

PSICOFEUDEALISIMO

EDITORIALE

“Sembra quasi che la Storia, affannata per i balzi fatti nei due millenni precedenti, si ravvoltoli su se stessa, marciando velocemente a passo di gambero”. E’ a partire da questa insolita prospettiva che Umberto Eco, in un volume di recente pubblicazione (“A passo di gambero”, Bompiani, 2006), legge gli eventi che hanno segnato in modo così profondo la storia degli ultimi dieci-vent’anni. E se certe interpretazioni possono apparire eccessive, la radice di un simile eccesso è da ricercarsi forse nell’intento sottilmente e costruttivamente provocatorio che anima gli scritti di cui si compone il volume.

E’ proprio da un intento e da una prospettiva del genere che intendiamo partire per riflettere sul significato di una strana tendenza che si sta affermando, paradossalmente, proprio nell’epoca in cui si celebrano i fasti della comunicazione a distanza e ci si interroga - non senza un residuo di giustificata inquietudine - sulla portata apparentemen-

te onnipervasiva dei fenomeni di globalizzazione.

Il muro è forse il manufatto che più d’ogni altro ci rende testimonianza del bisogno, tipicamente umano, di sentirsi protetto e difeso. Le mura dei castelli e delle città medievali, oggi ridotte a conturbanti e trascurate rovine, elevate al rango di preziosi beni architettonici da tutelare ad ogni costo o trasformate e reintegrate nel processo di continua reinvenzione cui negli ultimi tre secoli sono stati sottoposti i catasti dei nostri centri urbani, costituiscono una significativa manifestazione del carattere profondo, ancestrale di un siffatto bisogno.

Dalla sua funzione di espediente per la delimitazione perimetrale e per la separazione (secondo le varie e variamente associabili dicotomie interno/esterno, amico/nemico, noto/ignoto, bene/male...) a fini protettivo-difensivi, il muro deriva anche la sua tutt’altro che trascurabile portata simbolica. Ecco allora che il crollo

*Parole e idee a bassa intensità di
Stefano Radaelli e Marco Maschietto*

Commenti, proposte, offerte, idee, insulti, profezie, suggerimenti, possono essere inviati attraverso:

Sito web: <http://www.puntogiovane.it>
 Indirizzo e-mail: articoli@puntogiovane.it
 Forum: <http://forum.puntogiovane.it>
 Sms: 334 9688064 (Tim)
 334 1547785 (Vodafone)
 333 7747851 (Wind)

In arrivo la nuova versione del nostro sito
www.puntogiovane.it



del Muro di Berlino, da semplice smantellamento di una costruzione che per decenni aveva fisicamente tagliato in due una città - e separato due mondi - diventa metafora e auspicio della fine di ben altre divisioni, fino a coinvolgere, oltre alla sfera politica, quella sociale ed ideologica. Ecco allora che il "The Wall", capolavoro assoluto dei Pink Floyd nato dal muro di incomunicabilità tra l'artista e il pubblico, finisce per diventare un emblema dell'alienazione e dell'estraniamento dal mondo.

Il progressivo distacco dalla granitica materialità del manufatto e la corrispondente deriva verso l'opaca e immateriale sfera del simbolico ha avuto storicamente inizio, per l'entità "muro", con l'invenzione della polvere da sparo; un lento trapasso che, attraverso i secoli (già nel Seicento l'assai meno marziale villa di campagna andava sostituendosi, quale dimora privilegiata del nobile, all'ormai scomodo e anacronistico castello), si compie con l'attribuzione della dicitura "firewall" a quella componente di software cui spetta il delicato compito di proteggere da indesiderate intrusioni esterne la privacy dei dati memorizzati nel nostro pc. Che il "muro di fuoco" del lessico informatico non sia "muro" nello stesso modo in cui lo erano le cinte fortificate dell'età medievale o le pareti di casa nostra, è sufficientemente chiaro a tutti; così come è sufficientemente chiaro che se il firewall è stato chiamato così è perché, pur non essendo "muro" a tutti gli effetti, ne ha in qualche modo ereditato alcuni tratti caratterizzanti - funzione protettiva in primis.

Divagazioni a parte, questa deriva simbolica sembra essere stata brutalmente interrotta, fino

a risolversi in un'inaspettata inversione di tendenza, dall'improvviso sorgere di mura - alte, modulari, in cemento armato, la loro funzione divisoria e dissuasiva opportunamente sottolineata da chilometri di filo spinato a mo' di compiaciuto addobbo - in zone socialmente o politicamente "problematiche"; quasi che la separazione coatta, la segregazione, l'erezione di barriere insuperabili possano davvero risolvere simili problemi anziché peggiorarli ulteriormente.

Ma ciò che alla luce di una serena riflessione si appalesa per la sua quasi banale ovvietà è invece, agli occhi di un senso comune che pare essere improvvisamente regredito di mille anni, impronunciabile bestemmia. A tal punto la percezione dell'altro come nemico ha calcificato i nostri meccanismi associativi, che siamo portati a salutare, se non con entusiasmo quanto meno con approvazione, la costruzione di muri e muraglie, l'erezione di pareti divisorie e di altri ammenicoli pseudo-difensivi. Per la gioia dei teorici dello Scontro di Civiltà, la mentalità corrente assume oggi panni medievaleschi, fino a configurare una sorta di psico-feudalesimo che ci spinge a leggere nell'altro-da-noi o una risorsa da sfruttare o un nemico da segregare ed eventualmente distruggere (esterni alla cinta muraria erano, in età medievale, tanto la campagna, da cui derivavano le principali fonti di sostentamento, quanto la selva e la città nemica).

Il neo-muro di Via Anelli, recentemente balzato agli onori della cronaca e venduto alla pubblica opinione come "necessaria" barriera anti-spaccio, costituisce in realtà un palliativo spettacolare, frutto di

un intervento mediatico. Fungo avvelenato nato con la pioggia



PUNTO G.

mensile giovanile di cultura e critica sociale a cura dell'associazione culturale Punto G.

Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-StessaLicenza 2.5 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/>



I numeri arretrati sono disponibili on - line sul sito www.puntogiovane.it/rivista

Se vuoi scrivere sulla rivista, manda una mail a: articoli@puntogiovane.it

Collettivo redazionale

Federica Alfieri, Alberto Boem, Serena Boldrin, Alberto Cereser, Giovanni Lapis, Marco Maschietto, Alice Montagner, Ferdinando Morgana, Marco Piovesan, Stefano Radaelli, Daniele Vazzola, David Vian, Marco Zamuner

Impaginazione e grafica: David Vian

supplemento alla testata "Radio San Donà"
Iscrizione n°1084 trib di VE del 22.02.92
direttore responsabile: Andrea Landi

di un temporale estivo nell'agosto 2006, quel muro, proprio in virtù della sua palese inutilità e insensatezza e della logica ipocrita che sta dietro alla sua costruzione, sembra offrirci una testimonianza quanto mai viva e concreta della sintomatica regressione di cui si è detto sopra, soprattutto se la sua edificazione viene accolta dall'opinione pubblica come soluzione di problemi che - a nostro avviso - richiederebbero ben altro approccio.

A questo punto ci si pone un solo interrogativo: coloro che hanno condotto una simile operazione devono essere intesi come degli abili manipolatori, profondi conoscitori dei meccanismi standardizzati e primitivi che regolano le abitudini associative dei "nuovi sudditi" di questo feudalesimo dell'anima, oppure - e questa è forse l'opzione più inquietante - simili meccanismi costituiscono il fondamento irriflesso delle loro stesse decisioni?

