

Domani
su Raiuno al via «Piazza della Repubblica»
I problemi che affliggono l'Italia
visti dal «palazzo». Ospite (quasi) fisso: Cossiga

A Cannes
si conclude il mercato delle produzioni televisive
Rai e Fininvest alla conquista del mercato Usa
Raidue annuncia «Il giovane Mussolini» e «Diabolik»

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

«I quaderni per una morale» di Sartre (a giorni in libreria) saranno al centro del convegno sugli scritti postumi del filosofo: ne anticipiamo dei brani

Le frontiere della comune infelicità

Chi non si sia lasciato intimidire da Bernard-Henri Lévy («Corriere della sera», 25.3.1991) quando ha bollato senza pudori «le poderi cattedrali di carta» di Jean Paul Sartre per «le serie di sviste e di cantonate» che ne caratterizzerebbero il pensiero, avrà piacere di prendere in mano i quaderni per una morale, «il momento più schiettamente filosofico della personalità di Sartre», come li definisce Fabrizio Scanzio, che ne ha

curato l'edizione italiana, nei prossimi giorni in libreria (Edizioni Associate, «Quaderni per una morale» n. 1, pp. 556, lire 60.000). Assieme ad un altro più breve inedito o ora messo in circolazione dal Saggiatore, *Verità ed esistenza* (1949), essi saranno al centro del Convegno internazionale su «Gli scritti postumi di Sartre» organizzato dal Dipartimento di filosofia dell'Università di Genova per il 29-30 aprile.

Publicati da Annette Elkaim-Sartre nel 1983, i *Quaderni per una morale* riproducono, ha detto A. Cohen-Solal, «la Grande Morale del 1947... l'albero portante della sala macchine sartriana, sommerso ma onnipotente». Il testo si compone sostanzialmente di fitte annotazioni ed analisi sulla storia, e sull'oppressione connotata con la storia, ma anche di uno sforzo teorico multidimensionale, continuamente riproposto e conti-

nuamente in rischio di scacco, di individuare - pur mantenendo il punto di partenza nell'«io» - la possibile genesi di un «Noi collettivo», di una struttura interumana, cioè, diversa da quell'irriducibile conflitto con gli altri che era stato l'«io» morale» de *L'essere e il nulla* (1943).

I brani che riproduciamo del tutto inediti in Italia hanno a che fare con l'«Alterità» quale causa /motivazione della «assurdità e

necessità di una morale». I primi due fanno parte di uno schizzo rivolto a rappresentare la «costruzione sociale» di «quattro tipi d'oppressione comune: infanzia, ignoranza, stupidità, femminilità». Gli altri due indicano, in modo forse più «strutturale», le qualità negative dominanti nell'atteggiamento interumano. Sono un esempio abbastanza significativo del modo in cui Sartre capovolge le conclusioni del senso comune, mostrando



JEAN PAUL SARTRE

Stupidità

Il limite del pensiero dello stupido non gli viene da sé e gli è esteriore. Ma non gli viene nemmeno dal suo corpo o dalla Natura: esso gli viene dall'Altro. Ci troviamo qui esattamente sul terreno del geniale. Lo stupido è colui che pensa dopo di noi e con sforzo un pensiero che noi abbiamo già avuto senza difficoltà e che per questo è costretto a fare il suo avvenire con i nostri avanzi, con il nostro passato. Di qui in poi, siamo noi a limitare il suo pensiero, poiché sappiamo dove va e quale arresto momentaneo gli si imporrà, poiché conosciamo dettagliatamente e necessariamente tutte le tappe che incontrerà. La sua invenzione è nel medesimo tempo ripetizione, il suo avvenire è nel medesimo tempo passato. Dico: per noi. Giacché noi non neghiamo che lo stupido inventi, riveli, scopra. Ma questi diversi processi di un pensiero libero non sono per noi nient'altro che ripetizioni. Così il suo pensiero ci appare tutto intero invenzione e al tempo stesso limitato e penetrato da qualche oscura potenza negativa che lo impasta nell'Essere e che non è altro che la nostra trascendenza. Infatti, la nostra personale creazione del mezzo che lo stupido sta cercando in questo momento, appartenendo al nostro passato, si è rappsata nell'Essere. Ne conosciamo gli annessi ed i connessi, la giudichiamo, la superiamo, ne modifichiamo continuamente il senso per mezzo della nostra stessa esi-

stenza. Di modo che l'attività attuale dello stupido, identica alla nostra, è insieme interamente invenzione e interamente superata, interamente per sé e interamente in sé rappsata.

