

In un libretto di Arthur Schopenhauer pubblicato in Italia solo di recente i trentotto stratagemmi trovati dal filosofo per mettere il proprio interlocutore sempre dalla parte del torto. Dai trucchi più raffinati sino agli insulti personali

L'arte di aver ragione

Accade che tanti parlino prima di aver pensato, e che, una volta accortisi di aver torto, tuttavia insistano per aver ragione. Ne consegue che chi disputa «non lotta per la verità, ma per imporre le proprie tesi». Parte da qui un libretto del filosofo Arthur Schopenhauer, recentemente pubblicato da Adelphi. Suggestive ben trentotto stratagemmi per mettere l'interlocutore sempre dalla parte del torto.

MICHELE EMNER

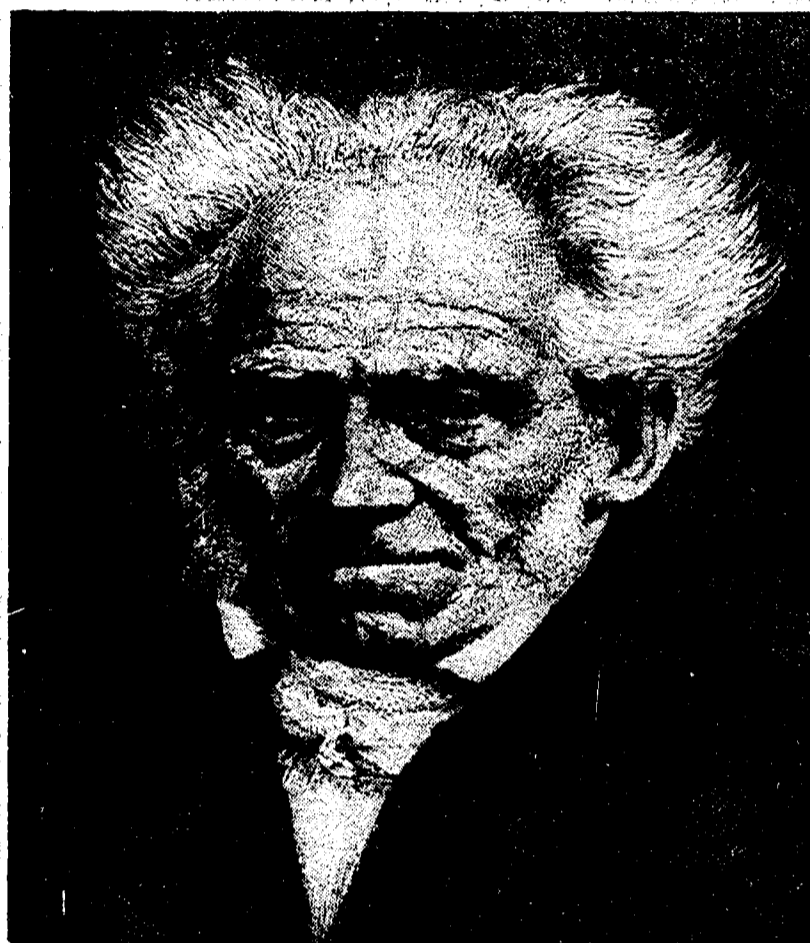
«La dialettica eristica è l'arte di disputare, e precisamente l'arte di disputare in modo da ottenere ragione, dunque per *fas et nefas* (con mezzi leciti ed illeciti). Si può infatti avere ragione *objectivè*, nella cosa stessa, e tuttavia avere torto agli occhi dei presenti e talvolta persino dei propri. Ciò accade quando l'avversario confuta la mia prova, e questo vale come se avesse confutato anche l'affermazione, della quale però si possono dare altre prove; nel qual caso, naturalmente, per l'avversario la situazione si presenta rovesciata: egli ottiene ragione pur avendo oggettivamente torto. Dunque, la verità oggettiva di una proposizione e la validità della medesima nell'approvazione dei contendenti e degli uditori sono due cose diverse. A quest'ultima è rivolta la dialettica. Dalla naturale cattiveria del genere umano». Per Aristotele, secondo Diogene Laerzio, la dialettica è l'arte del discorso, per mezzo della quale demoliamo o affermiamo qualcosa muovendo dalla domanda e dalla risposta degli interlocutori. Aristotele distingue tra la logica, che serve per ottenere i sillogismi veri e la dialettica per ottenere i sillogismi che valgono per veri, correntemente ritenuti veri, a proposito dei quali non è stabilito che siano falsi, ma nemmeno che siano veri, non essendo questo l'importante. Ma allora ciò che cosa è se non l'arte di ottenere ragione, non importa se poi in fondo la si abbia o meno? Dunque è l'arte di conseguire l'apparenza della verità senza badare a come realmente stanno le cose. I sillogismi sono detti eristici quando la forma del sillogismo è corretta, ma le proposizioni stesse, la materia del sillogismo, non sono vere, ma appaiono tali. Mirano insomma non alla verità oggettiva ma alla parvenza della medesima, senza badare ad essa, dunque mirano ad ottenere ragione.

