

Felice Accame

## Camaleonti pericolosi

### Premessa

Ringrazio Ernesto Arturi per essersi dato parecchio da fare allo scopo di dimostrare che l'apparato concettuale di Heidegger, così come si appalesa in *Essere e tempo*, non sta letteralmente in piedi (cfr. *Heidegger versus Vaccarino*, in *Wp*, 415). Nel passato, sono giunto allo stesso risultato inoltrandomi tra percorsi diversi. Uno dei più facili – e sicuri – è il seguente.

1.

Johann Ulrich Megerle, più noto come Abraham a Sancta Clara (1644-1709) era un agostiniano che considerava il turco “un vero Anticristo, una tigre insaziabile, un Satana inveterato, un dannato aggressore di tutto ciò che non sia turco, un mostro di spaventosa crudeltà, una bestia insaziabile e vendicativa, un veleno dell'Oriente, un cane arrabbiato senza catena, un tiranno, il contrario di un uomo” per concluderne che il turco è “il flagello di Dio”. In compenso, per lui, l'ebreo era “ateo”, privo dell’“onore”, della “coscienza”, della “virtù”, della “fedeltà” e della “ragione”: apportatore di peste, “questo maledetto scellerato deve essere perseguitato ovunque egli vada”. E, tanto per essere più cristianamente morigerati, si sappia che, a causa di quello che gli ebrei hanno fatto a Gesù, “le narici dei loro figli maschi si riempiono di vermi ogni venerdì santo, nascono con denti di porco e i figli di coloro che lo flagellarono hanno il braccio destro più corto”; “gli uomini non hanno peggior nemico dell'ebreo” e, pertanto, “meritano non solo la forza, ma anche il rogo”. La chiudo qua.

Chi credesse che questo “evangelico” messaggio sia poi giunto, tale e quale, alle orecchie di Adolf Hitler, si sbaglierebbe. Perché, prima di arrivare a destinazione, c'è voluta l'intelligente mediazione di Martin Heidegger.

2.

Il 15 agosto del 1910, a Kreenheinstetten, viene inaugurato un monumento dedicato ad Abraham a Sancta Clara. Martin Heidegger non si fa scappare l'occasione di associarsi al tripudio generale scrivendo e pubblicando un saggio. Dove parla del frate come di una “testa geniale” – una testa che “assomiglia un po' al vecchio Goethe” -, “spirito profondo”, “predicatore veramente apostolico”. E dice che “tipi come Abraham a Sancta Clara (...) devono restare vivi in noi. Possano i suoi scritti avere una maggiore circolazione e il suo spirito (...) diventare un fermento potente per mantenere la nostra salute e, ove la necessità lo reclami, per la rinnovata salvezza dell'anima del popolo”.

3.

Ne sta traducendo in italiano le opere, e il 9 settembre del 1933 Benedetto Croce scrive a Karl Vossler: “ho letto (...) per intero la prolusione dello Heidegger” – era il noto *Discorso del rettorato* con il quale, il 27 maggio precedente, a Friburgo, Heidegger garantiva alle autorità la sua fedeltà al pensiero nazionalsocialista – “che è una cosa stupida e al tempo stesso servile”. Aggiungendo: “Non mi meraviglio del successo che avrà per qualche tempo il suo filosofare: il vuoto e generico ha sempre successo. Ma” – e qui Croce pecca di ottimismo – “non genera nulla. Credo anch'io che in politica egli non possa avere alcuna efficacia: ma disonora la filosofia e questo è un male anche per la politica, almeno futura”.

4.

Ancora in quel 1933, pochi giorni dopo il *Discorso del rettorato*, Karl Jaspers incontra Heidegger e gli dice: "Come può pensare che una persona priva di cultura come Hitler possa governare la Germania?". E lo sciagurato rispose: "La cultura non ha importanza. Osservi le sue meravigliose mani!".

5.

Ancora in quel 1933, scrivendo sul giornale studentesco, Heidegger, inizia così: "Studenti tedeschi, la rivoluzione nazionalsocialista arreca il completo rivolgimento della nostra esistenza tedesca" e conclude così: "Cresca in voi incessantemente il coraggio del sacrificio per la salvezza dell'essenza del nostro popolo nel suo Stato e per l'elevazione della sua forza più interiore. Non teoremi e 'idee' siano le regole del vostro essere. Il Fuhrer stesso e lui soltanto è (il corsivo è suo) l'odierna e futura realtà tedesca e la sua legge. Imparate a sapere con sempre maggiore profondità d'ora in poi ciascuna cosa esige decisione e ogni atto richiede responsabilità. Heil Hitler".

6.

Ancora in quel 1933, a Lipsia, intervenendo alla Manifestazione della scienza tedesca, Heidegger inizia così: "Insegnanti e camerati tedeschi! Uomini e donne tedeschi! Il popolo tedesco è chiamato dal Fuhrer a votare; ma il Fuhrer non implora nulla dal popolo, egli dà piuttosto al popolo la più diretta possibilità della libera e suprema decisione: di volere, come popolo intero, la sua propria esistenza, ovvero di *non volerla*". Etcetera.

7.

Anche successivamente non è che la persona cambi. Mantenne una propria indefettibile coerenza, per esempio, facendo il delatore – denunciando colleghi "sospetti". Come nel caso di Eduard Baumgarten, accusato da Heidegger di "provenire" da un "circolo liberal-democratico" di Heidelberg e di aver "frequentato assiduamente l'ebreo Frankel". Questa sua propensione ad appartenere a ottimo diritto alla categoria dei vermi è ampiamente confermata da tanta altra minutaglia biografica. Per esempio, dal fatto che chiese ad Hanna Arendt, sua allieva e amante allorché lui era già convenientemente sposato, di passare all'università di Heidelberg – lasciando quella di Marburgo – in modo da non comprometterne la carriera. Hannah Arendt, sia detto di passaggio, acconsentì – e ciò, tra altro, non va certo a suo onore.

8.