Il che ha anche un altro effetto, giacché si crede che lo stupido ignori di essere stupido. Si legano così stupidità e ignoranza: ci si diverte con lo stupido che crede alla validità del suo libero sforzo, che conta su di esso, che ripone in esso la propria dignità, che si spaventa del risultato del suo sforzo (nell'impossibilità di vederlo già) quando invece esso non è che un puro anonimismo che sfonda porte già aperte. C'è quindi nell'intimo della coscienza stupida una continua mistificazione, una continua menzogna, un'ignoranza profonda.

Lo stupido è *ultima di un inganno*, la sua coscienza è truccata: crede di essere uomo mentre non è che natura, crede di agire mentre viene messo tra parentesi e combattuto da difficoltà già finite fuori dal mondo: crede di essere mio contemporaneo, mentre invece è già fuori dal mio tempo, *riarda*, come si usa dire. Ecco cosa pensa l'uomo intelligente, stupido in questo, che non vede che la stupidità giunge allo stupido dagli Altri. La frontiera della stupidità è dell'ignoranza: sono *impossibili da tracciare*, e lo stupido, essendo costituito nel suo intimo come stupido dalla presenza dell'altro, è innanzitutto, come dice Juhandeu, un *oppresso*. Ma, si dirà, non è stupido? La domanda è malposta. Non c'è una verità della

stupidità, ce ne sono due: quella dello stupido, nella sua rivelazione di sé a sé, e quella dell'Altro. Lo stupido non può rivelarsi a sé come stupido. Non perché la sua stupidità sia conosciuta troppo profondamente in lui, non perché sia troppo abituato a sé o si veda troppo da vicino, o perché l'occhio non può vedersi, ma perché la struttura «stupidità» è una struttura per-altri che perde ogni senso all'interno del progetto rivelante del Per sé. Così, nel dramma della stupidità ci sono tre momenti: il momento in cui il Per sé è per sé, il momento in cui esso diventa stupido nella dimensione del Per-Altri, il momento in cui egli coglie se stesso come stupido davanti ad altri.

Lo scacco

La morale della rassegnazione consiste nel porre la priorità etica e ontologica dell'Altro in quanto Altro. Essa va d'accordo con la morale della dedizione, che ripone la mia salvezza nell'affermazione dell'essenzialità dell'Altro in quanto tale e della mia inesenzialità in quanto Me stesso. (Io pongo nel medesimo tempo la mia essenzialità per gli altri in quanto sono un altro. Gli altri schiavi). La mistificazione della rassegnazione proviene dal fatto che io faccio quello che vuole il padrone, che io ri-assumo in me e do la forza del diritto a un ordine sociale che di per sé non aveva che la forza.

La morale dello schiavo è la valorizzazione della forza del padrone. Così, volendomi li-

berare, mi lego ancora di più. E d'altra parte la rassegnazione sarà ripresa dai padroni come morale della rassegnazione che essi faranno insegnare allo schiavo. Poiché questi lo coglie dai fuori, essa non sarà una morale liberamente scelta ma la morale propria dello schiavo, quella che può meglio addormentarlo, la sola che gli *convenga*, il mito che perfeziona e completa l'ordine del padrone e permette di presentare questo ordine imposto come un contratto. Il fondo della morale della rassegnazione ha per effetto quello di rivelare un certo aspetto ontologico dell'essere-nel-mondo, cioè del rapporto ek-statico dell'uomo con il mondo e con altri: l'affermazione dell'uomo sin nell'umano, o la grandiosità dello scacco assoluto. Qui è l'ambiguità della rassegnazione: essa è *oggettivamente* pura complicità con il padrone nel suo sforzo per distruggere l'uomo. Soggettivamente, per un certo aspetto, mistificazione e malafede. Ma per un altro è sforzo per riaffermare in libertà la negazione radicale di ogni libertà; nell'atmosfera dello scacco assoluto dell'umanità (giacché lo schiavo vede l'impresa umana come scacco assoluto, mentre il padrone la vive come riuscita) essa cerca di affermare l'uomo. Il che è possibile solo dando un valore allo scacco. Effettivamente è necessario che l'uomo voglia lo scacco non come rischio permanente che egli assume ma vuole evitare quanto più possibile (morale del padrone), ma come il senso e l'esito dell'u-

