

Questa sera
in diretta su Raiuno il 36esimo Eurofestival
Per l'Italia Peppino di Capri
Conducono Toto Cutugno e Gigliola Cinquetti

A Parigi
grande successo per «Frégoli», lo spettacolo
diretto da Jérôme Savary
e dedicato alla figura del celebre trasformista

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Platone contro Mazinga

Un libro di Giovanni Cerri svela il rapporto tra il filosofo e la poesia
La funzione formativa della comunicazione per il benessere del futuro cittadino

FRANCO FERRAROTTI



A sinistra, una stampa raffigurante Platone. A destra, Mazinga, il protagonista dei cartoni animati televisivi di produzione giapponese.

Il titolo dello stimolante libro di Giovanni Cerri, corredato da una mirabile prefazione di Bruno Gentili, potrà suonare paradossale se non scandalo, alle orecchie degli studiosi delle scienze quasi si trattasse di esclusive «riserve di caccia». Lo scandalo può anche essere considerato legittimo e fondarsi su buone ragioni, che però non sono quelle a prima vista intuibili. Nessun dubbio, per cominciare, sull'originalità dello studio di Cerri filologicamente molto ferrato. Cerri ci offre un contributo specifico che mi sembra da ritenere. Egli sfata la leggenda di un Platone acrimoniosamente censorio nei riguardi della poesia. È noto che questo luogo comune si basa sulla lettura della parte finale del secondo libro de *La Repubblica* - una lettura, ci chiarisce Cerri, troppo letterale e tutto sommato incapace di intendere in senso profondo di ciò che Platone vuol dirci. Cerri è esplicito: «È sbagliato vedere nel discorso sulla poesia svolto alla fine del secondo libro della *Repubblica* soltanto una grezza prosopopea censoria come per lo più è stato fatto dalla critica. È vero invece che la dottrina in esso contenuta è la chiave necessaria per comprendere appieno un aspetto dell'opera di Platone che altrimenti potrebbe apparire problematico intendendo riferirsi alla frequenza ossessiva, alla quasi onnipresenza della riflessione sulla poesia, quale che sia l'argomento principale dei singoli dialoghi» (pp. 25-26).

«In che cosa consiste questa misteriosa «chiave», fin qui nascosta e finalmente disvelata dallo studio di Cerri? Detto in parole povere, è la funzione formativa della comunicazione dei grandi miti così come la poesia ce la trasmette e soprattutto la fa rivivere nel processo della formazione, ossia della *paideia*, della vera e propria *Bildung* dell'infanzia. Platone potrebbe così, a parere di Cerri, il problema medesimo della crucialità dell'informazione e dei processi comunicativi nella formazione psichica e futuro cittadino. Per questa ragione, Platone per primo elabora un concetto singolarmente complesso del mito, che è insieme verità e finzione, vale a dire storia dotazionale di un grado di finzione proporzionale alla cultura e alle attese del pubblico cui è destinato, del mito, dunque, come mezzo di persuasione e di formazione. Il mito trova così la sua base giustificativa non tanto nella verità storica quanto nella sua comprovata efficacia comunicativa. Ma se il mito è strumento pedagogico, tanto da legittimare la concezione platonica del mito come stru-

mento primario di acculturazione» (p. 71), in altre parole se il mito «viene ad essere concepito come lo strumento escogitato e deciso dall'arte politica per trasmettere alla generalità dei cittadini i principi etici ed i valori di base emulati dalla filosofia» (p. 71), è evidente che la comunicazione dei miti ha da essere curata e, per così dire, «supervisionata» dai *phylakes*, ossia dai custodi o, più precisamente, dai «difensori della città».

Ciò che colpisce Cerri è la perfetta consapevolezza di Platone circa temi di grande attualità, oggi, quali la «psicologia della ricezione, la dinamica della comunicazione, la formazione della mentalità corrente in base ai modelli che l'ascoltatore medio assorbe dal racconto mitico» (p. 31).

Per questa ragione, Platone pone con forza la questione del controllo dei contenuti (per esempio, non si possono raffigurare dei e dive crudeli mortalmente gelosi o un Odisseo come scaltro testofante, al I occorrenza traditore della parola data, e così via) Cerri giunge a prospettare alcuni elementi di psicoanalisi nel testo platonico, specialmente là dove Platone teme che i contenuti della comunicazione provochino negli ascoltatori impressioni profonde, addirittura a livello subliminale, che, come impronte indelebili, ne condizioneranno poi i comportamenti pratici e gli orientamenti etici. Si pensi, per un rozzo paragone, agli effetti sui bambini di oggi di cartoni animati televisivi, permeati di violenza e di crudeltà, alla *Mazinga*, per intenderci, e allora il discorso platonico davvero somiglierebbe a quello di un cultore odierno di mass media, tecnicamente provveduto e moralmente preoccupato.

