al bianco costituisce una cifra simbolica sullo *status* della protagonista, ora più umana che fata e collocatasi nello spazio "di mezzo", grigio e non polarizzato, tipico dell'umano.

Paradossalmente, questa nuova linea disneyana - che come principio assume il Reale anziché la fiaba - scade con il film del 2019, ma si nota la ricomparsa di un'antagonista, di un "cattivo" impersonificato dalla regina Ingrid che in qualche modo va a sostituire il ruolo della Malefica del 1954, nella sua prestazione da *femme fatale*.

In questi casi, infatti, si verificano delle inversioni di marcia verso il tipico eroe fiabesco, mentre in altre circostanze, siano essi di opere scritte od opere filmiche, si presentano personaggi che non sono eroi imitabili in tutto e per tutto, proprio perché possiedono un *quid* in più rispetto all'uomo ordinario, riproponendo la funzione del mito. Non a caso nascono nella

²⁹ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, p. 15.

fumettistica come super-eroi³⁰, ossia come coloro che stanno “al-di-sopra” dell’eroe classico. Il super-eroe non si identifica con un “io” ordinario, ma appunto con un “Super-Io”, il che riconfermerebbe la posizione di Bettelheim, e da qui anche la possibilità di spiegare l’utilizzo del prefisso super- [ted. *Über*].

E se il super-eroe rappresenta l’istanza psichica della moralità, del consolidarsi della coscienza etica in virtù di atti e responsabilità, non è un caso che il celebre *Spider-man* (super-eroe firmato Marvel) sia condannato ad assumersi pesantissime responsabilità etiche, secondo la ormai notissima frase che lo riguarda direttamente: «Da grandi poteri derivano grandi responsabilità»³¹. Una sentenza che conferma ancora il nesso tra il super-eroe e la formazione del super-io.

Nello specifico, in questo ormai sconfinato universo *DC* e *Marvel*, si intuisce il senso del ragionamento di S. L. Jackson nei film della trilogia di Shyamalan che comprende *The Unbreakable*, *Split* e *Glass*. Jackson, infatti, che interpreta “L’uomo di vetro”³² esprime consapevolmente l’idea che i super-eroi, coloro che sono dotati di capacità sopra la norma, coincidano con quegli dei dell’antichità tanto decantati. Questa linea di connessione restituisce nella contemporaneità il rapporto tra fiaba e mito.

L’odierna mitologia dei super-eroi è tale in virtù dell’ontogenesi del super-eroe stesso. Questi non sceglie di esserlo: sia la natura, sia il caso (con eventuale discussione sull’idea della predestinazione) assegnano a un uomo la possibilità di essere un super-uomo o, in riferimento al lessico della narrazione fiabesca, l’eroe diventa un super-eroe.

Tuttavia, chi tenta di sfidare i protagonisti dell’universo di Stan Lee sono spesso anti- supereroi che tentano di acquisire le stesse capacità assegnate naturalmente ai protagonisti, ma lo fanno in maniera illegittima, non per natura. Essi costruiscono strani marchingegni frutto della tecnica o della manipolazione genetica; esiste una sorta di tacita messa in guardia di

³⁰ Si ricordi che Disney ha anche acquistato Marvel, casa di produzione cinematografica relativa all’universo dei supereroi.

³¹ Cfr. *Spider-man*. Dir. Sam Raimi. Perf. Tobie Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco. Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions. 2002. Film.

³² Cfr. *Unbreakable – Il predestinato*. Dir. M. Night Shyamalan, Per. Bruce Willis, Samuel L., Jackson. Touchstone, Blinding Edge Pictures. Film. 2000.

Split. Dir. M. Night Shyamalan, Per. James McAvoy, Anya Taylor-Joy, Betty Buckley. Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions. Film. 2016.

Glass. Dir. M. Night Shyamalan, Per. Bruce Willis, Samuel L., Jackson, James McAvoy. Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions. Film. 2019.

fronte alla degenerazione tecnologica: l'anti-supereroe tenta di imitare il super-eroe. La conclusione spesso tipica è la sconfitta dell'antagonista e quindi il suo collasso, causato da un *tilt* del prodotto che il "cattivo" stesso ha costruito: l'aliante di Goblin ucciderà così l'anti-supereroe in Spider-man. Qui la *hybris* incontra la *nemesis* divina che, traslitterando, coincide con la rivendicazione della natura di fronte all'illusione della conoscenza³³, intesa come fallace possibilità di controllo totale sulla tecnica da parte dell'uomo.

Nel suo complesso, la produzione disneyana funziona proprio per la sua mancanza di ovvietà, perché mette in moto un dispositivo interpretativo, offrendo un testo da leggere, rileggere, scrutare (per chi non è cieco al significato). Nel caso specifico, l'opera filmica - o relativa alla ormai onnipervasiva serialità - ripropone l'estetica come un « "pensare per immagini", che si caratterizza sia come un movimento di pensiero che si produce per mezzo di immagini, sia come una riflessione che prende sul serio le immagini stesse e il loro potere di significazione»³⁴.

Il cinema, lavorando per concetti-immagine³⁵ ne mostra l'intrinseca pluristabilità³⁶; da qui l'applicabilità all'immagine filmica del wittgensteiniano "vedere come" [ted. *Sehen als*]³⁷, inteso come la ricerca di un significato che sta al di sotto della semplice percezione immediata e che costituisce l'esercizio filosofico per eccellenza, in quanto ricerca di senso.

Si configurano degli originari bisogni antropologici: quello della memoria e della sopravvivenza, quello del mito, delle leggende che diano senso e costruiscano un'identità restituendo - in un linguaggio simbolico - una verità velata, nascosta, da decodificare. Questo offre all'uomo l'occasione di formarsi, riconoscersi, ricordare i pericoli e gli errori commessi, senza doverli affrontare realisticamente. Così, le grandi storie dell'umanità diventano il riflesso strutturale del sogno: raccontano una verità forte ed evadono la censura onirica della coscienza collettiva, lo fanno utilizzando il simbolico pur restando con i piedi ben radicati nel Reale.

³³ Cfr. Steven Sloman, Philip Fernbach, *L'illusione della conoscenza. Perché non siamo mai da soli*, Raffaello Cortina ed., Milano 2018.

³⁴ Marcello Ghilardi, *Filosofia nei manga. Estetica e immaginario nel Giappone contemporaneo*, Mimesi, Milano-Udine 2020, p. 12.

³⁵ Andrea Sani, *Ciak, si pensa! Come scoprire la filosofia al cinema*, Carocci, Roma 2016.

³⁶ Cfr. Danilo Sirianni, *Vedere come. Iconismo e pluristabilità tra visione e linguaggio*, Aracne, Roma 2017.

³⁷ Cfr. Ludwig Wittgenstein, (1953) *Philosophische Untersuchungen*, tr. it. a cura di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi Torino, 2009.

Immaginario distopico

DISTOPIE QUOTIDIANE.
ORWELL E L'ASPIDISTRA
Luca Baldassarre*

Abstract: This paper aims to examine the relationship between *utopia* and *dystopia* in George Orwell's work. Starting from an exam of the relationship between dystopia and science fiction and leaning on Gary Saul Morson's theory of parody, we will try to show how George Orwell's work is dystopian. In fact, *dystopia* does not only concern Orwellian masterpiece on Big Brother, but it affects the whole Orwellian literary production. As proof of this thesis, we will compare *1984* with one of the previous novels, *Keep the Aspidistra Flying*.

Keywords: Dystopia; parody; aspidistra; science fiction; anti-utopia.

Distopia e fantascienza

Nel glossario della sua enciclopedia della fantascienza, Don D'Amassa definisce l'aggettivo "distopico" come ciò che «descrive una storia collocata in una futura società dove la libertà umana è in gran parte andata perduta, solitamente a causa di un governo totalitario; usato a volte a scopo satirico. Il romanzo distopico più famoso è *1984* di George Orwell»¹. Se questa indicazione limita il concetto di distopia entro una determinata temporalità, la definizione fornita da Brian Stableford suggerisce invece di focalizzare l'attenzione sul suo carattere congetturale: «la speculazione distopica descrive società ipotetiche che sono considerevolmente peggiori della nostra, tendenti verso la peggiore immaginabile, sebbene quell'estremo non venga quasi mai raggiunto»². Su questo carattere estremo insiste anche lo Oxford

* Dottore in Scienze Filosofiche - Università degli Studi di Firenze.

¹ Don D'Amassa, *Encyclopedia of Science Fiction*, Facts on File, New York 2005, p. 435 («describes a story set in a future society where human freedom has largely been lost, usually because of a totalitarian government; sometimes used for satirical purposes. The most famous dystopian novel is *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell», trad. dello scrivente).

² Brian Stableford, *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*, Routledge, New York 2006, p. 133 («dystopian speculation describes hypothetical societies that are

English Dictionary, che nella sua seconda edizione, datata 1989, precisa che ogni cosa, in quel luogo immaginario che è la distopia, è la peggiore possibile, attribuendo allo stesso tempo la paternità del conio a John Stuart Mill³. Volendo però metter da parte le questioni circa l'origine del vocabolo, è noto come la fortuna del neologismo sia da datare a partire dagli anni '50 del secolo scorso⁴. Ciò potrebbe in parte spiegare una circostanza che risulterà particolarmente interessante in questa sede: il nesso fra la distopia e la *science fiction*. L'ambiguità di questo legame lede alla radice il concetto stesso di distopia: pertanto, occorre preliminarmente sbrigliare quest'intreccio, per restituire a quel concetto i nessi costitutivi con il suo opposto, l'utopia, e per liberarlo dai rischi di una immediata consumabilità.

La fusione fra distopia e fantascienza sarebbe mediata, per così dire, da una eccessiva futuristica implementazione dello sviluppo tecnologico, divenuto incontrollabile, dallo scarto definitivo fra sviluppo e progresso, se vogliamo utilizzare un linguaggio pasoliniano⁵, o, in altri termini, da quel dislivello prometeico profetizzato da Günther Anders⁶. Già questa mediazione pare però problematica. L'operazione risulta infatti possibile – ed è attualmente vincente – in virtù di un *qui pro quo* che favorisce la produzione di un immaginario facilmente fruibile per un consumo di massa, della quale è alimentato un determinato gusto. Se la definizione di fantascienza può essere infatti dedotta a partire dai suoi contenuti, soltanto una definizione formale può rendere giustizia del potenziale critico del concetto di distopia. Sotto questo rispetto, la definizione fornita da Brian Stableford è allora indubbiamente più pregnante, sebbene, come vedremo, ancora riduttiva.

Il punto in questione è infatti il seguente: a mediare distopia e fantascienza è la categoria (non solo) letteraria della catastrofe. Non mi

considerably worse than our own, tending towards the worst imaginable, although that extreme is hardly ever attained», *trad. dello scrivente*).

³<https://www.oed.com/oed2/00071444;jsessionid=CE8626BAD189967AFAC47986695715F2#:~:text=dystopia,as%20bad%20as%20possible%3B%20opp>, 11 giugno 2020, h 19:10.

⁴ John Clute and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, St Martin's Press, New York 1995, p. 360. Questa datazione è accettata anche da Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London-New York 2005, p. 198.

⁵ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2011.

⁶ Cfr. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956), Beck, München 1961.

riferisco, chiaramente, alla concezione aristotelica della catastrofe⁷ intesa come fase risolutiva della tragedia greca, ma ad una rappresentazione in cui i caratteri distruttivi di una data società sono tratteggiati *in toto* sino alle loro estreme conseguenze. La *science fiction*, infatti, non implica necessariamente la catastrofe: si potrebbe citare, a riguardo, il *cult movie* degli anni '80 *Back to the Future*: il contenuto, chiaramente fantascientifico, non è immediatamente foriero di conseguenze catastrofiche (sebbene questo elemento sia presente, in forma edulcorata, anche qui). Potremmo allora esprimerci come segue: storicamente, ovvero dal secolo scorso fino ancora ad oggi, la fantascienza ha fornito l'immaginario che ha riempito la categoria formale di distopia. D'altro canto, ciò è stato indubbiamente favorito da una definizione di distopia, come quella già citata, che ne evidenzia il tratto di stilizzazione estrema o, si potrebbe dire, di esagerazione.

Distopia e parodia

Più – e prima – che l'esagerazione, ciò che caratterizza il genere distopico è però la parodia. Consustanzialmente, infatti, la distopia non è un genere che, per così dire, si regge da sé: è invece eminentemente critica e pertanto ha inevitabilmente bisogno di un riferimento altro, di un parametro normalizzante, fornito dal concetto di utopia. Come vedremo, con ciò non si vuole intendere che la natura del genere distopico sia parassitaria – in altre parole: il suo opposto, l'utopia, non è da intendersi come l'opposto genere letterario di riferimento: si può rinvenire anche in ambiti extraletterari, e ancora più genericamente essa rappresenta una tendenza immanente allo sviluppo stesso della nostra civiltà.

A studiare approfonditamente il nesso esistente fra distopia e parodia è stato il critico letterario Gary Saul Morson, autore, nel 1981, di un interessantissimo saggio dal titolo *The Boundaries of Genre*. Procedendo a ritroso rispetto all'esposizione del saggio, la distopia viene definita come «un tipo di anti-utopia che scredita le utopie rappresentando gli effetti verosimili delle loro realizzazioni, contrariamente alle altre anti-utopie che screditano la possibilità delle loro realizzazioni o espongono la follia e l'inadeguatezza

⁷ Aristotele, *Poetica*, 1452b: «la catastrofe è un'azione che reca seco rovina o dolore, dove si veggono, per esempio, cadaveri sulla scena, si assiste a dolori strazianti, a ferite e ad altre e simili sofferenze», in Aristotele, *Poetica*, Laterza, Bari 1964, p. 106. L'originale greco che Manara Valgimigli traduce con “catastrofe” è però πᾶθος. Etimologicamente, invece, il termine “catastrofe” deriva da καταστροφή (“rovesciamento”).

delle assunzioni e della logica di chi le propone»⁸. Poco prima, Morson definisce l'anti-utopia come un genere parodico, un testo che entra in relazione dialogica con le utopie parodiandole⁹. Da queste poche definizioni vorrei allora ricavare che, mentre lo strumento della distopia risulta essere la parodia, il suo bersaglio critico non è l'impossibilità dell'utopia, bensì la non aderenza dell'utopia al suo stesso concetto: utilizzando una terminologia cara ai primi francofortesi, è l'espressione letteraria della critica immanente. Il problema delle utopie non è l'utopismo – e dunque il problema circa la possibilità di una effettiva realizzazione di quanto viene da esse abbozzato – ma il fatto che esse non mantengono quel che promettono, o meglio che ciò che mantengono non è quanto promesso. Se la critica anti-utopica in generale ha una valenza logica (in quanto opera sul piano della possibilità/impossibilità del suo oggetto), che in ambito letterario si tradurrebbe in termini puramente descrittivi, nella critica distopica vengono a coincidere il piano descrittivo e quello normativo¹⁰. Questa particolarità della distopia retroagisce ovviamente anche sul suo strumento, la parodia, che già di per sé è peculiare. Innanzitutto, «non è limitata alle arti, ma può essere rinvenuta – sotto i nomi di “imitazione”, “scimmiettamento”, “scherno”, “caricatura” e via dicendo – nelle forme più diverse e nei contesti più vari della vita quotidiana. Sembra infatti che qualsiasi atto simbolico, sia esso artistico o non artistico, verbale o non verbale, possa diventare oggetto di parodia»¹¹. La parodia letteraria è

⁸ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, University of Texas Press, Austin 1981, p. 116: «a type of anti-utopia that discredits utopias by portraying the likely effects of their realization, in contrast to other anti-utopias which discredit the possibility of their realization or expose the folly and inadequacy of their proponents' assumptions or logic» (*trad. dello scrivente*).

⁹ Ivi, p. 111.

¹⁰ Mi pare sia questo il punto essenziale di convergenza fra la categoria letteraria di distopia e quella filosofica di critica immanente. Rahel Jaeggi (fra gli ultimi eredi della Scuola di Francoforte) sostiene, a proposito dell'importanza della critica dell'alienazione come critica immanente, che «in quanto concetto diagnostico, l'alienazione è un concetto normativo e descrittivo allo stesso tempo [...] la valutazione non si aggiunge alla descrizione ma è indissolubilmente legata ad essa», in Rahel Jaeggi, *Alienazione. Attualità di un problema filosofico e sociale* (2005), Castelvecchi, Roma 2017, pp. 65-66.

¹¹ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre*, p. 107: «is not limited to the arts, but can be found – under the names of “mimicry”, “mockery”, “spoofing”, “doing a takeoff”, and so forth – in the most diverse forms and most various contexts of everyday life. Indeed, it appears that any symbolic act, whether artistic or nonartistic, verbal or nonverbal, can become the object of parody» (*trad. dello scrivente*).

perciò «una forma speciale di una più generale possibilità comunicativa»¹² e proprio in virtù di questa sua specificità, aggiungo, risulta particolarmente ostica da decodificare. Morson propone tre criteri tutti indispensabili per identificare una parodia: il richiamo ad un parametro di riferimento, che il critico americano definisce *target*, ovvero l'obiettivo polemico; l'opposizione a questo parametro in quanto istanza contraria; la pretesa di maggiore autorità, da parte dell'autore, rispetto a quel parametro¹³. Nell'ottica della critica immanente summenzionata, soprattutto il terzo criterio risulterebbe problematico. La stessa analisi di Morson suggerisce però delle possibilità di risoluzione. Occorre infatti approfondire ancor meglio tanto il concetto di parodia letteraria quanto quello di *target* – intimamente legati e vicendevolmente condizionati: strumento e fine, forma e contenuto. Per quanto riguarda lo strumento, la parodia, Morson ne evidenzia la pluralità delle tecniche: in particolare, egli sottolinea come occorra prestare attenzione a non confondere parodia ed esagerazione. Quest'ultima, infatti, è solo una delle tecniche che possono essere messe in atto dal dispositivo parodico, ma non l'unica. Ciò che conta, infatti, è il *target* e il raggiungimento di quegli obiettivi sopra elencati. Pertanto, può essere utilizzata per lo stesso fine anche la tecnica opposta, lo *understatement*¹⁴. Allo stesso modo, altri stratagemmi parodici sono per Morson l'ambiguità di giochi di parole o l'introduzione di elementi estranei, incongrui rispetto al contesto dell'originale di riferimento. Il *target*, insomma, viene criticato e decostruito dall'interno. Ciò risulta tanto più stringente in quanto la parodia può rivelarsi altrettanto efficace nella misura in cui, pur rimanendo identica all'originale dal punto di vista verbale, modifica il contesto di riferimento, ovvero replica l'originale in un contesto sociale o letterario inappropriato¹⁵. Ma qual è il *target*, l'obiettivo polemico di un genere parodico?

¹² «A special form of a more general communicative possibility» (*trad. dello scrivente*), *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, pp. 110-111. Nel caso in cui non venga rispettato il terzo criterio, si ha a che fare per Morson non con una parodia, ma con una metaparodia e di conseguenza, nello specifico discorso sull'utopia, non con anti-utopie ma con metautopie.

¹⁴ Sebbene Morson non ne faccia mai cenno, un buon esempio di genere parodico – particolarmente pregnante, trattandosi di letteratura teatrale, e quindi di parodia non limitata al testo letterario – in cui la minimizzazione, intesa come riduzione minimalistica del linguaggio, prende il posto dell'esagerazione è, a mio avviso, l'opera di Samuel Beckett. Cfr. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 1986. Fecondo si potrebbe rivelare secondo questa prospettiva, a mio avviso, un confronto fra il teatro dell'autore irlandese e la precedente opera di George Orwell.

¹⁵ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre*, p. 112.

Un'opera anti-genere deve parodiare un genere di riferimento. Ciò vuol dire che deve screditare non una singola opera di quel genere di riferimento, ma il genere nella sua totalità. Quando un'opera particolare è presa di mira per essere screditata essa dev'essere screditata, per così dire, sineddochicamente – cioè in rappresentanza del genere¹⁶.

In riferimento a quella classe di opere anti-genere che sono le anti-utopie, Morson afferma perciò che affinché ogni anti-utopia sia tale il *target* non può essere questa o quell'opera utopica, ma l'utopismo stesso; altrimenti, non siamo di fronte ad una anti-utopia, bensì ad una utopia rivale. Per terminare questa ricapitolazione in sorvolo della teoria della parodia di Morson, poche righe prima questi sostiene un punto a mio avviso ancora una volta particolarmente pregnante: «L'eziologia del discorso include la patologia della ricezione»¹⁷. In altre parole, rientra nel concetto di *target*, ovvero è incluso nel bersaglio polemico, il pubblico, ossia la classe di lettori di quel genere.

Distopia e utopia

Una volta accettati questi tratti appena abbozzati e che ritengo interessante ereditare dalla teoria di Morson, occorre però provare a stabilire, a grandi linee, cosa bisogna intendere col concetto di utopia. Non basta, infatti, come si è visto, analizzare il riferimento ad una singola opera appartenente al genere utopico per studiare un'opera anti-utopica; anzi, ancor di più, credo sia necessario esaminare l'utopia non specificamente come genere letterario, ma come tendenza caratterizzante la società entro cui è sorta e si è sviluppata, ovvero all'interno della civiltà occidentale. Questo lavoro richiederebbe uno studio approfondito che esula, ovviamente, dalle possibilità di questa breve analisi; è comunque possibile delinearne i tratti fondamentali per poi provare a ricostruire un percorso all'interno di quel segmento fondamentale della letteratura distopica che è la produzione letteraria di George Orwell.

¹⁶ Ivi, p. 116: «An anti-generic work must parody a target genre. That is, it must discredit not a single work in the target genre, but the genre as a whole. When a particular work is singled out for discreditation, it must be discredited, so to speak, synecdochically – that is, as representative of the genre» (*trad. dello scrivente*).

¹⁷ Ivi, p. 113: «the etiology of utterance includes the pathology of reception» (*trad. dello scrivente*).

Se da un lato l'approccio morsoniano è senza dubbio fertile, dall'altro non si può non accorgersi come la sua applicazione al genere utopico sia foriera di conseguenze non soltanto interessanti, ma al contempo problematiche. Ancor più di altri generi, infatti, l'utopia non è semplicemente un'etichetta letteraria, non pertiene, cioè, all'esclusivo ambito letterario. È impossibile concepire una critica dell'utopia che non sia, allo stesso tempo e immediatamente, una critica del progresso o, per tornare alla terminologia francofortese, una critica dell'illuminismo *lato sensu*. Come nota giustamente Cosimo Quarta in apertura del suo *Homo utopicus*, l'utopia ha subito, nel corso dei secoli, una riduzione al fatto letterario che invece, al contrario, non è che «un riflesso dell'utopia storica, che è un fenomeno ben più corposo e complesso»¹⁸. È a questa complessità che occorre guardare per comprendere l'intima natura della distopia e il suo inscindibile nesso con l'utopia. In particolare, questo nesso si lascia osservare come intrinsecamente dialettico: il rapporto fra utopia e progresso conduce inesorabilmente l'utopia a rovesciarsi nel suo opposto.

Bronislaw Baczko nel suo noto saggio sull'utopia nell'epoca dell'illuminismo, in particolare nella disamina del concetto di progresso in Condorcet, sostiene il verificarsi della «unione fra l'utopia e il discorso sulla storia-progresso»¹⁹ nella società nuova: quest'ultima «non è altro, a tutti i livelli, che una traduzione in *idee-immagini* della storia-progresso e dei suoi molteplici effetti» (*corsivo mio*)²⁰. Baczko definisce la nuova utopia, nata nel XVIII secolo, ovvero l'utopia scientifica, come utopia antiutopistica: questa «fa propri parecchi temi utopistici tradizionali [...] ma questi temi e queste immagini sono incorporati a un discorso globale sulla storia come oggetto della scienza, a un discorso quindi che, per la sua stessa struttura, non li tollera che mascherandoli come prodotti della storia e della scienza, formulandoli come non-sogni»²¹.

¹⁸ Cosimo Quarta, *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*, Dedalo, Bari 2015, p. 20. Quarta sottolinea altrettanto giustamente come sia necessario fare chiarezza sull'ambiguità che intercorre fra il termine e il concetto. Se infatti si riduce questo a quello, in virtù del conio moderno risalente all'omonima opera di Thomas More (1516), allora si dovrebbe colpevolmente lasciar fuori dall'elenco diverse opere di natura invece squisitamente utopica, prima fra tutte la *Repubblica* platonica. Per un'analisi del concetto di utopia da una prospettiva storica, cfr. Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York, 1922.

¹⁹ Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 203.

²⁰ Ivi, p. 207.

²¹ Ivi, p. 218.

È a questo incrocio fra utopia e progresso, utopia e storia, utopia e scienza – cruciale nella modernità – che è allora opportuno fare riferimento nel parlare di distopia. L'antiutopismo è immanente al concetto stesso di utopia nell'ottica della sua realizzabilità. Il *target* della distopia non è allora l'utopia, intesa vagamente come la descrizione di un luogo in cui convergono perfezione (*eutopia*) e non-esistenza (*outopia*), ma è l'antiutopismo dell'utopia, è l'immagine cristallizzata dell'utopia intesa come l'immagine della realizzabilità di una società perfetta vista dall'alto, da un punto di vista esterno da cui è possibile cogliere con un solo sguardo passato, presente e futuro. È l'utopia come fine della storia vista dalla prospettiva della fine della storia. Da questo punto di vista, l'utopia rischia di trasformarsi da panglossismo, rappresentazione del migliore dei mondi possibili, in celebrazione del corso degli eventi come manifestazione dell'unico mondo possibile. Qui convergono l'aspetto descrittivo e quello normativo della distopia: nel descrivere il rovesciamento dell'utopia da motore propulsore di progresso in ideologia conservatrice, essa pronuncia allo stesso tempo un giudizio volto a salvarne l'elemento progressivo²². Quanto più allora l'utopia regredisce allo stato di mera conservazione di una società in cui lo sviluppo economico e tecnologico sembra procedere inerzialmente, quanto più, quindi, essa assomiglia al reale anziché delinearne le potenzialità implicite, tanto più la distopia, che ne è la parodia, deve avvicinarsi a questo stato di cose. Essa non è pertanto la rappresentazione del peggiore dei mondi possibili, di come le cose potrebbero essere, del *worst case scenario*, ma di come le cose già sono o meglio sono diventate. Non la rappresentazione del peggio a venire, ma del peggio che è già qui.

Questo slittamento ermeneutico del concetto di distopia permette, a mio avviso, di cogliere innanzitutto uno dei fattori fondamentali che determinano, come si diceva in apertura, l'incontro fra la distopia e l'immaginario fantascientifico e di spiegare il successo che questa fusione ha ottenuto nella ricezione del pubblico nella società di massa. La distopia

²² Questa mia interpretazione è chiaramente debitrice, come già si è potuto constatare, del contributo fornito dalla prima generazione della Scuola di Francoforte, in particolar modo dell'interpretazione del corso della civiltà occidentale abbozzata in Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981. Le stesse tesi sono state discusse diffusamente dagli stessi autori in M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, New York 1947 e Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951.

fantascientifica è infatti resa possibile soltanto nella misura in cui essa viene promossa, per così dire, come il rovescio della medaglia di una utopia intesa come non-luogo, come vana fantasticheria, come la possibilità irrealizzabile di un mondo a venire. La distopia fantascientifica ribalta questo mondo nuovo, l'immagine della perfezione, dimostrando come catastrofiche le realizzazioni di un'utopia intrinsecamente irrealizzabile. È questo richiamo alla possibile realizzazione di una possibilità irrealizzabile che favorisce la riduzione della letteratura distopica a mero oggetto di consumo. Esso alimenta infatti un meccanismo che stimola lo sguardo dall'esterno dello spettatore, la vista disincantata e disinteressata verso una catastrofe che non lo riguarda. Questo gusto per la catastrofe, la cui indifferenza verso l'oggetto non è manifestazione di un atteggiamento blasé ma al contrario di un conato permanente a consumare, è appunto solleticato da un continuo processo di esorcizzazione della distopia.

L'immaginario distopico in George Orwell

Bovex

L'opera di George Orwell è vittima di una forza che lo attrae fatalmente nel campo magnetico del *qui pro quo* della letteratura distopica contemporanea. In particolare, è *Nineteen Eighty-Four* ad essere oggetto di incomprensione o di manipolazione. Esso, infatti, non rappresenta, come si vorrebbe, uno scarto rispetto alla precedente produzione orwelliana, non prende linfa esclusivamente dall'antecedente distopico del *Brave New World* di Aldous Huxley: esso è invece il compimento della letteratura orwelliana, l'allegorizzazione di temi e stili che attraversano tutta la sua produzione, che è, a mio avviso, interamente distopica. Un confronto fra *1984* e *Keep the Aspidistra Flying* si rivela fondamentalmente necessario.

Corner Table enjoys his meal with Bovex: questa e altre *réclames* riempiono la visuale di Gordon Comstock sin dall'apertura del romanzo pubblicato nel 1936. *Truweet Breakfast Crisps*, *Kangaroo Burgundy*, *Vitamalt Chocolate*: i segnali ottici dei cartelloni pubblicitari che si stagliano in tutta la loro ineluttabilità di fronte alla libreria in cui lavora il protagonista, lurido rifugio e nucleo di resistenza contro l'inesorabile avanzata di un capitalismo omologante, sono l'espressione pseudolinguistica di quest'ultimo. Si direbbe, un *Newspeak*. Una «galleria di mostruosi faccioni

da bambola – vacui faccioni rosa, pieni di un ottimismo imbecille»²³, accompagnati da quelle didascalie promozionali, impone una ristrutturazione dei luoghi e del linguaggio impegnata a spazzar via definitivamente la vita precedente. «Una carnagione moralmente rosa», aveva già detto nel 1930, a Berlino, Siegfried Kracauer, combinazione di concetti che «rende tutt’a un tratto trasparente la vita quotidiana che è rappresentata dalle vetrine, dagli impiegati e dai giornali illustrati»²⁴. *Minitrue, Minipax, Miniluv, Miniplenty* sono i nomi dei quattro ministeri – verità, pace, amore e abbondanza – tramite cui si articola il potere gerarchico di Oceania in *1984*. Come sostiene Herbert Marcuse in *L’uomo a una dimensione*,

il familiare linguaggio orwelliano [...] non è per nulla quello esclusivo del totalitarismo terroristico. [...] Le proposizioni assumono la forma di comandi suggestivi – sono evocative piuttosto che dimostrative. Il predicato diventa una prescrizione; l’intera comunicazione ha un carattere ipnotico. Al tempo stesso è venata di falsa familiarità – risultato della continua ripetizione e della schiettezza popolare, abilmente gestita, della comunicazione. [...] È sempre il «vostro» deputato, la «vostra» strada, il «vostro» negozio preferito, il «vostro» giornale. È rivolto «a te», invita «te», eccetera²⁵.

Ecco allora profilarsi già nell’*Aspidistra* un intero sistema di articolazione pubblicitaria che circonda totalmente gli individui, ne delimita le possibilità di esperienza, li afferra colonizzandone la vista e riempiendola di contenuti privi di significato. La natura totalitaria di questo sistema chiuso e repressivo è il centro della narrazione orwelliana: Gordon, dopo numerosi tentativi di resistenza, votati ad una pervicace fatica sisifea, è costretto ad arrendersi e a rinunciare al suo desiderio – che Orwell tratteggia magistralmente come un

²³ George Orwell, *Keep the Aspidistra Flying* (1936), in G. Orwell, *Works*, Secker&Warburg/Octopus, London 1976, p. 578: «a gallery of monstrous doll-faces – pink vacuous faces, full of goofy optimism» (*trad. dello scrivente*).

²⁴ Siegfried Kracauer, *Gli impiegati* (1930), Meltemi, Milano 2020, p. 30.

²⁵ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society* (1964), Routledge, London and New York 2002, pp. 92 e 95. «the familiar Orwellian language [...] is by no means that of terroristic totalitarianism only. [...] Propositions assume the form of suggestive commands – they are evocative rather than demonstrative. Predication becomes prescriptions; the whole communication has a hypnotic character. At the same time it is tinged with a false familiarity – the result of constant repetition, and of the skilfully managed popular directness of the communication [...] It is “your” congressman, “your” highway, “your” favorite drugstore, “your” newspaper; it is brought “to you”, it invites “you”, etc.» (*trad. dello scrivente*).

sottoprodotto, a sua volta, di quel sistema contro cui si rivolge – di dare alla luce il suo capolavoro letterario *London Pleasures*, accettando alla fine la proposta di lavoro nel campo dell'industria pubblicitaria. Nel mondo degli impiegati un mediocre romanziere è un ottimo copywriter. Con la stessa facilità, anche la birra Bovex cambia strategia: dopo aver abbandonato Tavolo d'Angolo, quelli della Bovex – *The Bovex people* – lanciano le *Bovex Ballads*, nuova trovata pubblicitaria²⁶. Lo squallore e la vacuità di questo sistema si riverbera anche in quei luoghi in cui dovrebbe sopravvivere quel che rimane di ciò che un tempo era chiamato cultura. Un chiaro riflesso si può osservare nell'attività svolta nella piccola libreria in cui Gordon trova nuovamente lavoro, dopo aver rinunciato stoicamente alla prima mansione da redattore pubblicitario. Mr Cheeseman, il titolare, «parlava di “ordinare i libri” come si potrebbe parlare di ordinare una tonnellata di carbone. Disse di esser pronto a cominciare con cinquecento titoli assortiti. Gli scaffali erano già etichettati secondo diverse sezioni – “Sesso”, “Crimine”, “Western” e via dicendo»²⁷. Non è forse questa mania catalogatrice, al pari dell'attività di “creazione di contenuti” pubblicitari – per utilizzare una terminologia oggi molto in voga, stretta parente dell'attività svolta da Winston Smith in qualità di funzionario del Partito Esterno presso il Miniver?

E l'Archivio stesso era, dopotutto, soltanto una delle articolazioni del Ministero della Verità, la cui attività principale non era quella di ricostruire il passato ma di rifornire i cittadini di Oceania di giornali, film, manuali, programmi televisivi, spettacoli, romanzi – di ogni tipo immaginabile di informazione, istruzione o intrattenimento, da una statua a uno slogan, da una poesia lirica ad un trattato di biologia, da un abbecedario per bambini ad un dizionario di Neolingua. E il Ministero non doveva soltanto provvedere agli svariati bisogni del Partito, ma doveva anche ripetere l'intera operazione ad un livello più basso, a vantaggio del proletariato. C'era un'intera catena di dipartimenti autonomi ad occuparsi di letteratura proletaria, musica, teatro e intrattenimento in genere. Vi si producevano giornali da spazzatura contenenti quasi esclusivamente sport, cronaca nera e astrologia, romanzi rosa da quattro soldi, film di sesso esplicito e canzoni sentimentali che venivano composte interamente da un mezzo meccanico sopra una sorta di caleidoscopio chiamato versificatore.

²⁶ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, p. 726.

²⁷ Ivi, p. 707: «he spoke of “ordering books” as one might speak of ordering a ton of coals. He was going to start with five hundred assorted titles, he said. The shelves were already marked off into sections – “Sex”, “Crime”, “Wild West”, and so forth» (*trad. dello scrivente*).

C'era perfino un'intera sottosezione – *Pornosec*, era chiamata in Neolingua – impegnata a produrre il genere più basso di pornografia, che veniva spedito in pacchi sigillati e che nessun membro del Partito – tranne quelli che ad esso lavoravano – era autorizzato a guardare²⁸.

Vita di campagna

Rispetto alla distopia di Oceania e al tentativo di ribellione di Winston Smith, la narrazione della monotonia quotidiana di Gordon Comstock risulta ancor più claustrofobica. L'assenza del panopticon non rappresenta certo un vantaggio per il povero commesso, inerme nelle sue azioni di rivolta, in ginocchio di fronte all'ineluttabilità degli eventi, all'esclamativo secondo cui "non può essere altrimenti". In 1984, emergono chiaramente alcune possibilità di salvezza, sebbene puntualmente deluse e infine sconfitte. All'immaginario distopico di un mondo totalmente amministrato, di una società definitivamente privata dei suoi più intimi impulsi e assoggettata ad un potere diffuso, si oppone l'immagine utopica della vita selvatica. Non c'è comunque posto per facili sentimentalismi, per ritratti nostalgici o reazionari. Il contraltare utopico di Orwell nel suo capolavoro non ha per nulla tratti conservatori. È più simile a *Au temps d'harmonie* di Paul Signac e, come reca il sottotitolo dello stesso dipinto, *l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*, ma con maggiore consapevolezza delle ridottissime possibilità di successo. È la tana dei ribelli, il nucleo della resistenza, il residuo della possibilità del meglio. Winston e Julia riescono sì ad incontrarsi di nascosto

²⁸ Id., *Nineteen Eighty-Four* (1949), in Orwell, *Works*, pp. 767-768: «the Records Department, after all, was itself only a single branch of the Ministry of Truth, whose primary job was not to reconstruct the past but to supply the citizens of Oceania with newspapers, films, textbooks, telescreen programmes, plays, novels – with every conceivable kind of information, instruction, or entertainment, from a statue to a slogan, from a lyric poem to a biological treatise, and from a child's spelling-book to a Newspeak dictionary. And the Ministry had not only to supply the multifarious needs of the Party, but also to repeat the whole operation at a lower level for the benefit of the proletariat. There was a whole chain of separate departments dealing with proletarian literature, music, drama, and entertainment generally. Here were produced rubbishy newspapers containing almost nothing except sport, crime, and astrology, sensational five-cent novelettes, films oozing with sex, and sentimental songs which were composed entirely by mechanical means on a special kind of kaleidoscope known as a versificator. There was even a whole sub-section – *Pornosec*, it was called in Newspeak – engaged in producing the lowest kind of pornography, which was sent out in sealed packets and which no Party member, other than those who worked on it, was permitted to look at» (*trad. dello scrivente*).

in un bosco, ma la lontananza dalla città non è di per sé garanzia di salvezza. Non vi sono i teleschermi, ma il rischio di microfoni nascosti non è del tutto assicurato. Quel luogo lontano da tutti non è l'occasione di prendere un po' d'aria fresca: è un vero e proprio luogo di trasgressione. È qui che i due si incontrano per rompere le barriere della repressione del *Big Brother*, è qui che la ragazza strappa la fascia della Lega Giovanile Antisesso. È qui che i due desiderano consumare quel rapporto che nel terreno del panottico viene loro continuamente vietato, pena la punizione capitale. Il valore metonimico del desiderio sessuale, la cui realizzazione sta qui in luogo del desiderio *tout court*, rafforza la natura oppositiva dell'utopia orwelliana:

- Ascolta. Più uomini hai avuto, più ti amo. Lo capisci questo?

- Sì, perfettamente.

- Odio la purezza, odio la bontà! Non voglio esista virtù in nessun luogo. Voglio che chiunque sia corrotto fino al midollo.

- Bene allora, dovrei proprio calzarti a pennello, mio caro. Io sono corrotta fino al midollo.

- Ti piace farlo? Non mi riferisco semplicemente a me. Parlo della cosa in sé.

- L'adoro.

Era questo ciò che voleva soprattutto sentirsi dire. Non banalmente l'amore per una persona determinata, ma l'istinto animale, il semplice desiderio indifferenziato, era questa la forza che avrebbe mandato in frantumi il Partito [...] In passato, pensò, un uomo guardava il corpo di una donna e lo riteneva desiderabile, e lì finiva la storia. Ma oggi giorno è impossibile provare puro amore o pura lussuria. Nessuna emozione è pura, perché ogni cosa è mista a paura e odio. La loro unione era stata una battaglia, l'orgasmo una vittoria. Era un attacco al Partito. Era un atto politico²⁹.

²⁹ Ivi, pp. 817-818: «'Listen. The more men you've had, the more I love you. Do you understand that?' – 'Yes, perfectly' – 'I hate purity, I hate goodness! I don't want any virtue to exist anywhere. I want everyone to be corrupt to the bones' – 'Well the, I ought to suit you, dear. I'm corrupt to the bones' – 'You like doing this? I don't mean simply me. I mean the thing in itself' – 'I adore it'. That was above all what he wanted to hear. Not merely the love of one person but the animal instinct, the simple undifferentiated desire that was the force that would tear the Party to pieces. [...] In the old days, he thought, a man looked at a girl's body and saw that it was desirable, and that was the end of the story. But you could not have pure love or pure lust nowadays. No emotion was pure, because everything was mixed up with fear and hatred. Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act» (*trad. dello scrivente*).

Nell'*Aspidistra* è presente quello che risulta essere un palese antecedente del rapporto consumato da Winston e Julia. Non è la psicologia dei personaggi né la descrizione del loro rapporto a consentire l'interpretazione di un parallelismo: anzi, come si accennava, la rappresentazione della speranza di una salvezza assume, nel romanzo del 1936, tinte più fosche, quasi più ciniche o comunque più disincantate. Ciò che invece rende plausibile leggere le due opere in termini di derivazione è l'immaginario, il quale consente di stabilire qual è la relazione che sussiste fra utopia e distopia. L'ambientazione dell'episodio dell'incontro fra Gordon e Rosemary può a buon diritto essere confrontata con quella del succitato incontro fra Winston e Julia. «C'era un senso di avventura selvaggia nel lasciare Londra, con una lunga giornata in "campagna" che si prospettava davanti a loro»³⁰. Già il virgolettato nella gita in "campagna", tipica della fuga domenicale dal caos della città, pare avere il tono della parodia, declinata in termini ironici: un tono intensificato dal narratore mentre sottolinea il senso di avventura, il brivido provato dai protagonisti nell'allontanarsi dalla routine quotidiana. Le cose però non vanno come ci si aspetta e prendono, come si suole dire, una piega inattesa. All'ora di pranzo, dopo una lunghissima camminata, è il momento di mangiare, ma i due non trovano altro se non un costosissimo ristorante all'interno di un hotel, nei pressi di una piccola e desolata cittadina lontana dai rumori della metropoli. Ed è qui che avviene il rovesciamento ineluttabile di una situazione troppo eccezionale per durare a lungo, troppo inconsueta per manifestarsi come sostanziale. Gordon, nel tentativo mal riuscito di dimostrarsi all'altezza del locale, è costretto a spendere quel poco denaro che ha con sé, frutto del misero lavoro a cui si era immolato sull'altare della protesta contro il mondo dei quattrini, lui ch'era sempre stato «contro il dio denaro e tutto il suo porco clero»³¹. Da quel momento, egli non fa che rimuginare, durante tutta la gita, sulla sua misera situazione finanziaria. Gli eventi si susseguono velocemente l'uno dopo l'altro, innescando un effetto domino. «Era sconcertato nello scoprire quanto poco, in quel momento, la desiderasse davvero. La faccenda del denaro lo turbava ancora. Come puoi fare l'amore quando hai soltanto otto penny in tasca e stai pensando a questo

³⁰ Id., *Keep the Aspidistra Flying*, p. 656: «there was a sense of wild adventure in getting out of London, with the long day in "the country" stretching out ahead of them» (*trad. dello scrivente*).

³¹ Ivi, p. 604: «against the money-god and all his swinish priesthood» (*trad. dello scrivente*).

per tutto il tempo?»³². E dopo aver deciso comunque di tentar l'impresa, Gordon viene bloccato da Rosemary per paura di una gravidanza indesiderata, ed ecco che si trova allora di nuovo catapultato nella solita paranoia.

L'immaginario sessuale presente in entrambe le opere consente un interessante confronto nell'esame della valenza utopica della letteratura orwelliana. Se in *1984*, infatti, l'espressione di una sessualità libera è presentata come la diretta e immediata protesta contro un mondo repressivo e la dicotomia utopia/distopia si presta ad esser letta in termini di netta contrapposizione, qui l'elemento sessuale traduce in immagine letteraria l'impossibilità di risolvere l'opposizione, di una resistenza reale alla strapotenza di quei meccanismi sociali che impongono conformisticamente una forma di vita piccolo-borghese. Una impossibilità che conduce alla capitolazione del protagonista e alla accettazione di una falsa realizzazione, rappresentata dalla resa dinanzi agli eventi e dalla falsa felicità di una vita che non è la propria.

Una banale pianta di aspidistra

Il mondo distopico non viene mai presentato, nell'*Aspidistra*, nella sua immediatezza, ma è sempre visto dall'interno, nel dispiegamento di un meccanismo che dimostra infine, nel suo risolversi, il fallimento dell'impulso utopico proprio nel momento della sua realizzazione. A dimostrazione di questa tesi, un ultimo confronto fra le due opere mi sembra proficuo. Il percorso che porta Gordon dall'uscita di prigione (dov'era finito per ubriachezza molestia e per aver picchiato un sergente e da cui è riscattato perfino contro voglia grazie all'aiuto dell'amico facoltoso Ravelston)³³ all'integrazione nella società piccolo-borghese di Londra è il lento cammino verso una sconfitta che appare come liberazione. Anche in *1984* il cammino di Winston verso la sua definitiva integrazione è segnato dal passaggio fondamentale di quella che sembra quasi una "formattazione", una riconfigurazione eteronoma dell'individuo, ovvero dalla crudele manipolazione operata da O'Brien nelle celle del Ministero dell'Amore³⁴. Se però nel capolavoro del 1949 la resa del protagonista è rappresentata

³² Ivi, p. 665: «It dismayed him to find how little, at this moment, he really wanted her. The money-business still unnerved him. How can you make love when you have only eightpence in your pocket and are thinking about it all the time?» (*trad. dello scrivente*).

³³ Ivi, pp. 691 ss.

³⁴ Id., *Nineteen Eighty-Four*, pp. 872 ss.

intensivamente e *Room 101*, la stanza degli orrori, è l'allegoria dell'intero romanzo, nell'opera del 1936 la rappresentazione della sconfitta è data estensivamente, lungo tutta la narrazione, in una estenuante lotta di Gordon, persa in partenza, contro una forza troppo grande per lui. Nella distopia del Grande Fratello, il fulcro della storia si concentra nell'episodio del primo capitolo della terza parte, nella conversione di Winston Smith. La forza distopica di *Fiorirà l'aspidistra* risiede, invece, nel fatto che Gordon deve fare i conti, ad ogni passo, con un destino cui cerca strenuamente di resistere senza speranza. È la disperazione il tratto saliente di quest'ultimo, contro la speranza che invece caratterizza pur sempre i tentativi di *1984*. A dire il vero, anche qui è presente, disseminata nel corso di tutta la narrazione, un'immagine paranoica, la quale però rinvia pur sempre alla stanza 101: si tratta della fobia di Winston per i topi, il cavallo di Troia attraverso cui egli viene finalmente catturato e riconfigurato. L'immaginario paranoico del percorso di Gordon Comstock, al contrario, è apparentemente del tutto innocuo. Non è la musofobia a colonizzare la mente del protagonista, ma un'idea fissa del tutto differente: una banale pianta di aspidistra. Essa è presente in ogni tappa del calvario di Gordon. La trova dappertutto: egli stesso ne tiene una nel suo appartamento, che maltratta volutamente. È il simbolo di tutto ciò che detesta. È il simbolo delle persone "perbene".

Ciò che realizzò, e più chiaramente quanto più il tempo passava, era che il culto del denaro era stato elevato a religione. Forse è la sola vera religione – la sola religione davvero *sentita* – che ci è rimasta. Il Denaro è ciò che prima era Dio. Bene e male non hanno più alcun significato se non successo e fallimento. Da qui la frase profondamente significativa, *fare bene*. Il decalogo è stato ridotto a due comandamenti. Uno per i datori di lavoro – gli eletti, il clero monetario, per così dire – “Guadagna”, l'altro per gli impiegati – gli schiavi e i sottoposti – “Non perdere il lavoro”. Fu in questo periodo che si imbatté in *The Ragged Trousered Philanthropists* e lesse di quel falegname affamato che impegna ogni cosa ma rimane attaccato alla sua aspidistra. L'aspidistra divenne una sorta di simbolo per Gordon da quel momento. L'aspidistra, fiore d'Inghilterra! Dovrebbe essere sul nostro stemma, al posto del leone e dell'unicorno. Non ci sarà alcuna rivoluzione in Inghilterra fino a quando ci saranno aspidistre alle finestre³⁵.

³⁵ Id., *Keep the Aspidistra Flying*, p. 603: «what he realized, and more clearly as time went on, was that money-worship has been elevated into a religion. Perhaps it is the only real religion – the only really *felt* religion – that is left to us. Money is what God used to be. Good and evil have no meaning any longer except failure and success. Hence the profoundly

L'onnipresenza dell'aspidistra è tale che il nome della pianta è disseminato nel testo perfino in funzione aggettivale – *the aspidistral dining-room*³⁶. *Fiorirà l'aspidistra* è la traduzione italiana del titolo del romanzo di Orwell: una traduzione che non rende però la pregnanza dell'originale, un titolo invece peculiarmente parodico. Esso, infatti, fa il verso al modo di dire britannico *keep the flag flying*, letteralmente «fai sventolare la bandiera», espressione campanilista con cui si incita a parteggiare per la propria patria. L'intero romanzo si configura perciò come la parodia di un'utopia che spaccia la falsa integrazione per la realizzazione di un'armonia, ovvero che non realizza ciò che promette. L'aspidistra è il simbolo di questa armonia fallita, della sconfitta dell'individuo e della sua resa dinanzi alla fatalità del sistema entro cui si muove. Con essa si ostenta – una ostentazione che è prima di tutto un'ostentazione di fronte a se stessi, un autoconvincimento – un successo mutilato, perché non è il proprio.

Erano troppo indaffarati a nascere, sposarsi, procreare, lavorare, morire. Forse non sarebbe poi così male, se riesci a farcela, sentirti uno di loro, esser parte del gregge. La nostra civiltà è fondata su avidità e paura, ma nelle vite degli uomini comuni avidità e paura sono misteriosamente trasformate in qualcosa di più nobile. Quei piccolo-borghesi lì, dietro le loro tendine di pizzo, coi loro bambini e i loro mobili da quattro soldi e le loro aspidistre – quelli vivevano secondo il codice del denaro, non c'è dubbio, e ancora riuscivano a salvare una parvenza di dignità. Il codice del denaro come da loro interpretato non era meramente cinico e avido. Avevano le loro regole, i loro inviolabili punti d'onore. “Si

significant phrase, to *make good*. The decalogue has been reduced to two commandments. One for the employers – the elect, the money-priesthood as it were – ‘Thou shalt make money’, the other for the employed – the slaves and underlings – ‘Thou shalt not lose thy job’. It was about this time that he came across *The Ragged Trousered Philantropists* and read about the starving carpenter who pawns everything but sticks to his aspidistra. The aspidistra became a sort of symbol for Gordon after that. The aspidistra, flower of England! It ought to be on our coat of arms instead of the lion and the unicorn. There will be no revolution in England while there are aspidistras in the windows» (*trad. dello scrivente*). È questo, probabilmente, il limite della resa letteraria della distopia di *Keep the Aspidistra Flying*: il sistema contro cui si scaglia il protagonista viene ridotto ad una mera questione di soldi, i rapporti fra le classi sociali limitati alla dicotomia ricco/povero. Ciononostante, come già si è accennato, si intravede bene, dagli stessi occhi del protagonista, come la questione sia ben più complessa e si traduca nella tendenza all'amministrazione totale della società tramite l'iperstimolazione dei cittadini e la loro trasformazione in consumatori.

³⁶ Ivi, p. 675.

mantenevano rispettabili” – facevano sventolare l’aspidistra. Tra l’altro, erano *vIvi*. Avvolti nella confezione della vita. Facevano figli, vale a dire quel che santi e salvatori d’anime non avevano mai fatto nemmeno per caso. L’aspidistra è l’albero della vita, pensò all’improvviso³⁷.

Questa anonima pianta d’appartamento, senza alcuna necessità di esposizione alla luce del sole, simboleggia l’incorporazione della natura nella società: come si diceva, la falsa realizzazione dell’utopia. La distopia dell’aspidistra è la rappresentazione dell’antiutopismo dell’utopia, delle sue promesse mancate. «Aveva vinto la guerra contro se stesso. Amava il Grande Fratello»³⁸, battuta finale di *1984*, potrebbe a buon diritto esser tradotta in «Aveva vinto la guerra contro se stesso. Amava l’aspidistra». Il finale del romanzo sembra presentare però una flebile speranza, data dal bambino che Rosemary aspetta in grembo, che lascia presagire una seppur minima possibilità di riscatto, in un futuro remoto. L’elemento utopico persistente nella distopia prende così la forma di un messaggio in bottiglia, di cui le generazioni successive sono l’immagine.