manità in lui. Lo scacco diviene il senso previsto e ricercato di ogni impresa in quanto questa impresa ha nella libertà dello schiavo la propria fonte (mentre tutto ciò che proviene dal padrone deve riuscire); lo scacco, cioè la distruzione dell'impresa ad opera del mondo. E la totalità degli scacchi, respingendo la totalità delle imprese che costituiscono l'uomo, mostra che in questo mondo non c'è posto per l'uomo. L'uomo diventa per se stesso *impossibile*. Il suo valore proviene dal suo essere pura idealità: nella misura in cui il mondo lo rivela a sé come l'essere la cui assenza è per il mondo un nulla; ma nella misura in cui le sue imprese comono liberamente verso lo scacco e si affermano intimamente impossibili sul terreno dei fatti, esse sono delle affermazioni di diritto e per questo esse contestano il mondo, o ordine dei fatti nella loro totalità. Ma, d'altra parte, il mondo non è un puro caos di fatti - non si tratta dell'assurdo di Camus -, è un'organizzazione e un ordine che ha il suo valore. Così non si tratta della pura opposizione del diritto al fatto. L'opposizione sul terreno dei fatti, esse sono del diritto dello schiavo a un diritto superiore (il diritto del mondo), e il diritto inferiore riceve la sua superiorità dalla sua inferiorità acconsentita. Il riconoscimento dello scacco è accettazione dei valori mondani da parte dello schiavo. Ma questa accettazione lo pone al di sopra dei valori che lo schiacciavano, perché essi sono per schiacciare. Nel mon-

do del padrone c'era una finalità dello schiavo: adesso c'è per lo schiavo una finalità del mondo del padrone. Questo mondo presenta questa paradossale contraddizione, di essere ad un tempo invivibile e fatto per lo schiavo. La strada è aperta alla dottrina cristiana del mondo creato da Dio per l'uomo e, insieme, valle di lacrime e luogo di prova. Una fonte del cristianesimo è effettivamente la rassegnazione spirituale al limite e trovata il proprio mito: l'esistenza di diritto dell'uomo-scacco diviene esistenza di fatto in un altro mondo. L'impossibilità posta come carattere costitutivo dell'uomo diviene esilio dell'uomo sulla terra. La sottile mistificazione merita. Dio ristabilisce la giustizia e lo scacco è martino, testimonianza, prova, il cristianesimo è, fra le altre cose, una religione da schiavo perché è recupero dello scacco. Così, però, esso guadagna d'un tratto la sua profondità, che è l'apparizione della soggettività nel mondo sulle rovine dell'uomo naturale. Di qui naturalmente un altro aspetto della rassegnazione, che è la passione dello scacco e condotta di scacco. Più tardi il rassegnato odierà il rivoluzionario ancora più di quanto odii il padrone, e profetizzerà e si augurerà il suo scacco.

Oppressione

Con l'oppressione l'oppressore spezza la solidarietà intersoggettiva e trasforma l'oppresso nell'Altro, vede l'oppresso come Altro, cioè come

ciò che per principio slugge alla sua comprensione e per principio è una profondità di mistero e di odio. Egli ha paura dell'uomo in quanto l'uomo diviene un Altro. Inquietudine vaga e diffusa del colono davanti al colonizzato, del Bianco davanti al Nero: «Noi non capiremo mai quei popoli». Ma ciò che li rende altri è il nostro averli messi a priori in una situazione nella quale non possono apparirci che come Altri. E nella misura in cui attribuiamo loro dei sentimenti, si tratta di sentimenti che siamo noi a formare in noi stessi. Coloro che attribuiscono al Nero un impulso a violentare hanno avuto mille volte loro stessi quella voglia di stupro. Essa non sembrava loro colpevole. Non lo era nemmeno. E quel semplice desiderio della donna che passa e che vuole l'immediato appagamento senza passare attraverso tutti gli intermediari della civetteria e della seduzione. Gli si resiste, lo si dimentica, ma ecco che lo attribuiamo all'Altro e che ci viene rinvitato alienato, invertito nella dimensione dell'Altro, magico, poiché si tratta dello spirito nell'oggetto - e, all'improvviso, terribile. Nell'oppressione io ho paura di me stesso come Altro. E questo si raddoppia a causa del fatto che io sono visto dall'Altro e che per l'Altro divento Altro. Così nei suoi occhi io mi alieno, in quella libertà oppressa io sono in pericolo e anche questa volta ho orrore della mia immagine quale l'Altro me la rimanda come Altro. Così, nell'oppressione, l'oppresso opprime se stesso.