Su Via Anelli a Padova

di Marco Maschietto



Odia e ama a giorni alterni. Si vanta di essere l'unico intellettuale iscritto ad Ingegneria Aerospaziale

Padova.

Blindare una zona sbarrandone l'ingresso con un mediorientale check point poliziesco, videosorvegliare costantemente un quartiere, chiuderlo in un recinto di lamiera lungo ottanta metri e alto tre non è ammettere una sconfitta e anni di errori? Anche Zanonato è stato colpito dalla sindrome di Mondo Marcio: prendere il male ed affogarlo dentro ad una scatola.

Ma questa volta alla struggente metafora di un'immagine canzonata si è sostituita la tragica realtà: quella di un muro grigio estraniatore dal mondo e dalla vita.

Quella di Via Anelli, e più in generale quella delle politiche migratorie, è una questione che la città di Padova vive da molti anni, ma alla quale mai è riuscita veramente a dare una

risposta efficace. Questo quartiere della Stanga, incastrato fra un Brico, un Auchan e il Centro Giotto, è diventato con il passare del tempo un nuovo ghetto - discarica per immigrati che si sono sostituiti lentamente agli studenti ai quali le sei palazzine verdi, di ripugnante bruttezza architettonica, erano destinate. Un processo di degrado sequenziale che mai è stato arginato e che ha portato prostituzione, droga e risse furibonde combattute a colpi di lame e bastoni. Via Anelli è una sommatoria di storie caratterizzate da errori. Ora l'ammissione di colpevolezza e la repressione barbarica.

Nemmeno gli abitanti più vicini punterebbero un euro sull'efficacia del muro che lacera il quartiere, ma del suo immediato effetto mediatico ne

sono certi, possiamo esserne certi. Questa triste vicenda è considerata da tutti una pantomima rappresentativa che poco ha a che fare con la "sicurezza", una parte mal recitata di un dramma che punta a purificare ogni minimo sospetto di eccessiva tolleranza e che mira a diffondere una precisa idea di ordine, di "normalità" e di "buona condotta". Ma tutti sanno che emarginazione, violenza endemica, degrado (materiale e sociale) si superano attraverso processi lenti e invisibili e spesso estranei all'intervento dei governi e ai programmi delle forze politiche. Ma cosa contano, in politica, lentezza e invisibilità? Ringhiano e mostrano i denti, ma è solo scena.

Sipario.

L'ideologia confusionista (parte seconda)

di Marco Maschietto



Vive di poesia. Uomo dagli astratti furori.

Seconda puntata del viaggio in un mondo tutto da scoprire e da "sfruttare". Dopo aver rivolto lo sguardo alle mutazioni (antropo-tecno-logiche) della musica, del suo mercato, delle sue tipologie di fruizione ed aver colto in maniera sicuramente veloce e superficiale gli spiragli che questi mutamenti offrono, mi addentro questa (e la prossima) volta nel nocciolo della questione prendendo in esame alcune delle "realtà che diffondono".

La Creative Commons. Dal diritto d'autore al permesso d'autore.

La Creative Commons (CC) è un'organizzazione no-profit costruita per permettere l'espansione della portata

della creatività. La sua breve storia inizia negli States nel 2001 per volere di Lawrence Lessig, ordinario della facoltà di Giurisprudenza di Stanford e successivamente, con l'approfondimento degli studi, il progetto si è allargato in quasi tutto il mondo. Lo scopo è quello di creare la disponibilità per la condivisione e l'utilizzo di opere, permettendo quindi anche la possibilità di ampliare e modificare partendo dal lavoro degli altri. Tutto

questo nel totale rispetto delle leggi esistenti.

Dall'Ottobre 2005 anche l'Italia ha aderito al progetto e, grazie all'Università di Torino, sono state tradotte le licenze americane adeguandole alla nostra giurisdizione.

Sono dunque ora disponibili le Le Creative Commons Public Licenses (CCPL) italiane, in pratica un nuovo strumento per offrire una protezione più flessibile alle opere di ingegno tutelate dal diritto d'autore e allo stesso tempo per favorirne la diffusione senza la severa blindatura prevista dal diritto d'autore.



Attribuzione 2.5

BY:

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera, di modificare quest'opera, di usare quest'opera per fini commerciali

Alle seguenti condizioni:

Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Ogni volta che usi o distribuisce quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Attribuzione - Non opere derivate 2.5

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera di usare quest'opera per fini commerciali

Alle seguenti condizioni:

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera

Alle seguenti condizioni:

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.

Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Attribuzione - Non commerciale 2.5

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera di modificare quest'opera

Alle seguenti condizioni:

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 2.5

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera, di modificare quest'opera

Alle seguenti condizioni:

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.

Condividi allo stesso modo. Se alteri o trasformi quest'opera, o se la usi per crearne un'altra, puoi distribuire l'opera risultante solo con una licenza identica a questa.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Attribuzione - Condividi allo stesso modo 2.5

Tu sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera, di modificare quest'opera, di usare quest'opera per fini commerciali

Alle seguenti condizioni:

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza.

Condividi allo stesso modo. Se alteri o trasformi quest'opera, o se la usi per crearne un'altra, puoi distribuire l'opera risultante solo con una licenza identica a questa.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti d'autore utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Dal diritto d'autore al permesso d'autore. Il "caso" Wu Ming.

Venne il 1999 e le librerie di tutta Italia si riempirono di migliaia e migliaia di copie di "Q" firmato Luther Blisset.

Appassionò molti con la sua narrazione ambientata nel sedicesimo secolo tra principi, straccioni, cavalieri ed emissari papali, lo definirono un'opera monumentale,

ma il merito di questo libro va decisamente oltre ai soli valori di pregio letterario. Fu infatti il primo libro in assoluto a rompere il fatale tabù dei "tutti i diritti riservati" con una piccola nota

di copyright: «è consentita la riproduzione, parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica ad uso personale dei lettori, purché non a scopo commerciale». "Q": il pioniere del copyleft letterario, una breccia in cui si sono caparbiamente intrufolati i cinque del collettivo Wu

Ming. Un passaggio di testimone in nome della libera circolazione.

"Ma se chiunque può copiare i libri, i dischi e tutte le altre robe e fare a meno di comprarli, come tirano avanti gli "artisti"?" Questa domanda viene posta spesso alle numerose conferenze che indagano il mondo paral-

"Q" di Luther Blissett (Einaudi 1999) 242.000 copie vendute
 "Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0" di Luther Blissett (Einaudi 2000) 10.154 copie vendute
 "Asce di guerra" di V. Ravagli & Wu Ming (Einaudi 2000) 25.150 copie vendute
 "Havana Glam" di Wu Ming 5 (Einaudi 2001) 9.285 copie vendute
 "54" di Wu Ming (Einaudi 2002) 44.465 copie vendute
 "Giap!" a cura di Tommaso De Lorenzis (Einaudi 2003) 13.438 copie vendute
 "Guerra agli Umani" di Wu Ming 2 (Einaudi 2004) 25.621 copie vendute
 "New Thing" di Wu Ming 1 (Einaudi 2004) 21.669 copie vendute

lelo al copyright, il più delle volte seguita, da prassi, questa osservazione: "Ma bisogna pure tutelare l'autore, il copyright è necessario!".

Questo dimostra in maniera inoppugnabile che l'attuale cultura dominante basata sul concetto di proprietà ha offuscato ed incenerito gli occhi del pubblico impedendo loro di vedere la realtà. Un'ideologia confusionistica di comodo che mira ad equiparare mettendo nello stesso calderone diritto d'autore a permesso d'autore.