Non so fino a che punto questa concezione della psiche individuale come cera molle che riceverebbe agevolmente dall'esterno impressioni e impronte che riuscirebbero indelebili e permanenti per il resto della vita non risulti poi contraddittoria rispetto alla generale concezione ellittica di Platone per cui in realtà non si diventa nulla, ma semplicemente si nasce ciò che si è, tanto che lo stesso processo educativo, la *paideia*, non è una vera e propria innovazione quanto invece è un semplice ricordarsi di ciò che vive nel fondo interiore della coscienza di ciascuno. La lettura di Cerri, a questo proposito, è assai attenta. «Un atto può essere considerato dell'«nuovo», ma se la frase mitica lo riferisce a personaggi per altri aspetti positivi gli conferisce, attraverso la propria efficacia modellizzante, una sorta di legittimazione extra-giuridica ed extra-etica, un qualche prestigio

connesso con l'idea di successo e di forza» (p. 30, corsivo mio). L'efficacia modellizzante dei miti è per Platone decisiva, ed evitare le suggestioni moralmente discutibili, i «messaggi impliciti», quelle impronte psichiche destinate a pesare a lungo sul comportamento degli individui «il giovane infatti - scrive Platone ne *La Repubblica* - non è in grado di giudicare quello che è senso sottinteso e quello che non lo è, ma, data la sua età, tutto ciò che accoglie fra le sue opinioni (*doxai*) resta di solito indelebile e irremovibile».

A questo punto del ragionamento si potrà concludere che Platone ha fatto pace con la scrittura, cioè con il libro che dovrà raccontare i miti a fini educativi. Ma questa conclusione sarebbe fuori luogo. Il libro è infatti solo un momento del processo pedagogico. Per rendere credibili i miti, i libri e la scrittura non sono sufficienti. È necessaria la ripetizione orale, suffragata dalla tradizione, poiché è appunto la «ripetività» di generazione in generazione di un'antica storia, che conferisce prestigio, e perciò stesso verosimiglianza, anche a vicende straordinarie, che non si riterrebbero possibili nell'«epoca attuale» (p. 65).

Torna così in primo piano la questione del rapporto fra oralità e scrittura, quella che soprattutto nel *Fedro* trova la sua rigorosa, per quanto tormentata, trattazione. Il libro di Cerri è a questo proposito da lodare per la straordinaria cura filologica e per l'acume interpretativo, che nel suo stesso oscillare rende giustizia alla complessità della materia. Mi sembra del tutto

accettabile, senza riserva alcuna, la rilevanza che Cerri opera circa la «sostanziale omologia fra «composizione», «scrittura» e «memorizzazione»» (p. 100). Da sottoscrivere, inoltre, mi sembra, l'osservazione a proposito della critica della scrittura da ricondursi al quadro generale della critica platonica della fissità rigida di qualsiasi testo scritto, della sua invincibile sterilità. Vorrei però, di passata, notare che insieme con il testo scritto la critica platonica investe anche, e con molta coerenza, la pittura. Come la pagina scritta, anche l'immagine dipinta, per quanto sembri vera e, anzi, vivente, non risponde alle domande, non replica alle obiezioni, non può rapportarsi né confrontarsi con l'intelligenza del pubblico. Ciò che mi sembra da sottolineare è che il concetto di comunicazione in Platone ha

ben poco da spartire con la comunicazione così come è oggi intesa dai sociologi e dagli specialisti di mass media. In questo senso, i pur pregevoli studi di Walter Ong sul «tecnicizzarsi» della comunicazione sociale (Milano, 1987), oppure quelli di Ruth Finnegan su *La fine di Gutenberg* (Sansoni, 1990), fra gli altri, mentre meritoriamente mettono in luce le due divergenti logiche della comunicazione orale (calda, emotiva, onnipervasiva, corporea e performativa) e della comunicazione scritta (cartesiana chiara e distinta, analitica, distaccata, razionale, con il primato della acuità visiva) rischiano, come già Marshall McLuhan, di cadere in una contrapposizione schematica fra segno e disegno che non regge ad un esame sufficientemente approfondito (si vedano in proposito Alfred Kallir, *Sign and Design - The psychodynamic Source of the Alphabet*, Lahmer, Plymouth, 1961, Carlo Sini, *I segni dell'anima*, Laterza, 1989, ma anche il mio *La storia e il quotidiano*, parte prima, «La conversazione interrotta», Laterza, 1985).

