

Dipartimento Polis
International Chair in Political Languages – a.a. 2005-06

Prof. Paul Kottman, New School (New York)
“Qu’importe qui parle?”

Il titolo del corso si ispira ad una frase di Samuel Beckett, che Michel Foucault cita all’inizio del suo saggio *Che cos’è un autore?*.

Della frase originale di Beckett – “Qualcuno ha detto: che cosa importa chi parla?” – Foucault menziona solo la parte finale: “Che cosa importa chi parla?” (“Qu’importe qui parle?”).

Questa domanda è importante perché esprime i limiti e le possibilità del discorso anonimo, cioè di un discorso non identificato da un particolare parlante ma solo da un qualcuno, un “chi.”

Foucault muove da questa frase per parlare della struttura in generale, quindi del linguaggio in generale, del modo in cui un discorso è indifferente alla sua origine. Si affaccia, dunque, l’idea dell’anonimità del linguaggio in generale, ossia del linguaggio che non ha origini specifiche, ma è indifferente a chi lo parla.

La frase di Beckett, però, non indica il linguaggio in generale, perché “Qualcuno ha detto: che cosa importa chi parla?” si riferisce all’atto del parlare. Si tratta dell’anonimità del parlare. Qualcuno ha detto: abbiamo la persona e l’atto del parlare e quindi, per ogni atto del parlare, c’è qualcuno che ha detto qualcosa.

Questo rapporto tra il parlante ed il suo discorso è il problema che si vuole esaminare.

Si può proporre un’interpretazione iniziale della frase di Beckett: ogni atto del parlare presuppone un qualcuno, anche se anonimo, che è l’origine di questo discorso. Beckett sembra chiedere: che importanza ha il fatto che ci sia questo legame tra un chi, un qualcuno, e un discorso, l’atto del parlare? Che cosa può significare politicamente questo legame tra il parlante ed il suo discorso?

E inoltre: che cosa importa se il parlante resta anonimo?

Interessante è anche sottolineare che si tratta di una frase senza storia, senza passato. Quindi, che rilevanza assume il semplice legame tra il parlante e l’atto del parlare, in assenza di una storia che viene ignorata per questo qualcuno, per questo protagonista particolare senza possibile narrazione, senza storia.

Hannah Arendt, a proposito di questo rapporto tra il parlare e chi parla, afferma che ciò che rende il parlare l’attività politica più importante è il fatto che disvela il parlante, cioè il parlare è il modo in cui una persona disvela se stessa ad altri nell’atto di parlare. Questa è un’idea anomala nella storia del pensiero politico. Infatti, in Aristotele, il legame tra parlare e politico è antropologico e concerne l’uomo in quanto uomo a differenza degli animali, mentre per Hannah Arendt è l’essere singolo parlante ad essere importante.

Per Arendt, il parlare disvela l’unicità del parlante, funzione che, come l’autrice sostiene nelle pagine iniziali del capitolo “Azione”, rende necessario il parlare. Il fatto che siamo tutti diversi, unici, rende necessario il parlare. La parola è un modo privilegiato attraverso cui, attivamente, noi comunichiamo la nostra unicità, per la quale ci assumiamo responsabilità.

Le tre questioni da affrontare sono:

- 1. il rapporto tra parlante e discorso;**
- 2. cosa importa chi parla;**
- 3. l’unità, l’unicità di una vita,** che è il presupposto della questione: cosa importa chi parla.

Per esaminarle, partiamo dal tema socratico della parola “politica”, all’interno del quale consideriamo la questione foucaultiana sulla Parresia e quanto affermato da Socrate nel libro terzo de *La Repubblica*, a proposito della regolazione della parola nella Politeia: entrambi i testi vertono su questo rapporto tra il parlante e il proprio discorso.

Come punto di partenza, è utile il riferimento a Platone, che pone ulteriori domande a cui possiamo collegarci: la questione della voce, della menzogna, della Mimesis e della narrazione.

La Parresia di Foucault (vedere testo sulle fotocopie).

Questo testo è problematico perché è tratto da appunti delle lezioni che Foucault tenne negli anni '80: non è, quindi, un testo scritto da Foucault, ma un insieme di suggerimenti. Per Foucault, la Parresia può essere la parola libera, dire la verità, la parola franca, ossia diretta. Parresia letteralmente significa “dire tutto”: il parlante non nasconde niente, disvela tutto di sé. In questo contesto il parresiasta, ossia chi fa Parresia, apre la sua mente e la sua anima agli altri attraverso il suo discorso; ne consegue che il discorso è un modo per svelare quello che pensa, per non nascondere, per usare l'atto del parlare per dire il proprio tutto. Non è un atto di scrittura ma di discorso faccia a faccia. Non è qualcosa che si impara a fare. Si apprende questo diritto di dire la verità, la parola libera, davanti ad un potere: nel senso antico, significa dire ciò che il re non vuole sentire. Quindi la Parresia implica un certo rischio perché porta a disvelare la propria anima, ma anche a mettere a rischio il proprio corpo.

La Parresia è un atto del parlare mediante il quale l'attività dell'anima si traduce nella realtà fisica, corporale, dove il corpo viene messo a rischio a causa di ciò che pensa e dice.

Non è importante la verità svelata dal parlante, ma il presupposto che governa l'atto del parlare: il parlante, cioè, non nasconde niente. Questo atto di Parresia implica un certo rapporto tra il parlante ed il suo discorso; questo rapporto è unico nell'atto di Parresia.

L'importante non è esprimere liberamente la propria opinione, ma il rapporto presupposto tra il parlante e il suo discorso: il parlante disvela tutto ciò che pensa. Interessante è anche il modo in cui il parresiasta parla: nel suo parlare sono assenti la retorica (vale a dire il ricorso a metafore, argomentazioni, ecc.), un rapporto tra mezzi e fini, un esplicito tentativo di persuasione. Egli parla in modo semplice, quindi è alla ricerca di un linguaggio chiaro e non ambivalente, non usa la Mimesis, non pretende di essere un'altra persona: chi fa Parresia deve presentarsi come se stesso. Il rischio è corporale ma porta ad un'identità inconfondibile. La Parresia deve essere pronunciata senza calcolo, non può essere uno scherzo. Questo impulso a parlare liberamente deve derivare nel parlante stesso da una certa tensione alla verità, alla fedeltà verso se stesso, verso ciò che si ritiene essere la verità. Questo è lo sfondo della Parresia a partire dal quale Foucault valuta l'intervento di Socrate. In Socrate la differenza maggiore è la Parresia tradizione, perché ciò che importa è che il soggetto della Parresia entra in contatto con un potere che può ucciderla. Si configura quindi un incontro tra il Logos della Parresia e il Nomos del potere. Questo incontro, tra Logos e Nomos, determina la Parresia.

Questa sarebbe, secondo Foucault, l'innovazione di Socrate, di cui si trova traccia nel testo del *Lachete* (pag. 63). Per Socrate la Parresia consiste nel far sì che il suo interlocutore sia condotto nelle sue vicissitudini dal Logos socratico a rendere conto di sé, del modo in cui ha trascorso la sua vita, del proprio Bios. Ciò non significa elencare gli eventi storici che hanno avuto luogo nella propria esistenza: Socrate non chiede all'interlocutore di confessare in modo cristiano i suoi peccati, ma piuttosto di dimostrare se si è capaci di mettere in luce una relazione tra il discorso razionale, il Logos, che si è in grado di usare, e il modo in cui si vive. Socrate intende far emergere una corrispondenza non dall'incontro tra Logos e Nomos, ma tra Logos e Bios.

Egli sta indagando il modo in cui il Logos dà forma allo stile di vita di una persona, è interessato a scoprire se vi sia una relazione armonica tra le due fasi. Dal suo punto di vista, ha rilevanza l'armonia tra il parlare e il vivere (il modo in cui si vive) e pare che questo non sia l'unico rapporto significativo. Secondo il già citato testo platonico, l'accordo tra Bios e Logos deve essere anche l'accordo tra fatti – erga – e non fatti (pag. 65).

All'inizio di pag. 65, è riportata la seguente citazione: “Un uomo simile lo sento come un la sua vita stessa è l'accordo tra parola e azioni.” Per Socrate esistono quindi due corrispondenze:

1. tra ciò che un soggetto dice razionalmente e il modo in cui vive, tra Bios e Logos;
2. tra il modo in cui vive, il Bios, e ciò che fa, i fatti della vita o parole come fatti, la parola come azione.

Per Socrate, le parole che non implicano i fatti sono senza valore. Il Logos razionale usato da Socrate corrisponde a come Socrate stesso vive, a ciò che lui fa, alla sua prassi.

Metà di pag. 65: “Lachete, che non è molto interessato mostra di preferire i fatti alle parole, offre la risposta. Egli dice che c'è un rapporto armonico tra quello che Socrate dice e quello che fa, tra le sue parole, Logos, e le sue azioni, erga”. Non solo Socrate sa dare un resoconto della sua vita, ma un simile resoconto è già visibile nel suo comportamento. È per questo che Lachete si fida di lui: egli vede che Socrate vive in un certo modo e che le sue parole corrispondono a ciò che fa e trovano la loro verità nella corrispondenza tra ciò che Socrate dice e ciò che fa. Il suo stesso comportamento dimostra che non c'è discrepanza tra ciò che dice e ciò che fa ed è per questo che ciò che dice Socrate non è un'opinione.

Emergono ulteriori differenze tra Socrate e il parresiasta antico. Quest'ultimo dice al re: “Se va alla guerra fa del male”, esprimendo così la propria opinione; Socrate, viceversa, mostra corrispondenza tra ciò che dice e ciò che fa, andando al di là della propria opinione.

Pag. 66, secondo paragrafo, citazione: “Questo accordo è anche il motivo per cui Lachete può dire di Socrate: l'ho trovato degno dei bei discorsi e di ampia libertà di parola. Socrate è in grado di usare il discorso razionale, eticamente apprezzabile. Al contrario del sofista può usare la Parresia e parlare liberamente perché ciò che dice si accorda perfettamente con ciò che pensa e ciò che pensa si accorda perfettamente con ciò che fa”.

L'armonia psichica trova le sue radici nella vita stessa di Socrate, nel suo Bios, ma non nel suo pensiero. Socrate può parlare del coraggio, insegnare il coraggio ai bambini proprio perché lui stesso agisce quotidianamente in modo coraggioso. Di solito Foucault accenna a Socrate come ad una figura in cui l'armonia psichica è l'aspetto principale, e tutto il discorso razionale deve corrispondere all'armonia psichica. Qui, invece, scopriamo un testo in cui l'armonia psichica trova le sue radici nella vita di Socrate, nel modo in cui egli si comporta; quindi la sua è una verità che si deve alla verità della persona di Socrate.

In Socrate esiste quindi corrispondenza tra:

- la sua anima, ciò che pensa;
- ciò che dice, il contenuto del discorso, il Logos;
- i suoi fatti (erga) e le sue parole come azioni.

La sua vita – Socrate stesso, dunque – mantiene un'armonia perfetta tra questi tre elementi. In Socrate, quindi, la Parresia indica non solo il rapporto tra parlante e verità, o tra parlante e Nomos, ma disvela l'armonia della vita di Socrate. Rivelando questa corrispondenza, nella propria vita, tra pensiero, parole ed azioni, Socrate si mostra in grado di operare delle conversioni: contribuire, cioè, a cambiare la vita degli altri. Funziona, dice Platone, come un Basanos.

Quindi la Parresia di Socrate si mostra 'trasferibile', mentre la Parresia antica appartiene a colui che la usa. In altri termini, Socrate, essendo così com'è, parlando come parla, agendo come agisce, pensando come pensa, si dimostra in grado di cambiare la vita degli altri e di infondere in loro questa stessa armonia. In tal modo, la Parresia diventa contaminante: la parola di Socrate contamina chi la ascolta. Socrate vuole insegnare virtù quali il coraggio o la virtù morale, che dipendono non dal dire la verità, cioè affrontare il Nomos, ma dalla corrispondenza tra Bios e Logos. È importante che il parlante dica la verità e sia coraggioso nel farlo; ma ancora più importante è che Socrate stesso sia vero. La verità, nella Parresia socratica, non riguarda la legge o il potere: per esempio, “il buon re farebbe così...” non è un consiglio, ma diventa la verità di una vita unica ed armonica che mostra un'armonia tra parole, pensiero ed azione.

Pag. 67, metà pagina: “Ora, con Socrate, la problematizzazione della Parresia.....il tipo di relazione che essa ha con la verità”. La verità come tale in Socrate non vale niente, se non corrisponde alla vita che la dice, non conta se non è pronunciata dalla bocca di una vita vera. Vite false, non armoniche, dunque non vere, in qualche modo svalutano il discorso che esse fanno e questa corrispondenza, sottolineata da Socrate, tra la verità come tale e la verità di una vita, implica una teorizzazione dell'unicità del parlante (si veda il libro III de *La Repubblica*). Essa si esplica nella relazionalità della parola, perché questa armonia tra ciò che si pensa e ciò che si fa affiora solo nel contesto di una relazione in atto. È per questo motivo che la scena del parlare faccia a faccia, qui, viene privilegiata.

Si tratta di un testo diviso in due parti. Entrambe trattano la regolamentazione del governare la poesia, la produzione e la narrazione orale dei poemi, la regolamentazione di ciò che viene detto o composto e di come viene narrato, il Logos e il Lexis, il linguaggio e la narrazione orale del linguaggio.

Il dialogo inizia discutendo i modi in cui la composizione poetica, come finzione prodotta, come contenuto, dovrebbe corrispondere alla verità e opporsi alla finzione, alla menzogna. La seconda parte del dialogo tratta della questione del rapporto tra parlante e parola, nell'ambito del Lexis. E, come vedremo, nella prima parte, si tratta di una resistenza alla menzogna (Pseudos), mentre nella seconda si tratta di una resistenza alla Mimesis.

Prima parte del libro III: Socrate presenta le storie di Omero e dei poeti come menzogne che si raccontano ai bambini fin dall'inizio, ancora prima della formazione del corpo. La formazione dell'anima avviene, cioè, ancora prima della formazione del corpo.

Cos'è la menzogna (Pseudos)? Nella sezione 377e, essa viene definita come cattiva rappresentazione della natura: secondo il parallelismo utilizzato, chi dipinge ritratti che non somigliano ai loro originali produce quadri mal fatti. Questo paragone con chi dipinge è riproposto nel libro X de *La Repubblica*: tutta la Mimesis viene accostata al dipingere, a fare prodotti di immagini, infatti la Mimesis viene definita nella sofistica come il produrre immagini. Qui invece siamo ancora nell'ambito della parola di Omero, perciò Mimesis è considerato come qualcosa di drammatico. Però è già, nel III libro, ridotta a un prodotto.

Il termine "Mimesis" è utilizzato per la prima volta da Platone nel *Cratilo*, intendendo l'atto di indicare, con voce o gesto, qualcosa o qualcuno. Dunque è di origine teatrale e pare derivare da "Mimos", e cioè colui che recita con quei gesti; comunque ci troviamo all'interno dell'ambito drammatico. Si è dibattuto se la Mimesis appartenga alle arti plastiche¹ o a quelle drammatiche. Forse primariamente riguarda il contesto drammatico. Nel libro III, il significato è sempre drammatico ma paragonato con il dipingere, mentre nel X libro sono immagini.

Percorso: dall'azione alla fabbricazione. Il libro III è diviso tra Logos e Lexis. Nella prima parte siamo nell'ambito del Logos, del prodotto che è, nella fattispecie, la poesia di Omero, la quale, come abbiamo visto, è falsa. La falsità è dovuta alla cattiva rappresentazione di un'immagine, per esempio quella degli dei tratteggiata in modo negativo. A prima vista sembra che sia questo il problema per Socrate: Omero dice bugie, menzogne, e ciò è pericoloso per i bambini. Subito dopo, tuttavia, diventa chiaro che le falsità dei poeti, derivanti dal fatto che essi ricostruiscono liberamente il passato, non rappresentano in sé il problema; persino Socrate giunge a dire che le menzogne possono rivelarsi utili. Il problema vero è ciò che Socrate chiama la "vera falsità", vale a dire l'eventualità di essere ingannati nella propria mente, ingannati su ciò che è vero, essere vittime della falsità e dell'ignoranza. Questa falsità è la causa di tutte le altre. Il problema riguarda l'anima, è contenuto all'interno della psiche della persona.

La "vera falsità" è ciò che permette al Logos di qualcuno di deviare dalla verità e di introdurre una lacuna tra il parlante e la verità. È come se il Logos del parlante venisse corrotto da questa malattia psichica. I prodotti dei poeti all'epoca di Omero sono manifestazioni di questa anima corrotta e non solo la causa. Socrate vuole eliminare il Logos corrotto perché scaturisce da un'anima corrotta, non integra, e cerca in questo brano di armonizzare il parlante e la verità, Bios e Logos, che in questo caso si traduce in Psiche e Logos, anima e verità. Tale considerazione sembra avere due implicazioni negative:

1. le menzogne dette ai giovani minacciano le loro anime e li rendono incapaci di distinguere tra verità e falsità;
2. un'anima corrotta e danneggiata dice altre bugie.

Il problema principale per Socrate non è dire bugie e menzogne ma il distacco tra anima e verità, tra il parlante e il suo discorso. Sembra che Socrate provi a regolare i poemi o le menzogne, ma il vero obiettivo sono l'integrità dell'anima e la sua armonia con ciò che essa dice, l'armonia tra Psiche e Logos. Lo scopo, quindi, è rendere l'anima meno vulnerabile alla "vera falsità" o alla prospettiva di ingannare se stessa, cioè all'autoinganno. In virtù di tale obiettivo, Socrate ricorre ad un nuovo paragone, collegato

¹ Le arti plastiche sono le arti che trasformano un materiale da una forma ad un'altra tramite uso di scalpelli ecc. o direttamente a contatto con il materiale stesso. L'impiego di vari materiali plastici (creta, plastilina, fibre vegetali, carta, legno, gesso etc.) per la costruzione di maschere estende la catalogazione dei manufatti al settore generico delle cosiddette Arti Plastiche. (Fonte: www.wikipedia.org)

a quanto sostenuto nel *Lachete*: l'anima integra è meno vulnerabile alla paura, così come alla bugia. E l'integrità dell'anima, la sua libertà dall'autoinganno, si può misurare tramite questa mancanza di vulnerabilità dalle influenze esterne; più autonoma è l'anima meglio è.

Nei testi di Platone è presente una tensione tra la Parresia socratica volta a contaminare il discorso degli altri – l'idea del Logos che cambia in positivo il modo in cui vivono gli altri – e l'intento platonico di rendere autonomo il rapporto anima-Logos, considerandolo invulnerabile a ciò che dicono gli altri, postulando quindi l'integrità dell'anima stessa e l'integrità della vita come rapporto tra parole, azioni e pensiero. Si potrebbe definire l'anima sana come un'anima che non è autoingannata, immune ad ogni influenza esterna e consapevole di essere integra a se stessa. Questa anima integra è il terreno in cui Socrate vuole affondare la validità del Logos, come se il Logos dovesse essere una riflessione di questa anima integra. Tutto ciò nella prima parte del libro III.

Qui scopriamo, quindi, un famoso tema platonico: la verità a cui il discorso dovrebbe corrispondere è la verità dell'anima del parlante, la perfezione del parlante, che è quasi divino. Ecco perché Socrate, qui, parla degli dèi di Omero che sono così totalmente integri e non hanno bisogno della menzogna. Le anime dei parlanti dovrebbero essere lo specchio degli dèi. Non è una coincidenza che in questi passi Socrate faccia riferimento agli dèi rappresentati da Omero. Socrate afferma che gli dèi, al pari degli uomini, detestano la falsità (382c/d). Nel caso degli dèi, essi non hanno bisogno di usare la menzogna, invece gli uomini sì; quindi gli dèi non ci ingannano, ma conoscono il passato e non lo devono inventare. Il dio non deve dire menzogne. Gli dèi divengono modelli di un'integrità psichica a cui gli uomini dovrebbero aspirare: ciò, secondo Foucault, costituisce l'emergenza del soggetto pensante.