Si potrebbe ritenere che si stia riflettendo su qualcuno degli innumerevoli dibattiti e scambi di opinioni che si possono seguire giornalmente in televisione, in cui si assiste ad

un grande sfoggio di abilità dialettica, dialettica eristica, si potrebbe aggiungere. Si può arrivare ad affermare, dimenticando l'utilità scientifica che Aristotele attribuiva alla dialettica, che quest'ultima, strumento al servizio della natura perversa e prepotente dell'uomo, altro non può essere che eristica.

In verità (ammesso che una simile parola possa essere pronunciata; affermava Gorgia che l'essere non è; se anche fosse non sarebbe conoscibile; se anche fosse conoscibile non sarebbe comunicabile), l'autore delle parole citate all'inizio è Arthur Schopenhauer (1788-1860) e l'opera da cui sono tratte è stata pubblicata per la prima volta nel 1864 a Lipsia con il titolo «Dialektik». Il manoscritto non recava alcun titolo talché l'edizione italiana che viene ora pubblicata è intitolata «L'arte di ottenere ragione», esposta in 38 stratagemmi (Adelphi, Milano 1991), a cura e con un saggio, da cui sono state tratte molte delle osservazioni precedenti, di Franco Volpi. Titolo quanto mai opportuno perché, oltre alla spiegazione fornita dal curatore, proprio di questo si tratta come ottenere sempre ragione nelle dispute indipendentemente dall'aver ragione o torto. Trattato come si vede molto utile di questi tempi e che probabilmente molti di coloro che quotidianamente discutono e dibattono dei più diversi argomenti debbono conoscere a menadito.

Precisa giustamente Volpi che l'autore decise di non pubblicare l'opera: «Raccoglii gli articoli disonesti più ricorrenti nelle dispute e rappresentati chiaramente ognuno di essi nella sua peculiarità, illustrandolo con esempi e attribuendogli un nome; infine aggiungi anche i mezzi da adoperare contro quegli artifici, per così dire le parate contro quelle finzioni; e ne venne fuori una vera e propria dialettica eristica... Nella revisione ora intrapresa di quel mio lavoro passato, trovavo tuttavia che una trattazione così esauriente e minuziosa delle vie traverse e dei trucchi di cui si serve l'ordinaria natura umana per celare i suoi di-