Una riserva forse ancor più radicale riguarda la concezione del dialogo in Platone. Non si tratta solo di un flusso comunicativo a due vie allo «scopo» d'una informazione vicendevole, non è solo uno scambio

di informazioni; non è neppure un incontro fra due o più esseri umani. Più che comunicazione o informazione qui bisogna parlare di trasformazione interiore, di una sorta di misteriosa «inergia», per cui il detto non esaurisce il rapporto, ma tende, ben al contrario, a superare il detto per dare spazio e far nascere il non-detto, porre in essere ciò che era puramente potenziale, allo stato aurorale nei soggetti singoli. Soggetti che solo l'incontro, il dialogo in senso pieno ha potuto stemperare come singoli per farsi nascere nell'unità, inedita, della verità ancora da esplorare e da disvelare. Questo concetto e questa prassi di comunicazione come comunicazione, come un effettivo «mettere le cose in comune» in vista di un bene non ancora emerso e di una realtà non ancora detta, sono andati perduti e non saranno purtroppo gli odierni affaccendati tecnici della comunicazione di massa a farceli recuperare. Anche per questa fondamentale ragione non dovrebbe eccessivamente stupirci che, nel mondo odierno di chiacchiere infinite, convegni, tavole rotonde e folle solitarie, le comunicazioni di massa in realtà non comunichino e i messaggi, non arrivando mai all'altro, cadano su se stessi prima ancora di essere stati, anche solo parzialmente, ascoltati.



«Ultima Pulcinella», uno dei quadri più celebri di Paolo Ricci

In mostra le opere di Paolo Ricci L'iperrealismo a Napoli

La Galleria Mediterranea di Napoli ospita un'ampia esposizione che ripercorre la pittura di Paolo Ricci, lucido intellettuale napoletano che dello sviluppo del mendonismo (in tempi di grande difficoltà quando non di aridità culturale nel Sud) il fulcro della sua attività. Pittore sempre attento alla realtà, Ricci mostra di aver capito tutti i maestri moderni e contemporanei, da Cezanne fino a Hopper.

ELA CAROLI

NAPOLI A distanza di cinque anni dalla morte, un «Omaggio a Paolo Ricci» viene dedicato dalla Galleria Mediterranea a colui che può essere considerato uno dei più valorosi intellettuali napoletani del Novecento, attivo nella pittura come in politica, nel raccontare e storicizzare l'arte e il teatro contemporanei e tutto il mondo della produzione delle immagini, senza aver paura di prender posizione. «Normanno» come fu soprannominato negli anni vent'anni dagli amici del *miheu* progressista partenopeo di cui era parte - Ricci era infatti pugliese, veniva da Barletta - amava la pittura appassionatamente, ma quella di Cezanne e del costruttivismo tedesco, non quella dei futuristi e nemmeno quella dei «postipipisti», e dipingeva contro le Accademie, ma cercando il nuovo anche nella grande tradizione «napoletana integrale» e cosmopolita come lo definì Giorgio Napolitano, Paolo Ricci fece del suo studio a Villa Lucia, sulla collina del Vomero, un attivo centro antifascista, negli anni bui del regime e, immediatamente dopo la caduta di Mussolini, un vero e proprio centro di intellettuali europei furono ospitati Paul Eluard, Pablo Neruda, Nazim Hikmet, Boris Ivens a tutti Ricci faceva il ritratto, «Caro Paolo tu impermi il caso singolare di un pittore più conosciuto per la sua opera di critico, di scrittore, di polemista, che per i suoi dipinti» gli rimproverò affettuosamente Guttuso in una lettera, ed era vero, perché più ancora del dipingere stava a cuore a Ricci la difesa dell'arte e dell'intelligenza partenopea - ma anche meridionale in genere - contro l'invasione dei valori nella società moderna prima oppressa da una piccola borghesia senza s'ona poi logorata dal mercantilismo e dal consumismo.