Nel medesimo brano trovano spazio elementi che si oppongono a quanto detto finora: si tratta del passaggio in cui Socrate descrive gli dèi. Il dio è eterogeneo alla falsità: questa eterogeneità non è articolata solo in termini del Logos, cioè di quello che il dio dice, ma anche in termini di ciò che il dio fa. Non solo il dio non dice menzogne, ma egli non si maschera neppure, non si occulta in parole ed azioni (382e e 383a: "dio non si nasconde in azioni e parole, non si cambia, non cerca di ingannare gli altri, sveglia o dormendo..."). Il principio da seguire, in tutto ciò che è detto e scritto sugli dèi, è che essi non dovrebbero essere rappresentati come coloro che usano la magia, si mascherano, recitano ruoli o giocano in modo falso con parole ed azioni: gli dèi, al contrario, dovrebbero essere completamente estranei al teatro, all'attività teatrale.

Le loro azioni sono vere, esattamente come accade al Socrate del *Lachete*: egli è vero, si presenta così com'è in vita e finisce per costituire il modello per gli dèi di Omero in questo libro de *La Repubblica*. Ritornano gli stessi temi: il divino nell'uomo, l'armonia tra presentarsi come persona vera, senza la Mimesis, e dire la verità. Anche in questa parte del libro III de *La Repubblica*, in cui si tratta del Logos, del contenuto dei poemi di Omero, emerge il tema della verità del parlante che garantisce la verità delle parole. Gli dèi non cercano di ingannarci perché essi stessi sono veri, non si mascherano, si presentano così come sono in azione ed è per questo che dicono la verità. La verità del loro discorso si deve al fatto che essi stessi si presentano come veri: questa è la loro perfezione. Si affaccia, dunque, questo concetto quasi arendtiano dell'unità, dell'unicità di questa figura: essa risiede non solo nella corrispondenza tra il Logos e la verità, cioè nella resistenza che essi mostrano alle menzogne, nell'integrità delle loro anime, ma anche nella resistenza alla Mimesis.

Ci sono quindi due resistenze, che corrispondono alle due parti del libro III:

1. resistenza alla menzogna, alla Pseudos;
2. resistenza alla Mimesis, alla teatralità.

Esse corrispondono ai due temi di Omero, rispettivamente il Logos e il Lexis.

Tutto questo compare nella prima parte del testo, dove emerge già la preoccupazione platonica per la Mimesis: gli dèi si presentano come persone vere che non hanno bisogno della Mimesis, non sono attori teatrali, non mettono la maschera. L'attenzione platonica per la Mimesis drammatica, come attività teatrale, è una questione su cui si tornerà.

Perché la Mimesis minaccia? Perché gli dèi si presentano come persone vere?

Questa verità si deve alla resistenza alla Mimesis. Socrate pretende di tenere separati i due aspetti: abbiamo esaminato il Logos ed ora torniamo alla Lexis. Però anche nella parte sul Logos si registra questa preoccupazione per la Mimesis.

Gli dèi, come Socrate nel *Lachete*, dicono la verità perché si presentano come veri. Dunque la questione logocentrica della verità comporta anche un lato drammatico, è una questione anche drammatica, teatrale, o meglio: la questione del Logos di Omero porta con sé anche la questione del Bios, della verità della vita degli dèi. Si nota dunque un'analogia tra la Parresia del *Lachete* e gli dèi di Platone nel libro III de *La Repubblica*. È come una residua Parresia dove la corrispondenza tra Bios e Logos si dimostra essenziale nella corrispondenza tra anima e verità.

Veniamo ora alla parte de *La Repubblica* in cui Socrate non si occupa più del contenuto di Omero, ma mette in primo piano la Mimesis (392d). Dobbiamo ora esaminare non solo ciò che viene detto, ma anche come viene detto. Passiamo dal contenuto alla prestazione e assumiamo come esempio, come paradigma della parola, la narrazione, come se non ci fossero altre parole che la narrazione. Le narrazioni trattano di cose passate, presenti, future attraverso la Mimesis e la Diegesis. Socrate vuole fare leva su questa distinzione per analizzare la narrazione. Egli afferma che ci sono solo due opzioni in tutta la parola umana: o si fa la Mimesis o si fa la Diegesis, come se la parola fosse divisa in queste due parti, come se la narrazione fosse paradigmatica per tutti i linguaggi. Tutto il discorso platonico sulla parola è orientato contro la Mimesis drammatica; il fatto che qui la Mimesis concerna la parola in generale, e non solo Omero o la tragedia, è evidente nella sezione 394d, quando Adimanto chiede a Socrate: "Io sospetto che lei Socrate chieda se dobbiamo permettere la tragedia, la commedia nel nostro Stato". Socrate risponde, quindi: "Forse, o forse la questione è più ampia e dobbiamo andare dove il vento dell'argomento ci porta". Socrate quindi ci propone l'idea che questo discorso sulla Mimesis non sia solo un discorso su Omero, bensì sulla parola come tale, su come regolare e governare la parola dello Stato.

Qual è la differenza tra Mimesis e Diegesis?

Di solito la distinzione verte sulla prospettiva narratologica: di conseguenza, la Diegesis diventa una prospettiva della prima persona (per esempio: io dico che...), mentre la Mimesis appartiene alla terza persona (cioè imito la voce di qualcuno). Gerard Génée, nel suo *Discorso sulla narrazione*, ricorre a questa distinzione tra Mimesis e Diegesis per parlare di una prospettiva narratologica: cioè, della posizione che io assumo verso la storia che io racconto. Ma non è questo che Socrate vuole sottolineare.

Cosa si intende allora per Mimesis e Diegesis?

La plausibilità della Diegesis, cioè il fatto che si possa parlare senza nascondere se stesso, è la condizione contro la quale si può misurare la Mimesis. La Diegesis c'è fin dall'inizio. Socrate vuole escludere sin dall'origine la Mimesis come qualcosa che corrompe il rapporto 'diegetico' tra parlante ed il proprio discorso. La Diegesis sussiste nel caso in cui il poeta parli nella stessa persona e non cerchi di convincerci che il parlante è nessun'altra persona rispetto a se stesso, afferma Socrate. Non si tratta tanto di una questione di prospettiva narratologica: ciò che conta è che nell'atto di parlare non cerchi di convincere che sono altra persona. All'opposto, mi presento, mi rivelo come me stesso nell'atto in cui parlo, per cui la Diegesis diventa una sorta di Parresia: offro una certa verità, cioè la verità di me, anche se racconto delle bugie su Omero; però c'è una certa verità, che è quella di Omero, per esempio. Anche nel mito esiste una sorta di verità, quella del parlante, che dovrebbe essere libera dalla Mimesis. Ecco perché all'inizio abbiamo sostenuto che la Parresia deve essere libera dalla Mimesis.

La Mimesis, al contrario, non è solo l'imitazione di altri, ma è il nascondersi nella parola, quindi l'uso perverso della parola. Ad esempio, Omero imita Achille, però, così facendo, si nasconde, dunque perverte l'uso corretto della parola, rappresentato dalla rivelazione del parlante. Non si può recitare un ruolo, fingere di essere un altro: bisogna promettere, in un certo senso, la verità di se stessi.

Che cosa garantisce la distinzione rigida, che vuole fare Socrate, tra il parlare in modo che ognuno disveli se stesso e il modo di parlare in cui ci si nasconde?

È il tema del corso: l'unità o unicità del parlante, che è la verità del discorso di Socrate quando egli discute di Omero con Adimanto. Socrate si svela non fingendo di essere un altro: questa è la verità fondamentale. Ciò che conta in questo passo è che Omero si rivela e si mostra così com'è: questa è la sua verità. Un tipo di verità non molto platonico, però, qui sussiste: la verità, l'unicità della persona e del parlante, l'essere uno del

parlante. È questa la condizione ontologica di questa distinzione, senza l'essere unico del parlante questa distinzione non funziona.

La Mimesis, al contrario, implica la scomposizione del parlante in una pluralità, pervertendo, quindi, questo rapporto univoco che ci dovrebbe essere tra parlante e discorso. La preoccupazione di Socrate per la Mimesis trova il suo fondamento nell'idea della parola in generale intesa come la manifestazione della verità di ogni vita. È come se il problema di Socrate fosse ontologico ancora prima che politico. Detto altrimenti: io sto parlando a una persona che non è una, ecco quindi la possibilità spaventosa della Mimesis. Chi pratica la Mimesis drammatica, il Mimetis, si confronta con una persona radicalmente frammentata, quindi il suo discorso è una perversione dell'uso umano del linguaggio, che dovrebbe invece manifestare questa unicità. Troviamo tutti i temi arendtiani già in questa distinzione platonica tra Mimesis e Diegesis.

Nonostante la prima parte del libro III sembri occuparsi dell'integrità dell'anima, dell'integrità del pensiero, della psiche come condizione di qualsiasi Logos politicamente sano, è presente nel contempo un'altra questione, e cioè l'unità del parlante stesso, indipendentemente dal discorso dell'anima e dal contenuto del discorso. Si tratta dell'integrità, dell'unità del parlante, che Socrate descrive in termini fisici e corporali, per esempio quando parla della Mimesis come modo di rappresentare qualcuno usando la voce e il portamento. L'unità del parlante pare tradursi, in questo testo, in unità della voce e del portamento, che deve essere, per il parlante stesso, inimitabile. Questa distinzione è garantita dal fatto che un dato parlante non può imitare se stesso: ciò garantisce o valuta l'unità della vita. La verità di ogni vita, quindi, non è una verità psichica, non è l'integrità dell'anima, del pensiero, della razionalità, ma è l'integrità della mia voce, del corpo, del modo in cui io mi presento davanti agli altri senza la Mimesis.

La minaccia della Mimesis.

Sembra che si tratti di una valorizzazione della Poiesis. Socrate sostiene l'inutilità del principio precedentemente adottato: un uomo svolge bene un unico lavoro e, se prova a dedicarsi contemporaneamente a tanti lavori, la divisione dello sforzo lo porta a fallire nel lavoro in generale.

Qui Platone si riferisce ad un passo de *La Repubblica* (370b nel Libro III), in cui si afferma che un lavoro corrisponde ad una persona; una sola tecnica si addice ad ogni persona; ogni persona, dunque, dovrebbe avere la sua tecnica. Per esempio, chi produce dolci ha la tecnica dell'arte bianca e saprà combinare i diversi ingredienti (uova, farina, zucchero, ecc.) per i suoi prodotti. D'altra parte, se questa persona andasse a costruire case fallirebbe, perché possiede esclusivamente la tecnica di produrre dolci. Quindi, una tecnica e una persona: è assimilabile alla regola della Poiesis. Secondo la Poiesis, per fabbricare, produrre qualcosa bisogna possedere la tecnica giusta. Essere depositari della tecnica – Techné -, spiega Platone nel libro X, significa avere in visione nell'anima, per tutto il tempo della produzione, l'oggetto che si intende produrre (come, per proseguire con l'esempio, il pasticciere ha in mente il dolce o la torta che vuole confezionare: per tutto il tempo della produzione, ha già nella mente quello che vuole fare con le mani, mettendo insieme gli ingredienti giusti, in modo tale che, al termine, si otterrà il dolce finito.

È un'attività che comporta il raggiungimento di un certo fine utilizzando per tutto il tempo questa tecnica, che consiste nell'avere bene in mente ciò che si fa, durante tutto il tempo necessario alla produzione. Questa è la Poiesis, il principio per cui ad una persona corrisponde una tecnica.

È alquanto strano che Socrate, a questo punto del libro III, faccia riferimento a tale principio. Nel caso del libro III, si tratta della Mimesis drammatica, quindi non l'attività della fabbricazione, ma invece un'attività di Praxis e con precisione di Lexis, cioè l'atto di parlare. Da ricordare che questo è l'ambito della discussione in questa parte del libro, cioè la sezione 392d.

Socrate afferma, a questo punto, di non voler più discutere del contenuto del libro di Omero e di voler passare, invece, a ciò che riguarda il Lexis.

Egli vuole spiegare la minaccia della Mimesis facendo riferimento ai principi stessi della Mimesis. Questa è l'ambiguità che appartiene all'uso platonico della Mimesis: quest'ultima risiede nell'ambito drammatico del parlare e dell'agire, però viene, in ultima analisi, definita come un'attività di fabbricazione (dipingere, produrre dolci, abitazioni o letti, ecc.)

Qui la Mimesis viene interpretata come una minaccia al buon lavoro: il pasticciere vuole diventare un imprenditore edile, ma ciò non è possibile in quanto non ha la tecnica adatta a costruire case: non ha in mente l'idea della casa.

La Mimesis interrompe in un certo senso questo principio di tecnica/ lavoro, tecnica/ attività. È un concetto che governa anche il libro X, dove troviamo l'attacco alla Mimesis, percepita come Poiesis inferiore. Platone parla di letti: i letti su cui dormiamo e l'idea di letto. La Mimesis diventa, nel libro X, una Poiesis inferiore, non tecnicamente giusta; la Poiesis è senza tecnica. La Mimesis è la Poiesis senza tecnica: tale concetto si può esprimere con l'immagine del pittore che dipinge un quadro senza idea, senza tecnica.

Questo passaggio viene di solito interpretato avvalorando l'ipotesi che la minaccia della Mimesis sia rivolta contro la Poiesis. Questa è una possibile risposta.

Occorre concentrarsi ora su un'altra minaccia, proprio perché l'ambito della discussione è il Lexis (parlare). Questo è un aspetto che non viene considerato spesso. Si tende ad ignorare che la Mimesis è un problema introdotto dal Platone de *La Repubblica*, nell'ambito del parlare – cioè Lexis – e non del produrre o del fabbricare. L'atto fisico di usare la voce e parlare ad un pubblico (come lo stesso Platone sta facendo rivolgendosi ai greci) è "un'attività senza tecnica".

Si potrebbe osservare che, per la politica a cui Platone vorrebbe opporsi, il Lexis rappresenta l'attività senza tecnica per eccellenza, in quanto attività che definisce la politica nella Agorà, dove tutti gli uomini sono uguali e, come tali, possono parlare e scambiarsi parole: non serve alcuna tecnica per farlo.

Non bisogna essere esperti per parlare politicamente nell'Agorà. Ne deriva un'isonomia dell'uomo che si trova con i propri coetanei, con i propri uguali, perché è la parola che produce l'uguaglianza, in un certo senso. In questo caso, la tecnica non è determinante. Essa è fondamentale se ci si vuole riferire all'esempio precedente (produrre dolci) ma qui non è importante. Non conta ciò che dici, ma conta il fatto che lo dici. Non è il Logos generale che definisce la Polis (una chat room dove scambi delle idee con qualcuno che vive in Bolivia non costituisce una Polis) O la sfera pubblica globale; si tratta invece di una sfera contestuale, quasi teatrale, dove ci si scambia il Lexis.

Questo è il contesto del discorso platonico in questo passo. Socrate esamina non solo ciò che dice Omero, ma anche il modo in cui Omero agisce, perché il Lexis è un'attività politica da analizzare.

Si potrebbe dire che *La Repubblica* persegue un duplice scopo:

1. delegittimare il Lexis come attività politica;
2. legittimare la produzione.

Secondo tale interpretazione, l'obiettivo è di arrivare ad una politica in cui l'arte di parlare non sia essenziale: ad avere importanza sarebbe la Poiesis, l'attività noetica indicata nella tecnica che la sostiene.

È sulla base di questa lettura che spesso la minaccia della Mimesis viene considerata non dal punto di vista del Lexis ma dal punto di vista della Poiesis. A questo punto, bisogna chiedersi se sia un puro caso che la Mimesis venga introdotta nell'ambito del Lexis. Se andiamo a leggere i passi da 392d fino a 394, notiamo, in questa discussione del Lexis, la problematizzazione della Mimesis in opposizione alla Diegesis.

Questa distinzione è fondamentale:

- la Mimesis è narrazione raccontata in terza persona (per esempio, Gabriella vi ha detto...)
- la Diegesis è racconto in prima persona, autobiografico ed obiettivo di ciò che è successo, usando la propria voce.

Tuttavia, nel testo, Platone non indica questa prospettiva, e perciò riteniamo che sussista un errore di interpretazione.

C'è un problema che non è stato abbastanza chiarito e costituisce un'altra minaccia portata dalla Mimesis, forse il tema dominante de *La Repubblica*: tale questione si rivela solo se si capisce l'importanza della Diegesis, per opposizione alla quale la Mimesis si definisce. Platone non riesce a dare la definizione della Mimesis senza prima passare dalla Diegesis.

Nella sezione 392d, Socrate afferma: "Delle relazioni che raccontano cose passate, presenti, future, si usa o la Diegesis o la rappresentazione". Si riprende, cioè, la dicotomia tra Diegesis (narrativa semplice) e Mimesis (rappresentazione).

Già a questo punto, si può notare l'esistenza di una tradizione che tende ad identificare la Diegesis in prospettiva non narratologica.

Adimanto risponde: "Non ho capito bene che cos'è detto".

Di norma, quando in un dialogo platonico l'interlocutore di Socrate non ha ancora chiaro quello che si vuol dire, è probabile che Platone stia usando una parola in modo inconsueto, non familiare. Questa distinzione è un'invenzione di Platone, che la introduce a partire dalla definizione della Diegesis, anziché della Mimesis. Infatti, per comprendere la minaccia della Mimesis, occorre innanzi tutto capire che cos'è importante nella Diegesis.

La Diegesis è importante per due motivi:

- È un atto del parlare che non nasconde il parlante. Questo è un tema arendtiano, che, curiosamente, ritroviamo in Socrate. Se si legge la sezione dell'azione di *The Human Condition*², si conclude che, a giudizio di Arendt, il parlare disvela il parlante. È il parlante nella sua unicità che conta.
- La Diegesis è una sorta di prova dell'unicità del parlante: unicità di voce e portamento. Al contrario, la Mimesis non ha un significato proprio. È l'atto di imitare qualcun altro in voce, portamento, in modo tale che il parlante si nasconda. L'enfasi dovrebbe cadere su quest'ultimo concetto, sul fatto che il parlante si nasconde, produce una sorta di maschera vocale. È come se uno di noi si nascondesse attraverso l'atto di parlare.

Qui occorre capire la minaccia della Mimesis, intesa come una perversione della parola umana, dell'uso della parola umana in un senso più ampio, perché nasconde il parlante e distrugge l'unicità e l'unità dello stesso, rendendolo multiplo.

L'effetto della Mimesis/imitazione è duplice:

1. nasconde il parlante;
2. minaccia l'unità del parlante frammentando chi la usa.

Attraverso la Mimesis si può imitare chiunque. In teoria, si possono imitare tutti coloro che vivono, che sono vissuti e che vivranno, morti o vivi, falsi o veri, personaggi reali o personaggi inventati. La possibilità di imitare senza limiti implica una molteplicità senza limiti, la molteplicità infinita contro l'unità.

Si tratta di un notissimo tema di Platone. La gerarchia delle idee è fondata sullo stesso principio: le idee sono uniche. Non possono coesistere, dunque, due idee di letto: a fronte di una sola idea di letto, nel mondo esiste una serie infinita di letti.

La Mimesis, nel libro X de *La Repubblica*, è ancora più generalizzata, perché "è lo specchio con cui tu puoi fare tutto", dice Socrate. Con lo specchio si può dipingere e imitare senza limiti. C'è il pericolo di moltiplicare l'uno, ma, nel libro III, non è presente una gerarchia ontologica delle idee, bensì la corruzione dell'unità della persona. Non dell'unità dell'idea, che è importante, ma è l'unità del parlare dell'essere umano, l'unità ontologica, che viene corrotta.

Quindi ci sono due minacce legate alla Mimesis: la prima è più nota, ma anche questa seconda è importante ed interessante, perché ci permette di comprendere che la Mimesis non è solo un pericolo per una politica fondata sui principi della fabbricazione, della Poiesis. Socrate, infatti, percepisce come primaria la preoccupazione che riguarda la Mimesis teatrale, l'imitazione drammatica che mette in pericolo l'unicità e l'unità dell'essere umano (sebbene abbia comunque senso il timore di chi afferma: non puoi avere un operaio di auto se produci i dolci).

È questo il pericolo che interessa e su cui occorre concentrarsi. Sono passi che non si conformano alla lettura tradizionale.

Riassumendo:

MIMESIS	DIEGESIS
- nasconde	- non nasconde il parlare
- moltiplica	- unicità/unità voce e portamento

Perché la Mimesis teatrale è una minaccia? Non bisogna imitare le tecniche delle arti, cosa che risulta evidente. Il resto del dialogo torna alla questione della polis. Se lo si legge tenendo presente la Parresia, la centralità della Parresia per Socrate, allora si chiarisce meglio il concetto.

È importante il fatto che chi parla sia colui che parla, importa che ci sia un legame stretto tra una persona ed il suo discorso. Politicamente, è rilevante che il discorso di Socrate sia di Socrate e non di Achille.