Arthur Schopenhauer autore di «L'arte di ottenere la ragione in 38 stratagemmi»

letti non è più conforme al mio temperamento» scriveva Schopenhauer. Fortunatamente l'opera venne pubblicata dopo la sua morte e quindi i trucchi sono a nostra disposizione. Come già osservato, è la naturale cattiveria umana che consente questo uso molto disinvolto della dialettica. Anzi è l'innata vanità, particolarmente suscettibile per ciò che riguarda l'intelligenza, a non voler accettare che quanto da noi sostenuto in principio risulti falso, e vero quanto sostiene l'avversario. Se così fosse, ciascuno non dovrebbe fare altro che cercare di pronunciare soltanto giudizi giusti; quindi dovrebbe prima pensare e poi parlare. Ma, nel più, all'innata vanità si accompagna una loquacità e una slealtà connaturata. E Schopenhauer non ha mai avuto la fortuna di guardare la televisione neppure per un giorno! Accade che tanti parlino prima di aver pensato,

che, una volta accortisi di avere torto, tuttavia insistano per far apparire vero quanto non lo è. Ne consegue che chi disputa «non lotta per la verità, ma per imporre le proprie tesi».

Naturalmente se il trattato si arrestasse a queste considerazioni non sarei certo qui a consigliare di leggerlo. L'importante è passare dalla teoria alla pratica. Fornire cioè gli strumenti per poter vincere in ogni discussione, lasciando da parte affermazioni più o meno generali. Ed ecco qui le ricette. Prima di tutto bisogna comprendere quello che in ogni disputa è essenziale. L'avversario (o noi stessi) ha presentato una tesi. Come confutarla? Mediante un metodo diretto o indiretto. «Nella confutazione diretta possiamo fare due cose. O mostriamo che i fondamenti dell'affermazione sono falsi oppure ammettiamo i fonda-

menti e mostriamo che l'affermazione non ne consegue. Nella confutazione indiretta assumiamo la tesi dell'avversario come vera: poi mostriamo cosa ne consegue se la adoperiamo come premessa di un sillogismo da cui discende una conclusione palesemente falsa; di conseguenza anche la tesi è falsa. Oppure confutiamo la tesi generale mediante l'indicazione di casi compresi nell'enunciazione dell'avversario, per i quali essa non vale. La tesi generale deve perciò essere falsa. Facile a dirsi ma praticamente? Ecco i 38 stratagemmi che costituiscono il tema centrale del libretto. Stratagemma numero 1: «L'ampollamento». Portare l'affermazione dell'avversario al di fuori dei suoi limiti naturali, prenderla nel senso più ampio possibile ed esagerarla; restringere invece la propria affermazione nel senso più circoscritto possibile, perché quanto più

un'affermazione diventa generale tanto più essa presta il fianco ad attacchi. Ed ecco subito un esempio: «A dice: la pace del 1814 restituì a tutte le città anseatiche tedesche la loro indipendenza». B afferma che con quella pace Danzica perse l'indipendenza confondata da Bonaparte. A si salva così: «Ho detto tutte le città anseatiche tedesche: Danzica era polacca». Altro stratagemma: usare l'omonimia per estendere l'affermazione presentata anche a ciò che poco o nulla ha in comune con la cosa in questione. Esempio: «Lei non è ancora iniziato ai misteri della filosofia kantiana». «Ah, dove ci sono misteri, io non voglio saperne nulla». Ma vediamo di andare ancora più a fondo nella tecnica da usare. Domandare in una sola volta ed in modo particolareggiato molte cose, così da occultare ciò che in realtà si vuole che venga ammesso. Esporre rapidamente la propria argomentazione a partire da ciò che è stato ammesso: così coloro che sono lenti di comprensione non riescono a seguire esattamente e non si accorgono di eventuali lacune nell'argomentazione. Ed ancora: suscitare l'ira dell'avversario, perché nell'ira egli non è più in condizione di giudicare rettemente. Si provoca la sua ira facendogli apertamente torto, tormentandolo e in generale comportandosi in modo sfacciato. Altra cosa importante: porre le domande non nell'ordine richiesto dalla conclusione che si deve trarre, ma con spostamenti di ogni genere. Ma ecco un modo che ci permette di superare eventuali problemi: «Dopo che l'avversario ha risposto a molte domande senza favore, la conclusione che abbiamo in mente si annuncia e si esclude in modo trionfante come dimostrata la conclusione che si voleva trarre, sebbene essa non consegua affatto dalle sue risposte... Questo stratagemma rientra nell'inganno tramite assunzione della non-causa come causa». Se poi la tesi che abbiamo presentato è paradossale, si può utilizzare la tecnica precedente, purché si abbia «la massima impertinenza»: è gente che tutto ciò lo pratica per istinto. Inoltre davanti ad una affermazione dell'avversario bisogna cercare di farla apparire in contraddizione con qualcosa che egli ha detto in precedenza: oppure con i canoni di una scuola o setta che egli ha lodato. Ad esempio se difende il suicidio gridargli subito «Perché non ti impicchi?». Si può stuzzicare l'avversario contraddicendolo ed indurlo così ad esagerare la sua affermazione, esagerazione che sarà poi facile confutare.