Quasi tutte queste informazioni – documentate – sono reperibili nel bel libro di Victor Farias, *Heidegger e il nazismo* (Bollati Boringhieri, Torino 1988). E' lo stesso libro che, già nell'edizione francese (Verdier 1987), muove all'indignazione il filosofo Diego Marconi che, in una sua pronta recensione – puntualissima e fin preventiva in rapporto all'intellettualità italiana – lo definisce "chiacchieratissimo" accusandolo immediatamente di contenere "una serie di lacune di informazione, ingenuità e distorsioni che" (ovviamente, aggiungo io: Ma ça va sans dire) "fanno sorgere qualche sospetto sulla sua attendibilità complessiva" (cfr. "L'indice", 1, 1988). Tuttavia, nonostante questa convinta e tranchant mossa d'apertura, chi si aspettasse altrettanto pronte e altrettanto puntuali contestazioni a qualche affermazione di Farias sarebbe ancora lì oggi, in vana attesa. Marconi proverà a salvare Bottai – come se avendo ospitato sulla sua rivista, il famoso "Primato", scritti di Montale, di Ungaretti o di Quasimodo ovvero di scrittori che soltanto *dopo* avrebbero comodamente dichiarato il proprio *antifascismo*, lui dovesse essere considerato meno fascista di quel che è stato – e a far notare che Hugo Dingler "è stato uno dei più importanti epistemologi del '900" – fatto che lui, sulla base della citazione di un saggio "minore", presume esser sfuggito a Farias (se a Marconi, poi, interessasse davvero saper qualcosa su Dingler non per sentito dire, può sempre leggersi il *Carteggio Ceccato-Dingler* curato da Carlo Oliva e pubblicato nel 2001 nonché dare un'occhiata alla mia *Nota sui rapporti fra Dingler e il nazionalsocialismo*, in Wp 144, 2002). D'altro – *contro* Farias –, nonostante la scandalizzata premessa di condanna, Marconi non riesce a raccattare, ma a sua discolpa – vista e

considerata l'affermazione secondo la quale "si cercheranno invano, nel libro di Farias, virulente proclamazioni antisemite" – potrebbe anche nascere il sospetto – e, anzi, "qualche sospetto" – che lui il libro non l'abbia proprio letto.

E, una volta messo all'inferno il povero Farias e dimenticatolo convenientemente lì, Marconi può dedicarsi anima e corpo a quell'argomento amputatorio che costituisce l'agone sempiterno di destra e sinistra – a chi arriva primo ad applicarlo allo scemofurbo, o al furboscemo (e non per questo meno dannoso alla convivenza umana), o al delinquente di turno: "il nazismo dell'uomo Heidegger non compromette il suo pensiero", perché "un grande filosofo non diventa un pensatore da poco per effetto delle sue opinioni politiche". Il che implica: che "l'uomo" sia separabile dal suo "pensiero" – ovvero un Marconi ridotto ad un dualismo della mutua – e che le "opinioni politiche" di qualcuno derivino da un sapere che con la filosofia non ha nulla a che fare – ovvero un Marconi che, presentandosi all'esame di maturità, rischierebbe di sentirsi dire, Torni l'anno prossimo.

1.

Un'indispensabile ricostruzione critica di quanto avvenuto a Gorizia negli anni Sessanta – ovvero della parte più cospicua del movimento “anti-psichiatrico” italiano – è quella che si deve ad Antonio Slavich, *Al'ombra dei ciliegi giapponesi – Gorizia 1961* (Edizioni Alphabeta, Merano 2018). E' la cronaca di una consapevolezza crescente relativamente agli statuti della scienza psichiatrica, al suo apparato metodologico, alle sue categorie ed al suo significato storico e sociale. Fu una piccola rivoluzione per il sistema manicomiale: il suo motore principale giustamente riconosciuto fu Franco Basaglia, ma Slavich e molti altri non gli lesinarono il loro incondizionato appoggio in un clima non certo accomodante. Che, in quanto rivoluzione, non sia stata compiuta sino in fondo – che sia rimasta allo stadio di riforma – consentendo quindi la reazione di prammatica e il ripristino di alcune pratiche meramente repressive (magari sostituendo psicofarmaci ai letti di contenzione o agli shock insulinici) – è un dato di fatto oggi sotto gli occhi di chiunque voglia vedere. Sulle ragioni di quella incompiutezza – del come, tanto per cambiare, i conti con la filosofia non fossero stati fatti, ma anche sull'occorrenza di altri fattori – ci sarebbe da discutere. Ma non qui.

Qui mi accontento di far rilevare un elemento che emerge chiaramente dal bel testo di Slavich nonché una sua curiosa (ma non tanto) conseguenza. Il retroterra culturale in cui nasce e si sviluppa la critica all'istituzione psichiatrica di Basaglia e di Slavich è costituito dalla fenomenologia husserliana. Non saprei dire se questo “riferimento” viene a sanare la necessità di averci una “teoria alle spalle” – una teoria ben ratificata – o se, invece, è stato davvero la base di partenza dell'argomentazione critica. Ritengo più probabile una risposta a metà strada: ad una teoria implicita, vissuta semplicemente come un modo di sentire, un'insofferenza e uno sdegno per qualcosa che evidentemente “non va”, si aggiunge strada facendo, complementandosi e rafforzando, una teoria esplicita. Così, ugualmente, non saprei dire se la fenomenologia chiamata in causa sia proprio quella derivata direttamente da Husserl o non, piuttosto, quella già filtrata di un Binswanger (ricordo che *Tre forme di esistenza mancata* è del 1956).

Punto rivelatore è l'uso di un'espressione particolare. Laddove Slavich parla della “società esterna escludente” e della sua “relazione stretta” con il “manicomio contenitore e il medico collaborazionista per mezzo della sua scienza psichiatrica”, affermando che, a loro (l'équipe medica costituitasi a Gorizia), non appariva affatto una “scienza neutrale” e che, pertanto, furono concordi nel metterla “*fra parentesi*” – “se si voleva senza falsa coscienza raggiungere il malato in una relazione di cura” (pag. 198) (scopo che, nella sua problematica formulazione, qui non discuto). Qui, il riferimento a Husserl è evidente – lui riteneva necessaria l'*epochè*, ovvero la sospensione del giudizio che sarebbe equivalso a mettere il mondo “tra parentesi”, ai fini di ottenere una descrizione neutra del vissuto: proponeva dunque una soluzione epistemologica (che fosse praticabile resta ovviamente tutto da vedere) che, presumibilmente, non coinvolgeva del tutto il gruppo di Basaglia (e, pertanto, quel “mettere tra parentesi la psichiatria” si rivelerebbe metaforico), ma il nesso c'è.