² H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University Press, 1958 (trad. it. *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1964).

Ed ecco da qui il titolo: “Che importanza ha?” Io mi assicuro attraverso il tuo modo di parlare che sei proprio tu che mi parli.

Cosa succede politicamente se io mi confronto con qualcuno che mi parla senza poter capire chi mi parla? Questa è la minaccia della Mimesis: io sono continuamente in confronto con delle persone che si moltiplicano, che ogni giorno, in ogni minuto, sono diverse. Per questo motivo, non posso tenere alcun orientamento, perdo in un certo senso l'orientamento ontologico che io condivido nel mondo con esseri singoli. Tale orientamento è indispensabile per poter agire anche storicamente, per capire la storia. Se ci si nasconde attraverso le proprie parole – il proprio Lexis – allora anche la propria vita è messa in discussione. La propria integrità, il proprio Bios, non solo il proprio Lexis, sono messi in discussione.

La verità fisica entra in contatto quella psichica?

Sì. I due casi che abbiamo visto mostrano come la verità psichica, la verità poetica, sia condizionata dalla verità di ogni vita, che è una verità del Bios interno, comprendente pensiero, parole ed azioni.

Perché in Socrate c'è la tendenza a mostrare la politica come Poiesis e non come Lexis?

Iniziamo dal Lexis come modo privilegiato di Azione: si tratta semplicemente dell'idea che la politica è azione, è soprattutto parlare. Perché parlare? Si parla anche solo per motivi banali o come dice la diplomazia: “o parli o uccidi”. Quindi l'azione senza parole è violenza.

Arendt sottolinea che, nell'*Antigone* di Sofocle, la protagonista compie il gesto di spargere la terra sul feretro del fratello. Tuttavia, questo fatto resterebbe ambiguo se Antigone non si assumesse la responsabilità attraverso la parola, dicendo: “Io ho fatto”. Se non lo avesse detto, la sua azione sarebbe potuta essere addebitata al vento.

Quindi, il Lexis nella politica è importante perché comporta la pluralità dei parlanti. Socrate non parla a se stesso, da solo, ma parla ad altri. Non si può essere da soli a parlare. Non ci sono fini o scopi raggiungibili attraverso questo mezzo. Nel momento in cui parlo posso avere lo scopo di farvi capire qualcosa, ma, se apro la bocca per rispondere alla domanda e l'altro si sente offeso, il nostro rapporto diventa un litigio o una tragedia greca. Ebbene, esiste sempre questa possibilità nell'azione, e soprattutto nel parlare. Non è il comunicare che conta nel parlare. Come dice Arendt, ad un certo punto, se la funzione fondamentale fosse solo quella di comunicare, vi si potrebbe adempiere attraverso segni, gesti ecc.

L'atto di parlare va molto al di là del puro comunicare.

È un'attività che affonda le sue origini nel parlante, nell'essere che parla, nell'animale che ha il Logos, come dice Aristotele, e che, in teoria, non è anonimo.

Se si va all'Agorà e si parla con altri uomini, non si resta anonimi, nel momento in cui ci si assume responsabilità di quel che si dice.

Su questo punto, invece, Platone riscontra dei problemi, legati all'eventualità che la persona non conosca perfettamente i fini delle proprie parole: l'imprevedibilità e la contingenza.

È il culmine della tragedia greca: Edipo non può sapere in anticipo il significato o il fine delle sue parole. Questa è la tragedia della condizione umana. La tragedia greca ci mostra l'azione come problema, ed è un problema enorme per Platone: l'imprevedibilità. Non ci può essere alcuna stabilità nella Poiesis, come succede nella tragedia greca. Ogni opera della tragedia greca mette in crisi la città. Bisogna quindi cercare di rendere prevedibile il modo di vita della città.

Leggi della città

Costituzione = i filosofi sono gli artefici delle costituzioni e delle leggi. Essi le emanano perché la Politeia, la repubblica, dura nel tempo e dura più della vita degli attori che abitano la città. Occorre rendere la Politeia stessa stabile come una casa, realizzandola bene come il pasticcere fa con i suoi dolci.

In questo caso, la tecnica crea la possibilità di una gerarchia, in cui il filosofo è colui che è in grado di giudicare le tecniche degli altri.

Per questa ragione il filosofo è il re della città: la sua tecnica comprende tutte le tecniche. Però il filosofo ha un concorrente per questa posizione di detentore di “tecnica delle tecniche”: si tratta dell'artista, anch'egli in grado di fare tutto.

Il filosofo deve competere con l'artista per dimostrare che la sua tecnica è quella vera: a tale scopo si servirà della Poiesis, dimostrando che l'artista non fa niente.

Orientare la politica verso la Poiesis dà stabilità alla città, che durerà nel tempo, fondando sulla tecnica il governo delle attività che convivono nella Politeia. Non si può governare la sfera della parola se non in opposizione la violenza.

Tuttavia, molti dei suggerimenti di Platone non sono stati presi sul serio: il filosofo non è mai diventato re. È fondamentale capire l'orientamento che nega l'importanza della sfera attiva.

Con e contro Arendt, occorre valutare quanto rimanga di una certa preoccupazione che concerne solo la Lexis.

Perché Platone si occupa degli artisti? Tale interesse è anomalo: perché occuparsi di Omero o delle tragedie greche per poi orientare le arti, comprese quelle drammatiche dalla Praxis alla Poiesis, e poi sottovalutare le attività stesse?

Platone non vuole censurare le arti o bruciare i quadri, ma dar vita ad un'investigazione tesa a definire diversamente l'attività critica.

Quindi, ricapitolando, Mimesis sembra derivare dal dialetto siciliano: Mimos si riferisce agli attori che, per strada, imitano qualcuno o qualcosa, restando in silenzio.

Il *Cratilo*, uno dei primi testi di Platone, si chiede da dove derivino i vari nomi (tavolo, cane, ecc.). Mentre si dedica a questo discorso sul nome, Socrate dice: "Se voglio indicare qualcosa senza un nome, devo fare Mimesis".

La Mimesis è drammatica ma non politica: semplicemente, è un modo per indicare senza usare i nomi o le parole.

Il termine Mimesis si staglia su un orizzonte drammatico: le origini della parola e del concetto sono drammatiche, nell'accezione di *rappresentazione*.

Ciò indica il nostro concetto occidentale ed europeo di rappresentazione. Hobbes è il primo pensatore politico moderno ad utilizzare questa parola. Sulla sua scia, la rappresentazione rimanda al modo in cui il sovrano rappresenta: l'uno che rappresenta la molteplicità. In questo caso, la rappresentazione non è drammatica (ad esempio, il Presidente del Consiglio non imita in voce e gesti: egli rappresenta in senso politico, senza rappresentare drammaticamente).

Anche Hobbes ammette che la rappresentazione è un concetto preso a prestito dal teatro, che, tuttavia, finisce per emanciparsi dal contesto teatrale.

Nel libro III de *La Repubblica*, la Mimesis riguarda la parola e concerne gli esseri umani. Non si tratta più di imitare più un cavallo o un tuono – i suoni della natura, insomma: tutto diventa un problema politico, perché gli esseri umani si imitano a vicenda. Ad esempio, se Omero imitasse un uccello, ciò sarebbe politicamente irrilevante; ma se decidesse di imitare altre persone, la situazione diverrebbe problematica, perché non si saprebbe più chi sia Omero. O ancora: se io entrassi in un'aula e fischiassi, la mia umanità non verrebbe messa in discussione; viceversa, se ogni giorno mi presentassi a lezione con un'altra voce, un altro portamento o un'altra personalità, allora gli studenti si chiederebbero chi è la persona davanti a loro.

La Mimesis diventa, appunto, un problema politico e quindi l'orizzonte della parola è drammatico.

Il libro III si occupa della Tecnica (Techné).

Da 394a sino a 395e, la Mimesis è definita per differenza dalla tecnica: chi ha tecnica non imita.

Nel libro X, Glauco e Socrate elogiano la loro scelta di escludere tutta la rappresentazione dallo stato: "Abbiamo fatto bene ad escludere la tragedia ed Omero dallo Stato". Socrate chiede, inoltre (395c), che cos'è la rappresentazione (in greco: Holos Mimesis = completo Mimesis). Essa ha abbandonato i toni drammatici. Socrate nega la sfera drammatica da cui deriva il MIMOS, chiedendo che cos'è la Mimesis come tale, la rappresentazione. Da qui parte un'analisi molto particolare, che ci accingiamo ad esaminare.

Socrate afferma che non sono gli occhi buoni che vedono le cose giuste: qui vedere è concepito in termini di visione.

Il concetto di visione (Epyscopantes) implica avere in mente, per tutto il tempo in cui si parla, l'oggetto di cui si sta parlando. È una tecnica analoga a quella del pasticciere ha in mente il dolce per tutto il tempo in cui lo sta producendo, ma in questo caso si tratta di una tecnica del dialogo. Qui Socrate e Glauco hanno in mente ciò che vogliono dire per tutto il tempo in cui parlano. La visione noetica di questo concetto stabile, fermo, visibile, determina la parola e viene a governare la sfera acustica. La parola, dunque, passa in secondo piano, dopo il pensiero.

Socrate e Glauco vogliono entrare in sintonia su questa visione e dicono: "Tu vedi la stessa cosa che vedo io nella mia mente? Sì Socrate, e allora andiamo avanti e parliamo di questa cosa che noi entrambi seguiamo". Così mirano a definire la Mimesis come se fosse una visione.

Tutta la sfera drammatica e acustica a cui apparteneva la MIMESIS sparisce come per magia: essa si trasforma in un concetto che necessita di una definizione. In seguito, prendono in considerazione l'esempio della singola forma (Eidos, Idea) e delle Molteplicità'.

Un esempio di Eidos o Idea è il letto. La corrispondente molteplicità sono i letti o più letti. Si pone, allora, il problema dell'uno e dei molteplici, della corrispondenza tra un parlante e un discorso e tra un parlante e molti discorsi. L'orizzonte si sposta dalla sfera acustica della parola, dell'azione del Lexis, e approda a un problema di Poiesis, di fabbricazione. Questo percorso della Mimesis è utile per valutare o sottovalutare l'azione.

I ragionamenti di Platone sulla molteplicità possono apparire strani, specialmente se riferiti agli ultimi decenni, che hanno visto l'avvento della cultura di massa. Ciò è stato raccontato anche da Pirandello, nel suo libro *Uno, nessuno e centomila*, in cui si dimostra come ognuno di noi sia, contemporaneamente, uno, nessuno e centomila persone diverse.

Rifacendoci ad Hobbes, che ha inventato la categoria di *massa*, notiamo che egli oppone la singolarità alla molteplicità, oppone l'individuo alla massa, la quale non è nient'altro che un insieme di individui, dove la singolarità, l'unicità, non conta nulla. La massa, nella modernità, nasce nel momento in cui la singolarità e l'unità non costituiscono più un problema.

Nel brano del libro III de *La Repubblica* che abbiamo preso in considerazione, ciò che preoccupava Platone, e cioè che ogni parlante deve essere un'unità, un uno inconfondibile e non imitabile, non sarebbe più un problema.

Hobbes non è minimamente interessato a questo. Per lui, ogni individuo è uguale a qualsiasi altro individuo, in maniera indistinguibile. La singolarità non conta più e la massa diviene un insieme unico, rappresentato dal sovrano, il quale è la persona o la cosa (es. il parlamento) che compie l'atto di rappresentare, unita in un *commonwealth*, la massa sola contro un altro gruppo di individui. Tale si presenta lo scenario a livello internazionale, perché, secondo Hobbes, non può esistere una sovranità globale e la guerra di tutti contro tutti si traduce in guerra internazionale, in cui i paesi, o le diverse nazioni e sovranità, si oppongono a vicenda.

Il punto da evidenziare è che, con Hobbes, il problema dell'unità della vita sparisce dal discorso politico.

Se la politica diventa una questione di fabbricazione, cosa può importare a Platone della Parresia, del discorso libero? Non diventerebbe, piuttosto, una fonte di crisi per l'unità politica?

Certo, però occorre tenere presente che Platone non è molto chiaro sulla Parresia, cambia spesso idea. Il contrasto tra Platone e Socrate è di difficile risoluzione.

Si può affermare che la Parresia, com'è stata descritta finora, è un valore per Socrate, ma non per Platone. Più Platone va avanti nei suoi scritti, meno evidente è l'approccio socratico.

Platone è un imitatore. La Parresia per Platone non è un valore, bensì un incubo, perché ogni Bios ha il suo discorso, il suo Logos.

Tuttavia, ha valore per Socrate. Per Foucault, infine, Socrate è una figura centrale della Parresia, poiché egli capisce che non significa semplicemente opporre il Logos al Nomos, alla Legge. Piuttosto, il soggetto cerca, attraverso la sua parola (che dovrebbe corrispondere a quello che fa, a come vive) di disvelare se stesso. È l'attività didattico-pedagogica.

La Parresia è un concetto che appartiene alla democrazia.

Platone è, in questo senso, antidemocratico, sebbene, in questi termini, l'affermazione sia riduttiva e semplicistica e sebbene la tradizione dominante abbia considerato solo una parte del pensiero di Platone. Quindi, il lavoro degli intellettuali consiste nel riconsiderare certe categorie che non sono state apprezzate appieno dalla tradizione: è un lavoro di interpretazione. Occorre andare a leggere il Socrate della Parresia, accostandolo a quanto sostiene Platone: questo è lo scopo di Foucault.

Inoltre, egli vuole porre l'accento sulla Parresia antica, che si suddivide in socratica e cristiana, come se ci fosse un'evoluzione. Foucault sottolinea come, nel Cristianesimo,

l'aspetto del rischio, l'aspetto fisico, svanisce: la Parresia diventa, quindi, una sorta di autocritica, di cura di sé. Il rischio della vita non è più il centro focale. Questa parte del discorso qui interessa meno, perché la figura di Socrate è intermedia: non è più sulla posizione che contrappone Logos a Nomos, ma neppure riducibile al moralismo del Cristianesimo. Egli ci offre una via per leggere Platone in modo diverso.

Finora abbiamo visto, in Platone, la trattazione del tema dell'unità di una vita in modi diversi, dal punto di vista dell'integrità e dei modi in cui si manifesta in un rapporto privilegiato tra parlante e la sua parola.

In primo luogo, è la figura di chi fa Parresia ad unire Bios e Logos, la vita e la parola, attraverso questo insieme di azione e pensiero. Quindi, nella prima parte de *La Repubblica*, abbiamo considerato l'unità psichica del pensiero, che dovrebbe, in teoria, preservare l'essere umano dalla falsità (nello stesso modo in cui Dio non ha bisogno di falsità). Ogni discorso classico sulla menzogna comporta un discorso sull'anima. L'integrità fisica è sempre presupposta da questi discorsi sulla bugia.

La menzogna si misura in relazione all'integrità psichica di una persona: sia la coincidenza, sia la volontà, sia l'anima sono tematizzate insieme alla bugia.

Nella prima parte del libro III de *La Repubblica*, affiora questa corrispondenza tra il discorso dell'unità psichica – l'unità della vita psichica – e il contenuto della poesia di Omero. Quindi, il discorso sulla Psiche diventa l'aspetto da privilegiare nel ragionamento sul Logos in Omero, una concentrazione sulla semantica. Omero va considerato come prodotto e non come espressione orale – sia per il privilegio che egli accorda alla semantica, sia per il fatto che la sua poesia viene considerata un prodotto dell'avvento della scrittura.

Abbiamo poi esaminato, nell'ambito del Lexis, dell'arte di parlare, la distinzione tra Mimesis e Diegesis, prendendo in considerazione le minacce diverse dalla bugia, cioè la minaccia portata dalla Mimesis.

Nella discussione finora svolta, abbiamo preso atto del duplice rischio insito nella Mimesis:

- innanzi tutto, essa rappresenta una *minaccia per il lavoro*.
Si pensi al passo 394e, dove Socrate dice ad Adimanto: "Non vogliamo che i nostri guardiani siano capaci a recitare molti ruoli". Ciò è coerente con i principi che abbiamo enunciato prima, in base ai quali un uomo svolge bene un solo lavoro e, se cerca di farne molti, la divisione dello sforzo gli impedirà di lavorare bene. Di conseguenza, un uomo non può recitare bene tante parti. Quindi, la prima interpretazione è che la Mimesis possa costituire una minaccia alla Tecnica (Techné), al rapporto privilegiato tra una persona e la propria tecnica. È una minaccia alla Poesis e non al Lexis.
È curioso il modo in cui Socrate cambia, in maniera quasi impercettibile, l'oggetto della discussione: dall'arte del parlare si passa al produrre riferito alla Tecnica.
Ne *La Repubblica*, la Mimesis stessa sembra facilitare questo passaggio dalla sfera del Lexis, del parlare, dell'azione, alla sfera della produzione. La Mimesis, nel libro X, viene esaminata a partire dalle categorie del *produrre* e da quelle dell'*agire*.
Ciò può apparire paradossale, perché Platone nega l'importanza del parlare.
La prima interpretazione è così riassumibile: la Mimesis minaccia la corrispondenza privilegiata tra una persona ed il lavoro che questa persona svolge, corrompendo il rapporto tra la persona e la sua tecnica.
- Resta ora da considerare la minaccia portata dalla Mimesis nella prospettiva del Lexis. Qual è il pericolo in questo senso?
Visto che ci troviamo nella sfera del parlare fonetico, né il contenuto di Omero né la tecnica paiono rappresentare il problema, perché il Lexis, per qualsiasi greco che legga Platone, non è importante come tecnica nel parlare: è un'attività senza tecnica. Qual è, dunque, la minaccia?
Essa è rivolta all'unicità della vita. La Mimesis mette a repentaglio la verità della vita, la quale racchiude la possibilità di una rivelazione, di un disvelare una vita umana come si dovrebbe manifestare in parola. È come se, in una vita umana, la verità si dovesse manifestare nell'atto del parlare: la Mimesis blocca, rovina, corrompe questa possibilità, negando alla vita umana la possibilità di palesarsi. Ci troviamo di fronte ad una perversione della parola umana, la perversione più radicale che possa esistere. Questo è ciò che accade nel teatro, che è Mimesis per eccellenza. Omero usa la Mimesis, ma anche la Diegesis. Il teatro, viceversa, ricorre solo alla Mimesis,

mostrandosi, quindi, realmente perverso, perché dà spazio a tante persone che parlano ma non si disvelano. Si assiste ad una scena molto strana, in cui non si sa con chi ci si confronta: c'è una maschera, ma non una persona che si disvela.

La minaccia della Mimesis drammatica, cui Platone accenna in questo passo, non coincide con la minaccia del teatro generalmente rintracciabile in Platone. Di solito, infatti, si pone l'accento sul fatto che il teatro si oppone alla verità o che, come è spiegato nel libro X, il teatro mina la salute psichica del cittadino (per esempio, facendolo lamentare o piangere eccessivamente).

Qui, invece, ritroviamo altre forme di minaccia, probabilmente più interessanti. Mentre il teatro, nel libro X, minaccia solo la Psiche, solo l'anima e il pensiero, la corrispondenza tra anima e città, tra salute dell'anima e salute della città, qui emerge un nuovo pericolo per la politica, a mio avviso, anche più profondo: la Mimesis, nel teatro, mette in crisi, in un certo senso, lo status ontologico del parlante, coinvolgendo la verità della vita umana al di là della psiche.

La Mimesis, all'estremo, minaccia il Bios. La vita incarnata, singola, unica di ogni parlante viene minacciata dalla Mimesis, che sfida il significato politico in questa singolarità. Si tratta di una minaccia all'unità dell'essere umano, perché la Mimesis moltiplica i parlanti, paventando il pericolo della moltiplicazione senza fine. Servendosi della Mimesis, è possibile recitare il ruolo di qualsiasi persona viva, morta o anche finta, senza limiti. Platone e Socrate vogliono porre un limite alla Mimesis attraverso la Diegesis: parlando come se stessi, ci si disvela come se stessi. L'unica cosa che non si può fare è imitare se stessi.

Questo è il limite della MIMESIS: non si può parlare come se stessi attraverso l'imitazione.

Platone tratta anche temi che saranno cari ad Adriana Cavarero.

Il testo *A più voci*³, a pag. 9, parla di Calvino e della sua intuizione filosofica: "Incoraggiato dalla costitutiva falsità dei discorsi politici, il re orecchio, al contrario di quanto fa da secoli la filosofia, si concentra sul vocalico ignorando il semantico".