Il collettivo Wu Ming ha da sempre cavalcato il permesso d'autore dimostrando come un'iniziativa editoriale possa non solo sopravvivere, ma anche prosperare riunendo attorno a sé

un folto numero di utenti, contenuti di qualità e interessi economici. Questo dicono spesso alle conferenze: "In concreto: un comune cittadino, se non ha i soldi per comprare un libro di Wu Ming o non vuole comprarlo a scatola chiusa, può tranquillamente fotocopiarlo o passarlo in uno scanner con software OCR, o - soluzione molto più comoda - scaricarlo gratis dal sito www.wumingfoundation.com. Questa riproduzione non è a fini di lucro, e noi la autorizziamo. Se invece un editore estero vuole farlo tradurre e metterlo in commercio nel suo paese, o se un produttore cinematografico vuole farci il soggetto di un film, in quel caso l'utilizzo è a fini di lucro,

quindi questi signori devono pagare (perché è giusto che ci "lucriamo" anche noi altri, che il libro l'abbiamo scritto)".

Ma non ci perdonano dei soldi? Pare proprio di no.

"Sempre più esperienze editoriali dimostrano che la logica "copia piratata = copia non venduta" di logico non ha proprio niente. Altrimenti non si capirebbe come mai il nostro romanzo Q, scaricabile gratis ormai da tre anni, sia arrivato alla dodicesima edizione e abbia superato le duecentomila copie di venduto.

In realtà, nell'editoria, più un'opera circola e più vende."

Applausi!

La parola, il corpo, l'immagine

recensione a *Batticuore Fuorilegge* di Tiziano Scarpa

di Stefano Radaelli



Quando non perde tempo leggendo inutili trattati di semiotica si dedica alla ricerca del senso dell'esistenza delle cimici

"Se la società nascesse oggi, non sono sicuro che ai singoli verrebbe concesso quel varco di espressione pubblica che è stato chiamato letteratura". E' questo sospetto a tracciare il sottile filo conduttore che lega i numerosi scritti - nonché eterogenei: si va dal saggio alla composizione poetica, dal racconto breve al dialogo fittizio - raccolti dallo scrittore veneziano Tiziano Scarpa nel suo ultimo libro, "Batticuore fuorilegge" (ed. Fanucci). E che un simile sospetto non costituisca un semplice gioco d'immaginazione, una remota possibilità controfattuale esplorata per puro amor di paradosso, lo dimostra la stessa definizione di letteratura che Scarpa ci propone: "la letteratura è la parola di chi non possiede nient'altro che la parola; è la parola infondata, che non si fonda su nient'altro che su se stessa: sul suo vigore, sulla sua bellezza".

E' nella sua costitutiva infondatezza, nel suo sottrarsi ad ogni strumentalizzazione e ad ogni utilitarismo che risiede dunque la forza della parola, quando il suo ruolo di semplice mezzo per comunicare sia messo tra parente-

si e di essa venga riscoperta la straordinaria capacità di dischiudere e costruire mondi, di evocare esperienze, di incidere così profondamente su di noi e sul nostro modo di osservare e di vivere la realtà che ci sta intorno. La letteratura è lo spazio in cui questa infondatezza e questa forza vengono a manifestazione; uno spazio fragile, la cui stessa sopravvivenza, oggi più che mai minacciata, non è, né mai potrà essere, qualcosa di scontato.

Al cuore della letteratura c'è la voce dell'individuo: quell'individuo irriducibilmente tale che la cultura di massa sembra aver ormai condannato all'estinzione, plasmando l'inconscio individuale e collettivo dell'uomo contemporaneo con i suoi miti e i suoi riti, disinnescando quel potenziale esplosivo che l'individuo porta con sé.

L'individuo è intrinsecamente pericoloso, ci suggerisce Scarpa; reca dentro di sé un potenziale eversivo e distruttivo senza pari; è il luogo privilegiato dell'irruzione di quell'imprevedibile che costituisce la più grave minaccia per il soffocante apparato

che ci circonda e ci sovrasta. Tenere un diario, come dichiara non a caso il titolo di uno degli scritti raccolti nel libro, equivale perciò a tutti gli effetti a fabbricare un ordigno esplosivo; soprattutto se ad annotare la cruda realtà della propria esperienza quotidiana per renderla pubblica è lo scrittore che, trasformato in figura professionale e definito nella sua "funzione sociale" da una rete di aspettative nel cui specchio deformante fatica a riconoscersi, si rifugia provocatoriamente nella forma diaristica: ultima, paradossale ancora di salvezza contro la mercificazione e l'estetizzazione della letteratura.

Estetizzazione che, a conti fatti, è non meno pericolosa della mercificazione, poiché opera in modo più subdolo di quest'ultima. Scarpa rivendica la genesi "fisica" dell'opera d'arte, il suo necessario legame con una condizione vitale, con un corpo-soggetto d'esperienza. L'arte vive della tensione irrisolta tra una condizione esistenziale in cui essa affonda le sue radici e in cui sorge anzitutto come bisogno, come necessità di apertura, e un'espressione nella quale questo bisogno si riflette e si oggettiva; tensione irrisolta perché l'espressione non è il punto terminale di questa pulsione profonda, il luogo in cui il bisogno si estingue giungendo ad un - foss'anche solo temporaneo - appagamento. Nella (in)compiuta espressione il bisogno rinasce, sempre nuovo e sempre arricchito, incon-



trandosi con il bisogno altrui, riflettendosi, rifrangendosi in altri bisogni. E' proprio questo pulsare che la critica estetica finisce per estinguere, recidendo impietosamente il filo che lega l'espressione alla condizione, e assumendo l'espressione come un qualcosa di compiuto, che può essere pertanto affidato alle amorevoli cure della tradizione.

La parola e il corpo vengono così assunti come punti di partenza per una critica globale alla realtà contemporanea: la parola è riscoperta come sorgente di senso, il corpo rivissuto come interfaccia espressiva e cuore pulsante dell'esperienza - artistica e non. Entrambi sono oggi minacciati, mercificati, snaturati, mortificati... negati nella loro essenza più profonda e agiti da una logica a loro estranea, al solo fine di disinnescare il potenziale al contempo distruttivo e creativo, del quale essi si fanno carico in quanto luoghi di epifania dell'individuale e dell'irriducibile. Alla metafora del diario come ordigno esplosivo, in un sottile gioco di richiami che conferiscono sostanza alle penetranti intuizioni che troviamo espresse negli scritti di "Batticuore fuorilegge", corrisponde così l'equiparazione dell'artista alla figura dell'esibizionista: opponendosi ad un trito luogo comune che fa del poeta

un vanesio, chiuso nel circolo vizioso dei propri fantasmi, dei propri deliri narcisistici, Scarpa non esita ad attribuirgli la caratterizzazione opposta, che si esplica nel senso dell'apertura, al limite estrema e non priva di uno spessore tragico - come "tragica" finisce per diventare l'altrimenti patetica figura dell'"uomo con l'impermeabile", che, "riappropriandosi di sé attraverso lo sguardo altrui", denuncia in modo inconsapevole ma non per questo meno radicale l'ipocrisia di cui vive, per sua natura, l'istituzione ("ci si esibisce davanti a scuole, parchi, chiese. Si aprono patte e si abbassano pantaloni in tutti i luoghi dell'ipocrisia, della verità parziale. Dove il sapere è finito, dove la natura è finita, dove Dio è finito. Dove il sapere è programma ministeriale, dove la natura è giardinaggio, dove Dio è liturgia").