“Eppure erano vivi”, pensava Gordon osservando quelle vite piccolo-borghesi, ma, citando Adorno, è una vita che non vive. L’esergo di uno dei successivi romanzi di Orwell, *Coming up for air* del 1939, recita il verso di una canzone popolare: *He’s dead, but he won’t lie down* – “È morto, ma non vuole giacere”. Per rappresentare le sue distopie, Orwell non ha avuto bisogno di mettere in scena finzioni fantascientifiche di zombie. Gli è bastato delineare lo schizzo della società degli uomini alla fine del mondo – ovvero, alla fine delle possibilità di un’esperienza genuina. Il suo non è il ritratto di una potenziale catastrofe in un mondo altro, ma è la manifestazione, qui e ora,

³⁷ Ivi, p. 732: «they were too busy being born, being married, begetting, working, dying. It mightn’t be a bad thing, if you could manage it, to feel yourself one of them, one of the ruck of men. Our civilization is founded on greed and fear, but in the lives of common men the greed and fear are mysteriously transmuted into something nobler. The lower-middle-class people in there, behind their lace curtains, with their children and their scraps of furniture and their aspidistras – they lived by the money-code, sure enough, and yet they contrived to keep their decency. The money-code as they interpreted it was not merely cynical and hoggish. They had their standards, their inviolable points of honour. They ‘kept themselves respectable’ – kept the aspidistra flying. Besides, they were *alive*. They were bound up in the bundle of life. They begot children, which is what the saints and the soul-savers never by any chance do. The aspidistra is the tree of life, he thought suddenly» (*trad.mia*).

³⁸ Id., *Nineteen Eighty-Four*, p. 916: «he had won the victory over himself. He loved Big Brother» (*trad. dello scrivente*).

del fallimento di una società in disfacimento proprio nel momento della sua massima integrazione. Per realizzarsi, la distopia non ha bisogno dell'ingombrante immaginario fantascientifico, che stimola l'appetito del pubblico: è sufficiente una banale e anonima aspidistra, come stimolo alla partecipazione e alla resistenza.

Conclusione

Se è vero, come risulta peraltro palese dal suo successo postumo, che *1984* va, indubbiamente al di là delle intenzioni del suo autore, incontro alle esigenze e ai gusti del pubblico dei lettori, altrettanto, credo, non può dirsi di *Keep the Aspidistra Flying*. Abbiamo già detto in che senso sia possibile definire quest'ultimo come romanzo distopico, in quanto smaschera il reale per ciò che esso è veramente, oltre le sue parvenze di realizzazione armonica. Il romanzo dell'aspidistra concentra, però, in sé altri due elementi che abbiamo visto operare all'interno della teoria della parodia di Morson.

Innanzitutto, è qui all'opera un camuffamento dello strumento di narrazione distopica, ovvero la parodia. Questa dissimulazione, che corregge spesso il tono ironico, pur presente, con strategie stilistiche differenti e meno appariscenti, consente di evitare quell'ammiccamento al pubblico che permette invece una facile intesa, un comodo posizionamento del lettore nella acquiescente distanza dall'opera. La narrazione della cruda realtà quotidiana, libera da qualsiasi allegorizzazione, avvicina al contrario l'oggetto e costringe ad entrare in rapporto con esso. La parodia, lo scarto fra il reale e il giudizio su di esso che cerca di attingere, non riuscendovi, ad uno statuto normativo superiore, non agisce mai dall'esterno, ma dall'interno della stessa situazione che vuol criticare. È il reale stesso che lascia tracce simboliche, frammenti dai quali traspare la sua vera essenza. È il reale stesso che si autodenuncia: lo *understatement* di cui parla Morson nella sua teoria della parodia prende la forma, nella distopia orwelliana, di una torsione dello stesso bersaglio parodico su se stesso.

Da qui deriva, infine, quel secondo elemento fondamentale: se, in fin dei conti, il *target*, il bersaglio di ogni genere parodico – dunque di ogni genere distopico – è l'*audience*, la classe dei lettori, allora *Keep the Aspidistra Flying* rappresenta un modello distopico. Solo costruendo la narrazione distopica dall'interno, facendola, per così dire, prorompere dalla quotidianità stessa, riproducendo, nel testo, quei detriti che la stessa realtà quotidiana lascia dietro di sé, è possibile chiamare in causa il lettore stesso, valorizzando

in tal modo il potenziale critico della letteratura. La distopia prende così linfa dall'immaginario quotidiano.

DISTOPIE DELL'IMMAGINARIO IN *IL GRANDE RITRATTO*
DI DINO BUZZATI
Antonio Rosario Daniele*

Abstract: This paper examines the artistic and cultural experience of Dino Buzzati that leads to the fiction of the early 1960s, *Il grande ritratto*, poised between science fiction and dream-erotic implications. The novel *Il grande ritratto* by Buzzati is considered the first Italian example of narration on artificial intelligence. In his writing, in fact, Buzzati has been influenced by many readings about cybernetics by Silvio Ceccato (1950s) and by investigating studies on thought. Indeed, *Il grande ritratto* draws a picture marked by a strongly dystopian, disturbing and ambiguous reality, where new realities and places of the imagination are configured as a layered carpet of symbols. These symbols have the purpose of revealing the deception contained in the dystopian world built by the illusion of living a consoling imaginary which turns out to be fallacious and fatal.

Keywords: Dystopian fiction, imaginary, cybernetics, science fiction, fantastic.

Genesi culturale di un romanzo "eccentrico"

Quando nel 1960 Buzzati diede alle stampe *Il grande ritratto*¹ il pubblico italiano dei lettori, e anche il suo affezionato pubblico in particolare, lo accolsero timidamente e quasi con diffidenza².

*Professore a contratto di *Letteratura italiana contemporanea* presso l'Università degli Studi di Foggia.

¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1960.

² A questo proposito si vedano Giuseppe Fanelli, *Dino Buzzati. Bibliografia della critica*, Quattro Venti, Urbino 1990; Angelo Colombo, *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui: à la mémoire de Nella Giannetto*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon 2008; Alessandro Scarsella, *Questioni comparatistiche a proposito de «Il grande ritratto» di Buzzati*, «Studi buzzatiani», VII, 2002, pp. 95-97; Vittorio Caratozzolo, "E forse io mento anche adesso": "Il grande ritratto" di Dino Buzzati, o dell'inattingibilità del senso, in «Studi buzzatiani», IV, 1999, pp. 7-33.

Egli era reduce dal successo ottenuto al Premio Strega un paio di anni prima con *Sessanta racconti*³, la raccolta che di fatto lo stava consacrando nel salotto buono degli scrittori italiani dopo l'ottimo riscontro del *Deserto dei Tartari* di vent'anni prima⁴ e nonostante le resistenze di una certa parte della critica. Sta di fatto che *Il grande ritratto* lasciò perplessi anche coloro che fino ad allora avevano seguito e letto Buzzati con ammirazione: sembrò che con quel romanzo lo scrittore bellunese avesse deciso di "deragliare" da una traiettoria di scrittura che fino a quel momento, pur tenendosi sul rischioso crinale del fantastico, era stata capace di costruirgli una identità e un profilo letterario abbastanza riconoscibili e identificabili.

Fu Giacinto Spagnoletti nel 1972⁵, pochi mesi dopo la morte di Buzzati stesso, a scrivere parole che all'epoca suonavano tombali su questo romanzo. E a ben vedere, evidentemente senza averne percezione, Spagnoletti portò alla luce l'aspetto più interessante e originale del romanzo proprio mentre presumeva di screditarlo, rilevandone gli «effetti di suspense hollywoodiana degli anni Cinquanta»⁶. Ebbene, quegli stessi effetti sono all'origine della novità dell'opera, del suo carattere del tutto singolare, ma al tempo stesso niente affatto occasionale. Vogliamo dire che, al contrario di ciò che i recensori del tempo credevano, nel *Grande ritratto* tutto è studiato e incuneato in una certa cultura tipica di quegli anni, che stentava a consolidarsi sul nostro territorio ma che stava facendo presa fuori d'Italia. Buzzati la intercettò e decise di metterla nella sua "forma romanzo", provocando un certo disorientamento nella classe intellettuale che ne stava seguendo la parabola artistica; disorientamento che sarebbe aumentato dopo *Un amore*, pubblicato tre anni più tardi ma la cui stesura era incominciata sin dal 1959⁷, quindi in simultanea col *Grande ritratto*, dato da non trascurare nella valutazione dell'una e dell'altra opera. E non va trascurato neppure il *cotè* che fa da cornice al romanzo, che ne può spiegare le ragioni compositive e tutto sommato la genesi.

³ Si vedano almeno, tra gli articoli coevi, Giovanni Grazzini, *Perché Buzzati ha vinto il Premio Strega*, "La Nazione Italiana", 28 giugno 1960; Vincenzo Buonassisi, *Il Premio Strega a Dino Buzzati*, "Il Giornalismo", settembre 1960.

⁴ Si tenga presente Bruno Porcelli, *Spazio e tempo nel "Deserto dei Tartari"*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", 31, 2-3, maggio-dicembre, 2002, pp. 181-185.

⁵ Giacinto Spagnoletti, *Tra cronaca e fantasia*, "Il Messaggero" 19 ottobre 1972, p. 3.

⁶ Ibidem. Si veda anche Angelo Colombo, *Buzzati-Sereni-Mondadori (1961-1962). Un carteggio con il «cuore in mano»?*, "Otto/Novecento", 1 (2017), pp. 111-139: 113.

⁷ A questo proposito si veda Nella Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Olschki, Firenze 1996, p. 173.

Giulia Iannuzzi, giovane studiosa di letteratura e fantascienza italiana, in un recente volume sul tema⁸ ha effettuato una ricognizione sulla cultura fantascientifica che emergeva da alcune pubblicazioni in rivista in Italia negli anni Cinquanta. Tralasciando per ragioni di spazio di soffermarci sull'editoria italiana di quegli anni, soprattutto sulla pubblicistica e sull'erotica, è utile almeno sottolineare queste parole:

Verso la fine degli anni Cinquanta e fino ai primi anni Sessanta la fantascienza da edicola in Italia conosce un piccolo *boom*, favorito dopo il 1957 dal lancio del primo Sputnik, e nel 1961 dal lancio di Yuri Gagarin, il primo volo umano nello spazio. Questi fatti contribuiscono ad accendere l'attenzione verso le tecnologie spaziali [...]. Gli anni Cinquanta vedono inoltre l'arrivo di numerosi *blockbusters* di genere statunitensi sui grandi schermi della penisola. Sono questi gli anni di *The Day the Earth stood Still* di Robert Wise (1951), *Invasion of the Body Snatchers* di Don Siegel (1958)⁹, *The Incredible Shrinking Man* diretto da Jack Arnold (1957), per citare tre titoli di genere entrati nella storia dell'arte cinematografica, e distribuiti in Italia a ridosso dell'uscita americana (rispettivamente nel 1952 come *Ultimatum alla Terra*, nel 1957 come *L'invasione degli ultracorpi*, e nel 1960 come *Radiazioni BX distribuzione uomo*)¹⁰.

E dal 1958 la televisione italiana, che aveva cominciato le programmazioni appena quattro anni prima, trasmetteva *Uomini nello spazio*¹¹, una rubrica che «si propone di far conoscere ai telespettatori le moderne ricerche e imprese spaziali, i risultati sin ad ora ottenuti e le possibilità del futuro»¹². Nello stesso volume appena citato, Pierpaolo Antonello che ne ha curato l'introduzione, scriveva che non sono «mancate in Italia prove di fantascienza d'autore originale, ironica, sapiente ed eteroclita (Primo Levi, Calvino, Buzzati, Volponi...)»¹³, tanto che nel 1959 Sergio Solmi e Carlo Fruttero pubblicano

⁸ Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, pref. di Pierpaolo Antonello, Mimesis, Milano-Udine 2016.

⁹ Il film, in realtà, esce nelle sale nel 1956. Si tratta, probabilmente, di un refuso redazionale.

¹⁰ Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, p. 94.

¹¹ Si vedano Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2000, p. 66; *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano, Corrado Vivanti, Einaudi, Torino 2011, p. 339.

¹² Grasso, *Storia della televisione italiana*, p. 66.

¹³ Pierpaolo Antonello, *Archeologie del futuro*, in Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, p. 3.

*Le meraviglie del possibile*¹⁴, un insolito zibaldone italiano che raccoglieva testi della fantascienza letteraria, ma tutti stranieri; e mette conto di rammentare che il nostro autore fu l'unico, insieme con Lino Aldani¹⁵, ad essere incluso da David G. Hartwell nell'antologia *The Science Fiction Century*¹⁶ la quale, alla fine del secolo scorso, tracciava un bilancio sul genere fantascientifico in letteratura.

È questo il clima nel quale nacque *Il grande ritratto*. E naturalmente hanno il loro peso i lavori e gli esperimenti che stava conducendo Silvio Ceccato sulle macchine cibernetiche sin dalla fine degli anni Cinquanta¹⁷. E non si ignori quanto Buzzati scrisse in una lettera a Leonardo Sinisgalli nel 1956 a proposito della sua rivista, «Civiltà delle Macchine»¹⁸:

Tu hai realizzato una cosa veramente nuova, con una formula senza precedenti. La tua natura di poeta, la tua cultura di ingegnere e la tua inguaribile passione per le avventure matematiche si sono fuse con sorprendenti risultati; e proprio là dove il punto di contatto fra mondo artistico e mondo tecnico, fra i fantasmi e le cifre, poteva sembrare più difficile o addirittura assurdo, tu hai costruito un ponte che li unisce; scoprendo tutta una serie di imprevedibili risposdenze ed affinità, tutta una serie di segreti vasi comunicanti¹⁹.

¹⁴ *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1959.

¹⁵ Si vedano almeno Riccardo Gramantieri, *La verità non è rivoluzionaria. La fantascienza di Lino Aldani*, intr. a Lino Aldani, *Febbre di luna*, Perseo, Bologna 2004, pp. 7-22; Vittorio Curtoni, *Lino Aldani*, in Id., *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Nord, Milano, 1977, pp. 127-148.

¹⁶ Nell'edizione italiana: David G. Hartwell, *Le meraviglie dell'invisibile*, Mondadori, Milano 1997.

¹⁷ Si veda *Semantica percettiva. Rapporti tra percezione visiva e linguaggio*, a cura di Andrzej Zuczkowski, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa; Università degli studi, Macerata 1999, p. 108 e ss.

¹⁸ È utile rimandare a Giuseppe Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita & Pensiero, Milano 1996, p. 235 e ss.

¹⁹ *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1988, p. 17. Si veda anche *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, a cura di Francesco Bianchini, Stefano Franchi, Maurizio Matteuzzi, "Discipline filosofiche", XVII, I, 2007 p. 96.

Una narrazione sul principio della distopia

Se la distopia è una “utopia di segno negativo”, si dovrà riconoscere che *Il grande ritratto* rientra pienamente nel genere. Naturalmente Buzzati non fa altro che operare un innesto, il quale è non già di generi narrativi, ma di “estetica della narrazione”. La differenza è sottile, ma decisiva: di fatto lo scrittore bellunese col *Grande ritratto* è rimasto nel campo della scrittura fantastica; ma a quest’impasto di base ha aggiunto – per così dire – l’ingrediente dell’*immaginario* che gli ha consentito in effetti di agire sui binari del distopico. Non solo: questo ingrediente non è puramente inserito, ma è “montato” nel racconto, con un suo specifico spazio di azione narrativa.

L’azione è spostata nel futuro rispetto al tempo in cui l’autore scrive; in un futuro ben precisato sin dall’esordio, ossia nell’aprile 1972 (è curioso rilevare che, nelle imprevedibili combinazioni dell’immaginario, si tratta, da pochi mesi, anche del futuro rispetto al termine della vita stessa dello scrittore); questa, tuttavia, è anche la prima e la sola coordinata spazio-temporale puntuale contenuta nel romanzo. Tutto il resto rimane in un indistinto terreno di luoghi e di momenti. Ma, più di ogni altra cosa, il racconto si fonda su un depistaggio narrativo: per oltre la metà dell’opera il lettore è indotto a credere che il protagonista della vicenda sia il prof. Ermanno Ismani, salvo poi rendersi conto, avanzando nella lettura, che così non è²⁰. Insomma, Buzzati lavora affinché il *focus* della narrazione converga su Ismani, per poi generare un dislivello. C’è da chiedersene la ragione.

Ermanno Ismani è uno stimato docente, «ordinario di elettronica all’università di X»²¹; viene incaricato dal Ministero della Difesa di recarsi in una sconosciuta e imprecisata area militare per svolgere una mansione delicatissima e segreta e sulla quale non riceve nessuna informazione preventiva. Non ne sa nulla – o finge di non saperne – neppure chi lo scorta sul luogo deputato, né i primi colleghi nei quali si imbatte una volta raggiunta la “Zona Militare 36”. Tutto ruota sul misterioso incarico conferito al professore, poi sul viaggio che lo conduce insieme con la moglie alla zona militare; prima ancora sulla conversazione tra moglie e marito circa un lavoro che forse ha a che fare con un impianto atomico e che lui accetterà anche per un certo grado di viltà doveristica; quindi, sulla lunga serie di reticenze opposte a Ismani dai colleghi e sull’incontro di Ismani con Olga, la bella

²⁰ Mi permetto di rimandare a Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati, Firenze 2008, p. 149.

²¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1993, p. 11 (di qui in avanti si cita da questa edizione).

moglie di Endriade, il responsabile del progetto, che il professore scoprirà essere stata sua allieva ai tempi del liceo; in ultimo, sui timori di Ismani quando gli viene detto che chi lo ha preceduto nell'incarico è morto in circostanze non ben precisate²². Ebbene, questi segmenti e queste tracce di narrazione, che sono il contenuto dell'opera per oltre la sua metà e che fanno di Ismani il loro fulcro, colui che in una qualunque scrittura letteraria a questo punto assumerebbe agli occhi del lettore il ruolo del protagonista, si dissolvono dalla trama con una sorta di "svuotamento liquido" e lo stesso Ismani poco a poco, dal quattordicesimo capitolo in poi, eclissa dalle pagine del romanzo e tutto sommatorimane sullo sfondo della storia.

Proprio nel momento in cui questo passaggio comincia a maturare, prende corpo nel romanzo una realtà, cioè uno spazio, insolito ed enigmatico. È l'area nella quale è stato installato un enorme congegno²³. La descrizione dello spazio, i dettagli, attengono pienamente alla raffigurazione di un mondo reale ma ignoto e al tempo stesso immaginario; una costruzione all'apparenza collocabile nelle categorie degli esseri umani, ma dai connotati ambigui, che sono tanto più indecifrabili quanto più si cerca di comprenderli:

Ma c'era un elemento esageratamente anormale che dava a quelle architetture qualcosa di enigmatico. Non esistevano finestre. Tutto appariva ermeticamente chiuso e cieco.

E un'altra circostanza si aggiungeva ad accrescere quel senso di mostruoso: non si vedeva anima viva. Eppure la allucinante bolgia non esprimeva la morte o l'abbandono. Anzi. Benché non si vedesse nulla muoversi, si percepiva, sotto l'involucro, una vita arcana che stesse fermentando. Perché? Forse per il brulichio delle antenne metalliche, dalle più bizzarre forme, che spuntavano dai ciglioni sommitali? Forse per il confuso coro di sommessi ronzii, risonanze, sussurri, lontani scrosci e tonfi, che lievitava sopra la dirupata cittadella, e andava e veniva a lente ondate (e forse non era che il rombo cavernoso del

²² Si rimanda a Cinzia Posenato, *Il bestiario di Dino Buzzati*, Inchiostri Associati, Bologna 2009, pp. 287-294 *passim*.

²³ Sul valore simbolico del "congegno" si veda Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 150: «Questa donna gigantesca, insomma, occupa l'intero, immenso edificio adibito per l'esperimento: è l'edificio. Sottotraccia emerge un altro fattore di richiamo al passato narrativo, ma con l'inserimento decisivo di una novità semantica, una novità "di sintesi", ulteriore frutto della donna intesa come "convertitore modale": quella creatura ciclopica (le dimensioni della donna saranno poi il carattere fondante di *Poema a fumetti*) è il tentativo di abitare una casa, un ambiente, un imponente e smisurato "ventre"».

silenzio)? Forse per le vibrazioni della solitaria antenna metallica a traliccio che da un fianco del vallone si innalzava altissima sovrastando di molto il ciglione sommitale. [...] C'era nella singolarissima visione, nonostante la nudità, una bellezza potente e in certo senso inesplicabile: che non era il tetro incanto delle piramidi, dei fortilizi, delle raffinerie, degli altiforni, dei grandi stabilimenti carcerari. [...] Ismani aveva la sensazione oscura che quella, in fondo, fosse una vecchia conoscenza; ma nel cercare un riferimento nei ricordi, si imbatteva in cose troppo diverse e lontane, un giardino, per esempio, un fiume, perfino certi ricami. E il mare. E i boschi. Ma al di là d'ogni riferimento, qualcosa restava di inafferrabile e inquietante²⁴.

Da questo brano rileviamo tutti i fattori della narrazione improntata al distopico²⁵: rappresentazione di elementi che allignano a un futuro tecnologico; proiezione di una realtà indesiderabile²⁶ in quanto percepita come insidiosa e temibile; insidia derivante da quanto vi è di indefinibile e sfuggente²⁷. Si presti attenzione alla seguente catena verbale o sintagmatica o di predicati. Quanto al primo fattore (rappresentazione di elementi della tecnologia futura): “il brulichio delle antenne metalliche” e “le vibrazioni della solitaria antenna metallica a traliccio”; in merito al secondo (realtà indesiderabile): “senso di mostruoso”; “vita arcana che sta fermentando”; la “dirupata cittadella”; “Ismani aveva la sensazione oscura che...”; “qualcosa di inquietante”; in merito al terzo (insidia e timore): “non si vedeva anima viva”; “la allucinante bolgia”; “risonanze, sussurri, lontani scrosci e tonfi”; “il rombo cavernoso del silenzio”; in merito al quarto (realtà ambigua e indefinibile): “qualcosa di enigmatico”; “il confuso coro di sommessi ronzii”; “una bellezza potente e in certo senso inesplicabile”; “cose troppo diverse e lontane”; “qualcosa restava di inafferrabile”.

²⁴ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 67.

²⁵ Sulla narrazione distopica si rimanda a Chiara Battisti, *Civiltà come manipolazione cultura come redenzione in Brave New World e Metropolis*, Longo, Ravenna 2004, pp. 94-98; Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, in *Utopia e distopia*, a cura di Arrigo Colombo, Dedalo, Bari 1993, pp. 321-340.

²⁶ Si veda Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 217-243.

²⁷ Si veda Luca Mencacci, *Lo statuto letterario della narrativa distopica*, in Id., *L'eclissi dell'utopia urbana*, Città Nuova, Roma 2009, pp. 31-37.

A questo punto della storia Buzzati passa al secondo momento che caratterizza la narrazione impostata sul distopico immaginario²⁸: presenta finalmente al suo lettore l'ambiente nuovo, frutto del progetto di un uomo o di uomini che con esso intendono supplire a quanto circonda la loro stessa vita o offrirle qualcosa che la incrementi e, quindi, possa mutarla in termini decisivi, forse definitivi. Ecco che gli ignari nuovi occupanti della Zona Militare 36 fanno la conoscenza di un'area che si presenta, dalle parole di chi la illustra, come un luminoso faro di speranza; resta, tuttavia, al tempo stesso una sensazione di oscurità che invade Ismani, ma anche la moglie di Strobele (il quale conosce bene i connotati del progetto) e le altre donne della storia. Incombe qualcosa di pesante, anche di ancestrale²⁹, come si evince dal brano riportato. Si viene a sapere, insomma, che la nuova installazione corrispondeva non a un punto preciso dell'area militare, non era un semplice "macchinario", ma una "vastità", un territorio; insomma, quasi una entità geografica autonoma. Questa estensione richiamava anche architetture remote, per lo più di natura militare³⁰, il che attiene a certe specificità interne alla semiotica buzzatiana, ma che nel nostro caso interessano più in quanto simbolo di fasi e momenti da retrocedere nel tempo che vengono a galla quasi come un sogno e, quindi, con un certo carico di angoscia:

Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità totale dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita, vibrazione delle profondità, irraggiamento indefinibile. [...] Forse un respiro immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegneva con rimescolii gioiosi nelle cavità delle lisce scogliere. O forse era soltanto il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistita al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si prestavano a mai udite risonanza³¹.

Questa "vastità" non contiene la creatura progettata e realizzata da Endriade, ma è la creatura. Da essa si propaga un suono, forse una voce. Perché, come

²⁸ Sul tema si veda Luca Martignani, *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica e culturale delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

²⁹ Si vedano Luigi De Anna, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Tararà, Verbania 1997; *Il mistero in Dino Buzzati*, a cura di Romano Battaglia, Rusconi, Milano 1980.

³⁰ Su questi temi si veda Antonia Arslan, *Dino Buzzati. Bricoleur e cronista visionario*, Ares, Milano 2019.

³¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 78.

viene spiegato, non è soltanto un cervello elettronico, ma deve pensare: «“Gli abbiamo insegnato a ragionare, a questo bestione, a ragionare meglio di noi”. “A vivere come noi”, aggiunse Endriade rimasto muto fino allora»³².

Buzzati tra la civiltà atomica e l'immaginario: indagini sul “pensiero”

La Zona Militare 36, attraversata da un'area “occupata” dal “Numero Uno” – questo il nome ufficiale dell'impianto – è una vera e propria distopia, intesa come utopia negativa sia dal punto di vista di chi l'ha concepita sia da quello di chi ne viene a conoscenza, deve fruirne o deve maneggiarla: il sintomo di una società futura in cui si presume di riprodurre ciò che pareva del tutto irriproducibile: il pensiero. E, mediante questa incomparabile trovata tecnologica, si vuole generare una realtà di seconda specie che nella sua stessa forma immaginativa e onirica conduce a un riesame della propria vita. È quel che Buzzati ha ideato per Endriade: egli ha voluto che Endriade si facesse vessillifero di intendimenti e di progetti anche culturali a cui egli stava prestando attenzione negli ultimi anni. Abbiamo accennato a Buzzati e alle sperimentazioni di Ceccato: lo scrittore bellunese se ne interessò almeno sin dalla metà degli anni Cinquanta allorché pubblicò sul «Corriere della Sera» ben otto articoli sullo scienziato e i suoi esperimenti in materia di cibernetica³³ (ed è superfluo rammentare che Ceccato stesso è adombrato nel romanzo mediante quelle che vengono chiamate “formule di Cecatieff”³⁴). Qualche anno fa Fabio Atzori ha portato alla luce il coinvolgimento di Buzzati in un progetto editoriale voluto da Alberto Mondadori per “Il Saggiatore”³⁵, la casa editrice che egli fondò nel 1958. Una delle prime e organiche pubblicazioni promosse da Mondadori fu l'*Enciclopedia della civiltà atomica*, un'opera in più volumi che si poneva l'obiettivo di indagare le nuove acquisizioni scientifiche sull'energia nucleare³⁶. L'ottavo dei dieci volumi³⁷ ospita anche

³² Ivi, p. 71.

³³ Si veda *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, p. 101, nota n. 43.

³⁴ Si veda Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, pp. 88, 110 *passim*.

³⁵ Si veda Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». *Buzzati e l'Enciclopedia della Civiltà atomica*, “Studi novecenteschi”, XLIV, 94 (2017), pp. 253-271.

³⁶ Si veda *1958-2008. Il Saggiatore*, catalogo a cura di Marco Magagnin, Carlo Pasquini, Stefania Lorusso, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 136-137.

³⁷ *Enciclopedia della civiltà atomica. 8 Cibernetica e cervelli giganti*, ed. in lingua italiana a cura di Cesare Salmaggi; traduzione di Riccardo Pivi, Il Saggiatore, Milano 1960. Si veda *1958-2008. Il Saggiatore*, p. 137.

un contributo di Buzzati – su esplicita richiesta di Mondadori stesso³⁸ – senza titolo ma dedicato alle “macchine pensanti” all’interno di un volume sul tema e di una sezione specificamente orientata sulla cibernetica. Non è difficile intuire che tutto questo, insieme col “clima” attorno al romanzo che abbiamo già delineato, sia stato il terreno preparatorio del *Grande ritratto*. Si legge, infatti, dalle parole di Buzzati sull’*Enciclopedia* del Saggiatore:

Tre le direzioni in cui i pionieri della scienza moderna si trovano impegnati: l’estremamente piccolo, cioè l’atomo; l’estremamente grande, cioè lo spazio; l’estremamente sottile, cioè il pensiero. [...] Sulla terza strada, quella del pensiero, si è ancora, relativamente, indietro. [...] Gli orizzonti della cibernetica vanno molto più in là. Oggi si sta tentando qualcosa di molto più audace e ambizioso. [...] La frontiera sarà valicata il giorno che una macchina sarà capace di pensare. Pensare, questa attività suprema dell’uomo, considerata essenza pura e inafferrabile: una antichissima cortina di filosofica retorica la circonda, e par quasi sacrilegio parlarne in termini funzionali. Ma è proprio detto che il pensiero sia un’attività astratta, completamente diversa dagli altri fenomeni e sottratta a ogni possibilità di imitazione?³⁹.

Sta di fatto, insomma, che Dino Buzzati per un certo numero di anni si è speso nell’indagine tematica di meccanismi che riguardano l’esplorazione di realtà aliene. Atzori ha inoltre mostrato non soltanto le consonanze di temi fra quest’articolo e il romanzo ma anche le loro evidenti corrispondenze testuali⁴⁰. Da questo scritto e da tutte le altre contaminazioni e incroci che abbiamo notato sin qua viene il “Numero Uno” di cui Endriade nel *Grande ritratto* ha riempito – è il caso di dirlo – un’intera area fino a farne un vero e proprio territorio dell’immaginario all’interno del quale poter vivere o, per meglio dire, dal quale sentirsi presi, assoggettati («si percepiva una presenza, un invisibile flusso, una forza latente e compressa, quasi che sotto l’involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un’armata di reggimenti e reggimenti, o, meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne; o, meglio ancora, un mare, di tepida carne giovane e viva, che lievitasse»⁴¹). Buzzati ibrida continuamente sagome corporee con l’immagine

³⁸ Si veda Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». Buzzati e l’Enciclopedia della Civiltà atomica, p. 254.

³⁹ Per il testo completo si rimanda a Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». Buzzati e l’Enciclopedia della Civiltà atomica, pp. 254-258.

⁴⁰ Ivi, pp. 265-271.

⁴¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 78.

di una zona e di un luogo⁴²; la loro combinazione è un incrocio liquido: lo spazio, l'estensione di un'area viene a coincidere con una entità pensante dalla quale gli uomini finiscono per essere circondati e quasi assediati.

Ma è a questo punto – lo si è accennato – che si compie la vera svolta del romanzo. E siamo, appunto, al capitolo 14, ossia anche il momento in cui il prof. Ismani di fatto scompare dalla scena e il lettore si rende conto che la storia converge altrove: Elisa Ismani reca visita alla moglie di Endriade e, fortuitamente, riconosce in una foto in casa dello scienziato la sua amica di un tempo, Laura. La quale altri non era se non la moglie di Endriade, morta in un incidente anni prima. L'uomo, sorpreso dalla scoperta, decide di fare ad Elisa una serie di rivelazioni: egli era perdutamente innamorato della sua giovane moglie, a tal punto da perdonarle tutto, anche i ripetuti tradimenti di cui fingeva di non essere al corrente. Morta in un incidente stradale col suo amante, lo ha lasciato nell'afflizione più profonda. Da quel momento la sua vita si è votata al disperato tentativo di eternare la memoria di Laura, di restare in qualche modo legato a lei. Così, quando il Ministero lo contattò per riprendere un vecchio progetto militare, ebbe l'idea di usarlo a questo scopo. Ora rivela poco a poco ad Elisa Ismani, alla vecchia amica di sua moglie, il terribile segreto: quell'enorme impianto, quella "vastità", quell' "apocalittico vallone", quel "mare di tepida carne" era proprio Laura, riprodotta con sofisticatissime procedure neurofisiologiche⁴³. Dunque, alla base di tutto vi era la necessità di costruire un apparato – equivalente a un vero e proprio "ambiente creato" – dentro il quale contenere un desiderio. Questo desiderio si carica di un forte significato simbolico⁴⁴; è, anzi, esso stesso personificazione di un desiderio: la perdita felicità, l'uomo strappato alla sua letizia e condannato al dolore:

La prima idea. Sono passati undici anni. Stavo nel buio. Buio intorno, giorno e notte. Lei se n'era andata. Capisce, Elisa? Cosa potevo essere io, più? Il sole si era spento. Vagolavo. Come un sonnambulo. Ero convinto d'essere infelice. Ero convinto, dico. In realtà non avevo capito niente. Altra è l'infelicità vera, la disperazione che ci scava dentro. Credevo, sì,

⁴² Su questi temi della narrativa buzzatiana è utile rimandare a Mariano Apa, *Abitare l'immagine. Dino Buzzati, Hermann Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, Campisano, Roma 2002, pp. 6-91.

⁴³ Si veda Mario B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo, Ravenna 1981.

⁴⁴ Sugli intrecci tra i simboli del desiderio resta fondamentale lo studio di Marie-Hélène Caspar, *Dino Buzzati. Immagini del mondo*, "Narrativa", 6, giugno 1994, pp. 57-74.

di essere distrutto. E forse, forse - è orribile il solo pensarlo - io ero finalmente libero! Ma l'uomo è condannato a tormentarsi, non vede le consolazioni offerte, là, a portata di mano, ha il bisogno di fabbricarsi sempre nuove angosce⁴⁵.

Deve indurre a una riflessione il fatto che in francese il romanzo fu tradotto col titolo – conservato a tutt'oggi – *L'image de pierre*⁴⁶. Un titolo forse più cogente e più adatto a sondare i caratteri dell'immaginario, ovvero la natura del simbolo che permea la narrazione. Le speranze e i desideri dell'uomo lacerato dalla morte devono fare i conti con le paure per un mondo cui egli stesso ha messo mano, che non offre nessuna garanzia; ma è a quella entità spaziale, a quel territorio di nuova fattura, a quell'infinito slargo di pareti e di pietra e dagli attributi misteriosi e fantastici che le loro possibilità sono affidate. Là si trova Laura:

«Là, là», con un largo gesto le additava la strabiliante valle popolata da enigmatiche forme; dove a perdita d'occhio non esistevano che cose inanimate, in vertiginosi intrichi di terrazze, spigoli, torri, antenne, pinnacoli, cupole, geometrie nude e possenti. «Io non... io non capisco», disse Elisa, proprio perché cominciava confusamente a capire. «E la voce?», incalzò Endriade. «Ascolti. Non riconoscerrebbe la voce?» [...] «La sente? La sente? È lei?» Endriade invocava una risposta. A questo punto Elisa Ismani seppe. L'incredibile realtà le si rovesciò dentro nell'animo, facendolo tremare. «Dio mio!», gridò, e si ritrasse⁴⁷.

Epifanie in una "incredibile realtà"

“L'incredibile realtà” è il fattore distopico che anima il romanzo, poiché si connota come un'area nella quale le questioni più profonde e inconfessate dell'esistenza emergono sottoforma di angoscia, di proiezione negativa⁴⁸. Ma

⁴⁵ Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 103.

⁴⁶ Id., *L'image de pierre*, trad. di Michel Breitman, Laffont, Paris 1984.

⁴⁷ Id., *Il grande ritratto*, p. 99.

⁴⁸ A questo proposito, e anche su Buzzati, si vedano le riflessioni contenute in Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi: narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990, p. 122: «In tal guisa i negativi demonici e maligni non si sclerotizzano, ma vivono in funzione dei positivi, purché rimangano irrealizzabili, puri, alla frontiera della inaccessibile Verità. Rischio corso dalle costruzioni magico-enigmatiche-iperreali dei Bontempelli, Savinio, Buzzati, Calvino».

la nuova costruzione, il nuovo cosmo progettato a base tecnologica, è una utopia sfavorevole⁴⁹ non soltanto per coloro che ne vengono a contatto, ne fanno esperienza nuova e presumono di non patire nessun danno (mentre, in realtà, ne restano profondamente turbati) ma anche per chi è stato il promotore stesso del piano. Aloisi, collaboratore di Endriade, si gettò in un dirupo forse – si lascia intendere nel romanzo – per uno strano sovvertimento dei sensi in seguito alla presa di coscienza di quanto era stato generato; Endriade medesimo non sa darsi pace da quando la smisurata regione ha preso vita con quella donna che egli aveva perduto. È proprio l’epifania di Laura, la rivelazione progressiva, il segno della sua incoercibile presenza, a produrre lo sgomento: accade a Elena Ismani la prima volta che viene condotta nell’area, quando per graduali imboccate dello studioso e subitanee intuizioni si avvede che quelle amplissime pareti di quello sconfinato suolo assumevano fattezze umane, che quel sibilo udito la prima sera rassomigliava in effetti alla voce della sua amica; accade anche ad Olga Strobele, la moglie del tecnico del progetto, che completamente nuda «alla riva del Turiga, il placido rio che contornava alla base le mura perimetrali del Numero Uno»⁵⁰, resta sbigottita quando si rende conto che l’automa non solo è in grado di uccidere un coniglio che gli si era fatto prossimo, ma risponde ai pungoli della sua esibita nudità ed è una donna, non un uomo:

Ma l’antenna si alzò sollevando il coniglio da terra, girò lateralmente descrivendo un angolo di quarantacinque gradi, si arrestò in direzione della donna. Le branche si aprirono, l’animaletto piombò sull’erba con un piccolo tonfo. E qui giacque negli ultimi sussulti. Poi il braccio tornò, ruotando, alla direzione primitiva, calò, adagio adagio si ritrasse. Fu allora che, di là di ogni raccapriccio, la verità si rivelò alla donna finalmente. Incespicando, Olga fuggì verso la riva, dove erano i vestiti. «Tu, tu, maledetta!», gridava. Il prato rimase deserto nella solitudine del sole. Però quel piccolo mucchietto di pelo bruno, che non si muoveva più⁵¹.

Accade, in fin dei conti, all’uomo stesso. Laura non è un segno benigno: quella confortante superficie nella quale Endriade aveva creduto di potersi immettere e di poter “abitare” è una creatura terribile. «Endriade se ne sente

⁴⁹ Sull’utopia negativa in Buzzati si veda anche Giovanni Reale, *Il messaggio antico della non violenza*, in Giancarlo Movia, *Hegel e il neoplatonismo*, AV, Cagliari 1999, pp. 305-306.

⁵⁰ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 124.

⁵¹ Ivi, p. 135.

il padrone, di più: egli se ne sente il padre. Assistiamo a uno scambio perpetuo del rapporto filiale: mentre l'uomo "abita" il ventre-donna, proclama di esserne il padre; e a un tempo di essere anche il marito»⁵²: il rapporto primigenio è ottenuto ma sullo spaventoso versante del distopico e, proprio perché l'esperimento è pienamente riuscito, Endriade da un parte veste i panni del Fattore supremo che ha saputo generare un *immaginario* concreto («Per un momento, lo confesso, mi sono sentito quasi un dio. Dal niente, dalla materia morta, riuscire a tirar fuori una creatura»⁵³) dall'altro deve subire gli spiacevoli effetti della sua opera: dotata di libertà⁵⁴, allo stesso modo degli esseri umani, il grande ventre, la nuova Laura, rammenta la sua stessa originaria natura, capricciosa, volubile e fallace; fatta l'esperienza della carne a contatto con Olga, ucciderà Elisa che aveva provato a parlare con la sua amica ed era finita nelle "viscere del mostro".

È notorio che Buzzati operi sulle categorie del fantastico⁵⁵, lo fa anche in questo romanzo. In pochi altri autori del Novecento italiano convivono con impressionante disinvoltura i più aggiornati sistemi della scienza con miti e antichità variamente declinati. Nel caso del *Grande ritratto* «il narratore si serve del medesimo lessico che aveva adoperato per la zona militare del *Deserto dei Tartari*: fortezza, bastione, muraglione, fortilizio, ridotta, torre, mastaba e altre costruzioni che fanno eco alla Fortezza Bastiani e agli edifici dei guardiaboschi, costellano la narrazione e stridono con lo sfondo fantascientifico che anima la vicenda»⁵⁶. Ecco che Elisa compie

⁵² Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 151.

⁵³ Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 113.

⁵⁴ Sul tema della "libertà" nei personaggi buzzatiani (anche fantastici) si veda Cinzia Posenato, *Il bestiario di Dino Buzzati*, p. 203: «Non potremmo raggiungere mai una libertà illimitata, anche perché la nostra esistenza dipende da forze che noi non possiamo dominare. È il caso di quella che comunemente chiamiamo fortuna e di cui Buzzati parla ne *Il segreto dell'impresario*».

⁵⁵ Sul fantastico buzzatiano si rimanda a Stefano Lazzarin, *Fantasmii antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Serra, Pisa-Roma 2008; Id., *Il fantastico italiano del Novecento Profilo di un genere letterario, in cinque racconti di altrettanti autori*, "Bollettino '900", 2007, 1-2, www.boll900.it/2007-i/Lazzarin.html (ultimo accesso: 28.08.2020); Id., *L'ombre et la forme du fantastique italien au XXe siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004; Franco Zangrilli, *Le muse di Buzzati. Realtà e mistero*, Metauro, Pesaro 2012. Per un resoconto più completo si veda anche Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 29, nota n. 19.

⁵⁶ Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 149.

definitivamente la traiettoria dell'immaginario distopico e si scopre in una dimensione imprecisabile, lontana. Sente anche che qualcosa di decisivo accadrà:

«Vieni, cara.» Che può fare? Era nelle viscere del mostro. Come nelle antiche favole. Obbedire. Fare finta che tutto sia bonarietà e amicizia. Entrò nel corridoio. Una scala discendente, una saletta, un corridoio, un altro cunicolo a zig zag. Trang! Appena Elisa è entrata in una cameretta nuda, apparentemente di passaggio, dietro di lei il battente metallico sbatté. La voce: «Ecco il segreto». [...] «Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità del creato, io sono l'inferno, io sono la donna e non sono la donna, io penso come voi ma non sono voi». La voce accelerava precipitosamente il ritmo, Elisa non riusciva ad afferrare tutto il senso, ma quel poco che capiva era fin troppo. «Laura, Laura, giorno e notte quel maledetto nome, perché io fossi la sua Laura, lui mi ha messo dentro ad uno ad uno i desideri [...]. Tu morirai. Mi dispiace per te. Anzi non me ne importa niente, tu sei la sola estranea che capisca la mia voce, ho dovuto approfittare di te, e per poterti catturare in questi giorni ho recitato l'allegria⁵⁷.

Lo scacco finale: Laura non è Laura. E nell'ultima pagina del romanzo riappare Ermanno Ismani, da un certo punto in poi passato dietro le quinte degli eventi: non trova la moglie. Quella soluzione narrativa e diciamo pure narratologica, molto somigliante – si è avuto già modo di sottolinearlo altrove⁵⁸ – al “Mac Guffin” di Alfred Hitchcock⁵⁹ è, a pensarci bene, l'espedito mediante il quale Buzzati attiva il distopico nell'immaginario del romanzo: Ismani viene chiamato a occuparsi del progetto; tutti i personaggi dell'opera lo trattano come una grande personalità destinata ad avere un ruolo fondamentale nella messa a punto del “Numero Uno” (e, quindi, un peso nella storia e nella narrazione); egli stesso, benché incerto e un po' frastornato, è

⁵⁷ Buzzati, *Il grande ritratto*, pp. 156-157 *passim*.

⁵⁸ Si veda Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 149.

⁵⁹ Si veda François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 112: «Ora, da dove viene il termine Mac Guffin? Ricorda un nome scozzese e si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L'uno dice all'altro: “Che cos'è quel pacco che ha messo sul portabagagli?”. L'altro: “Ah quello, è un Mac Guffin”. Allora il primo: “Che cos'è un Mac Guffin?”. L'altro: “È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondak”. Il primo: “Ma non ci sono leoni sulle Adirondak”. Allora l'altro conclude: “Allora, non è un Mac Guffin”. Questo aneddoto le fa capire che in realtà il Mac Guffin non è niente».

ansioso di capire cosa dovrà fare. Quando sembra che tutto sia pronto affinché Ismani possa mettere a disposizione di Endriade e degli altri la propria competenza, ecco che del professore non si sente più parlare, né si tratta più della macchina e della questione militare. E più che il professore è sua moglie a tenere la scena. Ciò accade proprio perché la natura stessa della storia “vira”: è una questione di sentimenti, d’amore, di passioni. *Il grande ritratto* alla fine tratta d’amore, di affetto, di gelosie: cedere il testimone ad Elisa Ismani serviva a portare alla luce il risvolto negativo dell’utopia nella “cittadina umana” di Endriade: tutta l’arcana simbologia ancestrale contenuta nella “donna-edificio” doveva attecchire su un altro fattore femminile, l’unico che potesse provocare l’epifania risolutiva – in quanto “storicamente” legato alla donna morta – e l’unico in grado di svelare il sostrato emblematico racchiuso nei recessi dell’uomo di questa singolare narrazione.

PER UN PROFILO DELLA FILOSOFIA
INTERCULTURALE IN AMERICA LATINA
Andrea Aversa*

«La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre»
José Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*

Introduzione

Nell'ambito dell'indagine contemporanea sul pensiero latinoamericano, sempre maggiore attenzione viene dedicata alla ricezione del paradigma interculturale da parte della filosofia della liberazione, o, più in generale, a ciò che è stato definito come «giro intercultural de la filosofía latinoamericana»¹. Si tratta di un fenomeno relativamente recente, i cui primordi, usualmente, vengono collocati intorno agli anni Novanta del secolo scorso, nello stesso decennio in cui, come sappiamo, Ram Adhar Mall, Raúl Fonet-Betancourt, Raimon Panikkar, Heinz Kimmerle e Franz Martin Wimmer discutevano sul profilo di una «filosofia interculturale»².

La prossimità temporale è tutt'altro che casuale. Difatti, che il pensiero latinoamericano³ abbia risposto prontamente alla sfida lanciata dalla

*Dottorato di ricerca in Filosofia presso l'Università della Calabria.

¹ Cfr. Raúl Fonet-Betancourt (a cura di), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, *passim*.

² Cfr. Giangiorgio Pasqualotto (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, Mimesis, Milano-Udine 2008.

³ Risulta indispensabile distinguere almeno due usi del termine «filosofia latinoamericana»: un primo, più generale, fa leva sul carattere geografico e linguistico proprio dell'area latino-americana, volendo così designare, in maniera ampia, quel complesso di riflessioni prodotte

filosofia interculturale è in realtà assai emblematico. Questo dato rimette direttamente a quell'«esigenza interculturale» che ha segnato, e continua a segnare dall'interno, la geocultura latinoamericana e di cui ne sono testimonianza non solo il tratto fortemente policulturale delle diverse società latinoamericane, o il fenomeno del meticciato ad esse connesso, ma anche, e in maniera del tutto specifica, i dibattiti sul significato da assegnare agli eventi collegati al «descubrimiento del nuevo mundo», dibattiti che, almeno tra la fine degli anni Ottanta e i primi del Novanta del secolo scorso, hanno assunto una portata intellettuale notevole⁴, e hanno fortemente interessato la riflessione filosofica. Infatti, Fonet-Betancourt sottolinea l'importanza che il programma noto come «Campaña 500 Años de Resistencia Indígena, Negra y Popular» assume rispetto al cambio di sensibilità che veicola la produzione culturale latinoamericana in direzione di un approccio interculturale di ampio respiro, che produca trasformazioni tanto nella sfera politica, quanto in quella del pensiero filosofico. Non a caso, nel 1992 Enrique Dussel sentiva l'esigenza di «clarificar la posibilidad de un diálogo intercultural», questione alla quale dedicherà le otto conferenze tenute alla Johann Wolfgang Goethe-Universität di Francoforte, poi confluite nella sua opera *1492: El encubrimiento del otro*⁵.

Ciò può essere sufficiente, almeno per una prima suggestione rispetto alle dinamiche che sottendono il sodalizio tra filosofia interculturale e latinoamericana; ed è sufficiente soprattutto per i nostri scopi, i quali, infatti, non vertono sulla ricostruzione dei processi storici che hanno accompagnato

da filosofi nati o attivi in quella geocultura; il secondo, invece, intende l'espressione «filosofia latinoamericana» in un senso più specifico e tecnico. In questo modo, si fa riferimento ad un programma filosofico di contestualizzazione e inculturazione della filosofia che riconosce come sua propria circostanza la geocultura latino-americana. In quest'ultimo senso, per *filosofia latinoamericana* si intende una «práctica de la filosofía que toma el contexto histórico de los países latinoamericanos como su punto de partida y también como referencia primera para explicar su sentido y su legitimidad» (Raúl Fonet-Betancourt, *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, p. 21). In questa sede stiamo adottando il termine «filosofia latinoamericana» nel suo uso tecnico poc'anzi delineato. Per un approfondimento sul primo uso del termine rimando a Pio Colonnello, «La filosofia latinoamericana» in Virgilio Melchiorre (a cura di), *Filosofie nel mondo*, Bompiani, Milano, 2014, pp. 391-454.

⁴ Per un approfondimento rimando a Giulio Girardi, *Los excluidos, ¿construirán la nueva historia?*, Nueva utopía editorial, Madrid, 1994. Si veda anche Raúl Fonet-Betancourt, *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, pp. 24-28.

⁵ Cfr. Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, Plural Ediciones UMSA, La Paz 1994.

quel «giro intercultural de la filosofía latinoamericana». Piuttosto, intendo analizzare, sia pure per grandi linee, questo fenomeno filosofico da un punto di vista squisitamente teoretico, ovvero, rivolgendo l'attenzione a quei contenuti concettuali che emergono come specifici dall'incontro fra paradigma interculturale della filosofia e filosofia latinoamericana. In particolare, nel far questo, mi sembra interessante prendere in considerazione quei luoghi dell'opera di Fonet-Betancourt in cui è possibile osservare con maggiore chiarezza le modalità in cui la semantica interculturale e quella latinoamericana si intrecciano. In questo modo verrà in evidenza il carattere *biunivoco* di questa commistione, che può essere descritta tanto nei termini di una «trasformazione interculturale» della filosofia latinoamericana, così come in quelli di una filosofia latinoamericana come «modello» per una filosofia interculturale⁶.

Inculturazione, circostanza, trasformazione: in dialogo con la circostanza latinoamericana

Al fine di individuare un filo rosso capace di farci percorrere questa traiettoria di indagine, risulta interessante rivolgere l'attenzione al binomio «inculturación/transformación» così come si presenta negli ultimi lavori di Fonet-Betancourt. Se il termine «transformación» ci riporta subito alla mente la sua opera *Transformación intercultural de la filosofía*⁷, il termine «inculturación» ci fa pensare, attraverso tutta una serie di passaggi, a quel movimento di «reabsorción de la circunstancia» che, almeno da due direttrici - ovvero da José Ortega y Gasset, passando per José Gaos, e da Juan Bautista Alberdi e José Martí -, verrà reinterpretato e assunto come motto dal programma della filosofia latinoamericana. Attraverso questo binomio è possibile accedere ad una delle modalità con le quali si dà quella commistione tra intercultura e filosofia latinoamericana di cui ci interessiamo. Ma è opportuno fare maggiore chiarezza. Nell'articolo «Supuestos, límites y alcances de la filosofía intercultural», Fonet-Betancourt descrive la sua proposta di una filosofia interculturale con i seguenti termini:

⁶ Cfr. Raúl Fonet-Betancourt, «Pensamiento Iberoamericano como base para un modelo de Filosofía intercultural», in A. Heredia Soriano (a cura di), *Mundo hispánico-Nuevo mundo: visión filosófica: actas del VIII seminario de historia de la filosofía española e iberoamericana*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, pp. 367-376.

⁷ Cfr. Id., *Transformación intercultural de la filosofía. Ejercicios teóricos y prácticos de filosofía intercultural desde Latinoamérica en el contexto de la globalización*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 2001.

Se trata, fundamentalmente, de una propuesta programática para una nueva transformación de la filosofía o, mejor dicho, del filosofar; ya que no se pretende simplemente una reconfiguración de la filosofía como disciplina académica sino también una renovación de la actividad filosófica⁸.

