



Paul Gauguin, Cavalieri sulla spiaggia, 1902 (Essen, Folkwang Museum).

## L'estetica crociana tra filologia e storia della cultura

Si conclude, nell'Edizione nazionale delle Opere di Croce la sezione "Filosofia dello spirito"

red.

Il trattato *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* venne elaborato da Benedetto Croce in un periodo compreso tra l'autunno del 1898 e la fine del 1901. Poco prima di questa avventura dello spirito, attraverso Labriola, s'era accostato a Marx – del quale criticava comunque una visione storica del capitalismo – e dal marxismo era risalito ad Hegel, fino ad allora poco apprezzato dal pensatore abruzzese.

Ad una prima edizione (1902) ne segue un'altra (1904) ed un'altra ancora (1908) – pubblicata "dopo un'accurata revisione letteraria" e con l'aggiunta di capitoli che formeranno d'ora in poi, la prima parte del sistema filosofico crociano – *Filosofia come scienza dello spirito* – cui seguiranno la *Logica come scienza del concetto puro*, la *Filosofia della pratica* e la *Teoria e storia della storiografia*.

Altre edizioni si avranno, per un totale di nove in circa mezzo secolo. L'ultima, del 1950, uscita presso Laterza, risulta ora il primo dei tre tomi che Bibliopolis pubblica in edizione critica, a cura di Felicità Audisio, nella collana «Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce», l'*Estetica come scienza dell'espres-*

*sione e linguistica generale*. Gli altri due contengono la seconda redazione (Sandron 1904) e l'Apparato critico. La pubblicazione del testo del 1904 è così spiegata dall'editore: «perché ci siamo resi conto che fare la comparazione tra il primo e l'ultimo testo crociano dell'Estetica per evidenziare sviluppi e innovazioni era altrimenti impossibile».

L'importanza della pubblicazione è almeno duplice: vi è il versante filologico, notevole perché il lavoro di sistemazione bibliografica attraverso correzioni e varianti di continuo approntate dal filosofo al testo, è davvero imponente e sarà di grande utilità per gli studiosi di oggi e di domani; segue la questione più generale, di collocazione dell'Estetica in una posizione di tutto rispetto nella storia della cultura e di tutto il pensiero occidentale.

L'Estetica crociana comprende un aspetto teoretico, che parte dal principio cardine della sua filosofia dell'arte (l'arte è intuizione, l'intuizione è espressione) ed uno storico (l'alternarsi di una concezione dell'estetica come scienza filosofica o meno). La prima parte – che richiama Giambattista Vico, il primo a proporre una "logica poetica", distinta da quella intellettuale, in grado di individuare nella poesia una forma di conoscenza avente la fantasia come principio e, perciò, autonoma rispetto alla filosofia – si conclude con la identificazione tra Linguistica ed Estetica.

Tutta la vita dello Spirito si differenzia in sfere teoretiche – l'estetica conosce l'individuale e la logica l'universale – e pratiche: volizione del particolare (Economia) e dell'universale (Etica). E, più precisamente, scrive il filosofo, «la conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose

## Gauguin, non solo pittore

*L'ultimo diario in una preziosa edizione*

a cura di fgf

Il popolo Maori e la cattiva amministrazione coloniale, le manchevolezze della chiesa cattolica, giudici stupratori e vescovi puttaneschi, i colleghi e gli amici – Manet, Cézanne, Van Gogh, Mallarmé, Paul Fort –, i luoghi dell'anima, i quadri: di questo e di altro scrive Paul Gauguin un anno prima di morire. Per lo più si tratta di episodi riferiti all'ultimo periodo polinesiano, memorie che vedranno la luce dopo la sua morte, nel 1918, e che ora, con la cura di Maria Grazia Messina e la traduzione di Chiara Cartia, Castelvevchi manda in libreria, in versione integrale. *Prima e dopo* – questo il titolo – è un testo autobiografico che Gauguin portò a termine agli inizi del 1903; si diede molto da fare perché fosse pubblicato – pregò gli amici parigini di vendere sue tele per pagare la stampa –, dopo aver mal digerito il rifiuto editoriale a *Chiacchiere di un imbrattatele*, di un paio di anni prima. Inutilmente, perché a maggio morì.

Il secondo e ultimo soggiorno del pittore a Tahiti è cominciato nel 1895. Ha lasciato Parigi, con l'assicurazione da parte del mercante Vollard di ricevere, in cambio di una ventina di dipinti l'anno, 300 franchi al mese più tele e colori. Ma non è un buon periodo per la sua salute, poiché i tradizionali malanni si manifestano con maggiore virulenza: ha la sifilide, l'ulcera alle gambe, è debole di cuore, gli occhi sono infetti, alcool e morfina fanno il resto. Non c'è più neanche l'amante Tehura che, durante la sua assenza, si è sposata. Sarà sostituita dall'adolescente Pahura, dipinta ne *La donna del re*, con riferimenti stilistici a celebri nudi, dalla Maya di Goya all'Olympia di Manet, ed anche alle Veneri rinascimentali. Non mancano, nel periodo, altri capolavori, come *Perché sei arrabbiata?* che rappresenta il lento (e armonioso?) scorrere della vita in Polinesia; *La nascita di Cristo*, una Natività profondamente umana, ispirata alla nascita del bambino avuto da Pahura nel dicembre del 1896; *Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?*, dipinto di grandi dimensioni, per molti testamento spirituale del pittore, poco dopo aver saputo della morte della figlia Alina e poco prima di un tentativo di suicidio; *Il cavallo bianco*, visione immaginaria (e sintetica) di un paesaggio lussureggiante.