Un'immagine della scrittrice Francesca Sanvitale

Einaudi pubblica «Verso Paola», nuovo racconto della Sanvitale

In viaggio in treno verso la stazione dell'identità perduta

OTTAVIO CECCHI

«Verso Paola» è il titolo giusto di questo racconto di Francesca Sanvitale (Einaudi, pagg. 81, lire 12.000): giusto perché a Paola il treno, sul quale il protagonista viaggia tra Bolzano e la Calabria, non arriva. Si ferma, di notte, alle soglie di un tunnel verso Paola. Al viaggiatore fa compagnia nell'ultimo tratto un bambino *alter ego*, che viaggia solo, affidato al controllore. Inafferrabile, anche il bambino: «Per un impulso (fratello gli prese una mano che il bambino subito ritirò). Sono le ultime parole del racconto, preludio a un tentativo del protagonista di abbandonarsi alla febbre e al sonno. Il lettore, a questo punto, torna alle pagine iniziali e legge: «Non afferrava più se stesso». Tra quel gesto e questa riflessione si snoda il racconto, uno dei più belli di Francesca Sanvitale.

Un viaggio nello spazio, si sa, è anche un viaggio nel tempo; e un viaggio nel fuori è anche un viaggio nel dentro. Che cosa tormenta questo professore di lettere che ha corteggiato e frequentato l'«utopia e la delusione? Qual è il motivo della «depressione» di questo esperto del linguaggio? Il nostro eroe è un tale, ci pare, che come tanti altri della sua generazione (e non solo della sua, che è quella del '68) ha tradito se stesso e ora cammina sulle macerie del futuro, e lo sa. Anche lui si è accorto, finalmente, che il futuro è sempre alle spalle. Un bel giorno, pianta Matilde, la moglie, donna vitale, ben disposta verso l'esistenza e il piacere, e combina una vacanza nei pressi di Bolzano con una giovane appena laureata. La razionale Evelina, ragazza di poche parole, cauta e pensiva, si rivela sensibile e appassionata. Ma il gioco appena cominciato finisce. Eccolo alla stazione di Bolzano col suo biglietto per Paola. La c'è Matilde. Tra le montagne o in riva al mare, egli cerca un punto centrale di quiete. Non lo troverà mai, perché non c'è. Il treno

si ferma, e anche la riflessione e la ricerca.

Il dramma si rivela e si consuma in quelle pagine in cui il protagonista nega e annulla se stesso. Il treno corre lungo l'Italia, fra stazioni piccole e grandi, paesaggi noti o riscoperti nell'occasione, in un lento trascorrere di ore che porta verso Paola e verso la sera. Lo sguardo del viaggiatore si fa di volta in volta idilliaco ed elegiaco. La calma sta per conquistarlo quando un volto a lui ben noto lo riporta alla realtà. Perentorio, un compagno di viaggio lo interpellava con un «mi riconosci?»; e insiste: «Non ho dubbi. Sei Alessandro». L'altro, che è Alessandro, risponde di no: «Guardi che lei si sbaglia». Il compagno di viaggio non si persuade. Alessandro allora decide di darsi per morto. Dice che Alessandro era suo fratello, quasi uguale a lui, quasi gemello. Che è morto, dice. Così denuncia il suo intimo rovello. Non solo non vuole più avere un'identità, ma desidera scomparire, non esserci. Ci sembra questo il nodo d'angoscia, il dramma, ma sarebbe meglio dire la tragedia, che più di una generazione porta dentro di sé. Non è delusione consolatoria, tormento tinto di rosa per i sogni infranti: è pauroso sentimento di colpa per avere partecipato con sincerità o con ipocrito conformismo al farsi e al disfarsi di quei sogni.

La misura del racconto, calcolata sul ritmo dello sguardo e sugli affondi della memoria, è lieve. Nello spazio e nel tempo di ottanta pagine, trovano armonia pagine di dramma, le apparizioni di un'Italia ora antica ora nuova e inafferrabile (bellissime le pagine sulla stazione di Roma, sulla follia favolosa degli immigrati), volti, gesti e finzioni dei viaggiatori e il finale ingrosso in scena dei bambini. L'assassinio dello zar Alessandro, ucciso da terroristi, segna la fine di quest'epoca di grandi speranze; in Russia, come in tutta Europa, il naturalismo si evolve in simbolismo: gli artisti della colonia di Abramcevo studiano il folklore russo e ne traggono schemi vivivi per una svolta formalista. Sono sviluppi anticipati in mostra da qualche dipinto, come la *Notte ucraina* di Archip Kuindzi: un disegno essenziale, semplificato, pochi toni di colore cupo, un'immagine che esprime, comunica direttamente, senza bisogno di raccontare.