È l'operazione che Platone compie nel passo esaminato, in cui parte dalla semantica – dal Logos di Omero, il contenuto della poesia di Omero – ma poi considera, anche se solo per un paio di pagine, la sfera acustica, la parola come atto fonetico, l'azione del parlante nella sua unicità che si presuppone sia anche incarnata, nel portamento, nel corpo.

A pag. 10, Cavarero afferma: "Come spesso accade all'orecchio della politica e, per ragioni affini, della filosofia, essa si esercita ben di rado a percepire la voce dell'esistente umano in quanto unico".

Ed è proprio quello che fa Socrate in questo passo. Egli può imitare Omero, e lo fa, ma può anche parlare come se stesso. Il secondo aspetto è quello più rilevante: la precondizione della Mimesis è il fatto che si possa rivelare se stessi solo in modo non mimetico.

In seguito, si incontra anche il tema della verità della vita. Pag.11 del testo di Cavarero: "Ciò che comunica chi parla è precisamente l'unicità vera, vitale e percepibile di chi la emette".

La questione della verità della vita, della verità della vitalità, della carne, il fatto che – come sostiene Cavarero – la voce proviene dalla vitalità dei polmoni, del sangue, dalla gola è ripresa dalle osservazioni di Platone sul Bios, sul rapporto Bios/Logos, la vitalità della verità, la vitalità di una vita.

Pag. 14: Calvino attira la nostra attenzione su ciò che potremmo chiamare *fenomenologia vocale dell'unicità*. Si tratta di un'ontologia che riguarda la singolarità incarnata di ogni esistenza, in quanto essa si manifesta vocalmente.

Questa ontologia, o fenomenologia dell'unicità, è il presupposto da cui muove Platone e su cui si fonda ciò che è minacciato dalla Mimesis. Platone percepisce e prevede non solo questa ontologia, ma anche il pericolo maggiore che incombe su di essa.

Non troviamo in Platone e ne *La Repubblica* i temi su cui Cavarero si sofferma, ma occorre ricordare l'argomento del corso: "Che cosa importa chi parla?", che importanza ha chi parla, dunque, sia per Platone che per Cavarero.

Iniziamo con Cavarero: non ha molta importanza chi parla, però importa che ci sia un chi che parla. La voce è l'elemento fondamentale: le permette di focalizzarsi su una fenomenologia vocale dell'unicità e della singolarità della voce umana come percepibile.

³ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Questa condizione costituisce un orizzonte dove i parlanti, al di là di quello che dicono, comunicano la loro unicità vocale.

La voce, per Cavarero, è assolutamente vera, non ha alcuna componente di falsità perché non può omettere di rivelare la verità della vita da cui deriva, la profonda vitalità della gola, dei polmoni ecc. Non può evitare di rivelare la verità di una vita come unicità incarnata. Non può esimersi dal rivelare.

Si tornerà in seguito sul problema di definire l'unità della vita come unicità.

Per Cavarero, la voce dice la verità nonostante quello che affermano le parole e nonostante ciò che dice il Logos; essa offre, inoltre, una protezione alla falsità all'interno del discorso pronunciato, anche nel discorso parlato. È suggestiva, in Agostino, l'immagine di un bugiardo gioioso che trae piacere dal dire bugie. Egli non dice bugie per arrivare a qualche fine o utilizzarle per qualche mezzo: semplicemente, gli piace mentire. Come il bugiardo gioioso di Agostino, anche chi non dice altro che bugie si rivela come vero tramite la voce. La voce ci rivela una verità: la verità della vita che non viene minacciata.

Per esempio, quando Cavarero legge la Bibbia – Genesi, 27 – nel passo relativo alla voce di Giacobbe, la verità del mito sta nella verità della voce, che resiste alla bugia nella storia ed alla falsità di Rebecca.

Questo è il punto per Cavarero: la voce non maschera.

La voce smaschera la bugia, smaschera la parola che la maschera. La voce è la fonte di verità nel Logos, perché non ci può essere falsità nella voce.

Nel libro della Genesi, si assiste ad un furto di identità. In teoria, ad essere minacciati sono l'unicità incarnata di Esaù, ma anche il suo diritto di primogenitura, che appartiene alla sua nascita. La sua unicità incarnata viene minacciata, ma nel contempo affermata. Per capire bene l'affermazione della voce bisogna considerare adeguatamente la minaccia che ci offre la storia. Ne conosciamo tre versioni:

- Gli altri sensi. Il tatto potrebbe vincere sulla voce. Non è così, però potrebbe accadere. Anche la vista, il fatto che Isacco è cieco fa sì che anche gli altri sensi concorrano con la voce.
- Rebecca ha un ruolo doppio di madre e moglie, quindi una duplicità che nella storia, però privilegia il ruolo materno. Senza questo ruolo non ci sarebbe stato inganno.
- Bugia. Giacobbe si presenta al padre e dice una bugia.

Occorre sottolineare un aspetto importante: non c'è Mimesis in questa storia. Giacobbe non finge di essere Esaù nelle parole o nel portamento, non cerca di imitarne la voce o il portamento, non è teatrale. È come se fossimo nella prima parte del libro III de *La Repubblica*, in cui è solo la menzogna a costituire una minaccia. Di conseguenza, l'assenza della Mimesis e la presenza esclusiva della bugia, del trucco, rendono la storia meno problematica, perché Isacco ed Esaù possono imparare a capire la verità di quello che è successo. Essi ne vengono infatti a conoscenza: Esaù, a cui viene rivelata la verità, può allora concepire la propria vendetta. La minaccia alla verità, dunque, è temporanea, e permane la possibilità di un recupero della verità anche all'interno della narrazione. È possibile che ciò sia dovuto al fatto che non c'è Mimesis. L'unicità di Esaù è ripristinata, ma non il suo diritto di nascita, di primogenitura. Isacco riconosce Esaù quando ritorna, e ne condivide la rabbia, dispiacendosi di quanto è accaduto, ma non potendo rimediare, in quanto la benedizione era già data. Tuttavia, capisce che si tratta di Esaù, la cui unicità incarnata è quindi riconosciuta. Più drammatico sarebbe stato se Esaù non fosse stato riconosciuto.

Hannah Arendt ha raccontato che una volta, da bambina, sua madre aveva finto di non riconoscerla e ciò era stato per lei sconvolgente.

Ad Esaù viene sottratto il diritto di primogenitura, non la voce, o qualcosa che riguarda il suo stato ontologico. L'unicità, a differenza della storia, non si può rubare. Successivamente, si svilupperà l'idea che la Mimesis, condotta all'estremo, può minacciare la storia – come orientamento di verità – e l'unicità incarnata.

Nel libro di Cavarero non c'è discussione sulla Mimesis, e la voce rimane verità assoluta, ontologica: è la terra che ci ospita. Platone riconosce questa ontologia, anche se non vi sofferma molto, nel passo del libro III de *La Repubblica*, in cui si trova la distinzione tra Mimesis e Diegesis. Inoltre, tramite il riconoscimento della fenomenologia vocalica dell'unicità, egli accetta anche la vera minaccia, che è costituita dal rapporto tra il parlante e la parola.

Il significato politico della parola può essere corrotto in modo radicale, al punto che la sfida lanciata dalla Mimesis alla politica sia non solo al livello del discorso politico, ma anche alla condizione ontologica di questa politica.

La Mimesis minaccia la parola come attività politica in quanto incide sulla singolarità incarnata del parlante a livello ontologico. Questo è il pericolo rappresentato dalla Mimesis.

Nel corso del seminario, si sviluppa il tema della Mimesis attraverso quella che Hannah Arendt chiama la “bugia moderna”, l’“ipocrisia”. Arendt esprime con differenti termini tale concetto, ma è ricostruibile una genealogia che può farci comprendere questo tema: si parte da Platone e si finisce con Arendt, esplorando nel frattempo una bugia più radicale di quella tradizionale, una menzogna che va al di là della menzogna di Giacobbe e Rebecca: quella presente in *Giulietta e Romeo*.

Si tratta dell’opera di Shakespeare più apprezzata, più insegnata nel mondo anglosassone e più recitata nei teatri. È indicativa perché vi trova spazio il Mythos del dramma: ha successo al di là del fatto che Shakespeare l’abbia riscritta.

Si nota una frattura tra il potere del Mythos (nato probabilmente in Italia), che racconta la storia di due giovani amanti che si innamorano, vengono separati e muoiono, ed il potere del testo shakespeariano che lo riprende.

Emerge una tensione tra la storia e ciò che Shakespeare scrive, tra il Mythos, che potrebbe essere rappresentato anche in quadri e novelle – *Giulietta e Romeo* era una novella – ed il potere del teatro. Shakespeare è il primo a portare questa storia sul palcoscenico e farne un dramma. Se si legge Shakespeare, bisogna fare attenzione a come cambia questo Mythos potente, rendendolo drammatico e teatrale nella messa in scena. Occorre procedere focalizzando l’interesse sul rapporto tra questo Mythos e la scena, tra il Mythos ed il dramma.

Che importanza ha la drammatizzazione operata da Shakespeare?

Aristotele nella *Poetica* afferma che ciò che fa del Mythos la parte essenziale della tragedia è la sequenza, l’intreccio degli eventi, che può suscitare pietà e paura, nonostante la storia venga raccontata o recitata in una tragedia.

Per Aristotele il mythos stesso, e non la sua messa in scena, è responsabile dell’effetto che ha il dramma. Aristotele sostiene che la Katarsis può essere l’effetto non tanto di uno spettacolo, quanto piuttosto del Mythos. La Katarsis è la priorità e lo scopo sommo del poeta. Anche senza vedere o sentire, chi conosce gli eventi del Mythos dovrebbe vivere questa esperienza di Katarsis.

Ciò che è essenziale per Shakespeare è la storia stessa di Giulietta e Romeo, e non la sua messa in scena. Questa è la tragedia più classica di Shakespeare, proprio perché segue le regole aristoteliche.

Il film *Shakespeare in love* suggerisce che la forza del Mythos determina anche la composizione dell’opera di Shakespeare: il Mythos è talmente forte che influisce anche sul modo in cui Shakespeare scrive la storia.

Se consideriamo *Giulietta e Romeo* come tragedia classica, dobbiamo decidere qual è il motivo della tragedia. Aristotele suggerisce, ad esempio, che il motivo di *Edipo Re* sia la cecità di Edipo, il quale ignora la sua storia: è questa la struttura della tragedia che rende il mito tragico.

Quale elemento rende tragica la storia di Giulietta e Romeo? Shakespeare afferma che si tratta una tragedia del nome, del semantico, del Logos.

La storia, il Mythos, l’amore segnato dalla morte degli amanti: niente sarebbe così senza la superiore tragedia del nome. Allo stesso modo, la tragedia particolare di Edipo non sarebbe tale senza la cecità dell’uomo, che è una condizione umana. La cecità obbliga a non vedere i risultati delle proprie azioni. Secondo Aristotele, la causa strutturale della tragedia di Edipo deriva dal fatto che il protagonista è cieco ai risultati delle proprie azioni. È un difetto strutturale, che va dunque al di là della figura di Edipo, ma per il quale egli soffre in prima persona.

Giulietta e Romeo soffrono del nome, della tragedia del nome, del semantico.

Nella prima scena, il principe dice che accadono guerre civili “fatte da una parola detta da voi Montecchi e Capuleti...”

Shakespeare ne è consapevole, perché Giulietta e Romeo sembrano aver capito che la loro storia, il loro Mythos, è anche la tragedia del nome. Giulietta, soprattutto, analizza il problema nella scena del balcone, procedendo dai loro nomi ai nomi in generale (da Montecchi a rosa, da Romeo ad amore): comprende che la loro storia è anche la storia del nome in generale.

In questo senso, la storia particolare e tragica di Giulietta e Romeo e del loro desiderio li trascende. La storia di Giulietta e Romeo, di questo Mythos che appartiene solo a loro, è una tragedia che coinvolge tutto il campo del semantico. La tragedia del semantico consiste nel fatto che il nome è indifferente a chi viene nominato. Tale indifferenza si traduce nel dolore e anche nella morte che il nome porta con sé.

Romeo dice: "... come se quel nome scagliato come da una pistola l'ha uccisa. La mano del nome ha ucciso suo cugino".

Il nome comporta la morte di chi lo porta, perché il nome è destinato a sopravvivergli. Questa è la tragedia del nome: esso è indifferente a noi. Ciò è evidenziato dal semplice fatto che i nomi di Giulietta e Romeo sono sopravvissuti fino ad oggi nel titolo dell'opera. Nelle righe conclusive dell'opera si scrive: "Mai ci fu storia di più dolore di questa di Giulietta e del suo Romeo".

L'incontro tra le loro vite (i loro desideri, il loro rapporto singolare, le loro interazioni, le loro storie di vita) e il loro nome costituisce il cuore della tragedia, il cuore del Mythos, come Shakespeare comprende molto bene. Nella scena del balcone, tuttavia, questo mito tragico viene sospeso: la scena sospende la tragedia che li circonda.

Quando traduce il Mythos sul palcoscenico, Shakespeare enfatizza la scena del balcone, la quale diventa paradigmatica del teatro, rappresentativa del teatro in quanto tale, al pari di quella incentrata su Amleto con il teschio in mano.

La tragedia del nome viene sospesa dalla scena, almeno per la durata della scena stessa.

Vediamo come si snoda la riflessione. Innanzitutto, Giulietta – giovane filosofa – analizza il nome e scopre che il suo unico e vero nemico non è Romeo, ma il nome che egli porta. È *l'inimicizia del nome* che li separa e rende la loro relazione impossibile: la speculazione filosofica di Giulietta serve a sospendere per un breve periodo la forza del Mythos che li spinge alla morte. È l'unica tragedia di Shakespeare in cui compare questa sospensione; tutte le altre vivono di amore/separazione/morte senza tregua. Questa scena, quindi, spezza la tragedia.

In che modo questa scena potrebbe condurci ad un futuro diverso da quello che la tragedia del nome ci offre? A tale proposito, ci concentriamo sulla messa in scena della voce.

Shakespeare ha tratto questa novella da due fonti italiane ed una inglese. La *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, di Luigi Dapporto, è la versione più vicina a quella di Shakespeare: vi è descritto un Romeo che sale sul tetto della casa di fronte a quella di Giulietta e la guarda mentre si spoglia. Giulietta dice semplicemente: "Che fate voi qui a quest'ora così solo?". La scena finisce qui, ma Shakespeare ne trae lo spunto per la sua scena del balcone. Occorre sottolineare questa scena, in quanto fornisce a Shakespeare l'idea per quella del balcone.

La messa in scena di Shakespeare, a differenza di quella di Dapporto, non propone un reciproco vedersi. Gli amanti non si vedono: la scena viene strutturata drammaticamente sulla distinzione tra vedere e sentire.

Romeo vede Giulietta e declama una poesia sulla bellezza che vede: un sonetto molto convenzionale, che ha la funzione di lodare la bellezza visiva della donna attraverso la parola, che è la fonte antica della poesia.

Però Giulietta non può vedere Romeo: infatti non è chiaro, a questo punto del racconto, se Giulietta abbia già conosciuto, visto Romeo in precedenza. Il testo suggerisce che, alla festa in cui i due si incontrano, Romeo porti una maschera: non è detto, dunque, che Giulietta abbia visto il volto di Romeo. È l'incontro del solo udito. L'interazione ha come presupposto, quindi, il vedere e l'udire. Romeo, in questo dialogo, fornisce la sua risposta *epideitic* (nel senso di lodare la visione di una bellezza attraverso la parola, tradurre la visione della bellezza in parola umana, come, per esempio, fa la poesia di Petrarca).

Questa poesia viene interrotta perché Giulietta vocalizza: non dice nulla, ma sospira – "Ahimè" – lasciando sospesa questa vocalizzazione.

Romeo, sconvolto dal fatto che la bellezza parla, che la visione ha voce, osserva che Giulietta parla senza dire nulla: un parlare senza semantica. La vocalizzazione di Giulietta è senza semantica, la tragedia del nome è sospesa.

Quando Giulietta inizia a parlare, lo fa per denunciare il nome e il significato. Senza sapere che Romeo è vicino, ne invoca il nome attraverso l'apostrofe famosa: "Oh Romeo, Romeo, perché sei tu, Romeo?".

Rivolgendosi a lui senza citare il suo cognome o il suo titolo, il discorso di Giulietta approda alla semantica solo per denunciare la semantica. La sua parola ha la funzione di sfidare il potere della parola.

La sospensione della tragedia è, inizialmente, molto filosofica: Giulietta critica non solo il cognome di Romeo – Montecchi –, ma anche il significante in genere. Se anche avesse un altro nome, ciò che si chiama “rosa” sarebbe ugualmente dolce.

Giulietta sa che il nome Romeo non riguarda la sua unicità incarnata, per usare l'espressione di Cavarero, non indica nulla che appartenga ad un uomo, alla verità di una vita.

Al contrario, Giulietta evoca l'unicità di uno che porta quel nome senza disvelare chi egli sia.

Il punto centrale della sua elaborazione è rappresentato dalla distinzione tra Romeo stesso, colui che ella desidera, e il nome che egli porta, tra chi è ed il modo in cui viene chiamato.

Romeo, a questo punto, esprime l'odio per il proprio nome. Quando si sente amato, desiderato da Giulietta, egli rifiuta il suo nome: il loro rapporto diventa l'occasione della separazione tra chi e che cosa.

Giulietta non desidera il nome di Romeo, desidera lui stesso; d'altra parte, l'irriducibilità di chi è Romeo al modo in cui viene chiamato è, per così dire, messa in scena dal dialogo stesso, al di là dell'analisi che Giulietta compie. Shakespeare non si sofferma sulle riflessioni di Giulietta. Anzi, la separazione viene evocata vocalmente sulla scena stessa, nel momento in cui il monologo si rompe e diventa dialogo. Ciò che nasce come interrogazione filosofica in forma di monologo sul nome diventa parola teatrale nel buio della notte: Giulietta è stata ascoltata da Romeo, il quale, nascosto, ha sentito tutto e deve decidere quando parlare. Il problema di Romeo, infatti, è di riuscire ad intervenire nel discorso; ritiene di dover parlare, ma non sa quando intervenire. In ogni caso, non è detto che Romeo intervenga: nelle fonti italiane, infatti, viene detto che rimane semplicemente a guardare: vuole solo guardare e vedere Giulietta.

È Shakespeare, dunque, ad introdurre l'eventualità che Romeo possa parlare. Romeo si sente quindi chiamato dall'analisi del nome da Giulietta, in modo molto particolare. Romeo deve sentire l'appello, nessun altro lo può udire: è un appello che riguarda solo lui.

Come può rispondere? Potrebbe farlo in quanto Romeo, identificandosi senza ricorrere al cognome, visto che Giulietta non lo vede.

Romeo risponde così: “Chiamami amore e sarò di nuovo battezzato”. Egli rifiuta l'identità del proprio nome, ma si riferisce all'amore, che potrebbe essere la denominazione del fenomeno in questione.

Giulietta sorpresa chiede: “Chi sei tu nel buio?”

Romeo si esprime con una frase molto suggestiva, che pare scritta per Hannah Arendt: “Per un nome non ti so dire chi sono. Il mio nome è odioso a me stesso perché è nemico a te. Se avessi scritto il mio nome (su un foglio di carta) lo straccerei”.

In prima battuta, questo può sembrare l'unico momento in cui Romeo dimostra un minimo di intelligenza, perché la sua risposta implica il rifiuto di identificarsi con il proprio nome. La sua esistenza non può essere rivelata dal nome: così sembra affermare il suo accordo filosofico con Giulietta.

In realtà, ciò che dice Romeo riguarda esclusivamente lui nel suo rapporto con Giulietta. Quindi, quando si rifiuta di identificarsi per nome nell'atto di parlare, Giulietta non sente un accordo generale con la propria analisi filosofica, non si trova di fronte un interlocutore che, come Adimanto, riconosce lo scarto tra nome e persona. Ella sente solo un uomo che, nascosto nella notte, non si identifica attraverso un nome. Sente solo una voce che rifiuta di identificarsi e non ha modo di riconoscere in altro modo questa persona.

Giulietta percepisce una voce che riconosce e dice: “Le mie orecchie non hanno ancora udito cento parole tue, eppure riconosco il suono. Non sei, Romeo, un Montecchi?”.