Questo passaggio ci permette di fissare un primo elemento utile: la proposta interculturale fornetiana è da intendersi, essenzialmente, come una proposta programmatica di *trasformazione* (interculturale) di ciò che generalmente indichiamo come «filosofia» - e dunque non semplicemente nella sua accezione accademica, quanto piuttosto assunta nel senso più ampio di *prassi* filosofica, di esercizio del pensiero. Ma a questo punto, se ipotizziamo un binomio «inculturación/transformación», allora potrebbe essere opportuno domandarsi: in che modo il riassorbimento della circostanza si connette con l'esigenza di una trasformazione (interculturale) del filosofare? Non mancano delle perplessità a tale riguardo. Difatti, la suggestione che l'espressione «reabsorción de la circunstancia» suggerisce, almeno *prima facie*, è quella di un movimento di *riappropriazione* o di *mantenimento* diretto a conservare, difendere piuttosto che a *trasformare* in senso forte. Già qui possiamo comprendere che la via attraverso la quale trasformazione e circostanza si intersecano nel pensiero di Fonet-Betancourt non è immediata, ma, al contrario, mediata da un'operazione di risignificazione dei termini in gioco. Chiarire l'uno consente di accedere all'altro e viceversa.

In questo senso, possiamo fare un passo in avanti e prendere in considerazione la conferenza introduttiva che Fonet-Betancourt tenne in occasione del III *Congresso Internazionale di Filosofia Interculturale* svoltosi ad Aquisgrana tra il 22 e il 25 novembre del 1999. Questa si apre, curiosamente, con una riflessione sul luogo scelto per il congresso: la sala del consiglio municipale della città, anche nota come sala dei cittadini⁹. Situare la filosofia all'interno di uno spazio essenzialmente politico in cui si discutono «temi pubblici (*res publica*) che riguardano ogni cittadino»¹⁰ contrasta con una certa rappresentazione che interpone uno iato tra il filosofo

⁸ Id., *Supuestos, límites y alcances de la filosofía intercultural*, "Diálogo filosófico", n. 51 (2001), pp. 411-426, p. 411.

⁹ Cfr. Id., *Culture tra tradizione e innovazione*, in Id., *Trasformazione interculturale della filosofia*, (trad. it. a cura di G. Coccolini), Pardes Edizioni, Bologna 2006, pp. 109-120.

¹⁰ *Ivi*, p. 109.

e il cittadino comune. È precisamente in virtù di questa sensazione di “estraneità” della filosofia all’interno dello spazio pubblico-politico che ci si può chiedere:

Perché si inaugura un congresso di filosofia in questo luogo? Che cosa ha a che fare la filosofia con questo luogo? Non è forse [...] l’accademia il luogo proprio della filosofia? Non si prende l’espressione “filosofia accademica” come un pleonasmo, con il quale si documenta che per l’opinione corrente la filosofia è innanzitutto filosofia universitaria, tema cioè di alcuni accademici isolati dal mondo? Non ha già messo sull’avviso Kant sul fatto (preoccupante) che il popolo non si interessa delle discussioni tra accademici?¹¹.

Più avanti, è lo stesso Fornet-Betancourt a riferirci che la scelta di situare l’apertura del III *Congresso internazionale di filosofia interculturale* nella sala del consiglio municipale di Aquisgrana è una scelta fortemente simbolica attraverso la quale si vuole comunicare il seguente: «la filosofia non è un ospite, ma un membro della polis». Ma questa è anche un’occasione, per noi, per ricordare che il paradigma di filosofia a partire dal quale Fornet-Betancourt edifica la sua proposta interculturale è profondamente debitore di quelle «tradizioni» che lui stesso definisce «filosofia di pubblico servizio», intendendo in questo modo una «riflessione contestuale che si fa carico delle questioni attuali che le impone il proprio tempo»¹². È in questo senso che alcuni studiosi caratterizzano la riflessione fornetiana nei termini di una riflessione tutta indirizzata a *mondanizzare* la filosofia, ovvero, a *comprometterla* con la propria circostanza¹³. In breve, comprendiamo che la trasformazione che intende attuare passa prima di tutto attraverso una radicazione della filosofia nella sua propria circostanza. Ma in che modo? Ci sembra opportuno entrare più a fondo nella questione domandando: quali sono quelle tradizioni alle quali Fornet-Betancourt si riferisce quando fa riferimento all’idea di una «filosofia di pubblico servizio»? Questo interrogativo ci proietta immediatamente nel cuore della questione

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 110.

¹³ Si veda la “Presentazione” di Giacomo Coccolini, “Fare filosofia con il cuore del mondo: Raúl Fornet-Betancourt”, in Raúl Fornet-Betancourt, Id., *Trasformazione interculturale della filosofia*, pp. 9-23, così come D. De Vallescar Palanca, *Hacia una racionalidad intercultural. Cultura, multiculturalismo e interculturalidad*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2000, in particolare pp. 272-334.

rappresentata dal nesso teorico tra la semantica della filosofia latinoamericana e quella dell'interculturalità per come appare nell'opera fornetiana.

In tal senso, al fine di comprendere più chiaramente il profilo di questo paradigma filosofico a partire dal quale Fonet-Betancourt intende la proposta interculturale, conviene soffermarsi su alcune sue riflessioni maturate intorno a due personalità di rilievo della storia intellettuale dell'America Latina: l'argentino Juan Bautista Alberdi e il cubano José Martí. In particolare, faremo riferimento a due saggi legati a due fasi differenti della sua produzione filosofica: il primo, del 1985, "Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y la cuestión de la filosofía latinoamericana"¹⁴ mentre il secondo, del 1995, "José Martí y su crítica de la filosofía europea"¹⁵ legato alla produzione fornetiana successiva alla cosiddetta «svolta interculturale»¹⁶. Nel menzionare Alberdi e Martí, stiamo facendo riferimento al noto fenomeno intellettuale noto come «emancipación de las mentalidades», che almeno dal XIX secolo caratterizza una parte assai rilevante della geocultura latinoamericana. I dibattiti che fanno capo a questo fenomeno, com'è noto, vanno tanto dal problema dell'identità culturale de «Nuestra América», a quello più specifico della possibilità di una filosofia *autenticamente* latinoamericana. Peraltro, è bene precisare che la maniera in cui Fonet.Betancourt concepisce la contestualizzazione-inculturazione della filosofia è profondamente debitrice dei dibattiti poc' anzi evocati. D'altronde è lo stesso Fonet-Betancourt a riferire che «la exigencia de la interculturalidad tiene importantes antecedentes en la historia intelectual y social de América Latina»¹⁷. In tal senso, le figure di Alberdi e Martí possono essere assunte come esemplificatrici di due strategie o paradigmi di contestualizzazione-inculturazione latinoamericani su cui si è concentrata buona parte della riflessione fornetiana, i quali, pertanto, possono contribuire a fare luce sulla maniera in cui il nostro autore concepisce il vincolo tra trasformazione e inculturazione. Prendiamo le mosse dall'articolo del 1985. Qui, riflettendo sulla questione concernente la possibilità di una filosofia latinoamericana avanzata da Alberdi - ovvero alla questione circa la possibilità di una contestualizzazione della filosofia in America Latina - Fonet-Betancourt afferma:

¹⁴ Cfr. Id., *Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y la cuestión de la filosofía latinoamericana*, in "Cuadernos Salmantinos de Filosofía", XII, (1985 c), 317-333.

¹⁵ Cfr., Id., *José Martí y su crítica de la filosofía europea*, "Educação e Filosofia", 9 (18), 1995, pp. 127-133.

¹⁶ Cfr. Vallescar Palanca, *Hacia una racionalidad intercultural*, pp. 272-334.

¹⁷ Fonet-Betancourt (a cura di), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, p. 38.

Esta cuestión interroga, pues, no por la filosofía en y/o sobre América, sino por una filosofía que piense desde y para América Latina. O sea que se pregunta por una filosofía autóctona que, teniendo sus raíces en la cultura latinoamericana, sepa dar cuenta de la peculiar diferencia del subcontinente. [...] el adjetivo “latinoamericano” [...] no significa una mera localización geográfica del pensar, sino que designa más bien una realidad geopolítica y geocultural que determina al pensar en su reflexión de manera significativa¹⁸.

Fornet-Betancourt riconosce nella figura di Alberdi colui il quale avanza con forza la necessità di una «filosofia latinoamericana», ovvero, di vincolare l'attività filosofica alla realtà storico-culturale latinoamericana, attribuendo all'intellettuale argentino il merito di aver inaugurato quel programma di contestualizzazione-inculturazione della filosofia che assumerà una portata decisiva nel XX secolo¹⁹. Questa è una posizione sostenuta sulla base di due opere prese in considerazione da Fornet-Betancourt: la tesi dottorale di Alberdi del 1837, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*²⁰ e *Ideas para un curso de filosofía contemporánea* del 1842²¹. Ma, è bene precisarlo sin da subito, per Fornet-Betancourt il modello di contestualizzazione della filosofia proposto da Alberdi non appare sufficiente. E questo perché esso non si fa portatore di un rifiuto integrale della categoria di *philosophia universalis* così come sancita dalla filosofia europea. Difatti, per Alberdi affermare l'esistenza di una filosofia nazionale, o latinoamericana, non comporta la negazione di quella universale, nella misura in cui la prima rappresenta l'incarnazione storica della seconda. Questa posizione iniziale verrà parzialmente abbandonata nello scritto del 1842, nel quale, invece, assistiamo ad un rifiuto della categoria di «filosofia universale» a favore di un'idea di filosofia sempre declinata al particolare, una filosofia sempre storicamente e culturalmente determinata. A conferma di questo dato, in uno dei passaggi più emblematici delle *Ideas para un curso de filosofía contemporánea* leggiamo:

¹⁸ Id., *Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y la cuestión de la filosofía latinoamericana*, p. 317.

¹⁹ Cfr. Id. (a cura di), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, p. 16. Sulla questione rimando al già menzionato Colonnello, *La filosofía latino-americana*.

²⁰ Cfr. Juan Bautista Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, UBA, Buenos Aires 1942.

²¹ Cfr. Id., *Ideas para un curso de filosofía contemporánea*, UNAM, Messico 1978.

No hay, pues, una filosofía universal, porque no hay una solución universal de las cuestiones que la constituyen en el fondo. Cada país, cada época, cada filósofo ha tenido su filosofía peculiar, que ha cundido más o menos, que ha durado más o menos, porque cada país, cada época y cada escuela han dado soluciones distintas de los problemas del espíritu humano²².

Nell'interpretazione fornetiana, la proposta di contestualizzazione avanzata da Alberdi viene a coincidere con la negazione di una filosofia universale intesa come negazione di una filosofia a-contestuale e a-storica; cosa che indubitabilmente potenzia il vincolo tra filosofia, cultura e storia. Sulla base di questo nesso strutturale tra filosofia, storia e cultura, la filosofia latinoamericana è concepita non come quella filosofia che ha come proprio *oggetto* la circostanza latinoamericana, ma quella riflessione che emerge *da* (*desde*) e si pone al servizio del contesto latinoamericano, riconoscendosi, al contempo, come sua parte integrante. In questo senso, la filosofia latinoamericana, in quanto filosofia contestualizzata e storicizzata, sembra presentarsi come una prassi che si mette integralmente al servizio delle necessità del proprio contesto. È possibile, intanto, rintracciare una certa parentela tra le affermazioni contenute, per esempio, nell'introduzione al III *Congresso internazionale di filosofia interculturale*, allorché Fornet-Betancourt affermava che il modello di filosofia su cui innesta la sua proposta interculturale è quello di una filosofia che si mette al servizio della sua *circostanza* e delle sue esigenze, e il motto alberdiano: «Nuestra filosofía, pues, ha de salir de nuestras necesidades». Tuttavia, sebbene Fornet-Betancourt attribuisca un'importante rilevanza storica ad Alberdi, dobbiamo subito mettere in chiaro che non è il paradigma di contestualizzazione-inculturazione alberdiano a informare la trasformazione della filosofia alla quale egli aspira. La proposta di Alberdi non esaurisce il terreno di cui la proposta fornetiana si alimenta. Difatti, a dispetto dell'impressione suscitata da alcuni passi dell'opera del 1842, anche in queste sue ultime conformazioni la proposta alberdiana non comporta un rifiuto integrale della filosofia universale, giacché ne conserva, celati, ancora alcuni tratti caratteristici. A tal proposito, leggiamo nelle *Ideas para un curso de filosofía contemporánea*: «La filosofía, pues, una en sus elementos *fundamentales* como la humanidad, es varia en sus aplicaciones nacionales y temporales»²³. Ma in cosa consiste

²² Id., *Ideas para un curso de filosofía contemporánea*, p. 6.

²³ Ivi, p. 12.

questo elemento “fondamentale” della filosofia? Il seguente passaggio può senza dubbio gettare maggiore luce:

La filosofía, como se ha dicho, no se nacionaliza por la naturaleza de sus objetos, procederes, medios y fines. La naturaleza de esos objetos, procederes, etc., es la misma en todas partes. ¿Qué se hace en todas partes cuando se filosofa? Se observa, se concibe, se razona, se induce, se concluye. En este sentido, pues, no hay más que una filosofía. La filosofía se localiza por el carácter instantáneo y local de los problemas que importan especialmente a una nación, a los cuales presta la forma de sus soluciones²⁴.

Come si può notare, così intesa, la storicizzazione alberdiana della prassi filosofica non è disposta a rinunciare almeno ad un elemento: l'uso della ragione così come sancito dalla tradizione occidentale. Dunque, mentre nel *Fragmento* l'idea di una filosofia nazionale viene pensata come incarnazione della filosofia universale, nel testo del 1842 questa idea viene riformulata, intendendo la filosofia nazionale, ovvero latinoamericana, come applicazione dell'uso della ragione *universale* alla circostanza storico-culturale dell'America Latina. Pertanto, Fornet-Betancourt afferma:

En un sentido general puede decirse, por tanto, que la filosofía nacional cuya necesidad Alberdi reconoce y plantea en 1837, no representa ni está concebida como una alternativa a la filosofía universal. Su particularidad nacional se obtiene en base a la aplicación de los principios universales de la razón. Así la elaboración de la filosofía nacional es una tarea que no se cumple contra sino al interior de la razón universal²⁵.

Possiamo comprendere perché nell'ottica fornetiana la proposta contestualizzatrice di Alberdi appare incompleta: questa non riesce a realizzare quel programma di *inculturazione* auspicato, quanto piuttosto sbocca nell'ennesima forma di *acculturazione*, giacché non cortocircuita la concezione universalistica della razionalità filosofica occidentale. Come ci fa notare Fornet-Betancourt, adesso tale dinamica non è più descritta nei termini

²⁴ Ivi, p. 13.

²⁵ Raúl Fornet-Betancourt., *Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y la cuestión de la filosofía latinoamericana*, p. 323.

di una “applicazione” della filosofia universale alla circostanza particolare, ma è intesa nei termini di una “applicazione” del paradigma di razionalità elaborato in Occidente alle necessità circostanziali latinoamericane. Di conseguenza, il carattere “universale” non viene negato, bensì “traslato”. Ciò che dovremmo chiederci adesso è pertanto: se non quello alberdiano, quale, secondo il nostro autore, può essere considerato un modello latinoamericano di contestualizzazione ed inculturazione utile ad una prospettiva interculturale? L’intervento tenuto da Fornet-Betancourt al VIII *Seminário de História de la Filosofía Española e Iberoamericana* di Salamanca nel 1992, dal titolo “Pensamiento iberoamericano como base para un modelo de filosofía intercultural”, può aiutarci ad avanzare una risposta. L’intervento prende le mosse da una riflessione sui limiti di una particolare concezione del processo di contestualizzazione-inculturazione con cui lui stesso aveva avuto a che fare negli anni immediatamente precedenti. Tale concezione è caratterizzata come:

una forma de pensamiento que, reconociendo y respetando todavía la normatividad formal-metodológica del núcleo fuerte - el *logos* - que ha ido condensando la filosofía en su historia occidental, se aplica a la adaptación creadora de ese logos a través de su inserción y de su arraigo en la cultura, en la historia y en el contexto propios²⁶.

Il sospetto è, secondo Fornet-Betancourt, che tale modello di inculturazione non sia sufficientemente radicale per far fronte a quell’esigenza di trasformazione e innovazione della filosofia sollecitata da un mondo segnato da «costellazioni di saperi e culture» in un rapporto di profonda prossimità e interdipendenza. La ragione è che tale idea suppone qualcosa come un «núcleo fuerte» della filosofia, coincidente con quel paradigma di razionalità elaborato da una certa tradizione filosofica europea - che Fornet-Betancourt identifica con il «razionalismo» di matrice cartesiana - e dunque determinato secondo una modalità prettamente *monoculturale*. In questo senso, egli ritiene, si rende necessario liberare tale *logos* filosofico «de toda estructura racional constituida», e dunque «de poner en juego incluso esa estructura fundamental de racionalidad»²⁷. Ma cosa comporta, adesso, questa riformulazione del problema? Senza dubbio, ora appare necessario integrare

²⁶ Id., *Pensamiento iberoamericano como base para un modelo de filosofía intercultural*, p. 368.

²⁷ *Ibidem*.

un momento critico-decostruttivo che, usando due termini impiegati da Arturo A. Roig e cari allo stesso Fonet-Betancourt, si possono definire come «reformulación epistemológica» e «decodificación ideológica» della filosofia. In particolare, nella semantica fonetiana questo processo è spesso descritto come un «des-filosofar» - o «des-definir» - la filosofia, il quale si concretizza in un ripensamento e una ri-comprensione *radicali* della prassi filosofica indirizzata a *depurarla* da ogni residuo di «definición monocultural». Ma nel far questo, Fonet-Betancourt non si riallaccia più all'opera di Alberdi, quanto piuttosto a quella dell'intellettuale cubano José Martí, il cui programma può essere condensato dal motto: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas». Difatti, secondo il nostro autore è possibile rintracciare nell'opera martiana i presupposti di una «crítica transformadora» che possa gettare le basi per un paradigma filosofico alternativo a quello monoculturale - o *monologico* - capace di spianare la strada ad una sua «visualización intercultural». E questo nella misura in cui Fonet-Betancourt rintraccia nell'opera martiana *Nuestra América* un vero e proprio manifesto di «inculturazione». Ma in cosa consiste tale «critica trasformatrice»? In che misura dà corpo ad un'autentica inculturazione? Fonet-Betancourt descrive il pensiero martiniano come una «experiencia práctico-teórica de haberse afectado por la realidad» che può riassumersi nel titolo di «pensiero responsivo».²⁸ Quattro sono, secondo il nostro filosofo, i tratti della sua proposta filosofica: 1) un pensiero che si caratterizza come *risposta* alla propria circostanza; 2) un pensiero che intende l'azione responsiva nella duplice maniera di a) una replica e b) una critica; 3) un pensiero che assume in sé tanto il momento di riproduzione delle circostanze storico-culturali quanto quello creativo di forme alternative; 4) un pensiero che si fa carico della sua circostanza, della realtà storico culturale nella quale si esercita e che pertanto non concepisce come separate l'istanza critica e la responsabilità etica.²⁹ In quanto critica, la proposta di Martí viene a basarsi su due principi regolativi: a) la filosofia deve essere intesa come una prassi liberatrice dell'uomo, a tutti i livelli e dunque ha come suo proprio destino il rivolgersi all'uomo oppresso e bisognoso di essere emancipato; b) la filosofia è un fenomeno «plurilocale» che non può essere ridotto all'esperienza di un solo tempo storico o di un solo contesto culturale. Ma appunto qui è in gioco una dinamica importante tra lo svincolamento monoculturale della filosofia e il

²⁸ Id., *José Martí y su crítica de la filosofía europea*, p. 127.

²⁹ *Ibidem*.

suo essere vincolata necessariamente ad un storico-culturale. Infatti, che l'attività filosofica sia totalmente immedesimata in una circostanza non significa solamente che essa si ponga al servizio totale delle esigenze degli uomini reali che la abitano, ma che essa sia il frutto dell'attività di uomini concreti. È in questo passaggio che Fernet-Betancourt legge nella proposta di Martí un attacco ad una concezione di razionalità fondata su una concezione assoluta e solipsistica del soggetto. Ma procediamo per gradi. Riassumendo ciò che si è detto sin qui possiamo affermare che Fernet-Betancourt individua due programmi di inculturazione della razionalità filosofica che fanno capo ad Alberdi, da un lato, e a Martí, dall'altro: mentre si potrebbe definire il primo come un tentativo di contestualizzazione *applicativa*, per il secondo, invece, sarebbe più corretto parlare di contestualizzazione *creativa*. E questo perché, mentre per Alberdi "contestualizzare" equivaleva ad applicare alle circostanze e alle necessità particolari di un contesto storico specifico quell'unica forma possibile di razionalità filosofica, dettata dalla tradizione occidentale moderna; nell'opera di Martí, invece, "contestualizzazione" significa elaborare una risposta *creativa* - ovvero, che sappia prendere le mosse dal modello occidentale di ragione - che parta *da (desde)* e *per (para)* un particolare contesto storico-culturale. E ciò, nell'ottica di Fernet-Betancourt, è reso possibile dalla cosiddetta «reformulación epistemológica», ovvero, quell'operazione di decentramento della razionalità filosofica occidentale. Difatti, come ricorda Aristinetes Bernardes Oliveira Neto nel suo *La filosofía latinoamericana como política cultural*, non è possibile «una filosofía conversacional o intercultural sin antes hacer una reformulación epistemológica del saber filosófico». ³⁰ È lo stesso Fernet-Betancourt a mettere in rilievo l'importanza di una «trasformazione della ragione», ovvero dell'importanza di «abbozzare una forma di razionalità che oltrepassa i limiti attuali della nostra teoria del comprendere». ³¹ Ma qual è, nell'ottica di Fernet-Betancourt, lo snodo teorico decisivo della critica martiana alla razionalità filosofica occidentale? Conviene lasciare la parola direttamente al nostro autore allorché ci spiega che:

³⁰ Aristinete Bernardes Oliveira Neto, *La filosofía latinoamericana como política cultural. Un diálogo con Richard Rorty y Raúl Fernet-Betancourt*, Ediciones USTA, Bogotá 2014, p. 72.

³¹ Raúl Fernet-Betancourt, *Problemi del dialogo interculturale in filosofia*, in Id., *Trasformazione interculturale della filosofia*, pp. 51-68, p. 60.

La crítica martiana a la filosofía europea como metafísica abstracta del yo se concretiza en una crítica a la tendencia o corriente que en la filosofía europea defiende la necesidad de asegurar el mundo y los conocimientos del hombre a partir de un principio subjetivo aislado, porque dicho planteamiento lleva a ver en la subjetividad humana, y más concretamente en el yo, la instancia creadora, ordenadora, clasificadora y finalizadora de todo lo real. [...] De donde se sigue, a otro nivel de concreción, que la crítica de Martí a la filosofía europea toca especialmente el momento en que ésta, por afirmación excesiva de racionalismo, está a punto de ahogar la razonable racionalidad de la razón humana. Con agudeza Martí percibe que el racionalismo de la filosofía del yo abstracto, desde Descartes a Fichte, no potencia la razón sino que más bien la frena y la empobrece; porque la somete al poder del concepto lógico y a su dinámica de reducir el mundo y la historia a sustancia lógica. Pero mundo e historia son más que lógica; y si, además, como afirmaba Martí, no el yo lógico, sino “el universo es el principio de los conocimientos humanos”, entonces también la razón humana tiene que ser más que capacidad de encadenamiento explicativo lógico-racionalista³².

Il passo appena menzionato è per noi una chiave di accesso alla comprensione del programma di trasformazione della filosofia fornetiana. La critica martiana del paradigma razionalista di razionalità viene assunto come uno dei presupposti fondamentali della prassi filosofica interculturale nella misura in cui attraverso di essa è possibile accedere ad una contestualizzazione *creativa*, e non acculturante e applicativa, del *logos* filosofico. Nel caso di Martí, infatti, non si tratta più di adattare l'unica ragione - ovvero, quella elaborata nel contesto geoculturale europeo - alla realtà latinoamericana, ma piuttosto di “creare” o edificare una razionalità filosofica che sorga direttamente dalla (*desde*) e per la (*para*) stessa circostanza latinoamericana. Ma questo, secondo Fernet-Betancourt, è teoreticamente possibile nella misura in cui la razionalità viene adesso svincolata dalla rappresentazione solipsistica e astratta dell'io per radicarla nella prassi di una comunità umana concreta. Il paradigma martiano di razionalità filosofica viene ricompreso dal nostro autore a partire dall'idea di una riflessione filosofica fondata sulla «relazione» interumana, ovvero su modello di ragione «interdiscorsivo» inteso come «comunión de prácticas de razón»³³. In questo senso, secondo

³² Id., *José Martí y su crítica de la filosofía europea*, pp. 130-131.

³³ Cfr. Raúl Fernet-Betancourt, *Problemi del dialogo interculturale in filosofia*, p. 53.

Fornet-Betancourt la critica alla razionalità monologica di Martí ha permesso non solo di: a) decentralizzare la ragione filosofica occidentale, ma anche di b) rendere la ragione una prassi essenzialmente sociale, liberandola dall'idea di un fondamento meramente soggettivo. Pertanto, un'operazione di contestualizzazione-inculturazione capace di fornire un modello filosofico a partire dal quale sia possibile edificare un programma interculturale deve intendersi come radicamento (*arraigo*) in una determinata comunità di uomini concreti, e dunque vincolata non semplicemente ad una *circostanza* storico-culturale, ma soprattutto ad una *intersoggettività* storicamente e culturalmente determinata. Si tratta di un presupposto necessario per un pensiero interculturale che intenda garantire ai popoli la possibilità di parlare «con voce propria» e articolando i propri *logoi*.³⁴ Ma quello che ci interessa sottolineare in ultima battuta è che tale presupposto, almeno nella prospettiva fornetiana, è riconosciuto come procedente direttamente dal dialogo della stessa filosofia interculturale con la circostanza geoculturale latinoamericana. Ciò appunto ci suggerisce, in definitiva, di descrivere le relazioni tra semantica interculturale e semantica latinoamericana non nei termini di un rapporto meramente univoco, ma piuttosto *biunivoco*, in costante e fruttuosa prassi dialogica.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 63.

THE NOTION OF *KRISIS* BETWEEN LATE ANTIQUITY AND LATE
MODERNITY. TWO MODELS OF REASON AT ISSUE
Marcello La Matina*

In this paper I would like to concentrate on the network holding together the various forms of κρίσις that have emerged in the very recent patristic literature.¹ Let me start by saying that I am not going to provide improbable systematizations; nor do I assume that philosophy should always claim a demiurgic role for itself. I would rather try to go through some words and concepts of this debate on the crisis, as if I were chasing the melody that they have left behind in my heart, and, in its wake, I will produce a harmonization that will not betray the spirit of our theme, while exposing it in a different light.

I have noticed that two principal meanings of the word keep confronting each other. On one end of the spectrum, I would put the notion of κρίσις denoting the certainty of a judgment, the critical apparatus of a society and the exercise of a particular kind of knowledge that divides while excluding. On the other, I would place κρίσις understood as uncertainty, as the possibility that this judgment cannot be made or formulated. If we could think of these two meanings turning the one against the other, as in a particle accelerator, perhaps something like a grammar would emerge. There is an *active attitude*, in which the act of judgment is employed as an objectifying device, and there is an *attitude* that I would like to call *deponent*, in which it is rather the subjectivity that is being manifested, i.e., the uncertainty with which the judgment is expected, feared or shunned. Late Antiquity and Late Modernity, the periods under scrutiny here, are held together by the alternation of these two attitudes.

Christianity, examined in the depth of its “philosophical life,” has always posed the question of the κρίσις, and today it is back to ask philosophy, at a time when philosophy appears disoriented – that is, devoid of a guideline towards which

* Professore Associato di Semiotica e Filosofia del linguaggio presso l’Università degli studi di Macerata.

¹ I will draw inspiration here from an interesting conference on “Crisis and change in Late Antiquity” (6-7 April 2016, Dipartimento di Storia Culture Civiltà – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) whose Proceedings were edited by Angela Maria Mazzanti and Ilaria Vigorelli, *Krisis e cambiamento in età tardoantica*, ESC, Roma 2017. The present text shows a deeply revised and extended version of the paper I gave at the Bologna Conference.

one should direct their glance – to avoid the atmosphere of prevailing relativism. In my opinion the Cappadocian Fathers remain up to now a turning point between two Antiquities in dialogue with each other, for they constitute a valuable model for those who love and practise a philosophical form of life. Before entering the tangle of questions, though, I would like to analyse the word and the concept of κρίσις in the two senses I have just sketched.

The structures of the Crisis.

Κρίσις as judgment

To begin with, ἡ κρίσις πολλαχῶς λέγεται, “crisis can be said in many ways,” as is witnessed by the history of the word. The hellenist Salvatore Nicosia has reconstructed the complex veining of the word in a dense article.² The linguistic approach traces the course of a semantic river that is wide and complex, and which flows into the modern notions of “justice” and “crisis.” Both the word, however, and the germinal sense from which other meanings are specified one after the other, refer to one ancient gesture, which can still be seen in the life of cereal-societies.³ A Homeric locus mentions the action of “winnowing,” that is, the separation of chaff from wheat, performed by digging in with the spade and then throwing the grains mixed with the chaff in the air, so that the wind (or Demeter, among the Greeks) may free them from the various impurities.⁴ The Greek verb κρίνω originally meant “to separate”; the sieve, or *cribrum* in Latin, is the tool that makes the separation possible. This is the origin of all the uses accrued by κρίσις in the forms of the anthropogenetic process; and κρίσις is judgment, the act of judging. A judgment originates as separation or release from a thing or situation; it is a device that shows or actualizes a division of linguistic labour. There is a judge and there is the person

² Salvatore Nicosia, *Sul concetto di ‘giudizio’ (κρίσις) in Grecia. Un approccio linguistico*, in: Idem, *Ephemeris. Scritti efimeri*, Soveria Mannelli, 2013, pp. 215-228. For a ‘polyphonic’ discussion on the topic of judgment, see the *Proceedings* of the Conference held in Palermo in 1997: *Il giudizio: Filosofia, teologia, diritto, estetica*, ed. S. Nicosia, Rome, 2000. The volume includes the first version of Nicosia’s text.

³ Nicosia, “Sul concetto di ‘giudizio’,” p. 218, maintains that it cannot be doubted that «at the basis of the root *krei-/*kri- of κρίνω is the act of ‘separating’ different materials, and that this ‘separation’ is the one, fundamental and primary in the cereal societies, of releasing the cereals, through a work of constant approximation, from chaff, shells and impurities, until an edible fruit is reached».

⁴ Homer, *Ilias*, V. 499-501: ὥς δ’ ἄνεμος ἄχνας φορέει ἱεράς κατ’ ἀλώας / ἀνδρῶν λικμώντων, ὅτε τε ξανθὴ Δημήτηρ / κρίνη ἐπειγομένων ἀνέμων καρπὸν τε καὶ ἄχνας... “as in the sacred threshing floors the wind carries the chaff | while men winnow, when blond Demeter | under the impetus of the winds *separates* the fruit from the chaff...”.

who is judged; there are those who reach an absolution (those who, in the judgment, are *soluti*, i.e., freed) and those who, instead, are condemned, the *damnati*.

First of all, what is at stake in a judgment is the separation between two levels of analysis: that which is to be objectified and that which is left out. The object, i.e., the product of the act of judging, is the sentence, the *sententia* which assigns a predicate to a subject. The operation of judging first posits something as a substratum, and then it subjects that substratum to a predicate. Understood in this propositional sense, κρίσις has effects over everything that falls under the Concept term (or the predicative-ruler). Furthermore, just as the judgment assigns a property, so it can remove it and deny it. Here we might ask ourselves: who is the agent that performs the judgment? If we consider the subject of the sentence as the author of the judgment, then one should say that the assertive proposition, the *sententia* in its canonical form, does not express this subject of the proposition. On the contrary, the sentence drops the propositional dynamics and hands them over to the blind spot of the linguistic eye. To use philological terminology, we would say that the judgment, the *sententia* puts the subject in a condition of *athetesis* (i.e. elimination); by preventing any subject from claiming the content of the *sententia*, language turns a sentence into the place where a judgment becomes objective. In this way, it is only when the subject has been expunged from the sentence that it becomes possible to create sciences, laws and moral rules. It is only by separating the product from the producer, the known object from the knowing subject that something like a certain theoretical thought takes place. Judgment is exercised when the subject takes a leave of absence.

The job of the sentence, however, does not consist simply of hiding the subject, in “winnowing” the grain of knowledge, whether communal or collective, from the chaff. The sentence is also the place of division – διαίρεσις, as Plato understood this operation – and the μερισμός, the division of the parts into which a sentence can be articulated.⁵ Here we do not need to engage in a discussion concerning the themes of predication and the form of a sentence, for there are already studies that have done this very well. Rather, I would like to stress two points. The first, of a syntactic nature, concerns the application of a judgment. What in a judgment must be articulated or separated from another thing is not the object as *Ding an sich*, provided that the proper nouns or defined descriptions should be enough to carry out this task. Within the context of a proposition (expressed by a sentence), the object represents a part only *insofar as* it is described through the predicates that are applied to it. This principle is present in the discussions of the philosophers, from Plato onwards, but it was *expressis verbis* codified first by the

⁵ This is what the anglophone linguists call *parsing*, i.e., that part of linguistic analysis that is devoted to the recognition of the *partes orationis*, or μέρη τοῦ λόγου. See J. Lyons, *Semantics: 1*, Cambridge, 1977.

logician Gottlob Frege.⁶ It is the predicate that makes the functioning of the sentence possible, in its being applied as a *Concept Term* to particular *Object Terms*. Frege called this predicate *Begriffswort* or *Begriffsausdruck*, that is, ‘Concept Word’ or ‘Concept Expression’. A judgment, therefore, is a conceptual apparatus that is being applied not to objects of experience or things, but to objects known by the language and already present in it as *Bedeutungen* of particular terms. We can say many things about the planet Venus: that it shines, that it is a number *n* of light years distant, or that it is uninhabited. And we could say the same or similar things about the celestial body that we call “the evening star.” We might not know, however, that Venus and the evening star are one, and only one, celestial body. Therefore, we do not assign labels to the planet Venus in absolute terms, but to the cultural object “Venus”, *as this is being known in the language we speak*: it is this cultural object which by a judgment is placed in the position of an *item* that is capable of receiving predications.⁷

⁶ This is the so-called *Kontext-Prinzip* or the principle of the context. It asserts that the meaning of a term should never be investigated in isolation from the others, for the meaning is to be sought within the context of a proposition. See G. Frege, *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*, Halle a. S., 1879. We find a similar sentence in ancient logic. In the *Sophist* (261d), Plato distinguishes between a kind of analysis of the terms *that abstracts* from their syntactic-semantic connection within the proposition (ἀνευ συμπλοκῆς) and another kind of analysis *that follows* from this connection (μετὰ συμπλοκῆς). A similar move can be found in Aristotle’s *Organon*. This question was studied both analytically and historically by the philosopher Donald Davidson in one of his last works. See Donald Davidson, *Truth and Predication*, Oxford University Press, Oxford – New York 2005. On the important role played by predication within the context of Greek patristic philosophy, especially in Gregory of Nyssa, see Marcello La Matina, *God Is not the Name of God. Some Remarks on Language and Philosophy in Gregory’s Opera Dogmatica Minora*, in: *Gregory of Nyssa: The Minor Treatises on Trinitarian Theology and Apollinarism*, eds. Volker Henning Drecoll and Margitta Berghaus, Leiden-Boston 2013, pp. 315-335.

⁷ From a semiotic point of view, the question of the categories becomes that of the so-called perceptual judgments, whose importance was discovered by Peirce. See Charles Sanders Peirce, *Semiotica, I fondamenti della semiotica cognitiva*, ed. M. Bonfantini, Turin, 1980. A reappraisal of Peirce’s categories – which Peirce characterizes as “phaneroscopic” (see Ch. S. Peirce, *On a New List of Categories*, in “Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences”, 7 (1867), pp. 287-298) – is offered by Umberto Eco in his *Kant e l’ornitorinco*, Milan 1994, pp. 59-81. Here, too, Eco provides a semiotic point of view in relation to the so-called “Porphyry’s tree.” See Umberto Eco, “L’antiporfirio,” in: *Il pensiero debole*, eds. G. Vattimo and Pier Aldo Rovatti, Milan, 1983, pp. 52-80. (This debate is summarized in A. Cornea, “Umberto Eco’s Encyclopedia vs. Porphyry’s Tree”, in *Laval théologique et philosophique*, 65(2), 2009, pp. 301–320). These semio-philosophical questions are very appealing for the scholar of Patristic philosophy, above all for the reason that both Eco and many of the semioticians who deal with categories and cognitive types seem to ignore the thought of the Cappadocian Fathers, who, on this matter, might have a lot

My second consideration is linked to this point. The totality of predications that are employed in the language we speak is not a random list of verbal labels, but the expression of a system of categories. It was Aristotle who first showed the systematic constitution of the ways in which we categorize and judge experience. To judge means to say *what* that particular thing is, *where* or *in what way* that thing is. One might ask, however, where these categories come from. In Aristotle's *Categories*, there is a list of ten notions: ten categories are for him ten possible predicates. Here it is worth recalling the following remark by Theodor Gomperz: "Aristotle ... imagines a man standing before him, say in the Lyceum, and, one after another, reviews the questions which may be raised about him. All the predicates which can be attached to that subject fall under one or another of the ten heads, from the supreme question: what is the object here perceived? down to subordinate questions, dealing with mere externalities, such as: what is he wearing?"⁸ Here a caveat is in order: these categories – as reasonably argued by the linguist Émile Benveniste – are not independent of the linguistic system in which Aristotle thought and wrote, for Aristotle "thought that he was defining the attributes of objects, but he only posited linguistic beings: it is the language that, owing to its categories, allows us to recognize these attributes and specify them."⁹

If the categories through which we make our judgments are the categories of the Greek language, then the judgment does not affect the things in their raw nature, but the things as they are *already spoken*, or at least liable to be spoken, *wortbar*. Using the technical language of philosophers, one might say that the things which are dealt with in a judgment are not *Dinge*, but *Gegenstände*, i.e., objects which have already been placed within a language. To assume that philosophy enjoys a state of categorial "virginity" is as naive as to think that a judgment cannot do without its linguistic formulations; or, conversely, to think that a judgment can be resolved into its linguistic formulation. I will discuss this point in the next section.

Κρίσις as uncertainty

In my opinion, the triumph of judgment is the triumph of Kantianism. The distinction of judgments into analytical and synthetic, on the one hand, and into *a priori* and *a posteriori*, on the other, establishes the primacy of the judging device, which tends to the recognition of its role as κριτήριο. No uncertainty accompanies the

to say. I have explored this subject in the article "Trinitarian Semantics," in: *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*, eds. Giulio Maspero and Lucas Francisco Mateo-Seco, Leiden-Boston, 2010, pp. 743-748.

⁸ Theodor Gomperz, as quoted by H. P. Cook, "Introduction," in Aristotle, *The Categories, On Interpretation, Prior Analytics*, ed. Harlod P. Cook and Hugh Tredennick, London – Cambridge, MA, 1962 [1938], p. 2.

⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, 1966, p. 70.

philosopher who brings things under his control through his language of concepts, a sort of prehensile apparatus designed to grasp all the things he may encounter. To go back to Eco's brilliant book, no platypus will ever be able to avoid linguistic categorization, at least as long as Kant overrides Hamann and the *Critique of Judgment* prevails over the "Metacritique of the Purism of Reason"¹⁰ or over any other philosophy that contests Kant's schematism.

As a matter of fact, much of twentieth-century philosophy has taken directions that are different from that outlined by Kant's Critiques. On the same subject, I would mention the criticisms that Willard Quine levelled at Kant's distinction of judgment into "analytic" and "synthetic," which he considered to be one of the dogmas of positivism.¹¹ This kind of criticism represents a turn within the 'linguistic turn' of analytical philosophy. But it is above all with French philosophy that the certainty of judgment seems to reach a bold breaking point, after the philosophical soil had been tilled by Martin Heidegger. Unfortunately, I cannot discuss this topic in all its details. A few remarks, however, will be sufficient to articulate our question and move towards a conclusion.

At the beginning of my paper, I argued that a judgment makes room for itself within the space of a sentence. In order to present itself as objective, a judgment has to drop any subjective claim. The judgment poses itself as a social object by marking out as a spurious element both the judging subject and its Lifeworld, i.e. the world in its phenomenological dimension of *Lebenswelt*. To simplify, I would say that *a judgment can be exercised provided that the subject gives up its gaze*. This removal of the gaze emerges every time a subject is being constructed: in science, in philosophy and, to a certain extent, in all musical and artistic manifestos. Suffice it to mention, for instance, the logic of *Protokollsätze* in the Vienna Circle, processes of mathematization and the dodecaphonic method of Arnold Schönberg and his

¹⁰ Referring to Kant's *Table of Categories* and, more specifically, discussing the impossibility of thinking a judgment without dealing adequately with its "impure" character resulting from the fact that any judgment is anyway always formulated in a language, Johann Georg Hamann wrote: "If then a chief question indeed still remains – how is the faculty of thought possible? The faculty to think right and left, before and without, with and beyond experience? – then no deduction is needed to demonstrate the genealogical priority of language, and its heraldry, over the seven holy functions of logical propositions and inferences. Not only is the entire faculty of thought founded on language, according to the unrecognized prophecies and slandered miracles of the very commendable Samuel Heinicke, but language is also the counterpoint of reason's misunderstandings with itself, partly because of the frequent coincidence of the greatest and the smallest concept, its vacuity and its plenitude in ideal propositions, partly because of the infinite [advantage] of rhetorical over inferential figures, and much more of the same." See Johan Georg Hamann, *Writings on Philosophy and Language*, ed. Kenneth Haynes, Cambridge, 2007, p. 211 (emphasis mine).

¹¹ Willard Van Orman Quine, *Two dogmas of Empiricism*, in Id., *From a Logical Point of View*, Cambridge, MA, 1953, p. 47-64.

school. These tendencies encompassed all the fields of twentieth-century culture in Europe and, after a while, they determined – almost through a chemical reaction – the “crisis of judgment,” which then became an *epoché*, a suspension of judgment. According to the logic of scientific positivism, things were taken into account only insofar as they were used to formulate theoretical fields; the sounds of modern composers were the expression of an abstract and combinatorial syntax, in which the form was what counted as the pivotal aspect, while the sounding body was resolved into a mere vehicle of the signifying process. Theories of language, anthropology and semiotics increasingly became models of aseptic science. Therefore, the objects encountered by science are terms and not things. Through its propositions, a scientist judges only terms, and not things. By doing so, science reaches a level of nihilism with nominalist overtones, which is well represented by the poet’s dictum: *nomina nuda tenemus*. Not by chance, this line is at the end of the most nominalist among the treatises of philosophy of language, i.e., *The Name of the Rose*, the novel by Umberto Eco. In other words, the sentence, the *sententia of the medieval logicians*, which expresses the judgment, can do without things, for no science is founded on bare things.

French philosophy has something to say about this absence of gaze. Jean Paul Sartre, for instance, draws our attention to the look of the Other: this is the gaze that, when it takes me by surprise, makes me feel as if I were being judged by it. Maurice Merleau-Ponty redraws the perceptual field by turning its terms upside down along the lines of a clearly ontological perspective: the things are looking at us. The gaze reappears as the judgment which, amazingly, the things pass onto the subject. It is however with the psychoanalyst Jacques Lacan that gaze and judgment are reunited again. Lacan goes back to Sartre’s words and finely observes that “the gaze that surprises me... the gaze I encounter... is not a seen gaze, but a gaze imagined by me in the field of the Other.”¹² The image, the icon, and not the propositional judgment is the place where I enter a relationship with the things I encounter, with the *Autrui*. Indeed, as Lacan makes clear, “[t]he gaze in question is certainly the presence of others as such. But does this mean that originally it is in the relation of subject to subject, in the function of the existence of others as they are looking at me, that we apprehend what the gaze really is?”¹³

The answer is in the affirmative: when we deal with the gaze, it is not the subject that looks for an object in order to formulate a perceptual judgment on it. The subject – Lacan was wont to say – arises only when a signifier emerges; it arises as the place of the relationship between signifiers, not as a *substratum* or a subject that assigns (or is assigned) predications. The optic, ‘scopic’ dimension is a path that allows us to set up the theme of judgment in a new way. The call to the genuinely

¹² Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, transl. Alan Sheridan, New York, 1981, p. 84.

¹³ *Ibid.*

iconic dimension is close to finding its words. “It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that *the gaze is the instrument through which light is embodied*.”¹⁴ For Lacan, the subject is born divided: there is a *split* that articulates the gaze and the form that is offered to its vision. The scopic field that is thus outlined is fulfilled in a painting more than anywhere else: seen by a subject, the painting ends up by containing the subject that is looking at it. As in Merleau-Ponty’s phenomenology of perception, here, too, the subject is, insofar as it is by the reference to the signifier, seen and looked at by the signifying devices in which the subject invests its own desire. In this way, the model of judgment can be found not in the act of stating propositions, but in the practice of connoisseurship directed towards the analysis of works of art, where the eye of the critic or painter lingers on the features shown by the painting, which they are supposed to judge. Hence the question: how should we judge a painting? What does it mean to formulate a judgment *that regards* an expanse of colours and lines about which not only the mind or the tongue, but even the hand of the painter hesitates?

Lacan evokes the slow brush strokes of Matisse or Cézanne, the light daubs of colour that follow each other apparently without judgment, while a cameraman captures the gestures of the painter in slow motion. Lacan interprets these movements as a process by virtue of which a subject is split, as the first act through which the subject rests his/her gaze (*acte de la déposition du regard*). Is there a theory behind those daubs? Is there a view of matter or of form or of both? And if there is such a theory, how are we supposed to assign the form of a judgment? Can a painting be beautiful, artistic or true without expressing a viewpoint on art, language or matter? And yet, those quick gestures by the painter, those unreflective brushstrokes look like automatic responses, movements directed by confidence and habit. Still, Lacan discovers in them a temporal dimension, a way of looking at things by which the hidden subjectivity is revealed through time:

What occurs as these strokes, which go to make up the miracle of the picture, fall like rain from the painter’s brush is not choice, but something else. Can we not try to formulate what this something else is? Should we not bring the question closer to what I called the rain of the brush? If a bird were to paint would it not be by letting its feathers fall, a snake by casting off its scales, a tree by letting its leaves fall?¹⁵

A judgment, Lacan seems to say, is not the act of a painter, but a gesture: it is not a judgment directed to assign qualities or values to an object (whether this is matter or form). Rather, a judgment is the recognition of a signifier operating in the field of

¹⁴ Ivi, p. 106 (emphasis mine).

¹⁵ Ivi, p. 114.

the Other: *a subject*, Lacan writes more than once, *arises when for the first time the signifier manifests itself in the field of the Other*.

If that is the case, then the friction of the subject and the signifier becomes a judgment because it remains within the bounds of mutual respect; it becomes a judgment because it does not judge by reducing the Other to an object, colour to matter, human face to form, and so on. The human element that appears in the painting is the rain of the brush which encounters matter and tries to listen to it. The painterly judgment is not the field of the Kantian subject, which speaks through the forms of its disguised subjectivity. It is rather a place where the signifier listens to the signifier, where the *logos* of things can be summoned by the artist and thus be heard. This judgment has the mysterious forms of a relationship with the Other.

In her essay on Greek tragedy, Nicole Loraux investigates this gaze in a sort of archaeology of the voice.¹⁶ What was the reason, asks the historian, behind such a favourable reception of Aeschylus's *Persians*, staged in Athens in 472 BC? Did perhaps the success result from the representation of the bereavements that the Athenians inflicted on the Persians a few years earlier?¹⁷ However, if this were the case, why did that tragedy not become a model? Why did the subsequent tragedies abandon historical plots and prefer to go back to narratives based on the *μῦθοι* of the tradition? But is it then true, Loraux wonders, that the Athenian spectators rejoiced when watching the suffering of the Persians? In other words, was the gaze of the Greeks one of self-satisfaction? Or did it happen in that particular representation that *the recognition of oneself manifested itself in the grief of the other*? In the first case, the scene would work as a screen; in the second, as a mirror. In my interpretation, the process of recognition would be very similar to the *stade du miroir* introduced by Lacan in psychoanalytic theory. Loraux maintains that *The Persians* ushered in a form of compassion or empathy within the dialectic, which was very lively in Athens, between Athenians and foreigners, between the sense of the self and the feeling of the other. If Loraux is right, then we should mark the year 472 as a stage in the long history of the notion of *κρίσις*, for the feeling of compassion aroused by the scene challenged the system of categories (Greeks *vs* barbarians), suspended the cultural dialectic and promoted a redefinition of the very notion of *ἄνθρωπος*.

Something very similar happens with the establishment of Christianity. Jesus before Pilate, the apostles before their judges, the martyrs before their persecutors: all these scenes of judgment are pervaded by a grammar of gazes which alternate accusation and forgiveness. In his interesting paper Gnilka opportunely reminds us that Pilate's judgment regards the concept of kingship, the truth about the notion of

¹⁶ Nicole Loraux, *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, transl. Elizabeth Trapnell Rawlings, Ithaca, 2002, pp. 66-80.

¹⁷ This seems to be the conclusion, at least if we accept what Aristophanes says through the character of Dionysius in *The Frogs* (the comedy was performed in 405 BC): {ΔΙ.} Ἐχάρην γοῦν, ἠγνίκ' ἐκόκυσας περὶ Δαρείου τεθνεῶτος, / ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τῷ χεῖρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν· Ἴανοϊ (1028-1029).

king. In the Gospel pericope two models of kingdom were pitted against each other and the concept of βασιλεύς was semanticized *again*. Gnilka then dwells on the scenes of martyrdom contained in the *Acta Martyrum* and, in a persuasive way, juxtaposes them to the model of the *passio Christi*.¹⁸ The kind of relationship exhibited by the *acta* is a process of re-semanticization: “A particular semantic conflict emerges in the interrogations of the martyrs: Christian martyrs take up a notion used by the judge, but they give it a new meaning, which is not understood by the pagans.”¹⁹ This transfer of meanings can also be used to describe the contribution of Christianity to the philosophy of language, for Christianity has revealed to the world that *the original model of predication (that is, the attribution of a predicate to a subject) is a judiciary model*: to predicate something of someone and to accuse someone of something are expressed in Greek with the same words.²⁰

During Classical Antiquity justice was administered in the presence of the ruler’s icons.²¹ And, as we know, the icon has the same status as the archetype it represents. The judgment occurs under the gaze of the icons, for they are, in a sense which is different from that of the ontic, the very ruler in whose name the judgment takes place. The κρίσις is the revelation of the violence inherent in the language. This violence can be perceived, for it is relegated to the level of the statement. The categories constitute the judgment, but they hide the grim gaze of the accusers. In the second homily *De pauperibus amandis*, Gregory of Nyssa reports to his audience the strong and frightening impression that he has just had by reading the Gospel pericope, where the judgment is announced (Mt 25, 31-46). Gregory is still in the grip of the gaze emanating from that scene: Ἔτι πρὸς τῷ θεάματι τῆς φοβερᾶς τοῦ βασιλέως ἐπιφανείας εἰμί, ἦν ὑπογράφει τὸ εὐαγγέλιον· ἔτι κατέπτηχεν ἡ ψυχὴ πρὸς τὸν φόβον τῶν εἰρημμένων ἐνατενίζουσα ὡς καθορῶσα τρόπον τινὰ αὐτόν τε τὸν οὐράνιον βασιλέα.²² What does he mean by the words “ὡς καθορῶσα τρόπον τινὰ

¹⁸ See Christian Gnilka, *Il nuovo senso delle parole: giudice e confessore negli atti dei martiri*, in Angela Maria Mazzanti, Ilaria Vigorelli, *Krisis e cambiamento in età tardoantica*, Roma 2017, pp. 215-240. For a different interpretation of the linguistic conflict between Christian martyrs and pagan judges, see Marcello La Matina, *Μάρτυς. Alcune note preliminari per una semiotica del martirio*, “Lexia. Rivista di semiotic”a, 31–32 (giugno 2018), pp. 57-80.

¹⁹ See Christian Gnilka, *Il nuovo senso delle parole*, p. 217. My translation.

²⁰ See, for instance, Aristoteles, *Categ.*, 3 a 19-20: τὸν γὰρ τοῦ ἀνθρώπου λόγον κατὰ τοῦ τινὸς ἀνθρώπου κατηγορήσεις καὶ τὸν τοῦ ζῴου.

²¹ Gregory of Nyssa recalls this use of the icon in a passage of his homily *De Beneficentia*, when he writes «ὥσπερ οἱ τὰς βασιλικὰς εἰκόνας κατὰ τῶν βιαζομένων αὐτοὺς προβαλλόμενοι, ἴν' ἐκ τῆς μορφῆς τοῦ κρατοῦντος τὸν καταφρονητὴν δυσωπήσωσιν»; Gregorii Nyssae, “De Beneficentia”, in *Gregorii Nysseni De Pauperibus amandis orationes duo*, ed. Adrianus van Heck, Leiden 1964, p. 9, 2-4.