Nel dicembre 1901 Gauguin si imbarca per Papeete. Ha intenzione di recarsi alle Isole Marchesi, un remoto arcipelago di dodici isole di origini vulcaniche a nord-est di Tahiti, ad una distanza di 1500 km circa. Approda nell'isoletta di Hiva Oa, acquista un terreno nel villaggio di Atuana, vi costruisce una grande capanna e la chiama *La maison du jouir*, la casa del piacere, riempiendo gli stipiti di porte e finestre con sculture e slogan contro la morale cattolica. Si sente vecchio e frustrato ma indomito. *Racconti barbari* (omaggio alle religioni maori e buddista, e satira della cattolica), *Lo stregone di Hiva Oa*, *Giovane tahitana con ventaglio* (da una foto che s'era portata dietro da Tahiti), *Cavalieri sulla spiaggia* (tre cavalieri diretti verso il maro su una spiaggia color corallo, accompagnati da due demoni "tapapau" incappucciati) e *l'Autoritratto con gli occhiali*: questi alcuni tra i capolavori dipinti nell'ultimo biennio di vita, in condizioni di grave disagio fisico e morale, con le autorità ecclesiastiche e la gendarmeria che lo tengono a bada e lo accusano di fomentare l'anarchia presso i nativi, spinti dal pittore a non pagare le tasse e a non frequentare la scuola missionaria, poiché, proclama, la vera Scuola è la Natura. La situazione precipita quando nel 1903 viene incriminato: ha accusato un gendarme di favorire il traffico degli schiavi venendo denunciato a sua volta di sovversione. Il 31 marzo è condannato a tre mesi di carcere, ma non sconta la pena perché muore l'8 maggio.

*Prima e dopo* mescola alle riflessioni del presente le me-

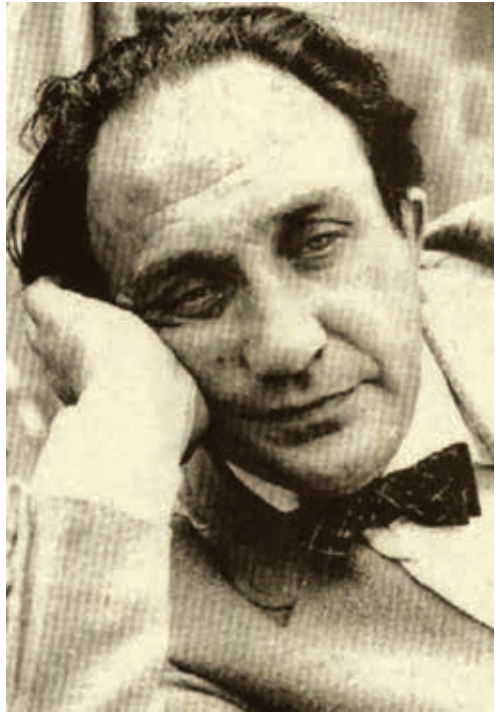
### in questo numero:

- *L'estetica crociana*
- *Gauguin, non solo pittore*
- *Gatto, per una civiltà sempre nuova*
- *La dannazione di Giuda*
- *L'assurdità del reale in Scimone e Sframeli*
- *Teatrografie, seconda edizione*
- *Prosa e lirica verso la fine?*
- *L'esperienza (individuale) del dolore*

# Gatto, per una civiltà sempre nuova

Publicati gli atti del Convegno 2001

Ugo Piscopo



Nel caso di Alfonso Gatto, Salerno smentisce il Vangelo. Sì, perché il Vangelo dice che nessuno è profeta in patria. Invece, tra Salerno e Alfonso Gatto c'è un amore che va anche oltre la morte. Già quando il poeta era ancora in vita, la città esibiva il suo nome come un brand, anzi come il suo brand per eccellenza nel campo della poesia e della cultura moderna più in generale. Basti pensare a tutto l'intreccio di omaggi e

di studi riservatigli prima della sua tragica e improvvisa scomparsa. Dei quali non si può mancare di ricordare il volume istituzionalmente cogente *Un poeta e la sua città, Omaggio ad Alfonso Gatto da parte del Municipio di Salerno* (1964), con un saggio di Pampaloni e un'antologia curata dall'editore Laveglia.

Nel segno di questa eredità di amorosi sensi si sono in seguito espressi convegni, dibattiti, premi letterari. Ora abbiamo un volume che raccoglie gli atti del Convegno di Studi promosso nel quadro delle celebrazioni per il 25° anniversario della morte: *Alfonso Gatto L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora (Liguori, Napoli 2014).

Freschi di stampa, gli Atti si rivelano di straordinaria attualità in quanto non solo coniugano gli aspetti identitari (Gatto-Salerno) con prospettive aperte alle situazioni culturali (critiche e teoriche) proprie del nostro tempo, ma pongono complessivamente il problema di una ridefinizione dell'esegesi e dell'ermeneutica più in generale della modernità e della complessità della vicenda Gatto, che parte certamente da Salerno e dal Sud, ma viene contattando altre latitudini e altri spessori non localistici di questioni in svolgimento in Italia e in Europa.

Di queste fondamentali attese sono proube le atmosfere entro cui si collocava il Convegno tenuto nel 2001 [un progetto dell'Università degli Studi di Salerno, col sostegno dell'Amministrazione provinciale e del Lions

Club]. Entrava il nuovo Millennio, alle spalle ci si lasciava il Secolo "breve". La consegna (dovuta) era naturalmente di andare verso il nuovo, certamente su sollecitazione dei problemi lasciati insoluti e delle dinamiche messe già in movimento, senza condizionamenti di feticismi e di tautologie, però con l'avviso (di cautela e di sperimentabilità) consegnato dalle malinconie di un tempo come quello immediatamente passato, caratterizzato (ahimé!) dall'intransigenza unidirezionale e costruttivistica, in questo legittimato innanzitutto dalle grandi narrazioni otto-novecentesche tradotte spesso rovinosamente in concreto.