Mentre quando si è contraddetti, cercare di restringere al massimo la propria tesi, affermando: «Tanto ho detto e niente di più».

Quando poi non si ha a disposizione nessun argomento, si può utilizzare uno «ad auditors», cioè si avanza una obiezione non valida di cui però solo un esperto vede l'inconsistenza, non gli ascoltatori, che devono essere, aggiunge l'autore, incolti. Così mentre l'avversario vede l'inconsistenza dell'argomento, non così gli ascoltatori:

«Ai loro occhi egli viene dunque battuto, tanto più se la nostra obiezione riesce a portare in una luce ridicola la sua affermazione. A ridere la gente è subito pronta. Il povero avversario dovrebbe per dimostrare che l'obiezione è nulla utilizzare una rigorosa discussione scientifica; non lo ascolta nessuno! Aggiunge il nostro autore che la gente ha profondo rispetto per gli esperti di ogni genere. Essi non sanno che chi fa professione di qualcosa non ama questa ma il suo guadagno; né sanno che chi insegna una certa cosa raramente la conosce a fondo. Se nonostante tutti i trucchi si rischia di essere battuti allora si opera una diversione, si comincia cioè a parlare di qualcosa di completamente diverso, come se fosse pertinente; l'importante è che lo si faccia in modo del tutto sfacciato. I pochi che sono capaci di giudizio sono costretti a tacere e a poter parlare solo chi è del tutto incapace di avere opinioni e giudizi propri, ed è la semplice eco di opinioni altrui; proprio costoro sono difensori tanto zelanti ed intolleranti di quelle opinioni. Se poi non si sa opporre nulla all'avversario, si dichiara con fine ironia: «Quello che lei dice supera la mia debole comprensione, sarà senz'altro giustissimo, ma io non riesco a capirlo e rinuncio a ogni giudizio». Oppure si può sempre tirare in ballo una categoria odiosa: «Questo è manichismo, aranesimo, idealismo, naturalismo...». Non vi viene in mente nessun esempio di giorni nostri? In ogni caso ci si può sempre cavare d'impaccio diventando offensivi, oltraggiosi, grossolani, passare cioè dall'oggetto della contesa (dato che il si ha parlato) al contendente e si attacchi in qualche modo la sua persona. Tecnica in voga nell'800 naturalmente! Nessuna indiscrezione su quello che l'autore chiama «l'ultimo stratagemma». Basterà ricordare un detto arabo citato da Schopenhauer «Il frutto della pace è appeso all'albero del silenzio». Parole sacrosante.

Una nuova raccolta di Bompiani Musica e luce dei lirici greci

Musica e luce: queste due parole chiave stanno alla base di una nuova raccolta di *Lirici greci* tradotti da poeti contemporanei, appena pubblicata in due volumi da Bompiani a cura di Vincenzo Guarracino. Infatti, in assenza di elementi tematici in grado di unificare poetiche tanto diverse e lontane, l'opera principale del curatore è stata quella di riunire i versi originali e le traduzioni in base alla forma.