Lo identifica per il suono unico della sua voce. La sua unicità incarnata viene esposta in modo relazionale. La voce rifiuta un'identificazione e, allo stesso tempo, la semantica: ciò che la voce dice è un rifiuto della semantica. A sospendere la tragedia è la scena stessa, è la voce che rende teatrale questa scena.

Si ritrova, qui, un tema di Cavarero, quello della vocalità relazionale, che rende chiaro quanto la sfera vocale della scena sia più ampia di quella del nome, di quella semantica, e come possa addirittura sovvertire la tragedia che la semantica ci offre: questa è la possibilità politica che la scena apre.

Per l'intera durata della scena, c'è una sorta di alternativa politica all'interno di Verona: se la città si definisce attraverso il conflitto tra famiglie, attraverso una politica fondata sulla famiglia, in cui una famiglia si oppone all'altra in base al nome che porta, si potrebbe concludere che il rapporto tra Giulietta e Romeo delinea una politica fondata sull'Eros,

che viene esibito nella fisicità singolare della voce, anziché una politica di discendenza, di dinastia, fondata sulla *Philia*, un diverso tipo di amore.

Nel pensiero greco, si distingue, infatti, tra *Eros* e *Philia*.

L'amore che si ha per la famiglia, per un legame sociale, è la *Philia*, mentre l'*Eros* è un amore più appassionato.

La scena ci offre un ambito politico alternativo, in cui la questione centrale non è la famiglia o il nome dei personaggi, ma neppure il *Logos*: è semplicemente l'ontologia dell'unicità. Ciò che conta è l'unità, la verità dell'unità delle loro vite, un rapporto erotico reso possibile da questa verità.

È chiaro che Giulietta non desidera Romeo per ciò che egli dice. Al contrario: le parole di Romeo non la convincono; le giura il suo amore, ma Giulietta lo prega di non giurare.

Shakespeare evita sempre di far giurare i suoi personaggi, perché, se giurasse, Giulietta sarebbe una spergiura: "Agli spergiuri degli amanti, Giove ride".

Un bellissimo sonetto di Shakespeare recita: "Quando il mio amante dice di essere fatto di verità, io gli credo, ma so che dice menzogne".

Giulietta capisce che la falsità minaccia costantemente il *Logos*, e quindi non è nel *Logos* di Romeo che trova la verità. Non crede in ciò che dice Romeo, non ha la minima fiducia in ciò che le viene detto; viceversa, le parole pronunciate da Giulietta nell'opera sono rivolte contro il nome, contro il *Logos*, contro il semantico.

Al contrario, la ragazza trova la verità nella vitalità incarnata di Romeo e nel rapporto erotico. Si potrebbe concludere che la persuasione di Giulietta non è il risultato delle convenzioni poetiche delle frasi pronunciate da Romeo, ma è determinata dal parlante, da Romeo stesso.

Viene messo in scena il rapporto tra parlante e discorso: tutto si gioca intorno al fatto che è lui a parlare. Tutto ciò che dice è legato a questo.

Tutto il resto, per riprendere quanto si è detto all'inizio, è mascherato.

Giulietta esclama: "La maschera della notte copre la mia faccia e quindi non vedi che arrossisco".

Ma il riferimento alle maschere mostra l'unico fenomeno che non si può mascherare: la voce; tutto può essere mascherato (le facce, i gesti, le parole), a parte la voce. È come se Shakespeare desse per scontato il parlare, il fatto che Romeo ha una voce unica, che appartiene a lui solo.

Romeo appare come la figura più diegetica tra quelle presenti nelle opere di Shakespeare. È colui che si svela completamente nell'atto del parlare, senza nascondersi minimamente: questa manifestazione è l'elemento che induce il lettore a credere nel loro amore, nel loro *Eros*. Non ci sarebbe *Eros*, non ci sarebbe la possibilità di una politica erotica senza l'orizzonte della verità dischiuso dalla voce incarnata.

Che cosa resterebbe della politica erotica, dell'*Eros* stesso, senza il presupposto di unicità incarnata, senza la mera fisicità di Romeo, il suo corpo, la sua voce, il suo portamento? Questa unicità incarnata è essenziale per la sfera dell'*Eros* e per qualsiasi politica che voglia fare riferimento all'*Eros*, anziché alla *Philia*.

Romeo è una figura diegetica, in quanto non si nasconde attraverso la parola. È come se Shakespeare – solamente in questa scena – volesse sottrarre al teatro la *Mimesis*. Ci offre una scena centrale della tragedia priva di *Mimesis*, assolutamente diegetica, schierandosi, dunque, contro Platone, il quale sostiene che tutto il teatro è *Mimesis*.

Qui, tuttavia, Shakespeare non può non tenere conto del semplice fatto dell'unicità incarnata della voce di Romeo, e tutta la scena gioca intorno a questo dato di fatto.

In altre parole, nonostante abbia scritto queste bellissime e ampiamente citate parole (sul nome, sulla rosa, ecc.), Shakespeare non ha potuto scrivere la voce, non ha potuto comporre artisticamente o produrre attraverso la sua tecnica il livello ontologico che la scena svela.

I limiti della *Mimesis* rivelano, a questo punto, l'unica possibilità di sfuggire alla tragedia del nome.

L'unicità incarnata di Giulietta potrebbe essere percepita anche visivamente, perché Romeo vede Giulietta e la sua bellezza, paragonandola alla luna.

Lo svelarsi dell'unicità attraverso la voce porta con sé un'interazione estranea all'unicità visiva. Romeo può rimanere lì a osservare, ma non deve necessariamente parlare con Giulietta: la vista non implica l'azione. Questo aspetto viene ulteriormente sottolineato quando Romeo vede Giulietta simulare la sua morte: egli nota che la donna appare ancora bella, sebbene ormai non possa più parlare: "Oh amore mio, la morte che ha preso il miele del tuo respiro non ha ancora potere sulla tua bellezza".

Il *topos* della morte che toglie la parola viene usato da Shakespeare per sottolineare la differenza tra la morte del corpo visivo e quella del corpo interattivo. Si stabilisce, così, una distinzione tra l'interagire dei loro corpi e il senso del loro rapporto.

Diversamente da quanto sottolineato da Cavarero, il rapporto tra Giulietta e Romeo non è puramente fisico, perché non finisce con l'apparenza della morte, ma nel momento in cui il parlarsi reciproco non è più possibile.

La relazionalità della scena del balcone è radicata nella singolarità incarnata dei due amanti, senza, però, essere riducibile al corpo: la voce di Romeo, attraverso la quale Giulietta riconosce chi si nasconde nel buio, nella scena del balcone, ha un senso relazionale che eccede la pura fisicità.

Il carattere relazionale della scena non deriva unicamente dal fatto che i due personaggi possono muovere i loro corpi o respirare, ma dalla possibilità della parola; tutto dipende dalla voce ma va al di là della voce, parte dalla materialità del corpo per poi trascenderla. Infatti, Giulietta e Romeo notano essi stessi questo particolare alla fine della scena. Quando Romeo è sul punto di andarsene, Giulietta lo richiama, sussurrandogli, per non svegliare la famiglia: "Stai qui" (Atto II, scena II, versi 159-164).

L'idea è che Giulietta vorrebbe rendere il nome di Romeo una sorta di coro. Di conseguenza, gli amanti si parlerebbero in un modo che confonde la tragedia del nome, non solo perché c'è la voce, ma anche perché c'è un duetto: la parola accoglie l'altro e lo fa ritornare.

Da questa prospettiva, il potere della scena, in Shakespeare, non è puramente il potere della voce, della fenomenologia della voce.

Occorre ricordare che Romeo, parlando, corre un rischio. Mette in pericolo la propria vita, perché, se, lo scoprisse, la famiglia di Giulietta lo ucciderebbe (si pensi alla seconda scena, in cui il cugino di Giulietta sente la voce di Romeo alla festa ed esclama: "Questo deve essere un Montecchi, trovami la mia spada perché lo voglio uccidere").

Quindi la voce di Romeo gli fa correre un rischio dotato di un senso che va al di là della pura rivelazione dell'unicità incarnata. È un rischio, per darne una lettura arendtiana, insito nel suo impulso. Romeo inizia un rapporto parlando, e ciò implica un certo coraggio, un certo rischio, che va al di là del puro fatto fisico del parlare. Questo è forse il senso più propriamente politico di ciò che Romeo compie.

Se vogliamo concentrarci, in questa opera, sulla possibilità di una politica erotica, si potrebbe cominciare dall'Eros non come solo rapporto corporeo, ma dall'Eros che comporta un rischio: il rischio dell'iniziare. Si tratta del rischio, o del coraggio, di iniziare impulsivamente qualcosa (anche perché non è chiaro perché Romeo vada lì di notte).

È l'inizio di una storia che poi ci racconta chi sono stati Giulietta e Romeo, che ci dà un senso storico, politico e che si colloca ad un altro livello rispetto a quello fonetico.

In seguito, si svilupperà la fondamentale distinzione tra il livello ontologico vocale, fenomenologico, e il livello o significato storico di questa unicità.

L'essere umano non può vivere senza nomi, titoli o appellazioni: i titoli che ci vengono assegnati sono una condizione della vita umana, ma, nello stesso tempo, ci sono indifferenti, cioè sono destinati a sopravviverci. Essi ci precedono e annunciano anche la nostra morte.

In una sua opera, Judith Butler descrive un fenomeno che chiama *vulnerabilità linguistica*: si tratta dell'idea per cui i nomi ci sono indifferenti e del fatto che noi, in quanto esseri umani, soffriamo questa indifferenza. Si pensi al professore che si rivolge a tutti i suoi interlocutori chiamandoli, indistintamente, "studenti", o usando altri termini corretti, ma da cui ciascuno, nella sua unicità, si sente ferito. Questa vulnerabilità linguistica conduce alla classica possibilità tragica, poiché è una condizione della vita umana: non si può vivere senza nomi, ma ciò può portarci anche ad esiti tragici. L'autrice esamina anche casi giudiziari, perché negli USA esiste una legge sul "discorso dell'odio", che rende, fra l'altro, illegale rivolgersi a qualcuno con un appellativo offensivo. È illegale usare nomi dispregiativi in certi contesti, in virtù dell'idea che certe parole facciano male.

Tutto ciò si ritrova in *Giulietta e Romeo*: quando afferma che assegnare un nome ad una persona è come ucciderla, Romeo ha in mente la stessa idea. Egli soffre dei suoi titoli, proprio perché essi sono indifferenti all'unicità degli uomini. D'altra parte, non si può vivere senza nomi, che sono alla base della vita sociale (per proseguire nell'esempio precedente, l'università non avrebbe senso senza la parola "studenti"). Questa è la tragedia. Giulietta capisce che la tragedia va al di là del loro caso: c'è un'assoluta

indifferenza da parte della tragedia del nome nei confronti dei protagonisti della tragedia medesima.

Questo elemento è presente già in *Edipo Re*: nessuno può sapere in anticipo i risultati delle proprie azioni. In *Edipo Re*, come in *Giulietta e Romeo*, la storia appartiene solo ai protagonisti. Hannah Arendt ha sostenuto che una persona può rivelare chi è solo attraverso il racconto della sua storia di vita, nel senso di biografia.

Il Mythos di *Giulietta e Romeo*, quindi, appartiene solo a loro: “Mai c’è stata una storia di questo dolore...” – l’ultima riga dell’opera di Shakespeare – si riferisce al fatto che la storia è loro, ma la tragedia di tutti: è la tragedia della semantica. Questa tensione è la fonte della tragedia nel senso più ampio del termine. La tragedia del nome è stata scoperta da Shakespeare, che ha assegnato un valore decisivo ai nomi.

La tragedia tocca soprattutto i nomi propri, perché il nome proprio è un insieme di unicità; è il primo aspetto che si incontra in una persona quando la si conosce. Il nome proprio non costituisce il problema per Giulietta, perché è in gioco l’unicità e non l’appartenenza ad un gruppo di italiani o alla propria famiglia.

Ciò che si esprime, nella scena del balcone, è l’unicità incarnata di Romeo, attraverso la voce emessa dalla sua carne, dalla sua gola (Cavarero). Si possono individuare due livelli della scena. Innanzitutto, Romeo corre un rischio quando parla, poiché, nelle conseguenze delle sue azioni, sussiste un elemento di imprevedibilità: non è escluso che venga ucciso, come testimonia la preoccupazione di Giulietta (“Guarda che se la mia famiglia ti trova qui...”). D’altra parte, la semplice azione di guardare dalla finestra non implica lo stesso rischio: in questo caso, il pericolo è minimo, perché Romeo può, nella peggiore delle ipotesi, essere scambiato per un ladro. Correre questo rischio insito nella parola, per Romeo, deriva dall’impulso di farsi vedere, sentire (su questo punto si può tracciare un parallelismo con la Parresia). Con tale rischio, prende il via una storia – il loro rapporto d’amore – che si orienta verso un futuro non prevedibile, non rispettoso delle regole delle due famiglie che litigano e si odiano.

Parlando e rivelando se stesso nella sua unicità vocale, Romeo avvia una nuova storia. Tale scelta non resta confinata al solo piano fenomenologico, ma acquisisce un’importanza storica, dispiegando una serie di effetti propriamente politici. La storia di Giulietta e Romeo, come ogni tragedia, ricorda un arco: ad un certo punto del Mythos, qualcuno scopre qualcosa, e da lì la storia prosegue in altre direzioni: si tratta del famoso *rovescio* di cui parla Aristotele. Nel caso di *Giulietta e Romeo*, i protagonisti si incontrano e si innamorano, ma improvvisamente scoprono di appartenere a due famiglie nemiche: all’interno della tragedia shakespeariana, quindi, si sviluppano un’altra storia e un futuro ancora da scrivere. Tutti conoscono la conclusione di *Giulietta e Romeo* e di *Edipo Re*, però Shakespeare riesce ad inserire, dentro il mito di *Giulietta e Romeo*, una storia non ancora segnata. Nella scena della festa il rischio esiste, ma è diverso da quello della scena del balcone, perché essere alla festa implica solo il rischio di essere lì. Non si tratta, cioè, di un rischio che apre una nuova storia, come quello insito nella scena del balcone, in cui Shakespeare riesce ad elaborare il cuore del problema. La scena del balcone inizia con Romeo che arriva e parla, ma senza confini ben delineati: è mattino ma non ancora giorno, i protagonisti non vogliono augurarsi la buonanotte, si percepisce il senso di un’apertura verso un futuro orizzonte non ben definito. Nella scena del balcone, allora, è essenziale l’apertura verso il futuro. Ciò traspare anche dalle loro morti. È anomalo che entrambi si vedano morire, perché, di norma, nei rapporti amorosi, nei rapporti umani, non ci si può sopravvivere a vicenda: uno muore prima dell’altro. Al contrario, Giulietta e Romeo, in momenti diversi, si sopravvivono e si vedono morti. Il Mythos, quindi, ci offre l’immagine di due giovani amanti che si innamorano, vogliono amarsi fisicamente, ma non possono stare insieme, perché le rispettive famiglie sono in lotta.

La Parresia di Platone prevede sempre un rapporto faccia a faccia, che qui è assente. La Parresia platonica funziona in questo modo: sono i rapporti tra esseri unici a renderla efficace, e lo stesso vale anche qui: si parla di Parresia di Romeo. Gli elementi tipici della Parresia come categoria affiorano nella scena del balcone: su tutti la verità del Bios, come rapporto personale, rapporto tra parlante e parlare, che non coincide con il Logos generale.

La parola è libera e la libertà di parola è una categoria non molto ben definita dalla storia del pensiero politico. La libertà di parola è fondamentale: la parresia non obbliga ad esprimere un’opinione, ma è legata alla verità del bios, al rapporto e alla incorruttibilità del legame tra chi parla ed il suo discorso. La parola è libera e le sue figure più rappresentative sono Socrate e Romeo. La parola libera, come la si sta definendo, si

oppone all'assassinio, anche se non inteso nel senso di omicidio generico, bensì di atto con cui si uccide una persona – celebre o pubblica – per motivi politici (si pensi al caso di Kennedy). La vera conclusione, che mette fine alla parresia, è la messa a morte Socrate: assassinandolo, non si uccide il suo discorso, perché sopravvivono Platone che lo scrive o gli allievi che lo diffondono. Uccidere Socrate, tuttavia, ha una valenza politica, in quanto si mette fine alla storia da lui iniziata. Ecco il pericolo dell'assassinio che va al di là dell'uccidere. Ad esempio, con Gandhi si è ucciso l'uomo e si è messo fine al processo storico cui egli aveva dato il via. Assassinando il parlante, si fa in modo che non abbia più voce: ciò che dice muore con lui.

Coesistono imprevedibilità e irrevocabilità, come riconosce Arendt: l'altro lato dell'imprevedibilità è l'irrevocabilità. Il parresiasta non può ritornare sulle sue parole: può chiedere il perdono, ma perdonare sarebbe comunque un altro capitolo della storia iniziata. Io posso cambiare le mie opinioni, la Doxa muta costantemente: se si parla con un'altra persona e ci si convince che la propria opinione non è corretta o dev'essere rivista, si è in grado di cambiarla. La possibilità di cambiare la propria opinione significa che è revocabile. Mill identifica la libertà di parola con la libertà di cambiare l'opinione contro la maggioranza, ossia di essere l'unico al mondo a pensarla così; l'opinione diventa il centro e il Bios cessa di esserlo, quindi l'opinione prende il posto del Bios. In un certo senso, si può diffidare delle teorie imperniate sul Bios.

Per Cavarero la fonte di verità è la voce; per Socrate, qual è?

Socrate è una figura paradossale, che si può analizzare da differenti angolazioni:

1. una *figura orale*, che fa concorrenza ad Omero: mentre Omero seduce con i racconti o con la musica, Socrate si serve del suo Logos. Si tratta di una figura orale proprio perché massimizza la funzione della voce;
2. una figura in cui la psiche implica il pensiero, precede la parola, governa il Logos. Questa caratteristica lo porta ad accusare Omero di raccontare bugie, come conseguenza di una psiche non in salute: le menzogne derivano dal pensiero non sano. Il Logos è governato dal pensiero, al punto che il termine Logos, a partire da Socrate e Platone, esprime la coincidenza fra i concetti di pensiero, verità e razionalità. Cavarero, nel suo libro *A più voci*, chiama questo fenomeno *devocalizzazione del Logos*: la voce viene sottratta al Logos. Cavarero parla, inoltre, di *doppio sogno metafisico*. Il primo è quello di Platone, che immagina di battere Omero al suo stesso gioco. In Platone, si trovano metafore che usano la voce; talvolta, il pensiero stesso è definito come un'anima che parla a se stessa in silenzio. Questo è ciò che Cavarero chiama *metafisica minore*: è il sogno che Platone aveva e che poi abbandona. Il secondo sogno consiste nella devocalizzazione del Logos, che diventa puro pensiero: è il caso del pensatore che sogna di non dover parlare, ma di visualizzare le idee nella mente. Il parlare è un vestito acustico con cui si ammantava il proprio pensiero, ma solo se necessario. Le ombre della caverna sono false perché si muovono continuamente, quindi non si possono fissare bene. Il filosofo, quando si trova nella caverna, vede il sole, la cui luce, oltre che vera, è anche fissa: attraverso di essa si può capire la realtà. Arendt legge il mito della caverna come inizio della storia del pensiero politico occidentale, in quanto vi si oppone il filosofo alla politica: per il filosofo, i problemi iniziano quando deve entrare nel mondo degli altri uomini.

Cavarero sostiene che, nel racconto di Calvino, le voci del regno siano come morte e, di conseguenza, non rivelino alcun Bios. La politica tradizionale devocalizza il Logos, tende a far morire la voce. La verità della voce, secondo Cavarero, risiede nella sua vitalità.

Che cos'è il portamento?

È difficile da definirsi: forse riguarda il modo di comportarsi, in ogni caso qualcosa che si percepisce. Platone lo chiama Skema, sebbene non ci sia un modo preciso per definirlo. Spesso si traduce in gesti, ma non si riduce a questo: è l'aspetto di me stesso che non posso imitare.

Arendt afferma che la Mimesis ferisce perché inganna, ci rovina, è negativa, non lascia una storia in eredità.

Giulietta e Romeo è, tra le opere di Shakespeare, quella che ha riscosso più successo ma, allo stesso tempo, quella che deve meno al suo creatore: il suo successo è dovuto al Mythos, ed il balcone ne è la prova. Si nota, infatti, una tensione tra il Mythos, ripreso da Shakespeare, ed il testo che Shakespeare ci ha lasciato. L'autore non è il responsabile

del Mythos, con cui, anzi, è in concorrenza. Per comprendere quanto ha fatto Shakespeare, occorre prima capire quanto è imponente il Mythos.