La parola e il corpo, dunque; ma anche l'immagine: quell'immagine che un ostinato luogo comune vuole forma di comunicazione immediata e "analogica", e che il personaggio di un altro romanzo di Scarpa ("Occhi sulla graticola", Einaudi) si ritiene invece in dovere di fare oggetto addirittura di traduzione, in modo non dissimile da quanto accade per le parole (e l'esistenza di convenzioni, culturalmente variabili, che reggono la mediazione

raffigurativa e che vengono acquisite per apprendimento, consolidandosi con l'abitudine, è guadagno a mio avviso irreversibile delle moderne estetiche "cognitivistiche").

"Batticuore fuorilegge" si propone insomma come attenta perlustrazione dell'orizzonte della cultura e della società contemporanee, come appassionata riflessione sul ruolo della letteratura e dell'intellettuale in una realtà ostile ed impietosamente prosaica; come cinica ed amara constatazione del grado di inautenticità in cui è piombata la nostra esistenza, del modo in cui abbiamo svenduto la nostra identità profonda lasciandoci plasmare ed influenzare da una logica innaturale e disumana, impostaci dai codici del consumismo e della società di massa. La lezione dei cosiddetti "scrittori cannibali" è, qui, più viva che mai; e quel "sarcasmo creaturale", quel "sano antipopulismo" che, cancellando ogni traccia di "compassione neorealistica verso strati sociali o eventi di cronaca tragici" individuano "uno dei modi per criticare in maniera efficace le caratteristiche sociali della psiche dell'identità nazionale, dell'identità collettiva, di quella individuale", sono forse quell'urlo di denuncia che ancora ci può salvare.

Ma: la Penombra di Yosuke Ashida

di Giovanni Lapis



Laureato, anche se non magistrale, in Lingua e cultura giapponese a Ca' Foscari.

Quando si pensa a paesi lontani, esotici, è logico supporre che esistano delle profonde differenze su usi costumi eccetera, differenze magari recepite come assolutamente incomprensibili; ma in un confronto interculturale degno del suo nome è pericoloso soffermarsi solo sulla superficie, sulle apparenze; e quindi volerle spiegare attraverso canoni di pensiero autoctoni. Le vere differenze si ritrovano cercando alla base della nostra visione del mondo, un po' come le "Forme a Priori" Kantiane. Per questo motivo quest'anno ho voluto che noi del PuntoG. presentassimo l'opera di Yosuke Ashida, giovane fotografo attualmente dottorando all'università di Arte e Design a Kyoto. Il concetto chiave della sua opera infatti è la nozione di "MA", una parola giapponese per noi quasi intraducibile, ma che

esemplifica, sia come canone estetico che come chiave antropologica interpretativa, gran parte della sensibilità orientale e giapponese.

L'interpretazione del concetto di "ma" è suscettibile di svariate spiegazioni, ma tenendoci vicino a quello che viene espresso dalle fotografie di Ashida, ciò che viene espresso, attraverso la metafora della "penombra", è l'idea di "inframezzo", "intervallo", "interfaccia", insomma qualcosa che sta inter-, in mezzo a due polarità, e ne rende possibile un attivo scambio dialettico, spesso in virtù di un suo essere "vuoto", ma non in senso negativo, ma positivo, cioè possibile di riempimento, di cambiamento. Mostrandoci la sua "penombra", Ashida vuole esprimere la sua posizione, come giapponese, nei confronti della Luce e dell'Ombra, metafora per in-

dicare qualsiasi dualismo di idee tra loro (almeno per quanto riguarda noi occidentali) antitetico. Per Ashida invece, Luce e Ombra vengono percepite come effimere e transitorie, in quanto una è inevitabilmente destinata a tramutarsi nell'altra. Parlare di Luce ed Ombra in questi termini, diviene in qualche maniera ambiguo, in quanto l'una non può sussistere senza l'altra, overosia, come può la Luce essere tale se non attraverso il confronto con l'Ombra?

Cosa ci rimane dunque, di "saldo", di non "effimero" o "mutevole"? Paradossalmente parlando, ci rimane proprio il mutamento, il passaggio tra nero e bianco, attraverso le immagini dell'acqua che scorre nella serie "Flux"; oppure il grigiore della penombra catturata nella serie "Shade". Ecco quindi che la sensibilità

giapponese, tra due poli di tensione, preferisce stare in mezzo, o, detta in giapponese, "aida", parola che viene scritta con il medesimo ideogramma di MA. Può essere un "in mezzo" dinamico, temporale come la luce che si muove sull'acqua del fiume Kamo che taglia in due Kyoto, oppure un "in mezzo" statico, spaziale, come la penombra creata dalla carta di riso di uno shoji (tradizionale porta in legno e carta giapponese) che filtra la luce che entra nel tempio.

Così dunque ci avviciniamo ad un'altra griglia di lettura del MA e dell'opera di Ashida. Nel prediligere l' "in mezzo" tra due polarità, la tensione che si crea verso una o l'altra ci porta a considerare il MA come la possibilità di dare un "accenno". Come in una rappresentazione del tradizionale teatro No giapponese il lento alzare il braccio dell'attore accenna ad infinite possibilità di rappresentazioni, così la superficie dell'acqua fotografata nell'assoluta oscurità lascia trapelare delle ombre bianche, quasi dei fantasmi. Usando le parole dell'autore in riferimento alla serie "Remains": « Rivolgendo l'obbiettivo verso l'oscurità con una pellicola ad alta sensibilità e continuando a far scattare l'otturatore, ho stampato le immagini che sono emerse. Il motivo di questo lavoro è stata la morte di una persona a me vicina. Di un corpo in vita ciò che rimane sono solo ossa, pura materia. Non posso essere più in contatto con lo spirito che in vita ha riso e pianto; tuttavia, anche se è poco, ciò che mi è rimasto di quella persona è il ricordo e la memoria. Non possono essere comprese come materia ma effettivamente è qualcosa rimasto in una forma non visibile. Ciò che ho fatto è visualizzare ciò che non si può vedere o toccare in una

forma precisa, distinta. A occhio nudo non si riesce a capire ma, dopo aver pensato di voler far emergere qualcosa di effettivamente rimasto, risultato di questo lavoro è una sequenza di scatti della superficie dell'acqua di un fiume in piena notte. Anche se non si riesce a distinguere, ho voluto un'immagine in cui, molto vagamente, apparisse qualcosa di "rimasto" catturato dall'otturatore.»

Come in un haiku, breve poesia di 17 sillabe i sentimenti dell'autore vengono accennati da pochissime parole, così Ashida ha sentito il bisogno di "accennare" qualcosa di seminvisible, indistinto.

Sarebbe comunque limitativo definire l'esperienza del MA in termini puramente estetici, ma essa potrebbe essere vagliata da una lente filosofica, così come antropologica; volendo rimanere in una terminologia per noi un po' ambigua, potremmo definirla "sensibilità", "sentimento" - parola che ha fortissimo peso per un giapponese. Questo stare in mezzo, immersi in un vuoto di potenzialità, di tensioni, è una costante ritrovabile in svariate espressioni culturali, così come il rifiuto di qualsiasi forma di monismo: giusto per dare un esempio quasi banale, non è forse il Giappone il paese in cui più si ritrova armonia fra Tradizione e Modernità? In cui hanno convissuto lo Shintoismo (religione autoctona giapponese) e il Buddhismo (giunto dall'India attraverso Cina e Corea)? In cui la lingua autoctona viene scritta attraverso gli ideogrammi, inventati in Cina? Pochi dubbi si possono avere domandandoci se la tutti questi "dualismi" di cui è costellata la storia culturale giapponese non siano stati decisivi a far nascere questa attitudine, questo amore per l'accenno, il velato, la Penombra, come

espresso dall' "Libro d'ombra" dello scrittore Tanizaki Jun'ichiro. Volendo trovare i riferimenti storico-culturali, antropologici, filosofici e religiosi che hanno nel MA una attinente teorizzazione, non basterebbero dieci libri.