LUIGI AMENDOLA

«De la musique avant toute chose», la musica prima di tutto, ammoniva Verlaine a quanti si accingevano a scrivere versi, poiché sapeva che all'origine della poesia c'è la melodia, il cantabile. Anche Quasimodo, cinquant'anni fa, ebbe chiara l'intuizione sonora nell'intraprendere l'ormai famosissima traduzione dei lirici greci, come era altrettanto consapevole che solo con la passione poteva superare lo scoglio linguistico del testo; occorre anni di lente lettura per giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia; a passare, cioè, dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo inteso valore poetico.

Di tutto questo deve aver fatto certamente tesoro Vincenzo Guarracino, saggista e poeta, nel dedicarsi ad un lavoro arduo quanto capillare come la cura di due volumi, *Lirici greci* tradotti da poeti italiani contemporanei (Bompiani, 25.000). Colpisce, infatti, il taglio specialistico dell'introduzione, delle note degli autori, ai testi e l'apparato bibliografico. Ma come può essere inteso, oggi, un ritorno ai classici da parte di ottantasei poeti contemporanei? Una battaglia di retroguardia? Un rifugio all'esclusivismo e alla dimensione «scarbonara» della poesia? Certo è che nell'odierna società dell'immagine, la cultura poetica resta, al grande pubblico, un'espressione creativa priva di comunicabilità, di riferimenti accessibili; ma è anche vero che questa è una caratteristica di sempre, non tipica del nostro tempo. In secondo luogo, c'è da dire che la poesia — come ogni espressione artistica — ha bisogno di codici, di educazione al gusto estetico, sensibilità al bello. Tutte cose scarsamente affrontate nell'approccio didattico alle poetiche.

Tali considerazioni, comunque, nulla tolgono al patrimonio poetico, storico e filosofico che è implicito nell'opera dei primi cantori greci e che questo testo ci riporta nella sua interezza. I due volumi, strutturati in ordine cronologico, danno un'idea della classificazione per gruppo (giambici, epi-

grammatici, elegiaci, ecc.), ma soprattutto rendono giustizia di un'omogeneità d'intenti: rendere universale il particolare. Forse nessun elemento è così unificante, al di là delle forme e delle metriche, quanto la necessità di trasformare l'esperienza individuale in un'esperienza collettiva. Tale esigenza era resa dai cantori greci con il ricorso all'oralità, la lettura dei versi nel vivo dell'attività sociale, che ha fatto della loro poesia un perno di tutta la cultura ellenica sin dal V secolo a.C.

Altro elemento peculiare di questa poesia, ci suggerisce Guarracino, è la luce: «C'è una metafora da cui inizia ed entro cui può iscriversi non soltanto convenzionalmente questo iterario: questa metafora è la luce». Dunque, luce come visione allegorica, illuminazione (rimbaudianamente), ma anche come *kaifos*, occasione, nel senso montaliano: intuizione legata al reale più di quanto, invece, l'ispirazione sia considerata un esercizio astratto e interiore; occasione come «urgenza» di travasare il vissuto sulla carta e viceversa. «Mio cuore, se vuoi comporre un canto di vittoria, non cercarlo durante il giorno, nel cielo soffiante un altro astro più luminoso del sole; non esistete...» scrive Pinocchio, «l'abbro divino delle Muse», in quel connubio che rende permanente il fuggevole, concreta la teoria, sembra risiedere la forza e il senso profondo della greca. Le stesse forme poetiche legate a momenti diversi dell'esistenza, sembrano scandire questa dualità tra la vita che scorre e i versi che ne fissano l'intensità nei loro stessi f. nemi.

Delle traduzioni, tutte meditate e attente, da cui traspare l'esigenza di rispettare la musicalità originaria da parte dei poeti che vi si sono cimentati, faremmo torto a qualcuno non citandole tutte, ma singolare ci sembra la versione di un pittore, Enrico Bai, dei versi di Pindaro resi con dei gustosissimi calligrammi che servono anche ad arricchire di grazia visiva la magnifica grazia uditive di queste poesie.