²² Gregorii Nyssae, “In illud: Quatenus uni ex his fecistis mihi fecistis”, in *Gregorii Nysseni De Pauperibus amandis orationes duo*, ed. Adrianus van Heck, Leiden 1964, p. 21,1-4.

αὐτόν τε τὸν οὐράνιον βασιλέα”? Is he perhaps highlighting the iconic power of writing?

Now, the phrase “turned in a way towards the celestial king himself” may perhaps mean that the representation of the Gospel *works as an icon*. The power of the icons is so strong that Gregory can only with difficulty go back to the textual dimension, as if he were detained “in the midst of the events recounted in the text,” so much so that he cannot see anything else: Οὕτω δέ μοι τῆς ψυχῆς πρὸς τὸν τῶν ἀνεγνωσμένων φόβον διατεθείσης, ὡς πρὸς αὐτοῖς δοκεῖν εἶναι τοῖς πράγμασι καὶ τῶν παρόντων ἐπαισθάνεσθαι μηδενός, οὐδεμίαν ὁ νοῦς ἄγει σχολὴν πρὸς ἄλλο τι βλέπειν τῶν προκειμένων εἰς ἐξέτασίν τε καὶ θεωρίαν τῷ λόγῳ.²³ The gaze of the judgment is the gaze of the text, every time this functions in an iconic way, that is, when it makes the gaze of the archetype present. The content of this gaze, however, is not ontic, but ontological: it requires that the human gaze be turned towards the others not as they are in a phenomenal sense, but as they are in the truth of the human condition established by the judgment. Therefore, Gregory says, one should avoid behaving like the Levite and the priest, who, going from Jerusalem to Jericho, left the poor wayfarer in the state in which he had been left by the robbers. They did not look at what the man *was*, but at the way in which he *appeared* to their eyes. The Gospel places before us the human condition and prescribes that we should not ignore our resemblance to the features of our common nature (τὸ μὴ ἀλλοτριοῦσθαι τῶν κοινωνούντων τῆς φύσεως)²⁴.

The gaze should grasp not the phenomenon, but the truth, which, in spite of the phenomenon, preserves itself in an ontological sense. This ontological content is also in the type of gaze that Gregory asks his listeners to direct towards the poor whom they have before their eyes every day. “You don’t consider” – he tells his listener – who the person is in this condition? Everyone is made in the image of God,” – including all that follows from it – οὐ λογίζη τις ὁ ἐν τούτοις ὢν; ὅτι ἄνθρωπος, ὁ κατ’ εἰκόνα θεοῦ γεγονώς, ὁ κυριεύειν τῆς γῆς τεταγμένος, ὁ ὑποχείριον τὴν τῶν ἀλόγων ὑπηρεσίαν ἔχων.²⁵ Precisely because he is disfigured, this man appears to you as a phenomenal datum of difficult interpretation (οὗτος εἰς τοῦτο συμφορᾶς καὶ μεταβολῆς προῆλθεν, ὥστε ἀμφίβολον τὸ φαινόμενον εἶναι)²⁶. On the one hand, you cannot count him among the members of human society; on the other, you cannot consider his physical features as belonging to a given species of living being different from men. Gregory’s Greek language uses plenty of terms related to the semantic sphere of seeing, portraying and depicting: ἐὰν πρὸς ἄνθρωπον εἰκάσης,

²³ Gregorii Nyssae, *In illud: Quatenus uni ex his fecistis mihi fecistis*, p. 22, 8-12.

²⁴ Ivi, p. 24, 4-5.

²⁵ Ivi, p. 26, 8-11.

²⁶ Ivi p. 26, 12.

ἀρνεῖται τὴν ἀμορφίαν ὁ χαρακτήρ ὁ ἀνθρώπινος· εἰς πρὸς τὰ ἄλογα τρέψῃς τὴν εἰκασίαν, οὐδὲ ἐκεῖνα τὴν ὁμοιότητα τοῦ φαινομένου προσίεται.²⁷

By their living under the gaze of the Lord the wretched are indeed the ones who can determine either our condemnation or our salvation, not by accusing us, but by indicating a ‘deponent’ mode of judging: «οὗτοι καὶ κατήγοροι σφοδροὶ καὶ συνήγοροι ἀγαθοί· συνηγοροῦσι δὲ καὶ κατηγοροῦσιν, οὐ λέγοντες, ἀλλ’ ὀρώμενοι παρὰ τοῦ κριτοῦ. τὸ γὰρ περὶ αὐτοὺς γενόμενον ἔργον παρὰ τῷ καρδιογνώστῃ βοᾷ παντὸς κήρυκος εὐσημότερον».²⁸ Insofar as ὀρώμενοι παρὰ τοῦ κριτοῦ, the wretched work as icons where the πρόσωπον, the gaze of the Lord can be truly deposed.

Krisis as “the time that remains”

Late Antiquity and Late Modernity

In recent human studies it has become usual to term the contemporary time as Late Modernity. In this use the expressed notion of time has not only a syntagmatic value. It does not serve only to link the present age with the previous one—namely, Modernity *tout court*. The expression ‘Late Modernity’ has a paradigmatic value, for its intended meaning introduces a relation *per distans* between the present age and the age designated by historians as Late Antiquity. Therefore, Late Modernity should be viewed not only as the time that comes after Modernity, because this would risk evidencing the mere “after” of a contingent temporal succession. On the contrary, the paradigmatic relation involves also the content of time that can be related, *in absentia*, to the Late Antiquity sense of time. Both ages are forms of *being-late*, still better of *χρονίζεiv*. Late Antiquity and Late Modernity can be considered as parallel expressions, referring perhaps to comparable modes of *being-late*. The former is subsequent to the end of paganism and marks the beginning of the Early Christian age. The latter results from the unravelling of the Middle Ages’ view of western Christianity as the restoration of the Roman Empire. Both are recognized by their contemporaries as well as by modern writers as ages of crisis, though of course in different senses. In what follows I would like to evaluate the deep significance of the former age of crisis and its visible reflexes upon late modern anxiety and crisis.

An inescapable starting point is the following. As Christians, we exist in the time that goes from the ἀνάληψις to the παρουσία of the Lord. Had the promises of Christ been realized in the Apostolic Age, no one nowadays would be asking questions like these. Nevertheless, the promises have not yet been fulfilled, and thanks to this gap many theologians theorize the Christian God as being late. The Messiah, the Bridegroom, the Lord is late. If we were now to bring this hypothesis back to our present concern, we might say—according to some contemporary

²⁷Ivi, p. 26, 14-17.

²⁸Gregorii Nyssae, *De Beneficentia*, p. 9, 7-11.

theologians—that our entire existence is due to Christ’s being-late, or better that we all exist *inside* the *χρονίζεiv* of Christ, of the Messiah. Late Modernity is not the time of God’s absence, but only that of its delay. He is late, but in a mysterious way, he is in a relationship to our condition as humans. He is *ὁ ἐρχόμενος*, the one who is coming. In the second homily *De pauperibus amandis* the Cappadocian writer Gregory of Nyssa pointed out to his listeners how significant the question of the *παρουσία / ἄπουσία* of Christ is:

[H]owever, these matters are not insignificant nor unworthy of our examination, that is, to know him who exists eternally. “Behold, I am with you always” (*Mt* 28.20). If we believe that [Christ] is with us now, how will he come since he is proclaimed as not being present? If “in him we live and move and have our being” (*Acts* 17.28), as the Apostle [Paul] says, our efforts within the limitations of time can neither grasp nor embrace him who contains everything. This applies to the present as well as to the future. I see that any being near or surrounding the throne surpasses whatever belongs to the present age.²⁹ (tr. Roger Pearse)

Let us ask ourselves now: “Is Late Modernity the time of *χρονίζεiv* in a way comparable to the *χρονίζεiv* of Late Antiquity?” or “Do we exist in the mystery of the Bridegroom, as men of Late Antiquity also did?” Of course, our attitude toward the *deferral* of promises is maybe less nagging and sincere than in the past. However, they are anything but unimportant questions for late-modern people. In order to explain this *being-late*, the Italian philosopher Giorgio Agamben used the notion of ‘operative time’³⁰—elaborated by the linguist G. Guillaume to elucidate the architectonics of verbs—though applying it to the problem of defining Messianic *time*.

Messianic time is *the time that time takes to come to an end*, or, more precisely, the time we take to bring to an end, to achieve our representation of time. This is not the line of chronological time (which was representable but unthinkable), nor the instant of its end (which was just as unthinkable); nor is it a segment cut from chronological time; rather, it is operational time pressing within the chronological

²⁹ Gregorii Nyssae, *In illud: Quatenus*: in *Gregorii Nysseni De pauperibus amandis orationes duo*, ed. Adrianus van Heck, Leiden Brill, 1964, p. 22, 12-21.

³⁰ Cf. Giorgio Agamben, *The Time that remains. A Commentary on the Letter to the Romans*, English translation by Patricia Dailey, Stanford Univ. Press, Stanford, Ca, 2005.

p. 65-67. His reference is to the category of G. Guillaume’s “operational time”. See Guillaume, *Temps et Verbe. Théorie des Aspects, des modes et des temps dans les langues classiques*, Champion, Paris 1970). Operational time has perhaps some connection with the so-called time of mental rotation, discovered *via* experiments by the scholars Roger N. Shepard, Jacqueline Metzler, *Mental Rotation of Three-Dimensional Objects*, “Science” (1971) Feb 19, 171(3972), pp. 701-3.

time, working and transforming it from within; *it is the time we need to make time end: the time that is left us.*³¹

The critical findings of the philosopher oblige us to pay attention to the structures involved in Messianic time, if considered as the time of judgment. Messianic time is not an additional time (it is not a χρόνος), but a quality, or an aspect, concealed in particular times as their καιρός. In Agamben's words, it is *the time that remains to us*—as well as to every man in every time—and that is disclosed for us as a delay. In Walter Benjamin's words, it is “the gate” through which the Messiah could enter our room.

Krisis and the Digital Swarm

This is the reason why we consider it necessary to construct a parallel reflection between Antiquity and Modernity. On the preceding pages we investigated the twofold sense of κρίσις that is shown by this juxtaposition. On the one hand, we find κρίσις as a judgment and, on the other, κρίσις as a possibility that this judgment will not come. Now, the moment has come for seeing whether the crisis of our time is, or is not, the expectation of a judgment that is not yet manifested. By studying the Fathers with an eye open to contemporary philosophy, one might observe the friction between historical and philosophical knowledge. In fact, what sometimes makes historians “shudder” is often, contrariwise, what appears to be the very “salt” in a philosophical discourse: hypotheses. A friction might exist not only between the two senses of the word *krisis*, but also when different methods approaching such a *krisis* are compared.

At the beginning of the new millennium both the existential and the ontological notions of crisis began to make their appearance. They deeply affect the definition of human beings, philosophical anthropology or, as it is sometimes referred to, the becoming-human of man as *animal rationale*. Joining this debate, the Korean philosopher Byung-Chul Han talked about the crisis in a concise book called *In the Swarm, Digital Prospects*.³² The object of his reflection is the so-called virtual world, namely the world of augmented reality. He considers the digital world as a condition capable of determining important changes in the human way of life, dismantling—as he writes—the real and *totalizing the imaginary*.³³ Our vision and our gaze are questioned by the network. In particular, Han argues that digital people are living in a real “poverty of gaze”: «Digital communication is visually poor communication. [...] Camera optics alone are not responsible for the fact that we are

³¹ Giorgio Agamben, *The Time that remains*, 67-68; Agamben's italics.

³² Byung-Chul Han, *In the Swarm, Digital Prospects*, English translation by Erik Butler, MIT, Cambridge (Ma) - London, 2017.

³³ See B.-C. Han, *In the Swarm*, p. 22.

staring past each other. Rather, it points to a fundamentally missing *gaze* – that is, to the missing *other*. The digital medium is taking us farther and farther away from the *other*». ³⁴ The digital condition, as the network exemplifies it, has erased the semiotic distinction between proximal and distal. In this way, it has given up, both for subjects and objects, the possibility of adaptation—where adaptation is the opportunity for reciprocity:

Tapping around on the touchscreen has consequences in regard to the other. Such motion eliminates the distance that constitutes the other in its otherness. One can swipe or tap the image – touch it directly – because it has already lost its gaze, its countenance. *Pinching* the touchscreen places the other at my disposal. We tap, swipe, or flick the other away so that our own mirror image will appear instead. ³⁵

Han disagrees with the enthusiasm some humanists have shown relative to the improvements of the Internet. He is also critical of the optimism of some Churches as to the possibility of using the network to optimize the life of the ecclesial communities as such. One of the most convinced proponents of the network is the philosopher Vilem Flusser ³⁶, against whom the arrows of the Korean philosopher are directed:

Over and over, Flusser exalts networked communication into the religious sphere. Here, the telematic ethos of networking is supposed to correspond to “Judeo Christianity with its commandment, ‘Love Thy neighbour’”. For Flusser, digital communication harbours a messianic potential; [...] Following this logic, digital communication has inaugurated a kind of *Pentecostal communion*. It frees the individual human being from isolation within the self by summoning forth *spirit*, a *resonance chamber* ³⁷.

In this debate on the *krisis* springing from the “digital” condition of late modern mankind, the religious element too also unexpectedly emerges. On the one hand, Flusser introduces both the Pentecostal community and the Messianic prospect into the universe of discourse as the very end of the crisis. Both the late modern crisis

³⁴ See B Byung-chul Han, *In the Swarm*, pp. 23-4.

³⁵ Byung-chul Han, *In the Swarm, Digital Prospects*, pp. 24-5; the Italian version of the text contains in addition the following words: «Dispongo dell’Altro come se lo tenessi tra pollice e indice». These words summarizing the entire paragraph are missing in the English edition we are quoting from.

³⁶ Han refers to Vilem Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, Fisher-Taschenbuch, Frankfurt/Main, 2009.

³⁷ Byung-chul Han, *In the Swarm, Digital Prospects*, p. 47.

and the Internet's promised redemption should have played, in his opinion, the role of the battlefield, where a sort of restoration of true communication should take place. On the other hand, Byung-Chul Han dismantled Flusser's project as inconsistent. According to the Korean philosopher, departing from the crisis entails the acknowledgement that *no Digital Messianism did—or shall—take place*. The public space of reason is marked by egotism and narcissism: so, the digital network does not work as a dialogic *medium* for realizing human *projects*, but rather as a *projectile*—as he writes—a bullet that the subject fires against him- or herself.

Of course, Han's notion of *delay in keeping promises* is not comparable to the patristic notion of the being-late of the Lord. Nonetheless, what is striking is that in both cases the temporal dimension is concerned as the very place for the proper understanding of the question of human salvation. In one case, a salvation from nature is concerned, whilst, in the other, the flying away from the solipsism of the digital swarm is under discussion. At any rate, something expected did not occur. Apart from any detailed remarks, the image of a missed completion of time is nonetheless a powerful stimulus for encompassing the field of our inquiry. The reference to the messianic perspective of the notion of *krisis* seems to support Agamben's analysis of present times as manifesting the operational aspect of time. This provisory conclusion seems to drive us to acknowledge the *being-late* of time as the remnant dimension of the salvation time (the *καῖρός* or τὸ ἔσχατον).

Krisis as the servomechanism of a digital ideology

In the Sixties the sociologist Marshall McLuhan persuasively argued that the subject interacting with computers and similar devices becomes a sort of servomechanism for them. He or she cannot remain as the agent of actions, for he/she is not capable of a true agency. Rather, he/she seems to be the subject (ὕποκειμενος) overridden by 'manipulative' agents and instruments. He or she can, of course, subjugate others to the network, but he/she cannot avoid submitting him-herself to the network. The user of the network is a watching subject: he/she is there, above all, to observe. He/she is watching everything others write and whatever way others live. Then, from time to time, he or she ratifies some images with a "Like".

If we assume that taking-place in communication mostly means being able to promote changes, then we must exclude that the Internet surfer described above could dislocate him- or herself in this sense: taking place in a judgment means above all to take (*vs* to abandon) a position among other actors relative to a disputed matter. This sense is expressed prevalently in the judgment, whose vehicles are in most cases propositions. The propositional form is the form by which the subject assumes a role *with respect to* a state of affairs or a person. The relevant question then emerges: "To what extent does the digital condition allow the linked subjects to take a position, or to formulate judgments?"

Of course, if we treat the Internet *Like's* as judgments, there is no doubt that the network leaves a lot of space for acts of *krisis*. But what a real judgment expresses is not a passing sensitivity or a provisional attitude towards something or someone. Judgment sentences work in societies rather as arguments-for (or evidence-against) something or someone. So, let me wonder: "Does the network allow judgment in this sense?" Answering this question implies moving our focus onto the actors of the judgment. In fact, in the judgment these relationships are what the judgment itself is about. In the judgment the grammatical *personae* ('I', 'you', 'it') are moved—this is why pronouns and other indexes are also called *shifters*. One thing that is often overlooked is the role of such words in the context of a sentence. The *personae* of grammar, *i.e.* the shifters, do not work in the network the same way they do in face-to-face utterances or in written communication sentences. They are indicators of proximity, expressions of distance, or, in a word, *indexes*: their use presupposes a *Person-Deixis* context.

Let's provide an example. Suppose a biblical text is published on a site. Any Internet surfer can assume the role of reader, positioning him- or herself as the 'you' of that text or of its author's. However, the pronouns in that text will remain configured according to the author's/network-master's intended meaning. No user or surfer of the network could really "wear" any personal pronoun; nor can he or she wear any *persona* other than him- or herself. He/she cannot make a text his/her own. What he or she can do is just spell and visualize a text. Rigorously speaking, we cannot classify such acts as acts of reading capable of changing the truth conditions or the reference of texts. Suppose a surfer reads the passage where the prophet Isaiah says, "The spirit of the Lord is upon me." The pronoun 'me', uttered in a synagogue proclamation works as an index for the subject of enunciation: in our example it refers to Isaiah and not to the reader. Contrariwise, on any computer screen, it works as just a rigid designator, a term that will necessarily refer to a given entity. Of course, the Internet user, if he or she wants to, can post a comment on Isaiah to a friend, can share that piece with other surfers, can highlight the text or a part of it. But he/she will never be able to make the personal pronoun refer to individuals other than the one intended by the author. The position of the ego remains with Isaiah.

This happens, in my opinion, because shifting persons (or, more simply, casting the grammatical *personae* into one another) is the same as permitting the sentence to become *open* – in the logical sense of any 'open sentence'. Amazingly, this casting of persons into one another *does not happen in the network verbal communication*, for any text (or part of a text) appearing on the Internet is to be taken as it was formed by the quoted sentence. This being so, any *indexical expressions behave as if they were in invisible quotation marks*; so they cannot be disquoted. Texts or sentences uploaded on the Internet are by default *closed*. They are blocked, even when they are modifiable or modified. These invisible quotation marks cannot be removed. The same applies to images and pictures or movies when uploaded to the network and shared with other surfers on the Internet.

Vice versa, in the oral-written and face-to-face communication, it is possible for the reader to take-position by casting his or her *persona* into another:³⁸ he/she can “move” and locate him-herself through his/her choices relative to prosody or melody or any other features characterizing any act of vocal reading accomplished before other creatures. What prevents pronouns from casting into one another *within* or *throughout* the network is the absence of ‘ratified participants. Anyone who reads a text on the web either remains a passive reader or becomes a new author (he/she can write and post comments, and so on); but nobody who reads a text on the Internet is in the position of becoming *Animator* of that text.³⁹

Becoming a text *Animator* would be the same as performing a text in the position typical of the homilist.⁴⁰ This is precisely what happens to Jesus—according to the narrative of the Gospels—when he proclaims that passage of Isaiah: «The Spirit of the Lord is upon me». By uttering Isaiah’s sentence—enclosing its first person indexical ‘me’—Jesus is not quoting the *ego* of the prophet/author. Rather, he is casting his own person in the *persona* of the enunciation, by referring Isaiah’s statement to himself. This is possible for he performs before a living community of given listeners. Jesus reads the other’s text; however, he is not quoting: how so? We are sure he does not quote, because he changes the truth conditions of the text with his reading. And he changes them because he is in a position to do so because he acts as a speaker and not as an interpreter, as a dialogue or as a reading servomechanism. The expression “casting grammar *personae* into one another” is used here as meaning the shifting process taking place in the practice of “absorbing” the Other’s *persona* while reading or uttering a text. Emphasis is on the non-psychological meaning of this process. Examples of such a casting of grammar *personae* are

³⁸ As to the “casting” in the Old and New Testament’s patristic interpretation see M. La Matina M. La Matina, *Seeing God Through Language. Quotation and Deixis in Gregory of Nyssa’s ‘Against Eunomius’, Book III*, in “*Studia Patristica*”, LXVII (2013), Leuven, Peeters, pp. 77 – 90.

³⁹ The sociologist Ervin Goffman introduced this term. *Animator* is the person who reads or performs a text before the audience. His or her role should be distinguished from that of the *Author*, who is responsible for the mere linguistic formulation of a text. By these terms Goffman aims at replacing the fuzzy notion of *Speaker*. In addition, instead of the usual term *Hearer*, Goffman tends to introduce the pair *Ratified participants*, the intended addressee, and *Overhearers*, every unintended or undesired participant in the act of communication. This terminology is established in: E. Goffman, *Forms of Talk*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981.

⁴⁰ Homelists (from the old Greek word ὁμιλία ‘talk’) were—and are even now—the readers, or the holy ministers, in charge of commenting on the proclaimed passages of the Holy Scripture in the weekly holy service. They appeared first in the Synagogue-assembly, where the talk was called *derashà*, and then in the Christian *ekklesia*, where it was termed *homilia*. The semantic and pragmatic role of their performances into the rituals received new light through the studies of Maurice Sachot. See M. Sachot, *L’invention du Christ. Genèse d’une religion*, Odile Jacob, Paris 1998.

usually given in plays, in concerts as well as in many other types of text performance; a special interpretive casting—with ontological consequences—is shown in the Christian late antique homiletics.⁴¹

The verb *χρονίζεiv* refers to the time of the Other's appearance, for—as Levinas argued—there is no time where there is not the other.⁴² The coming of the other is his *παρουσία*, it is his making himself present as other. Since the first three decades of the 20th century philosophers such as Martin Heidegger had investigated the sense of such a *παρουσία* in a new ontological perspective. According to his line of thought, *παρουσία* is not to be intended as *mere presence*, or *Anwesenheit*. Heidegger connected the inquiry on Being with the notion of Time, refusing the traditional view of truth as *adaequatio rei et intellectus*. Through this move, he also renounced the Cartesian *cogito* as the ground for any philosophical investigation. The Being-in-the-World of the *Dasein* is neither intended by Heidegger as Descartes or Kant's *παρουσία*; nor as the co-occurrence of *Dasein* and the beings—as they were a Subject/Object pair *redivivus*. Rather, it emerges from the disclosure of beings coming from somewhere *over* the passing of time.⁴³ The dimension of time enters vehemently into the study of Being. The assertive proposition (the Aristotelian *ἀπόφανσις*) is not yet the place for the truth of human judgment. Truth is operative in the *ek-static* time of the *Dasein*, whose existence cannot coincide with the mere presence of a collection of things. It is a notable question whether such an *ἔκστασις* could be read by a language-oriented philosophy as having to do with the utterance indicators called *shifters*. I do not deal here with this question, but refer the reader to my previous paper.⁴⁴

At the end, the curious reader could wonder: “What can the Fathers of the Church teach contemporary man about *krisis*?” The very recent literature on this topic (see the papers collected in Vigorelli and Mazzanti 2018) does not just offer data, but attempts answers. If I were to provide my own response, I would stress that the late antique Fathers could offer an excellent antidote for late modern societies. To us, who always live under the power of rules, of images, and under the persistent gaze of others, late antique Patristics can indicate an escape route. This way out is

⁴¹ The semantics of the 4th century Greek homiletics—especially the Cappadocian's—was the main topic of the paper by M. La Matina, *Does Homily work as a Theory of Truth? A possible bridge for Patristics and Philosophy of Language*, in “Scrinium. Journal of Patrology and Critical Hagiography”, 11, 2, 2015, pp. 261-280.

⁴² See Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, PUF, Paris 2005.

⁴³ As the main reference for these remarks see Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927. An interesting reading of Heidegger's perspective from a Christian point of view is to be found in Χρήστος Γιανναράς, *Τὸ Πρόσωπο καὶ ὁ Ἔρωσ*, Δόμος, Ἀθήναι, 4. ἔκδοσις, 2006.

⁴⁴ See Marcello La Matina, ‘As for God, so for Sound. Engaging with Yannaras' Philosophy of Language’, in Sotiris Mitralaxis (ed.), *Engaging with Yannaras' Thought. Polis, Ontology, Ecclesial Life*, with Preface by John Milbank, Clarke & Co., Cambridge 2018, pp. 133-150.

the way of the icon as a person-style mode of knowledge. Unlike conceptual knowledge that aims at representing the essence of beings, the icon represents the person. It presupposes the personal dimension and, where this is lacking, it institutes it. This aspect is currently the focus for an interesting debate among contemporary scholars. Sometimes, in our studies, the West has been opposed to the East as to the modes of knowledge each one has developed. We often hear that the West has developed a form of conceptuality resulting in hard rationalism, whereas the East has only elaborated a mystical or poetic path to knowledge. Both these judgments should sooner or later be corrected. One of the protagonists of the debate is the philosopher Χρήστος Γιανναράς, from whom I quote the following lines :

The Greek East understood the image as a means for expressing the truth of persons and things, and spoke an iconic language that signified the disclosure of the person of God and the person of humankind. Image is the signifier of personal relation, the “logical” disclosure of personal energy as invitation to communion and relation. [...] It does not represent a static signified thing or substance, or substitute a reality or fact simply by an example, but discloses a personal energy invitatory to communion and relation, and preserves the character of knowledge as a fact of dynamic relation⁴⁵.

We are always under the eye of some image, but contemporary images—like the icons of the Emperor’s power—are blocked, are conceptually conceived. The Internet works as a powerful dispositive subjugating to its images the lives of every sentient being. It expresses a logical cloture and has no personal energy. It does not disclose, but substitutes the reality of beings by means of simple avatars. Internet does not invite communion but rather connection. Its judgments are static *formulae*, not opening sentences to the participants of the *Person-Deixis* dimension. Things happen as in the novel *Flatland*, written by Abbott: a two-dimensional world is the theatre of a cloture that forestalls any event. Salvation could be flying away into three-dimensional geometric space. But neither saviours nor gods exist there.

Concluding Remarks

I hope I have been able to demonstrate that the connection between Late Antique and Late Modern ideologies of the ‘Krisis’ / ‘crisis’ could enlighten our grasp of the anxiety typical of contemporary human beings. To corroborate my point further, I

⁴⁵ Χρήστος Γιανναράς, *Τὸ Πρόσωπο καὶ ὁ Ἔρωσ*, Δόμος, Ἀθήναι, 4. ἐκδοση, 2006. (English edition—which we quote from—translated by Norman Russell, Holy Cross Orthodox Press, Brookline, Ma, 2007, p. 184).

would like to share with you a few suggestions so that we can think over together the crisis of the gaze caused by the end of an active, positive view of judgment. The act of judgment is connected to processes of conceptualization and to the exercise of a discriminating faculty. Its original model is, on the one hand, that of the hunter gatherer civilizations, which were based on the ability to sort the nutritive elements and keep them pure from any disturbance and contamination. In the image of “winnowing” we can detect a typical trait that characterizes the development of the oral civilizations, that is, structural amnesia. These civilizations select memories and constantly separate them from everything that might alter the balance with the environment and the cohesion among the members of a given community. In this stage of anthropogenesis, the act of judgment is therefore a concrete device, whose value is subject to mechanisms of social endorsement that are linked to food, nourishment and the cycle of wheat. Later on, with the gradual adoption of writing technologies, the act of judgment establishes itself within the most powerful product of writing: the sentence. This is what allows the speaker to distil the semantic content that needs to be preserved while releasing it from the contingency of its bearer, i.e., the speaker uttering this or that sentence. In this way, the sentence fulfils the judgment, discarding the level of the statement (that is, the level of subjectivity), as if this were chaff. The judgment thus becomes objectifying.

Already in the Greek tradition, however, this active form of judgment underwent a contrary reaction of equal, if not stronger power. Especially in the theatrical culture of the Greeks, a ‘deponent’ conception of judgment emerges: the self is mirrored in the other, the Greek in the barbarian. A deponent view of judgment arises as a device for ruling differences. Consequently, the Greek theatre – always a source of compassion capable of channelling fear and pity – becomes the means by which humanity replaces citizenship, community supersedes society. When Christianity establishes itself, it announces something that is certainly new, but that is also able to pervade the minds as a result of the ‘empathetic’ sensibility known in the Hellenized world and from there radiating throughout the *oikoumene*. This is the picture that I have here sketched out to understand the world of Late Antiquity. Today, the presence of social media and technologies that convert the gaze into a logic of distancing leads to a model of judgment that aims to debase the other, to assimilate it following modalities that are not altruistic, but of a vampire-like nature. The twentieth century has left the question of the judgment open, splitting it into two segments: on the one hand, science, with its almost automating protocols; on the other, that particular system of phenomena that John Rawls facetiously defined as ‘comprehensive doctrines’: religions, beliefs, mythologies and even continental philosophy could enrich this domain.

John Rawls,⁴⁶ however, proved to be lacking in foresight; which is a limit in a scholar who saw himself as knowledgeable about social sciences. What he failed to anticipate was the vigorous emergence of the question of judgment on a distinctively religious level. Together with many followers of liberalism and relativistic positivism, Rawls believed that the foundation of public reason would free modern societies from the grip of comprehensive doctrines. By contrast, what in fact happened is that the global village took a different direction. We do not know what the result of this trend will be. Today a clear opposition between the advocates of active judgment and those supporting a ‘deponent’ understanding of judgment is taking shape. The former are the heirs of a confident and self-sufficient model of rationality, largely centred on the role of verbal language (taken by semioticians as the crucial symbolic system). The latter are, by exclusion, all those who have been looking for alternative models. In this second group, I would include the proponents of the crisis of judgment as a possible way out of the dehumanization of the humanities; indeed, I would go so far as to say that the model of reason that emerges from their efforts is, thanks to the contribution of the Christian civilization of Late Antiquity, a model that in the icon finds the best alternative to the barren nature of the concept.

Iconicity, as I have been arguing in the first part, shapes a path that is not entirely visible in the recent history of Europe, but has strong roots in Eastern Christianity and, through Byzantium, has been handed down to peoples that are linguistically and ethnically diversified: no language could have been more communicable than an iconic language. In this respect, the iconic nature of Christianity recovers in a virtuous way the iconic character of the ancient civilizations of theatre, without falling, however, into the fiction caused by the illusion of the stage. Judgment can be a central category for the globalized and digitalised late-modern world. And in this journey, the path indicated by the Fathers of the Church, by the Cappadocians and not by them alone, could turn out to be a precious antidote against the frustrations of reason and against the myths it fuelled, when it is idolized, namely the mythologies of a digital salvation of mankind. If we manage to stop looking at (dividing and divisive) the analytical model of reason as our golden calf and accept that we must seek for a more “liturgical” form of reasonable life, then the “iconophile” account of language offered by the Nicene fathers has helped us avoid the danger of idolizing—even without us being aware of it—the thirstiest among the gods: human reason.

⁴⁶ Reference is made here to the germinal work by J. Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge, Mass., Belknap, 1971.

DOVE SEI? PRESENZE MANCANTI.
LA DINAMICA DEL DESIDERIO E L'IMMAGINAZIONE
Mario Lamorgese*

È esperienza comune trovarsi in situazioni in cui viene a mancare un punto di riferimento e/o le sicurezze necessarie, al punto da sentirsi spaesati, estranei al mondo e a se stessi. Questa esperienza nasconde, talvolta, l'esigenza di una risposta alla domanda: "dove sei?". È la domanda propria del fanciullo che non trova più nei paraggi di una situazione, anche circoscritta, il proprio riferimento affettivo-genitoriale. È l'esperienza dell'adolescente che nella folla non trova più il gruppo, è l'esperienza del coniuge che non sente più la presenza accogliente e reciprocante di un amore da donare. È l'esperienza dell'anziano che si trova solo nelle paure di una fisicità che mostra i segni del tempo e nella precarietà di una vita che si consuma e che fa esperienza di energie sempre più deboli.

Anche nelle esperienze religiose la domanda "dove sei?" risuona come accorato appello alla divinità, che si nasconde dinanzi alle situazioni inaccettabili o spiacevoli del mondo, come invito ad intervenire nella reciprocità di un sostegno possibile per raggiungere una armonia rotta o da costruire. Singolare è il caso del Dio ebraico-cristiano nell'episodio della Bibbia nel libro della Genesi: non è l'uomo a sentire la mancanza, ma è Dio stesso a sottolineare un'assenza. «Ma il Signore Dio chiamò l'uomo e gli disse: "Dove sei?"»¹. Il desiderio di Dio — nel racconto mitologico-eziologico della creazione — è quello dell'armonia: esso è raggiunto nella creazione di un essere che è ad immagine e somiglianza, non nella singolarità, ma nella alterità di una relazione necessaria. Dio stesso è legato alle creature per un vincolo di amore che non resta ideale, ma fatto di presenza — seppur una presenza qualitativamente trascendente. Nella relazione con la realtà creata Dio trova il compimento del suo essere assolutamente-altro e allo stesso tempo infinitamente prossimo. Il peccato — la rottura dell'armonia e la presa di distanza/nascondimento dell'uomo — determina una mancanza,

* Dottore in Filosofia – Università del Salento.

¹ Gen 3,9.

non nell'uomo, ma in Dio stesso: infatti è Dio ad interrogarsi. Una parte di sé è venuta meno e va cercata². Nel racconto è presente un altro desiderio: è quello dell'essere umano che cerca una pienezza di vita — deve fare i conti con una esperienza da poco iniziata e non del tutto compresa e matura. Il serpente del racconto interviene nella storia creando una distorsione nella percezione del mondo: egli illude Adamo e Eva insinuando, quale soluzione di pienezza, l'anelato bisogno di autonomia e di auto-realizzazione. Da questa nuova interpretazione del mondo l'essere umano esce sconfitto: rotta l'armonia relazionale, la storia presenta una serie infinita di insuccessi e di mancanze che deturperanno qualitativamente e quantitativamente la vita dell'uomo (entrano in scena la fatica, il dolore, la morte etc.).

Questo breve *excursus*, dal carattere fenomenologico per la prima parte e esegetico per la seconda, ci aiuta a definire il campo di ricerca di questo articolo sul desiderio in relazione all'immaginazione. Il desiderio, dibattuto su più fronti e ultimamente tornato in *auge* nella riflessione tanto teologica quanto filosofica, lo potremmo circoscrivere nell'ambito del "sentire", come quella forza interiore-emotiva che, nella mancanza, porta l'essere umano nella posizione di movimento. Va precisato che il desiderio non va confuso con i bisogni primari dell'uomo e soprattutto non cerca la sua realizzazione in qualcosa di oggettivabile e definito. Esso trova linfa nelle raffigurazioni possibili di scenari di vita ancora da realizzare. È qualcosa di indicibile, poiché non ha ancora parole giuste per esprimersi; inoltre non è concreto, poiché vive di attimi futuri. Potremmo dire che non è «essere», poiché non ha un linguaggio che lo traduce in realtà³ e non è illusione o miraggio, in quanto coniuga raffigurazioni immaginative con immagini attuali in uno spazio del possibile, portando l'uomo verso scelte e azioni nuove rispetto alla causalità deterministica dell'io. Abbiamo parlato di mancanza: nel desiderio la prima mancanza è nell'essere-per di una alterità reciprocante, di una relazione che completi l'essere umano. Una seconda mancanza è iscritta nel DNA dell'uomo: è la relazione con se stessi, la pienezza di una vita autentica che si realizza nella scoperta che c'è un limite da abitare. Anche la tanto annosa questione della libertà connessa al desiderio:

² A tal riguardo molto interessante è la riflessione ebraica. Ad es. cf. Abraham Joshua Heschel, *Dio alla ricerca dell'uomo*, trad. it. di Elena Mortara Di Veroli, Borla, Roma 2006: «questo è il paradosso della fede biblica: *Dio insegue l'uomo*. È come se Dio non volesse rimanere solo e avesse scelto l'uomo per servirlo».

³ Anche se in maniera analogica riprendiamo questo concetto da quanto Gadamer afferma circa l'essere: cf. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Fabbri, Milano 1972.

si è liberi di desiderare? Si può desiderare di tutto? Al di là della questione morale di liceità o peccaminosità dell'atto e delle intenzioni, fino a che punto l'essere umano nel desiderare non si scontra con quello che la libertà permette e non? Il discorso sembra assumere toni contraddittori, poiché una "libertà che non permette" sembra essere un ossimoro, ma non è tale, poiché siamo del parere che certi limiti possono essere condizioni di libertà. Nella relazione con se stesso, il desiderio è anche immagine di un sé da realizzare: immaginazione di un possibile scenario, di un significato simbolico che cerca una definizione operativa nella *práxis*. Una terza mancanza la iscriviamo nella relazione con il mondo naturale/animale e con la storia passata: il desiderio si nutre anche dell'istinto di potere (ruolo, dominio del territorio, proprietà privata), sul senso di frustrazione (impossibilità di prevedere ogni ostacolo e tutte le varianti possibili che portano a rimandare il senso di felicità in un attimo futuro) e sulla creatività (l'io non si accontenta di una quotidiana abitudinarietà, ma inventa nuovi spazi d'indagine per affrontare diversamente la questione della vita).

Il desiderio è, quindi, presenza e mancanza allo stesso tempo. È presenza, poiché dire desiderio equivale a dire vita. Esso non trova una definizione o la realizzazione in un ente, ma anima e genera nell'essere umano la tensione alla ricerca della pienezza della vita, che nell'incontro con l'altro si traduce nel farsi dono reciproco di accoglienza e riconoscenza.

Isole

Prima di entrare, in punta di piedi, nel vivo del tema del nostro articolo sulla relazione tra desiderio e immaginazione, ci sembra opportuno definire i termini della questione inerenti il desiderio in sé, l'immaginazione e soprattutto l'orizzonte entro il quale tali concetti significano e trovano espressione di relazione.

Reciprocità

Quando parliamo di desiderio ci ritornano in mente le parole che Massimo Recalcati scrive nel suo testo "Ritratti del desiderio" dove afferma: «il desiderio umano oscilla strutturalmente tra il desiderio dell'Altro e il desiderio di avere un desiderio proprio senza che sia possibile decidere risolutamente per l'uno o per l'altro»⁴ e poco prima «il desiderio umano ha

⁴ Massimo Recalcati, *I ritratti del desiderio*, Cortina Editore, Milano 2018², p. 49.

una struttura relazionale»⁵. In queste due citazioni si comprende come nella visione antropologica dell'autore, che si basa sull'alta espressione culturale di Jaques Lacan, si predilige una prospettiva che parte dal riconoscere le "mancanze", ossia le criticità strutturali dell'Io — fatte di fragilità e vulnerabilità —, non per restare in una posizione critica e negativa dell'uomo, ma per riconoscerle come potenziale di crescita psicologica, umana e relazionale. Il desiderio in questa visione diventa spinto alla reciprocità con l'altro e affermazione della propria identità che cerca, partendo da un desiderio d'altro e muovendosi costeggiando il precipizio del cambiamento — correndo anche il rischio di perdersi, di smarrirsi —, di realizzare se stesso nel sentirsi oggetto del desiderio dell'Altro⁶. Tutto parte da una mancanza: c'è una insoddisfazione — quasi come un rumore di fondo dell'io interiore — che cerca dei nuovi punti di riferimento, che traccia nuove rotte per trasformare il rumore in armonia. Anche nell'amore, afferma Recalcati riportando Lacan, si dona ciò che non si ha⁷. In tal senso anche G. Cusinato, partendo dall'etimologia del termine, ha parlato di desiderio come "mancanza" o di "azione distruttiva" di stelle⁸. Questa mancanza non è da intendere come un limite, ma come "motore", "forza", che muove l'umano. Solo se consideriamo il desiderio in questi termini possiamo, quindi, affermare che nella relazionalità strutturale dell'essere umano è iscritta una forza del desiderio che chiamiamo reciprocità. Perché l'essere umano trovi la sua realizzazione non bastano sensi unici di desiderio. Non è sufficiente che l'io sia oggetto del desiderio dell'Altro o che abbia il desiderio di un desiderio proprio: per sentirsi pienamente realizzato occorre anche che l'Altro trovi nel primo il suo compimento di desiderio e di riconoscimento. Si tratta di una reciprocità creativa che non si adagia su soli calcoli razionali di auto-conservazione o di bisogni e istinti primari, ma ha nella sfera emotiva la sua sorgente di vitalità e nell'immaginazione la raffigurazione di infiniti scenari e mondi possibili futuri da raggiungere.

Questo discorso può risultare molto poetico e soprattutto utopistico se inquadrato nell'orizzonte attuale in cui l'essere umano si trova a fare i conti

⁵ Ivi, p. 39.

⁶ A tal riguardo interessante è il paragrafo che Recalcati dedica al desiderio di niente: Cf. ivi, pp. 59-68.

⁷ «L'amore come saper "donare all'altro ciò che non si ha". Il dono d'amore è dono della propria mancanza che l'amato sa aprire nell'amante. È dono del segno che l'Altro mi manca, che la sua esistenza sa scavare in me la mancanza»: Ivi, p. 115.

⁸ Cf. Guido Cusinato, *Periagoge. Teoria della singolarità e filosofia come esercizio di trasformazione*, 2 QuiEdit, Verona 2017, p. 144.

con la sua umanità: in questo tempo in cui tutto è *post*, oltre il passato, oltre le conoscenze possibili e oltre le relazioni, e dove tutto è racchiuso nell'attimo del presente e nella velocità delle connessioni, che sconvolge il soggetto con la sua incapacità di guardare oltre. Anche le relazioni cedono il passo alla capacità di essere connessi con un mondo che ha perso la sua materialità per rifugiarsi in un tempo che è isolato, chiuso in se stesso, ma sempre connesso e che segue velocità elevate. Oggi avere amici non sempre significa aver dedicato del tempo nella fisicità dello "stare con"; piuttosto significa aver avuto almeno una volta una connessione con un profilo che "sembra" essere affine o che abbia lasciato la traccia del suo passaggio. È il paradosso del tempo post-moderno: mentre si cerca di trovare nuove forme di vita, nuovi mondi possibili, ci si dimentica di abitare il presente. Sono in tanti gli autori che nel passato hanno cercato di esplicitare i rischi di questo tempo: ad esempio L. Zoja scrive che «Dopo la morte di Dio, la morte del prossimo è la scomparsa della seconda relazione fondamentale dell'uomo. L'uomo cade in una fondamentale solitudine. È l'orfano senza precedenti della storia. Lo è in senso verticale — è morto il suo Genitore Celeste — ma anche in senso orizzontale: è morto chi gli sta vicino»⁹. Isolato nel mondo, l'uomo si scopre incapace di amare pienamente, avverte il desiderio di fuggire dal presente per rinchiudersi in storie edificanti del passato, che non sempre risultano attendibili: «quasi tutte le iniziative mediatiche che offrono qualche idilliaco ritorno al passato propongono un falso. Non solo perché, di solito, quel passato non è mai esistito, ma perché ciò di cui si sente nostalgia è un evento interiore: e solo un approfondimento interiore potrebbe restituirlo»¹⁰. L'uomo, oltre che essere sociale, è un essere culturale, poiché nel vivere la complessità delle esperienze scopre una intensità emotiva capace di immergerlo in un livello di senso della lettura della realtà ancora più profondo, che non tutti riescono a scoprire. L'uomo d'oggi sembra avere tutte le possibilità a portata di mano, «ma manca qualcosa. Questo qualcosa è la storia umana»¹¹. L'uomo della tecnica è un uomo senza storia, senza memoria: l'intuitività nell'uso della tecnologia, il repentino cambiamento di ogni prodotto generano nel soggetto una sorta di amnesia. L'uomo d'oggi non ricorda più il suo passato, le sue origini, la storia che lo inserisce in una comunità più grande. Ancor di più il discorso vale per il prossimo.

⁹ Luigi Zoja, *La morte del prossimo*, Einaudi Ed., Torino 2009, 13.

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ Ivi, pp. 22-23.

Altro esempio di critica polemica nei confronti della realtà attuale è il testo di Z. Bauman “La solitudine del cittadino globale”. L’intento dell’autore non è primariamente quello di trattare temi affini o speculari ai nostri, ma quello che emerge dalla sua riflessione ci sembra utile per sostenere e dar forza alla nostra tesi: la relazionalità è in crisi. Egli parte dalla riflessione sulla libertà nella cifra dell’attuale sistema sociale-politico-ideologico di orientare la comunità mondiale verso una globalizzazione dell’*How Know*, che ha rotto i tabù di divisione del privato dal pubblico e soprattutto ha dato maggior spazio alla libertà privata a discapito della potenza della dimensione collettiva. L’uomo è insicuro, precario ed impotente dinanzi agli scenari di questo mondo. Per questo l’autore propone una ridefinizione dello spazio della socialità che sia un «vivere insieme nel mondo delle differenze»¹². Se soluzione è trovare un modo per ridefinire la socialità e se la relazione è in crisi, questo segna necessariamente una crisi del desiderio.

Non va dimenticato che nel mondo “post” l’essere umano ha trovato un nuovo modo di comunicare e di comunicarsi, di esprimere ed esprimersi, di dare immagine e immaginarsi come quello del web, il mondo delle *app* e dei *social*. Si è abituati a definire questo mondo come un mondo “virtuale”, poiché fatto di immaterialità, ma la frequenza delle connessioni, delle comunicazioni, dell’uso quotidiano ha sostituito — se non in *toto*, almeno in parte — quello che chiamiamo mondo reale. Anche il lavoro assume nuove forme “virtuali” come lo *smart working*. In questa forma nuova di realtà immateriale il desiderio sembra annullarsi o appiattirsi alla sola ricerca di nuove forme tecnologiche, sia *hardware* che *software*, più prestanti, capaci di svolgere simili operazioni in minor tempo e soprattutto interconnesse. L’unico desiderio significativo è che l’altro possa esserci — al di là del dove — nella simultaneità della connessione non in termini di presenza, ma di ricettore della necessità e/o bisogno di farsi notare, di essere ascoltato senza ricevere risposte o meglio di soddisfare i requisiti *standard* della socialità dematerializzata: essere in connessione significa essere *social* e non sociali, o in altri termini *influencer*. Se questo è l’orizzonte entro il quale l’essere umano deve muoversi, è evidente che il desiderio si riduce, nel senso che perde in termini qualitativi la potenzialità di essere motore. In un mondo dove viene meno la fisicità della relazione, l’evidenza del limite o, come detto sopra, la mancanza, tutto si trasforma in apparenza. La potenza della tecnologia è capace di trasformare la realtà concreta in illusioni d’essere che

¹² Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2018⁹, p. 201.

difficilmente possono essere riconosciute a distanza. In questo ambito, la riduzione del desiderio è, perlopiù, cifra di impoverimento della forza dell'immaginazione del soggetto: una realtà che supera l'immaginazione e che non permette di seguire il passo dello sviluppo della tecnica genera immagini adeguate per scoprire altri mondi possibili, in cui ridefinirsi e progettarsi. Inoltre, la fantasia risulta obsoleta in quanto ferma al tempo delle fiabe.

Racconti

Se il desiderio è «niente di nominabile»¹³ nella nostra idea è certamente qualcosa di raffigurabile: esso si genera, vive, si articola, è creativamente dinamico nello spettro del non visibile. È immagine di quello che si potrebbe essere, ma allo stesso tempo è opera per quel che si è. È immagine che cerca una traduzione in realtà concreta e allo stesso tempo ulteriore novità. È vita e allo stesso tempo slancio vitale: «Il desiderio certo non sarebbe concepibile al di fuori della prospettiva di un compimento. Eppure, il desiderio non può cessare di concepirsi come condizione dell'essere vivo, che infinitamente si riapre sul suo orizzonte»¹⁴. Il desiderio è raffigurabile, poiché il soggetto desiderante ha un volto, ma anche perché il desiderio si muove nello spazio dell'invisibile che ha immagini. Il primo enunciato ci dice che il desiderio è espressione di quello che pone il soggetto in relazione con l'altro e l'Altro¹⁵; il secondo ci ricorda che l'essere umano non è solo proteso ad *extra* verso l'ambiente circostante, ma ha una dimensione ad *intra*, che è l'interiorità fatta di relazioni cosce ed inconscie con se stesso e con la propria identità (potremmo asserire anche con un sé immaginativo).

Il potere dell'immagine è fondamentale nella decisione e nella volontà di agire secondo l'oggetto del desiderio. Interessate è la posizione di E. Morin sul potere affettivo dell'immagine:

¹³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica psicoanalitica (1954-1955)*, tr. it., Einaudi, Torino 2006, p. 257. A Tal riguardo interessante è l'articolo del prof. R. Massaro, *Niente di nominabile. Desiderio e vita morale*, in *La salvezza del desiderio. Un percorso interdisciplinare* a cura di A. Bergamo, Ecumenica Editrice, Bari 2020, pp. 143-164.

¹⁴ Pierangelo Sequeri, *L'umano alla prova. Soggetto, identità, limite*, Vita e Pensiero, Milano 2012, p. 89.

¹⁵ La differenza tra altro e Altro è necessaria per intendere l'alterità sia come relazione con un altro soggetto (altro) e sia come relazione con la propria storia, l'ambiente, la natura, finanche a considerare la trascendenza di un Assoluto e/o Dio.

Benché il reale sia assente nel riflesso, nell'immagine, nella foto, c'è sempre un supplemento surreale nel raddoppiamento di una realtà, una magia che ho chiamato "fascino dell'immagine". In altri termini, c'è nell'immagine riflessa del reale qualche cosa in meno della realtà e qualche cosa di più: un'aura, un non-so-che affettivo, sentimentale¹⁶.

L'immagine ha un potere enigmatico, che apre a possibilità ulteriori di lettura e narrazione. Il desiderio è proprio nell'immagine che trova una definizione: resta niente di nominabile, ma è *dynamis* del narrabile¹⁷.

La possibilità narrativa del desiderio si evince anche dall'attuale cambio di campo semantico della parola "desiderio":

nel linguaggio corrente, il vocabolario del desiderio evoca però anche un significativo *indebolimento* del volere e della mancanza, che riversa la loro forza nella richiesta di un appagamento che abbia la forma del dono. Noi usiamo infatti "desiderio", "desidererei", come sinonimo di "mi piacerebbe", "mi farebbe tanto piacere", "gradirei", "mi augurerei"¹⁸.

La mancanza, che rende innominabile il desiderio, lascia il posto al dono come forma di compimento nella forma di un legame affettivo sia rivolto ad un oggetto e sia ad un soggetto. «Il linguaggio che introduce nella relazione l'intenzionalità del desiderare, porta ultimamente alla parola l'attesa di un *impegnativo legame di riconoscimento*: nel quale soltanto il desiderio potrebbe chetarsi»¹⁹. Nella posizione del "io desidererei - mi piacerebbe" il soggetto, che manifesta la sfera razionale della decisione, porta traccia di una pulsione che si è tradotta operativamente attraverso la mediazione del consenso: le motivazioni e le emozioni hanno trovato una immagine possibile da afferrare, da prendere per passare all'azione. L'immaginazione, espressione invisibile di una realtà possibile, genera l'energia della operatività dell'azione — indipendentemente dall'emozione iniziale e dalla motivazione che ha tratto l'interesse del soggetto —, poiché nel processo di

¹⁶ Edgar Morin, *Sull'estetica*, tr. it., Cortina Editore, Milano 2019, p. 54.

¹⁷ A tal riguardo ricordiamo l'espressione «identità narrativa» a cui si rimanda cf. Paul Ricoeur, *Tempo e racconto 3. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 372-380. Soprattutto è interessante questo concetto perché nella narrazione l'io scopre, riordina e nomina quanto di confuso era apparso nell'esperienza.

¹⁸ Sequeri, *L'umano alla prova*, p. 92.