Aristotele ha intuito che esso non è riducibile alla versione della storia di Giulietta e Romeo: il Mythos è l'anima della tragedia. Shakespeare riesce a far sì che il mythos sia nulla, senza la scena del balcone.

Giulietta e Romeo non ci propone il matrimonio come soluzione. Alla fine dell'opera si impone la pace, ma il prezzo da pagare è alto: è la morte dei protagonisti. Questo ci insegna che non si può risolvere la guerra civile con il matrimonio.

Perché ciò che comincia come commedia finisce in tragedia? L'opera inizia con giochi di parole, ma termina in tragedia: sembra che sia determinante, in questo senso, la riflessione di Giulietta.

Cos'è l'Eros?

Ricordiamo la distinzione fra Philia ed Eros:

- Eros è un rapporto basato sulla singolarità incarnata delle persone, non è amicizia;
- Philia è un rapporto fondato su un legame in cui prevalgono il bisogno, l'idea del legame di sangue, la storia, la terra. Philia significa amore, quindi legame, ma nel senso di famiglia, amicizia, affetto.

Non c'è mai stata una guerra civile basata sull'Eros, sempre sulla Philia.

L'*Iliade* di Omero trova il motivo ispiratore nell'Eros, ma non descrive una guerra civile.

(In argomento, può risultare interessante la lettura dell'Enciclica sull'Eros di papa Benedetto XVI, *Deus caritas est*).

La critica di Aristotele pervade la storia della politica, che va dall'unione di uomo e donna – la famiglia – al villaggio e, infine, alla polis. Va chiarito che, in questo ambito, l'unione tra uomo e donna non è erotica, perché la polis umana, dentro la quale l'uomo è destinato per natura a vivere, è prevista dalla natura stessa: il rapporto fra uomo e donna, nell'impostazione aristotelica, è funzionale alla procreazione, senza spazio per l'Eros, per il desiderio. Uomini e donne generano figli esattamente come gli animali. L'importante è che, quando l'uomo arriva a vivere nella polis, trovi persone simili a lui; in casa, invece, la natura affida il dominio al più forte. Aristotele sostiene che le società barbare, che non approdano alla polis ma continuano a vivere una politica basata sulla Philia, producono continuamente guerre civili, in cui il più forte tenta di sconfiggere il più debole. Si tratta di un mondo di puro bisogno, dove si cerca di uccidere qualcuno semplicemente perché serve la sua terra. Al contrario, nella polis si riesce ad avere rapporti con i simili. La differenza evidenziata è paragonabile a quella esistente tra il paesino, dove la famiglia governa la vita degli individui, e la città, dove c'è l'università, dove si convive con i propri simili in base ad un rapporto non di Philia, ma di uguaglianza, di scelta. La divisione tra una politica barbara, di Philia, e la vera politica è dunque presente già in Aristotele, ma comporta l'esclusione dell'Eros.

Riassumendo:

1. L'unità psichica corrisponde all'unità dell'anima, del pensiero;
2. L'unicità incarnata deriva dall'inevitabilità della Phoné, dello Skema. Il discorso diegetico origina dal fatto che si è nati in una determinata maniera, quindi si ha un modo di parlare unico, che è proprio e di nessun altro.
3. La narrabilità di ogni vita equivale a ciò che Cavarero chiama il *sé narrabile*.

Cavarero e molti altri partono da una celebre citazione della Arendt di *Vita Activa* (p. 134):

"Che ogni vita individuale tra la nascita e la morte sia raccontata un giorno come una storia con un inizio e una fine è la condizione prepolitica e prestorica della storia, la grande Storia senza un inizio e una fine".

La raccontabilità e la narrabilità di ogni vita rendono possibile il senso politico della Storia, il suo significato per la politica degli esseri umani. Senza la narrabilità, la Storia, intesa nel senso più ampio, non avrebbe senso.

Questa considerazione permea tutto il libro di Cavarero *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*⁴, di cui ora ci occupiamo.

A pag. 7, riferendosi alla cicogna che l'uomo vede il giorno seguente, l'autrice scrive: "Il significato del racconto sta infatti in questo semplice risultare che non consegue ad alcun

⁴ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

progetto e nell'unità figurale del disegno. Detto altrimenti, il disegno – non dei tratti confusi ma l'unità di figura – non è ciò che guida, fin dall'inizio, il percorso di una vita, bensì ciò che tale vita si lascia dietro, senza poterlo mai prevedere e neanche immaginare”.

Per Cavarero e per Arendt, l'unità di ogni vita individuale sta nel Mythos che questa vita si lascia alle spalle. È l'unità figurale del Mythos, del dramma, della storia di questa vita.

Cavarero vuole sottolineare che non si può progettare o programmare, non si vive la vita come una storia. La si costruisce e, intanto, la storia si dipana con imprevedibilità ed è visibile solo *ex post facto*.

Cavarero e Arendt vogliono sottolineare l'unità storica. L'unità di ogni vita è la base dell'unità e del significato della storia, come condizione preistorica della storia.

Cavarero, tuttavia, percorre una direzione diversa. Secondo lei, infatti, l'unità sta nel Mythos, il quale, in questo caso, è incarnato nella figura della cicogna che l'uomo si lascia alle spalle nella notte.

Come afferma a pag. 8, la storia è intesa come significato unitario della vita umana: una vita che non lascia tracce di una storia non è una vita umana. Lasciare in eredità una storia è condizione ontologica di ogni vita umana. Non importa se questa vita tratteggia un racconto o una versione della storia: resta il fatto che traccia una storia che, in teoria, potrebbe essere raccontata.

A questo punto, è utile rammentare Aristotele, perché questo discorso si riallaccia alla *Poetica*.

Il Mythos, che è l'anima della tragedia, non è il racconto o la versione di una storia ma – sostiene Aristotele – la sequenza degli eventi, degli atti, delle parole: il suo senso che trascende qualsiasi versione della storia.

Secondo Aristotele, il Mythos è sempre identificato da un agente, un attore, un protagonista o un eroe che lo lascia in eredità. *Edipo* ha una sua storia che non appartiene a nessun altro e che può essere raccontata in molti modi diversi: da Sofocle, nel suo teatro, ma anche da Omero, come pure da Freud. Esistono numerosi racconti o versioni possibili di questa storia, ma essa è sempre unica.: il Mythos appartiene esclusivamente alle persone che lo hanno lasciato dietro di sé.

Il Mythos non è il testo, né il contenuto, quanto piuttosto la sequenza degli eventi e delle azioni.

Ogni vita non deve necessariamente lasciare dietro di sé un racconto, ma piuttosto una storia.

Da questo punto di vista, l'unità di una vita implica la prospettiva di portare con sé una sola storia, ma con tanti possibili racconti.

Abbiamo così la corrispondenza tra una persona e una storia, che potremmo aggiungere a quelle considerate finora:

una persona - una tecnica (Platone);
una persona - un modo di parlare (Diegesis);
una persona - una Psyche integrale (Platone);
ed, infine, una persona - una storia.

L'unità di una vita sta nel fatto di avere una storia.

Cavarero porta l'esempio della cicogna di K. Blixen, in cui un uomo si alza di notte e va a riparare l'argine del fiume, compiendo movimenti contingenti, ma non tali da lasciarsi dietro una storia. Sono azioni e parole.

Aristotele sottolinea una differenza molto interessante tra movimento e azione:

> MOVIMENTO (KINESIS) → DESCRIZIONE
> AZIONE (PRAXIS) → NARRAZIONE

L'azione non è puro movimento: i movimenti sono quelli eseguiti da un essere umano per raggiungere un certo fine. La Poiesis è un tipo di movimento (per esempio, quando al mattino mi alzo ed accendo la luce, compio un movimento per ottenere un certo fine: non è necessario che sia presente un'altra persona). Nel caso della Praxis, viceversa, devono esserci altre persone, perché la sua condizione, il suo presupposto, la pluralità.

La Kinesis e la Poiesis, dal momento che pongono obiettivi da perseguire, rappresentano attività strumentali, che si compiono per raggiungere qualcosa. Il loro senso non si riduce al movimento in sé, al contrario della Praxis. Il suo fine è intrinseco al suo mezzo, all'azione stessa.

È importante specificare questo, benché Cavarero citi tale esempio come ciò che lascia dietro di sé il Mythos.

Occorre, tuttavia, sottolineare una differenza: i meri movimenti compiuti dall'uomo non sono le tracce che, secondo Aristotele e Arendt, lasciano dietro di sé una storia. Sono le azioni, non i movimenti, che lasciano dietro una storia.

Le azioni entrano nel discorso attraverso la narrazione (es. Edipo ha ucciso suo padre: questa è una narrazione che appartiene solamente a lui. Sebbene tale omicidio sia un movimento, esso ha senso anche come azione, perché fa parte di una narrazione che disvela il personaggio di Edipo).

I movimenti entrano nel discorso attraverso la descrizione (es. Paolo ha acceso la luce. È la descrizione di un movimento che egli ha compiuto ma non è una narrazione che disvela il soggetto. Non rivela nulla della sua unicità).

I movimenti si rendono attraverso la descrizione, le azioni attraverso la narrazione.

I poeti, a giudizio di Aristotele, sono fedeli alle azioni, perché esse si lasciano dietro un Mythos: occorre un poeta per capire il significato delle azioni umane. Solo un Sofocle, un poeta, può capire il significato dell'azione di Edipo, perché essa va oltre il puro movimento.

Qualsiasi persona capisce i movimenti (accendo la luce, indosso la giacca), mentre Edipo uccide il padre e solo il poeta sa cogliere il senso di questa azione, alla luce del Mythos cui appartiene. L'azione rivela, attraverso il racconto, il senso di una vita unica; è questo che crea la tragedia, il mito di Omero, secondo Aristotele.

Per Cavarero, come per Aristotele e Arendt, l'unità di una vita sta nell'unità della storia che ci si lascia dietro.

Il protagonista, l'eroe, è l'unico che *ha fatto, ha agito*; altri avranno vissuto vite simili dal punto di vista sociale, è possibile che altri abbiano commesso lo stesso reato di Edipo o che altri abbiano vissuto una vita simile a quella dell'eroe, ma è essenziale che, nella narrazione, ci sia un solo eroe, un solo protagonista.

Esistono tante storie d'amore simili a quella di Giulietta e Romeo, di due giovani che si innamorano contro la volontà dei genitori. Tuttavia, solo Giulietta e Romeo hanno vissuto questa storia che, come anche Shakespeare sosterrà, è la *loro* storia.

Si crea un legame fortissimo tra agente ed azione, che garantisce questa corrispondenza univoca tra vita e storia. Tale legame è incorruttibile, e suggella la corrispondenza tra vita e storia.

Arendt, nella sezione sull'azione, enfatizza la Praxis, cioè le parole ed i fatti, non il semplice apparire. Secondo l'autrice, l'azione è un'apparenza, ma un'apparenza attiva, mai passiva.

Che cosa significa tutto questo? Quando si dorme, per esempio, si appare in qualche modo nel mondo ma non attivamente, senza mostrarsi. Si appare così come si è, cioè passivamente, senza agire.

All'opposto del semplice apparire passivo (per esempio, il dormire) si colloca un apparire attivo, che consta di parlare ed agire. Esso, in qualche modo, corre il rischio di apparire, di farsi vedere.

Arendt afferma che solo le azioni attive appartengono all'ambito della narrazione e della storia: quando si dorme, non si lascia dietro di sé una storia. La storia, in senso più ampio, non ha a che fare con la notte, con il sonno, con il semplice esserci. L'unità della vita che concerne la storia è dunque un'unità di vita che va al di là dell'unicità incarnata.

L'unità della vita che concerne la storia è l'unità della vita che agisce, che si mostra e appare attivamente. Questo vuol dire Arendt quando scrive, a pag 128:

L'alterità nella sua forma più astratta è reperibile solo nella pura moltiplicazione degli oggetti inorganici, mentre ogni vita - vita organica - mostra già variazioni e distinzioni, anche fra gli esemplari di una stessa specie. Ma solo l'uomo può esprimere questa distinzione ed esprimere se stesso, e solo lui può comunicare se stesso e non solamente qualcosa - sete o fame, ostilità o timore. Nell'uomo l'alterità che egli condivide con tutte le altre cose e la distinzione, che divide con gli esseri viventi, diventando unicità e la pluralità umana è la paradossale pluralità di essere unici. [...] Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale.

L'idea è che, attraverso la nascita, l'azione originaria, ci inseriamo nel mondo in modo attivo, interveniamo. Quando invece una persona appare passivamente, come nel caso del sonno, non interviene.

La nascita rappresenta l'originario intervenire; tutte le azioni successive possono essere considerate come una seconda nascita. Secondo Arendt, quando si corre il rischio di

prendere la parola o di agire, ci si espone come avviene al momento della nascita, ma con una differenza: lo si fa attivamente, consapevolmente, con un impulso autonomo, e non sulla spinta di un fattore esterno.

Se si è spinti a parlare da qualcuno che può obbligarci a farlo, la parola non è più azione, in quanto è forzata. Essa diventa piuttosto un lavoro.

La parola è azione se non viene spinta, condizionata o forzata dall'esterno, ma proviene da un impulso originario, con il quale ci spingiamo ad esporci al mondo umano.

La narrazione appartiene all'ambito delle azioni che facciamo spontaneamente. L'azione come seconda nascita non è un semplice apparire in forma di corpo o suono della voce, non si riduce a manifestare l'unicità incarnata. L'azione è radicata in quest'ultima, però ha un senso che la supera.

Il soggetto può agire perché è l'unico in corpo e voce, e inoltre le sue azioni mostrano un senso, lasciano alle spalle una storia, vanno là di là del fatto che egli appare in un certo modo.

Illustrando questo tema arendtiano, Cavarero tende ad enfatizzare l'autoesposizione al mondo come una sorta di fenomenologia radicale in cui l'evento della nascita si estende nel tempo. La nascita umana è la chiave per capire l'esposizione *tout court*, le cui caratteristiche appartengono a tutte le scene d'azione. Per Cavarero, quindi, esse non costituiscono una seconda nascita, ma un prolungamento della prima nascita, in quanto ciò che si mostra è il fatto di essere incarnati unicamente.

Riassumendo, per Arendt l'azione è radicata nell'essere incarnato, ma va anche oltre perché lascia in eredità una storia. Per Cavarero, invece, rileva il semplice essere esposti. A pag. 36, infatti, scrive:

Esaltando l'impulso all'autorivelazione che perviene all'agire, l'azione eroica ha dunque il merito di mettere in massima luce il costitutivo coincidere di essere ed apparire, che definisce il carattere totalmente espositivo dell'identità. Si tratta infatti di un'identità che, lungi dal corrispondere a una sostanza, è invece irrisidualmente espressiva.

Questa è una fenomenologia in cui l'essere e l'apparire coincidono. Nella prospettiva di Cavarero, non si distinguono diversi livelli dell'apparire, tra cui quello passivo (es. il dormire) in cui non si agisce: non c'è lo scarto tra questo apparire e quello attivo, che si esplica in parole ed azioni, cui accennava Arendt.

Nel pensiero di Cavarero, l'essere e l'apparire sono riconducibili l'uno all'altro, perché in ogni momento in cui il soggetto è, egli contemporaneamente appare così come è unicamente in carne ed ossa. L'azione eroica costituisce l'esaltazione di questa condizione: la differenza non è qualitativa, ma quantitativa.

A pag.31, Cavarero sostiene che, per Arendt, questa reciprocità si sposi con la fenomenologia radicale da lei riassunta nella formula "essere ed apparire coincidono", come sembra emergere in *Vita della mente*⁵, non in *Vita Activa*. *Vita della mente* è un'opera arendtiana incompiuta, scritta 20 anni dopo *Vita Activa*. Non è del tutto chiaro che cosa Arendt intendesse con la frase "essere ed apparire coincidono". Da parte sua, Cavarero vuole sottolineare un'unicità del carattere personale:

Si tratta di un'unicità dell'identità personale che, lungi dall'essere una sostanza, è totalmente di carattere espositivo e relazionale. Fin dalla sua nascita, ciascuno, in quanto è un esistente unico, mostra agli altri chi è.

Si tratta, semplicemente, del corpo; quindi, quando si ha una persona davanti a sé, questa si mostra perché si espone.

Il carattere espositivo e quello relazionale dell'identità sono, perciò, inestricabili: si appare sempre a qualcuno, non si può apparire se non è presente nessun altro.

Il concetto di esposizione di Cavarero richiede la presenza di altri; analogamente, per certi versi, l'azione arendtiana implica una pluralità.

Le due autrici si occupano di temi simmetrici: per esempio, quello dell'esposizione e della relazionalità della vita implica, secondo Cavarero, che non si può sapere chi si mostra di essere, così come per Arendt non si possono conoscere i fini dell'azione. Il soggetto non è in grado di sapere chi si mostra di essere, perché il suo mostrarsi è completamente esterno.

Per Cavarero, l'identità è, dunque, esterna ed espositiva. Si hanno desideri e volontà, ma non riguardano ciò che si mostra di essere. Il sapere ha il suo limite nell'esposizione.

⁵ H. Arendt, *The Life of the Mind*, San Diego-New York-London, Harcourt Brace, 1978 (trad. it. *Vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987).

L'esposizione di identità non ha nulla a che vedere con il sapere e con la coscienza, poiché è assolutamente esterna: prima dell'identità, o al di là di essa, non c'è altro. Essa, precisa Hannah Arendt, non esprime qualcosa di interno, l'essenza, intima e profonda, del sé. Esprime invece null'altro che se stessa: si mostra, si esibisce.

Nell'atto di esporsi, emerge la nozione dell'identità come esibizione: per Cavarero, questa esposizione fenomenica sottoscrive e garantisce il senso della narrazione. Nella fenomenologia radicale dell'esposizione, l'essere esposti è ciò che garantisce il senso della narrazione.

Qui Cavarero ed Arendt divergono: per l'una, l'essere esposti al mondo è la condizione principale per la narrazione; per l'altra, è l'azione ad essere fondamentale per la narrazione.

Lo stesso carattere espositivo dell'agire si radica appunto in questo orizzonte teorico, il quale fa della nascita una scena fenomenica in grado di conferire all'identità il suo statuto espressivo, contestuale e relazionale. Nascita, azione e narrazione diventano così le scene di un'identità che postula sempre la presenza dell'altro.

Per Cavarero, la nascita, l'azione e la narrazione sono termini corrispondenti nel cerchio della scena fenomenica. Questa corrispondenza tra la narrabilità di ogni vita ed il suo essere esposta fenomenicamente dalla nascita è molto profonda.

Di conseguenza, essere esponibile ed essere narrabile corrispondono: per Cavarero, l'azione resta ai margini.

Il rapporto esponibile/narrabile diventa equivalente alla relazione essere/apparire.

Cavarero giunge ad una conclusione che può apparire un po' strana: la nostra unicità incarnata è percepita come unicità incarnata *narrabile*. L'autrice sembra rifarsi a questo concetto: se si incontra qualcuno per strada, si percepisce d'un tratto non solo il suo essere unico incarnato (voce, corpo, ecc.), ma anche la sua narrabilità; si intuisce, cioè, che quella persona ha, in un orizzonte fenomenologico, una storia, anche se la si ignora.

La narrabilità (che significa, quindi, portare a discorso l'unicità, dare forma all'unicità) è già percepibile dall'altro: la vera percezione dell'altro come essere unico che si espone così com'è, come ha fatto la nascita, implica allora la sua narrabilità.

Per Cavarero è impossibile percepire l'altro senza, allo stesso tempo, percepirlo come un sé narrabile. Torneremo su questo punto in seguito, leggendo *Misura per misura*.

Secondo Cavarero, dunque, percepire l'altro significa percepirlo non solo come un corpo unico, ma come un sé narrabile, che si lascia alle spalle una storia unica, appartenente unicamente a lui.

La promessa di una storia di vita unificata è data alla nascita e dalla nascita. Il fatto che si sia al mondo così come si appare in un corpo, in carne ed ossa, in forme uniche, permette di per sé la nostra narrabilità. Esiste un legame fortissimo, sia per Arendt sia per Cavarero, tra il livello corporeo dell'esposizione e quello della narrazione.