Si celebra il venticinquesimo anniversario della «Cité des Arts» esponendo le opere di 50 artisti. Alla fondazione privata partecipano decine di paesi, ma l'Italia ha deciso di rimanerne fuori.

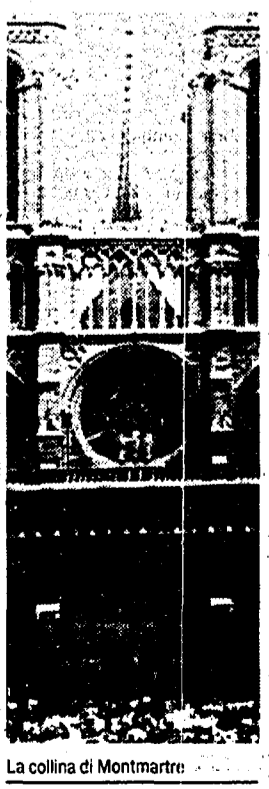
A Parigi le sculture «invadono» la città

No, non sono più i tempi di Cézanne e Picasso, eppure Parigi resta sempre uno dei più importanti punti d'incontro dell'arte contemporanea. Nel venticinquesimo anniversario della nascita della «Cité des Arts» ben cinquanta artisti espongono le loro opere. Uno spettacolo straordinario che si può osservare in ben tre punti della capitale francese. L'Italia non fa parte di questa fondazione privata.

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. Per gli artisti di tutto il mondo, la *Cité des Arts* (Cité des Arts) significa ospitalità, da venticinque anni. A Parigi il suo quarto di secolo è un avvenimento di stampo particolare, che non è fatto per richiamare i turisti e non ha bisogno di manifesti pubblicitari. La celebrazione è una grande mostra tripartita, fra la Sainte-Sophie, l'Hotel de Ville, lo spazio espositivo nell'edificio originario che occupa 15 mila metri quadrati sulla riva destra della Senna di fronte all'isola di Saint Louis, e il giardino che confina con l'Hotel de Saens. Fra le migliaia di nomi che riempiono i registri della Cité musicisti, pittori, scultori, fotografi, moltissime firme che sono diventate famose. Altre non lo sono ancora o non lo

saranno mai, non è importante. Lo spirito di questa istituzione è di mettere a disposizione un alloggio non costoso e strumenti di lavoro ai professionisti dell'arte. Anche se non sono più i tempi di Picasso e di Cézanne, è ancora vero che Parigi resta un punto di confluenza e di scambio straordinario per l'arte contemporanea. E, in un mondo che tende sempre più ad anteporre le cose alle persone, a fregiarsi di finte bauhaus per un incontro ipotetico fra le arti e i vari campi del sapere scientifico, nelle quali l'accesso e il contributo degli artisti non è affatto facile né scontato, un posto per vivere, per creare, per esporre il proprio lavoro, durante una parentesi parigina che può durare da un mese a due anni, è l'oppo-



La collina di Montmartre.

sto di una banalità.

Cinquanta artisti invitati per l'anniversario, tutti ex residenti della Cité — dall'Unione Sovietica all'Irlanda, alla Spagna, alla Francia naturalmente — hanno accettato con entusiasmo. Ivan Mesiac, ha trasformato l'acciaio massiccio della sua *Scultura* (1991) in un ritratto dello stupore. Lo spessore della lastra di metallo è forato da tre aperture irregolari, grandissime, tre bocche aperte che attraversano la materia da parte a parte e si lasciano attraversare dai rumori, dalla luce, dal flusso della realtà che invade anche le forme più rigide, e l'opacità dei corpi, facendo i contorni più morbidi, più accoglienti. E cancella gli angoli retti. Christine O'Loughlin ha scollato dal terreno di un'aiuola una zolla coperta di erba come se avesse voluto liberarla dall'appiattimento. L'erba continua a crescere su un volume calligrafico innaturale, elegante come una chiave di violino. Passeggiando nel giardino ci si accorge che la scultura dovrebbe essere sempre installata all'aperto, è sempre il disegno di una tensione fra la terra e l'aria, fra la stasi e il