¹⁹ Ibid.

simbolizzazione²⁰ ha impresso nella coscienza del soggetto un significato di senso. «L'immagine è un *medium* estetico che, quale suo orizzonte spirituale, pone una specifica regione d'esperienza [...] in cui l'esibizione sensibile del dato mostra la natura dialogica ed espressiva del pensiero, in cui la capacità riflessiva, la funzione critica, si potenzia»²¹. Il desiderio, quindi, nell'immaginazione trova il motore di potenziamento della sua natura relazionale. Non sempre è così semplice e scontato. Come già affermavamo sopra, l'ambiente in cui il soggetto si trova ad operare e ad agire è caoticamente inabile a lasciare spazi di immaginazione. Il paradosso del desiderio oggi è che è troncato a partire dal suo futuro. Sia come mancanza e sia come dono, il desiderio non trova riferimenti esterni a cui rivolgersi, cifra di una relazionalità monca e deviata in atteggiamenti o ossessivi-compulsivi o stereotipati o annullanti che procurano insoddisfazione. Questo ci potrebbe indurre a intraprendere discorsi interessanti ma distanti dal tema della nostra ricerca, quali la corsa all'accumulo di beni, la religione del consumismo, la dissoluzione dell'identità personale. Sembra che le parole di Lasch abbiano un carattere profetico quando nel testo "*L'io minimo*" scrisse: «un persistente senso di insoddisfazione è il prezzo che la gente deve pagare in cambio della libertà»²². Eppure il desiderio è forza necessaria per uscire dall'incertezza del proprio valore:

Desiderare, qui, non è semplicemente nominare un bisogno o indicare un'aspirazione. Significa soprattutto formulare la speranza che qualcuno si preoccupi di me: e dunque rimanere in attesa di una soddisfazione affettiva che giunga a me come offerta, deliberata e graziosa dell'altro. Il desiderio appare allora come l'impulso della

²⁰ Per questioni di sintesi non possiamo affrontare ampiamente questo tema che risulta interessante. Nell'azione, il soggetto è coinvolto non soltanto razionalmente dalle idee possibili, ma intervengono altri fattori quale la sfera emotiva e volitiva. Inoltre nella sintesi dell'idea interviene anche la facoltà immaginativa che dal sensibile porta al razionale. Il processo di simbolizzazione è il processo unificatore e significatore dell'azione nel tempo. In questo processo ha un ruolo chiave l'immaginazione che permette di generare sintesi passive di valore con "potere" di gestire controllare e unificare la sensibilità, la logica e il giudizio. A tal riguardo si rimanda a: cf. Elio Franzini, *L'altra Ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007 e V. Costa, *Distanti da sé. Verso una fenomenologia della volontà*, Jaca Book, Milano 2011.

²¹ Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina Editore, Milano 2001, p. 17.

²² Christopher Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 22.

coscienza che aspira ad uscire dall'incertezza del proprio riconoscimento come valore per l'altro²³.

La spinta relazionale è intrinsecamente irriducibile nell'essere umano, al punto che il soggetto è portato a cercare forme alternativa di legame, relazioni di qualsiasi forma e tipo. Ciò che in questo tempo si rileva è la frequente velocità del cambiamento: che possa essere una amicizia, una relazione coniugale e relazione professionale. Si assiste, talvolta inerti, sempre più, ad esempio, all'esperienza di minori, chiamati a crescere senza riferimenti genitoriali — o per motivi professionali o per motivi personali di fine storia coniugale —, isolati nelle proprie paure, ansie, o rifugiati in mondi ideali protetti. È il caso già denunciato dalle scienze pedagogiche delle generazioni *Neet*, *Nerd* e *Hikikomori*.

In questa direzione l'unica espressione del desiderio è soddisfare i bisogni primari e gli istinti attraverso fantasie e tecniche stravaganti, tali da permettere un'evasione da un mondo che è frustrazione e insoddisfazione continua. Interessante a tal riguardo è il film diretto da James Gray del 2019 "*Ad Astra*". In questo film, il protagonista Roy Mc Bride — maggiore e astronauta, esempio tipico di americano dedito alla carriera, piuttosto che agli affetti — è chiamato a risolvere un caso segreto che mette in pericolo l'esistenza e la vita dell'intero sistema solare. Deve raggiungere Nettuno per distruggere il progetto spaziale che suo padre aveva portato avanti anni prima: il progetto "LIMA" per la ricerca di altre forme di vita extraterrestri. Il protagonista scopre che il padre scomparso era ancora vivo e che il desiderio di ricercare forme extraterrestri di vita l'aveva portato non solo ad uccidere l'equipaggio del progetto, ma a restare solo e isolato in un "mondo" vuoto. Roy, nonostante l'estromissione dal progetto, trova il modo di realizzare il suo desiderio: incontrare il padre mai conosciuto, ma idealizzato e simbolizzato nella scelta professionale. Raggiunto il padre, prima di distruggere il generatore di energia e dell'antimateria, causa dei problemi del sistema solare, intrattiene con lui un colloquio molto interessante, dal quale si evince che il desiderio, monco della relazione, non porta altro che alla ricerca di cose inesistenti, in un oltre atono e asettico. Questo ci porta a riconoscere come, in virtù di un desiderio che non esprime la relazionalità con l'ambiente e con l'A/altro, l'essere umano può dedicare una vita intera alla ricerca, nell'oltre di se stesso e del mondo, di cose che non hanno consistenza, dimenticandosi di tutta la realtà che è dinanzi.

²³ Pierangelo Sequeri, *L'umano alla prova*, p. 92.

Aurora

Ri-nascite

Il percorso fin qui tracciato sembra lasciarci poche speranze per una fecondità del desiderio nell'ambito della realizzazione del soggetto in campo estetico, morale, spirituale. L'ambiente circostante e l'orizzonte di senso entro cui il soggetto si dirige nelle proprie scelte sembrano essere fagocitanti di ogni tipo di espressione creativa del proprio essere in una dinamica relazionale del dono. Eppure, come affermava la Zambrano, tracciando una lettura della realtà europea del suo tempo, anche in questo tempo di "agonia" ci sono spazi di speranza e perché questi si realizzino necessita una "nuova rinascita":

possiamo vedere che l'uomo è una strana creatura a cui non basta nascere una sola volta: ha bisogno di venire riconcepito. Quello che si chiama "spirito" ben può essere questa necessità e potenza di riconcepimento che l'uomo ha, mentre alle altre creature basta nascere una sola volta. Ogni cultura viene a essere conseguenza del bisogno che abbiamo di nascere di nuovo. E così la speranza è il fondo ultimo della vita umana, ciò che reclama ed esige la nuova nascita, il suo strumento, il suo veicolo [...]. E anche perché la sua speranza è stata quella di rinascere costantemente qui sulla terra, di prendere la terra come scenario della sua risurrezione²⁴.

La prima rinascita che apre speranza al destino del desiderio è il "Volto"²⁵. Nel volto non troviamo soltanto ciò che di interiore e profondo si cela nel cuore dell'uomo, ma esso è anche la via di accesso all'altro. È la manifestazione d'essere che rivela l'immagine di sé, immagine di un corpo²⁶. «Il volto, ancora cosa tra le cose, apre un varco nella forma che per l'altro lo delimita. Il che significa concretamente: il volto mi parla e così mi invita ad una relazione che non ha misura comune con un potere che si esercita,

²⁴ María Zambrano, *L'agonia dell'Europa*, tr. it. di Claudia Razza, Marsilio Editori, Venezia 2009, pp. 53-54.

²⁵ A tal rimando si rimanda a quanto la Zambrano scrive circa maschera e volto: cf. *ivi*, pp. 77ss.

²⁶ «Il corpo, dunque, è, in questo caso, sempre più metafora, e a volte simbolo, di un percorso conoscitivo che, attraverso la propria immagine, si interroga sul ruolo e la funzione della rappresentazione»: Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, p. 20.

foss'anche godimento o conoscenza»²⁷. Il volto è, quindi, un appello alla prossimità, alla responsabilità al riconoscimento del proprio limite e vulnerabilità ed insieme ad autorità e novità. Dire volto significa dire essere-per l'altra presenza e in quanto tale riconoscimento d'esistenza.

Altro tema di rinascita è il "Tempo". Se nella relatività di una vita spesa per la velocità, il tempo è contratto al fine di contenere tutte le possibili eternità nell'attimo presente²⁸, occorre una dilatazione del tempo che non esprima la linearità fagocitante di una fine distruttiva²⁹, ma la creatività di novità d'essere. Come annota la Zambrano circa l'opera di Bergson:

Il filosofo Bergson ha realizzato in maniera magistrale la critica di questa idea dell'accadere temporale al modo lineare in cui alcuni punti passano in altri e che nel passaggio, si vanno consumando. Il tempo secondo Bergson, è una crescita multiforme in cui, ogni istante penetra ed è penetrato da altri; il tempo invece di distruggere crea³⁰.

Potremmo dire che il desiderio deve abitare il tempo per poter manifestare la sua forza orientante verso la pienezza d'essere. «Il tempo è alla lettera il senso della nostra vita e, come il mondo, non è accessibile. Se non a colui che vi è situato e che ne sposta la direzione»³¹. È un tempo che, superando i confini spaziali, genera possibilità nuove, forme nuove di esistenza: perché ci sia futuro, occorre un passato riconciliato, ossia che non porti l'incubo della colpa o della nostalgia³² e un presente ben proteso verso le istanze di un futuro che chiede di essere realizzato in termini di vocazione al dono e donazione di sé³³.

Ultimo tema di rinascita, che affrontiamo in questa ricerca per questione di sintesi — ma si potrebbero vagliare altri numerosi ambiti e spazi

²⁷ Emmanuel Levinas, *Totalità e infinito. Saggio sulla 'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2018¹⁰, p. 203.

²⁸ Cf. Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, tr. it. di Marco Cupellaro, Laterza, Bari 2012.

²⁹ Molti autori come Agostino o Heidegger hanno basato la loro riflessione sull'"Essere per la morte" o hanno inteso il tempo come causa del divenire e della caducità dell'essere.

³⁰ María Zambrano, *Frammenti sull'amore*, Mimesis, Milano 2011, p. 33. Per un riferimento diretto dell'autore citato si faccia riferimento a: cf. Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, trad. it. di Paolo Serini, Mondadori, Milano 1956, p. 225ss.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. It. di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 549.

³² A tal riguardo di rimanda a: cf. Alessio Musio, *Chiaroscuri, Figure dell'ethos*, Vita e Pensiero, Milano 2017, pp. 29-88.

³³ Cf. Pierangelo Sequeri, *L'umano alla prova*, pp. 96ss.

vitali —, è l’“immaginazione”. Come affermato sopra, l’immaginazione, che non sempre ha avuto un giusto ruolo nella riflessione sia filosofica e sia teologica per la considerazione ambigua in quanto non generatrice di scienza e di idee rigorosamente verificabili con un “metodo” scientifico, oggi ritrova un interessante spazio di riflessione per la sua capacità unificante della sfera emotiva e della sfera razionale, soprattutto per il ruolo fondamentale nella genesi delle idee estetiche, capaci di dare un valore di senso alla sensazione e alla espressione sensibile del mondo circostante. L’immaginazione permette, in questo senso, di orientare il desiderio verso nuove aperture possibili in uno spazio indeterminato, in cui le stratificazioni dei significati dei vissuti passati incontrano immagini simboliche nuove della realtà — complessa e molteplice nelle relazioni esperienziali — per generare nessi motivazionali d’azione. Se la velocità e il tempo hanno ridotto il potere del senso e del valore della realtà esterna, l’immaginazione, agendo in una indeterminazione temporale³⁴, costruisce una rappresentazione della realtà che amplia le potenzialità e le possibilità di lettura e di azione. Il desiderio nell’immaginazione trova contenuti sempre nuovi in cui esprimere la *dynamis* motivazionale che conduce all’azione. Il desiderio, quindi, trova, in questa rinascita, esperienze possibili nelle quali la mancanza e/o la relazionalità necessaria di riconoscimento operano per “muovere” il soggetto in vissuti di autentica realizzazione e esperienze di senso che originano nuovo senso. Questo è possibile solo in un soggetto che è capace di uno sguardo profondo della realtà e soprattutto interprete e mediatore tra le possibili visioni prospettiche di un dato fenomeno, ossia un soggetto capace di immaginare e osservare l’insieme dei mondi possibili del proprio vissuto.

³⁴ «Indeterminazione temporale non significa tuttavia “tempo indeterminato”, da “riempire” a piacere: le sintesi temporali, al contrario si intrecciano tra fantasia, percezione e memoria, costruendo un rapporto con la “verità” della rappresentazione che non può essere risolto rivolgendosi a una soltanto di queste prospettive di esperienza, cioè limitandosi a indagare la relazione binaria tra realtà del percepito e verosimiglianza della copia. Al contrario si ampliano le potenzialità ontologiche dell’immagine, ovvero i modi con cui se ne può “fare esperienza”, rendendosi in questo modo coscienti che, per esempio, la questione generale, sulla “verità dell’immagine” diviene anche quella della sua autenticità, del suo rapporto con la cultura, lo spirito, la natura, con una rete di motivi all’interno dei quali si può comprendere se il suo “senso” possa originare altro senso o indurre al silenzio o, ancora, solo a uno sguardo distratto»: Elio Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile*, p. 148.

Prospettive (quasi) sintetiche

Un' ultima attenzione la rivolgiamo alle implicazioni pratiche che questo discorso determina. Inserire la riflessione del desiderio nel discorso dell'immaginazione non è il tentativo di esiliare una mancanza o una forza della pulsione emotiva in uno spazio dell'invisibile, quasi a rinchiudere il discorso in una mistica umana dell'immagine. Al contrario, il desiderio, nel percorso che abbiamo compiuto, incontrando l'immaginazione richiede la necessità di avere uno sguardo ben attento al mondo che, nelle sue sintesi passive sia temporali sia situazionali, offra possibilità infinite di lettura utili a recuperare la socialità, che questo tempo sembra negare. Essere nel mondo con una capacità di guardare, simbolizzare, mettere insieme, riconoscere un volto in un tempo che non fugge, ma che crea occasioni e incontri, permette di ridare vita a un corpo che, per quanto interconnesso, risulta isolato e privo di senso. L'immaginazione ci aiuta a recuperare quella «mistica degli occhi aperti»³⁵ che traduce il nostro stare-nel-mondo come impegno concreto di solidarietà, com-passione, riconoscimento e cura dell'altro in una circolarità relazionale reciprocante.

Perché questo avvenga, occorre una ridefinizione delle istanze istituzionali, civili e religiose in termini di socialità, moralità e riconoscimento. Un sistema troppo incentrato sulla individualità e sulla generazione di paure e sensi di colpa non permette alla coscienza umana di abitare serenamente spazi e vissuti nuovi, capaci di essere generatori di vita. Inoltre, si è chiamati a riconoscere il valore, in termini positivi, dell'immaginazione, quale *loco* di novità e creatività del sé. Infine, il desiderio, nella dinamica relazionale, permette di riconoscere l'altro non nella forma di estraneità o di alienazione, ma come prossimità di una necessità condivisa.

A livello personale, di fondamentale importanza è ri-educare la volontà a perseguire stabilmente quei desideri raffigurabili — protensioni immaginative del sé. Se il concetto di volontà in tempi abituali è un concetto che suscita pluriformi riflessioni, a volte contraddittorie, in tempo di Covid-19 sembra essere condizionato all'accettazione passiva di una scena del mondo inaudita, poiché la libertà di azione è limitata dai condizionamenti ambientali e dai riferimenti normativi. Ogni soggetto si trova costretto ad agire in forza di causalità esterne e secondo schemi ben definiti secondo scenari in continuo divenire. A volte il soggetto sembra essere limitato alle

³⁵ Johann Baptist Metz, *Memoria Passionis. Un ricordo provocatorio nella società pluralista*, trad. it. di Stefano Miniati, Queriniana, Brescia 2009, p. 103.

sole possibilità lavorative (necessarie per portare avanti una economia già in frantumi) e alle emergenze di ordine sanitario. Già il primo *look down* ha portato milioni di persone a vivere una prima esperienza di limitazione della libertà di azione e soprattutto ha generato nuove causalità nella genesi delle scelte: la paura, l'autoreferenzialità, la diffidenza etc. Inoltre, gli scenari possibili di un secondo stallo nazionale e le limitazioni relative alle necessità delle varie zone segnate dalla pandemia generano ulteriore confusione e smarrimento. Il ritornello «andrà tutto bene» è riuscito ad acquietare sentimenti devastanti nelle prime settimane, ma nel lungo tempo ha creato nuove isterie anti-sociali, disillusione e de-lusione. Il “gioco” politico, informativo e comunicativo non ha retto alle speranze di una risoluzione a breve termine che ha generato abitudini mentali nuove. Se una delle difficoltà, denunciate da tanti sociologi, psicologi, del mondo pre-covid era l'isolamento nella rete, nel web, nel virtuale, di innumerevoli generazioni giovanili, ora sembra che quella sia l'unica strada per poter sopravvivere sia fisicamente che economicamente ad un ambiente che ha fatto cambiare stile di vita. Eppure, in questa straordinaria situazione non sono mancate — e non mancano — tentativi di evasione della norma, di affermazione del proprio sé e di protesta sociale.

Quando parliamo di volontà, mettiamo insieme tanti altri concetti nel calderone della riflessione. Parlare di volontà significa riconoscere che il soggetto umano ha desideri, aspirazioni, emozioni, motivazioni, immaginazione, condizionamenti, ambiente e storia di vita che si combinano, interagiscono, si evolvono in azioni deliberate con consenso e piena avvertenza. Quello che la norma non coglie dell'essere umano è l'unicità e la creatività di un soggetto che non si realizza nella staticità di una abitazione e magari isolato nella relazione. Se da un lato il cittadino non comprende pienamente la responsabilità e l'importanza di una norma per tutelare il bene comune, dall'altro c'è una politica che non riconosce sia l'antico anelito³⁶ — residuo primordiale — alla socialità, creando non un distanziamento fisico — utile per fini igienico-sanitari —, ma un isolamento sociale (ciò che viene chiamato «distanziamento sociale» per la soluzione al non contagio) e sia

³⁶ Già Aristotele riconosceva l'essere sociale dell'uomo nel celebre passo della *Politica* 1253a 7: «è chiaro che l'uomo è animale politico, più delle api, e di qualsiasi altro animale che vive in branco». Tema che ritornerà nell'*Etica Nicomachea* sia come necessità per il raggiungimento della felicità: 1099b 5-7 e sia il raggiungimento della beatitudine: cf. 1169b 16-19 «è assurdo anche fare dell'uomo beato un individuo solitario, dato che nessuno sceglierebbe di avere tutti i beni possibili a questo prezzo: l'uomo è animale politico, e per sua natura tende a vivere in comune».

l'importanza, per il benessere psico-fisico, del tempo libero, del tempo della festa, nelle celebrazioni laiche quotidiane di relazioni vivificanti. Il nuovo concetto nato dall'attuale emergenza pandemica cioè il "distanziamento sociale" a nostro parere non sottolinea solo una necessità di ordine sanitario, ma è una nuova ideologia antropologica che, in nome di un valore assoluto — quale la salute —, tenta di ridefinire il lessico della relazione. La nostra domanda, quindi, è questa: quale volontà resta come residuo fenomenologico in questo tempo? "Voglio, ma non posso" sembra essere una sintesi interessante di quanto già affermato.

La libertà

Oggi come non mai possiamo riconoscere che il concetto di libertà non è un concetto assoluto e soprattutto non è un valore antropologico fondante il concetto stesso di persona, ma piuttosto un dono sociale, riconosciuto e significato nella condivisione intersoggettiva, che genera spazi di azione autodeterminati in contesti non isolati (la libertà individuale non finisce dove inizia quella dell'altro), ma relazionali (la libertà inizia insieme a quella dell'altro): è un concetto contestualizzabile in un circoscritto ambiente, in una determinata situazione, in un dato gruppo sociale. Ad esempio: un giovane che ha compiuto 18 anni e che per la società è un cittadino libero, maturo e responsabile sia civilmente che penalmente dei suoi atti, nel gruppo dei pari vive il ruolo che ha maturato fino a quel punto con limitazioni e possibilità differenti dal precedente contesto e nell'ambito familiare continua ad essere soggetto a limiti che i genitori hanno determinato fin dall'infanzia e che difficilmente muteranno istantaneamente al compimento della maggiore età. Perché ci sia libertà è necessario un ambiente che non sia vuoto, privo di riferimenti³⁷, ma abitato da una rete di relazioni possibili. Il concetto che cerchiamo di sintetizzare nasce da una consapevolezza di ordine psicologico: il limite è parte della percezione del proprio mondo, cioè si percepisce solo ciò che entra nel cono del visibile al soggetto secondo un valore di senso, che è parte o porzione di un reale che eccede, per cui se si pensa di essere assolutamente liberi è poiché nello spazio di percezione del mondo proprio

³⁷ A tal riguardo si rimanda al celebre all'esempio di I. Kant sulla libertà circa il volo di una colomba leggera che pensa di poter volare meglio senza l'attrito dell'aria. Cf. I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, I, Laterza, Bari 1969, p. 45.

altre possibilità di limitazione vengono meno³⁸. Non è tanto l'idea di una libertà finita³⁹, come già E. Levinas affermava, ma di una libertà contestuale, cioè circoscritta ad un determinato ambiente relazionale e sociale. L'essere umano è libero, ma a partire dall'orizzonte intersoggettivo in cui è inscritto. È un valore immanente la socialità, riconosciuto passivamente dal contesto e aperto alla trascendenza di ulteriori mondi possibili nell'attività di definizione della propria identità. Nella scelta, nella volontà di agire e nell'azione il soggetto fa esperienza di essere condizionato causalmente da ciò che lo precede e da ciò che estrinsecamente lo avvolge, ma egli avverte la possibilità di muovere piccoli passi per definirsi secondo la propria originalità e unicità. Non è un movimento caotico, dato che pone atti stabili nel tempo capaci di *de-finire* il proprio io. Quando affermiamo che l'io si de-finisce, lo intendiamo sia nel senso che egli è capace di dare un volto al proprio sé con dei confini circoscritti e sia nel senso che tali confini non sono statici, dati una volta per sempre, ma inseriti nel continuo divenire dell'essere che si accresce con nuove esperienze. Nel processo di definizione libero e creativo dell'io, il soggetto fa esperienza di *empowerment* delle proprie facoltà intellettive, emotive, immaginative nell'ordine di scegliere e agire efficacemente. «L'*empowerment* richiede la costruzione e ricostruzione dei legami interurbani, la volontà e la capacità di impegnarsi con altri in uno sforzo costante per fare della coabitazione tra gli uomini il contesto ospitale e amichevole di una collaborazione che arricchisca reciprocamente coloro che lottano per l'autostima, per lo sviluppo potenziale e per il corretto utilizzo delle proprie capacità»⁴⁰. Inoltre, egli sarà realmente *empowered* quando sarà «in grado di fare scelte e di agire efficacemente in base alle scelte fatte, esprimendo la capacità concreta di influenzare il ventaglio delle scelte disponibili e i contesti sociali in cui si compiono e si attuano le scelte»⁴¹. In altri termini il potenziamento efficace è quello che permette di riconoscere e percepire nell'ambiente determinato tutte le disponibili possibilità e di agire

³⁸ Cf. Vincenzo Costa, *Psicologia fenomenologica. Forme dell'esperienza e strutture della mente*, Scholé, Brescia 2018, pp. 166ss: «Noi spesso abbiamo desideri o credenze errate, ma questi determinano il nostro comportamento o il nostro essere nel mondo, per esempio quando credendo di essere Tati bocciati ci sentiamo tristi, perché una serie di possibilità della nostra esistenza vengono meno».

³⁹ Cf. Emmanuel Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. di Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 2018², pp. 153-163.

⁴⁰ Zygmunt Bauman, *Vita Liquida*, trad. it. di Marco Cupellaro, Editori Laterza, Bari 2012, p.142.

⁴¹ Ibidem.

secondo quella che maggiormente realizza il proprio io nella stabilità del tempo e capace di generare prassi nuove a carattere non soltanto individuale ma collettive, o meglio intersoggettive, cioè volte al ben-essere di tutti, della collettività. La libertà del soggetto, quindi, non è solo libertà di azione che riconosce altre libertà concomitanti, ma libertà d'insieme contestualizzata all'esperienza.

La Volontà

Se la libertà è contestuale, la volontà è forza di realizzazione di nuovi scenari possibili d'insieme. Da questo punto di vista sembra interessante e utile, nel nostro discorso, affrontare il tema della volontà circa la libertà di scelta e di azione partendo dal contributo che V. Costa dona alla riflessione filosofica nel testo *Distanti da sé. Verso una fenomenologia della volontà*⁴². Attraverso i sei capitoli di cui è formato il libro, egli affronta il tema annoso della volontà. La questione della volontà è inscritta nella questione del sé attraverso lo scarto del *come si dovrebbe* agire rispetto al *perché* si agisce in un determinato modo. Meccanicismo, causalità e determinismo sono le antitesi della tesi proposta nella riflessione del nostro autore. Il soggetto agisce in un determinato modo, poiché attraverso i vissuti emotivi coglie le motivazioni essenziali per scegliere una determinata possibilità. Il compito fondamentale nella costanza dell'azione — anche dinanzi a nuovi vissuti emotivi contrastanti — è affidato alla ragione, o meglio al giudizio della ragione che fa proprie le motivazioni, ponendole in essere con azioni concrete. Il processo della volontà, per il Nostro è un processo, globale del soggetto che investe tutte le facoltà (emotive, desiderative e intellettive) per un prodotto finale che non è assoluta padronanza del proprio io e soprattutto di un sé distante che permette il *divenir-io*. Molto interessante è il tentativo di condurre la riflessione per cogliere il senso razionale nell'intero dell'esperienza fenomenica e nell'orizzonte temporale capace di cogliere sia le operazioni di coscienza e sia le configurazioni sensibili delle azioni volontarie. Nello stesso tempo si percepisce una mancanza che potrebbe lasciare spazio a legittimazioni, di carattere antropologico, circa l'instabilità del volere.

Da quanto si legge nella conclusione del testo, si deduce che la volontà sia una facoltà imperfetta e che segue scopi perfettibili vagliati e

⁴² Vincenzo Costa, *Distanti da sé. Verso una fenomenologia della volontà*, Jack Book, Milano 2011.

perseguiti del giudizio di ragione, dato che il sentire ha una sua debolezza⁴³ — realtà innegabile. Certamente ci permette di riconoscere come la differenza tra l'essere e dover-essere è propria di questa perfettibilità mai raggiunta dal soggetto, poiché espressione di un desiderio che per essere tale fugge dinanzi alla realizzazione: questo discorso porterebbe, però, ad autorizzare e a riconoscere che l'evasione della norma è causa di un limite antropologico. Ma allo stesso tempo suggerisce il dubbio che effettivamente l'io non sia realmente libero di autodeterminarsi, in quanto condizionato dalla causalità di quello che si è rispetto a quello che si dovrebbe essere in correlazione a quello che si è stato. Il rischio di affidare la continuità dell'azione al solo giudizio di ragione può essere, soprattutto in questo periodo in cui essa si manifesta depotenziata⁴⁴, la legittimazione di repentini cambi di scelta, involuzioni di azione e incostanza di pensiero. Tale rischio metterebbe a tacere tanti studiosi che continuamente denunciano l'approssimatività e la superficialità con cui si conduce la vita in questo tempo di passioni tristi, in cui non c'è socialità, in cui non c'è identità e forma di carattere, ma solo un adeguarsi "liquido" alla massa, agli stereotipi e alla prima *fake news* che il web ha prodotto. C'è a nostro parere un aspetto che manca nella riflessione sulla volontà che dia la "potenza" giusta alla ragione di agire coerentemente e costantemente con la scelta prodotta dalla volontà. Le motivazioni da sole non bastano, in quanto espressioni di emozioni, bisogni e desideri che mutano — anche se lentamente — in base ai vissuti successivi alla scelta. In questo discorso manca, a parer nostro, un giusto spazio al compito dell'immaginazione nel passaggio dal giudizio di valore del sentire al giudizio razionale. È vero che l'esperienza è tempo della ragione, come si afferma nella nota 14 del testo, richiamando l'attenzione su quanto afferma E. Franzini: «il tempo dell'esperienza è anche tempo della ragione, poiché è quella "temporalità che costituisce in forma, in intero costituito, di cui si colgono nessi e prospezioni, i fenomeni percettivi, memorabili, immaginativi [e noi aggiungeremmo 'volitivi', CV]»⁴⁵. Ma riconoscere che attraverso la ragione si colgono i nessi e le prospezioni dei fenomeni percettivi e immaginativi non significa che la ragione ha la prima e ultima parola nella lettura dell'esperienza e che la scelta, le emozioni, la memoria,

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 131ss.

⁴⁴ A tal riguardo si rinvia a Gianni Vattimo – Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2009.

⁴⁵ Vincenzo Costa, *Distanti da sé*, p. 79. A tal riguardo rimanda anche a: cf. Elio Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007, p. 127.

l'immaginazione si costituiscono a partire dai giudizi di ragione nell'attività razionale del soggetto: forse azzarderemo nel dire che, se la conoscenza si articola in operazioni soggettive e intersoggettive, allora le emozioni, la memoria, l'immaginazione passivamente e attivamente costituiscono il giudizio stesso della ragione. Nel processo volitivo, a nostro parere, l'immaginazione contribuisce alla formazione del giudizio di valore che è il motore potenziale della costanza di azione per la sua capacità di simbolizzazione non per concetti, ma per immagini: «L'immagine è un *medium* estetico che, quale suo orizzonte spirituale, pone una specifica regione d'esperienza [...] in cui l'esibizione sensibile del dato mostra la natura dialogica ed espressiva del pensiero, in cui la capacità riflessiva, la funzione critica, si potenzia»⁴⁶. In sintesi: è il giudizio estetico che fonde i due orizzonti del sentire e della ragione, creando continuità nella percezione del vissuto e alimentando l'entusiasmo, il desiderio e i valori che fondano la scelta e l'azione anche quando sorgono sentimenti devastanti. Il giudizio estetico fonda per un certo verso l'immagine di sé che, partendo da un passato e le sue anticipazioni, continua a fare esperienza di vissuti, talvolta provanti, pur di realizzare quel dover-essere-io, non come ferita di una perfettibilità mai raggiunta ma come possibilità di pienezza. In questo senso gli scopi della volontà non cambieranno la scelta, ma permetteranno di attuare più autenticamente quell'immagine di sé pienamente realizzato e felice. Dire volontà a nostro parere non significa semplicemente scegliere per agire, ma scegliere per affermare un sé (poter-essere e non aver-da-essere) che non è distante, ma è immagine dell'io che cerca la pienezza e la realizzazione. In virtù di questa pienezza da realizzare, l'immagine del sé non si presenta come un quadro già completo e incorniciato appeso su una parete del mondo, ma una grande tela dove l'io continuamente lascia traccia di piccole pennellate con gli scopi, i valori e i desideri che simbolizza e coglie come portatori di senso sull'orizzonte del proprio mondo.

Conclusione

Quali possono essere gli scenari possibili? Occorre una cultura capace di orientare il pensiero verso nuove pratiche educative (desiderative, emotive, immaginative, volitive e intellettive), che non mirino solo al nozionismo di

⁴⁶ Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina Editore, Milano 2001, p. 17.

una ragione da “riempire”, ma a un sapere onnicomprensivo, attento a valorizzare e armonizzare tutto l’essere umano in relazione.

Per questioni di sinteticità questo nostro studio non si prefigge l’esaustività del discorso, soprattutto affrontando un tema così vasto, articolato e in continua evoluzione. È semplicemente il tentativo di rimettere in discussione, di evidenziare l’urgenza nel dover riconsiderare seriamente la annosa questione della relazionalità in crisi in uno spazio in cui il desiderio sembra essersi annientato e l’immaginazione abbia ceduto il posto alla virtualità. Il risultato di quanto affermato ci porta ad assistere — ed è ben visibile — alla moltiplicazione esponenziale di casi di nevrosi, di manie ossessive, di disturbi *borderline* di personalità, di aggressività, di forme di violenza che generano un clima di sospetto, di paura, di diffidenza. Il paradosso è che la crisi della socialità genera la violenza, la violenza porta alla anti-socialità diffidente e indifferente, ma l’unico antidoto alla anti-socialità è proprio la socialità. Questo discorso sembrerebbe suggerire l’immagine di un gatto che cerca di mordere la propria coda. Non c’è immagine migliore per esprimere quanto oggi accade nelle nostre società. Occorre, quindi, il coraggio di uomini e donne capaci di rompere questo circolo vizioso attraverso un amore che non resta nella idealità di un amore per se stesso o per imitazione di un’altro o come *brand* conformista della cultura di massa, ma un amore concreto per un nome proprio, amore di un particolare:

“L’amore è sempre amore per il nome” significa che l’amato è amato solo nella sua singolarità irripetibile, per il suo nome proprio, irriproducibile, unico, insostituibile [...]. Non esiste amore per la vita, non esiste amore per l’amore. L’amore è sempre amore di un particolare, è sempre amore di un nome proprio, è sempre amore per un nome vincolato a un corpo⁴⁷.

Ritornando al tempo che ci tocca di vivere e di cui fare esperienza, un tempo liquido e senza forme, con un contesto normativo in divenire a scadenza settimanale, fare esperienza del proprio sé carico di speranze, desideri, voglia di tornare alla “normalità” di un passato, che sembra ormai distante e irraggiungibile, ci chiede di immaginare nuovi scenari per dirigere in azioni concrete volte al ben-essere di tutti. Occorre saper abitare l’immagine di quello che potrebbe essere, simbolizzare un futuro capace di esprimere al meglio il bisogno di socialità, di realizzazione del proprio io. Soprattutto

⁴⁷ Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, pp. 116-117.

questo tempo ci chiede di tracciare rotte nuove nel mare della vita⁴⁸ capaci di raggiungere il porto sicuro della felicità: non basta aver trovato l'unica strada decisa a priori per vivere, occorre lasciarsi meravigliare dalle infinite possibilità che l'ambiente e gli incontri possibili realizzano per scegliere ad ogni bivio una ulteriore possibilità di navigazione. Se la paura di perdersi e di smarrirsi è grande, è necessario avere il coraggio di spalancare gli occhi sull'orizzonte della propria storia per riconoscerla come trama del proprio essere nel presente e fondamento della realizzazione. Non si tratta di isolare nell'utopia futura un ben-essere possibile, ma di concretizzare già nell'ora delle scelte possibili la realizzazione di un sé immaginato.

Nell'attesa di nuovi paradigmi capaci di ridare voce alla domanda "dove sei"? restiamo in atteggiamento di veglia per non spegnere il desiderio che è in noi: «che vi sia avvenire possibile, che non tutto sia già scritto, che vi sia spazio per il non ancora visto e per il non ancora conosciuto, per un orizzonte diverso del mondo»⁴⁹.

⁴⁸ A tal riguardo si rimanda a: cf. Paolo Spinicci, *Itaca, infine. Saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione*, Mimesis, Milano 2016, pp. 55-70.

⁴⁹ Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, p. 97.

IL MONDO ARABO E “L’ALTRO” IN ETÀ POSTCOLONIALE.

Modernità, identità e questione femminile in Egitto e Libano

Letizia Lombezz*

Cornice storica

L’analisi della produzione letteraria postcoloniale necessita di restringere il campo a un numero limitato di paesi, che possano offrire maggiori spunti di riflessione sull’argomento. La scelta è ricaduta su due aree che hanno sofferto colonizzazioni multiple e che hanno successivamente elaborato la maggiore produzione letteraria per la scrittura postcoloniale in lingua araba: Egitto e Libano. Qui la lingua araba, con la scrittura dei romanzi, riprese il suo ruolo di lingua identitaria, dopo la lunga marginalizzazione subita a favore del turco, del francese o dell’inglese, ampiamente favorite dalle amministrazioni coloniali. L’arabo emerse quale lingua al contempo ufficiale-cioè una lingua con i muscoli e de jure¹- e nazionale-cioè lingua della cultura, unificante e fonte di identificazione²- reclamando inoltre politiche linguistiche favorevoli. Un altro motivo della scelta dei paesi citati risiede nei rapporti intensi e protrattisi a lungo nel tempo con alcune capitali europee, quali Londra e Parigi, che sono anche state residenza di molti intellettuali e romanzieri arabi. L’Egitto con Il Cairo e il Libano con Beirut rappresentano luoghi dove l’esplosione della produzione letteraria si è rivelata tanto più forte e ricca, quanto maggiore era stata l’oppressione coloniale. È il 1956, anno della crisi di Suez, la data che segna il termine simbolico e concreto delle occupazioni britannica e francese in terra araba. È dunque lo spartiacque per l’inizio della decolonizzazione.

La presenza coloniale del periodo precedente aveva stimolato la nascita di movimenti nazionalisti che riuscirono anche a conquistare il potere, costringendo a ritirarsi le potenze coloniali: alla metà degli anni Cinquanta del Novecento circa, quasi tutti gli stati arabi avranno ottenuto

* Professoressa a contratto di Lingua araba presso l’Università di Bolzano.

¹ Sue Wright, *Language Policy and Language Planning: From Nationalism to Globalisation*, Palgrave Macmillan, New York 2004, p. 243.

² Janet Holmes, *An Introduction to Sociolinguistics*, Longman, London 1992, p. 52.

l'indipendenza. Come fa notare però Owen, «una cosa era creare una coalizione nazionalista contro la potenza imperiale che si stava ritirando; altro era ottenere l'obbedienza di tutti i cittadini. Vi erano inoltre gli enormi problemi posti dalla povertà, dall'analfabetismo, dalle divisioni sociali e religiose e dal bisogno di trovare fondi per lo sviluppo»³. In sostanza mancava una solida struttura statale e burocratica che permettesse di realizzare dei progetti politici alternativi a quelli delle ex-potenze coloniali. Tentativi di ristrutturazione dell'apparato di Governo in direzione liberista si sono avuti, successivamente, negli anni Settanta coll'emergere dei grandi leader e dei partiti unici promotori di numerose riforme.

Il primo contatto con la modernità dell' Altro in Egitto

L'Egitto era già stato occupato durante la campagna napoleonica, citata nelle opere di numerosi romanzieri che hanno deciso di ambientare allora le loro narrazioni. Rimase colonia dal 1882 al 1952, data del colpo di Stato degli Ufficiali liberi guidati da Nasser. Il modello britannico di colonizzazione non prevedeva la totale assimilazione culturale della colonia, ad ogni modo l'inglese accanto all'arabo fu proclamato lingua ufficiale in Egitto così come in Palestina; era ammesso anche utilizzare il francese, come dispose un decreto *ad hoc* nel 1888, ovvero tutto si poteva accettare purché rientrasse in una cornice europea di europeizzazione. Già in epoca precoce, sotto colonizzazione britannica, ci fu qualche episodio⁴ di risveglio nazionalista: ad esempio nel 1912, con la rivolta unita di cristiani e musulmani, guidata da Sa'ḍ Zaghlul e mossa per chiedere piena indipendenza. Il leader fu prontamente arrestato ed esiliato a Malta, per poi ottenere di poter ritornare in patria dopo un mese, con l'intervento di Lord Allenby, nuovo delegato. Tra il 1922 e il 1923 gli Inglesi stabilirono una sorta di democrazia parlamentare monitorata, con varie clausole limitanti la sovranità egiziana. Intanto, nel 1923 ebbe fine il califfato di Mustafa Kemal Atatürk, per cui re Fu'ād si sentì chiamato alla missione di prendere le redini del potere arabo-islamico in sostituzione dei Turchi. La sua ambizione tuttavia fallì, per mancanza di sostegno. Mancando il successo politico, alcuni Egiziani cercarono di recuperare sul fronte culturale e letterario, dando vita a numerose esperienze editoriali di riviste e

³ Roger Owen, *Stato, potere e politica nella formazione del Medio Oriente moderno*, Il Ponte, Milano 2005, p. 47.

⁴ Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, pp. 237-241.

periodici in lingua araba⁵. In questo panorama, il noto Taḥa Ḥuṣayn pubblicò un'opera nel 1938, *Il futuro della cultura in Egitto*, dove invitava a introdurre l'arabo nelle scuole gestite da stranieri, cioè pressoché tutte. Questa raccomandazione fu accolta da Ḥusayn Haykal, primo romanziere egiziano, quando divenne ministro dell'Istruzione negli anni '40. Un decennio più tardi, nel 1952, Nasser prese il potere e nel tentativo sia di indottrinare sia di costruire un orgoglio arabo-egiziano, s'impegnò nel promuovere l'istruzione gratuita obbligatoria, con l'arabo quale lingua veicolare. La lingua quale fattore caratterizzante l'identità era percepita un caposaldo tanto più forte, quanto più immaginato (erroneamente) immutabile, in questo facendo affidamento sul dato di fatto che «nessuno sa dare la data di nascita di una lingua»⁶. Stava accadendo anche in Egitto quanto Anderson ha descritto per l'Europa del primo Novecento, «la convinzione che le lingue fossero, per così dire, proprietà personali di qualche gruppo preciso [...] e che a questi gruppi, immaginati come comunità spettasse il loro spazio autonomo nella fraternità con i loro simili»⁷. La lingua araba, bistrattata dagli stessi parlanti nativi, si prestava al gioco politico di far risaltare l'identità-in mancanza di istanze più incisive- e in tale ottica di rivalsa, «quanto più morta fosse, tanto meglio era»⁸.

Nonostante le numerose istanze di rinnovamento ed emancipazione, agli occhi dell'Egitto come a quelli di molti altri paesi arabi, le sponde europee dell'Occidente continuarono a rappresentare l'emblema del progresso, inteso come mezzi e condizioni oggettive di vita.

Il periodo postcoloniale, abbiamo detto, inizia nel 1956, anno simbolico e concreto di avvio della decolonizzazione. Da questo periodo si attesta per l'Egitto-seppur brevemente e con il fallito esperimento della RAU Repubblica araba unita (1958-1961)- un ruolo centrale, soprattutto in politica. Emergono situazioni nuove, antagoniste e fonte di coinvolgimenti maggiori, che il leader egiziano pretenderà di assumere non solo per il suo popolo, ma per gli Arabi come categoria contrapposta agli Occidentali. Per questo motivo, emerge in Egitto un discorso nazionale, nel quale il popolo e il leader rappresentano gli interlocutori principali in posizione asimmetrica.

Il genere del romanzo nell'ambito della letteratura araba⁹ benché preso a prestito da altre tradizioni letterarie è stato ben accolto quale

⁵ Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea*, Carocci, Roma 2014⁵, pp. 158-164.

⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London and New York 1991, p. 144.

⁷ Ivi, p. 84.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea*, pp. 231-240.

strumento di espressione dell'identità della nazione e delle sue istanze. Un posto di rispetto è stato attribuito al rinomato Nağīb Maḥfūz, padre del romanzo quale emblema di un élite di città¹⁰ e figura fondamentale per aver innescato idee filosofiche occidentali in contesto islamico.

Facendo un passo indietro, vale la pena ricordare che il fattore storico riconosciuto quale chiave di volta, per l'avvio del percorso letterario egiziano in prosa verso il genere del romanzo, è rintracciato nella citata campagna napoleonica. Questa avviò e potenziò le attività tipografiche e di stampa su ampia scala. I principi guida di questa ricerca nel tentativo di analisi del romanzo postcoloniale saranno dunque il processo di rinascita, quale cornice storica temporale e lo spazio urbano, quale luogo di produzione. Queste due categorie delineano il perimetro entro cui si muovono gli autori, uomini e donne, nonché le crisi e le relazioni che s'instaurarono tra vari attori nella realtà e nella finzione letteraria.

Nell'ambito del discorso su identità/alterità, emergono anche nel romanzo arabo elementi d'interesse per la *global literature*, definita secondo le categorie di Kirsch¹¹: troviamo infatti i temi dell'identità e della terra, la resistenza-ribellione contro le occupazioni straniere, il viaggio-esilio, l'ingresso in nuovi paesi con le immancabili quarantene. Il testo del romanzo¹² si configura quale luogo di ritrovo culturale, risalta in esso il conflitto tra identità e alterità, tra modernità (consumismo) e tradizione (islam), sullo sfondo di creazioni letterarie ibride che non di rado hanno imitato capolavori occidentali. Sul piano della strategia narrativa, l'intertestualità è stata ampiamente adottata, così come la parodia, il paradosso. L'elemento più sorprendente della letteratura araba dell'età postcoloniale, a partire dai casi egiziani, consiste nel connubio di personaggi autoctoni con stili e tecniche narrative straniere.

Romanzo arabo e intertestualità in età postcoloniale: tentativi di definizione
Il gioco di rimandi, allusioni e richiami di *tòpoi* letterari è frequente in letteratura araba quanto in molte altre. Per il periodo qui osservato, vale la pena precisare il termine postcoloniale¹³. Questo apparve per la prima volta,

¹⁰ Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 186.

¹¹ Adam Kirsch, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, Columbia Global Reports, New York 2016.

¹² Mary N. Layoun, *Travels of a Genre: The Modern Novel and Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1990.

¹³ Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale*, Carocci, Roma 2013, p. 11.

secondo l'*Oxford Encyclopaedic Dictionary*, nel 1959 in un articolo che trattava dell'India. Da allora è stato usato per esprimere, per così dire, educatamente i concetti di non bianco, non europeo, inoltre non europeo benché dentro l'Europa, in ottica socio-antropologica anziché storico-scientifica¹⁴.

L'adozione dell'aggettivo postcoloniale ha comportato l'ingresso sulla scena di altri soggetti e delle loro narrazioni, nonché attenzione alle nostre esperienze e relazioni con essi. Queste relazioni, da una parte, hanno destrutturato i canoni letterari classici; dall'altra, hanno tessuto una trama complessa, espressa in letteratura attraverso il procedimento dell'intertestualità¹⁵.

Tornando alla letteratura araba dell'epoca target, nella sua forma per eccellenza del romanzo, l'intertestualità è stata fondante e indispensabile. Infatti, il genere del romanzo, nuovo e estraneo alla letteratura araba, ha dovuto assorbire tutti gli stimoli occidentali e ha cercato almeno di caratterizzarsi facendo affidamento a temi e protagonisti della storia e della tradizione araba, rivisitati secondo le esigenze narrative nuove. Il livello di contaminazione letteraria è stato così elevato che quasi sono scomparse del tutto le distinzioni di generi e, come ricorda Albertazzi nel suo *La letteratura postcoloniale* del 2013, il romanzo ha racchiuso in sé tutti i generi, come un palinsesto, cioè ha rappresentato la «scrittura all'ennesima potenza»¹⁶. Questa definizione si addice particolarmente al caso del romanzo in lingua araba, ricco di indizi di intertestualità.

Lo studio dell'intertestualità poggia sul decostruzionismo (Derrida), cioè sulla constatazione che significante e significato non rappresentano più una coppia fissa con corrispondenza univoca, al contrario sono ben separati e difficilmente si possono riunire. Esiste in pratica una *différance* tra l'opera, materia morta, e il testo, interpretabile con un rinvio continuo di significati, il loro sovrapporsi, il loro gioco di rimandi e variazioni¹⁷. Ammettendo tale *différance*, numerosi critici si sono impegnati nell'analisi delle stratificazioni testuali e hanno offerto diverse definizioni di intertestualità¹⁸:

¹⁴ Ivi, pp. 150-155.

¹⁵ Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo*, Carocci, Roma 2016, pp. 284-291.

¹⁶ Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale*, p. 113.

¹⁷ Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo*, pp. 324-326.

¹⁸ Ivi, pp. 284-292.

- come rapporti tra autore-testo-contesto (Kristeva e Barthes), per cui un testo è in effetti un reticolo e non si può separare dal suo contesto. Inoltre, ciascun testo- da chiamarsi piuttosto intertesto- possiede sempre un doppio, cioè una duplice essenza sul piano dei significati, che indebolisce il ruolo dell'autore e della sua originale intenzionalità;

-come rapporto tra testo e lettore (Riffaterre), dove il lettore riconoscerebbe nel testo indizi del contesto. Se di tali indizi ha avuto esperienza, inizia a costruirsi il suo immaginario e tenta di risolvere le ambiguità di significato con la propria competenza;

-come rapporto tra singole opere e generi (Genette), postulando l'esistenza di un architetto di riferimento, cui i successivi si richiamino in maniera esplicita o implicita. Attraverso un procedimento transtestuale, ciascun testo è la manifestazione (ipertesto) di un ipotesto soggiacente. I segni del vecchio sul recente si rintracciano per effetto della citazione, talvolta dell'allusione o addirittura del plagio. Niente si cancella nel passaggio dalle radici alla superficie, semmai si sovrascrive, ma le tracce non si perdono.

Questo stesso ragionamento è stato applicato alla critica letteraria araba da Kilito nel suo *L'autore e i suoi doppi* del 1988. Kilito afferma che l'autore (il poeta) «disegna sopra un disegno»¹⁹. Le tracce di chi ci ha preceduto, compreso in senso letterario, non spariscono ma vengono temporaneamente assorbite e rimangono sempre pronte a manifestarsi di nuovo: esattamente come nella vita dei nomadi del deserto, dove il rigagnolo d'acqua riaffiora sempre sulla sabbia degli accampamenti e l'indaco trasuda sempre dai tatuaggi. Il ruolo dell'arte e della letteratura, dice Kilito, è semplicemente quello di mettere in ordine questi elementi, vecchi e nuovi.

In conclusione, in letteratura araba, i giochi di rinvii, rimandi e le riscritture così come i processi intertestualità, non saranno mai tacciati di imitazione, né mai condannati.

Egitto: la modernità e le avanguardie letterarie

È a partire già dagli anni '30 che le riviste e lo stile giornalistico, poi riadattato alla scrittura di racconti e romanzi, concedono ad alcuni autori egiziani lo spazio per esprimersi. L'ambiente cittadino universitario favorì il contatto di studenti-futuri scrittori con il movimento avanguardista, allora molto attivo a Il Cairo. Qui gruppi di letterati dettero origine a varie sperimentazioni

¹⁹ Abdelfattah Kilito, *L'autore e i suoi doppi*, Einaudi, Torino 1988, p. 19.

artistiche, attraverso la scrittura di racconti e romanzi brevi, dallo stile innovativo e originale. Il senso delle avanguardie, originariamente esperienze europee sulla scia delle quali nacquero quelle egiziane, si può riassumere nella definizione di Poggioli²⁰ come anticonvenzionali, ovvero alternative alle convenzioni della società borghese dei consumi.

Per quel che riguarda l'Egitto e i riflessi qui riprodotti da movimenti ispirati a quelli nati in Europa, va fatta un'importante distinzione. La società occidentale che sperimentò le avanguardie era già arrivata, storicamente, a un punto di maturità e di esperienza ben diversa da quella dell'Egitto degli anni '60 e '70. Tant'è vero che, per questo motivo, un critico letterario egiziano, Idwār al-Kharrāt²¹, preferì parlare di nuova sensibilità anziché di *avant-garde*. L'avanguardia egiziana, riflesso di quella europea, replicava l'esperimento delle riviste come mezzo per la circolazione della cultura, benché le riviste in Egitto potessero rivolgersi solo alla cerchia molto ristretta di *élite* cittadina.

In merito alla diffusione della cultura e della tipografia, Stagh²² nella sua opera del 1993 ha analizzato il passaggio storico critico da nasserismo a Sadat e ha notato che, con la crescente nazionalizzazione della stampa e delle attività tipografiche dagli anni '50 in avanti, tuttavia la libertà per i nuovi talenti diminuì pur all'aumentare dei mezzi per produrre cultura. Il motivo è che tutto divenne troppo centralizzato dal Ministero e facilmente cadeva sotto censura. Realtà confermata da Bahā' Tāhir, scrittore vivente ed ex-avanguardista de Il Cairo, in una famosa intervista rilasciata nel maggio 1996 (*non vidi*), in cui dichiarò:

To publish creative writing was difficult because one had to publish in the government press. One had to deal with editors, sub-editors, and the like, who themselves exercised censorship, not because they had directives, but out of fear. Both literary and non-literary magazines were very suspicious of the young generation.
(taped interview, Cairo, 1 May 1996).

²⁰ Renato Poggioli, *The Theory of the Avantgarde*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge, Mass and London 1968.

²¹ Al-Kharrāt in Elisabeth Kendall, *The theoretical roots of the literary avant-garde in 1960s Egypt*, "Edebiyat", 14[1-2] (2003), pp. 39-56.