Intriso di queste istanze, il Convegno del 2001, sotto l'accorta regia di Luigi Reina, che è anche il curatore di questa operazione editoriale, si orientò a poggiare i lavori su una griglia di obiettivi: tra i principali, ritornare a Gatto per liberarlo delle maglie troppo strette della consolidata iconografia critica del Novecento; sottrarlo ai pregiudizi diffusi nei confronti degli scrittori meridionali; rivisitare e interrogare la genuinità creativa e la complessità intellettuale dell'opera di questo autore, che è poeta non solo nella scrittura, ma anche nei confronti delle arti figurative, del teatro, del cinema, della musica e della vita nel suo insieme; piantare dei paletti di distinzione rispetto all'epigonismo e al modernismo, a favore di una modernità e di una storicità aperte nel tempo e nello spazio (culturale e di ricerca).

Il discorso venuto fuori è fedele a questa costellazione d'intenti. Naturalmente è un discorso plurale, nel senso che esso si declina su molteplici registri ermeneutici e su varie

morfologie di sensibilità e di gusto, con qualche piccola frizione interna (come sul versante della continuità o discontinuità di dialogo con lo sperimentalismo). Diffusa e lievitante, intanto, è l'attesa di definizione di un nuovo orizzonte di valori e di scrittura. E, nei fatti, ci si muove in questa direzione, non semplicemente per petizioni di principio, ma grazie alla costruzione attrezzata di argomentazioni meditate, stringenti e lievitanti di suggestioni.

È il caso – per citare qualche esempio tra i tanti – della proposta (Reina, Scarsi *et alii*) di scandagliare il gioco delle analogie e delle sinestesie secondo le pratiche squisitamente moderne (da Baudelaire a Derrida) quale laboratorio di tensioni linguistiche ed espressive da attivare per suggerire nuove possibilità di dire l'indicibile, di far sospettare le segrete ragioni dell'oscurità. È il caso degli ampi varchi aperti (Curi, Valli, Aymone, Pietropaoli) all'utilizzo degli apporti consentiti dall'antropologia dell'immaginario. È il caso degli avvertimenti (Martelli e non solo) a evitare appiattimenti e semplificazioni, nella lettura della poesia e dell'attività complessiva di Gatto, sul piano ideologico e geopolitico, in quanto quello che nell'uso comune è certezza, nel poeta è motivo di interrogazione aperta, se non anche tormentosa. È il caso dei suggerimenti (Grane) di straniamento di Gatto dall'ermetismo degli anni Trenta-Quaranta del secolo scorso per una sua più significativa e implementata riconduzione negli ambiti di un ermetismo "forte", che si presenta all'immaginario di ogni tempo come sfida e come sapienzialità dalle porte strette.

È da queste e tante altre proposizioni, nel senso wittgensteiniano, che non si può d'ora in poi non ripartire per delle ricerche non scontate, non banali sulla figura e l'opera di Gatto. ■

## “Ecco, attinto al mondo dei Vangeli, un racconto di grande respiro” (Giuseppe Toffanin)

Alle stampe, a più di mezzo secolo dalla sua stesura, *La dannazione di Giuda*, di Bruno Lucrezi

Dario Annunziata

In occasione di una presentazione napoletana di questo libro, il critico Silvio Perrella ha affermato che è proprio della letteratura viaggiare nel tempo, scavare gallerie nella materia opaca dell'oblio che attraversa le generazioni, trovare alla fine, in forte contrasto ai destini di perdita che segnano le umane vicende, gli spazi per venire alla luce; ed è quello che accade oggi con *La dannazione di Giuda* di Bruno Lucrezi, opera di narrativa vasta e inusitata che nasce alla stampa ben trentacinque anni dopo la morte dell'autore. L'evento è singolare ed è il caso di farne un po' la storia, oltre che di tracciare un breve profilo di questo autore che i più tra i lettori, per ragioni anagrafiche, non possono conoscere.

Lucrezi (Campi Salentina 1917, Napoli 1979), intellettuale di ispirazione cristiana inserito nel dibattito civile e culturale del suo tempo, è stato un affermato giornalista, elzevirista per vent'anni del *Mattino* di Napoli e abituale collaboratore dell'*Osservatore Romano*. Nel 1952 aveva esordito nella narrativa con *Uomini, diavoli e dei*, libro di racconti che vinse il premio Marzotto Valdagno e che sembrò dovesse avviarlo ad una fortunata carriera di scrittore. Così non fu. A quel libro seguirono sì opere di poesia e raccolte di racconti, volumi di saggistica letteraria e di aforismi; e tuttavia l'estrema varietà degli interessi e la stessa natura sua umana, più di pensatore e quasi di mistico che di raccontatore, lo allontanarono da quella strada, almeno all'appa-

renza. In realtà, Lucrezi il suo gran progetto narrativo ce l'aveva, e a cavallo tra gli anni '50 e '60 l'aveva anche realizzato, se Giuseppe Toffanin, suo Maestro all'università e poi sodale e amico dell'intera vita, poteva scrivere in un saggio dedicato al Nostro (su *La zagaglia*, n°13, marzo 1962): «Sgorgava allora, attinto al mondo dei Vangeli, un racconto di grande respiro, *La dannazione di Giuda*: solo che una volta finito (fenomeno tutto classico e italiano), quel racconto andò a finire in un cassetto. Lo vegliò una sconsuata rilettura dei testi e il malcontento del suo autore; e nessuno ne seppe più nulla, tranne alcuni amici di dubbia discrezione. Uno dei quali ebbe l'estate scorsa la rivelazione di quanto gli fosse ancora impressa, a distanza di anni, quella lettura, quando a Mantova, alla mostra del Mantegna, guardando l'*Orazione nell'orto*, gli parve di notare un cupo contrasto fra Gesù, alto, tutto assorto in preghiera davanti agli angeli arrivanti con la croce e le insegne del Padre, e i bassi Apostoli, sdraiati, ronfanti: un contrasto pieno di irriverenza verso i secondi. “Ma che irriverenza! che ronfanti del diavolo!” si sentì egli rispondere dal suo vicino quando gli ebbe comunicata questa impressione; “Gesù prega e fa benissimo: è messo nel quadro per questo; gli apostoli dormono e fanno benissimo: sono messi nel quadro per questo: ma non mi parlar di ronfare. Non credere che vi siano molti modi di dormire: il somigliare dormendo agli angeli è tanto proprio dei bambini quanto il