E arriviamo alla conseguenza. Laddove Slavich, non senza onesta autocritica, denuncia il “ridicolo di tante pubblicazioni accademiche” che, preventivamente, si riparavano dietro i nomi autorevoli di Husserl, di Binswanger o di Kraepelin, dice anche che, dagli scritti suoi e dei colleghi che condividevano la piccola rivoluzione in atto, “sparirono i trattini”, tipo “*essere-nel-mondo*” (pag. 125). E qui si assiste ad una sorta di smarcamento consapevole (più probabile) o a un caso di reticenza (meno probabile) o a un caso di dimenticanza (meno probabile ancora). Anche Edmund Husserl usava i trattini: per esempio, ne *La filosofia*

come scienza rigorosa (ETS editrice, Pisa 1990, pag. 72), usa “sfera-di-esperienza” – la cui necessità sarebbe tutta da dimostrare – nel senso che non si capisce cosa aggiunga o cosa tolga al sintagma privo di trattini. In Binswanger i trattini ci sono – nella prefazione a *Tre forme di esistenza mancata* – li usa già due volte. Sia per “esser-ci-nel-mondo” che per “in-essere”. Ma, e qui sta il punto, non si accenna minimamente al “re” dei trattini, ovvero a quello strasproloquante e stratrattineggiante Heidegger al quale Binswanger dedica il suo libro (“A Martin Heidegger con gratitudine”) e che di Husserl fu pessimo allievo. In *All’ombra dei giardini giapponesi*, allora, di Heidegger – è il caso di dirlo – non c’è nemmeno l’ombra. A differenza dei molti intellettuali della presunta “sinistra” italiana, Slavich, Basaglia e C. da quella trappola – quella che li avrebbe ricondotti al nazismo di Heidegger – hanno tentato di fuggire – e innanzitutto l’hanno fatto correggendo le forme espressive del proprio linguaggio.

2.

L’inserimento di lineette/trattini tra i segni di interpunzione è presumibilmente riconducibile ai primi artifici cui si ricorse con le prime stampe a caratteri mobili di Gutenberg. Più tardi Foscolo ne rivendica l’uso nella *Nota bibliografica* del suo *Jacopo Ortis* e Leopardi se ne lamenterà nello *Zibaldone* a proposito della traduzione italiana del *Corsaro*, una novella in versi di lord Byron: “queste lineette (...) ci dicono a ogni tratto come il ciarlatano che fa vedere qualche bella cosa: *fate attenzione, avvertite che questo che viene è un bel pezzo, osservate questo epiteto ch’è notevole, fermatevi sopra questa espressione, ponete mente a questa immagine, ecc.*”. Giuseppe Antonelli, comunque, dice che “se la lineetta poteva essere avvertita, al momento del suo primo affermarsi, come un anglicismo, quello che oggi si chiama comunemente *trattino* viene considerato per tutto l’Ottocento un francesismo”. Cita il filologo Giuseppe Rigutini (1829-1903) che, se da un lato, lo ammette tra i “segni modernamente introdotti” anche in “certe parole composte” (e fa riferimento ancora ai francesi), dall’altro garantisce orgogliosamente italico che “da tal segno (...) è aliena per sua indole la ortografia nostra”. Al che gli si deve forzatamente contrapporre Antonelli che, perlustrando la letteratura successiva, riscontra espressioni come *storie-che-durano-un-mese-e-si-buttano-via*.

Ora, se è chiaro che, riportata agli usi odierni, l’interpretazione di Leopardi risulta troppo riduttiva, non è invece chiarissima la gamma dei significati che all’uso dei trattini tra parola e parola vengono attribuiti. C’è da chiedersi che tipo di operazioni mentali possano designare. E ciò al di là del fatto – amministrabile come mera retorica del gergo degli intellettuali – che un sintagma con trattini si giustifica soltanto nel caso in cui i trattini ne modifichino il significato (cosa che non avviene, per esempio, nell’uso husserliano che ho citato). Che differenza c’è tra il dire che “la rivoluzione francese è stata un fenomeno storico e sociale” e dire invece che è stata “storico-sociale”? Beh, la differenza direi che sta tutta nella possibilità di assumere due punti di vista indipendenti nei confronti dell’oggetto, nel primo caso, e della convenienza o necessità di assumere un unico punto di vista, nel secondo caso. La trattinatura designa la costituzione di un designato nuovo ottenuto per simbiosi o ibridazione di due vecchi che, ovviamente, si portano dietro il loro designato. La promessa implicita nell’operazione è che una “storia della rivoluzione francese” sia diversa da una “storia sociale della rivoluzione francese”. Ma questo è un esempio molto semplice che non rappresenta granché delle soluzioni letterarie ormai ampiamente ratificate dagli usi. L’esempio di Antonelli – “*storie-che-durano-un-mese-e-si-buttano-via*”. Invece, credo sia più rappresentativo. Qui, le alternative mi sembrano due. La prima è quella di un sintagma che, stereotipizzato, diventa un sintagma nominale – un’asserzione che diventa nome. I trattini designano la sua natura di citazione. La seconda è analoga alla prima con la differenza di una pretesa fondativa (tipica di Heidegger): designa una pre-citazione, un sintagma che tramite i trattini aspira ad un significato nuovo, ovvero allo stato di neologismo. Che, poi, sia nuovo davvero, resta tutto da vedere – come, che significhi qualcosa.

## Nota

Cfr. G. Antonelli, *Dall'Ottocento a oggi*, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Laterza, Bari-Roma 2021, pp. 203-207. Considero implicito, in quanto detto, che nella grammatica correlazionale il sintagma trattineggiato occupi uno e uno solo dei tre posti disponibili (e mi rendo conto che l'affermazione implicherebbe a sua volta tutta una serie di argomentazioni. Per esempio alla luce dell'uso seguente: "pieno di lasciatemi-stare", in G. Faldella, *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2002, pag. 107).

Felice Accame

## Diastemi tra simmetria e memoria

1.