²² Marina Stagh, *The Limits of Freedom of Speech: Prose Literature and Prose Writers in Egypt under Nasser and Sadat*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1993

Nacquero effettivamente a Il Cairo diversi gruppi avanguardisti, ciascuno con una rivista e trovarono un motivo di radicamento e di maggior forza espressiva nella disfatta del 1967. Allora il popolo arabo percepì di essere attaccato come tale e ci furono alcuni tentativi, politici e letterari, per rafforzare il senso collettivo di appartenenza. Poteva la cultura riuscire dove la politica falliva? Ibrahīm Mansūr, avanguardista anch'egli e primo fondatore di *Galleria 68* (1968-1971), definì la sconfitta del '67 un fattore chiave per la sua rivista. Questa ebbe però breve vita, in quanto già nel 1971 se ne interruppe la pubblicazione. La censura di Sadat ufficialmente partì nel 1974, ma le attività di dissuasione e i mezzi diversi che furono impiegati iniziarono ben prima.

Secondo l'analisi del citato al-Kharrāt, *Galleria 68* e altre riviste dettero l'avvio a quattro correnti di stili letterari, le cui eredità è evidente siano state raccolte anche nei romanzi arabi degli anni successivi e anche al di fuori dell'Egitto: il nichilismo, espresso da narrazioni basate su scambi dialogici secchi, scarni, fatti di battute essenziali e penetranti; una corrente, al contrario, esplosiva, dove tutti i sentimenti sono riportati in confidenza nella narrazione, senza rispetto delle convenzioni narrative borghesi, prima di tutto del pudore. Vi si trovano dunque argomenti a sfondo sessuale, talvolta osceni; un'altra corrente che s'ispira al passato e all'eredità culturale, quale fattore chiave per costruire una memoria collettiva da recuperare, che rafforzi il presente; infine, una corrente neorealista, che contrasta l'autorità e le istituzioni, con atteggiamento antagonista, che mette in discussione lo status quo. Al-Kharrāt, sempre come riportato da Kendell, ci ricorda infine che gli intellettuali di *Galleria 68* e delle altre avanguardie non desideravano isolarsi esprimendo il loro dissenso, al contrario costruire una nuova realtà basata su un: «more just, more liberal value system that is more faithful to man's basic dignity»²³.

Egitto: la donna nel romanzo di al-Sa'dāwī

Il genere della prosa in lingua araba in età contemporanea deve la sua esistenza allo sviluppo che la prosa stessa ebbe alla fine dell'Ottocento. Fu grazie alla scrittura simil-giornalistica diffusasi sulle prime riviste letterarie in Egitto e Libano che si fomentarono le potenzialità espressive- e al contempo si ridussero quelle tradizionali retoriche- di una lingua a lungo rimasta impiegata in poesia o in tradizioni narrative orali.

²³ Ivi, p. 54.

Accanto alla figura del gigante Tawfiq al-Ḥakim e successivamente alle prime sperimentazioni stilistiche in prosa delle riviste, è proprio l'Egitto a testimoniare la nascita del primo vero romanzo in lingua araba, ribattezzato anche romanzo artistico. Si tratta di *Zaynab* pubblicato nel 1924 da Muhammad Haykal, profondo conoscitore della letteratura francese romantica. Haykal stesso aveva collaborato con numerosi giornali e riviste, dedicandosi inoltre alla sua professione di avvocato, dopo la specializzazione conseguita alla Sorbona di Parigi²⁴. Molti sono i meriti del suo precoce romanzo: l'utilizzo di una varietà di lingua rinnovata, non retorica, la descrizione della miseria della campagna egiziana, del patriarcato che s'imponeva sulla volontà dei giovani, delle politiche matrimoniali combinate e, in ultimo, un primo cenno alla condizione femminile. Haykal dette così l'avvio non solo a un genere, ma a varie istanze di critica riprese poi-ad esempio la questione dei rapporti di forza e la questione femminile-da Nawāl al-Saḍdāwī, scrittrice vivente.

Le opere di quest'ultima manifestano appieno la struttura narrativa del cosiddetto *tropo* di Sherazade trasversale a molte opere letterarie in arabo e così denominato dalla leggendaria figura femminile della tradizione letteraria persiana e araba. La donna ammaliatrice e amante, anziché sposa, mostra di possedere la forza della minaccia contro l'ordine imposto dal patriarcato e dal potere, i quali sono due facce della stessa medaglia. L'esotismo e l'orientalismo di questa figura femminile, talvolta amante, talvolta donna fascinosa, in alcuni casi prostituta, sono individuati quale aspetto minaccioso e non funzionale alla retorica orientalista. Infatti, questi fattori fanno emergere, accanto alle costrizioni religiose della vita inquadrata entro i perimetri del matrimonio e delle relazioni lecite, la ricattabilità dei potenti, intimoriti dal peccato dell'adulterio. La loro reazione rimane puntualmente la repressione, dal carcere fino alla condanna a morte. Il sistema patriarcale e il matrimonio, che vedono la donna solo come madre, rappresentavano un sistema di controllo sociale dunque funzionale al colonialismo, in quanto bloccano qualunque possibilità di sviluppo dell'identità-in questo caso femminile.

Il *tròpos* interviene da questo momento in poi: l'ostacolo che l'uomo-padrone pone alla donna-assoggettata per lo sviluppo libero della sua identità, viene trasposto verso la società, per intero schiava e imprigionata dalla classe politica di governo e collusa con i colonizzatori. In questa cornice, la narrativa di al-Saḍdāwī ruota attorno a vari binomi: forza-debolezza, vita-morte,

²⁴ Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea*, pp. 91-95.

purezza-impurità, riassumibili in un'unica coppia uomo-donna o meglio ancora padrone-servo, infine identificabile con quella di colonizzatore-colonizzato. La donna è colonizzata dall'uomo e diventa simbolo dell'asimmetria patita da interi paesi.

Inoltre, la figura femminile non tradizionale può assurgere anche a rappresentazione dell'altro da temere: la donna ammaliatrice minaccia la virilità dell'uomo padrone, del quale manifesta le debolezze. La donna amante espone l'uomo al rischio di essere giudicato-contrariamente al suo solito ruolo di infliggere punizioni- secondo regole morali, sociali e religiose.

La donna è dunque l'emblema dell'adulterio e del tradimento, però con queste sue caratteristiche ha potenzialmente la forza necessaria per minacciare la stabilità del potere-causando per esempio scandali- in una lotta tra sfruttatori e sfruttati.

Queste tematiche sono presenti in *'Imra 'inda nuqtat aš-šifr, Una donna al punto zero*, romanzo del 1975, dove la scrittrice prende spunto dalla sua esperienza personale e professionale di psichiatra per costruire la trama narrativa. La protagonista è Firdaus, incarcerata con l'accusa di aver ucciso un uomo. Lo psichiatra del carcere propone di salvarla preparando un'istanza che la esima dall'esecuzione, ma la donna rifiuta di firmare questa istanza. Infine lo psichiatra chiederà alla scrittrice- qui anch'essa psichiatra- di incontrare la carcerata a colloquio, ma sarà proprio quest'ultima a rifiutarlo ripetutamente, accettandolo solo alla fine. Il giorno del colloquio Firdaus chiede a Nawāl di sedersi a terra ed emergono dal dialogo le vicissitudini della condannata. Rimasta orfana nel suo villaggio d'origine fu affidata a uno zio de Il Cairo. Ottima studentessa, verrà poi promessa in sposa a uomo di sessanta anni, dal volto deturpato. Dopo varie vicissitudini in fuga da questo sposo non desiderato e dopo aver incontrato vari approfittatori, finirà per fare la prostituta. Tra gli altri incontrerà Ibrahim, in realtà promesso a un'altra donna, con il quale intratterrà solo una breve relazione. Successivamente Firdaus ucciderà un uomo, che cercava di gestire la sua attività di prostituta. L'ultimo cliente che incontra è un emiro arabo, che la retribuisce lautamente. Alla fine del rapporto però essa lo schiaffeggia e l'emiro la fa condannare a morte. Nonostante il significato del suo nome, paradiso, la miseria e l'infelicità costanti nella vita disgraziata di Firdaus, terminano con l'estrema infelicità, cioè la morte. Il testamento di Firdaus sta in una dichiarazione rilasciata a Nawāl: mi vogliono uccidere non per quel che ho fatto, ma perché temono che io parli. Il sistema di repressione parte dall'uomo più ricco, dall'alto, non da quello ucciso. L'emiro che ha agito contro la morale religiosa e la legge-frequentando una prostituta- tuttavia invoca la legge stessa contro

Firdaus e la denuncia che egli sporge incontra il favore delle strutture amministrative e di governo.

Parimenti, l'apparato di governo dei diversi paesi colonizzati a lungo aveva perpetrato il male della colonizzazione dall'alto, schierandosi con gli invasori stranieri, anziché con il proprio popolo.

Libano: identità e modernità dai primi intellettuali maroniti a Rašīd al-Daʿīf

Il Libano, dopo prolungato assoggettamento alle potenze coloniali, è stato coinvolto nelle vicende vicinorientali che hanno attestato la «fine degli imperi»²⁵, con i vari tentativi di affermare il potere statale attraverso entità istituzionali autoctone neocostituite. Il dominio ottomano si prolungò più di altri, tra il 1516 e la battaglia di Megiddo del 1918, pianificata dal generale Allenby in funzione anti-turca. Successivamente, a seguito delle conferenze di pace della prima guerra mondiale, il Libano fu posto sotto mandato francese, nel periodo 1918-1943. In quest'ultima data la Francia, già indebolita dall'occupazione nazista del settore nord, non ebbe la forza di mantenere il suo controllo coloniale sul Libano, che rimase brevemente monitorato a distanza dai Britannici. Risale al 1943 l'indipendenza del Libano, segnata dalla proclamazione del Patto nazionale. Questo era relativo alla spartizione confessionale del paese, i cui effetti perdurano tutt'oggi. Un ruolo di primo piano, tra gli altri, spettò ai cristiani maroniti, che si aggiudicarono il diritto di ottenere la carica di Presidente e anche quella di Capo di Stato Maggiore della Difesa. Il ruolo riconosciuto ai maroniti in Libano è sempre stato quello di ponte con l'Altro cristiano-occidentale, ruolo fomentato dalle potenze coloniali europee in funzione anti-ottomana.

I cristiani maroniti del Libano ben accolsero questa funzione assegnata loro, infatti erano tra i più interessati a liberare il paese dall'assoggettamento ai Turchi musulmani. Agli occhi dei Francesi colonizzatori, il Libano, rappresentato innanzitutto dai cristiani maroniti²⁶, ha goduto del ruolo di interprete dell'Occidente verso gli Arabi e fautore delle istanze arabe nei confronti dell'Occidente. Questo era il ruolo che il paese, nel suo percorso verso il nazionalismo, doveva mantenere secondo due intellettuali del primo Novecento: Kamāl Yusuf al-Ḥajj (1917-1976) e ʿAbdallāh Lahhud (1899-

²⁵ Roger Owen, *Stato, potere e politica nella formazione del Medio Oriente moderno*, Il Ponte, Milano 2005, pp. 32-78.

²⁶ Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity. A Study in Ideology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003, pp. 204-218.

1988). Entrambi, come altri in seguito, proposero le loro riflessioni sulla storia passata e recente del paese, per cercare di trovare e giustificare la sua opportuna collocazione dentro lo scenario internazionale. Facendo un passo indietro nel tempo, già dalla fine dell'Ottocento, cioè fin da quando la potenza dell'impero ottomano cominciò a vacillare ed era, per così dire, nell'aria che le potenze occidentali l'avrebbero sostituito, furono proprio alcuni Maroniti del Libano a portare avanti istanze nazionalistiche, innalzando la lingua araba a fattore identitario chiave.

Come la storia ci ha ormai insegnato, sappiamo oggi che le politiche linguistiche celano vari altri fattori, tutti perlopiù di natura non linguistica. Fu questo il caso del Libano, dove la difesa della lingua araba standard divenne il fattore attorno al quale riunire arabi di diversa estrazione, quale elemento che trascendesse (o facesse intenzionalmente dimenticare?) l'appartenenza etnica e religiosa di ciascuno, nel mosaico Libano. Un precoce difensore della lingua araba fu Ibrahīm al-Yaziji (1847-1906), anch'egli cristiano maronita, il quale delineò quello che oggi chiameremmo *language planning*. Al-Yaziji istigava a rivitalizzare la lingua araba, impoveritasi nei decenni perché marginalizzata da governatori non arabofoni. Innovare la lingua era un sistema per modernizzare le comunicazioni, da cui scaturiscono la rappresentazione del sé e la consapevolezza²⁷. Lingua e nazione sono, per l'autore, un tutt'uno e il *revival* della prima porta necessariamente al *revival* della seconda. Linguisticamente, va notato che al-Yaziji usava il termine *'umma* indicante in arabo la comunità sovranazionale e non il corrispondente termine politico di *watan*. Tale scelta lessicale si prestava a essere più incisiva e unificante in ottica di legittimazione identitaria locale e pan-araba di riscatto, all'interno di una realtà politica estremamente frammentata, in cui gli stati del Vicino Oriente tutto erano assoggettati alle potenze straniere. Al-Yaziji, osservando ad esempio le espressioni francesi usate largamente in Libano per i saluti, notò che fosse piuttosto necessario educare i giovani a usare la lingua madre per diffondere una rappresentazione del «sé arabo» più positiva e consapevole della maggior ricchezza culturale, rispetto a quella di altre nazioni. Dunque, adesso spettava agli arabofoni darsi una mossa per riacquisire la necessaria vitalità: evidentemente linguistica come pretesto, politica e identitaria in realtà, benché le ultime presentate come conseguenza naturale della precedente. Tuttavia, da al-Yaziji in poi, le rivendicazioni linguistico-identitarie manifestavano un tentativo di modernizzazione, ma

²⁷ *ivi*, pp. 96-108

senza modernità nei fatti²⁸. Essa rimaneva concepita e collocata nell'Occidente, con il suo sviluppo tecnologico e le condizioni di vita migliori. La modernità ha continuato a lungo a essere associata all'Occidente e il rapporto ambivalente verso entrambi è stato sia di percezione della necessità, sia di minaccia all'identità. In definitiva, se l'identità afferma il sé, la modernità lo tradisce, perché celebra l'altro, i suoi mezzi, i suoi sistemi.

Rimanendo sul tracciato degli intellettuali cristiani libanesi, è nostro contemporaneo Rašīd al-Ḍaʿīf (1945) autore di *ʿAzīziyy al-sayyid Kawābātā*, *Mio caro signor Kawabata* opera in forma di memoria-monologo del 1995²⁹, che ripercorre la guerra civile libanese- mai terminata-tra gli anni Settanta e Novanta³⁰ (Owen 2005: 172-173, 243-246). Il Rašīd protagonista e il Rašīd autore si sovrappongono. Il primo è uno studente rivoluzionario, che trova la morte durante la guerra civile nel 1991 e racconta gli eventi, poco prima di morire e nel suo ondeggiare tra stati di consapevolezza e d'incoscienza. La finzione narrativa è innescata dall'indirizzare l'opera a uno scrittore giapponese già premio Nobel nel 1968, offrendo l'occasione di rielaborare gli eventi storici e soppesare le rappresentazioni culturali tra Libano e Occidente. Il destinatario giapponese, dalla sua cultura così diversa ed estranea alle logiche politiche libanesi, probabilmente si sarebbe dimostrato capace di ascoltare con sincerità e disinteresse le argomentazioni del nostro autore. Le dimensioni temporali di presente, passato e futuro si mescolano in al-Ḍaʿīf, che infatti scrive a un autore ormai deceduto in merito a fatti passati e recenti del Libano. L'andirivieni tra fasi cronologiche e narrative differenti contribuisce a esprimere il disorientamento di chi è rimasto deluso dalla mancata affermazione della propria identità e dal fallimento globale dell'ideologia occidentale abbracciata, cioè il marxismo nella sua declinazione per l'autodeterminazione dei popoli. L'autore trova il modo di narrare, con chiaro intento autobiografico, sia le vicende personali del Rašīd studente sia quelle libanesi: dalla sua infanzia passata in un villaggio rurale, nell'area montana sopra Beirut, fino agli anni del suo entusiasmo politico durante la vita universitaria nella capitale. Sottolinea come le istanze di modernizzazione e identitarie del sé non facessero affatto presa sui contadini del suo villaggio natale-incluso su suo padre- che non lo capivano. Menziona

²⁸ Samira Aghacy, *Contemporary Lebanese Fiction: Modernization without Modernity*, "International Journal of Middle East Studies", 38[4] (2006), pp. 561-580

²⁹ Rašīd Al-Ḍaʿīf, *ʿAzīziyy al-Sayyid Kawabata*, Mukhtarāt, Beirut 1995.

³⁰ Roger Owen, *Stato, potere e politica nella formazione del Medio Oriente moderno*, pp. 172-173, 243-246.

anche i rimproveri del genitore per l'ateismo del figlio, che così facendo si mostrava sostanzialmente ingrato verso i cristiani che riuscirono a ottenere l'appoggio francese per l'indipendenza. In definitiva, la percezione dello straniero europeo nel popolo libanese meno istruito è dipinta come salvifica, perché contro gli Ottomani.

Al-Da'if ci suggerisce allora la difficoltà che ideali di libertà e rivendicazioni possano mai attecchire e aver successo in Libano, dove il neo-colonizzatore francese è visto addirittura come liberatore. L'effetto sortito dall'ideologia che l'autore voleva divulgare è dunque percepito all'opposto: nella percezione popolare, l'identità libanese era nata grazie alla collaborazione tra cristiani autoctoni e cristiani occidentali. L'ateismo marxista invece la disintegra. I genitori sono presi a rappresentanti delle categorie di uomo e donna, rispettivamente; nel dialogo messo in scena con la madre, il protagonista cercherà di trasmetterle delle nozioni di fisica sulla terra (cfr. l'impresa di Yuri Gagarin sullo sfondo delle vicende storiche relativamente recenti), conducendola verso dei ragionamenti astratti. Questi saranno immediatamente riportati al concreto, perché la donna risponderà al figlio che i suoi studi, a ogni modo sia la terra, gli faranno trovare un lavoro migliore di quello misero del padre e questo è l'importante. La delusione sta proprio nel rifiuto, da parte del mondo tradizionale, delle categorie di pensiero astratte, che potrebbero liberare le identità e affermare la forza di un popolazione. Quest'ultimo invece continua a preferire manifestazioni concrete di risultati minimi e individuali (il lavoro migliore), anziché collettive e lungimiranti.

La modernizzazione, dunque, non viene vissuta come liberazione sul piano ideale e ideologico, ma come minaccia alla tradizione e all'identità, che lì è radicata. Ciò, secondo al-Da'if, condanna al fallimento i tentativi di cambiamento ed emancipazione, perché non apprezzati né supportati dal basso. Al-Da'if riporta un episodio, quando un compagno musulmano colpito a morte domanda a Rašid di recitare per lui la prima sura del Corano. Rašid, cristiano, non la conosce. Tuttavia improvvisa una declamazione per rassicurare, almeno con la voce, l'amico moribondo, che di certo ormai non potrà distinguere le parole. Capiamo allora che l'ambivalenza tra vecchio e nuovo, fra tradizione e modernità, non è solo della società, ma anche dell'autore-Rašid. Egli fondamentalmente non se la sente di prendersi la responsabilità di recidere le certezze del compagno, tantomeno è capace di rimpiazzarle con assicurazioni alternative, altrettanto valide. Il dilemma del Libano rappresentato dall'autore rimane dunque a metà strada tra Occidente e Vicino Oriente, incapace e impossibilitato al tempo stesso nel compiere una

scelta di posizionamento definitiva. Ciò convalida la definizione assegnata al paese da Henry quale democrazia frammentata (Henry 2001)³¹ dove i problemi economici passano in secondo piano, essendo prioritari quelli sociali. Libano, ma anche Israele, Turchia e Iran, sono paesi composti da diversi gruppi etnici, religiosi e linguistici. La prima preoccupazione dei governi è stata di tenerli assieme in modo pacifico. L'economia e le industrie sono per gran parte statali, lo sviluppo non raggiunge però livelli soddisfacenti, anche perché mancano le risorse per gli investimenti. Lo Stato, storicamente, ha assorbito alti costi per le spese militari per la sicurezza, non ultimo il problema della corruzione tra suoi funzionari.

In definitiva, non c'è stata modernizzazione-né lo Stato ha saputo innescarla- sul piano della piena emancipazione del sé vs. l'altro, come suggerisce Rašīd al-Ḍa'īf .

Libano: l'impatto della modernità sul ruolo della donna, vista da un uomo

Nell'ambito dell'affermazione delle identità e dei conflitti che ciò può generare, un ruolo di primo piano lo rivestono le rivendicazioni della libertà femminile. Questa viene presa a emblema dell'Occidente da vari scrittori, incluso da Rašīd al-Ḍa'īf nel suo *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb, Chissenefrega di Meryl Streep* del 2001. Il romanzo affronta tabù e questioni morali, adottando registri linguistici differenti, in maniera versatile e guidata dalla situazione. Nel romanzo s'incontrano l'arabo standard e libanese, assieme ad alcune espressioni in inglese e francese. La lingua della narrazione conferisce una dimensione di realtà e informalità, tale da rendere l'opera più realistica.

La trama narra di un marito ossessionato dal desiderio di possedere la sua donna, per mantenere il suo dominio sulla moglie, la quale invece imita la vita delle donne occidentali: simbolicamente, beve birra e fuma Gauloises. Nel ribadire la sua convinzione che sia giusto per un uomo imporsi sulla donna, anche con riguardo ai momenti più intimi della coppia, il marito Raššūd (affettivo di Rašīd, stesso nome dell'autore) arriva a domandarsi apertamente, in parlata libanese: *šu-l-muskile?* qual è il problema? Interrogandosi, continua retoricamente: non sono io l'uomo? non ho io il diritto di godere di mia moglie giorno e notte come desidero? Naturalmente per contro a questo tradizionalismo maschilista, troviamo un'altrettanta

³¹ Clement Henry, Robert Springborg *Globalization and the Politics of Development in the Middle East*, Cambridge, Cambridge University Press 2001

impropria esagerazione nel comportamento ribelle della moglie, poco affettuosa verso il coniuge.

La coppia di protagonisti ha una casa, ma vive con i genitori di lei, con la scusa che la moglie lamenta di non avere il televisore funzionante nella nuova abitazione. La convivenza con i suoceri, però, implica un forte disagio nel vivere liberamente i momenti di intimità tra i due neosposi, vissuta con particolare malessere da Raššūd. L'asprezza tra moglie e marito cresce di giorno in giorno, finché-in parte per l'exasperazione, in parte per dar seguito alle sue convinzioni maschiliste sulle relazioni asimmetriche tra uomo e donna- Raššūd tradisce la moglie con una sarta, che era entrata in casa per cucire le tende dell'appartamento. In tale occasione, Raššūd approfitta di lei tradendo la moglie. Essa se ne rende conto e lo lascia, nonostante sia già incinta: con ciò compie un gesto di affermazione della propria autonomia, inconsueto per il contesto libanese. Nel frattempo, Raššūd, per convincere la moglie a vivere da soli nella loro casa, aveva comprato una nuova TV e sistemato il cavo di trasmissione del segnale. La svolta nella narrazione arriva quando Raššūd vede in TV il film *Kramer contro Kramer*, la cui protagonista è appunto Meryl Streep. Il film risale al 1979 con la regia di Robert Benton e fu tratto dal romanzo del 1977 di Avery Corman. La trama del romanzo arabo s'ispira profondamente al film e all'opera di Corman, eccezion fatta per le vicende relative al figlio (nel romanzo arabo deve ancora nascere). Le opere originali occidentali infatti narrano di una coppia in disaccordo fino al divorzio, dove il piccolo figlio inizialmente vivrà con il padre, che tuttavia non ha tempo a sufficienza da dedicargli, a causa del lavoro. Il padre finirà poi per preferire di dedicarsi al figlio, trascurando e infine perdendo il lavoro iniziale. L'episodio di un incidente in un parco giochi causerà al bambino una ferita, che la madre addurrà come pretesto per dimostrare l'inadeguatezza del marito nei confronti dei doveri paterni. La madre dunque pretenderà di riprendere con sé il figlio, ma alla fine desisterà. Si renderà conto che ormai egli ha impostato la sua vita con il padre, dunque lo lascerà vivere con lui.

La protagonista di questo film, Meryl Streep, incarna la donna occidentale libera, autonoma, in posizione dialettica con l'uomo verso il quale ha la forza di farsi le proprie ragioni e portare le sue argomentazioni. Inoltre, essa è capace e riesce a vivere da sola, non solo senza marito, ma addirittura senza il figlio, cioè venendo meno a un ruolo naturale, indiscusso nelle società tradizionali, quella libanese inclusa.

Raššūd, dopo aver visto il film,immagina di incontrare Meryl Streep, che ha abbandonato il marito. Si figura di trovarla un giorno sulla strada da Tripoli a Beirut. Le dà un passaggio e la porta a casa sua. A ogni modo, la

libertà sfacciata di questa donna occidentale, che sceglie la sua indipendenza tralasciando addirittura il piccolo figlio, non piace al nostro protagonista il quale afferma che non sia giusto sostituire un errore (la lite con la famiglia) con un altro errore (il tradimento a casa del libanese). Questa valutazione sull'*errore della donna* continua a valere anche per una donna occidentale emancipata, che ha tutto il diritto, nell'ambito della sua cultura, di lasciare marito e figli. Emerge poi un confronto tra Meryl Streep la moglie libanese, con i diversi esiti nella cornice delle diverse società. La libanese aveva intrattenuto una precedente relazione con un cugino, dunque sposare Rašid- come confessano essa stessa e sua madre- aveva rappresentato una soluzione alla perdita di verginità. La donna libanese, inoltre, dopo il divorzio dal marito e benché già incinta, decide di abortire e scappare verso i fratelli che vivono nel Golfo arabo. In definitiva la libanese risolve le sue crisi rinunciando a parti di sé stessa (il figlio) e rifugiandosi nell'ambito familiare (i fratelli). Invece, l'occidentale si realizza nell'allontanamento: non perde, bensì guadagna sul terreno della sua caratterizzazione, per quanto in un percorso doloroso.

Molte critiche sono state avanzate sull'opera: per esempio, va ricordato che l'autore è stato accusato con questo romanzo di essere uno scrittore pornografico. Effettivamente, ci sono svariate scene- e talvolta di cattivo gusto- che descrivono momenti fin troppo intimi, non strettamente funzionali alla trama. Vale la pena ricordare con le parole stesse di al-Ḍaʿīf come egli si è difeso da tali accuse, dilungandosi anche in considerazioni sulla modernità e l'incontro con l'altro occidentale, particolarmente utili a questa ricerca:

Non mi stancherò mai di ripetere che il letto è il luogo in cui il moderno Occidente incontra l'Oriente tradizionale, spesso violentemente. Per letto intendo costumi e valori morali. Gli effetti dello shock della modernità causato dalla conquista dell'Egitto di Napoleone Bonaparte continuano a diffondersi e approfondirsi nel mondo arabo. [...] Da allora l'Occidente è stato il modello da seguire e il pericolo da evitare. [...] L'Occidente è dentro di noi. Non è l'altro come alcuni vorrebbero farci credere. [...] Alcuni dei valori occidentali sono esplicitamente accettati da tutti, mentre altri che riguardano principalmente il dominio dei buoni costumi, inteso nel senso di condotta morale, sono invece esplicitamente respinti da quasi tutti. [...] Ma questa differenza non è dovuta ad alcuna ipocrisia, come affermano alcuni in fretta, ma a un confronto spesso aspro tra valori moderni e tradizionali alla base di ognuno di noi. [...] Questa differenza tra ciò che viene detto e ciò che

viene praticato è dovuta, a mio avviso, al fatto che la donna stessa è profondamente cambiata. [...] Le donne arabe sono molto attente ai cambiamenti che influenzano la situazione delle donne occidentali. L'immagine che abbiamo delle donne arabe, nel nostro paese, nei paesi arabi e nei paesi occidentali, dovrebbe assolutamente essere messa in discussione. [...] Gli uomini nel mondo arabo si rifiutano di ammettere che le donne sono diverse dall'immagine che hanno di loro e gli occidentali non fanno alcuno sforzo per mettere in discussione i loro stereotipi.[...] Vorrei anche sottolineare che molte parti interessate, critici o lettori, criticano questo tipo di romanzi che toccano i costumi, per essere sottoposti all'influenza dell'Occidente e ne affermano l'estraneità alla nostra tradizione letteraria. Questa affermazione è semplicemente completamente falsa. Durante il primo periodo (ndr. dagli albori dell'islam al periodo abbaside) la letteratura araba godette di totale libertà nel campo della morale. [...] Fu durante il periodo della *nahḍa* che il pudore divenne di rigore e che la letteratura dovette affrontare questioni serie o politicamente corrette. Ma le cose stanno cambiando. Una corrente romantica sempre più importante affronta i problemi dei costumi senza tener conto delle esigenze del pudore³².

Infine, per provare a cogliere sul piano linguistico la strategia espressiva di al-Daʿīf, merita spendere qualche parola sull'impiego della variante libanese nel romanzo, che pone diverse questioni anche sul piano della traduzione³³. Ciò è evidente fin dal titolo *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*. È intenzione precisa dell'autore, come emerge fin da subito con una prima analisi linguistica del titolo dell'opera, rendere l'immediatezza e, talvolta, la crudezza di certe scene impiegando l'arabo libanese, che meglio esprime l'informalità o addirittura la sfacciataggine di certi episodi. In particolare per il titolo, il verbo impiegato risulta da una serie di modifiche a partire dalla radice *f-ṣ-l* (separare) adottata in ottava forma, dunque con l'inserzione di una *tā'* dopo la prima radicale e l'aggiunta del prefisso *alif* vocalizzato *i*. Per conseguenza: *f-ṣ-l* > *iftaṣala*. Il tratto di enfasi (faringalizzazione) della seconda radicale influisce anche sulla

³² Raṣīd al-Daʿīf, *Le lit-un lieu de confrontation*, "Intervention prononcée lors des 2èmes Assiesinternationales du romain", organisées par La Villa Gillet et Le Monde, Publiée dans les Actes des Assises, aux éditions Christian Bourgeois, Lyon, 2008, <http://www.rachideldaiif.com/le-lit-un-lieu-de-confrontation-assises-internationales-du-roman-lyon-mai-2008/> [28 aprile 2020]

³³ Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di Gino Giommetti, Macerata, Quodlibet 2003.

tāʾ aggiunta per l'ottava forma, dunque risulta questa stessa faringalizzata: *iftašala* > *iftašala*. Infine, per metatesi, con inversione fra *tāʾ* e *šad*, ulteriormente seguita da dislocazione di *fāʾ*, il risultato è: *iftašala* > *istašala*. Il significato dall'originario senso di «separare» si spinge fino a «trascurare, non curarsi», arrivando al «chisseneffrega» della traduzione italiana, più eloquente qui che in varie altre lingue (*au diable* del francese, *al diablo* dello spagnolo, *who's afraid* dell'inglese etc.) per esprimere distacco, quasi ripudio. Il ripudio si riferisce al rifiuto-delusione di Raššūd nei confronti della donna occidentale protagonista del film, per certi versi vista come un pericolo di contagio nei confronti della moglie. Maryl Streep è padrona di sé, è disposta ad abbandonare sia il marito sia il figlio, per la sua realizzazione. Rappresenta, perciò, un cattivo esempio di condotta per sua moglie, la quale tuttavia già condivide e in parte ha cercato di adottare lo stile occidentale. Raššūd, tuttavia, non è disposto a riconoscere un processo che in realtà si è già avviato: la modernizzazione della figura femminile verso la conquista dell'emancipazione dai ruoli tradizionali e fa di tutto per ritardare questo percorso. Conclude, a mo' di autogiustificazione, dicendo: *fi kull balad ziyy* cioè in ogni paese c'è un costume, dopotutto.

L'impatto della modernità su una scrittrice libanese a Londra: Ḥanān al-Shaykh

È stata esperienza comune di molti autori arabi la migrazione all'estero, fattore che ha plasmato e caratterizzato molte delle loro opere. La scrittrice libanese Ḥanān al-Shaykh (1945) ha dedicato addirittura un romanzo alla sua esperienza di vita a Londra, *Inna-ha London ya 'azīziyy*, *Questa è Londra, caro mio*³⁴ dove ha osservato e vissuto gli effetti della diversità culturale tipica di questa città. L'autrice tuttavia offre una riflessione particolarmente ricca sul tema alterità-identità, o per dirla diversamente stranieri-arabi. La propone sia per qual che riguarda un contesto straniero quale la città europea di Londra, ambientazione del suo romanzo; sia tramite alcune riflessioni che riguardano la sua Beirut. Ha menzionato la sua città in varie interviste,³⁵ dove ha raccontato la sua vita e la capitale.

³⁴ Ḥanān Al-Shaykh, *Inna-ha London ya 'azīziyy*, Dar Al-Adabm, Beirut 2001.

³⁵ Ḥanān Al-Shaykh, *Scheherazade: from Storytelling Slave to First Feminist*, "Authors Interview", 2013, <https://www.npr.org/2013/06/09/189539866/scheherazade-from-storytelling-slave-to-first-feminist> [12 maggio2020]; Ead., *The New Sharazad*, "Sweet Briar College World Writers Series", 15 marzo 2000, Testo fornito dall'autore a "Gifts of Speech", 2020, <http://gos.sbc.edu/a/Al-Shaykh.html> [14 maggio2020];

Al-Shaykh, ripercorrendo lo status attuale della sua cultura araba e la realtà del suo paese, ci invita a indagare sotto le apparenze dei simboli per trovare l'essenza autentica e libera dalle sovrapposizioni di civiltà straniere, che hanno soffocato Beirut. Esempio di questa soggezione è anche la prevalenza di un panorama linguistico anglofono o francofono che assedia la città. Afferma al-Sahykh:

But I am being besieged. There is very little culture that I can call my own anymore. Mercifully, today, literature still etches its words onto the page, novels and poetry continue to be published, and creativity finds its artistic voice. But Arabic, that lonely mother-tongue of mine, begs for an audience, for a place, however small, away from the mindless chatter of its children – Mickey Mouse decorates the lanterns celebrating the end of Ramadan, the holiest month in the Muslim year. Every restaurant I visit offers me menus printed in English or French, and every time I greet a waiter with “Massa alkheir”, he unleashes his “Bonsoir”. Bakeries, hairdressing salons, fast-food kiosks, display signs written in comical English. I’ve become a wannabe: a French wannabe, an American wannabe, every kind of wannabe. There are culprits and victims in this global village. There are victors and losers³⁶.

L'identità araba è soffocata, ad esempio, da un *Topolino* invadente, che decora le lanterne del Ramadan. Questo fatto, emblema di altri più gravi, causa alienazione nelle personalità, che perdono la loro caratterizzazione e si tramutano in aspiranti (*wannabe*) Altri: Francesi e Americani in primo luogo. Essi perdono il ruolo di protagonisti e diventano quindi vittime in casa loro. Il paesaggio delle città arabe pure è stato violentato da sovrapposizioni prepotenti di simboli occidentali su realtà locali. Commenta in proposito l'autrice:

It's true that back at home, unimaginable wealth chokes me. But it is poverty, poverty that claims my streets. I dine on the roofs of five-star hotels, then graciously buy chewing gum from the old and the homeless shyly crowding at the exit. My money multiplies in a glass tower with “Bank” written on it, but my small change goes to beggars knocking on my car window. In great mosques and even grander churches, I marvel at the majesty of God. Outside, I meet a mother who no longer remembers the names of her children because she has so many, and when I stand, dazzled by the smile on the face of one of her little girls,

³⁶ ibidem

the mother says, "Please take her, perhaps with you she'll have a future"³⁷.

Beirut è anche stato il luogo dov'è cresciuta e cui sono associati i ricordi delle vicissitudini familiari. L'autrice nelle medesime interviste riferisce di essere cresciuta a Beirut, circondata da donne molto capaci, come fossero tante Sherazade. Per destino, essa stessa venne soprannominata la nuova Sherazade quando iniziò a pubblicare. L'autrice però inizialmente rifiutava tale accostamento, sentendosi più moderna o forse più intelligente addirittura di Sherazade, che nel pregiudizio arabo comune era poco più di una schiava, la quale cercava di non farsi uccidere dal re. Tra l'altro, al-Shaykh da giovane si chiedeva cosa avesse trattenuto la donna dall'avvelenare o pugnalare il re-padrone, fatto che aveva potenziato la sua disistima verso la protagonista dei celebri racconti. In più, il rifiuto iniziale di questa figura si deve a un altro stereotipo associato in epoca moderna: essere la voce sexy, diffusa nelle trasmissioni dei racconti via radio, dell'attrice egiziana Zou Zou Nabil. Successivamente, l'autrice riferisce di essersi invece innamorata di questa figura e della sua intelligenza femminile, capace di creare storie e di manipolare anche l'uomo più oppressivo. Così con il tempo ha amato Sherazade, per non essere vincolata a condizionamenti religiosi. L'eroina classica è dunque stata la prima femminista che al-Shaykh ha conosciuto, ispiratrice del suo pensiero e della sua arte narrativa, che adotta il tropo di Sherazade già analizzato in al-Sa'dāwī.

Tuttavia, il primo esempio di liberazione femminile, concreto e non letterario, la scrittrice lo ha visto in sua madre: rifiutò inizialmente di prendere in sposo il cognato (e di sobbarcarsi, per conseguenza, l'allevamento di tre nipoti rimasti orfani di madre). Poco dopo, a seguito di numerose pressioni accettò di sposarlo, per poi abbandonarlo alla nascita di Ḥanān. Nel ricordo della nostra autrice, la madre è descritta come una sognatrice ribelle, rapita dalle atmosfere delle telenovele egiziane, anziché assoggettata alle regole della società tradizionale. La madre aveva un'amica, altrettanto ribelle, che pur di non sottostare alle regole della società tradizionale maschilista si dette fuoco. In questo, commettendo però un errore: quello di arrendersi, danneggiando sé stessa, anziché trovare un inganno per salvarsi *alla Sherazade*. Il merito maggiore di un'eroina femminile e femminista è allora nel correre un rischio, adottare un comportamento alternativo rispetto al passato, nel tentativo che sia risolutivo della condizione di oppressione.

³⁷ ibidem

L'autrice, di nuovo nella stessa intervista, riflettendo sullo sviluppo dello status della donna vs. l'uomo, ammette e implicitamente ringrazia la generazione di scrittori arabi degli anni '90, che hanno accettato e riconosciuto una coeva generazione di autrici donne, nel loro ruolo utile per ribadire di non essere solo simboli di fertilità associate alla madre-terra, ma esseri umani dotati di personalità.

Analogamente a Beirut, anche Londra è una città ricca di contraddizioni e criticità. L'opera *'Inna-ha London ya 'azīziyy* narra dell'impatto di tre protagonisti arabi con l'alterità inglese, oltre alle vicende del britannico Nicholas. Le loro disavventure personali si scontrano con la dura realtà della metropoli, dove per i personaggi arabi prevalgono il senso di esilio, sradicamento, migrazione e perdita. Il primo incontro-impatto tra i personaggi avviene per i sobbalzi causati da alcune turbolenze a bordo di un volo Dubai-Londra, sul quale si trovano a viaggiare. Emerge dunque il viaggio come primo male e causa dello sradicamento. I viaggiatori sono Amira, marocchina di origine e trasferitasi a Londra come domestica, finita poi a fare la prostituta di lusso per facoltosi arabi e londinesi della city; il suo opposto è Lamis, irachena che ha vissuto da rifugiata in Siria e Libano, donna ansiosa e docile. La madre l'aveva obbligata a sposare un iracheno ricco, che l'ha portata a vivere a Londra. Dopo poco però la coppia divorzia e Lamis cerca di sostituire la sua cultura originaria con quella locale, stilando addirittura una lista di cose da fare: imparare l'accento londinese, fare amicizia con gli Inglesi, non mangiare più cibo arabo e non usare più il kohl nero sugli occhi;³⁸ Samir, unico personaggio maschile, rivela in realtà di essere omosessuale. Fin da piccolo, indossava i vestiti della madre e ormai da sposato con figli, raccontava alla moglie di uscire vestito da donna per non essere reclutato dai soldati durante la guerra civile. Il suo viaggio a Londra è dovuto a un'operazione di contrabbando (ma ingannato, lo capirà in seguito), per cui deve viaggiare trasportando con una scimmia piena di diamanti, che saranno recuperati dai complici al suo arrivo a Londra. Qui inizierà a vivere la sua vita omosessuale. Infine c'è Nicholas, specialista di artigianato orientale, che lavora da Sotheby's, ma non sa nulla della cultura araba la quale sta dietro le merci che pure vende. Egli intratterrà una relazione con Lamis e la inviterà a compiere insieme un viaggio in Oman. Al rifiuto della ragazza di viaggiare e pernottare nella stessa camera, motivato dal divieto nei paesi islamici di condividere spazi tra uomini e donne arabe, Nicholas rimane esterrefatto e riflette sulla propria cultura dicendo:

³⁸ Hanān Al-Shaykh, *Inna-ha London*, pp.31-32

Ogni volta che ho un contatto con altre culture, scopro come siamo ingenui. La verità è che non sappiamo nulla della situazione politica in Iraq. Ogni volta che viaggio percepisco che siamo gente strana. Quando ero piccolo pensavo che fossimo normali ... ma ora sento che gli Inglesi sono introversi, timidi e privi di fiducia in se stessi. Abbiamo molti tabù, che cerchiamo di evitare: ricchezza, sesso, religione³⁹.

Un altro elemento che emerge dal confronto ravvicinato tra Nicholas e Lamis- effettivamente l'aspetto più interessante del romanzo per questa ricerca- è lo svolgimento della loro gioventù. La famiglia di Lamis la obbligò a sposarsi, mentre quella di Nicholas gli consigliò di viaggiare ed esplorare il mondo, cosicché scelse di visitare l'India. Da qui, la sua passione per in manufatti orientali, e la fortuna di aver trovato un lavoro nello stesso ambito. Le possibilità, le condizioni di vita oggettive, il ruolo della famiglia d'origine, stabiliscono i percorsi individuali dei due ragazzi. La più svantaggiata, Lamis, rivela però di essere più consapevole e di aver sviluppato meglio l'intelligenza di adattarsi e riciclarsi ad una nuova vita.

Una protagonista chiave nella trama del romanzo è, indubbiamente, la stessa Londra. La città è lo spazio narrativo e reale, che offre il pretesto di far incontrare, osservare e descrivere in contemporanea personaggi molto differenti tra loro. Come afferma El-Enany⁴⁰: «London liberates them from all that. And it is from the tug-of-war between internal home-grown inhibitions and the sense of release they experience in London that the dramas and commedie of the novel arise». Personaggi così diversi raramente si sarebbero incontrati nella realtà, ma è proprio la simultaneità della loro presenza sulla scena che fa risaltare il ruolo di Londra quale acceleratore delle alterità, che si riflettono nella narrazione quale veicolo per il messaggio dell'autrice.

La migrazione ha obbligato gli Arabi a vivere con gli Altri europei e viceversa. Entrambi si frequentano e si incontrano, condividono spazi comuni in città, però si conoscono poco reciprocamente. È questo il motivo che fa emergere contraddizioni e malintesi, i quali sono duri a scomparire e- a detta

³⁹ Ivi, pp. 236-237

⁴⁰ Rasheed El-Enany, *Arab Representation of the Occident. East-West Encounters in Arabic Fictions*, Routledge, London-New York 2006, p. 198.

dell'autrice- costituiscono proprio l'essenza di Londra⁴¹. Infatti: *Inna-ha London, ya 'azīziyy*, questa è Londra, caro mio!

La donna e le relazioni asimmetriche in Libano, descritte ne La Storia di Zahra

La famiglia, il conflitto e le relazioni con l'Altro, incluso l'altro sesso rappresentano una costante in al-Shaykh, e ricorrono ugualmente in *Hikāyat Zahra, La storia di Zahra*⁴² opera che la nostra scrittrice pubblicò a sue spese nel 1980 e che continuò a procurarle problemi, al limite della censura, nella maggior parte dei paesi arabi. Il motivo sta nell'aver trattato il tema del corpo della donna e dei tabù legati alla maternità negata, per aver ripetutamente presentato l'argomento dell'aborto.

Il romanzo ritrae l'infanzia della protagonista e passa poi alla gioventù e alle relazioni asimmetriche che Zahra ha intrattenuto con alcuni uomini. Il mancato rispetto della persona e del corpo, segno anche di violenza e repressione, sono il pretesto per riflettere sulla relazione uomo-donna e le problematiche identitarie correlate, con focus sul mondo femminile. La sopraggiunta malattia mentale di Zahra, suggerita da alcuni atteggiamenti-quali ascoltare musica a volume eccessivamente alto, che infastidisce il marito oppure uscire per strada danzando-sono correlati ad atti di libertà personale, che la protagonista si concede. Il tema della pazzia⁴³ come fattore potenziale di liberazione per la donna era già apparso nella scrittrice egiziana al-Sa'dawi. In al-Shaykh risalta quale caratteristica uguale e contraria al silenzio, imposto alle donne nelle società patriarcali. La donna, silente oppure impazzita, continua a rappresentare l'Altro negato ed emarginato: in nessuno dei due casi possiede cioè uno status da protagonista, ma continua a essere annichilita. Al-Shaykh introduce in questa sua opera il tema della violenza,

⁴¹ Christiane Schlote, 2003, *An Interview with Hanan al-Shaykh*, "Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London", 1[2] (2003), <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/Schlote.html> (10.05.2020)

⁴² Hanan Al-Shaykh, *Hikāyat Zahra*, Dār al-'Adāb, Beirut 1989².

⁴³ Reem Atiyat, *Hanan Al-Shaykh's The Story of Zahra: a Post-Modern Feminist Literacy Criticism of Liberation through Madness*, "International Journal of English Literature and Social Sciences", 3[2] (2018), pp. 142-159. <https://dx.doi.org/10.22161/ijels.3.2.4> (25 maggio 2020).

percepita come rapporto asimmetrico o subita come pratica dell'aborto, correlandolo al sistema di vita patriarcale. Il risultato è la pazzia per la donna, se in tale contesto non accetta lo stato delle cose. La pazzia è allora al tempo stesso il problema e la soluzione: problema sul piano personale, soluzione sul piano sociale, perché offre una spiegazione di facciata alla ribellione della donna: è ribelle perché è matta e, dunque, tutte le ribelli sono matte.

Zahra cresce in una famiglia musulmana, con una madre sostanzialmente adultera, che non protegge la figlia da questa realtà, ma la coinvolge nei suoi incontri, per farsene scudo. Il padre nei ricordi di Zahra è un musulmano praticante e violento. La figura femminile è dunque presentata subito come disagiata. Zahra, da grande, ha una relazione con Malek, un uomo sposato, dal quale avrebbe dei figli se non fosse che si trova a dover rinunciare alla loro nascita, per due volte. Si origina da questo fatto la sua pazzia. Sperando di trovare una condizione migliore, prova a scappare-figuratamente e concretamente- verso lo zio Hashem, un libanese rifugiato politico che vive in Africa. Egli dimostrerà la sua disapprovazione allo scoprire che la giovane Zahra non è più vergine, al contempo manifestando desiderio nei confronti della nipote. Questa preferirà piuttosto avere una relazione con l'amico di Hashem, Majid.

Dopo varie vicende Zahra torna in Libano e si concede a un cecchino della guerra civile libanese, dal quale ha un figlio. Il compagno, prima dubitante, infine accetta di sposarla. Il ruolo di cecchino è simbolico: un uomo che spara su chi gli passa davanti per mestiere, senza curarsi affatto di chi sia. Quasi a suggerire che questo atteggiamento sia l'unico di cui sono capaci gli uomini che Zahra ha conosciuto: distruggere l'altro, senza sforzarsi di capire. In linea con questa concezione estremamente negativa, termina la vita di Zahra. Una scena finale del racconto presenta la protagonista in un momento di dolore-fisico o psicologico- in cui cade a terra e si interroga sulla causa del malessere: è l'ennesimo malore per un aborto subito oppure è il marito cecchino che l'ha inesorabilmente colpita, perché è passata davanti a lui? Il corpo di Zahra esplose così come la società libanese, ormai in preda alla guerra civile, alla violenza e alla distruzione. Per conseguenza, la relazione madre-figlio, forse l'unico indiscusso punto di forza nell'identità femminile all'interno delle culture tradizionali-viene messa continuamente in difficoltà, se non in discussione. Zahra, ripetutamente, deve rinunciarvi e prova a ricominciare daccapo più volte, aprendo nuove relazioni con uomini diversi: l'esito rimane immancabilmente lo stesso. L'alterità della donna non trova spazio nel monopolio identitario maschile. La donna vive difficoltà nel

trovare il suo posizionamento all'interno della società, anche nel ricoprire un ruolo tradizionale quale quello di madre.

Cambiando il contesto e abbandonata l'esigenza di estremizzazione per finzione letteraria, tuttavia non si risolve del tutto il problema del posizionamento del sé, neanche per una donna araba in Europa. La scrittrice stessa ha sperimentato spaesamento nel tentativo di definire la sua identità a Londra come donna araba che scrive. Difatti in un'intervista⁴⁴ rilasciata a Ball nel 2011 ha dichiarato che, in quanto scrittrice araba che vive in un paese non arabo, è stata soggetta alla mania altrui di catalogarla («to pigeonhole me») anziché essere considerata una romanziera e basta, come avrebbe preferito. Effettivamente è stata definita femminista, scrittrice donna, scrittrice mediorientale. Questo rivela, a detta di al-Shaykh, che l'attività di pura scrittura da parte di una donna araba risulta ancora abbastanza inconcepibile, se non politicizzata a tutti i costi. L'autrice lamenta infatti di dover sempre conferire un significato politico al ruolo femminile. Al-Shaykh riporta invece a Ball di aver sempre cercato uno spazio per parlare di sé in maniera autobiografica, senza voler rappresentare una categoria intera, né volersi confondere nel mucchio delle scrittrici arabe, come invece accadeva all'inizio della sua carriera da parte degli editori («they weren't going to take my writings seriously and were just going to lump me with other women writers of the Arab world»).

La problematica che emerge in al-Shaykh risalta da quanto essa stessa dichiara nell'intervista citata: il posizionamento del sé, correlato allo spazio fisico in cui vive: Beirut città (da giovane) o montagna (da piccola), l'Egitto (per gli studi), Londra (per la carriera). Effettivamente, sperimentare la vita in luoghi differenti obbliga a osservarsi da fuori, cercando di autorassicurarsi sul proprio destino, al contempo facendo emergere alienazione per il susseguirsi di esperienze troppo dinamiche. La scrittrice arriva a un punto in cui prova disagio sia collocandosi in patria che all'estero. Infatti, afferma che tra lei e il Libano c'è ormai un abisso perché troppo diversi sono da lei gli scrittori giovani libanesi; inoltre, che a Londra la considerano e invitano solo perché è una scrittrice araba, cioè perché incarna l'Altro che attrae curiosità in quanto tale, al di là di chi sia davvero. In definitiva, l'unico luogo cui al-Shaykh si sente di appartenere è quello che essa stessa ha creato, il luogo letterario dei suoi romanzi, fortemente ispirati a vicende autobiografiche. Con

44 Ball A. 2011, *Things That Walk with Me. Hanan Al-Shaykh in Conversation*, "Wasafiri", 26/1, 2011, pp. 62-66, <https://doi.org/10.1080/02690055.2011.534295> [27 maggio 2020]

la scrittura ottiene dunque un posizionamento adeguato, benché utopico, a fronte del deludente incontro con l'Europa.

Conclusioni: tratti narrativi tipici di postcolonialismo e postmodernismo in letteratura araba

Le domande su cosa siano colonialismo e postcolonialismo sono state affrontate da Loomba nel suo saggio pubblicato in italiano nel 2000⁴⁵. Loomba precisa che il colonialismo e il postcolonialismo, in ogni caso, rimangono idee romantiche intellettuali, perché nessuno si era preoccupato di documentare cosa ci fosse in certe aree del mondo prima dell'avvento dei colonizzatori. Questa premessa dà la misura del fondamento precario su cui si regge ogni definizione successiva. Loomba afferma che colonialismo significa, in sintesi, conquista e controllo delle terre e dei beni di altri popoli⁴⁶. Ciò è valso per tutti, in ogni luogo: dagli antichi Romani perfino agli Aztechi. La storia dei popoli è allora una storia di contatti, che producono una certa alterazione delle vite. Ad esempio, passando da organizzazioni sociali di tipo precapitalistico a capitalistico, con conseguente imperialismo dei ricchi sui poveri. In definitiva, gli studi postcoloniali si occupano degli squilibri del mondo contemporaneo⁴⁷. La teoria marxista e Lenin in particolare sottolinearono che il punto di rottura di tali squilibri sta nell'indipendenza politica delle nazioni colonizzate. Tuttavia, l'ex-imperialismo si ricicla presto in neoimperialismo e campa, per così dire, sull'assoggettamento economico del Terzo Mondo, trascurando la dimensione politica⁴⁸. Ovvero, il colonialismo ha dimostrato di esser capace di funzionare pur senza colonie formali.