Arendt suggerisce che la narrabilità privilegia la prospettiva biografica: la storia che una persona lascia dietro di sé deve essere cioè raccontata attraverso una biografia. Si veda pag. 141

Questa identità immutabile della persona, benché si dischiuda intangibilmente nell'atto e nel discorso, diventa tangibile solo nella biografia dell'attore e dell'oratore; ma in tal modo può essere conosciuta, cioè afferrata come identità palpabile, solo dopo che è giunta alla sua fine.

La biografia è la prospettiva privilegiata, perché è solo quando raggiunge la sua fine che la storia è completa. La completezza della storia, dunque, dipende dal fatto che venga raccontata dopo la morte.

Anche per Cavarero ogni essere umano è definito come un sé narrabile preferibilmente da una prospettiva biografica, ma con qualche eccezione. Per esempio, a pag. 48 afferma:

Sembra così che una storia di vita, pur avendo sempre nell'altro il suo più adeguato narratore (quindi la biografia è preferibile, più adeguata) non sia del tutto estranea al protagonista. Come invece Hannah Arendt vorrebbe farci credere.

Così Cavarero cambia un po' la prospettiva biografia che sottoscrive l'azione, l'idea della vita attiva.

A quanto pare, la narrabilità non è del tutto estranea al protagonista; Cavarero sembra suggerire che questo senso di narrabilità diventa autonarrabilità spontanea della memoria.

Più avanti, a pag. 48: “Ogni essere umano, senza neanche volerlo sapere, sa di essere un sé narrabile immerso nell’autonarrazione spontanea della sua memoria”.

L’autonarrazione spontanea della memoria non ha niente a che vedere con la volontà o con la coscienza: per esempio, se non si vuole ricordare ciò che si è fatto nell’infanzia, ma solo certi eventi della gioventù, allora secondo Cavarero si ha a che fare con una memoria involontaria e spontanea.

Distinguiamo due tipi di memoria:

- 1) una memoria senza sforzo (per cui si ricorda senza fatica, ad esempio, il proprio nome o il proprio luogo di nascita);
- 2) una memoria con sforzo (si pone la necessità di memorizzare una gran quantità di dati, come per un esame).

Analogamente, Hegel distingue tra la memoria insita nel cuore, quale identità di vita, e quella su cui si deve invece lavorare per memorizzare le nozioni.

Nei brani citati, Cavarero sembra far riferimento ad un’autonarrazione spontanea, senza sforzo, senza volontà, senza coscienza. La descrive come un fenomeno in grado di essere percepito, così come si percepiscono gli altri come esseri unici, con storie uniche. Allo stesso modo, si percepisce se stessi in modo quasi fenomenico. A pag. 49, l’autrice scrive:

[...] perché all’esperienza per cui l’io è immediatamente, nel sapore irriflesso dell’esistere, il sé della propria memoria narrante, corrisponde la percezione dell’altro come il sé della sua propria storia.

Traducendo in inglese questo passo, è arduo trovare un termine che renda efficacemente “sapore irriflesso”. Cavarero usa le parole “gusto” o “assaporarsi”, mentre in inglese si può utilizzare “sense”, come per rendere il *senso* di percepire se stessi: il soggetto si autopercepisce come percepisce gli altri. Il rapporto con se stessi, con la propria integrità, non è psichico ma fenomenico. Di conseguenza, ci si assapora o percepisce così come si è, perché la memoria funziona in questo modo. Semplicemente, ci si riconosce fisicamente così come si è e ci si ricorda in questo modo: non si tratta una memoria intellettuale, ma psichica, quasi corporea. Cavarero sottolinea che la memoria appartiene al corpo, non al cuore, alla mente o alla psiche: la memoria è il senso che ciascuno ha di se stesso. È il sapore irriflesso dell’esistere.

Non è del tutto chiaro se la percezione dell’altro come essere unico sia semplicemente un’estensione del sapore irriflesso dell’esistere che ognuno ha. Forse Cavarero intende affermare che il soggetto, proprio poiché si assapora come essere unico e come sé narrabile, proprio perché ha in se stesso il sapore irriflesso dell’esistere, percepisce anche gli altri in questo modo. Sembra che la precondizione della percezione dell’altro come essere unico e inseparabile sia il fatto che il soggetto si riconosca inconsapevolmente. L’autonarrazione della memoria è condizione della percezione della narrabilità degli altri e il contenuto di pagg. 48-49 sembra suggerirlo. Allora l’etica dell’altro, come emerge dal resto del libro, non è molto consistente.

In queste pagine è presentata una fenomenologia per cui l’esposizione e la narrabilità sono esperienze personali del proprio sé (ciò che Cavarero chiama, a pag. 48, “l’esperienza personale”).

Nell’ultimo paragrafo di pag. 48 si afferma:

Detto altrimenti, nell’esperienza personale, il sé narrabile è, allo stesso tempo, il soggetto trascendentale e l’oggetto inafferrabile di tutti gli esercizi autobiografici della memoria.

Il discorso di Cavarero è imperniato sui termini “sapore”, “gusto”, “assaporarsi”.

Il ricorso a “sapore” può essere motivato dall’assonanza con la parola “sapere” ed alla volontà di trovare un’espressione verbale che rievocasse una sorta di sapere non intellettuale, fenomenologico, percettivo.

Risulta primaria la sensazione, la percezione dentro di sé: il soggetto si percepisce così com’è.

L’unità della vita, quindi, è fenomenica – dunque narrabile – ma anche autopercepibile.

In Cavarero, si riscontrano tanto una corrispondenza assoluta tra l’unità dell’apparire in corpo e voce e la narrabilità, quanto quella tra autonarrabilità e narrabilità degli altri.

Potremmo semplicemente sottolineare che in Cavarero si avverte una radicalizzazione della prospettiva fenomenica (di percezione) già implicita in Arendt, come Cavarero pare confermare a pag. 49:

Correggendo Hannah Arendt, diremo quindi non solo che chi ci appare si mostra unico nella forma corporea e nel suono della voce, ma che questo chi viene anche già da noi percepito come un sé narrabile con una storia vera.

La narrabilità umana, ciò che garantisce il suo essere uno, la sua unità, è data immediatamente nella percezione.

Se per Arendt questa narrabilità garantisce la storia, per Cavarero la storia è già data nella percezione: ciascuno, infatti, può percepire l'essere incarnato unico, ma anche la narrabilità, di sé o degli altri.

Cavarero evidenzia un ulteriore elemento: anche se una persona si assapora come essere narrabile ancora prima di percepire gli altri come tali, non può comunque sapere chi è. Ciascuno di noi percepisce di essere unico o si percepisce come essere narrabile, però non sa come, non conosce il contenuto del sé. Quindi Cavarero spiega che si desidera venire a conoscenza del contenuto di questa unicità per divenire un'unità completa. Il soggetto muove da un'ambizione frustrata: egli si percepisce, ma vuole conoscere la storia della propria vita, che non è in grado di padroneggiare nella sua completezza per vari motivi (non ricorda la propria nascita, né può narrare la propria morte).

Tale completezza va ricercata altrove: il desiderio di conoscenza porta il soggetto a considerare gli altri, a rapportarsi con loro.

Sapendo di essere esseri narrabili, secondo Cavarero, le persone desiderano conoscere la storia della propria vita.

Questo desiderio nasce dal fatto che ci si percepisce come esseri narrabili, come ricorda Cavarero a pag. 57:

Esponibile e insieme narrabile, l'esistente si costituisce infatti sempre nella relazione all'altro. Con tutta l'inimitabile sapienza di un sapore familiare, sa di essere un'unicità irripetibile, ma non sa chi è, né chi espone. Sa di essere un'identità narrabile, ma sa anche che solo un altro può emendare la fallacia dell'impulso autobiografico. L'unità del desiderio, ossia l'unità affidata al racconto che ognuno desidera, non è infatti né un aspetto della coscienza né un tema dell'introspezione. È piuttosto l'oggetto irriflesso di una disposizione del desiderio per l'unità del sé nella forma del racconto.

Centrale si rivela la categoria del desiderio. Che cosa desidera il soggetto? Egli desidera la storia attraverso la storia, l'unità, la completezza. Si tratta di un desiderio di unità del sé nella forma del racconto.

Esiste, dunque, il desiderio dell'unità, ma è anche vero che questo desiderio è una forma dell'unità del sé.

A pag. 8, all'inizio del libro, si legge che "l'unità figurale del disegno, il significato unitario della storia, può essere posta, da chi la vive, solo in forma di interrogazione. O, forse, di desiderio".

Sottilmente, si introduce il tema del desiderio, che sembra essere la forma attraverso la quale il sé narrabile si completa, cerca la sua unità e quindi fa parte di questa unità.

In altre parole, non è un caso che si voglia conoscere la propria storia o quella di un altro; piuttosto, questo volere, questo desiderio, è l'attualità di un sé unito, finché questo desiderio completa, corrisponde al senso, al sapore di essere narrabile.

A giudizio di Cavarero, la narrabilità del sé e dell'altro provoca sempre la ricerca degli altri: secondo l'autrice, non c'è alcun senso di narrabilità che non provochi il desiderio.

L'assaporarsi narrabile è la provocazione del desiderio. Non ci si può riconoscere o riconoscere gli altri come esseri narrabili senza avere questo desiderio, che risulta fondamentale nella costruzione di Cavarero.

Si assiste ad un interessante spostamento del potere seduttivo della narrazione, su cui l'autrice si sofferma spesso: per esempio, Omero seduce con il suo canto. In questo caso, tuttavia, il potere seduttivo della narrazione non è insito nella storia che viene raccontata (quindi, per esempio, non nel Mythos di Giulietta e Romeo). Cavarero sostiene che non è il potere della storia o del mito che seduce, che provoca il desiderio del racconto, ma è l'unità della vita (l'essere unico del soggetto) ad avere come precondizione questo desiderio che la completa. Il desiderio del racconto è connaturato all'unicità del soggetto. Non si può essere unici in assenza del desiderio che conduce verso gli altri.

Traspare, dunque, anche la dimensione dell'eticità, perché, per completare se stessi, occorre chiedere agli altri la propria storia, che il soggetto non può conoscere autonomamente. La sua unità è un obiettivo che necessita del rapporto con gli altri.

Si potrebbe affermare che il desiderio di narrazione, il quale sembra confermare che l'atto di raccontare è profondamente umano, è, per Cavarero, non tanto il risultato della forza seduttiva dell'atto di raccontare, ma piuttosto il desiderio radicato nell'unità del sé e nel fatto che questo confluisce in una storia (che può piacere oppure no: questo è irrilevante).

Il desiderio non è ricerca di piacere: ciò che orienta il desiderio non deve necessariamente essere piacevole (per esempio, Edipo vuole conoscere a tutti i costi la sua storia, anche se lo porterà ad esiti tragici). Esso non si riduce al puro piacere del racconto.

Tale desiderio può trovare compimento anche nel dolore, perché è desiderio della verità della propria vita. La verità è l'unità del sé e può anche rivelarsi tragica.

È per questo che Cavarero spiega che il contenuto del testo è irrilevante o inessenziale.

Cavarero afferma che la narrazione, a differenza della narratologia, seduce anche se non provoca piacere o promette soddisfazione.

Sostenere che il desiderio che orienta il soggetto attraverso la narrazione è un desiderio di unità, verità, compiutezza, perfezione del proprio sé, indipendente dal piacere, rappresenta una teoria alternativa. In Freud, invece, è difficile concepire il desiderio senza il piacere.

Edipo è un uomo intelligente, razionale, che capisce e sa chi è, nel senso che sa di essere il re; quando viene a conoscenza della verità della sua vita non prova alcun piacere, ma raggiunge l'unità della propria vita, anche se in modo tragico. Egli perde le posizioni sociali che davano un senso alla sua vita – su tutte, la carica di re: a fronte di questa rinuncia, Edipo ottiene la compiutezza della sua vita.

Voler separare l'unità o la verità della vita non riguarda le categorie della scienza; non si tratta di una verità epistemologica e quindi verificabile in modo scientifico. È una verità che, secondo Cavarero, giunge attraverso la narrazione: non è epistemologica ma ontologica, in quanto offre al soggetto la verità della sua vita, gli appartiene in modo esclusivo, senza tuttavia dimostrarsi verificabile.

L'impulso di narrare che, a giudizio di Cavarero, è insito nell'essere umano, si può concepire come risposta al desiderio altrui. Per questo la narrazione è, per Cavarero, un'arte etica, cioè un'etica della narrazione. Non è un atto di puro piacere, di intrattenimento o di trasmissione orale della storia, come suggerirebbero tutte le tradizionali interpretazioni del raccontare. È una risposta etica al desiderio altrui di sapere la verità della sua vita, che ha radici ontologiche e non narratologiche. Il desiderio del racconto fa parte della vita umana come tale: non si riduce, quindi, al semplice desiderio narratologico espresso dal soggetto cui piacciono le storie.

Se si limitassero alla prospettiva narratologica, la politica e l'etica non costituirebbero un problema. L'aspetto più interessante, tra le considerazioni di Cavarero, è la narrazione non vista come arte, ma come etica e costruzione di una certa politica.

In conclusione, affiora questa tesi: una vita che rimane senza la storia che desidera è una vita vissuta in modo crudele, è un affronto. Non si tratta della crudeltà esercitata sull'altro attraverso la violenza, bensì messa in atto privandolo della sua storia.

C'è un bellissimo passo di Rousseau (Quarto cammino, *Reveries of a Solitary Walker*⁶) in cui si parla delle verità che ciascuno "deve" agli altri. Il filosofo ginevrino sostiene che esistono alcune verità non epistemologiche, non scientifiche, che si devono agli altri. Le verità scientifiche come "il colore della sabbia al fondo dell'oceano", dice Rousseau, non sono dovute a nessuno. Non è essenziale né per la felicità di una persona, né per renderle giustizia, farle sapere che la terra ruota intorno al sole e non viceversa. Potrebbe essere interessante, in quanto fa capire come si alternano il giorno e la notte, ma non è una verità "dovuta."

Al contrario, ci sono verità senza le quali non si può vivere felicemente – tesi che pare trovare un'eco in Cavarero: sono le verità sulle proprie storie di vita. Se qualcuno nega al soggetto la storia della sua nascita o del suo passato, gli nega una parte essenziale della sua vita.

Ci sono verità che sono legate alla vita come Bios, che sono condizioni della "vita buona."

⁶ J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1776 (trad. it., *Le passeggiate di un pensatore solitario*, Torino, Utet, 1939).

Il concetto di narrabilità, secondo Arendt, permette di cogliere le conseguenze della menzogna, da lei chiamata “menzogna convenzionale”, già presente in Platone come cattiva rappresentazione della realtà.

Arendt usa il termine “ipocrisia” per indicare menzogna radicale o moderna, che corrisponde indicativamente alla Mimesis.

La verità è slegata dall'epistemologia: la verità di cui Edipo viene a conoscenza, per esempio, la verità della sua vita, delle sue azioni, l'unità della sequenza delle azioni della sua vita, è una verità storica. Non si tratta, dunque, di una verità scientifica, analoga – per citare un celebre caso – alla legge gravitazionale scoperta da Newton. Quella di Edipo non è una verità epistemologicamente verificabile, e tuttavia di una verità certa, caratterizzata non già da una certezza scientifica, ma mitologica, storica. La verità sta nel fatto che il protagonista ha compiuto una serie di azioni e riguarda la sua vita, però non è dimostrabile con metodo scientifico. L'unità del proprio sé è, fin dall'inizio, aperta verso gli altri, poiché desidera la compiutezza.

Per essere completo, il sé narrabile anela al racconto della propria vita e tale aspirazione dà forma alla compiutezza della vita stessa. Nel contempo, a causa di questo desiderio, il soggetto si apre necessariamente ai racconti degli altri, perché il racconto desiderato non può essere autobiografico. In questo modo c'è spazio per l'etica: se il soggetto potesse esaudire autonomamente il proprio desiderio (raccontarsi la vita), il desiderio non sarebbe veramente tale, perché sarebbe facile da realizzare. In realtà, la volontà si orienta verso una realizzazione incerta, poiché non riceverà necessariamente la storia che desidera. Il desiderio, secondo Cavarero, è costantemente presente fin dal principio. Nella seconda parte del libro, l'autrice introduce le figure di due donne milanesi, Emilia ed Amalia, che frequentano la scuola delle 150 ore. Emilia è noiosa e racconta la storia della sua vita come in un'autobiografia; Amalia, ad un certo punto, mette per iscritto questa storia e la consegna ad Emilia, che, ricevendola, è emozionata, la tiene in borsa e la porta con sé.

Cavarero vuole porre l'accento sul desiderio che Emilia ha di farsi raccontare la propria storia dall'altra persona, anche se conosce i fatti. Non sono importanti il contenuto e la forma che vengono dati dall'altra persona; a rivelarsi preziosa è la prospettiva biografica: è la consapevolezza della propria autoesposizione. L'autonarrazione di memoria per Cavarero è fondamentale, in quanto preconditione del rapporto etico, che è percorribile solo dopo che il soggetto ha assaporato la propria storia.

Nessun fatto storico è verificabile secondo la procedura valida per un fatto scientifico, perché non è ripetibile; per essere sottoponibile a prova scientifica, un fenomeno deve essere ripetibile. La ripetizione è la condizione per poter attribuire scientificità ad una prova. La storia non è ripetibile, perché ogni evento accade una sola volta ed in ciò consiste la sua verità, una verità unica che appartiene a vite uniche, altrimenti non sarebbe storia.

Quando Arendt scrive: “[il fatto che] ogni vita individuale tra la nascita e la morte sia raccontata un giorno come una storia con un inizio e una fine è la condizione della storia”, intende sostenere che la storia come campo del sapere, ha come preconditione, una sorta di verità che è completamente diversa dalla preconditione di stampo scientifico. Ogni campo del sapere ha il proprio fondamento.

La storia è una verità non epistemologica (“episteme” vuol dire stabilità, ciò che non cambia, ciò che si ripete nello stesso modo).

In precedenza, si accennava al fatto che il racconto di una vita può essere piacevole, ma anche doloroso. Il desiderio del racconto non ci conduce necessariamente verso un piacere da soddisfare, verso qualcosa di seducente. Ciò di cui qui parliamo non è il desiderio dei sensi, ma è radicato ontologicamente nel sé in quanto essere narrabile, unico.

Arendt non si sofferma sul desiderio; lo introduce invece Cavarero, che evidenzia il lato etico della narrazione: se il soggetto nega all'altro la storia che gli “deve”, rompe il rapporto etico primario con lui. Ecco, dunque, che Cavarero scopre nella narrazione un principio di etica.

Una verità storica è una certezza e deve essere tale se la storia ha il potere di orientarci. È per questo che Arendt ci dice che “ogni vita umana può essere raccontata sia come la preconditione prestorica sia prepolitica della storia come tale”: la storia in sé non ci aiuterebbe minimamente, se la vita di ogni essere umano non fosse raccontabile (per esempio, la storia della Rivoluzione francese cesserebbe di costituire un orientamento etico o politico tra gli esseri umani se ogni vita individuale non fosse raccontabile). Dunque, la narrabilità è, per Arendt, il fondamento dell'orientamento che la storia offre.

Cavarero ci aiuta a capire la ragione di questa connotazione etica: il soggetto sa chi è l'altro e, attraverso la relazione narrativa instaurata con lui, lo può completare. La storia è completa solo dopo la morte, perché non c'è più storia da fare. La nascita e la morte racchiudono la storia che ciascuno si lascia alle spalle: essa è unica ed è un Mythos. Dopo alcuni anni, le versioni di questo Mythos (per esempio quello di Garibaldi) possono cambiare, anche radicalmente. Il conflitto tra le differenti versioni presuppone l'unità del Mythos su cui divergono: l'esistenza di questo contrasto indica il riconoscimento dell'unicità della storia di Garibaldi, nonostante le versioni raccontate non coincidano.

Paradossalmente, il Mythos è irraccontabile, anche se è ciò che consente il racconto. L'importante è l'ex-post facto. La storia è formata da fatti e parole. La tecnica guarda in avanti, è proiettata verso il futuro, mentre lo sguardo del narratore è sempre rivolto all'indietro e la morte mette fine alle potenzialità future.

Per Cavarero, ogni vita lascia in eredità una storia, però essa non viene inevitabilmente raccontata. Arricchire un altro con la sua storia è un atto di generosità. Sussiste, in effetti, il rischio ontologico che la storia non venga raccontata. I vivi non potranno mai avere la completezza assoluta della propria storia, perché essa si estende dalla nascita alla morte (l'eccezione è rappresentata da Ulisse, che riceve la sua storia completa quando è ancora in vita: a sorte dell'eroe è di essere ancora in vita anche se la sua storia è già stata scritta).