Ma comunque possiamo leggerci una visione del mondo veramente "altra" rispetto alla nostra (che ancora oggi riteniamo assoluta e infallibile). Entrare nel mondo della Penombra vuol dire spogliarci della nostra razionalità occidentale, dei nostri monismi. Vuol dire comprendere il mondo come una serie infinita di relazioni tra opposti, tra Vuoto e Pieno, Luce e Ombra, Bene e Male, ognuno dei quali è effimero, transitorio, destinato a trasformarsi nel suo opposto. Così come vuol dire lasciare da parte la nostra logica ed affermare il paradosso per il quale ciò che è "fermo" è il "movimento", ciò che è Assoluto - cioè ab solutus, sciolto, slegato da - è invece un Tutto collegato, una costante Penombra. E' un mondo dinamico quello dell'opera di Yosuke, un "panta rei" eracliteo, infinito nella sua ciclicità, ciclicità immanente più che trascendente, come il simbolo del Tao nel Taoismo cinese o il Samsara, il transeunte mondo delle reincarnazioni del Buddhismo. Questa concezione dinamica, di interrelazione, ma anche di costante ambigua penombra, è bene esemplificata da "PicCell", originale rappresentazione delle sue foto in formato Macromedia Flash.

A questo punto potrebbero anche chiederci cosa ci spinge a promuovere la conoscenza di estetiche e visioni del mondo così lontane dalla nostra realtà. Semplicemente, consci anche di ciò che ci insegna Ashida, come possiamo noi ritenerci in tal maniera, se non abbiamo un Altro a cui fare riferimento, attraverso uno scambio dialettico. Se il nostro sarà un genuino e spontaneo approccio, svuotati di cliché e pregiudizi, nel apprezzare e comprendere opere e concezioni così lontane, allo stesso tempo riusciremo a comprendere meglio chi siamo "noi" come Occidente. Come Ashida ha avuto lo spunto per questa sua mostra osservando la luce che si stagliava compatta su un selciato a Firenze, e rielaborando i suoi pensieri cercando di capire cosa fosse per lui, come giapponese, il rapporto luce ombra, così noi riusciremo a capire chi siamo veramente attraverso il rapporto con quello che non siamo. Come la luce con l'ombra.



di Alberto Boem



Studente frequentante del corso
di laurea DAMS-Cinema di Padova.
Il suo cognome è ormai una hit.

Zero. Come pretesto per iniziare a scrivere prendo la recente pubblicazione del programma della Mostra del Cinema di Venezia, per abbandonarmi ad alcune riflessioni sommarie ma che ritengo necessarie sul cinema di Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. Parlare di questa coppia di cineasti (uniti nell'arte, nella vita) è effettivamente difficile, per alcuni motivi che ora elencherò. D'altro canto è quanto meno difficile parlare di tali argomenti in una rivista, rivolto ad un lettore che probabilmente - non per ignoranza - non ha visto ciò di cui io parlo. Ma perché allora parlarne proprio ora? Accennavo a Venezia: non è tanto il fatto che il loro ultimo film "Quei loro incontri" sia in concorso, ma è il significato che questo film rappresenta nel contesto della kermesse festivaliera del mese prossimo; e qui arrivo alla difficoltà. E' una difficoltà che si incontra a scrivere di cinema in uno spazio che non presuppone di riferirsi a questo fantomatico Cinema, non specializzato dove si può facilmente dare per scontato. Ma è una sfida che accetto quella di parlare di questi due registi franco - tedeschi (ma da più di trent'anni auto esiliatisi in Italia), dato che sono loro i primi a confrontarsi a spada tratta con le nostre possibilità di intendere, parlare, fruire un film. Difficile.

Uno. Il cinema di Straub / Huillet è, tuttora, la più potente rivolta contro il cinema (come "istituzione" comunemente percepita) mai sostenuta: rigorosa, critica, appassionata, fuori da ogni avanguardia, moda o rivoluzione a breve termine.

Due. Il cinema di Straub / Huillet è praticamente invisibile, se ragioniamo con quello che intendiamo noi come cinema (in termini di esercizi commerciali, pubblicità, incassi, produzioni, biglietti, costi, soldi...). Non esiste quasi nessuna pubblicazione in dvd o vhs dei loro film, o tanto meno minime copie destinate alle sale. Copie uniche e basta.

E' anche per questo che i film di Straub e Huillet sono speciali, perché non li si trova al cinema o in una videoteca, li si può solo incrociare, incontrare. Comprarli è un caso raro, bisogna trovarli per caso, scoprirli, come succede per le cose rare. Il titolo del loro ultimo film che ho citato potrebbe voler dire anche questo, che i film di Huillet e Straub sono un incontro imprevisto, che all'inizio sfugge, poi lascia storditi, ancora dopo ti segna.

Tre. Venezia, perché? Volutamente fuori da ogni circuito commerciale, restii al concetto di industria cinematografica, fanno (a otto mani, più gli altri) un cinema che possiamo dire veramente artigianale, e con tutto quello che ne segue levigato, accurato, intagliato, rifinito, semplice. Assieme ad una contestazione dell'attuale sistema cinematografico (hollywoodiano in primis, ma anche quello del "cinema d'essai" europeo) sul piano ideologico, avviene anche nella pratica.

Quattro. Quello di Straub / Huillet è un cinema talmente "altro" che gli incontri con esso diventano sempre più difficili, soprattutto negli ultimi anni, per il fatto di rifiutare la più o meno condivisa condizione di fruizione di un film. Per questo, ma non vale come scusa, i più prestigiosi festival cinematografici hanno costantemente rifiutato di mettere nella loro vetrina film che in esposizione ai fini dell'acquisto non vogliono stare, non sono nati per fare bella figura. Anche i produttori si rifiutano di investire nei due cineasti, definiti negli anni «difficili» «insostenibili»

«elitari» addirittura «terroristici». **Cinque.** Ad una prima visione i film di Huillet / Straub appaiono fra i più semplici e onesti che si possano vedere. E' qui, allora, che ci troviamo ad affrontare il nodo fondamentale, dato che i due cineasti non fanno film per élites culturali (come può sembrare ai più maliziosi) ma per un pubblico, certo particolare e ristretto, ma di altra natura. Fedele alla frase di Lenin «Le», Straub è uno che non si vergogna a definirsi marxista, a citare ancora oggi Brecht come maestro, ma nei suoi film non appare un simbolo, uno slogan o qualcosa che possa rinviare direttamente ad un particolare schieramento politico. Ma è di fronte ad un loro film che bisogna schierarsi, prendere una posizione. **Sei.** Per vedere un film di Straub / Huillet bisogna essere preparati, è raro un proficuo incontro alla cieca. Bisogna avere dei requisiti minimi: degli interessi (cinema prima di tutto), ma soprattutto un'idea del mondo e del suo funzionamento, una posizione politica. Per questo i film di mons. Straub e madame Huillet infastidiscono e indispongono perché impegnano fin da subito lo spettatore - con il loro meccanismo tenacemente brechtiano - a prendere una posizione di fronte a quello che vede e che sente. I due registi con i loro film non vogliono dimostrare nulla, non vogliono convincere, non vogliono essere retorici e per questo si pongono, e ci pongono, ad una distanza tale da considerare meglio le cose, a farle vedere lontane nel tempo ma il giusto per poter capire e giudicare. Bisogna essere

Per chi volesse saperne di più i film di Straub e Huillet in Italia sono praticamente impossibili da trovare nel mercato vhs, dove si può trovare "Sicilia!" (1999) nelle edizioni Elle U, i dvd come quello di "Le cronache di Anna Magdalen Bach" (1969), "Mose e Aronne" (1975) e una manciata di altri titoli solo sul mercato estero statunitense, francese e tedesco.