Nei dipinti esposti alla «Mediterranea» - una selezione dagli anni Cinquanta ai Settanta - si legge la stessa passione che traspariva dai suoi scritti sulle colonne de *l'Unità*, de *La voce di Alicata*, di *Rinascita* e *Cronache meridionali*, i giornali da cui combatteva la sua battaglia contro «lo sciorinamento, la solitudine, la sfiducia, l'oscurantismo» (che) generavano negli artisti più sensibili un sentimento di autentica che confinava con l'autoflagellazione e con la perdita del rispetto di se stessi, atteggiamento tipico di molti talenti, frustrati e lacerati dalle contraddizioni in cui erano (e ancora sono) costretti. E lo stesso Ricci coltiva una pittura «autocritica» che dalle influenze costruttiviste, espressioniste e da «nuova oggettività» tedesca passa ad un neo-realismo quando non addirittura ad un iperrealismo che ha tante affinità con la tecnica cinematografica. Come assorbito a suo tempo le lezioni della grande tradizione partenopea di Tommaso Cammarano e Criscuolo, e della scuola romana, evidenti in certi paesaggi, così poi seppe rivisitare le desolante immagini di Hopper e i messaggi inquietanti della pop-art, e in questa mostra addirittura traspare, come in «Ivan» grande quadro, inedito, del '65, una nuova inafferrabile maniera, un'anticipazione di quelle tendenze che dieci anni dopo verranno accolte, come «transavanguardia» in un discorso di nuova figurazione, di passionale ed emozionale narrazione. Un poco meno di trenta quadri, tra oli e acquarelli (tra questi, le solenni visioni della città sorrentina) pezzi di storia percorsa con sofferenza e convinzione, come i ritratti ironici di Emsenhofer e Mc Carthy e i suoi femminili lunari, inquieti, in un'idea della pittura che, come ha scritto Enzo Siciliano «si fonda sul perdurare, dipingere perché nulla sfugga al distarsi del tempo».

Esce il nuovo libro di Corrado Stajano dedicato all'avvocato fatto uccidere da Sindona

Storia di Ambrosoli, eroe alla Chandler

Un libro bellissimo e amarissimo, quello di Corrado Stajano, dedicato a un eroe borghese, Giorgio Ambrosoli, fatto ammazzare da Michele Sindona, il bancarottiere che Giulio Andreotti definì il salvatore della lira. Come nelle *Vite parallele*, qui si incontra un uomo che simboleggia il genio del male e un tranquillo professionista che ha la passione dell'onestà. Una passione di cui si può morire.

IBIO PAOLUCCI

Il nuovo libro di Corrado Stajano, bellissimo e amarissimo, racconta la storia di Giorgio Ambrosoli, uomo libero e solo, eroe borghese che avrebbe potuto vivere tranquillo con le sue serene abitudini e invece, per la passione dell'onestà, si batté contro un «genio del male» sorretto da forze potenti e occulte e fu sconfitto. Si intitola il libro, per l'appunto, *Un eroe borghese* (Einaudi, pag. 237 L. 22.000). Un eroe al quale la sua Milano non ha tenuto di intitolare neppure una delle tantissime, migliaia e migliaia, di vie. Il «genio del male» è Michele

Sindona, un avvocato arrivato a Milano dal Sud, divenuto potente attraverso le protezioni di personaggi influenti, raffinato da Giulio Andreotti nel dicembre '73, al Saint Regis di New York, come il salvatore della lira. Un «genio» che usa con estrema spregiudicatezza in un mondo sempre più fatto di corrotti e corruttori gli estremi mafiosi del ricatto o del delitto.

Ambrosoli, invece, è un uomo tranquillo, di vocazioni monarchiche, un moderato roso però dal morbo dell'onestà, una malattia rarissima di

le è troppo salda perché il suo cammino verso la verità non debba essere ostacolato, costi quello che costi. La mano che l'uccide è armata da Sindona, ma ha ragione Stajano a scrivere che Giorgio Ambrosoli «è stato assassinato dalla mafia politica». Una mafia che non perdona. Una mafia che fa restare Mano Saraceni e Paolo Baffi perché, anch'essi, si oppongono alla corruzione che avanza. Non scrive forse il giovane Baffi in un diario che sarà reso pubblico da Massimo Riva dopo la sua morte che «non è certo indifferente agli umori dell'attacco la posizione ferma di Saraceni nei confronti della richiesta di salvataggio della Banca privata italiana fatta da Evangelisti a nome di Andreotti, oltre che da Stammati e da Guzzi, e una sorta di rivalta di vendetta per l'ispezione ordinata al Banco Ambrosiano dalla Vigilanza della Banca d'Italia durata dal 17 aprile al 17 settembre 1978?».

Ci si ricorda ancora in Italia, di quel drammatico *Diano* di un governatore della Banca



Una delle ultime immagini del bancarottiere Michele Sindona

della Finanza Silvio Novembre, classe 1934 la stessa di Ambrosoli. Questo sottile che gli stava vicino fino alla morte, guadagnandosi la sua amicizia le sue confidenze più segrete.

Accanto all'avvocato ci sono anche i giudici milanesi Urbisci Turone, Colombo, Viola, Galati. Anche qualche esponente del potere gli è stato vicino come al ministro Ugo La

Mafia. Ma i nemici annidati nel seno medesimo degli apparati dello stato sono stati ben più numerosi. E Sindona ha finito così suicidarsi nel carcere di Voghera dopo la condanna all'ergastolo per assassinio tanti complici del bancarottiere-omicida continuano a ricoprire posti di altissima responsabilità.

Ai funerali di Giorgio Ambrosoli - ricorda Stajano nella