contrario degli uomini e purtroppo anche delle donne”. Tornai allora a guardare e mi accorsi di aver traveduto. Come mai? Misteri della memoria. La scena dell'orto mi aveva così risvegliato chi sa in quale angolo della medesima il famoso *Giuda*, ché io il contrasto fra il divino di Gesù e l'umano degli Apostoli invece che come Mantegna l'avevo visto tragico e desolante come il romanziere Lucrezi. Il cui libro era poi rimasto nel cassetto, bloccato appunto dalla cultura all'italiana, e, credo, anche dallo scrupolo religioso».

Nella vivida scenetta –occorre dirlo?– gli attori sono proprio Lucrezi e Toffanin (va ringraziata l'Emeroteca Provinciale Salentina, che, avendo messo in rete le sue raccolte, ci ha permesso di goderne); e il libro dunque, a quell'altezza d'anni, non solo scritto e ripreso, ma già pure dimenticato in un cassetto. L'autore ci tornò poi negli ultimi anni della sua non lunga vita, lavorando ad un'ulteriore riscrittura. Che vede la luce adesso, grazie all'impegno dei familiari e di amici non immemori come

Ugo Piscopo e Francesco D'Episcopo, nonché alla passione di Rosario Bianco della Rogiosi, un editore che ama le belle sfide, come pubblicare un romanzo di argomento evangelico niente affatto edificante e anzi fortemente perturbante. Opera vasta e inusitata, si diceva all'inizio riprendendo la seconda di copertina, che bene ne espone l'argomento: «Il libro è incentrato sul rapporto di amore di Giuda per l'umanità di Gesù; amore assoluto e tragico, perché ad esso si accompagna il rifiuto della natura divina del suo Maestro, e il sentimento terribile della distanza che separa il Padre – figura inattingibile ed estranea – dall'umanità tutta e dallo stesso Figlio. [...] Il passato da cui questa storia antica arriva al lettore di oggi non ha mai cessato di rinascere nella coscienza di ogni generazione. La lettura che ne dà Lucrezi è scuotente, per niente inferiore alla travolgente forza dei personaggi».

Bruno Lucrezi, *La dannazione di Giuda*, Rogiosi editore, Napoli 2014, pp. 430, euro 18,00. ■

# L'assurdità del reale in Scimone e Sframeli, siciliani ma non troppo...

Francesco Tozza



Francesco Sframeli, Gianluca Cesale, Salvatore Arena e Spiro Scimone in *Pali*, di S. Scimone, regia di F. Sframeli. (Foto G. Fiorito)

In una conferenza tenuta, ormai più di dieci anni fa, alla Sorbonne (e pubblicata di recente, nel numero del settimanale *Left* uscito il 22 novembre), Raffaele La Capria lamentava il *pedaggio* che come scrittore aveva dovuto pagare per essere nato a Napoli, cioè la definizione – evidentemente riduttiva e quindi mal sopportata – di “scrittore napoletano”: se si parla di Calvino, dichiarava, a nessuno viene certo in mente di aggiungere “scrittore ligure” o, nel caso di Moravia, “scrittore romano”. L'irritato rifiuto di essere “intruppato con gli altri scrittori napoletani”, il desiderio di “non essere confuso con Domenico Rea” ma anche “con la Ortese o con Prisco o con chiunque altro” (!) – confusione che, ad onor del vero, appartiene alla più ingenua e scolastica catalogazione della creatività letteraria, non certo alla critica seria – ha di conseguenza portato La Capria a sottolineare i fattori che comportano “l'originalità” dello scrittore *vero*, quella “piccola differenza” che lo fa riconoscere per quello che è, indipendentemente dai suoi natali e dall'area geografica in cui fondamentalmente è vissuto, senza il rischio – nel caso specifico – di far “annegare ogni differenza nel Golfo di Napoli”. Sarebbe, dunque, la “struttura simbolica” di ciò che si scrive, la “capacità di irradiare energia nel linguaggio”, mettendo in atto contemporaneamente “più possibilità di significati”, a produrre lo stile, la cifra propria a uno scrittore, anche se (aggiungiamo noi), più che essere autoannunciati, tali fattori andrebbero scoperti e collaudati nel confronto con una critica accorta e consapevole. Restano salvi, in ogni caso, i rapporti – ineludibili – con le altre scritture, contemporanee e non, ed

è piuttosto la qualità, l'estensione e l'intensità di questi rapporti, anche e soprattutto fuori dell'aria che quotidianamente si respira, a creare, insieme a quell'oggetto misterioso che è il talento individuale, la *differenza*, che talvolta, anche per questo, sarà più che *piccola*. Ai napoletani, tuttavia (andrebbe ricordato a La Capria e ai suoi *novant'anni d'impazienza*, peraltro comprensibile, se non del tutto giustificata), è riuscita – e riesce forse ancor oggi – più difficile che a liguri o romani (per mantenere l'esemplificazione precedente), la suddetta apertura al confronto (almeno in campo letterario, teatrale in specie): quella trama di reciproche influenze e relazioni, di scambi in definitiva, che ravvivano la propria cultura, per quanto vitale essa già sia. Ad accrescere, e non solo a determinare, le difficoltà, contribuisce indubbiamente una grande tradizione (quella del teatro in particolare, più unica che rara) e l'irresistibile consapevolezza della sua forte identità, che l'accompagna; ma anche un'antropologia che evidenzia, inutile negarlo, una chiusura quasi ‘domestica’ nel fare cultura, troppo spesso ai limiti o sulla soglia dell'autoreferenzialità (se ne sono avute tracce più o meno recenti, e le poche eccezioni hanno confermato la regola).