Io i due registi li ho incontrati ben cinque anni fa durante la trasmissione "Fuori Orario" in onda su Raitre, dove molti di questi film, specialmente gli ultimi, vengono trasmessi con regolarità.

attenti, dato che lo stesso autore definisce i suoi film dei film «di», «un'oratoria cinematografica». **Sette.** I film di Huillet / Straub sono impegnativi anche nella loro realizzazione, poiché si discostano dal comune tipo di realizzazione filmica generalmente nota. Innanzitutto per i due cineasti un film è un dono per lo spettatore, non un prodotto da vendere. Quindi, come un regalo, deve contenere un significato ma deve anche sprigionare la sua bellezza e extra - ordinarità. **Otto.** Per fare ciò Straub e Huillet hanno bisogno di tempo (ma la loro filmografia non è affatto esigua), di un lungo tempo di preparazione, di scelta, di prove, di attenzione per i dettagli della composizione (che forse è quello che rimane più impresso ad una prima visione). **Nove.** Un film di Straub / Huillet è fondamentalmente semplice da

descrivere : è composto da una serie di quadri unici (per azione, tempo, luogo, suono) nei quali troviamo il più delle volte paesaggi "vuoti" e dei non attori che recitano, leggono, cantano uno scritto (che è sempre un testo di altri : Bohll, Kafka, Vittorini, Bach, Fortini, Schoenberg, Cézanne, Pavese). La particolarità dei film di due registi è quella di dichiarare l'impossibilità di narrare una storia attraverso le immagini. **Esempio:** un uomo che rincorre un altro uomo, non rappresentano nulla, se non una performance ginnica. Per Huillet e Straub un'inquadratura (o meglio un piano) non rappresenta nulla se non quello che si vede e si sente. A differenza della normale visione cinematografica, questi piani vanno letti. Un panorama va letteralmente scavato, per trovare ciò che ci sta dentro, che non si vede : un significato. Qui

si aggiunge la potenza della voce umana e del suono della natura. **Dieci.** Straub / Huillet girano i loro film con il suono in "presa diretta" afferrando il sonoro di ciò che si vede nell'inquadratura ma anche tutto quello che vi sta fuori, lontano e che può irrompere all'improvviso. Se l'immagine viene letta, la voce (il suono) possiede la potenza dell'evocare emozioni, concetti della memoria, della storia di chi non ha mai potuto prendere la parola. Come scriveva Kafka è l'atto di parola l'unico che può vincere i testi dominanti, le leggi prestabilite, i verdetti già pronunciati. Anche del cinema. **Zero.** Ora ci sentiamo più preparati a proseguire il nostro discorso andando incontro al film di Jean-Marie Straub e Danielle Huillet.

[continua...]

Uno, nessuno, centomila mondi

di Stefano Radaelli



Dopo aver finalmente realizzato che l'esistenza delle cimici non ha alcun senso, si dedica esclusivamente alla lettura di inutili trattati di semiotica

Un filosofo e un fisico si fronteggiano ai lati opposti di un tavolo. Improvvisamente il fisico si rivolge al filosofo e gli dice: "lo sapevi che questo tavolo è composto di circa $6.023 \cdot 10^{27}$ atomi?". Il filosofo deride il fisico per l'inutilità dell'informazione. Al che il fisico ribatte: "cosa dire allora di voi filosofi, che sareste capaci di fissare per dieci ore questo tavolo domandandovi se esiste?".

Questa storiella, che vanta una illustre tradizione tanto nei dipartimenti di fisica quanto in quelli di filosofia, mette in realtà in evidenza un aspetto piuttosto rilevante dell'esperienza che abbiamo del cosiddetto "mondo esterno". Tutti noi muoviamo i nostri quotidiani passi nella realtà sulla base di una fondamentale certezza intuitiva: quella che assume come presupposto ovvio ed indiscutibile l'esistenza di fatti indipendenti dalla nostra volontà e dalla conoscenza che elaboriamo intorno ad essi. La terra compirebbe il suo movimento di rivoluzione intorno al sole anche se gli uomini non avessero elaborato modelli scientifici per spiegare questo basilare fenomeno naturale; e, del pari, l'esistenza di stelle, pianeti e moti di rivoluzione è

comunemente assunta come qualcosa di assolutamente indipendente dalla volontà umana.

Fin qui, nessun problema. Ma le cose si complicano maledettamente quando ci si propone di passare dalla certezza degli assunti che stanno alla base della nostra percezione quotidiana ad una vera e propria dimostrazione dell'esistenza del mondo esterno. La filosofia ha più volte caricato sulle proprie spalle il peso di questo ingrato compito, e con esiti talmente frustranti da indurre Kant a definire un autentico "scandalo della filosofia e della ragione umana" il fatto che l'esistenza di cose ed eventi al di fuori del soggetto fosse stata tante volte ammessa solo sulla base di un irrazionale atto di fede.

Il pensiero neopositivista ha fondato la

sua crociata anti-metafisica sull'idea per cui sono effettivamente dotati di senso solo quegli asserti che possono essere giustificati in relazione all'esperienza. Questa tesi, nota come "criterio empiristico di significato" ha avuto una vita intensa ma breve: tutti gli asserti che noi formuliamo, infatti, hanno indubbiamente natura linguistica; ma l'esperienza sensibile non ha carattere linguistico; come è possibile allora mettere in contatto

ciò che sta dentro il linguaggio (gli asserti) con ciò che sta fuori del linguaggio (l'esperienza sensibile) restando pur sempre all'interno del linguaggio

(cioè formulando ulteriori asserti che si propongono di fondare empiricamente quelli precedenti)?

Partito con l'idea di fare finalmente piazza pulita dell'inadente ciarpame costituito da tutti gli pseudo-problemi posti e mai risol-



ti dalla filosofia tradizionale, il neo-positivismo è incappato così nell'assunzione, di per sé indimostrabile, della possibilità di fondare la validità degli asserti linguistici su "enunciati protocollari" in diretta relazione con eventi del mondo.

Ma i problemi non finiscono certamente qui. Ci si è infatti progressivamente resi conto di come sia talvolta possibile costruire sistemi esplicativi che, pur essendo palesemente alternativi l'uno all'altro, nondimeno forniscono sistematizzazioni altrettanto adeguate di un medesimo ambito d'interesse. Così, ad esempio, è possibile costruire adeguatamente la geometria euclidea in modo sistematico sia introducendo il punto come termine primitivo (cioè come termine non definito), sia tramite definizione; nel qual caso è possibile intenderlo come una coppia di rette intersecantisì, come un "in scatolamento" di volumi ecc.. Insomma: il punto, di per sé, non è propriamente nulla. Diventa "qualcosa" solamente in quanto entra a far parte della base concettuale di un certo sistema; e, nella misura in cui è possibile definirlo in molti modi diversi e tra loro incompatibili, abbiamo una diversa concezione di cosa sia il punto per ciascuno di questi possibili sistemi.