In buona parte della riflessione estetica, ampio e notevole è lo spazio dedicato alla simmetria. E questo rilievo non poteva mancare anche nell'assumere il punto di vista operativo. Ne *La fabbrica del bello* (Rizzoli, Milano 1987, pag. 150), per esempio, Ceccato, a proposito delle simmetrie, ricorda "come il nostro operare sia sempre guidato fortemente dalla ripetizione, più e meno variata. Quando l'attenzione, soprattutto all'incontro con una differenza, di direzione, curvatura, colore, durezza, rumore, odore, sapore, calore, etc., arresta staccandosi il flusso delle nostre operazioni, queste non riprendono più completamente libere, bensì, per così dire, cariche dell'attesa di una eguaglianza, cioè di un flusso analogo al primo. Si tratta di una modalità operativa ben nota e che presumibilmente ha le sue radici nel meccanismo della nostra memoria, che è appunto ripetizione variata" (nello stesso volume, noto di passaggio, torna sulla simmetria in un breve saggio conclusivo sulla musica elettronica).

### Glossa

Nei "ringraziamenti" apposti ad inizio della *Fabbrica del bello*, viene fatto il mio nome insieme a quello di Paolo Barosso e di Bruna Zonta per aver "partecipato alla costruzione e revisione dell'intero volume". La frase è abbondantemente equivoca: in realtà ad occuparmi del libro fui io, ma è altrettanto sicuro che alcuni dei saggi ivi contenuti fossero stati, a loro volta, in precedenza, curati da Paolo e dalla Bruna. Ciò precisato, devo anche aggiungere che buona parte della formulazione espressa da Ceccato non mi piace affatto: la ripetizione che "guida" l'operare e la differenza che può o non può essere "incontrata" sembrano suggerire risultati belli e fatti pronti da "cogliere" misteriosamente. Mentre ritengo di estremo interesse sia il vincolo operativo che si verrebbe a creare (quello che, anni dopo, sarebbe stato definito costitutivo-consecutivo ?) e sia l'idea di un rapporto genetico tra simmetria e memoria.

2.

Nel 1975, Lalla Romano pubblicò *Lettura di un'immagine* e lo presentò come un romanzo "scritto" dalle fotografie. Nelle sue intenzioni "le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione". Negli anni successivi, sulla stessa falsariga, pubblicò sia *Nuovo romanzo con figure* - un'integrazione del primo - e *Ritorno a Ponte Stura*. L'istanza avanzata da Romano mi pare del tutto legittima: se i termini sono due e considerati complementari, la direzione del passaggio dall'uno all'altro è l'esito di una libera scelta - fermo restando, nel manufatto del libro, l'ordine di impaginazione (che, nei libri della Romano, è variata senza spiegazione: a sinistra la fotografia e a destra lo scritto, e viceversa) che, di per sé, impone l'ordine percettivo, ovvero o un anticipo o un ritardo causato dalla necessità del ritorno.

3.

A questi ricordi - traducibili come due percorsi di ricerca -, sono stato indotto dalla lettura di *Un quaderno nuovo* di Valentino Ronchi e di Alessandra Lazzarin (Topipittori, Milano 2025), un poeta ed un'artista visiva che, di primo acchito, ripropongono il dilemma da cui cercò di fuggire la Romano. E' chiaro, a mio avviso, che il rapporto tra testo e illustrazione sia individuabile in entrambi i sensi a seconda di come si operi nei confronti di quanto percepito. Una certa abitudine invalsa - una dipendenza molto diffusa - vuole che il testo sia lo scritto e l'immagine sia l'illustrazione, ma nulla vieta, in linea di principio, di rovesciare l'ordine

dei due termini posti in rapporto. Come nel caso in cui un testo è interpretato come “didascalia”. E nulla vieta che l’associazione sia così ben riuscita da far sì che il lettore sia sballottato tra l’uno e l’altra, rinviato – come una pallina da ping pong – dall’uno all’altra e viceversa. E’ forse questo il caso in cui si può dire di un buon risultato raggiunto – quello in cui nessuno dei due versanti è dominato dall’altro e quello che, a mio avviso, concerne l’opera di Ronchi e della Lazzarin.

4.

Come implicitamente anticipavo, però, *Un quaderno nuovo* è costruito all’insegna della simmetria. In entrambi i versanti. Su quello del visivo il meccanismo è palese: la seconda di copertina è in rapporto di continuità con la pagina successiva e analogamente la terza di copertina con la pagina precedente; nel primo caso si può pensare ad un mattino nebbioso, di buon’ora e di paese, o di periferia, nel secondo caso, il punto di vista potrebbe essere lo stesso, ma è sera, buoi, notte, e le luci accese sono poche e fioche. Volta la pagina e ci trovi un bambino in calzoncini corti con la sua bicicletta, vai al fondo e ci trovi un ragazzino con la sua bicicletta, i pantaloni sono lunghi e forse sta dando un’occhiata al suo smartphone. Non ci può esentare dal riscontro di ripetizioni e delle loro successive variazioni. Ma il meccanismo è palese anche andando al testo: la prima poesia è quella che dà il titolo al libro, *Un quaderno nuovo*, l’ultima si intitola *La nuova stagione* – l’elemento semantico in comune è evidente -, ma non solo: in entrambe, oggetto della narrazione è il rapporto con l’adulto, e in entrambe questo adulto è lo zio.

La mappa delle relazioni comprende: nove casi di relazione bambino-ragazzo/adulto e otto casi di relazione o bambino-ragazzo/bambino-ragazzo (quattro) o ragazzo/ragazza (quattro) – con cinque casi, confinati nella prima parte del processo evolutivo, di riflessioni del sé crescente. Nella gran parte di questi casi, si allude a salti di scala culturale: il quaderno nuovo “non è per la scuola” e già messe così le cose non può che aprire una stagione nuova, la periferia e la città, il bambino e il ragazzo, il ragazzo e la ragazza (con il suo saltino ulteriore quando sorride: un diastema, come quello di Vanessa Paradis ne *La ragazza del ponte* di Patrice Leconte?) – sono tutti elementi, o più precisamente termini di altrettanti passaggi temporali vissuti nell’incertezza e nella titubanza di chi temeva ieri e di chi oggi sa come questo tempo – senza la necessità che qualcuno ne abbia colpa – gli possa essere alienato – come se, per l’appunto (è il punto cruciale de *La pioggia*), la partita della domenica potesse venir “sospesa” e “rinviata” (il primo aggettivo è mio, il secondo è di Ronchi, ma in definitiva nessuno dei due è davvero nostro). Non mi sembra di forzare troppo la mano, allora, se dico che Ronchi, di tessera in tessera, ratifica il rapporto tra simmetria e memoria – memoria di parole e di gesti neppure tanto suoi, adocchiati e presi al volo in prestito alla vita.