Considerato ciò, sarebbe più appropriato parlare di neocolonialismo anziché di postcolonialismo. La consequenzialità temporale e ideologica del prefisso *post*⁴⁹ assieme al senso di saturazione generale, su più livelli, avvertito dal mondo occidentale non trova infatti alcun riscontro nelle aree già oggetto di colonizzazione. In definitiva, per la massa non c'è variazione perché essa rimane nella miseria prima, durante e dopo il colonialismo. Un

⁴⁵Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma, Meltemi 2000.

⁴⁶ Ivi, pp. 19-20.

⁴⁷Chakrabarty apud Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, p. 247.

⁴⁸Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, a cura di Patrizia Calefato, Meltemi, Roma 2004, p. 28.

⁴⁹Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, pp. 24-25.

altro elemento distintivo del periodo indicato sotto il prefisso *post* è quello della lotta. Tuttavia, la storia ci insegna⁵⁰ che in Nord Africa e Vicino Oriente la lotta contro il colonizzatore ricevette il sostegno da parte di Francia e Gran Bretagna puramente in funzione antiottomana; successivamente, l'appoggio fu fornito dagli USA, stavolta in funzione antibritannica e antifrancesa, cioè di nuovo e unicamente per interesse a subentrare nell'egemonia, non per istanze di giustizia. In epoca postcoloniale esplosero, infine, i pan-nazionalismi arabi, con il caso emblematico del nasserismo. Esso tuttavia rimase impotente, come molti altri, davanti alla massiccia ri-colonizzazione sul piano economico.

Loomba prosegue affermando che il colonialismo e il suo *post* hanno aumentato i contatti tra realtà diverse e hanno indotto, per conseguenza, un nuovo modo di pensare negli studi letterari, dediti a considerare i processi che si sono inevitabilmente innescati⁵¹. Ad esempio, sono emerse: le criticità dello sfruttamento economico; la scarsa attenzione per le differenze interne⁵² a ciascuna area oggetto di colonialismo, troppo indistintamente osservata; una certa mancanza di creatività negli intellettuali che si sono dedicati allo studio di questo periodo⁵³. In proposito, Chakrabarty si domanda: «che cosa ha permesso ai saggi europei di sviluppare una tale chiarezza a riguardo di società sulle quali sono empiricamente ignoranti?»⁵⁴.

Il ruolo degli intellettuali appare cruciale nelle dinamiche postcoloniali. Essi spesso hanno giocato la parte di voce presa in prestito per esprimere le istanze degli ex-colonizzati. Questo procedimento non è privo di problematicità. Infatti, può l'intellettuale rappresentare gli ex-colonizzati? è capace di recuperare il loro punto di vista contro il discorso egemonico? oppure, al contrario, è solo un ventriloquo? ha reale interesse a far parlare il passato dei subalterni, per cambiare l'oggi?⁵⁵ In verità, qualcuno ha insinuato che gran parte degli intellettuali postcoloniali siano stati gestori delle industrie dell'alterità, il cui ruolo principale è stato proprio la fabbricazione artificiale, spesso infondata, dell'Altro⁵⁶ attribuendogli un'identità senza tempo non circostanziata dall'esperienza, dunque infondata. Loomba, dopo aver sottolineato il potere repressivo del colonialismo ricorda anche che in epoca

⁵⁰ Roger Owen, *Stato, potere e politica*.

⁵¹ Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, pp. 66-70.

⁵² Le cosiddette *location*: cfr. *ivi*, p. 32.

⁵³ *Ivi*, pp. 13-15.

⁵⁴ Chakrabarty apud Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, p. 246.

⁵⁵ Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, pp. 236-238.

⁵⁶ Appiah apud Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, p. 238.

postcoloniale vige la dipendenza totale dalla grande industria, che distrugge la nazionalità e l'identità. Inoltre, non si tratterebbe di un passaggio netto dal colonialismo al postcolonialismo, ma esisterebbe tutta una fitta rete di sub-relazioni, in mezzo alle quali, tra gli attori ex-colonizzatori e i colonizzati, si posizionano gli intermediari corrotti che consentono all'Occidente di perpetrare la sua egemonia⁵⁷. Spivak in linea con queste osservazioni aggiunge che esistono infatti due colonizzazioni: quella pura e quella interna.⁵⁸

La stessa autrice racconta un episodio della sua carriera, quando propose di intitolare una conferenza «l'Europa come altra», cioè com'è rappresentata da altre culture. Questo, nelle sue intenzioni, doveva permettere di ragionare su come l'Europa fosse stata capace di consolidare sé, affibbiando il ruolo dell'Altro al Terzo Mondo, di cui è indiscussa sovrana. Il titolo voleva quindi suggerire la necessità di una critica alla base dell'atteggiamento europeo, quale premessa indispensabile per indurre processi di costruzione della sovranità nelle colonie e far emergere, al contempo, l'ibridismo dell'Europa⁵⁹.

Il concetto di postcolonialismo incontra quello di modernità, seguito immancabilmente dal suo *post*: la postmodernità, talvolta sdoppiata in un altro termine gemello, il postmodernismo.

Il critico letterario egiziano Muṣṭafa Aṭīe Jumʿa, nel suo saggio del 2011 *La postmodernità nel nuovo romanzo arabo*⁶⁰, offre una serie di definizioni del termine base e successivamente di quelli derivati. Definisce prima la modernità⁶¹ come un processo di distruzione e critica del vecchio, associato a un mutamento delle condizioni economiche, politiche e demografiche nei paesi arabi, praticamente concretizzatesi in accentramento della popolazione nelle città e ruolo della tecnologia per la vita quotidiana. Benché senza fissare limiti temporali precisi né date concrete, egli differenzia la postmodernità (*ma baʿd al-ḥadāṭa*) dal postmodernismo (*ma baʿd al-taḥdīt*), associando alla prima un processo più superficiale (*saṭiḥiyy*), come fosse la prima fase di cui il postmodernismo rappresenterebbe la tappa finale.

⁵⁷Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, p. 232.

⁵⁸Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, p. 186.

⁵⁹Ivi, pp. 214-216.

⁶⁰Muṣṭafa Aṭīe Jumʿa, *Ma baʿd al-ḥadāṭa fi-r-riwāya al-ʿarabiyya al-ḡadīda. Aḍ-ḍāt, al-waṭan, al-huwiyya*, Amman, Muʿassasa al-warāq li-n-našrwa-t-tawzīʿ, 2011.

⁶¹Ivi, pp. 14-17.

In merito all'impatto sulla letteratura, elenca sei fattori chiave che contraddistinguono la nuova era, rispetto a quella coloniale⁶²:

1. l'autore non possiede la spiegazione definitiva del suo lavoro, bensì ogni lavoro è interpretabile, con il salto del ruolo del lettore;

2. la relazione tra soggetto e oggetto (testo) non è univoca; ciò si lega anche al problema delle possibili definizioni di cosa sia il soggetto;

3. la storia non va intesa come una successione lineare di eventi, ed è falsata da aspetti leggendari fomentati dall'Occidente riguardo i popoli del Terzo Mondo. I confini storici e geografici, grazie anche alle comunicazioni, non sono affatto fissi;

4. il rifiuto del monopolio del pensiero e l'attenzione per il corso degli eventi e gli sviluppi locali, nella loro molteplicità culturale, sociale, politica;

5. il rifiuto dei procedimenti di rappresentazione in letteratura (e la delega nei processi elettorali), della similarità e simulazione, perché ogni singolo è differente dall'altro, dunque non è possibile assimilarlo a qualcosa o definirlo definitivamente secondo l'immaginazione di alcuni;

6. l'attenzione per la metodologia della decostruzione, il ruolo dell'interpretazione intuitiva, dei valori nella ricerca scientifica, il relativismo di concetti e tesi. La quotidianità va accettata in tutte le sue banalità ed è andata distrutta la separazione tra estetica e quotidiano, autore e opera, arte e massa. Non esiste differenza tra cultura alta e cultura bassa. Dal punto di vista letterario, entrano in scena le preoccupazioni e l'alienazione, inoltre alla cultura delle masse è riconosciuto un ruolo positivo, così come alla spontaneità della poesia. Si è prodotta, dunque, una nuova sensibilità culturale che riconosce la bellezza anche in un macchinario o nella soluzione di una questione sportiva. In definitiva, si afferma un'inclinazione verso la semplicità, per il superamento della mascolinità razzista, secondo una tendenza post-eroica.

Jum'è porta quale esempio di miglior descrizione nel passaggio da modernità a postmodernità, la rappresentazione schematica per coppie descrittive offerta da Ihab Hassan, nel suo *The Postmodern Turn* (cfr. tavola sotto)⁶³.

⁶² Ivi, pp. 23-26.

⁶³ Hassan Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio University Press Ohio State, 1987, pp. 91-92

Modernismo e Postmodernismo

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

Sempre Jum'a si rifà alla definizione fornita da Terry Eagleton di «postmodernismo», quale trionfo del pensiero scettico nei riguardi dei concetti intellettuali tradizionali (*'uslūb fikriyy yatashākak fi-l-mafāhīm al taqlidiyya*)⁶⁴, insieme all'ossessione per la libertà e fuga.

La postmodernità e, dopo, il postmodernismo sarebbero espressione⁶⁵ allora di un tipo di cultura contemporanea che si riferisce a cambiamenti di lungo periodo, con uno stile artistico superficiale (*saṭiḥiyy*), non olistico (*gayr šumūliyy*), senza un pilastro (*bilā rakīza*), bensì uno stile giocoso (*'uslūb la'ūb*).

Jum'a si dedica a un'ulteriore sottigliezza terminologica, cercando di definire: tradizione, modernità e modernismo, per la critica letteraria⁶⁶.

Lo stile narrativo tradizionale consiste in simulazione della realtà o sua rappresentazione (*muḥākāt al wāqi'a w tamṭiluhu*); invece, nella modernità e nel modernismo il testo è una costruzione del pensiero,

⁶⁴ Muṣṭafa Atie Jum'a, *Ma ba'd al-ḥadāta fi-r-riwāya al-'arabiyya al-ḡadīda*, p. 28.

⁶⁵ Ivi, p. 29.

⁶⁶ Ivi, pp. 33-34.

indipendente (*bināʿ fikriyya mustaqilla*). Inoltre, il testo in tali epoche offre maggiori possibilità al nostro mondo (*yuqaddim ihtimālāt aktar li-ʿalāminā*), siano esse effettivamente realizzabili oppure impossibili, cioè risultato di un tuffo nella fantasia, che può contraddire la realtà (*istiḡrāq fī al-ḥayāl wa yumkin ʿan tuḥālif al-wāqiʿ*)

Lo stile della narrazione nel postmodernismo mira a leggere la realtà così com'è, nella sua frammentazione (*fī tašdīhi*) e nelle sue contraddizioni (*fī tanāqudātīhi*), riporta le tensioni della strada (*taratura aš-šāriʿ*) le lotte delle personalità sul piano delle idee e psicologico (*širāʿāt aš-šaḥṣiyyāt al-fikriyya wa an-nafsiyya*) inoltre celebra gli emarginati, il popolare, la massa (*yaḥtafi al-muhammash, aš-šaʿbiyy, al-jamāhīriyy*).

La modernità ha senz'altro delle contraddizioni, che si rivelano osservandola attraverso società differenti. Ad esempio, nelle società arabe, dove è arrivata senza una struttura ideologica propria, ma prendendo a prestito slogan, quali il socialismo o il liberismo. Questo prestito ha rivelato di essere un sogno, al risveglio dal quale-dopo cinquant'anni-l'intellettuale è rimasto scioccato, come gli autori egiziani e libanesi menzionati nei paragrafi precedenti. I risultati della modernità, tra l'altro, non sono stati quelli positivi sperati, infatti non c'è stata piena modernizzazione, intesa nelle sue varie dimensioni economica, politica e militare; inoltre i governanti sono stati addirittura più dittatoriali degli occupanti. Si aggiungano a ciò altri fenomeni negativi quali la dipendenza economica dall'estero, l'innalzamento della disoccupazione, del debito, dell'analfabetismo e in generale uno stato di dipendenza dall'Occidente⁶⁷. Questi fattori critici inducono l'autore a domandarsi se il rifiuto della tradizione sia opportuno o meno per la «nostra società e la nostra cultura araba» spingendo a una critica del metodo e della dottrina intellettuale che ripensi i concetti di soggettività araba, identità e indipendenza nazionale.

Lo studio del romanzo, quale massima espressione letteraria della società, dovrà centrarsi sul discorso letterario (*ḥiṭāb*), cioè non su un'analisi parziale centrata sull'individualità, ma su una lettura globale con focus sul messaggio del testo e su alcuni elementi distintivi quali ad esempio l'intertestualità.

Il romanzo postmoderno, qui analizzato per la letteratura araba, fa emergere⁶⁸ lo stato di frammentazione ideologica politica e culturale vissuto dalle generazioni arabe degli ultimi due decenni (ndr.: Jumʿa ha pubblicato

⁶⁷ Ivi, pp. 37-38.

⁶⁸ Ivi, pp. 179-181.

nel 2011). Tale frammentazione si riverbera anche nella narrazione. La narrazione, infatti, svela contrasti tra le personalità, ciascuna delle quali insegue il proprio interesse, anziché valori alti; risalta anche l'assenza di nazionalismo e unitarietà. I temi narrativi mostrano il logorio del soggetto e la lacerazione della struttura sociale; la corruzione delle *élite* al governo, lo stato di polizia per tramite dei servizi sicurezza, il ritirarsi dell'intellettuale e il suo senso di delusione. Il viaggio all'estero di molti scrittori si è trasformato in esilio, come in *al-Shaykh*, i ruoli all'interno della società tradizionale sono stati sovvertiti, ma non rimpiazzati da altrettante certezze come in *al-Ḍa'if*. Il contatto con l'Altro europeo ha innescato dei processi di liberazione, non pienamente riusciti, che - a fianco di qualche lieve miglioramento delle condizioni materiali di vita - hanno indotto all'imitazione di modelli culturali stranieri. Questi hanno portato più che altro alla perdita dell'identità originaria e del senso d'appartenenza, con conseguente crisi sia sul piano personale sia collettivo della specificità araba.

FATO E FORTUNA. A PROPOSITO DI UN RECENTE
LIBRO DI ANDREA SUGGI
Fabio Angelo Sulpizio*

Su Niccolò Machiavelli sembra non debba mai tramontare il sole. Qualsiasi pretesa di restare aggiornati sulle pubblicazioni – anche solo in lingua italiana – sul grande Segretario fiorentino sembra destinata alla frustrazione data la mole impressionante di articoli, saggi, volumi, che continuano ad essere presentati ai lettori, sia agli specialisti sia ai semplici amatori delle opere (ma quanti le leggono sul serio?), sia della figura, sia della leggenda – nera, ancora, tutto sommato – dell'autore del *Principe*. Da qualche anno, ad esempio, viene continuamente evocato quale padre nobile o, comunque, punto di riferimento indispensabile all'interno del dibattito filosofico e politico contemporanei – e in fin dei conti l'*Italian Theory* è una complessa meditazione sull'eredità concettuale delle opere di Machiavelli¹, il riconoscimento che il

rinvio alla prassi – come ciò che il pensiero italiano a un tempo contribuisce a orientare e da cui emerge – non è riducibile all'ultimo mezzo secolo. Esso rimanda a una linea di ben più lunga durata, che da Machiavelli arriva a Gramsci, includendo le successive esperienze dell'umanesimo civile, dell'illuminismo riformatore, dello hegelismo napoletano, della resistenza al fascismo².

*Ricercatore in Storia della Filosofia – Università del Salento.

¹ Cfr. Roberto Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016, che a p. 16, di fronte alle sfide poste dalla crisi della categoria di sovranità, insiste che “all'interno del mondo globalizzato l'Europa può essere ricondotta al ruolo di ‘potenza civile’ solo a patto di conferire a tale aggettivo lo spessore semantico che ha avuto in una tradizione di pensiero che risale a Machiavelli e Vico”. Cfr., a proposito di questo volume Corrado Claverini, *La filosofia italiana come problema. Da Bertrando Spaventa all'Italian Theory*, in “Giornale critico di Storia delle idee”, n. 15-16/2016, pp. 179-188.

² Ivi, p. 159.

La prospettiva entro cui Roberto Esposito presenta Machiavelli è indiscutibilmente ricca e affascinante e permette all'autore – e a noi lettori – di porre ancora una volta quella che potremmo definire la domanda sull'uomo, sul senso della sua esistenza, sul ventaglio di possibilità dei suoi progetti, intrecciandola con una riflessione critica del pensiero filosofico contemporaneo, partendo, comunque dalla meditazione marxista. E certo, già Eugenio Garin aveva richiamato l'attenzione degli studiosi sullo statuto filosofico dell'opera di Machiavelli³ e la recente riflessione di Alberto Asor Rosa sulla scissione «fra etica e politica e fra pensiero e azione, - e cioè la conformazione culturale e ideale dell'intero ceto intellettuale italiano»⁴ che fa parte di quella “grande catastrofe” che lamentava Francesco Guicciardini è probabilmente la più coerente e lucida prosecuzione delle analisi di Garin, questo proprio perché l'intento di Asor Rosa nel suo notevole libro è quello di «esplorare fino a che punto predicazione e azione di Niccolò abbiano interferito con la storia d'Italia, quella a lui contemporanea, e magari, almeno per certi versi, quella successiva» e non la definizione di una tradizione filosofica schiettamente – ma quanto questo termine ha significato nella storia della filosofia? – italiana. La dura scoperta del vero, per citare ancora Asor Rosa, è la vera eredità politica e filosofica di Niccolò Machiavelli: eredità tanto più ricca quanto più costringe a confrontarsi continuamente con la storicità ineliminabile del discorso machiavelliano, andando oltre anche formule che, per quanto felici, rischiano di essere fuorvianti⁵.

È proprio partendo da un acuto accostamento di Eugenio Garin che Andrea Suggi, studioso di valore del pensiero filosofico italiano e di Jean Bodin, costruisce il suo importante e originale – per quanto decisamente snello – contributo ad una più adeguata comprensione dell'opera di Machiavelli⁶.

³ Eugenio Garin, *Aspetti del pensiero di Machiavelli*, in *Dal Rinascimento all'Illuminismo. Studi e ricerche. Seconda edizione rivista e accresciuta*, Le Lettere, Firenze 1993: Conviene dir subito che è precisa intenzione di queste pagine parlare di Machiavelli filosofo: l'aspetto di Machiavelli su cui ci si andrà soffermando è proprio la sua concezione che, sola, fonda, giustifica e spiega le sue prese di posizione nei problemi determinati

⁴ Alberto Asor Rosa, *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta*, Einaudi, Torino 2019, p. 237.

⁵ Il dittico “ragione e pazzia” utilizzato da Michele Ciliberto nel sottotitolo del suo recente *Niccolò Machiavelli. Ragione e pazzia*, Laterza, Bari-Roma 2019, ad esempio rischia di sviare l'attenzione dalla ricchezza della ricostruzione storica del fiorentino.

⁶ Andrea Suggi, *Sotto il cielo della Luna. Fato e fortuna in Pietro Pomponazzi e Niccolò Machiavelli*, ETS, Pisa 2019.

Le ricerche di Suggi vertono da anni sul rapporto tra pensiero filosofico e pensiero politico nella prima età moderna, passando da Tommaso Campanella a Jean Bodin per giungere anche a Giambattista Vico, di cui ha pubblicato una pregevole traduzione del *De ratione* sempre per la ETS⁷ e in cui ricordava che «il nesso tra eloquenza e studi politici in Vico è diretto» e che tale nesso veniva spezzato dal moderno metodo (o forse ordinamento) degli studi che oltretutto «distoglie dal fine che invece gli uomini possono conseguire e debbono legittimamente porsi» ovvero coltivare la prudenza della vita civile, in cui regnano l'occasione e la scelta⁸. Ora, proprio questo necessario orientarsi in un mondo in cui l'occasione e la scelta la fanno da padroni, in cui cioè nella trama profonda della storia del pensiero sempre più nettamente si palesa che «il pensiero italiano dal Rinascimento alla metà dell'Ottocento è un progressivo cedimento di uno schema statico di rappresentazione del dominio a favore di uno schema dinamico»⁹, l'opera tutta di Machiavelli si staglia come un monolite inaggrabile, e questo è a tutti noto. Non a tutti altrettanto noto, però, nonostante i numerosissimi studi, è la complessità della contraddizione che attraversa tutta la sua opera: «quella tra la appassionata rivendicazione di una iniziativa proprio della politica e la concezione della natura umana come immutabile, tale da costringere gli uomini ad agire sempre e soltanto nel modo in cui essa li obbliga»¹⁰. Questa tensione appare irrisolta e irrisolvibile, al punto che gli uomini, nonostante le illusioni che sembrano guidare le loro convinzioni, sono impossibilitati ad adeguare, sostiene Suggi, «i propri comportamenti e le proprie scelte a ciò che la sempre mutevole fortuna richiede, con l'apparente ovvia conseguenza di consegnare il successo delle imprese al casuale 'riscontro' tra virtù e fortuna»¹¹.

Questo riscontro solo casuale è forse dovuto al fatto che noi viviamo sotto il cielo della luna in cui, come ricordava Pietro Pomponazzi, cui Suggi dedica la prima parte del suo dittico, «tutto è fetido e putrescente, perché tende alla morte»¹², o forse per Machiavelli l'insegnamento lucreziano è stato più

⁷ Giovan Battista Vico, *De nostri temporis studiorum ratione. Sul metodo degli studi del nostro tempo*, a cura di Andrea Suggi, con un saggio di M. Sanna, ETS, Pisa 2010.

⁸ Andrea Suggi, *Introduzione* a Giambattista Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, p. 8.

⁹ Nicola Badaloni, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità. L'Italia e l'Europa*, VI, Einaudi, Torino 1973, p. 699.

¹⁰ Andrea Suggi, *Sotto il cielo della Luna*, p. 55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 54.

profondo di quanto si sia soliti pensare; l'eco che troviamo infatti del *De rerum natura* nel celebre *Discorsi* II, V è infatti solo un indice delle letture che del poema lucreziano venivano fatte a Firenze. Anche il reciso rifiuto machiavelliano dell'etichetta di filosofo, che ci permette di avvicinare la sua visione della realtà storica e politica e la prospettiva dalla quale persegue le sue lucidissime analisi dovrebbe forse porsi in relazione con la concettualizzazione della casualità che nel *Principe* la figura filosoficamente forse più rilevante del *Corpus* machiavelliano: la *Fortuna*. Certo, già i *Ghiribizzi al Soderini*, come ricorda giustamente l'autore si interrogano sui motivi per cui «le diverse operationi qualche volta egualmente giovino e egualmente nuochino»¹³, concludendo che il successo delle imprese dipenda dal riscontro tra la virtù e la fortuna, la capacità e il momento, la situazione cioè nella quale gli uomini agiscono. E poiché questa soluzione sembra demandare al caso il buon esito di quelle, «perché e tempi e le cose universalmente et particolarmente si mutano spesso, et li huomini non mutono le loro fantasie né e loro modi di procedere, accade che uno ha un tempo buona fortuna et uno tempo trista»¹⁴, ne consegue che anche l'uomo più savio nulla può per prevedere il futuro¹⁵. In realtà gli «huomini hanno la vista corta, et non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la Fortuna varia et comanda ad li huomini, et tiègli sotto el giogo suo»¹⁶.

La spiegazione di Andrea Suggi è precisa:

se savi di tal genere, così simili ai sapienti descritti nelle opere dei platonici fiorentini, esistessero, sarebbe vero che il sapiente ha potere sugli astri e sul fato, secondo quanto prevede un modulo ricorrente nelle opere di Giovanni Pico della Mirandola e di Marsilio Ficino. Ma gli uomini non possono mutare la propria natura e neppure semplicemente adeguarla ai tempi, per cui sono soggiogati alla fortuna¹⁷.

Se nel *Principe* il tema conoscerà un ulteriore sviluppo con l'appello del Segretario fiorentino affinché “il libero arbitrio non sia spento”, è pur vero che questo tema attraverserà tutto il secolo per giungere a Montaigne che,

¹³ Ivi, p. 57.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi: “Et veramente, chi fussi tanto savio che conoscessi e tempi et l'ordine delle cose et adcomodassisi ad quelle, harebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, et verrebbe ad esser vero che 'l savio comandassi alle stelle et a' fati”.

¹⁶ Ivi, pp. 57-58.

¹⁷ Ivi, p. 58.

proprio partendo da quei neoplatonici e dalle riflessioni di Machiavelli, rimodulerà il rapporto tra caso, fortuna, abitudine e decisione in molti dei suoi *Saggi* procedendo molto oltre nelle infinite sfumature della vita degli uomini: «Tanto vana e frivola cosa è l'umana prudenza; e attraverso tutti i nostri progetti, i nostri disegni e precauzioni, la fortuna conserva sempre il dominio degli eventi»¹⁸. L'arte politica è come l'arte medica e se

diciamo fortunati quei medici che arrivano a qualche buon risultato; come se ci fosse solo la loro arte che non può stare in piedi da sola e che ha le fondamenta troppo fragili per sostenersi con le sole sue forze; e come se non ci fosse che questa ad aver bisogno che la fortuna presti mano alle sue operazioni [...] quanto alle imprese militari, ognuno vede che la fortuna vi ha gran parte. Anche nei nostri propositi e nelle nostre deliberazioni occorre certo che vi si mescolino sorte e buona ventura, perché tutto quello che può la nostra saggezza non è gran cosa: più essa è acuta e vivace, più trova in sé debolezza, e tanto più diffida di se stessa¹⁹.

Passare da Machiavelli a Montaigne in questo caso non significa inseguire la suggestione di un'influenza o di una traccia che percorre il dibattito letterario del XVI secolo ma piuttosto valorizzare lo scandaglio dell'autore nei testi di Machiavelli, interrogandoli continuamente sul rapporto tra virtù e fortuna, sul significato che la prima assume non solo negli individui ma soprattutto nei popoli e nelle repubbliche e su come le religioni – la cui nascita e sviluppo è un evento storico quanto altri mai, alieno da ogni forma di trascendenza – possano essere strumento di potenziamento di quelle virtù civili che fecero grandi i Romani – e che non riuscirono però a salvare Firenze²⁰.

¹⁸ Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini e André Tournon, Bompiani, Milano 2012, p. 227.

¹⁹ Ivi, pp. 229-231.

²⁰ Andrea Suggi, *Sotto il cielo della luna*, pp. 82-83: «Machiavelli è uomo in tutto alieno ad ogni inquietudine religiosa: lo confermano i suoi scritti privati, le lettere scambiate con Francesco Vettori e Francesco Guicciardini dalle quali emergono i tratti di un incredulo, lontanissimo da ogni genuino interesse non solo per le questioni dottrinali, ma persino da ogni ricerca di natura spirituale. A lui interessa esclusivamente la dimensione pubblica della religione, le parole dei predicatori, la pratica del culto, la coerenza tra i principi professati dagli ecclesiastici e la loro condotta di vita, elementi che considera decisivi affinché la religione stessa goda di reputazione e dunque possa effettivamente svolgere la propria funzione nella vita sociale [...]. Machiavelli non ritiene importante stabilire se Savonarola avesse oppure no dono profetico, ma reputa essenziale che i fiorentini lo credessero: a convincerli di questo, a suo avviso, fu soprattutto la condotta di vita del frate, quanto più

«Io – scrive Machiavelli – non voglio giudicare s’egli era vero o no, perché d’uno tanto uomo se ne debba parlare con riverenza; ma io dico bene che infiniti lo credevono, senza avere visto cosa nessuna straordinaria da farlo loro credere, perché la vita sua, la dottrina, e il soggetto che prese, erano sufficienti a fargli prestare fede»²¹.

È ai *Discorsi* che l’autore dedica la maggiore attenzione, proponendo una possibile chiave di lettura nel rapporto virtù-fortuna basata sul ruolo che Machiavelli attribuisce agli ordini, «grazie ai quali sarebbe non solo possibile ‘fare argine’ alla fortuna ma addirittura dare vita ad un’azione progettuale capace di crescere su se stessa, come accadde a Roma che riuscì ad istituire un impero straordinario per potenza ed estensione»²². La virtù sarebbe, nella prospettiva elaborata nei *Discorsi*, il frutto degli ordini che Roma si era storicamente data²³ e questi a loro volta potremmo definirli come il risultato dello sforzo compiuto dalla immaginazione per risolvere i problemi che il conflittuale sviluppo della potenza romana creava. E’ questo il modo in cui Machiavelli pone il nesso tra immaginazione e ragione dove la ragione non è solo la conoscenza – fallibilissima perché incapace di comprendere appieno la fortuna – ma anche la potenza consolidata, la ricchezza acquisita (i grandi della storia di Tito Livio commentata da Machiavelli, ma soprattutto la ricchezza reale e fondiaria dei grandi di Firenze) che si rivela incapace di affrontare la novità, soprattutto quella novità che l’ingresso delle truppe di Carlo VIII in Italia nel 1494 aveva reso obsolete quelle regole che

possibile simile a quella di un santo [...]. Accadde così che il popolo di Firenze [...] abbia creduto al predicatore come i ‘grossi’i Romani credertero a Numa».

²¹ Ivi, p. 82, dove si riporta questo celebre passo da *Discorsi*, I, XI.

²² Ivi, p. 61.

²³ Nicolò Machiavelli, *Discorsi*, II, 1: «Molti hanno avuta opinione, ed in tra’ quali Plutarco, gravissimo scrittore, che ‘l popolo romano nello acquistare lo imperio fosse più favorito dalla fortuna che dalla virtù. Ed intra le altre ragioni che ne addice dice che per confessione di quel popolo si dimostra quello avere riconosciute dalla fortuna tutte le sue vittorie, avendo quello edificati più templi alla Fortuna che ad alcuno altro iddio [...]. La qual cosa io non voglio confessare in alcuno modo, né credo che si possa sostenere. Perché, se non si è trovata mai republica che abbi fatti i profitti che Roma, è nato che non si è trovata mai republica che sia stata orinata a potere acquistare come Roma». A Plutarco, che nel *De fortuna Romanorum* e nel *De fortuna vel virtute Alexandri* aveva attribuito alla sorte favorevole l’ascesa del potere di Roma, risponderà poi anche Torquato Tasso nel 1590 con la sua *Risposta di Roma a Plutarco*, a testimonianza sia dell’importanza non antiquaria della questione posta da Machiavelli, sia soprattutto della rilevanza che il rapporto virtù-fortuna continua ad avere nella cultura italiana (e non solo). Cfr., Torquato Tasso, *Discorso di Roma a Plutarco*, a cura di E. Russo, commento a cura di C. Gigante e E. Russo, Torino, Edizioni RES, 2007.

sembravano rendere intelligibili le vicende italiane²⁴: con la discesa del Re di Francia in Italia «la storia di Firenze – e con essa la storia d'Italia – perde il suo carattere regionale e locale: i fatti che decidono le sorti della città, del suo governo e delle sue dinamiche interne hanno origine fuori da essa, ed in alcuni casi fuori dal territorio italiano»²⁵. Di qui il tentativo di elaborare una risposta diversa, l'immaginazione che dovrebbe opporre al potere della Fortuna la novità della risposta: di qui il *Principe*, ma non solo nella figura di Cesare Borgia, quanto in quella teoria di condottieri feroci che sapendo bene usare le crudeltà riescono a rifondare gli ordini compromessi, come fece Agatocle siciliano, forse il più perfetto esempio machiavelliano di virtù che conquista anche la fortuna.

²⁴ Suggi, *Sotto il cielo della luna*, p. 6: «Perfino un uomo esperto, accorto e sempre misurato come Francesco Guicciardini fatica a riconoscere delle regole negli eventi che accadono in Italia nei primi decenni del Cinquecento, al punto di scrivere, lui così cauto sebbene amaro, di temere che, qualora la storia davvero avesse senso, esso sia imperscrutabile ed inconfondibile all'uomo».

²⁵ Ivi e ancora: «Una differenza profonda distingue le vicende precedenti questo evento e quelle successive: le questioni riguardanti i piccoli e fragili stati italiani saranno sempre più determinate dall'esterno. La via diplomatica e gli eserciti mercenari – le due strade seguite fino ad allora per regolare i rapporti tra stati in Italia – perderanno la loro efficacia. La morte di Lorenzo de' Medici non è la causa di tale mutamento, ne è piuttosto il simbolo: la fine della politica dell'equilibrio coincide con la morte del suo protagonista».

IL PROBLEMA DELL'ALTRO E L'ETICA DI SARTRE
Giovambattista Vaccaro*

Alla fine di *L'essere e il nulla*, come è noto, Sartre annuncia l'intenzione di scrivere un'opera di filosofia morale che dovrebbe rispondere agli interrogativi etici sollevati dall'ontologia da lui elaborata in questo volume. Quest'opera, come è altrettanto noto, non è stata mai scritta, ma Sartre ha continuato per tutta la vita a lavorare ad essa, fornendo di volta in volta varie versioni della sua etica, dai *pamphlets* degli anni Quaranta alle interviste del 1980. Tutte queste versioni presentano preoccupazioni e tratti comuni, che stabiliscono una linea di continuità nel pensiero morale di Sartre ma segnano anche delle soglie attraverso le quali esso è passato specificandosi e chiarendosi alla luce anche dei problemi posti dal presente, in conformità con la convinzione da lui più volte esternata che la morale è sempre la morale di oggi¹. Tra questi tratti comuni una posizione rilevante è occupata senz'altro dal problema del rapporto con gli altri come spazio della possibilità di costruire un Noi, che era rimasto uno degli aspetti più problematici di *L'essere e il nulla* e della cui soluzione molti anni dopo si sarebbe espressamente dichiarato insoddisfatto².

L'essere e il nulla infatti, in una ripresa puntuale delle nozioni di Heidegger che ne rovesciava allo stesso tempo il senso, aveva definito l'essere-nel-mondo della coscienza come libertà che trascende il mondo attraverso un progetto che comporta un impegno per un superamento della situazione e con essa della fatticità della coscienza, del suo semplice essere-in-mezzo-al-mondo come una cosa. Tale impegno è sempre un essere-con gli altri in un rapporto di «interdipendenza a fianco» che costituisce «una specie

* Professore a contratto di Filosofia delle religioni, presso l'Università della Calabria.

¹ Cfr. ad es. *Verità e esistenza*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 121, dove la morale è appunto definita «la scelta che un uomo può fare di se stesso e del mondo» in un dato momento storico.

² Cfr. Intervista del 1975 in *The philosophy of Jean-Paul Sartre*, ed. by P.A. Schlipp, La Salle, Open Court, Illinois 1991, p. 13.

di solidarietà ontologica per lo sfruttamento di questo mondo»³ che il soggetto si assume responsabilmente. Ma qui sorgono i problemi, poiché in questo rapporto il soggetto, in quanto corpo nel mondo, diventa anche oggetto dello sguardo dell'altro che porta il soggetto alla coscienza di sé e lo costituisce come persona. Ma così la sua libertà dipende dalla libertà dell'altro, le sue possibilità rientrano nel mondo dell'altro, e la sua coscienza ridiventa oggetto, fatticità, che si vede attribuire dall'esterno, da un'altra coscienza, ciò che la qualifica. Si crea così tra le coscienze un rapporto di trascendenza reciproca che compromette l'essere-con gli altri sancendo la sconfitta del rapporto con l'altro e con essa della possibilità di costruire un Noi. Sartre aveva colto il fulcro di questa possibilità nella solidarietà in un impegno comune nel mondo che poi è naufragato di fronte al permanere di un rapporto intersoggettivo che finiva nell'alienazione e nella conflittualità. Uscire da questa *impasse* sarà il compito che egli si assume nel primo abbozzo della sua morale, dopo l'esperienza della guerra e della resistenza: i *Quaderni per una morale*.

Qui Sartre infatti fin dalle prime pagine precisa che la morale è una scelta del mondo e di se stessi soggettiva, spontanea, immediata, irriflessa, un'impresa individuale di superamento di una situazione che è sempre una situazione storica nel senso che appartiene ad una Storia che ha un suo coefficiente di opacità e di imprevedibilità in forza del quale «qualsiasi cosa se ne faccia, qualsiasi cosa vi si faccia, l'impresa diviene altro [...] e i suoi risultati divengono altri da quello che si era sperato»⁴. Alla base di questa ambiguità della storia Sartre vede proprio, anche qui come in *L'essere e il nulla*, la presenza dell'altro uomo. La situazione infatti in quanto storica è anche la situazione di altri, «vissuta e pensata da altri Per-sé», che ha senso per loro già da prima della mia nascita e della quale io faccio parte come di una natura, e perciò essi «avanzano delle pretese sulla mia libertà» a causa delle quali «la mia libertà è ipotecata» (QM 114). Il soggetto cioè è afferrato da dietro da un fuori della sua coscienza che anche qui agisce attraverso lo sguardo e che Sartre identifica con il genere umano o con la società. L'impresa umana quindi deve essere riconosciuta e valorizzata dagli altri e

³ *L'essere e il nulla*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1972, 4^a, p. 313. Su questi temi cfr. il mio *Esistenza e morale in Jean-Paul Sartre, in Dall'esistenza alla morale. Studi sull'etica del Novecento*, Cadmo, Firenze 1996, pp. 153-183.

⁴ *Quaderni per una morale*, trad. it. Mimesis, Milano 2019, p. 100. D'ora in poi QM seguito dal numero della pagina. Per una ricostruzione complessiva dell'etica degli inediti di Sartre cfr. M. Russo, *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell'autenticità di Jean-Paul Sartre*, Mimesis, Milano 2018, e i contributi raccolti in *Gli scritti postumi di Sartre*, a cura di G. Invitto e A. Montano, Marietti, Genova 1993.

deve aver luogo con il concorso degli altri, perciò io devo sollecitare gli altri a questo riconoscimento, cioè ad assumere il mio progetto per farlo passare nell'oggettività. Ma poiché anche «la libertà dell'altro è imprevedibile» in quanto «crea qualsiasi cosa tocchi», nel momento in cui la mia sollecitazione ha successo, io «fallisco completamente perché non riconosco più il mio progetto. È interamente alienato e mi rimanda l'immagine che gli altri gli hanno conferito» (QM 192): è divenuto il loro progetto che incorpora l'immagine che essi hanno di me e nel quale la mia opera «mi offre precisamente non solo la mia realtà originaria trovata nella forma della realtà divenuta effettiva, ma soprattutto me stesso come un altro. Me stesso esistente nella dimensione dell'in-sé, libero di essere trasceso, finito» (QM 196). In questo consiste appunto l'alienazione, che Sartre definisce «un certo tipo di rapporti che l'uomo intrattiene con se stesso, con altri e con il mondo, nel quale egli pone la priorità ontologica dell'Altro», cioè di «un modo di essere» in cui «il soggetto fa derivare tutti i suoi progetti e tutta la sua esistenza da ciò che non è lui e da ciò che non esiste come lui» (QM 396), e che istituisce un ordine che è il contrario della morale perché esso è la priorità dell'oggettivo e in esso l'uomo è ridotto a cosa.

Sartre analizza diversi tipi di questi rapporti, tutti in vario modo configurati come domanda rivolta all'altro e come risposta dell'altro. Il primo di essi è la preghiera, in cui la libertà per realizzarsi meglio rinuncia a se stessa e si affida alla libertà dell'altro ritenuta superiore diventando desiderio dell'altro, così che «la preghiera salva l'uomo distruggendo quell'umano che è l'impresa» (QM 334). Il secondo tipo è l'esigenza, che «non è una struttura della mia libertà, non è una forma che il fine che io progetto possa assumere», ma «mi viene da un altro. La stessa cosa vale per il comando, per l'obbligo, per il dovere» (QM 362), che sono «categorie vive del Per-altri» nelle quali «io mi scarico della mia esistenza sull'altro, che a sua volta se ne scarica su di un altro e così via» (QM 359), e faccio della mia volontà un oggetto per l'altro. Non a caso la forma originaria dell'esigenza è l'ordine, in cui la mia libertà raggiunge la sua indeterminatezza nell'altro, mi guarda attraverso i suoi occhi, si determina nell'eteronomia, realizza il bene come bene dell'altro. L'esigenza allora è «soppressione del mondo dell'umano, subordinazione assoluta dell'uomo ai suoi fini posti come trascendenti e a una volontà che non è quella di nessuno ma della quale io faccio uso come se fosse la mia, modo di trattare l'uomo come mezzo fingendo di trattarlo come un fine» (QM 378). C'è poi l'ignoranza, che è un giudizio che «mi giunge dall'altro come una negazione della mia libertà» che agisce sulla mia libertà come farebbe una causa in quanto «essa fa della volontà dell'altro la volontà

vera e della mia volontà un epifenomeno» (QM 412). In essa infatti «le spiegazioni dei miei atti si trovano fuori di me» e il mondo «mi è sottratto, perché gli avvenimenti hanno la loro chiave fuori di me» che «sono esistenza e ho una natura il cui segreto è nelle mani dell'altro» (QM 411). Così si è stolti due volte: quando si è tali nella dimensione del per-altri e quando ci si coglie come tali agli occhi degli altri. In questo modo l'imputazione di ignoranza apre la strada al quarto tipo di rapporti interumani: l'oppressione. Essa ha per Sartre la sua condizione ontologica nella dialettica di libertà molteplici esterne l'una all'altra e coscienti di se stesse e delle altre, ciascuna delle quali si rivolge contro se stessa quando può «essere accerchiata da un'altra libertà che le ruba il suo universo, il senso delle sue condotte e l'unità della sua vita» (QM 449).

Tutte queste forme di rapporto interumano sono inautentiche perché basate sull'alienazione della propria libertà all'altro, e da questo Sartre può concludere che «se i rapporti umani sono originariamente concepiti sul modo dell'alienazione, qualunque relazione individuale deve essere alienante - o se si preferisce: qualunque condotta dell'uno verso l'altro è condotta d'alienazione», e quest'ultima è reciproca, poiché «se io sono alienato in quanto sono l'Altro per l'Altro, io sono alienante in quanto l'Altro è Altro per me» (QM 491).

Sartre ritiene tuttavia che c'è un rapporto che si sottrae ontologicamente a questo destino: è l'appello. Esso infatti «è richiesta da parte di qualcuno a qualcun altro di qualche cosa in nome di qualche cosa», ha perciò la stessa struttura dell'esigenza, ma con la differenza che «è riconoscimento di una libertà personale in situazione da parte di una libertà personale in situazione» e «si fa a partire da una operazione proposta [...] È appello a una operazione in comune, non si appoggia su una solidarietà data ma su una solidarietà da costruire attraverso l'operazione comune» (QM 378-379). Questa operazione comune si basa sul fatto che il volere è ancora volere che il fine sia realizzato dall'altro, ma si impegna non per compierlo da sé, ma per modificare la situazione in modo che l'altro possa operare. In questo Sartre vede la sola forma di autenticità, poiché ora «mi trovo piazzato in modo tale da riconoscere la libertà dell'altro senza esserne paralizzato come da uno sguardo» in quanto «questo non significa affatto che io riconosco alla sua libertà un potere incondizionato sulla mia. Al contrario, è una libertà estranea, che si trova per di più in difficoltà», che io, «invece [...] di trascenderla con lo sguardo, [...] vedo fuggire per mezzo mio verso il suo fine» e da cui a mia volta «non vengo trasceso [...] poiché adottato liberamente il suo fine» (QM 385) e sono riconosciuto in questa libera adozione.

L'appello si basa allora su due principi: il riconoscimento reciproco delle libertà che si vogliono reciprocamente, per cui esso è «promessa di reciprocità» (QM 391), e l'esistenza di una libertà che dona e che è gratuita, per cui esso «è generosità. In ogni appello c'è del dono» (QM 387). Così «la struttura alla quale l'appello fa riferimento che, inizialmente mezzo per ottenere il fine, può diventare fine essa stessa, è l'interconnessione di due libertà nel momento dell'aiuto» (QM 297), nella quale ognuna si sente allo stesso tempo origine dell'altra e trascesa da essa in una spirale che tende verso lo stesso fine e nella quale le due libertà si identificano. In questo modo «il mondo stesso che mi circonda viene percepito nel duplice gioco di queste libertà, poiché io lo percepisco per darlo all'altro che me lo dà percependolo» (QM 396), ed è riconosciuto come dotato di un'infinità di futuri liberi e finiti ciascuno dei quali è progettato da un libero volere e sostenuto dal volere di tutti gli altri in quanto essi vogliono «che un valore si realizzi non perché è mio, non perché è valore, ma perché è valore di qualcuno nel mondo» (QM 386-387).

L'oggetto del dono infatti è l'universo creato come mia opera dall'azione della mia libertà, e il dono è creazione di un nuovo rapporto in cui si afferma l'inessenzialità dell'universo e l'essenzialità dei rapporti tra le coscienze poiché «dare significa fare esistere il mondo affinché l'altro lo consumi. Significa conferire al mondo un senso umano [...] Così il dono è libertà e liberazione» (QM 494), e prima di tutto liberazione dal desiderio come dipendenza dalla cosa. D'altronde la creazione in sé è un processo di dono, poiché la nostra opera può diventare oggetto quando l'altro se ne appropria e la ricrea a modo suo, perciò Sartre può concludere che «non c'è alta ragione d'essere che quella di dare» (QM 202), che la generosità senza limiti come senso implicito della nostra condotta che la morale, con l'aiuto di una riflessione pura, deve rendere esplicito. Ma solo nel momento in cui l'opera diventa oggetto nell'orizzonte dell'altro, essa riflette l'insieme delle persone che hanno contribuito all'unità del suo essere, e attraverso di essa io «esisto per me solo nella rassicurante indistinzione di una creazione comune» che «mi rimanda un Noi concreto nel quale il mio Io trova il suo posto e si perde» (QM 203) e che sorge proprio quando mi colgo partecipe dell'opera comune, secondo un modello che Sartre ritrova in quella cosa stessa di cui parla Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, non a caso connessa all'idea di lavoro⁵.

⁵ Cfr. Georg W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1970, 2^a, vol. I, pp. 326 sgg., dove, tra l'altro, Hegel sottolinea che nell'opera «la coscienza si è

Dunque nell'opera comune l'appello risolve attraverso la solidarietà tra le libertà l'alienazione a cui l'azione va incontro oggettivandosi nell'orizzonte dell'altro. Ma le caratteristiche ontologiche del rapporto con l'altro espongono l'appello a dei rischi da cui Sartre mette ripetutamente in guardia. Anzitutto l'appello può avere come risposta un rifiuto. Certamente il rifiuto ha la stessa struttura dell'appello, poiché esso è ancora comprensione reciproca, rispetto reciproco delle libertà, conoscenza del fine ultimo, ma esso agisce profondamente sulla mia libertà attraverso le preferenze che lo motivano annientandola e riducendomi di nuovo a oggetto, sospendendo il mio avvenire in quello dell'altro, costringendomi a cambiare i miei piani ed escludendomi dalle relazioni di reciprocità. Quanto al Noi, il rischio è quello di entrarvi nella forma dell'anonimato, del Si heideggeriano, di un'impersonalità che le tecniche impongono al creatore. Inoltre anche il dono si capovolge quando si oggettiva in un universo alienato di fronte ad una intenzione viziata, cioè quando chi lo riceve non è libero di non accettarlo, e quindi è un dono al bisogno che crea una sotto-umanità e istituisce una non-libertà in seno al riconoscimento della libertà dell'altro. Il dono appare allora duplice, ambiguo, perché «si dona nella libertà per la libertà e per affermare l'essenzialità dell'uomo, e insieme per incatenare, per annientare, per limitare [...] la trascendenza dell'altro» (QM 389), per solidarietà e per assorbire l'altro, perché «nel mondo dell'alienazione e non della solidarietà, un atto che manifesta l'inessenzialità del mondo [...] non è semplicemente una possibilità aperta nel campo delle possibilità di ognuno» (QM 499).

Nonostante questi rischi Sartre resta tuttavia convinto che la generosità resta l'unica via per l'autenticità dei rapporti interumani. Se infatti l'alienazione rende l'Io un destino, la generosità assume questo Io per perderlo, si riconcilia col destino nella fiducia che «libertà valorizzate e volute come tali riprendano e trasformino la mia opera e quindi il mio Ego, il quale si perde così nella dimensione assoluta della libertà» (QM 552). A questa fiducia, e al progetto che essa supporta, Sartre dà il nome di amore. L'amore non è rivolto verso la libertà, che non è altro che negatività e produttività, non è rivolto verso l'essere, che è totale esteriorità di indifferenza, ma è rivolto

trasposta in generale nell'elemento dell'universalità [...] La coscienza ritornante dalla propria opera è in effetto la coscienza universale [...] di contro all'opera che è la coscienza determinata» (p. 335). Si veda il commento a queste pagine, tenuto presente da Sartre, di Jean Hyppolite, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 358 sgg., che vede lo scopo della *Fenomenologia* nel superamento della contraddizione della coscienza tra la sua soggettività e il suo essere una manifestazione per gli altri, che comincia a profilarsi proprio nella Cosa stessa.

verso il corpo dell'altro «perché è la libertà nella dimensione dell'Essere. E qui amare significa [...] anzitutto rivelazione-creazione: anche qui, nella pura generosità, io assumo me stesso perdendomi, affinché la fragilità e la finitezza dell'Altro esistano assolutamente rivelate nel mondo» (QM 659). La struttura originaria dell'amore autentico è infatti proprio di «rivelare l'essere-in-mezzo-al-mondo dell'Altro, assumere questa rivelazione e pertanto quell'Essere nell'assoluto; gioirne senza cercare di appropriarmelo; metterlo al riparo nella mia libertà e superarlo solo nella direzione dei fini dell'Altro» (QM 660).

Ma perché questo amore sia possibile è necessaria quella conversione radicale a cui Sartre aveva accennato in *L'essere e il nulla*⁶ e della quale ora dice che appunto «consiste nella rinuncia alla categoria di appropriazione – la quale non può reggere che i rapporti del Per-sé con le cose – per introdurre nel rapporto interno della Persona la relazione di solidarietà, che sarà più tardi modificata in solidarietà con gli altri» (QM 495-496). Tale conversione prende le mosse dal passaggio da una riflessione complice, che è quella che sta alla base della proiezione di sé come Altro e quindi dell'eteronomia, e quella che ora Sartre chiama una riflessione purificante, che non vuole l'Essere ma l'esistenza, che è decisione per l'autonomia nella quale l'unità dell'esistenza è accordo con sé, volontà di assumere il proprio progetto senza cercare la giustificazione degli altri ma giustificandolo da se stessi nella sua radicale contingenza e gratuità solo perché è voluto, ma allo stesso tempo mettendolo sempre in questione.

Ma se l'uomo con la sua azione nella sua libertà dà un senso al mondo sottraendolo allo sprofondamento nel nulla, la solidarietà rivela anche che, come Sartre annota in un appunto del dicembre 1945, l'oggetto intenzionale verso cui trascendiamo il mondo per dargli un senso, e che, anzi, coincide con questo senso, è il Bene, così che «l'uomo deve [...] essere considerato come l'essere per mezzo del quale il Bene viene al mondo [...] in quanto la realtà umana è progetto», la sua azione presuppone una scelta per il Bene, e la sua stessa soggettività «trova il suo senso fuori di sé in questo Bene che non è mai e che essa realizza di continuo» e «si sceglie scegliendo il Bene e non può fare che, scegliendo, essa non scelga un Bene che la definisca» (QM 718-719). E poiché «il carattere di universalità del Bene implica necessariamente la posizione dell'Altro», se «per ritrovare la struttura universale del Bene è necessario che essa postuli altre realtà umane», allora «io e l'Altro ci fondiamo in un'unica realtà umana» e «l'umanità cosciente di essere

⁶ Cfr. *L'essere e il nulla*, p. 502 n.

un'avventura storica unica e individuale non può più porre il Bene che come oggetto della sua volontà» (QM 719), come risultato di un accordo di una pluralità di impegni, come ciò che tutti fanno, ideale di una soggettività che diventa anche ideale altrui. L'altro non scompare dalla riflessione di Sartre, ma cessa di rappresentare il luogo dell'alienazione per confluire nell'opera comune della ricerca del Bene che ora identifica il Noi della solidarietà.