«Commercio» un dipinto di Nevrev del 1866

Una bella mostra a Monza ripropone i movimenti artistici della Russia dello zar Alessandro II

1860, il realismo russo diventa europeo

MARINA DE STASIO

MONZA. «Il bello è la vita»: la frase scritta da Nikolaj Cernisevskij nel 1855 sarebbe diventata la parola d'ordine del nascente realismo russo. Se la bellezza coincide con ciò che è vivo, l'arte, fatta di materia morta, inerte, è inferiore alla natura, non può nemmeno avvicinarsi alla perfezione che solo la vita possiede: lo scopo dell'arte dev'essere quindi quello di aiutare a riflettere sulla vita, a capire gli eventi ed anche a formulare su di essi un giudizio. È quello che gli studiosi d'arte russa chiamano «realismo critico», il movimento che nella seconda metà dell'Ottocento, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, vide gli artisti da un lato rifiutare le regole accademiche, l'imposizione di un'arte che insegue

un astratto modello di bellezza ideale, dall'altro farsi sempre più coinvolgere dalle problematiche sociali. In quegli anni un ampio movimento riformista impegnava tutto il paese: lo zar Alessandro II, abolendo il feudalesimo, immetteva di colpo la vecchia Russia nel mondo moderno, cambiando radicalmente anche se non sempre in meglio, la vita della popolazione. La mostra «La pittura russa quando era zar Alessandro II, 1855-1881», aperta fino al 9 giugno nel Serrone della Villa Reale di Monza per iniziativa del Comune e dei Musei civici di Monza, illustra questo importante periodo dell'arte russa con ottanta dipinti della Galleria Tret'jakov, collezioni-

sta e mecenate che, a partire dal 1856, formò un'immensa collezione, nucleo originario del museo, poi arricchito con l'acquisizione o la requisizione di altre raccolte. Anche se i paesaggi, gli ambienti, le problematiche sono tipicamente russi, la vicenda di questa pittura non va affatto disgiunta dal generale movimento realista europeo, a cui vari elementi l'acclamano: il distacco dall'Accademia che va di pari passo con l'impegno sociale, il realismo come frutto di un'evoluzione della pittura russa passa dalla pittura ancora di genere dei fratelli Ljankovskij a quella libera e luminosa di Ivan Kramskoj, che fu uno dei leader - insieme al grande ritrattista Ivan Repin - del gruppo di artisti che si riunì prima nell'«Arte», associazione fondata da allievi che si erano

quadro d'insieme il momento cruciale di un processo storico. Le vicende sono russe, ma in molti quadri si respira aria d'Italia, di Francia, di Germania, i paesi che gli artisti frequentavano regolarmente. Come in Italia si passa dalla pittura degli Induno, ancora sostanzialmente accademica per disegno e composizione, al naturalismo vibrante, alla pennellata viva e moscia di Fontana, dei Macchiaioli, degli Scapigliati, dei paesaggisti lombardi, per arrivare fino ai Divisionisti, così il realismo russo passa dalla pittura ancora di genere dei fratelli Ljankovskij a quella libera e luminosa di Ivan Kramskoj, che fu uno dei leader - insieme al grande ritrattista Ivan Repin - del gruppo di artisti che si riunì prima nell'«Arte», associazione fondata da allievi che si erano

ribellati alla burocrazia dell'Accademia, poi nell'Associazione dei Peredvizniki, che organizzava mostre itineranti in tutto il paese per avvicinare l'arte al popolo. Se il dipinto di Nikolaj Kuznecov per il taglio non convenzionale della composizione, per lo spazio arioso, pieno di luce fa pensare a Courbet, i paesaggi di Isak Levitan si avvicinano alla scuola di Barbizon e le immagini radiose di Vasilij Polenov non ignorano l'esempio degli impressionisti.

La mostra, ideata da Paolo Biscollini e Aurora Scotti Tosini e illustrata da un catalogo Electa, non è di livello omogeneo: accanto al memorabile autoritratto di Kramskoj che ritrae il figlio Sofia, ai boschi pieni di mistero dipinti da Ivan Siskin, agli spazi incantati, quasi metafisici di Vasilij Vasi-