Ai siciliani – e veniamo finalmente all'oggetto specifico del nostro articolo (ma la premessa non è fuori luogo, dato il contesto in cui l'iniziativa di cui andiamo a parlare si svolge) – non è successo e non sembra succedere la

stessa cosa. A Pirandello, a Verga, a Tommasi di Lampedusa, non sarebbe dispiaciuto esser definiti scrittori siciliani, tutt'altro: avrebbe loro ricordato radici culturali mai del tutto abbandonate, anzi nostalgicamente avvertite all'origine, e poi sempre incombenti, nel proprio percorso creativo, più tardi magari perdute, ma a loro modo amalgamatesi con altre, diverse, più ampie esperienze. La sicilianità – come Sciascia amava definire la più ambigua sicilianità – ha rappresentato una linea di fuga, un desiderio di evasione, forse per questo una più facile apertura, inizialmente anche forzata, all'altro e, nello stesso tempo, quasi una categoria dello spirito, tale divenuta per osmosi culturale, universalità acquisita o scoperta del proprio sentire; a differenza della napoletanità, troppo spesso espressione, invece, di chiusura orgogliosa nella propria identità, mitizzata, costantemente in preda a derive folcloriche, con la quale il minimo che possa avvenire è il “poetico litigio” di cui parla ancora La Capria o il più salutare, godardiano “adieu au langage”, inteso come un addio ad un modo di intendere (prima che di parlare), verso un possibile, nuovo inizio.

Spiro Scimone e Francesco Sframeli sono, com'è noto, due siciliani (entrambi nati a Messina): siciliani, ma non troppo..., o comunque nel senso poco sopra tracciato: “partire dalle proprie radici ma aprirsi” – ha detto Scimone in un'intervista di qualche anno fa, per poi aggiungere “il teatro è l'opposto della chiusura, è amore del confronto, anche con chi non conosci e fa parte di altre culture”. Meglio, o più semplicemente di così, non poteva esprimersi quanto da noi in precedenza appena chiarito. Nel loro teatro (e nel film che hanno ricavato dal primo loro lavoro, *Nunzio*, con il titolo *Due amici*) sono presentate storie di ordinaria miseria e, ormai, di non meno ordinaria, conseguente disperazione; ma è proprio questo solito, questo ordinario, con la sua dimensione quotidiana e ripetitiva, in cui nulla sembra poter essere pensato se non attraverso degli stereotipi, ad essere ribaltato dall'interno nel suo inverso, divenendo commedia fitta di *gags* che sembrano provenire dal teatro di varietà e dalle comiche del cinema muto. Si evita così, come è stato detto *ad abundantiam*, la trappola del fin troppo snobbato naturalismo (che ha avuto, comunque, la sua importanza storica, soprattutto in ambito teatrale, superato – e non poteva essere altrimenti – dalle *dirette*, ben più drammaticamente offerte dai nuovi mezzi di comunicazione), ma si approda ad una *forma* essa stessa dominante alla fine dell'Ottocento (e oltre), quella che Szondi chiama “dramma conversazione”, svuotata però al suo interno, offerta cioè per sottrazione, riducendo il conversare a dialogo fine a se stesso, privato della sua funzione significante, come nel migliore teatro dell'assurdo. E se i

personaggi non sono senza storia o fuori della storia (ma fino ad un certo punto!) come nei testi beckettiani, li avvicinano loro taluni paradigmi comportamentali: un vuoto conversare – lo si è appena detto – in ambienti claustrofobici, con quel succedersi di frasi dette per passare il tempo, per ingannare l'attesa non si sa di chi o di cosa. Il tutto con momenti e moduli di recitazione apertamente comici, di una comicità dai connotati grotteschi che ben si innestano sulla tragicità delle situazioni. Nessuna meraviglia, allora, se il pubblico ride, dal momento che, come disse proprio Beckett al regista della prima messinscena del suo *Godot*, “niente è più grottesco del tragico”.

Ovviamente da queste storie in miniatura, con le loro trincee quotidiane, le paci e i conflitti (quasi tutti sopiti), si aprono e possono aprirsi sceneggiature infinite. Già sette ne annovera il teatro dei nostri Due: splendide variazioni di un'unica partitura, musicalissime tutte, non solo le prime due (*Nunzio* del 1994 e *Bar* del 1997), scritte in dialetto messinese (in parte, forse, inventato), ma anche le successive (*La festa* del 1999, *Il cortile* del 2003, *La busta*, con le sue atmosfere quasi kafkiane, del 2006, il bellissimo *Pali* del 2009 e l'emblematico, quanto mai attuale *Giù* del 2012), che hanno visto, peraltro, unirsi progressivamente nuovi attori all'iniziale duo.

Bene avrebbe fatto Vincenzo Albano, il solerte organizzatore della seconda edizione di *Teatrografie*, che ha l'indubbio merito di riportare a Salerno i due Siciliani, a far loro presentare alcune di queste successive composizioni, ancora in tournée, dal momento che *Bar* e la versione cinematografica di *Nunzio*, intitolata *Due amici*, in programma nei prossimi giorni, furono già presentati al Teatro Verdi nel maggio del lontano 2003, all'interno del progetto di Ruggero Cappuccio, *La Scena Segreta*, in cui rientravano anche incontri con gli artefici degli spettacoli, curati dal sottoscritto. Lo ricordiamo semplicemente perché, in epoca di rottamazione facile, i salernitani, peraltro di memoria corta, non dimentichino quel che di buono c'è stato nella loro città, in un passato più o meno recente. Comunque mai come in questo caso *repetita iuvant*, anche perché troviamo nel programma momenti dedicati alle sempre gradite *riscritture*, nonché alla conversazione con gli stessi Scimone e Sframeli. Ai quali, per riprendere un vecchio discorso, che già a suo tempo insieme iniziammo, sarebbe intrigante chiedere dove va un teatro – pure il loro – fatto di un dialogo deprivato della sua tradizionale funzione significante: verso l'immobilità, il silenzio, per certi versi l'impossibilità del teatro stesso? Anche se il teatro, nel frattempo, ha trovato altri modi e altre forme (per es. il corpo, quindi la danza contemporanea, e non solo) per sopravvivere e ancora realizzarsi. ■