Secondo il filosofo americano Nelson Goodman (1902-1998), ciò che vale per il punto vale in realtà per qualsiasi altra "entità concettuale". I filosofi, sostiene Goodman, tendono spesso a confondere le caratteristiche del discorso con le caratteristiche dell'oggetto del discorso; ma se una certa teoria è semplice, coerente e riesce a sistematizzare in modo adeguato un certo ambito d'interesse, ciò non significa che la realtà che essa si propone di spiegare sia altrettanto semplice e coerente, né tanto meno significa che la struttura della teoria (una certa base concettuale di termini primitivi e un apparato logico e costruttivo che consente di ricavare ulteriori concetti a partire da questa base) corrisponda in qualche modo

alla "vera" strutturazione gerarchica delle entità che compongono la realtà. Sempre per fare un esempio, se io mi propongo di spiegare il funzionamento della conoscenza umana, posso legittimamente elaborare un sistema che assume come entità atomiche di base qualità fenomeniche che, immediatamente percepite da un soggetto, vengono poi combinate tra loro in vari e molteplici modi, consentendo così di "costruire" gli oggetti (un po' come accade nei quadri impressionisti o in quelli che si avvalgono di una tecnica divisionista); tuttavia non solo ciò non mi dice nulla circa il modo in cui funziona "realmente" la conoscenza umana, ma non individua neppure un modo privilegiato di sistematizzare tale conoscenza; potrei infatti costruire un modello alternativo - ma altrettanto efficace - in cui le unità di base sono non "qualità" bensì singole presentazioni fenomeniche (come nei dipinti cubisti), oppure addirittura oggetti fisici dai quali si astraggono poi le componenti fenomeniche (implicando così una visione che potremmo definire "alla Cézanne").

Ma con questa apparentemente indiscriminata proliferazione di teorie, versioni e visioni tra loro incompatibili eppure egualmente valide, che ne è di quell'unico "mondo sottostante" in relazione al quale - diremmo noi - la stessa validità di queste teorie, versioni e visioni è messa alla prova? La risposta di Goodman a questa domanda è lapidaria: un'unica realtà sottostante non c'è; e non c'è non nel senso che non esista alcuna "realtà oggettiva", ma nel senso che la realtà oggettiva non è così univoca come la nostra certezza intuitiva ci induce sovente a ritenere. Più rivendichiamo per il mondo restituitoci da una certa teoria, versione o visione lo statuto di "mondo vero", più siamo costretti ad ammettere una irriducibile molteplicità di "mondi veri", per il semplice fatto che esistono molteplici teorie, versioni e visioni altrettanto valide ma tra loro alternative e incompatibili.

Se ci ostiniamo ad affermare l'esistenza di un unico mondo vero, perveniamo alla conclusione secondo cui non esiste alcun mondo; se sono infatti possibili più versioni alternative e incompatibili, e queste versioni devono essere considerate vere in riferimento allo stesso mondo, ciò significa che questo unico mondo presenterà aspetti contraddittori; ma un mondo contraddittorio è un mondo inconsistente, un mondo impossibile; un non-mondo. Allora, se non vogliamo incappare in un esito così radicalmente nichilistico, siamo costretti ad ammettere che il mondo non è né uno né nessuno, ma che vi sono in realtà molteplici mondi - tanti quante sono le versioni corrette che di essi siamo in grado di elaborare avvalendoci dei nostri mezzi teorici, concettuali, linguistici, espressivi.

Ma se i mondi sono molteplici e a volte irriducibili, come si spiega la possibilità - di cui per fortuna facciamo quotidianamente esperienza - di un "dialogo" tra mondi? E come è possibile condurre una valutazione indipendente circa la validità delle teorie, versioni e visioni che a questi mondi si riferiscono?

La risposta, sempre secondo Goodman, non va cercata in un unico mondo sottostante o in un "dato" d'esperienza che sarebbe in qualche modo possibile isolare spogliandolo di ogni interpretazione; va cercata, al contrario, in quella ulteriore opera costruttiva mediante la quale, in luogo di concentrarsi su ciò che specifica ciascuna versione rispetto a quelle ad essa alternative (il riferimento ad un certo mondo "vero"), ci si sofferma piuttosto su quegli aspetti strutturali che accomunano le versioni tra loro. Il tutto, ovviamente, dipende da ciò che siamo di volta in volta decisi a conservare e disposti a sacrificare; dipende dalle attribuzioni di rilievo che riteniamo opportuno evidenziare, assumendo così certi aspetti come importanti e liquidandone certi altri come irrilevanti; dipende, in ultima battuta, dalla pratica precedente, cioè da un'eredità storica soggetta a sempre nuovi sviluppi e modificazioni che trova la sua incarnazione in quell'universo di simboli che è al tempo la gabbia e l'orizzonte di libertà della nostra esperienza.

BIBLIOGRAFIA:

Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*. Bari, Laterza, 1988.

Nel forum del nostro sito all'indirizzo <http://forum.puntogiovane.it> puoi trovare interessanti discussioni su filosofia, arte, cinema, musica, oltre a poter commentare la rivista e le nostre attività...

Bodas de sangre e García Lorca

di **Alberto Cerese**



Studia Fisica all'Università di Padova, e ultimamente sta proprio bene.

Dopo la recente consacrazione cinematografica di Penelope Cruz nell'ultimo film di Pedro Almodovar, ci si sente a casa leggendo "Bodas de sangre" di Federico García Lorca, uno tra i più grandi poeti spagnoli del secolo scorso, e forse uno tra i meno celebrati. Nato nel 1898, e fucilato dalle milizie franchiste nel 1936 durante la guerra civile spagnola (era reo di essere comunista, oltre che omosessuale), sino alla sua morte intese la scrittura come parte fondante del suo essere: le poesie prima e le opere teatrali poi rispecchiano il fortissimo attaccamento alla terra di Spagna, la gioia di vivere e la notevole sensibilità letteraria che caratterizzavano il suo carattere. Pablo Neruda, che lo conobbe negli anni 20, lo definì un genio, sia per la capacità di adattarsi a qualunque ruolo fosse necessario coprire nella compagnia "La Barraca", da attore a scenografo a costu-

mista, sia per il profondo amore delle arti, accompagnato ad una profonda conoscenza, che trasmetteva a chi gli stava intorno (infatti dipingeva e suonava sia il pianoforte che la chitarra).

Laureatosi in legge per assecondare ai voleri della famiglia, realizzò verso la fine della sua esistenza alcuni veri e propri capolavori, come Bodas de sangre, che si può tradurre come Noz-



ze di sangue. Lo stile, memore delle composizioni poetiche, si abbandona

spesso al metro proprio della poesia, pur senza affievolire il ritmo, e in questo si ode qualche eco del teatro elisabettiano, con Shakespeare in primis. La storia è davvero molto vicina a quelle narrate da Almodovar: un ragazzo si deve sposare, solo che. Solo che la futura moglie era stata fidanzata con un parente (Leonardo) degli uomini che uccisero il padre ed il fratello del promesso sposo. Da ciò nasce una tragedia degli equivoci, in cui non sono i colpi di scena a scuotere il lettore ma bensì la lettura fredda e distaccata di eventi così passionali come la fuga da un matrimonio, per di più non segnalata dai messaggini dell'ormai onnipresente Mucchio junior. E alla fine non rimane che seguire l'autore tra le pieghe dell'animo umano, e guardare attorno al testo (che è edito insieme a tutti i testi teatrali da Newton Compton a 6€).

Volo

di **Stefano Radaelli**



Evidentemente la laurea in filosofia deve avergli fatto un po' male, e si è buttato sulla scrittura...