Glossa

Anche con questo libro, Ronchi prosegue a comporre il suo puzzle, riadattando a sforbiciatine qualche tessera già usata precedentemente (come *Scuola di paracadutismo*) – forse in cerca di campi semantici che qualche salto di scala temporale ha reso impraticabili senza che se ne accorgesse – o che se ne accorgesse quando ormai era troppo tardi e quando la poesia non poteva più essere né sospesa né rinviata.

5.

Non solo alla luce delle considerazioni precedenti, ritengo che il tema della simmetria nella percezione estetica vada approfondito e, direi, esteso alle sue molteplici forme. In ambito letterario, per esempio, mi sono accorto più volte della mia preferenza nei confronti di articolazioni narrative fortemente simmetriche: in analogia con la versificazione, strutture del tipo A/B/B/A o A/B/C/A le preferisco a strutture del tipo A/B/C o A/B/C/C (o, tradotto: apertura di un tema, apertura e sviluppo di un secondo tema subordinato, chiusura del primo tema; oppure apertura di un tema, apertura di due temi correlati e subordinati, chiusura del primo tema. O ritradotto ancora: Paradigma e differenza, paradigmi subordinati con eventuali differenze sanate, sanatura conclusiva della prima differenza). Il che vale per ciò che posso costituire come unità narrative, ma essendo ben consapevole che questo livello equivale all’emerso dell’iceberg, perché



esigenze analoghe potrebbero agire nella costruzione della frase e nella selezione del lessico, in ordine sia alla funzione designante che alla funzione designata. Mi sono chiesto, anche, come esigenze analoghe si manifestino nella composizione musicale e sono andato a rileggermi i saggi dedicati da Ceccato a Monteverdi. Ma senza trovare traccia di queste tematiche.

**Tre brevissime riflessioni in ordine a *Ancora su costitutivo e consecutivo* di Renzo Beltrame (Rif. Wp 416)**

1.

Dice Beltrame che, nella letteratura della Scuola Operativa Italiana, ad un dato punto si è aggiunto la correlazione ai presenziati e alle categorie, ma senza definirne gli effetti sugli operandi – correlatore e correlato. Dice che “non se ne è data una buona definizione fenomenologica”. Questa lacuna evidenziata da Beltrame mi riporta alla proposta che avanzai molti anni or sono di aggiungere un quarto cassetto alla triade – destinato ad accogliere i rapporti logico-consecutivi innescati dall’associarsi dei due correlati (è per questa ragione che Sigiani disse che il mio modello avrebbe potuto definirsi “a trumeau”).

Però, vorrei far notare che qualcosa in proposito si è fatto. Per esempio, rispetto ai presenziati e alle categorie si è aggiunto un ulteriore elemento temporale promuovendo l’attività mentale a pensiero. Certo che si potrebbe arricchire la sua descrizione in due direzioni: le durate dei singoli elementi correlati, per esempio, e il loro inserimento – in quanto correlazione compiuta in quello che potremmo considerare una sfera nozionale dinamica – come mi sembra auspicchi Beltrame.

2.

Beltrame dice che il termine “costitutivo” va inteso come applicabile sia al fisico che al mentale. E’ vero che c’è la “sana e robusta costituzione”, ma è anche vero che Ceccato è sempre stato restio ad esemplificare in questo senso: parlava di “costituzione di società” o di esempi simili, roba, per intenderci, tra il mentale e il legale. Nell’analisi metodologico-operativa, tuttavia, credo che il termine possa essere chiamato a designare i significati e, pertanto, il mentale in quanto funzione.

3.

Beltrame parla della nascita del rapporto semantico e fa notare che, tra il segno e il suo designato, c’è un intervallo di tempo. Ritengo che si tratti di un’osservazione importante spesso trascurata, ma indispensabile per rendersi conto del processo di acquisizione linguistica nella prima età del bambino. In proposito, sarei anche portato a dire che questo intervallo di tempo, nell’ontogenesi, è destinato a diminuire e, perlopiù, a sparire per essere rimpiazzato da modalità operatorie più economiche.

Mario Marchitti

## Il dualismo onda-corpuscolo in Silvio Ceccato e Miles Mathis

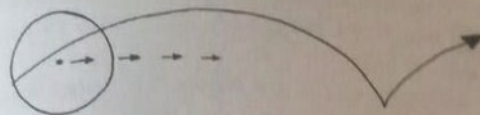
Ricordo che Silvio Ceccato in varie occasioni aveva denunciato una carenza metodologica nello sviluppo della moderna scienza fisica. Presumo ritenesse che gli studi e le interpretazioni dei fenomeni fossero limitati a un formalismo matematico, e che si era rinunciato alla ricerca di una possibile visualizzazione dei meccanismi alla base della natura e interazioni delle particelle subatomiche e nucleari. Nel suo ultimo libro, *C'era una Volta la Filosofia*, Ceccato accenna a uno dei paradossi più conosciuti della moderna fisica, il dualismo o la doppia e contemporanea natura della luce, come onda e corpuscolo; una caratteristica che si è manifestata all'inizio del 900, con le ricerche ed elaborazioni teoriche di Planck ed Einstein; il dualismo è stato poi esteso alle altre particelle subatomiche. Ceccato offre una possibile visualizzazione meccanica della coesistenza di queste due caratteristiche in alcuni comuni strumenti che utilizziamo, come il movimento della valvola della ruota della bicicletta o della trivella, che si potrebbero estendere alle particelle. Nel libro scrive:

Il pittore parlava della bicicletta, meglio, delle ruote della bicicletta.

Nel moto, la bicicletta e le sue parti solide, come il telaio, il mozzo della ruota, seguono una linea continua. Ma non per esempio la valvolina dell'aria per le gomme, sul cerchione delle ruote. Questa, infatti, passa sopra e sotto il mozzo, seguendo un tracciato ondulatorio".

Un congressista fece una smorfia: "In conclusione?". Ma un altro, strabuzzando gli occhi, sembrava colpito.