movimento. Anche se il gesto dell'artista di blocca nella rigidità della materia. Guardiamo con ammirazione il *Decollage terrien* di Eugène van Lamsweerde (1985): l'idea astratta dello stacco difficile dalla terra è diventata un lungo collo sottile, di quasi tredici metri, con la piccola testa rotonda che non riesce a sollevarsi. Un telaio a quattro zampe sorregge la barra di ferro nel punto di equilibrio con qualche incertezza; l'insieme è gracile come lo scheletro di un animale preistorico, è il corpo di un'idea spezzata, che lascia le ali alla natura.

Invece l'idea della Cité, nel corso degli anni, e la sua realtà fisica, di un tetto per la testa degli artisti, è cresciuta e non ha finito di espandersi, una parte degli atelier è nel Marais, un'altra a Montmartre. La città delle arti conserva il gusto di un funzionamento vecchio stile, che ne vive la tolleranza e la discrezione. Niente a vedere con la Défense, La Villette o Beaubourg, simboli di una modernità così obbligatoria e monumentale che può corrispondere solo in parte ad un autentico ideale di civiltà. Ramificazioni di un al-

bero della conoscenza che ha subito la mutazione tecnologica e ha ingenerato grandi meccanismi per distribuire la cultura artistica e scientifica sotto forma di prodotto. L'«altro», il «moderno», l'«altro», sono prigionieri di una neutralità che pretende di abolire i conflitti, mediata dalle nuove tecnologie.

Benché sia stata concepita quando André Malraux fantasticava che le case della cultura sarebbero diventate le cattedrali del XX secolo, la Cité non è mai stata una cattedrale. Sembra strano raccontarlo oggi, ma è nata dal sogno di una persona e da uno sforzo notevole di collaborazione internazionale, per dare agli artisti la possibilità di ritornare a Parigi dopo le fratture della guerra. La persona era Félix Brunau, architetto, eroe di guerra arrestato e messo in campo di concentramento dalla Gestapo. Dopo la liberazione ha dedicato tutta la vita al progetto della Cité, e con lui Madame Simone Brunau, sua moglie, che ne è ancora la direttrice.

La Cité è una fondazione privata. I paesi fondatori hanno accettato di unirsi fi-

nanziariamente per costruire gli alloggi su un terreno messo a disposizione dalla città di Parigi. Dal 1965 a oggi: Germania Federale, Argentina, Australia, Austria, Belgio, Bulgaria, Canada, Cina, Danimarca, Stati Uniti, Finlandia, Gran Bretagna, Grecia, Camerun, Iran, Islanda, Israele, Giappone, Lussemburgo, Norvegia, Sudafrica, Svezia, Svizzera, Tunisia, Unione Sovietica, Venezuela, Jugoslavia, più alcune fondazioni. Pare che l'Italia, sollecitata più volte attraverso l'ambasciata e il ministero degli Esteri, non abbia mai preso in considerazione l'eventualità di associarsi. In cifre, essere paese membro significa comperare il diritto a disporre di uno o più alloggi fino al 2.060, al prezzo di 450 mila franchi ciascuno (circa 90 milioni di lire). La conseguenza è che gli artisti italiani, non essendo presentati ufficialmente dal loro paese, possono accedere alla Cité unicamente a titolo personale, quindi in concorrenza con tutti gli altri aventi diritto, da tutto il mondo. Non è poi così strano, l'Italia, che è il mitico paese dell'arte, non ha l'abitudine di provvedere agli artisti.

SABATO 4 GENNAIO
CON L'Unità
Storia dell'Oggi
Fascicolo n. 25 LIBANO

Giornale + fascicolo LIBANO L. 1.500