Per un istante smisi di pensare. Il fluttuante, mutevole confine che separa terra e acque oscillava ininterrotto sotto di me, mentre io, sospeso a mezz'aria, agitavo gli arti a casaccio, nel ridicolo e goffo tentativo di acquisire familiarità con la mia nuova condizione. In un abbraccio di schiuma e sabbia bagnata quel confine andava facendosi sempre più flebile, mentre anche l'orizzonte spariva, il cielo e il mare di una troppo simile sfumatura di grigio per poter essere ancora chiaramente distinti. Una luce gelida piombò tutt'intorno, addensando forme e volumi in insolite configurazioni, disegnando davanti ai miei occhi uno scarno paesaggio popolato di inquietanti figure di pietra, statue dagli arti calcificati in pose as-

surde e contorte. Anche l'inflessa danza della risacca tacque, lo sciabordio delle onde soffocato in un silenzio innaturale. Era come se il mondo intero avesse improvvisamente deciso di trattenere il fiato. Fu a quel punto che la bizzarra, folle idea che una qualche divinità maligna e dispettosa mi avesse tappato le orecchie con l'ovatta, approfittando di una momentanea disattenzione, s'impadronì di me. Cercai allora disperatamente l'orecchio con la mano per afferrare la soffocante e filamentosa matassa e liberare della sua fastidiosa presenza il cavo auricolare; volevo sentire nuovamente il suono carezzevole delle onde che, sospinte dalla corrente, continuavano a fluire

qualche metro sotto di me...
... ma un fremito improvviso, un incontrollato rollio che percepii lungo tutto il corpo, mi avvertì dell'errore che avevo appena commesso. Quel movimento del braccio, che in circostanze normali avrei potuto compiere con facilità senza alcuna conseguenza, minò in modo irrimediabile il fragile equilibrio così faticosamente raggiunto. Agitai le gambe nell'aria in un ultimo, estremo tentativo. Ma invano. Precipitavo rapidamente. La testura irregolare della sabbia si agitava sotto di me seguendo rapidi e vorticosi movimenti concentrici... nel suo oscillare scandiva il ritmo sempre più accelerato di quella vertiginosa, interminabile caduta.

Mentre facevo la vendemmia in Francia

rubrica di filosofia
di Ferdinando Morgana

nando@puntogiovane.it



Laureato con lode in Filosofia,
ha la residenza fiscale in Italia,
ma risiede a <http://giudiziouniversale.puntogiovane.it>

Mentre scrivo queste righe è il 15 di Agosto. Un Ferragosto abbastanza freddo e uggioso in realtà, ma non abbastanza da farmi pensare che sarebbe molto meglio che io me ne stessi in giro a far bagordi piuttosto che chino sulla tastiera del pc, cercando di compilare il resoconto mensile che state leggendo. Innanzitutto una noticina redazionale, scritta in codice: “Abbandonato il progetto iniziale, da oggi la presente rubrica torna ad essere quello che sembrava a tutti” (1). Bene, per i pochissimi lettori che non si sono annoiati fin ora così tanto da passare ad altre letture, cominciamo.

Lo sgranarsi maestoso dell'estate in mattinate di ozio e pennicelle pomeridiane, mi spinge quasi inesorabilmente ad occuparmi di un tema estivo per eccellenza: IL DISIMPEGNO. Per una curiosa ironia della sorte, quando saranno pubblicate queste righe mancheranno pochissimi giorni alla riapertura

delle scuole e quasi tutti i lavoratori dipendenti, parasubordinati, co.co.co., a progetto, in nero, interinali o abusivi che siano avranno già visto svanire le ferie da un bel pezzo, consumate tra un inter rail a poco prezzo a San Marino o un villaggio vacanze in quella “sciccosissima-località-egiziana-ma-così-irremediabilmente-popolata-solo-da-italiani”. Sembrerà forse crudele parlare di disimpegno, ma che volete farci, è la vita.

Ben lontano dalla nobile pratica latina dell'ozio, incensata da poeti e filosofi, il disimpegno si differenzia (superandolo per grado) anche da quel pessimo atteggiamento umano che Martin Heidegger definì come la “deiezione della vita inautentica” (5).

Situato nel giusto mezzo di questi due estremi, il disimpegno ha i tratti positivi del primo e quelli negativi del secondo. Chi lo pratica possiede sia quella svagatezza creativa e quella “malleabilità ideologica” necessarie a non prendersi mai troppo sul serio (condizione necessaria ai grandi progetti; carattere peculiare delle menti migliori), che l'abitus

mentale positivo e quell'apertura verso le cose che è parte della natura più vera dell'ozio. Il disimpegno raccoglie invece il peggio della deiezione della vita inautentica (6); questo perché incorpora tutto ciò che non si sa ma che “si dice” in giro; tutto ciò che non si fa, ma che si lascia fare; in generale perché a volte non riesce a discostarsi abbastanza dall'inutile chiacchiericcio quotidiano.

In generale sono forme del disimpegno tutte quelle pratiche che liberano qualcuno o qualcosa da un pegno (8), da una costrizione, da un dovere. Applicare la pratica del disimpegno alla dimensione quotidiana può essere una buona strada per la riappropriazione del proprio tempo, del proprio spazio, del senso di realtà ormai sempre più sfuggente. Un buon esempio? In un noioso pomeriggio ferragostano, mentre fuori pioviggina, e in televisione non fanno nulla, provate a riempire con una sequenza infinita di note (9) l'articolo che avreste dovuto scrivere per la rivista alla quale collaborate ma che non sapete come riempire.

NOTE

(1) Ebbene sì, come immaginate questa è proprio ciò che N. Gomez Dàvila definirebbe una nota a margine di un testo implicito(2).

(2) Nota di secondo livello: cfr. Dàvila N. G., “In margine ad un testo implicito”; Adelphi; Milano; 2001 (3).

(3) L'utilizzo narrativo delle note (4) e la frequente frammentazione del testo con l'inserimento di considerazioni auto-referenziali da parte dell'autore è uno dei meccanismi più noti della corrente letteraria della meta-fiction, esponente di spicco della quale è David Foster Wallace.

(4) Sull'uso delle note a catena come elemento meta-narrativo cfr. “Commentatore”, in Wallace F. D., “Considera l'aragosta”, Mondadori, Milano, 2006, pagg. 307-382.

(5) Heidegger M., “Essere e tempo”, Longanesi, Milano, 1970, Parte I, cap. 5, §35, pagg. 211-215.

(6) Per quanto “deiezione” (Verfallen) come termine filosofico faccia particolarmente sorridere, Heidegger intende il rapporto quotidiano fra l'Esserci (7) e il mondo. La traduzione di Pietro Chiodi fa ancor oggi scuola, soprattutto considerate le improbe difficoltà di traduzione che il testo heideggeriano pone.

(7) Esserci (Dasein): il termine utilizzato da Heidegger per designare la realtà umana. Giusto per puntualizzare: l'essere dell' esserci è l'esistenza.

(8) L'origine del termine è infatti legata al banco dei pegni. Si “disimpegnava” qualcosa, quando lo si andava a ritirare dal cosiddetto monte di pietà, riscattandolo.

(9) La miglior espressione possibile di questa tecnica, il modesto redattore della suddetta rubrica, l'ha rinvenuto nell'otimo “Il linguaggio sub specie aeterni. La filosofia di Ludwig Wittgenstein come attività razionale ed esperienza mistica”, Francisci, Padova, 1986. Per inciso: 35 pagg. di note.