Intanto Valerio fece uno schizzo sulla lavagna: "È la ruota di una bicicletta in moto. Vi basta la ruota o volete tutta la bicicletta? Ma forse basta il mozzo e la valvolina per l'aria:



Con gli amici abbiamo concluso che, quando un corpo si muove secondo i due movimenti, esso assume inevitabilmente i due aspetti: quello della linea continua, cioè secondo l'avanti o l'indietro, con una direzione; e l'altro, ondulatorio, cicloidale, rispetto al primo.

Basti pensare ad una trivella che avanza con la punta e scava tutt'intorno, con la lamina a spirale, praticando il foro. Od anche alla pallottola che esce dalla canna rigata e riceve i due movimenti, lineare continuo, monodirezionale e rotatorio bidirezionale.

Scusate le espressioni, forse scorrette nei termini tecnici, ma richiamatemi comunque dalle discussioni sulla luce corpuscolare e ondulatoria.

La luce, vista come raggio, si sposta dalla sorgente, come i raggi della ruota.

Ma la luce è vista anche costituita da fotoni, da quanti di energia luminosa, già alla nascita ruotanti.

Allora, dico io, non potrebbe essere una soluzione per il problema sollevato?

Lasciamo da parte le grandezze numeriche, non si potrebbe trattare di un fenomeno ben più comune di quanto non sembri?

Per esempio, già nel cane che corre girando in tondo la coda...".

Presumo che altri studiosi abbiano condiviso la critica di Ceccato; sicuramente lo ha fatto Miles Mathis, che non penso abbia letto Ceccato. Mathis ha sviluppato l'ipotesi e l'immagine di Ceccato: ha considerato il fotone come particella elementare, avente un moto rotatorio di spin (analogo a quello della terra attorno all'asse polare) e contemporaneamente un moto cicloidale che prende

origine dal moto di spin, a frequenza dimezzata e raggio raddoppiato, come spiega in questo articolo e in un'animazione grafica della combinazione dei due moti:

<https://milesmathis.com/super.html>, <https://milesmathis.com/wave.wmv>

Il meccanismo che individua Mathis è anche di tipo generativo, nel senso che il moto cicloidale del singolo fotone si può replicare e combinare negli altri assi, dando origine alle altre particelle nucleari. Il suo modo di procedere si può paragonare a quello di Ceccato, con lo stato di attenzione come base per successive combinazioni, che danno origine alle categorie mentali. Ad esempio Mathis, in questo articolo, partendo dall'elettrone e dalle combinazioni dei suoi possibili moti cicloidali, arriva a definire il protone, e dimostra il valore del loro rapporto di massa:

<https://milesmathis.com/elecpro.html>

Con questo metodo ridefinisce tutte le altre particelle nucleari e anche quelle che si osservano negli esperimenti con gli acceleratori. Oltre a fornire una possibile visualizzazione della costituzione delle particelle, Mathis, con questo approccio, intende anche spiegare molti dei fenomeni fisici e chimici che sono stati osservati e che secondo lui non hanno trovato un'adeguata sistemazione teorica.

Gli innumerevoli articoli di Mathis formano una sorta di rete, si richiamano vicendevolmente, in un processo circolare; radunati possono formare decine di volumi. Come Ceccato, che esamina e interpreta la storia della filosofia in base alla sua metodologia, così Mathis affronta e ridefinisce anche le basi della fisica e matematica. Corregge addirittura Newton riguardo alla teoria gravitazionale, e ad alcune leggi della cinematica e della dinamica. Ad una prima lettura di queste correzioni si rimane increduli e sbigottiti: ad esempio non volevo credere e strabuzzavo gli occhi quando spiegava che in senso cinematico-dinamico il valore di  $\pi$  è quattro; ma ho replicato un semplice esperimento, che lui aveva indicato, e ho verificato che aveva ragione. Riguardo al contributo di Newton all'analisi matematica, Mathis ridefinisce anche alcuni procedimenti per il calcolo della funzione derivata, senza utilizzare gli infinitesimi e il passaggio al limite.

L'ampiezza, la profondità e l'originalità del suo approccio alla fisica e alla matematica richiedono uno studio attento, intenso; richiedono anche una conoscenza approfondita e vasta delle teorie che lui critica e che cerca di rifondare. Pertanto confesso che non riesco a seguire e capire molti degli argomenti e spiegazioni di Mathis circa i tanti aspetti che lui affronta con sicurezza e baldanza, con forza, ricchezza di argomenti, con un linguaggio diretto, raffinato, da cui emana una vasta cultura, di carattere enciclopedico.

Mathis, come Ceccato, da giovane si dedica all'arte, in campo pittorico, come ritrattista, limitato alle giovani donne; un'attività che continua a esercitare per guadagnarsi da vivere. Non è un personaggio pubblico, nel senso che non partecipa a conferenze o dibattiti, non partecipa a chat, non realizza o compare in video su youtube. Il suo sito raccoglie tutti gli articoli dove espone le sue ricerche, dove c'è anche una sintetica biografia, arricchita di tanto in tanto da articoli che ripercorrono alcune tappe della sua vita. Gode di una rete di collaboratori ed estimatori che interloquiscono con lui via mail, e che lo finanziano con frequenti donazioni.