## Teatrografie, seconda edizione

Roberta Bisogno

Spiro Scimone (Messina 1964) debutta a Taormina Arte nel 1994 con *Nunzio* (regia di Carlo Cecchi), recitata con Francesco Sframeli (pure messinese e del '64) e con il quale, da allora, ha collaborato a tutte le messe in scena, cimentandosi anche nella regia. Nello stesso anno nasce la compagnia Scimone-Sframeli, e *Nunzio* risulta vincitore del premio *IDI* Autori Nuovi 1994 e della *Medaglia d'oro IDI* per la drammaturgia. Il loro teatro è immediatamente ricco di consensi: con *Bar* (regia Valerio Binasco) sono insigniti del premio *Ubu* (Scimone come “Nuovo Autore” e Sframeli come “Nuovo Attore”), poi nel 1999 con *La Festa* (regia Gianfelice Imparato) vincono il premio *Candoni Arta Terme*. Lo stesso testo, nel 2007 viene messa in scena al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi (regia di Galin Stoev). A partire da queste drammaturgie e spettacoli, si parlerà dell'u-

no come «genio visionario tra i più originali della nostra drammaturgia italiana» e dell'altro come «interprete dall'intelligenza carnale». Nel 2003 sono ospiti al Festival d'Automne à Paris, al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles e con il Théâtre Garonne di Tolosa e le Orestadi di Gibellina co-producono *Il cortile* (regia di Binasco), vincitore del premio *Ubu 2004* – novità italiana. Seguiranno *La Busta*, *Giù*, *Pali*, Intanto, *Due amici*, trasposizione cinematografica di *Nunzio*, è Leone D'Oro a Venezia 2002.

È un duo nel quale pensiero e azione si amalgamano in un equilibrio forse empatico forse anche affettivo. Incomunicabilità, sì, ma non quella universale e insopprimibile bensì microscopica e di ordine crescente: se c'è incomunicabilità in seno alla famiglia, facilmente ce ne sarà al di fuori. Meglio una pratica dell'ascolto, meglio imparare ad ascoltare il silenzio che comunica attraverso il corpo, messa in atto essenziale della comunicazione teatrale.

Se entrambi ribadiscono l'urgenza di un teatro necessario, da un lato Scimone afferma che un'opera drammaturgica è tale quando è stata messa in scena, quando cioè alle parole soccorre un corpo e una forma, dall'altro Sframeli dichiara che il teatro è un atto d'amore

e pensa a un teatro fatto da persone che, volendosi bene, riconoscano quanto serva ai legami affettivi un passaggio per il sano conflitto.

A Salerno, dal 2 al 5 dicembre, la II edizione di *Teatrografie* è dedicata proprio al duo siciliano, per il quale l'ideatore, Vincenzo Albano, richiama nelle note al progetto, assieme all'intesa alchemica, «la rigorosa asprezza di *pièce* indiscutibilmente giocate, fortemente radicate nell'osservazione dei paradossi quotidiani, alla maniera di certe indimenticabili *gags* del cinema muto».

Il primo incontro (2 dicembre), sulla scrittura teatrale, si terrà all'Università degli studi di Salerno, coordinato da Antonia Lezza. Nelle sere successive saranno messe in scena le opere *Nunzio* (il 3) e *Bar* (il 5) al Teatro Nuovo (Via Laspro 8). La proiezione di *Due amici*, gli omaggi figurativi a cura di Adele Filomena e Renzo Francabandera, un videodramma di Francesco Petti e Carlo Roselli, letture-studio curate da Formiche di vetro teatro, si terranno, il tutto con il coordinamento di Luca Trezza, presso lo Spazio Teatri Sospesi (L.mare Marconi 87). Info e prenotazioni al 348 0741007 - erreteatro.info@gmail.com. ■



le cronache del salernitano  
direttore responsabile tomaso d'angelo

ulissecronache è a cura di  
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114  
e-mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi  
progetto grafico luigileone avallone  
assistente di redazione roberta bisogno  
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenber s.r.l. – fisciano (sa)

## L'ESTETICA CROCIANA TRA FILOLOGIA E STORIA DELLA CULTURA

singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti».

In effetti, tutto il "sistema" crociano può essere ricavato da questa opera, proprio a cominciare dalla distinzione delle sfere spirituali che significa "autonomia dell'arte". Un principio rivoluzionario allora, al tempo dei positivisti ed ora, di grande attualità: l'opera d'arte, afferma Croce, va giudicata in base al valore che le è proprio (la bellezza). «Si tratta di un giudizio soggettivo, anche se, come diceva Kant, pretende all'universalità. "Il bello per il bello" significa la messa in scacco delle pretese del potere, di chi, ad esempio, vorrebbe imporre opere ed artisti per la loro funzionalità ad un progetto politico o perché "trasmettono un messaggio"» (Ocone).

L'arte è, dunque, affermazione di libera creatività e va concepita come pura attività, come umanità: è la possibilità che ci viene offerta di riprodurre in noi stessi il processo che è stato dell'artista: «l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bel-

lo, s'identifica con quella che lo produce. La differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica. L'attività che giudica si dice gusto; l'attività produttrice, genio: genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente identici».