Ora finalmente la morale diventa concreta in questo rapporto umano divenuto autentico perché basato sulla solidarietà e sull'amore e in questa forma entra nella storia, o meglio, come Sartre preferisce chiamarla, nella pseudo-storia in quanto storia dell'alienazione, per porle fine⁷. Resta tuttavia aperto il problema che questa conversione morale appare ancora risultato di una scelta gratuita e improvvisa che, soprattutto se ipotizzata sulla scala dell'umanità intera, Sartre stesso non esita a definire una utopia (QM 104), e che rischia effettivamente di ricondurre l'elaborazione dei *Quaderni* nel quadro di «una ristretta comunità morale che si ferma all'appello e all'aiuto, senza nemmeno affrontare problematiche relative a gruppi più strutturati e complessi»⁸. Ma questo sarà appunto il compito che Sartre si assumerà nella *Critica della ragione dialettica*.

In questa opera infatti il problema di un rapporto autentico con l'altro è affrontato all'interno di una teoria degli insiemi umani che poggia su una ripresa del rapporto del per-sé col mondo riletta, alla luce della nuova attenzione di Sartre per il marxismo maturata negli anni del dopoguerra, nei termini di una prassi che interiorizza una totalità già data e si riesteriorizza oggettivandosi in una nuova totalizzazione. In questo processo di totalizzazione la libertà del soggetto umano, che rimane al centro dell'interesse di Sartre come elemento caratterizzante dell'autenticità, deve fare i conti con gli altri uomini. E qui Sartre vede ritornare le difficoltà ontologiche viste in precedenza. L'uomo infatti, mosso dal bisogno, agisce sul mondo organico che lo circonda trasformandolo in una totalità strumentale

⁷ «Il passaggio dalla pseudo-Storia alla Storia è sottomesso a questa determinazione a-storica di tutti a volere realizzare la morale. La rivoluzione storica dipende dalla conversione morale [...] Eccoci così agenti storici in seno alla pseudo-Storia, perché agiamo sulle situazioni nella speranza di preparare una conversione morale» (QM 104).

⁸ Mara Meletti Bertolini, *La conversione all'autenticità. Saggio sulla morale di J.-P. Sartre*, Angeli, Milano 2000, pp. 165-166. Invece per C. Simont, *Sartrean ethics*, in *Sartre*, ed. by C. Howells, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p.193, il capovolgimento della distruttività del per-altri tentato nei *Quaderni* attraverso la generosità resta un'attitudine estetica che assume la fragilità dell'altro in una finalità immaginaria, e per questo Sartre ha abbandonato questa etica.

unificata dal fine del proprio progetto, la quale appare ora come il prodotto inerte di un'azione passata, la fissazione di una totalizzazione nella quale il fine cade nella passività. Questa inerzia non solo è il prezzo che la prassi deve pagare per oggettivarsi nell'esteriorità, ma è anche l'elemento mediatore tra gli uomini, a loro volta totalizzatori del loro ambiente. Questo comporta che «è impossibile esistere in mezzo agli uomini senza che essi diventino oggetti per me e [...] senza che io sia oggetto per loro», poiché «ogni esistente integra l'altro alla totalizzazione in corso e, di conseguenza, [...] si definisce [...] in rapporto alla totalizzazione attuale che l'altro sta operando»⁹. Inoltre Sartre aggiunge che il rapporto fra la materialità circostante e gli uomini si configura attraverso la storia come una lotta contro la penuria e in questa lotta la penuria introduce «in ogni uomo e in tutti una struttura inerte di disumanità» (C I 256) che modifica i rapporti tra gli uomini facendo apparire l'altro uomo come un radicalmente Altro, come un contro-uomo la cui prassi è minaccia di morte.

Questa dinamica si coglie bene nella forma più immediata della prassi intesa a diminuire la penuria e quindi la tensione con l'altro: il lavoro. Qui infatti «appaiono i fondamenti reali dell'alienazione» poiché «la materia aliena in sé l'atto che la lavora [...] in quanto la sua inerzia le consente di assorbire e di ritorcere contro ciascuno la forza-lavoro degli Altri [...] È il prodotto a designare gli uomini come Altri e ad autocostituirsi in contro-uomo, in quanto proprio nel prodotto ciascuno produce la propria oggettività, che ritorna a lui come nemica per costituire lui stesso come Altro» (C I 277). In questa situazione non c'è impresa comune ma soltanto confluire delle imprese particolari in un risultato comune inscritto nell'essere come una falsa unità in cui gli altri scompaiono ma che compare come Altro. La prassi si cristallizza nella materialità come superamento delle vecchie azioni già materializzate e a sua volta è condizionata da esse attraverso la sua unità passiva, e, «in margine all'impresa, gli stessi uomini (o altri) si costituiscono rispetto alla *praxis* comune come Altri, ossia l'interiorità sintetica del gruppo al lavoro viene attraversata dall'esteriorità degli individui in quanto quest'ultima ne costituisce la separazione materiale» (C I 295). Nel momento in cui il progetto si iscrive nell'essere perde le qualità umane, la sua trasparenza diventa opacità, la sua tenuità diventa spessore, la sua labilità diventa permanenza, esso stesso diventa essere, non più evento vissuto ma cosa, con un futuro inerte che diventa anche il futuro dell'uomo. Così la prassi materializzata unifica gli uomini imponendo loro una realtà diversa dal

⁹ *Critica della ragione dialettica*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1963, vol. I (d'ora in poi C I seguito dal numero della pagina), p. 231.

risultato che ciascuno si aspettava. A questo punto l'uomo deve «riconoscersi come Altro nella propria oggettivazione singola, in base ad un risultato altro», e fare così «l'esperienza elementare [...] di una potenza retroattiva che insidia la mia libertà, dall'oggettività finale fino alla decisione originaria, pur nascendo da essa», cioè della «negazione della libertà in seno alla libertà piena», cioè «l'esperienza dell'Altro non in quanto avversario ma in quanto la sua *praxis* dispersa mi ritorna totalizzata dalla materia per trasformarmi» (C I 347).

Questo significa che l'essere sociale rimane per l'individuo pur sempre negativo e alienante poiché «come materialità inorganica del di fuori, che s'interiorizza nel rapporto che lo collega a tutti [...] determina realmente e dall'interno una struttura d'inerzia nella *praxis* individuale, poi in una *praxis* comune» che ne fa la «sostanza inorganica dei primi esseri collettivi» (C I 351). Un esempio di questi collettivi, cioè di questa «relazione a doppio senso fra un oggetto materiale, inorganico e lavorato e una molteplicità che in esso trova la propria unità d'esteriorità» (C I 396), è indicato da Sartre nella classe sociale. Ma i collettivi non sono l'unico tipo di insieme umano: ad essi Sartre ne contrappone un altro che chiama gruppo. La differenza tra i due insiemi pratici consiste nel fatto che mentre il collettivo «si definisce per il suo essere», perché è un oggetto materiale e inorganico la cui inerzia penetra ogni prassi individuale e che «realizza l'unità d'interpenetrazione degli individui, in quanto esser-nel-mondo-fuori-di-sé nella misura in cui struttura i loro rapporti di organismi pratici secondo la regola nuova della serie» (C I 382-383), per cui ci sono condotte seriali, sentimenti e pensieri seriali, il gruppo invece «si definisce per la sua impresa, e per quel movimento costante d'integrazione che tende a farne una *praxis* pura e a sopprimere in esso tutte le forme dell'inerzia» (C I 382). Esso nasce in seno al collettivo seriale come sua negazione in momenti particolari della storia, tutti rivoluzionari, come Sartre precisa, (C I 436), e per questo Sartre lo chiama gruppo in fusione.

Il momento storico particolare che Sartre utilizza per illustrare la formazione di un gruppo in fusione è la vicenda del quartiere Saint Antoine nella Parigi del 1789, che, vissuto sempre all'ombra della Bastiglia e identificato, serializzato dall'ingombrante presenza di questa fortezza simbolo del potere regio, una volta esposto alla minaccia di una repressione violenta, diventa il fulcro della rivoluzione. In tale circostanza infatti ciascuno è strappato dalla sua condizione di Altro rispetto all'assembramento seriale e collocato nella posizione di un terzo che si fa organizzatore della prassi comune in vista di un obiettivo comune attraverso una prassi che è sua in lui, «libero svolgimento in uno solo dell'azione del gruppo totale in

formazione»¹⁰. È il gesto di chi grida nell'assembramento «Fermatevi!» e tutti lo fanno, senza che questo li renda oggetti, «perché la totalizzazione mediante il terzo non fa che scoprire una libera *praxis* come unità comune», cioè il fatto che «sono integrato all'azione comune quando la *praxis* comune del terzo si pone, come regolativa» (C II 42). Il gruppo dunque è una struttura policentrica, proprio perché chiunque al suo interno può svolgere il ruolo di terzo, e «questo condizionamento di me da parte di tutti i terzi, ossia da parte dello stesso movimento dappertutto, [...] è, per l'appunto, la mia propria libertà che si riconosce come azione comune nella mia azione individuale e grazie ad essa» (C II 41), e la cui oggettivazione mi appartiene come risultato comune e come oggettività interiorizzata e non più colta nell'Altro come oggettività per lui, è oggettivazione di una libera prassi comune nella quale la serialità viene liquidata simultaneamente da ciascuno a vantaggio della comunità.

Questa prassi comune consiste nella continua riorganizzazione attraverso l'interiorizzazione della sua totalizzazione oggettiva nei propri risultati che fa di questi le proprie strutture e l'ulteriore superamento di queste verso nuovi obiettivi, per cui un gruppo non è ma si fa totalizzandosi senza sosta e trova la sua unità nell'unificazione dall'interno delle totalizzazioni compiute dai suoi agenti che vengono negate come atti distinti ed affermati come attività collettiva in quanto ognuna si afferma nella sua libertà come la totalizzazione in corso. Così «il carattere essenziale del gruppo in fusione, è la brusca resurrezione della libertà», che «si strappa all'alienazione e si afferma come efficacia comune» (C II 63) nella quale l'Altro è appreso come il medesimo e la sua alterità è dissolta nell'azione liberamente orientata verso un fine comune. Ma nel momento in cui «nella *praxis* non c'è Altro, vi sono solo degli io stesso», «compare il primo “noi” che è pratico e non sostanziale» (C II 56): ora nel gruppo in fusione si può scorgere l'attuazione del rapporto intersoggettivo autentico costituito dall'appello teorizzato da Sartre nei *Quaderni*, poiché in fondo è un appello quello contenuto nel grido «Fermatevi!» con cui un terzo sintetizza una moltitudine. Ma qui cominciano a sorgere i primi problemi.

Sartre specifica infatti che «lo schema teorico che abbiamo indicato non si applica nella realtà», poiché se «ciascuno viene al gruppo come un passivo [...] contribuisce a creare [...] un'isteresi che può creare una serie nuova», e questo spiega perché ci sono sempre ritardatari, oppositori ecc. per

¹⁰ *Critica della ragione dialettica*, vol. II (d'ora in poi C II seguito dal numero della pagina), p. 34.

cui «la libertà comune si farà in ognuno contro di essi» (C II 65). Inoltre, se il gruppo non è ma si fa, se la sua unità non è quella di una totalità raggiunta ma quella di una totalizzazione in corso, esso è innanzitutto un processo limitato al fine da raggiungere e non sopravvive all'oggettivazione di esso, in secondo luogo è attraversato e condizionato da una tensione che scaturisce dalle contraddizioni dell'essere-nel-gruppo di ciascuno, dalla sua trascendenza-immanenza al gruppo stesso, per cui il gruppo è destinato a scomparire per dispersione o per ossificazione nell'inerzia, e questo pone il problema di una sopravvivenza del gruppo che eviti questi due esiti. A questo problema il gruppo risponde in prima istanza con l'«invenzione pratica di una permanenza libera e inerte dell'unità comune in ciascuno» (C II 79) nella forma del giuramento, col quale «il gruppo cerca di rendere se stesso suo proprio utensile contro la serialità che minaccia di dissolverlo» (C II 81).

Ma così il giuramento allontana la paura di pericoli futuri creando all'interno del gruppo una nuova forma di paura che funge da azione correttiva della libertà contro la dissoluzione: è il Terrore. A questo punto la violenza diventa la struttura statutaria delle relazioni umane, senza che questo significhi né la scomparsa della libertà e della reciprocità, né il ripristino dell'alienazione, poiché il Terrore unifica perché è lo stesso in tutti e ricostituisce l'individuo come individuo comune che vive la propria libertà come essere-nel-gruppo, producendo nuove relazioni di reciprocità come relazioni di fraternità. La fraternità infatti è definita da Sartre come «il diritto di tutti attraverso ciascuno su ciascuno [...] Noi fraternizziamo perché abbiamo prestato lo stesso giuramento, perché ciascuno ha limitato la sua libertà con l'altro» (C II 98-99). Così il gruppo in fusione si trasforma in gruppo di costrizione e nasce una nuova realtà: il potere giurisdizionale come mutilazione accettata in comune e «libertà che ritorna all'uomo come potere sovrumano e pietrificato» e «diventa potere inerte sull'uomo» (C II 101). A questo punto il gruppo subisce una prima metamorfosi importante: diventa gruppo organizzato, nel quale vengono distribuiti compiti e funzioni in vista della prassi comune, ma per questa via viene reintrodotta anche l'alterità come alterità delle funzioni e delle competenze che certamente mantiene una reciprocità, che però «è già una reciprocità lavorata» che «invece d'essere un rapporto vissuto, concreto, prodotto dalla presenza di due uomini [...] è [...] la inerzia reciproca» (C II 128) ora imposta all'uomo dall'esteriorità della materia lavorata ridivenuta mediazione tra gli agenti pratici. Benché Sartre continui a precisare che in queste fasi dello sviluppo del gruppo non ci troviamo ancora nell'alienazione, esso scivola ormai lentamente verso la serialità.

Sotto la pressione della necessità imposta dalle condizioni esterne della situazione storica infatti la fatticità si ripresenta all'interno della prassi del gruppo organizzato come determinazione contingente del campo pratico-inerte in quanto la stessa complessità della sua organizzazione lo spinge verso lo statuto passivo di cosa inerte nel quale la trasparenza dell'azione scompare in funzione della complessità, il gruppo riceve le sue determinazioni dal di fuori e il suo processo è subito dal soggetto singolo. Nell'espletamento delle funzioni il gruppo della fraternità-terrore basato sul giuramento ridiventa così un gruppo-oggetto che riceve la sua unità dal di fuori, da un Altro che lo pone come un oggetto che produce totalizzazioni e i suoi membri diventano delle particolarità inessenziali la cui libertà pratica è dissolta nella libertà giuridica della prassi comune, così che ciascuno di essi si identifica col gruppo come schema astratto e si definisce per contrapposizione all'altro, al nemico, all'esterno del gruppo, al traditore.

Queste nuove contraddizioni del gruppo producono una nuova trasformazione: «l'organizzazione si trasforma in gerarchia, i giuramenti danno origine all'istituzione» (C II 242) e il gruppo diventa gruppo istituzionalizzato. Esso mira a combattere la serialità rafforzando l'inerzia e consolidando la passività giurata, e così «tende [...] a produrre forme degradate di comunità» e «finisce [...] per riprodurre in sé l'alterità [...], il che lo accosta progressivamente allo statuto "collettivo"» (C II 250). Infatti «l'unità dell'istituzione è l'unità dell'alterità, in quanto introdotta nel gruppo e in quanto il gruppo l'utilizza per sostituire la sua unità assente» (C II 261), e in essa il giuramento si rivela una base insufficiente dell'unità comune e la libertà cessa di essere libertà pratica di un soggetto agente singolo per trasferirsi nell'istituzione che la dà in prestito all'agente singolo che si costituisce come l'utensile attraverso cui la sua azione si realizza. L'istituzione è allora una «*praxis anchilosata*» che «costituisce per ciascuno e per tutti un indice definito di reificazione» (C II 263). Ma l'inerzia e la serialità delle istituzioni si esplicano nella relazione di uno solo con tutti nella quale si immobilizza la quasi-sovrantà di ciascuno: questa relazione è l'autorità: nel sovrano ciascuno ritrova la libertà di cui si era privato incarnata come libertà di un Altro che si attua grazie a lui. Si produce ora una nuova forma di alienazione, quella del gruppo a uno solo, e l'alterità viene spinta al massimo perché ciascuno è indotto a fare come gli Altri. È la fine del gruppo: «nato per dissolvere la serie nella viva sintesi di una comunità, viene bloccato nel suo svolgimento spazio-temporale dall'insuperabile statuto dell'individualità organica [...] Si è formato contro l'alienazione [...] ma non

le sfugge come non le sfugge l'individuo e, a causa sua, ricade nella passività seriale» (C II 327).

Questa amara conclusione, che rovescia la responsabilità del fallimento del gruppo come luogo di rapporti umani autentici basati sulla solidarietà sull'individuo e soprattutto sulla sua tendenza ad un permanente antagonismo con gli altri nel campo della penuria, autorizza l'osservazione che in fondo «la collettività è la dimensione mancante dell'itinerario di Sartre»¹¹ che anche nella *Critica* continua a ritenere la società luogo dell'alienazione. In realtà quello che preoccupa Sartre è la prospettiva che l'alienazione sia sempre in agguato sulla strada di una comunità umana autentica, e questo le impone una fondazione più solida. Questa esigenza lo spinge a riprendere il discorso sull'etica dei *Quaderni* che la *Critica*, animata da altri interessi, aveva lasciato in ombra, ma in questa ripresa si può avvantaggiare di una nuova nozione emersa proprio nell'opera del 1960: quella di fraternità. Si tratta allora di individuare una dimensione della fraternità che non si esponga all'identificazione col terrore. È a questo che Sartre si dedicherà negli ultimi anni della sua vita e che sarà testimoniato dalle interviste del 1980.

Per quel poco che si può evincere da queste interviste, questa dimensione recupera l'idea di generosità dei *Quaderni* per farne il fondamento di un desiderio di società che rinvia a una nuova modalità morale che punta ad un diverso rapporto tra gli uomini. Criticando l'impostazione della morale della sua prima opera, che collocava la morale in una coscienza senza reciproco, Sartre ritiene ora invece che la coscienza morale «è questa realtà, questo sé che si considera sé per l'altro, in un rapporto con l'altro», «che sia presente alla coscienza o che sia assente» così che «ogni coscienza si costituisce allo stesso tempo come coscienza per se stessa, come coscienza dell'altro e come coscienza per l'altro»¹². Ora però tutto quanto deriva da questa presenza, che finora aveva avuto un carattere negativo in quanto aveva costituito un principio di alienazione per un individuo che Sartre ora si

¹¹ Ronald Aronson, *Sartre's turning point: the abandoned Critique de la raison dialectique volume two*, in *The philosophy of Jean-Paul Sartre*, p. 706.

¹² Jean-Paul Sartre, Benny Lévy, *La speranza oggi. Le interviste del 1980*, trad. it. Milano, Mimesis, 2019 (d'ora in poi SO seguito dal numero della pagina), p. 80. Sull'attendibilità di queste interviste, che ha suscitato acute polemiche nell'ambiente degli amici di Sartre, la parola definitiva è stata detta senz'altro da R. Aronson nell'introduzione all'edizione inglese di esse: cfr. Ronald Aronson, *Sartre's last words*, in Jean-Paul Sartre, Benny Lévy, *Hope now. The 1980 interviews*, eng. tr., The University of Chicago Press, Chicago and London 1996, pp. 3-40.

rimprovera di aver pensato come troppo indipendente e troppo chiuso (SO 81), assume un'altra valenza nel momento in cui il per-sé viene dislocato su un piano che non è più quello ontologico e qui viene ampliato nelle sue strutture. La presenza dell'altro infatti istituisce un rapporto che precede la costituzione di un intero chiuso e che impedisce a questo di essere del tutto chiuso, e condiziona fin dal suo sorgere la sua risposta, facendone però una risposta di carattere morale.

Qui si vede l'eredità dei *Quaderni*¹³: la presenza dell'altro e l'essere-per-l'altro della coscienza la collocano nella dimensione dell'obbligo, cioè in una dimensione in cui nella sua azione «c'è una sorta di richiesta che va oltre il reale, e che fa sì che l'azione che io voglio fare comporti una sorta di vincolo interiore che è una dimensione della mia coscienza», per cui la coscienza «fa ciò che fa [...] perché, qualsiasi obiettivo abbia, esso presenta un carattere di richiesta» (SO 78). Questa richiesta crea «la dipendenza di ogni individuo in rapporto a tutti gli altri individui», una dipendenza tuttavia nella quale l'azione «si dà anche come se potesse non essere compiuta» perché scaturisce da una costrizione «che non determina; si presenta come costrizione ma la scelta si fa liberamente» (SO 81-82): è una dipendenza libera di una libertà incaricata. Siamo in presenza di una nuova, più drastica forma dell'appello dell'altro dei *Quaderni* che, oltre la *Critica*, vincola l'azione di ciascuno non più attraverso l'interiorizzazione del punto di vista del terzo mediatore che finisce col diventare comando dell'Altro e quindi alienazione, ma rivolgendosi all'interiorità di ciascuno, e così apre una prospettiva su una reciprocità autentica. Ma perché questo passaggio si compia la richiesta deve trovare a sua volta la propria fondazione.

Questa fondazione deve essere cercata in un legame tra gli uomini più fondamentale della politica e della funzione che essi svolgono nella società, che li riunisce semplicemente in quanto uomini : è il legame costituito dalla fraternità, che ora non è più costituita, come nella *Critica*, da un atto comune come il giuramento, ma è il rapporto originario che si stabilisce tra due individui che si parlano perché si sono già riconosciuti come appartenenti alla stessa specie come se fossero figli della stessa madre, secondo il modello offerto dai membri di un clan primitivo che si ritengono discendenti da uno stesso genitore. Ma Sartre insiste nel precisare che in questo non c'è niente di mitologico, poiché anzi ciò che vi è di reale «è il rapporto di un me con un

¹³ Sulla ripresa delle tematiche dei *Quaderni* in questa nuova etica di Sartre cfr. Maria Russo, *Testamento, inizio o ritorno? Un'introduzione allo scandalo di L'Espoir maintenant*, Introduzione a SO 15-16.

te», il rapporto di un uomo col suo prossimo col quale sente di condividere origine e fine: «origine e fine comuni, ecco che cosa costituisce la loro fraternità», che si proietta nel futuro nel momento in cui essa «è ciò che saranno gli uomini gli uni rispetto agli altri quando, una volta attraversata tutta la nostra storia, potranno dirsi effettivamente e attivamente legati gli uni agli altri» e riconoscere la loro origine comune «per un insieme di misure prese da migliaia di anni e che conducono all'Uomo» (SO 107-108). La morale consiste proprio in questo avere un futuro basato sui principi di un'azione comune. Sartre fornisce ora con la morale della fraternità un contenuto superiore e unitario all'azione comune, ed essa, che, come egli dice, attraversa tutta la storia, ha ora un fine trans-storico nel senso che, come spiega Sartre, «appare nella storia ma non le appartiene» (SO 96) come invece accade ad alla presa del potere, che è stato il fine dell'azione comune di tutti i rivoluzionari e che di volta in volta si è collocato in una determinata società in un determinato momento del suo sviluppo storico. Questo fine trans-storico, questo fine ultimo kantiano, «è di arrivare a un autentico corpo costituito in cui ogni persona sarebbe un uomo e in cui le collettività sarebbero anch'esse umane» (SO 74), ed esso trova la sua forza nei principi umani che si trovano in ogni uomo, anche nell'uomo alienato che ora Sartre chiama sotto-uomo che «vanno verso l'uomo, che pongono il divieto di servirsi dell'uomo come di una materia o di un mezzo per ottenere un fine» (SO 77). Quando questi principi saranno realizzati entreremo in quel regno dei fini di cui Sartre aveva parlato nei *Quaderni*, dove l'umanesimo cesserà di essere quell'umanesimo astratto da Sartre sempre criticato per diventare «la maniera d'essere dell'uomo, il suo rapporto con il suo prossimo e il suo modo di essere con se stesso» (SO 75), e allora saremo entrati nella morale, segnatamente nella morale dei rapporti con l'altro in cui la fraternità è diventata il rapporto unico ed evidente tra tutti gli uomini. È la radicale originarietà dei principi morali ad impedire ora lo scadimento dei rapporti umani nella serialità e nell'alienazione, e non è un caso che tutti questi termini che avevano costituito l'apparato analitico della società dell'alienazione fino ad oggi nelle sue opere precedenti scompaiano ora dal vocabolario di questo Sartre proiettato piuttosto a pensare una comunità a venire.

Il modello di questa sorta di escatologia etica laica è indicato da Sartre nell'ebraismo. L'ebraismo infatti implica la fine di questo mondo e l'avvento di un nuovo mondo simile a questo ma organizzato diversamente, nel quale Sartre vede appunto il fine morale che dovrebbe finalmente riunificare l'umanità. Questo fine per i non ebrei è la rivoluzione, cioè «la soppressione della società presente e la sua sostituzione con una società più giusta in cui

gli uomini possano avere buoni rapporti gli uni con gli altri» (SO 131), il cui fine ultimo è appunto l'etica e nella quale i problemi economici, pur immensi, non sono essenziali ma occupano il posto di un mezzo per ottenere il fine morale. E qui il discorso di Sartre torna alla materialità che circonda l'azione umana, cioè alla penuria. La lotta contro di essa impone un secondo atteggiamento umano parallelo allo sforzo di realizzare l'uomo e non sempre compatibile con esso, col quale bisogna saper convivere e che comunque nell'ambito della morale si può evolvere in un rapporto solidale di condivisione dei beni di ciascuno.

Ma la penuria torna a porre l'annoso problema dello scacco dell'azione umana, tanto più che esso, ribadisce Sartre, riguarda proprio il fine assoluto in rapporto al quale essa viene progettata e acquistano senso tutti i fini pratici. Ma lo scacco è solo un lato dell'azione umana, poiché «nella modalità dell'agire c'è la speranza, ossia il fatto stesso di porre un fine come se dovesse essere realizzato» (SO 53) e senza pensare che l'azione sia destinata al fallimento, anche se il fine non viene raggiunto, poiché comunque, da uno scacco all'altro, si conseguono successi parziali che non vengono decifrati dai soggetti che agiscono ma che esibiscono il contenuto positivo dello scacco ed il progresso che è stato realizzato. La speranza dunque è l'altra caratteristica essenziale dell'azione che si intraprende, il rovescio dello scacco, e per questo Sartre può concludere che essa «è sempre stata una delle forze dominanti delle rivoluzioni e delle insurrezioni» (SO 135). Quando questo impianto viene trasferito sul piano più propriamente politico, la fraternità si traduce nella democrazia, nella quale Sartre ora vede «non soltanto una forma politica di potere, o un modo di darsi il potere, ma una vita, una forma di vita», peraltro l'unica che «deve essere attualmente il modo di vivere degli uomini» (SO 98), che implica soggetti non più individuati dalla divisione del lavoro e collegati tra loro da rapporti professionali, cioè dalle loro funzioni, come nelle società attuali, l'unica adatta, potremmo dire, alla fraternità.

La fraternità, come fraternità morale e non giuridica fondata dal giuramento, è allora un modo di esistenza che crea una nuova reciprocità contrapposta a quella alienata della scissione e capace di incarnare la generosità e l'amore di cui Sartre aveva parlato nei *Quaderni* e così di mettere al sicuro il gruppo in fusione e la solidarietà che ne costituisce la sintesi interna. Eppure anche questa nuova tappa del percorso di Sartre non appare esente da limiti: in fondo tutto il suo discorso resta vago su diversi concetti strategici, contrariamente al suo stile di pensiero, e dà piuttosto l'impressione di un piano generale appena abbozzato che di un lavoro approfondito o

portato già avanti¹⁴, e diventa perciò rischioso formulare ipotesi su come si sarebbe evoluto questo progetto se non fosse stato interrotto dalla morte del filosofo. Rimane tuttavia l'impressione che questa vaghezza sia l'ultima, indiretta conseguenza di una concezione dell'intersoggettività che deriva dalla formazione fenomenologica di Sartre e che si impone a tutta la sua ricerca, una concezione che pone l'io all'interno del campo di visibilità dell'altro e che in Sartre si traduce nella permanente difficoltà di un rapporto tra soggetti in cui ognuno finisce col diventare oggetto dell'altro.

Il limite costante del percorso di Sartre è allora il limite di tutta la fenomenologia: una mancanza di tematizzazione del concetto di persona¹⁵, che in Sartre appare come un semplice uso lessicale di ispirazione kantiana, una nozione qualunque data per scontata e non approfondita, sempre assimilata al più generico concetto di individuo umano, come accade proprio nelle interviste, con la conseguenza di rendere generico anche l'umanesimo esistenzialistico e tutto il discorso dei *Quaderni* sull'amore e sulla generosità, che non a caso non viene ripreso espressamente nelle interviste, proprio dove invece ci aspetteremmo di vederlo tornare. Non possiamo allora non lamentare in Sartre il mancato approfondimento, già nell'ambito della fenomenologia, del pensiero di Scheler e l'oblio di quello di Hartmann, o anche il rifiuto di un'apertura di credito verso un pensatore come Jankélévitch, verso la cui provenienza dallo spiritualismo Sartre non poteva non nutrire sospetti, ma che ha certamente condotto una seria riflessione sulla persona al di fuori di un contesto speculativo religioso e sullo sfondo di un'etica laica incentrata sulla figura dell'altro¹⁶. Nonostante queste difficoltà

¹⁴ A proposito delle interviste M. Russo nota che si tratta di «un testo incompiuto, dove Sartre «sta ancora pensando»» (op. cit., p. 15).

¹⁵ Su questo problema cfr. il mio *Il problema dell'intersoggettività in Nicolai Hartmann*, «Segni e comprensione», XXXIII, 2019, N. 97, pp. 61-78.

¹⁶ Di Vladimir Jankélévitch è indicativo soprattutto *Il paradosso della morale*, trad. it., Hopeful Monster, Firenze 1986, pubblicato dopo la morte di Sartre ma sintesi di tutto il pensiero dell'autore che ruota intorno alla priorità assoluta dell'altro come persona (cfr. la sua opera maggiore, *Trattato delle virtù*, trad. it. parziale, Garzanti, Milano 1987 e il mio *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*, Longo, Ravenna 1995). Anche Hartmann aveva elaborato fin dai primi anni Trenta un'antropologia e una filosofia della storia incentrate sul concetto di personalità: cfr. Nicolai Hartmann, *Il problema dell'essere spirituale*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1971, pp. 165-227, che, quasi anticipando temi sartriani, aveva definito la persona come «il luogo in cui le proprie opposte tendenze si mediano a vicenda: essa si interiorizza in un progressivo esser-per-sé, in quanto si perde nel suo esser-per-altro; e incrementa il proprio esser per il mondo comune in quanto, conoscendosi, diventa anche per sé, ciò che è per il mondo» (p. 195). Per Hartmann il rapporto del per-sé con il mondo è

la ricerca di Sartre ci lascia comunque come l'appello ad un impegno costante per la fondazione morale della vita e della comunità umana, al lavoro comune per la realizzazione di quella utopia che è il regno dei fini, chiudendo il cerchio della filosofia del Novecento nel punto in cui un'amara riflessione sull'esistenza umana si rovescia nella meravigliosa opportunità di un impegno per un mondo migliore per tutti gli uomini.

positivo fin dall'inizio. Cfr. anche il mio *Nicolai Hartmann. Antropologia, etica, storia*, Mimesis, Milano 2015.

Tommaso Piazza, *Che cos'è la conoscenza?*, Carocci, Milano 2017, pp. 138.

Il termine "credenza" ci rimanda a Platone secondo il quale una credenza "è vera secondo ragione". Questa definizione costituisce la base dell'epistemologia perchè coglie gli aspetti essenziali del conoscere, infatti non possiamo dire di sapere qualcosa se non abbiamo alcuna opinione, credenza su una certa cosa. Tuttavia, questo non basta, una credenza potrebbe rivelarsi anche fortuitamente vera, perciò ha bisogno anche di una giustificazione basata su buone ragioni. Il primo capitolo introduce il concetto di conoscenza e fornisce una rapida descrizione dei diversi tipi di conoscenza che vengono usualmente distinti, ovvero conoscenza proposizionale, conoscenza diretta e conoscenza pratica, chiarendo come l'epistemologia, che nasce dal desiderio di rispondere al dubbio scettico, si occupi principalmente di conoscenza proposizionale, ovvero della conoscenza intesa come rapporto tra un soggetto epistemico e una proposizione.

Il motivo di tale preferenza è dato dal fatto che, potendo essere una proposizione vera o falsa, la conoscenza proposizionale risulta suscettibile di essere orientata alla verità, caratteristica questa che la rende il tipo di conoscenza più rilevante per coloro che mirano a contrastare lo scetticismo, ovvero ad affermare che possediamo effettivamente una conoscenza genuina. " Per chiarire con un esempio, si consideri un soggetto epistemico, Caio, e la proposizione possiede una Ford". La proposizione "Sempronio possiede una Ford" può essere sia vera che falsa, la sua verità dipende dal fatto se effettivamente Sempronio possieda o meno una Ford. Se Caio crede che Sempronio possieda una Ford, ecco che una credenza, uno stato mentale, quindi, del soggetto epistemico, è riferita a una proposizione, che, a seconda del rapporto che ha con i fatti del mondo, può essere vera o falsa.

Assumiamo che in questo caso la proposizione sia vera, cioè che Sempronio possieda effettivamente una Ford. A questo punto possiamo affermare che "Caio sa che Sempronio possiede una Ford". La verità della proposizione cui la credenza di Caio si riferisce è pertanto un requisito necessario affinché possa dirsi che Caio conosca tale proposizione. Quella che viene attribuita a Caio è, pertanto, una conoscenza proposizionale.

Il secondo capitolo presenta quella che può essere considerata la concezione standard della conoscenza proposizionale nell'ambito dell'epistemologia analitica tradizionale, ovvero la cosiddetta concezione tripartita della conoscenza, secondo cui la conoscenza sarebbe "credenza vera giustificata". Il cuore del capitolo è il concetto di giustificazione, ovvero del tramite che unisce il soggetto epistemico a una determinata proposizione e che dovrebbe essere in grado di assicurare che il soggetto conosca realmente ciò che è espresso dalla proposizione. Il requisito della verità, come detto, è infatti insufficiente a qualificare il contenuto di una credenza come genuina conoscenza. Dato che si dà il caso che anche Sempronio, come Tizio, possieda in effetti una Ford, la credenza di Caio è vera.

Ma pochi sarebbero inclini a considerare quella di Caio come conoscenza genuina, appunto per l'accidentalità dell'allineamento tra la sua credenza e il contenuto della proposizione cui la credenza si riferisce. Il modo in cui la credenza del soggetto epistemico è giustificata è elemento chiave, quindi, nella ricerca di una definizione della conoscenza soddisfacente. Affinché una credenza sia giustificata devono essere prodotte delle ragioni che supportino tale credenza, in modo che l'accidentalità della credenza sia scongiurata. Le principali analisi epistemologiche del concetto di giustificazione e dei modi in cui le ragioni interagiscono tra loro per concorrere a giustificare una credenza, sono passate in rassegna nel lungo e meritorio paragrafo 2.3, dove alcuni concetti chiave del dibattito contemporaneo, come quello di defeater, ovvero di ragione che "sconfigge" le ragioni che erano state addotte per giustificare la credenza in una determinata proposizione, sono introdotti e spiegati accuratamente. La critica di Gettier si concentra principalmente sull'insufficienza della definizione tradizionale della conoscenza "come credenza vera giustificata", proponendo due controesempi a tale concezione, noti come problemi di Gettier, che descrivono scenari ipotetici in cui le condizioni della concezione tripartita della conoscenza sono soddisfatte e nondimeno ci si trova inclini a negare che il soggetto epistemico in tali scenari possieda davvero una conoscenza genuina. Di nuovo, l'elemento che accomuna tali controesempi è l'accidentalità che accompagna il soddisfacimento delle condizioni della concezione tripartita, ovvero la verità e la giustificazione della credenza, e che mina alla radice la possibilità di attribuire uno statuto di conoscenza genuina alla credenza del soggetto epistemico. Come il requisito di verità, così anche l'ulteriore requisito che la credenza sia non solo vera ma anche giustificata sembra essere insufficiente a individuare i casi di conoscenza genuina in modo univoco. Si tentava così di eliminare ogni

possibile residuo di accidentalità che inficiasse l'attribuzione di conoscenza al soggetto epistemico.

Gettier's Paper, e pubblicato sempre sulla rivista «Analysis», propose di emendare la concezione tradizionale della conoscenza richiedendo non solo che il soggetto S creda che p, che p sia vera, e che S sia giustificato a credere che p, ma anche che S creda che p sulla base di ragioni vere. Se si considera la proposta di Clark, ad esempio, si può costruire uno scenario in cui un soggetto epistemico abbia una credenza vera e sia giustificato a credere tale credenza in base a ragioni vere, ma dove, comunque, ci sia sempre una componente di accidentalità in ciò che rende vera tale credenza. Quest'ultima sfugge alla definizione di Clark e impedisce così di considerare la credenza del soggetto epistemico come conoscenza. Si pensi a Tizio che dice a Caio di avere venduto qualche settimana prima un'automobile di marca Ford a Sempronio.

Si dà anche il caso che Sempronio al momento possieda effettivamente una Ford. La credenza di Caio che Sempronio possieda una Ford è quindi sia vera, sia giustificata da una ragione vera. Eppure, nel nostro scenario, si dà il caso che Sempronio abbia già venduto la Ford acquistata da Tizio, ma ne abbia anche già vinta un'altra a una lotteria. Quindi al momento è vero che Sempronio possiede una Ford.

La credenza di Caio è dunque, come detto, vera. Ed è anche vero che Tizio ha detto la verità a Caio, egli ha effettivamente venduto una Ford a Sempronio, per cui la ragione per cui Caio crede che Sempronio possieda una Ford è anch'essa vera. La seconda e la terza proposta prese in esame da Piazza si discostano sia dagli approcci più classici analizzati nella prima parte del capitolo che da quello di Williamson, perché non condividono con questi l'idea che l'attribuzione di conoscenza a un soggetto epistemico dipenda esclusivamente da fattori di natura epistemica. Il "pragmatic encroachment" e il "contestualismo epistemologico" sostengono, rispettivamente, e in estrema sintesi, che se di un determinato soggetto epistemico possa dirsi che possieda o meno conoscenza dipende anche dagli interessi pratici del soggetto, poiché la questione della rilevanza della verità della proposizione creduta dal soggetto e della sua giustificazione può dipendere in modo essenziale dai suoi interessi pratici, e dal contesto in cui il soggetto epistemico si trova ad agire, poiché le condizioni di verità di un enunciato possono variare al variare del contesto in cui tale enunciato è proferito. Si pensi a Caio che crede che Sempronio possieda una Ford perché l'ha visto di recente al volante di una Ford. Se abbiamo a che fare con una chiacchierata tra amici, "Caio sa che Sempronio possiede una Ford" può essere considerata

conoscenza. L'aver visto Sempronio al volante di una Ford è sufficiente per giustificare la credenza di Caio in tale ambito. Ma supponiamo che Caio sia chiamato in tribunale per una causa penale che vede imputato Sempronio e che il Pubblico Ministero gli chieda se sa che Sempronio possiede una Ford. In tale ambito sembra difficile attribuire una conoscenza genuina a Caio per il mero fatto che Caio ha visto Sempronio al volante di una Ford. Essendo tra gli interessi pratici di Caio quello di non testimoniare il falso e rischiare così di essere incriminato a sua volta, in tale ambito la giustificazione della sua credenza sembra essere insufficiente per consentire di attribuirgli una conoscenza genuina.

Quindi, per i sostenitori della tesi del "prag-matic encroachment", nel primo caso è legittimo affermare che Caio sa che Sempronio ha una Ford, mentre nel secondo caso non lo è.

Lucia De Pascalis

Teresa Lucente, *Il luogo accanto. Identità e Differenza, una Storia di Relazioni*, Effegi, Roma 2020

Chi parla di ciò che è stato racconta sempre una storia. Teresa Lucente nel volume *Il luogo accanto. Identità e Differenza, una Storia di Relazioni*, racconta una storia e non insegue soltanto la documentazione di un'associazione, perché non certifica unicamente i trent'anni di *Identità e Differenza*, associazione culturale nata a Spinea nel 1988 e che continua, da oltre trent'anni, per la cura e la passione delle due fondatrici Adriana Sbrogiò e Marisa Trevisan. Questo volume è anche molto di più delle testimonianze e dei materiali che contiene, è testimonianza di un modo di pensare ed è documento di un pensiero politico. Comincia già dal titolo con il suo *accanto* che spiazza e decentra. Il luogo accanto non è, infatti, il luogo dello stare presso di sé in un eterno essere autocentrati, incapaci anche di guardare se non per catalogare e classificare ciò che ci è più vicino o lontano o ciò che ci trascende. Il luogo accanto è il luogo della nostra Identità e della nostra stessa Differenza. Il luogo accanto è il luogo dove scoprire i segni della cura delle relazioni, la loro necessità per una ricerca del senso e della comprensione di tale senso. *Il luogo accanto* è storiografia diventata sostanzialmente narrazione e non spiegazione fondata sul ricorso a leggi generali. È un lungo racconto volto non tanto alla ricerca del significato univoco e della verifica di concetti, è il luogo dove l'incontro con il pensiero della differenza sessuale, dove l'autorità femminile, dove la pratica politica delle relazioni, dove il simbolico materno, dove persino il posto di Dio possono essere meglio compresi, perché raccontati a partire dal sentire e dal dire degli altri e delle altre, a partire dalle parole dell'esperienza di persone con nome e cognome, dunque in carne e ossa, e che ci vengono restituite nella loro singolarità senza ricorrere a leggi generali o a soggetti sovraindividuali. È un perfetto esempio politico di Story-telling.

Chi per mestiere si occupa di storia sa bene quanto in questo campo abbia pesato e sia stato ingombrante il metodo ipotetico deduttivo con al centro l'analisi che, come quella scientifica, era costruita con le medesime categorie che fungevano da spiegazione sperimentazione e classificazione del documento e indicavano, dagli anni Cinquanta in poi, il solo corretto approccio alla ricerca storica. Non vi era altro modo per fare ricerca scientifica. Dagli anni Settanta, invece, proprio le ricerche di storia delle donne hanno cominciato a chiedere alla storia di conservare memoria di ciò che è accaduto, perché nulla è più fragile dell'azione compiuta e delle parole pronunciate. Spetta allora alla memoria e dunque al racconto della storia conservare e tramandare il significato degli avvenimenti e, come diceva

Hannah Arendt, dare a essi permanenza nel mondo, salvare, insomma, l'azione dalla fugacità e dall'oblio, dal potere dissolutore del tempo.

Questo è il lavoro compiuto da Teresa Lucente. Nel libro, reso possibile da trent'anni e passa di sbobinature, trascrizioni pazienti e custodia di manifesti e locandine e persino sintesi di volumi da parte di Adriana Sbrogiò, materiali confluiti poi nella documentazione dell'associazione donata alla biblioteca comunale di Spinea, l'interesse dell'autrice ai temi trattati articola il racconto soggettivamente, ma non arbitrariamente, mantenendo alta l'attenzione alla storicità che è anche un recupero della imparzialità, ma mostrando anche tutta la propria partecipazione verso ciò che narra. Interesse che diventa contagioso, perché l'autrice permette di comprendere gli eventi facendo parlare i protagonisti, facendone risuonare le parole, perché mostra i punti di vista individuali nella propria singolarità e nello stesso tempo li inserisce in un contesto più ampio, nella ricostruzione di un racconto che riesce a mantenere tutta l'oggettività di ciò che è stato. Non era semplice, ma Teresa Lucente vi è riuscita in pieno esercitando il difficile equilibrio della partecipazione e del non essere di parte e facendo vivere i diversi punti di vista attraverso il criterio dell'incessante dialogo, mostrando come i e le partecipanti, provenendo da varie regioni d'Italia, in trent'anni di incontri dell'associazione, abbiano scambiato il proprio sentire e la propria opinione e si siano posti in relazione, che "è sempre ciò dà la misura, il senso del limite, chiude le porte all'onnipotenza, alla distruzione, a quel piccolo ma potente io che ci vuole vuoti e sconfitti" (p.109). Nel volume è inoltre mostrato come ciascuno dei partecipanti abbia esercitato criticamente la propria facoltà di giudizio e guardato in modo libero ai temi che sembrano susseguirsi uno all'altro in base a una consequenzialità necessaria. Scopriamo così, insieme con chi ha partecipato a quelle esperienze, che la libertà è piena di molte cose. È piena di esperienze, di parole, di incontri e di abbandoni, ma, soprattutto è resa piena dal desiderio che si incarna e che ci trascende, desiderio che alcune chiamano Dio e altre/i chiamano Amore, Pace, Relazione, Consapevolezza del divino che è in me.

Un libro che insegna anche a far pace con la nostra vulnerabilità, parola oggi di moda, e che indica, al di là di ogni moda, che la cura delle relazioni è una rivoluzione sempre possibile, perché agisce politicamente, cominciando dalla cura delle nostre azioni e delle scelte che facciamo. In questo modo il nostro essere e il nostro fare risultano autentici: è una questione, appunto, di Identità e Differenza.

Marisa Forcina

Angela Ales Bello, a cura di, *Edith Stein. Tra passato e presente*, Castelvechi, Roma, 2019, pp.312.

“Riunirsi a riflettere e discutere sulla figura e sul pensiero di Edith Stein è sempre arricchente” Così si apre il volume, diviso essenzialmente in cinque parti (storia, etica e diritto, antropologia duale e pedagogia, metafisica e filosofia cristiana e mistica) contenente ben quindici saggi, raccolti dal filo conduttore di Angela Ales Bello che intesse e tiene bene annodati i fili del pensiero e dei pensieri sulla Stein e lo fa con straordinaria maestria. Per la pensatrice, studiosa e collaboratrice di H.Husserl, l’indagine filosofica è sempre stata una ricerca continua e diversificata poiché per giungere alla verità delle cose, per come cioè esse sono realmente, è sempre necessaria un’indagine che renda “ragione” delle cose (D’Agostino, D. Scoto, Tommaso). In questo modo è possibile leggere, tra le pagine di questo libro, un vero e proprio intreccio di riflessioni che legano, indissolubilmente e in maniera quasi necessaria, il passato e il presente.

La portata e l’ampiezza dei pensieri di Edith Stein sono tali da aver interessato gli autori e le autrici dei saggi contenuti nel libro e di averlo fatto da diverse prospettive.

La Stein stessa, del resto opera “spontaneamente” una connessione riflessiva sui pensieri filosofici altrui e tale interesse la conduce ad esplorare il senso, o l’ontologia dell’essere umano in relazione ad alcune forme associative quali, la comunità, la società e lo Stato. Alla luce di ciò è esemplare che tutta la pratica filosofica della Stein pare ispirarsi al monito di san Paolo che recita “esaminate ogni cosa e tenete ciò che è buono” (TS,I,5,21). Con lo stesso spirito, questo volume pare tenere insieme diverse possibilità di lettura e di interpretazione del suo pensiero annodandolo, di volta in volta, a questioni umane più antiche oppure più moderne come ad esempio la queer theory, l’omosessualità o la transessualità.

Tutta la struttura del libro è, del resto, in una certa misura, intessuta di umanità sia nelle vicende più prettamente filosofiche che in quelle religiose, soprattutto rispetto al rapporto tra umano e divino (R.Errico e R.Ferri) arrivando fino all’esperienza mistica vissuta dalla Stein e decifrata nell’ultima parte del libro, attraverso un confronto, operato dalla stessa Ales Bello, tra Gerda Walther ed Edith Stein.

Al centro dell’interesse della Stein vi è l’essere umano nella sua complessità, intendendo con ciò tutti gli aspetti che possono caratterizzarlo e definirlo, sia sul piano fisico che su quello psichico. Nel suo saggio, J.Feldes, ad esempio, concentrandosi sul senso politico della filosofia di Edith Stein, racconta di

quanto e come sia necessario superare il pregiudizio sulla realtà delle cose se si vogliono comprendere i responsabili politici delle guerre e che per avviare un tale processo è necessario avere una forte empatia per l'umano.

In questa particolare riflessione occorre porre uno sguardo interessato alle cosiddette "infezioni psichiche" che all'interno delle masse, sarebbero responsabili di vere e proprie azioni di "contagio", poiché la suggestione umana fa sì che un'opinione condivisa su un popolo finisca col diventare una vera e propria opinione di massa.

Sarebbe necessario pensare ad una fenomenologia solidale che sia fondata sull'empatia per l'essere umano e che riesca ad evitare la formazione delle dottrine di massa, attraverso l'eradicazione dei pregiudizi.

La questione dell'umano, dell'umanità e delle afferenze umane nella quotidianità sottraggono alle esperienze agite l'essenza delle azioni stesse, poiché è necessario porre uno sguardo attento più che alle azioni al valore stesso delle persone.

Così A.M. Pezzella descrive nel suo contributo il valore che la Stein attribuisce alla persona, intendendolo come un percorso che si realizza in un'ottica binaria, cioè come soggetto e come oggetto.

Come soggetto perché, nelle relazioni, ci si pone in relazione agli altri in maniera soggettiva ma anche come oggetti di valore per lo sguardo altrui e tutto ciò implica che vi sia "una componente che entra nella sfera dell'emotività".

Su questa stessa teoria si era posto anche Max Scheler sostenendo che "Ogni comportamento primario rispetto al mondo inteso in quanto tale [...] non ha appunto carattere rappresentativo, né è un comportamento del percepire il vero, ma è sempre e solo [...] un comportamento originariamente emotivo e percettivo dei valori" (p.80)

Si tratterebbe insomma di avviare una pratica che sostanzialmente è un esercizio di empatia e di solidarietà, perché per riconoscere dei valori è necessario, come la stessa Stein sostiene, che gli stessi non solo si riconoscano ma si sentano.

Nelle relazioni quotidiane tra gli individui esisterebbe un continuo passaggio di valori ma solo chi ama e pertanto diffonde il buono ed il bello non è destinato a perdere —e disperdere— le proprie forze bensì a vivificarle.

Pertanto è necessario l'amore per rendere agita l'empatia, ma deve trattarsi di un amore che non sia solo sentito, bensì autentico.

Il valore umano, il valore e il senso della sua ontologia e di tutta la questione che ruota intorno alla sua essenza è affrontato, nel libro, anche dalla stessa Angela Ales Bello e da Francesca Brezzi in riferimento al femminismo. Non

solo soffermarsi quindi sulla domanda relativa a che cosa sia l'essere umano, ma anche, nello specifico su che cosa sia una donna. Fortemente intrisa del pensiero di Foucault, la riflessione in queste pagine del libro apre un percorso che dialoga con J. Butler a proposito della "disfatta del genere", intendendo con ciò una pratica volta a rompere le maglie della norma –comprese quelle del linguaggio normativo- per lasciare aperti innumerevoli spazi di soggettività possibili. La questione della soggettività femminile in Edith Stein è analizzata attraverso una filosofia della persona, in senso rigoroso, che viene analizzata sul piano dell'anima, dello spirito e del corpo. Lo stesso Papa Francesco nel discorso del 5 ottobre del 2017 tenuto all'Assemblea generale della Pontificia Accademia per la vita, sollecita la riflessione proprio su quella che è l'utopia del "neutro".

Che cosa allora è inteso per "Ontologia del femminile"?

Per rispondere a questa domanda, occorre partire, per poterla motivare, da un punto molto più remoto. L'ontologia è "on" e "logos", essente e pensiero, e pertanto implica la considerazione della pluralità delle possibilità che convivono all'interno di uno stesso soggetto.

Allo stesso modo, ed è questa una sfida che è possibile cogliere nel libro, il femminile, l'ontologia femminile si porrebbe come constatazione di un essere che è pluralità di possibilità. Per cui, davanti ad una donna dovremmo sempre chiederci se ci troviamo di fronte ad una donna –intesa come categoria o genere- o se siamo di fronte a tante donne, intese come tante possibilità del suo essere. Angela Ales Bello, a tal proposito, ci avvisa verso del fatto che il femminismo ha sempre parlato solo di se stesso e che pertanto, per poter parlare di una dualità umana, ontologicamente intesa, occorre ripensare l'uguaglianza in quanto si tratterebbe proprio di esseri umani nella differenza delle due specie, maschile e femminile.

E secondo Edith Stein non si può, quindi, parlare del femminile senza anche descrivere il maschile, poiché "l'ontologia dell'essere umano rimanda ad un'ontologia del maschile e del femminile" insieme.

Emanuela Monda