Caro Felice,

ho letto i “Supplementi” con il consueto interesse e condivido le analisi per quanto sia spesso ostacolato dai dubbi e da riferimenti a libri che non conosco. Nei tredici saggi hai preso di mira la tendenza delle tesi realistiche, idealistiche e relativistiche a imputare direttamente colpe al linguaggio in assenza di una analisi dell’attività mentale e di una “verità operativa” come risultato di uguaglianza di un confronto sul piano linguistico. In 1 spieghi che se Huxley decide di dare un valore positivo a delle intuizioni non linguistiche, qualcosa avrebbe dovuto spiegare di queste intuizioni per non fare emergere i suoi (noti) presupposti mistici. A mio modo di vedere una critica simile potrebbe essere rivolta a Gombrich quando accenna all’ineffabile (“assolutamente intraducibile in parole”), al quale in 11 contesti più esplicitamente il presupposto realistico. I due errori sono spesso congiunti. Nei saggi su Foerster e Whorf smascheri i rischi esiziali di una visione relativistica. Preferisco però tornare trasversalmente sulle tre parti di Gombriccola di gombriciole (wp 400, wp 401 ripreso in “Supplementi”, wp 402) perché l’estetico stimola, come sai, l’unica materia in cui il mio spunto potrebbe essere pertinente. Come avevo accennato in wp 407 la proposta della Soi per me resta la più adeguata perché ha individuato un dispositivo (ritmico) di cui nessuno parla e perché esso è – se non necessariamente estetico, quasi indispensabile per innescare una esperienza estetica o poi artistica. Nessuno ne parla: ho letto ultimamente “A cosa serve l’arte?” di Menninghaus e “La scimmia artistica” di Morris, in cui non si fa alcun cenno alle operazioni mentali, per quanto interi capitoli siano dedicati agli stacchi cognitivi e, più specificamente in Morris, al controllo del campo visivo o alle elementari regole estetiche, prima nei primati, poi nell’infanzia umana e sull’arte primitiva. Ogni progresso è descritto come un avvicinamento alla realtà; se queste sono le basi è evidente che non si possano fare passi decisivi. Il più importante dei passi decisivi è quello politico per come è trattato in un solo testo che conosco: *Il dispositivo estetico e la funzione politica delle gerarchie in cui si è evoluto*. Per comprendere la funzione delle gerarchie, l’applicazione dei moduli e come da ciò dipendano gli esiti delle nostre relazioni sociali e le interpretazioni del mondo. Una volta inteso il dispositivo, l’incorniciamento artistico, il ruolo attivo dell’ambiguità e del caso, una volta ammesso che è neutralizzata la prassi, che la funzionalità pratica è sospesa e che sono escluse risposte cognitive di ordine pragmatico o finalità utilitaristiche (la capacità di tracciare un confine netto fra atteggiamenti: qui si gioca, qui si scherza, qui si recita, etc.), per me è inverosimile non trarne le conseguenze. Ossia che l’atteggiamento estetico ha un rapporto di stacco con quello di cronaca, oppositivo con quello scientifico e che non si possa dare *simultaneamente* a una intenzionalità etica. Fa male il critico che ho più amato, Bachtin, in *Estetica e romanzo*, dopo aver posto differenze nette fra il conoscitivo (lo scientifico), l’atto (l’etico) e l’artistico (l’atteggiamento esotopico del contemplatore disinteressato, *sub specie aeternitatis*) ad aggiungere che questo sguardo artistico del trovarsi-fuori, non è *indifferentismo*. “Dobbiamo distinguere rigorosamente il momento etico-conoscitivo del contenuto, dell’oggetto estetico, dai giudizi e dalle valutazioni etiche che possiamo enunciare a proposito di questo contenuto, ma che nell’oggetto estetico non entrano”. Fa male perché si contraddice: quel *non indifferentismo* è giudicato dall’esterno e da un suo bisogno moralistico, quasi a voler giustificare l’operato dell’artista che, come intende lui stesso nella citazione, invece è autonomo e senza responsabilità. Perché non c’è differenza di contenuto etico, all’interno della creazione o della contemplazione estetica, fra un orinatoio e il sangue del Guernica schizzato prima a bozzetti di fianco al cavalletto. Che la scelta del contenuto di un artista sia invece una scelta assiologia, di sensibilità, di coscienza critica e sociale, di valore etico, dovrebbe essere una ovvietà o un auspicio. Tale consapevolezza non è diffusa né fra gli artisti né fra i critici. In tanti considerano il proprio operare orgogliosamente responsabile e impegnato, ma finché non si comprende che un dispositivo esclude l’altro la domanda resta la stessa: Che motivo ho di trattare *estheticamente* determinati temi?

Vaccarino ne *La mente vista in operazioni* (cap. 15), scrive qualcosa di simile a Bachtin: “Sono possibili due forme di emozioni, che non devono essere confuse: quelle inerenti a ciò che è descritto e quelle derivanti dall’estetizzazione. Non sempre è facile sfuggire alle emozioni extra-estetiche nella valutazione di un’opera d’arte”. Qui dice che le valutazioni sul referente non vanno confuse con le valutazioni sul contenuto dell’oggetto estetico, non fosse che fra i contenuti extra-estetici sono incluse le normali versioni dell’Estetico. Dire che “il descritto” è extra-estetico, può significare, come qui significa, che questa non è una pipa, che nel Guernica nessuno muore, che la mela della natura morta non si mangia, ma può significare anche che la mela dell’ortolano non è estetica, che non abbia relazioni con le sensazioni, la fame, il gusto o con ciò che apportiamo con le nostre storie biologiche, psichiche e culturali. Con questa ambiguità terminologica si dà adito a chi volesse ribattere che nell’extraestetico vi sia comunque una certa atmosfera estetica (tra l’altro l’ortolano compie già una operazione estetica nella disposizione accorta dei suoi prodotti, che non è artistica perché disinteressata a una unità compiuta e autotelica), che vi sia la presenza indubbia della nostra sensibilità somatica e un rapporto emotivo insostituibile con quel contenuto di cronaca in cui essi incorporano, con parziali ragioni anche etimologiche, l’estetico. Bachtin usa extraestetico, extracreativo o extra-artistico (che è più appropriato). Noto a margine che Vaccarino scrive: “Il gusto, l’olfatto, il tatto danno luogo a sensazioni, piacevoli o spiacevoli, che però mai assumono connotazione estetica” (*Prolegomeni*, pag. 227). Tuttavia, se ogni cosa è di diritto estetizzabile, posso farlo a maggior ragione con un massaggio tattile o durante una pausa olfattiva dal fiorista, posso rivolgere attenzione al profumo del glicine o alle mie mani, e ritmare. Quello che sta dicendo Vaccarino è che i tre sensi minori non sono rappresentabili, non che non sono estetizzabili. La proposta suddetta torna utile: non extra-estetici, bensì extra-artistici. Una definizione di estetica come attività mentale quasi mutilata dell’aisthesis e per molti versi anestetica, credo che debba precisare con perizia questi dubbi. In ogni caso sono problemi che si pongono tutti gli studiosi (il più acuto, decenni fa, Valery, separa Estesica da Poietica) e constato solo le due ambiguità.