Con la rifondazione dell'estetica, Croce permette alla filosofia di compiere un balzo in avanti dai tempi di Kant e della sua *Critica della ragion pura* (1781) e riesce nell'impresa, auspicata nello stesso periodo da Husserl nelle *Ricerche logiche* (1901) e un decennio prima nel bergsonian *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), di liberare la filosofia dai lacci dello psicologismo. Si spiega anche così perché l'*Estetica* di Croce, *for better or for worse*, ha così tanto influito sulla critica letteraria (e non solo) novecentesca.

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, tre tomi indivisibili, Bibliopolis, Napoli 2014, pp. 1746, € 90,00. ■

## GAUGUIN, NON SOLO PITTORE

morie del passato: l'infanzia trascorsa a Lima e le prime fughe, mozzo e sterratore al di là, attaccino e agente di commercio al di qua dell'Atlantico; poi, la Bretagna con i suoi colori pieni e immacolati, l'incontro con il *maestro degli incubi*, Odilon Redon e sua moglie Camille, creola originaria dell'Ile de Réunion, il primo viaggio e il ritorno in Francia senza un soldo con la compagna giavanesa. E la pittura, i pittori: apprendiamo così del rifiuto opposto da Strindberg alla richiesta del pittore per una presentazione in catalogo. L'autore de *La signorina Giulia*, legato ad ambienti simbolisti, risponde a Gauguin con una lunga lettera in cui attacca la sua pittura come troppo solare ed aggressiva; ma, ancora più interessa (ri)leggere nel suo brillante e colorito linguaggio aneddoti arcinoti nella storia dell'arte e degli artisti, a cominciare dalle liti con Van Gogh concluse con il celebre episodio dell'orecchio mozzato. Scrive Gauguin: «Come tutte le persone di indole stravagante e con un carattere deciso, Vincent non aveva alcun timore degli altri, né si intestardiva. Tra lui e me, l'uno vulcanico, l'altro nel quale ribolliva un temperamento altrettanto impetuoso, covava una lotta che prima o poi sarebbe dovuta esplodere».

All'inizio di questo diario il pittore confessa che il suo desiderio è quello di scrivere come dipinge i suoi quadri. In chiusura scrive: «Accanto all'arte, l'arte purissima, ci sono, data la ricchezza dell'intelligenza umana, molte cose da dire e bisogna dirle».

Di prezioso c'è anche che il testo è accompagnato da 27 disegni, matita su inchiostro, del tutto autonomi.

Un'edizione critica, con note, indici e tutto quel che occorre. ■



Paul Gauguin, *Giovane tahitiana col ventaglio*, 1902

## Prosa e lirica verso la crisi?

Allarmanti gli ultimi dati forniti da Federculture

red.

Anche il 2014 è stato, in Italia, un anno di difficoltà per la cultura. Questo risulta dai dati principali messi in luce dalla presentazione finale del Rapporto Annuale Federculture 2014, *Cultura, l'alternativa alla crisi per una nuova idea di progresso*, illustrato il 24 novembre nella Sala Capitolare di santa Maria sopra Minerva, ospiti del Senato della Repubblica, alla presenza del presidente Grasso, del ministro Franceschini, di Silvia Costa, presidente Commissione cultura del Parlamento Europeo, Carlo Fuortes, a.d. della Fondazione Musica per Roma, Salvatore Adduce, sindaco di Matera, fresca di nomina come capitale europea della cultura 2019.

Tra i numeri snocciolati da Roberto Grossi, Presidente di Federculture, annotiamo: meno 5% il volume d'affari del teatro, meno 9,6% la produzione degli spettacoli lirici e meno 14,9% il volume d'affari, meno 2,8% la produzione di concerti (compensato tuttavia da un volume d'affari in crescita dell'1,53%).

Da aggiungere che, per l'anno prossimo, sul versante della tutela e della valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici, è prevista una significativa riduzione di dotazioni di spesa (meno 21,5%).

Su tali indicazioni, Federculture ha lanciato il consueto monito al Governo, per riforme e modifiche che si dovranno mettere in campo per il rilancio del settore culturale.

Nel corso della presentazione del Rapporto sono stati anche messi in luce i dati relativi al periodo 2008-2013. Un quadro che evidenzia diverse criticità a partire dal calo degli investimenti: meno 24,1% le risorse per il Mibact, meno 21,4% per i Comuni, meno 45,8% per le province, meno l'11,2% per il Fus, addirittura meno 67,4% per il Lotto.

Dati tutti negativi anche per i privati nei cinque anni con-

siderati: il calo delle sponsorizzazioni è pari al 40,9%, quello delle erogazioni liberali del 25%, mentre gli investimenti delle Fondazioni bancarie scendono del 48%.

Una ulteriore segnalazione di Federculture, relativa al biennio 2011-2013, rileva come gli italiani abbiano speso 5,8 miliardi in meno per cultura e tempo libero; in particolare, le famiglie hanno speso 1,2 miliardi in meno per libri e servizi culturali.

A fronte di tanti dati negativi, però, Federculture ci informa che, nell'implementazione di pratiche innovative nella gestione del patrimonio artistico e culturale, rivolte al coinvolgimento delle comunità e all'azione integrata con i privati, figurano non pochi modelli virtuosi: tra gli altri, i Musei Civici Veneziani, con un autofinanziamento pari al 97%; il Museo Egizio di Torino, la cui quota di autofinanziamento è dell'81%; l'Azienda Speciale Palaexpo di Roma (53%); la Triennale di Milano (79%).

Che una parte dell'Italia, nello scenario culturale, funzioni era stato già chiarito nell'assemblea di giugno: le molte aziende culturali pubblico-private dimostrano come sia possibile ottenere risultati di efficacia ed efficienza anche in una situazione di crisi. La ricerca condotta oltre che sui modelli appena citati, anche su Fondazione Torino Musei, Madre Napoli e Fondazione Maxxi, presenta indicatori molto chiari: nel periodo 2008-2013 nonostante una riduzione sostanziosa dei contributi pubblici e di quelli privati, le aziende sono riuscite ad incrementare le entrate proprie +36%, le presenze +16%, l'occupazione +7,4% e l'autofinanziamento. Risultati ancor più rilevanti se si considera che nel 2013 il 15% degli istituti culturali statali non ha avuto visitatori, né generato introiti, che non tocca il 10% il numero dei musei italiani con un servizio di biglietteria on line o che appena il 5% offre applicazioni per smartphone o tablet.