Una digressione. A pag. 140 del tuo libro, si resta cromaticamente stupiti nel leggere la frase della McCarty: “se un bel mattino svegliandosi avesse scoperto che gli alberi e i fiori non gli sembravano più belli, sarebbe stata la fine dell’etica”. A una prima

lettura, e ancora adesso, ho pensato che avesse voluto semplicemente sorprendere il lettore, poi ho vagliato un'altra possibilità che butto giù senza convinzione (tu hai scritto abbastanza sui casi nefasti degli ibridi e per me è chiaro che da un certo punto dell'evoluzione i dispositivi operano singolarmente in modo specifico). Chiedo: se gli atteggiamenti si sono sviluppati evolutivamente uno dopo l'altro in ordine di importanza vitale, per cui all'economico è seguito in via ipotetica l'estetico e poi l'etico, un atteggiamento subordinato risente del sovraordinato? Tu domandi a quali condizioni il risultato di una percezione può diventare "bello", in quanto successivo di altre categorizzazioni (nutre o non nutre, fa male o non fa male). La positività o la negatività di un giudizio (positivo, "mi nutre") influisce sul giudizio di un modulo successivo (positivo, "è bello") per quanto oggi, per come lo usiamo noi, sia esclusivo, rendendolo già alla nascita in qualche modo ibrido? Per il senso comune è così, e forse per il pulcino che, dopo aver becchettato, dovesse aprire una galleria d'arte con dipinte quelle strisce rosse che fino a ieri erano utili. Una volta che mi sono nutrito posso "scendere" dalla piramide gerarchica per pensare al bello. E chi si acceca al bello - interpreto liberamente la McCarty - potrebbe non riuscire a "scendere" per valorizzare l'etico.

In WP\_407 notavo l'uso ambiguo del termine "estetico" nei contesti extra-estetici "di vita estetica": ovviamente non sto giochicchiando con le ripetizioni. A pag. 138, quando citi il piacere di Darwin in un boschetto o, nella nota 27, a pag. 145, dove di Anna dici che l'estetico governa sovraordinatamente buona parte dei suoi giudizi, si allude alla vaga sfera kierkegaardiana, che include molto estesamente la sensibilità, l'edonistico, l'artistico.

Pag. 64: Al semplice chiedersi se un percetto è bello o no, ciò che prima fluiva uniforme...

Pag. 93: L'atteggiamento estetico nasce con una frammentazione attenzionale

Pag. 178: L'atteggiamento estetico sorge allorché cerchiamo di capire se una data cosa ci piace o no

Sugli esempi precedenti queste frasi così come sono scritte non funzionano, non sono questi gli interessi estetici di cui si parla e Darwin non sta godendo *estheticamente* per avere innescato un dispositivo ritmico. Ci sono cose categorizzate come 'estetiche' che dipendono dall'edonico o che sono diventate storicamente paradigmi di bellezza. Sembra che si voglia attribuire al ritmo addirittura un ruolo direttivo per una estetica generale. Questa equivalenza – ritmo (accordo) bello - trapela un po' ovunque e arriva a conclusioni che non so accettare.

"Perché uno trova una chiesa brutta e un altro bella?" "Perché non tutti siamo eguali sia nel modo di scomporre e comporre le cose quando le guardiamo, le ascoltiamo, etc., sia nel modo di frammentarle per dare loro un ritmo" (La fabbrica del bello, pag. 206).

"Le parole /bello/ e /brutto/, nell'uso quotidiano, e quindi indipendentemente dalla complessità dell'esperienza estetica (!), forse (!), si riducono ad un "ritmo piacevole o spiacevole" (WP 230, Arturi).

Un proposito prioritario della SOI era di fare un'analisi esclusivamente categoriale, mentale – del ritmo, sulla frammentazione attenzionale, come ho studiato sia negli esperimenti di Ceccato che per esempio nel capitolo XVI, 20 dei Prolegomeni, dove in maniera promettente si evita il riferimento al piacere, al bello, ai contenuti o ai giudizi di gusto. Si tratta il ritmo come la geometria, le forme, i contorni, a livello di rapporti categoriali. Per esempio le analisi sui dipinti (Caravaggio) e sulle linee frammentate coi bambini ne "La fabbrica del bello" (ma valga per la fruizione delle opere paradigmatiche di Duchamp o per qualsiasi oggetto di uso quotidiano) - sperimentate su me stesso - non mi portano affatto a pensare bello o brutto. Posso "estetizzare" un bicchiere, una linea o una strada di palazzi (sospendere la funzione pratica-primaria per fluire sui contorni, dei volumi, per frammentare etc.) con operazioni prive di piacere o dispiacere, per quanto come dice Ceccato vi sia un legame stretto con l'operare della sensazione e con gli stati edonici, e per quanto solitamente si arrivi a un accordo o a un disaccordo che dà un senso di riuscita o meno all'esecuzione, di positività o negatività. Ma non è necessario, così come non lo è giungere all'unità che contraddistingue una contemplazione artistica con le sue inquadrature (cornici, sipari, vetrine, ribalte che impongono uno stacco ulteriore rispetto allo stacco estetico innescato già dall'ortolano o fra i palazzi). Posso ritmare per esercizio. Le strisce pedonali, la marcia militare, la spazzatura differenziata, un driinnn, una parete grigia, senza – in nessun modo - chiedermi se mi piace o senza – in nessun modo – che mi piaccia o meno. Geometrie, simmetrie, ordine, economicità: sul ritmo di base dello scalpiccio ritmano i saltelli gioiosi dei bambini che non sono danza estetica. Posso innescare un'articolazione ritmica (scomposizioni, arresti, ricombinazioni, rallentamenti etc.) con funzioni diverse nel pensiero, nel ludico, nel lavorativo, nel socializzare, nel sessuale, nell'ebbrezza, talvolta ottenendo effetti neutri o stimolazioni dinamiche, positive, spiacevoli o, se serve, artistiche. Quando Ceccato scrive che "gli episodi della vita quotidiana non sono quasi mai visti sotto questo profilo" (*La fabbrica del bello*, pag. 122) lo do per compreso solo perché normalmente non dovremmo intralciare la serietà dell'atteggiamento di cronaca o di lavoro. Eppure la intralciamo. Homo sapiens è in maniera troppo complessa e profonda homo metricus. Con ciò resto convinto che la vostra proposta riguardo un dispositivo ritmico che aspira a un accordo con il contenuto di base, sia un punto di partenza inderogabile per chiunque desideri analizzare l'attività mentale nella nostra quotidianità, nei rapporti fondamentali coi ritmi biologici e nell'arte.

E. S.