Le aziende autonome di gestione sono un modello virtuoso di cui la politica deve tenere conto, anche perché si dimentica spesso che solo il 9% dei 4.588 siti culturali italiani fanno capo allo Stato, mentre il resto fa parte di quella fitta rete di realtà piccole e grandi diffuse nel paese gestite prevalentemente da organismi di natura privatistica e che accolgono oltre il 60% dei visitatori dei nostri musei e beni culturali. ■

## Letture

### L'esperienza (individuale) del dolore

fgf

«Nella tradizione aristotelica il dolore era concepito come una forma particolare di emozione (*Etica Nicomachea*, Libro II). Era una misura dell'uomo toccato nella sua intimità. Più tardi, la filosofia meccanicistica, in particolare per opera di Descartes, ha iscritto il dolore tra le sensazioni prodotte dalla macchina corporea (...). La biologia aveva il privilegio di studiare il 'meccanismo' dell'influsso doloroso, di descrivere con la dovuta oggettività l'origine, il percorso e il punto di arrivo di una stimolazione. La psicologia o la filosofia esprimevano l'aneddotica del dolore, cioè quanto percepito soggettivamente dall'individuo. (...) Oggi non si pensa più che il dolore sia l'effetto specifico di un'esasperazione di sensazioni, la conseguenza di un sovraccarico che oltrepassa i limiti ordinari di funzionamento degli organi». La riflessione appena riportata è tratta da *Antropologia del dolore* (Meltemi 2005) di David Le Breton, sociologo francese già attento analizzatore del corpo come sistema sociale composto di segni da decifrare. Ora, esce, nella collana diretta da Giulio Giorello, presso Raffaello Cortina *Esperienze del dolore. Fra distruzione e rinascita* (2014), dove le diverse dimensioni del dolore sono

presentate in ottica cognitiva. I sette capitoli dell'opera affrontano differenti accezioni del tema proposto: la dimensione filosofica del dolore; quella dettata da mutamento e trasformazione; il punto di vista culturale (variabile, a seconda dei contesti sociali); la prospettiva esistenziale; l'atrocità fisica (ad esempio, la tortura); il dolore funzionale alla vita (come il parto); il dolore-piacere delle pratiche sadomaso.

La stessa percezione che si ha del dolore è in relazione al significato che gli attribuiamo. Il dolore «non è uno, ha innumerevoli volti a seconda delle situazioni e non sempre è sofferenza». Ecco che in alcune pratiche (sportive, per esempio), ci troviamo in una posizione limite, ambigua, tra dolore e piacere. Al contrario, nella malattia o nella totale costrizione, il dolore diviene sofferenza, che spersonalizza.

E tuttavia ciò che veramente conta è la impossibilità di condivisione del dolore con altri, trattandosi di un'esperienza individuale *absolute*, che ci isola innalzando un muro tra noi e il mondo. Il dolore, come sostiene Wittgenstein, non può essere comunicato a chi non ne ha esperienza, anzi «è semplice chiacchiera ogni conversazione con chi non ha sofferto» (Cioran). Unico amico del sofferente, il dolore si *sistema* come ospite perenne, compagno di vita inseparabile, fedele come un cane, stante il suggerimento di Nietzsche: «Ho dato un nome al mio dolore, e lo chiamo cane – esso è tanto fedele, tanto invadente e spudorato, tanto capace di svagare, tanto assennato come ogni altro cane, e io posso apostrofarlo e sfogare su di lui i miei malumori: come gli altri fanno con i loro cani, servitori e donne».

Del resto, una vita senza dolore non è concepibile ed è «lo scotto che paghiamo alla dimensione corporea dell'esistenza. Il

dolore è indice della nostra vulnerabilità ma è anche la condizione necessaria che ci consente di godere il sapore del mondo. Tragedia e privilegio, limite e risorsa» (M. Vozza) sono i termini dell'ambivalenza indagata da Le Breton, per il quale l'esperienza del dolore non è riconducibile al solo sistema nervoso.

Attingendo ad un ampio corpus di riferimenti, l'autore consente al lettore di esplorare ciò che di più ambiguo gli alberga dentro.

Un importante riferimento va alla «teoria del *gate control*», con la quale Melzack e Wall negli anni Sessanta provano ad annullare la differenza in voga dopo Cartesio – tra *dolore* come appartenente alla sfera fisica, e *sofferenza* a quella psichica –, riportando il dolore al piano di un'esperienza implicante dimensioni diverse ma interconnesse: oltre la fisiologica, vi sono la dinamica di valutazione cognitiva collegata al processo di costruzione del significato esperienziale e il processo affettivo-motivazionale che dipende dai valori, dalle credenze, dal carattere di ogni singolo individuo.

Se il simbolo del dolore del mondo è da ognuno riconosciuto in Giobbe, costui, per Le Breton, è piuttosto l'alfiere di quanti ne cercano il senso, convinti di non averlo meritato. Questo, proprio perché a soffrire non è solo il corpo, ma anche la mente, che vuole conoscere il significato della pena.

Un corpo che senta appieno l'oppressione, troverà un modo per liberarsene, come avviene nella Body Art – al centro del linguaggio dell'artista vi è il corpo provocatoriamente travestito (Gina Pane) – o nell'eros, per il quale il dolore mostra tutto intero il potere della trasformazione.

David Le Breton, *Esperienze del dolore. Fra distruzione e rinascita*, Raffaello Cortina 2014, pp. 296, € 25,00. ■