Anche un criminale può essere un eroe, perché Cavarero definisce tale colui che ha compiuto atti memorabili, che rendono, di per sé, indimenticabile il Mythos.

Cavarero sostiene che è il desiderio a guidare il soggetto verso gli altri. Questo desiderio esiste anche se non viene espresso. Ciascuno si fa raccontare la propria storia di vita autobiograficamente, in modo che gli altri saranno poi in grado di raccontarla a loro volta. L'autobiografia prelude ad una possibile biografia. La prospettiva altrui serve al soggetto come termine di paragone: non può sapere chi è anche se conosce una personale versione della propria storia. Secondo il pensiero di Cavarero, l'identità di una persona è sterile, esibita; solo gli altri sanno vedere chi realmente è. Il contenuto, i fatti non sono l'elemento essenziale: decisivo è che ci si esponga attraverso la propria autobiografia.

La biografia, per Cavarero, risponde ad un desiderio senza il quale la vita non si dà. Occorre esporsi, raccontando la propria autobiografia, perché l'esposizione rende la propria biografia narrata dell'altro più completa. Ad essere rilevante non è il contenuto, ma l'unità che questa storia conferisce alle parole e ai fatti. La verità del racconto non risiede nel contenuto, ma nell'unità del Mythos, nel modo in cui dà forma ad una vita unica.

Per Cavarero, nello stesso orizzonte⁷, il soggetto percepisce sia se stesso sia l'altro come esseri unici. La percezione si esplica nella memoria del corpo, nel senso che il corpo si ricorda di essere in un certo modo e non in un altro; infatti, non riguarda l'esterno (il fuoco, il dolore, l'ambiente, ecc.), ma la percezione di se stessi. È un assaporarsi irriflessivo. La percezione del proprio sé precede quella dell'altro: il soggetto, cioè, percepisce gli altri come esseri unici e narrabili perché percepisce prima se stesso come essere unico e narrabile. La preconditione della percezione degli altri come esseri unici e narrabili, cioè, è l'analoga percezione di se stesso. Cavarero vuole superare la divisione tra anima e corpo: l'intimità che la persona ha con se stessa è il presupposto dell'intimità che ha con gli altri.

Per Cavarero orizzonte e narrabilità sono strettamente correlati. Ogni narrazione deriva dall'esposizione di un essere unico.

Le azioni di una vita, che costituiscono il contenuto del Mythos, sono semplicemente, per Cavarero, delle estensioni dell'evento originario (la nascita).

La corrispondenza orizzonte/narrabilità è possibile perché la narrabilità di vita deve essere percepibile negli altri. Il soggetto vede gli altri come esseri unici, in carne ed ossa, e nello stesso tempo sa che queste persone sono narrabili. Non si conosce la storia di chi ci sta di fronte, ma si sa che ciascuno ne possiede una. Quindi la narrabilità è una prerogativa dell'essere unico incarnato.

Questo orizzonte di percezione si applica non solo agli altri, anche a se stessi. Il sapere/sapere della narrabilità dell'altro è anche il sapere/sapere familiare che si ha di se stessi, dell'autonarrazione della propria memoria corporale e non intellettuale. Il sapere/sapere familiare che si assapora di se stessi come esseri narrabili sembra essere

⁷ Per orizzonte fenomenologico si intende ciò che una persona percepisce attraverso i cinque sensi.

la condizione della percezione che si ha dell'altro: poiché il soggetto si percepisce unico e narrabile, è in grado di percepire anche gli altri come unici e narrabili.

È questa la differenza tra Cavarero e Arendt: la prima assume una prospettiva autobiografica sulla quale fonda l'etica della narrazione; per la seconda, viceversa, è molto più importante la prospettiva biografica. Cavarero afferma che ciascuno di noi ha un senso familiare della propria storia: anche se la dimenticasse o la conoscesse in modo parziale, saprebbe comunque che è la propria storia. Siccome una persona non raccontarsi la propria storia, deve riceverla dagli altri. L'unità, il sapere/sapore familiare, ma anche il desiderio di un racconto, conducono verso gli altri. Secondo Cavarero, l'etica della narrazione biografica è il risultato del senso familiare che "io ho di me stesso".

Si passa ora a vedere come Arendt descrive gli stessi problemi, muovendo dalla frase di pag.134 di *Vita Activa*, considerata il nostro punto di partenza:

Che ogni vita individuale tra la nascita e la morte sia raccontata un giorno come una storia con un inizio e una fine è la condizione prepolitica e prestorica della storia, la grande Storia senza un inizio ed una fine.

Per Arendt possiamo dire innanzitutto che questa frase non è una dichiarazione che riguarda la fenomenologia, l'orizzonte della percezione il desiderio del proprio racconto, come accade invece in Cavarero.

La frase citata in *Vita Activa* riguarda primariamente la storia e il discorso; si potrebbe dire che riguarda la storiografia. Ogni vita individuale deve essere raccontata: è questo il concetto più significativo che emerge nel discorso.

La verità della storia e del discorso non è legata alla fenomenologia o alla voce, ma è una verità storica.

La verità di cui parla Arendt è, dunque, quella che la storia ci offre come tale. È il caso di ogni vita raccontata e non semplicemente ricordata dentro di sé attraverso la memoria, come sapere/sapore familiare, non solo desiderata ma narrata, reificata in modo discorsivo.

Questa ipotesi non è connessa all'unicità percepibile di ogni essere incarnato, ma attacca l'unicità incarnata, è un reclamo storico, discorsivo.

Emerge, inoltre, un richiamo alla verità intesa come orientamento per la politica; per questo motivo, la narrabilità è indicata come condizione prestorica e prepolitica.

Le considerazioni di Hannah Arendt riguardano il significato della storia, la verità della storia come intreccio di parole e fatti, di attori unici.

La vita umana e la storia sono risultati dell'azione e la storia, in ultima analisi, diviene "il libro dei racconti dell'umanità," con molti uomini che parlano e agiscono, ma senza autori concreti.

Arendt non ridimensiona la prospettiva autobiografica solo perché la giudica incompleta; la sua decisione di privilegiare la biografia deriva dal reclamo di verità che la biografia stessa inoltra. Secondo l'autrice, la narrabilità di ogni vita non implica una prospettiva biografica semplicemente perché la storia raccontata da un altro sarebbe obiettivamente più vera o più verificabile: ancora una volta, la verità in questione non è epistemologica. Il nodo centrale non risiede nel fatto che la biografia sia più vicina alla verità della vita che si racconta. Per Arendt, la narrabilità di ogni vita assegna un valore fondamentale a parole e fatti come prodotti di esseri unici – non solo fenomenologicamente unici qui ed ora, come sostiene Cavarero – da cui deriva un'esposizione contestuale, relazionale su cui si sofferma l'ultima citazione. La narrazione per Arendt svela i protagonisti unici di una storia particolare, di cui le loro parole ed i loro fatti lasciano traccia.

L'unità della vita, la narrazione biografica non è necessariamente percepibile. Dopotutto, il protagonista in questione potrebbe essere morto, non più visibile o altrove.

Al contrario, ciò che la testimonianza biografica indica è l'unità storica di una vita vissuta. La prospettiva della una biografia garantisce l'unicità, l'unità di un protagonista e la sua verità. Questa è la verità di una biografia, è la verità della vita stessa.

C'è da chiedersi se l'unità o l'essere unico del protagonista come testimoniata dalla verità della biografia sia veramente un corpo percepibile oppure un'unità narrativa.

Riferendosi, per esempio, all'unità mitico-narrativa di Cristo, ci si potrebbe chiedere se questa unicità narrativa, cioè il Mythos della vita di Cristo, si fondi su un uomo realmente esistito (il Cristo storico). Tale questione, peraltro, è anche teologica.

Cavarero mostra di ritenere essenziale questa condizione, ponendosi, su questo punto, in un orizzonte cristiano, per cui il protagonista sarebbe esistito in carne ed ossa e l'unità storica che ne risulta si basa su tale premessa: domina, cioè, l'orizzonte della percezione (per esempio, gli apostoli hanno visto, toccato e ascoltato il Cristo). Altri, viceversa,

argomenterebbero che decisiva è l'unità del Mythos, al di là del fatto che il personaggio sia realmente vissuto.

Il contenuto narrato dal biografo può essere o meno verificabile attraverso mezzi scientifici; per Arendt, tuttavia, la sola circostanza che la storia sia raccontata da un soggetto esterno – il biografo – è sufficiente a garantire l'unità di questa vita e la realtà della storia stessa, nel senso più ampio. Se la storia ha una realtà che non è epistemologica ma orientamento etico-politico, ciò è dovuto al fatto che la biografia ci garantisce la verità della vita dell'altro.

È come se, in assenza della narrabilità biografica di ogni vita, parole e fatti cessassero di costituire un orientamento significativo per il presente, per il futuro e per la politica. La narrabilità biografica per Arendt è il presupposto di tutte le possibilità etiche di cui il soggetto dispone. È il fondamento per la Storia con la S maiuscola.

In presenza dell'autobiografia (ma non della biografia), non sussiste la promessa dell'unità della vita come fondamento di verità.

Nella narrabilità di ogni vita, ciò che importa per Arendt è l'orientamento, l'indirizzo che la storia ci offre e attraverso il quale ci orientiamo nel mondo reale: il mondo è reale, politicamente significativo grazie al fatto che ogni vita è raccontabile da un altro.

Fin dove l'orientamento della verità della storia, ciò che Arendt chiama "il libro dei racconti dell'umanità", dovrebbe corrispondere alla condizione umana di natalità e pluralità?

Le storie o le biografie, i risultati delle parole e delle azioni devono operare, disvelare un agente, un protagonista di un'unica storia di vita ad un altro, se la rivelazione o la verità è qualcosa di più di una rivelazione fenomenologica – qui ed ora – di attori incarnati ed unici, se, alla resa dei conti, tale rivelazione o verità ci fornisce un orientamento extrafenomenologico per la politica, per esempio, una rete di rapporti o di relazioni.

Tutto ciò sottolinea la centralità della prospettiva biografica nelle riflessioni di Arendt: la narrabilità, il sapere/sapere familiare del proprio essere unico e del proprio essere raccontabile, per Arendt, non è politicamente significativo. Ad acquisire rilevanza per la politica, per le azioni umane e sociali, è la possibilità che il soggetto operi nel mondo sapendo che gli altri hanno una storia che può essere raccontata.

È fondamentale che il soggetto sia potenzialmente in grado di venire a conoscenza dell'altro attraverso la sua storia, verificando in tal modo che la sua vita non è solo unica dal punto di vista fenomenologico, del suo essere incarnato, ma anche dal punto di vista storico, perché si lascia alle spalle una storia unica.

Occorre precisare che conoscere l'altro non significa avere accesso alla verità di questa persona, alla sua anima, ai suoi segreti, ai suoi pensieri, alla sua vita psichica, ma semplicemente sapere che è una persona vera, cioè singolare, incarnata, unica in senso storico: una vita che non è stata vissuta prima e non sarà vissuta dopo.

La narrabilità dovrebbe così confermare, attraverso le possibilità politiche e discorsive da essa aperte, che ciascuno vive nel mondo con altri attori e parlanti unici, le cui parole e fatti costituiscono il contesto storico della sua vita politica.

Non si tratta di un aspetto scontato: se non si sa chi è vissuto o chi vive, se non si riconoscono gli altri, non si può raccontare la storia che essi si lasciano alle spalle; di conseguenza, il rapporto etico e politico sarebbe messo in discussione, insieme all'umanità delle persone stesse.

Se viene meno il legame tra la percezione fenomenologica del proprio essere incarnati e la possibilità della verità e unicità storica, allora non si ha alcun orientamento politico ed etico.

Per di più, senza la narrabilità, senza la prospettiva biografica, la condizione umana di natalità e pluralità sarebbe essa stessa esposta ad una crisi; quindi il cuore della politica, in senso arendtiano, sarebbe in pericolo.

In altre parole, se si negasse la priorità inviolabile della narrabilità biografica, il modo in cui la politica emerge dalla condizione umana entrerebbe in crisi: il legame tra condizione umana e politica sarebbe in pericolo.

Tale minaccia sarà esplorata in tre modi:

- 1) prendendo in esame alcune caratteristiche della menzogna e della politica nei testi di Arendt;
- 2) considerando la nozione arendtiana dell'ipocrisia come menzogna moderna;
- 3) leggendo *Misura per Misura* di W. Shakespeare, per cogliere i limiti della narrabilità anche in un orizzonte premoderno e osservando come essi, secondo Shakespeare,

creino le condizioni di possibilità per una *politeia* slegata dalla storia, dall'orientamento storico.

Definire la politica, secondo Arendt, è un'operazione decisamente problematica. Assumiamo, tuttavia, come presupposto il senso della politica illustrato in *Vita Activa* e in altri testi redatti nello stesso periodo.

Secondo tali opere, la politica consiste nella contingenza, nell'imprevedibilità delle azioni umane e dei nuovi inizi, delle nuove storie, dei nuovi rapporti che queste azioni lasciano dietro di sé.

Le azioni, le parole e gli atti compiuti da esseri unici stanno a fondamento della politica, perché disvelano l'unità, l'esser uno del soggetto, non solo come essere incarnato, ma anche in quanto iniziatore di una nuova storia.

La centralità dell'azione nel concetto arendtiano di politica è il motivo per cui la menzogna tradizionale, considerata come azione, non è solo caratteristica della vita politica, ma è una conferma della libertà umana, senza la quale la politica non avrebbe senso.

A pag. 60 del saggio *Verità e politica*⁸, l'autrice scrive:

In altri termini, la nostra capacità di mentire – ma non necessariamente la nostra capacità di dire la verità – appartiene ai pochi chiari e dimostrabili dati che confermano l'esistenza della libertà umana.

Mentre il bugiardo è comunque un uomo di azione, chi dice la verità – solo attraverso il Logos o anche con i fatti – non lo è necessariamente.

Chi dice la verità come Logos, come contenuto, non agisce.

Se colui che dice la verità di fatto vuole rivestire un ruolo politico, e quindi essere persuasivo, cercherà in tutti i modi di spiegare perché la sua particolare verità serva meglio gli interessi di qualche gruppo. Il filosofo ottiene una vittoria di Pirro quando la sua verità diventa un'opinione dominante, così come accade a chi dice la verità di fatto: quando entra nell'arena politica, egli si identifica con qualche interesse parziale e con qualche gruppo di potere, compromettendo l'unica qualità che avrebbe potuto farlo apparire credibile, cioè la sua verità, la sua sincerità personale, garantita dall'imparzialità, dall'integrità e dall'indipendenza.

Probabilmente, Arendt intende che la Parresia, la verità personale, è l'unico modo in cui può agire chi dice la verità; è l'unica possibilità che ha la verità di entrare nell'ambito dell'azione.

Chi dice la verità solo attraverso il Logos non agisce; chi vive la propria vita secondo verità, come essere unico, con integrità (come Parresia), ha invece la possibilità di agire.

Al contrario, la persona che mente è un agente, quindi è già connotato politicamente.

La menzogna, come tutte le azioni, rientra, secondo Arendt, nel campo di esperienza della libertà. Poiché la menzogna è un'azione, essa non è riducibile ad un problema epistemologico o scientifico. La menzogna è, per Arendt, non ciò che riguarda la distinzione teoretica o scientifica tra verità e falsità, illusione e realtà, bensì un problema drammatico, che concerne la politica come orizzonte di parole e fatti.

Si nota qui una differenza basilare tra Arendt e Platone: nel libro III de *La Repubblica*, la menzogna è solo questione di contenuto.

Per Arendt, viceversa, la menzogna non riguarda il contenuto, proprio perché è una forma di azione. Mentire non si riduce all'essere in errore. Nel suggestivo saggio intitolato *Breve storia della menzogna*⁹, dedicato ad Arendt, Jacques Derrida sottolinea le molteplici valenze della parola "Pseudos", per dimostrare come il problema della menzogna non sia errore, né falsità. Come Hannah Arendt, Derrida nota che la differenza convenzionale tra menzogna e comunicare una falsità non ha niente a che fare con il contenuto.

Una persona può sbagliarsi e cadere in errore senza necessariamente dire una menzogna, afferma Derrida, sulla scia di Sant'Agostino. Una persona può comunicare a qualcun altro un'informazione falsa, senza dire una menzogna: ad esempio, si può sostenere che il sole ruota intorno alla Terra senza mentire, senza avere intenzione di ingannare, se si crede che tale affermazione sia vera.

⁸ H. Arendt, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press, 1968 (trad. it. *Verità e politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995). Il saggio in questione non era presente nella prima edizione del 1961.

⁹ J. Derrida, *Histoire du mensonge: prolégomènes*, Paris, Herne, 2005 (trad. it., *Breve storia della menzogna: prolegomeni*, Roma, Castelvecchi, 2006). L'opera è stata pubblicata postuma: il filosofo francese è scomparso nella notte tra l'8 e il 9 ottobre 2004.

Secondo questa definizione tradizionale, la menzogna si distingue dall'errore perché quest'ultimo non è intenzionale. Anzi, chi cade in errore è scusabile proprio perché l'errore non mette sotto accusa il parlante; attraverso la menzogna, invece, è il bugiardo stesso ad essere accusato, al di là del contenuto comunicato.

Secondo le stesse tradizioni, continua Derrida, la menzogna è stata distinta dalla comunicazione dell'errore, attraverso la categoria dell'*intenzione* del bugiardo.

Secondo la definizione di Sant'Agostino, chi mente pecca intenzionalmente. Questa intenzione definisce la verità e la bugia in chiave drammatica, indipendentemente da ciò che viene detto: l'intenzione stessa si sviluppa come categoria drammatica.

Per Socrate, come per Sant'Agostino, l'anima è a rischio proprio perché la menzogna è un'azione. L'intenzione può essere messa sotto accusa come motore della menzogna.

Siamo agli antipodi della Parresia, dove era l'anima a mettere il corpo a rischio: per la menzogna, al contrario, è l'attività drammatica del parlare che mette l'anima a rischio.

Arendt, in *Vita Activa*, non si sofferma molto sul problema dell'intenzione, perché giudica fondamentale l'effetto dell'esibizione delle parole e dei fatti. Per Arendt, infatti, la menzogna può essere narrata come menzogna ed in seguito affibbiata al soggetto dal suo biografo.

Ciò che importa è la coincidenza tra l'aspetto drammatico della menzogna e la storia.

I bugiardi tradizionali, cioè coloro che intenzionalmente dicono parole o agiscono per ingannare l'altro, secondo Arendt, non minacciano la politica, perché il bugiardo non mette a rischio la condizione umana a cui la politica corrisponde.

Il bugiardo, scrive Arendt, è avvantaggiato dal fatto di essere nel mezzo della scena politica, perché è un attore per natura. Egli mente perché vuole che le cose siano diverse da come sono, cioè vuole cambiare il mondo. Il bugiardo è l'attore per eccellenza, nel senso arendtiano del termine.

C'è una radice comune tra la capacità di dire menzogne e la capacità di agire.

Si potrebbe dire che la menzogna apre al futuro: il bugiardo si disvela come colui che può iniziare una nuova storia. C'è da chiedersi, tuttavia, se il bugiardo disveli se stesso ad altri anche quando, per esempio, porta una maschera o mente sulla propria identità o sul proprio nome o presenta un'autobiografia falsa, come fa il duca in *Misura per misura*.

Ma, secondo l'analisi di Arendt, il bugiardo tradizionale non elimina mai la potenzialità di una sua eventuale rivelazione ad altri.

La menzogna tradizionale si definisce attraverso un certo limite, come se la rivelazione del proprio sé come essere unico fosse in qualche modo l'orizzonte contro il quale la menzogna tradizionale si definisce e si misura. Perché è così?

Secondo quanto l'autrice scrive a pag.130 di *Vita Activa*:

Questo rivelarsi del "chi" qualcuno è, in contrasto con il "che cosa" – la sue qualità e capacità, i suoi talenti, i suoi difetti, che può esporre o tenere nascosti – è implicito in qualunque cosa egli dica o faccia.

Abbiamo già visto come in *A più voci*, Cavarero radicalizzi l'aspetto fenomenologico, suggerendoci che l'unicità di ogni voce già disvela o dischiude l'essere unico in maniera che si può definire politica. Una politica, dice Cavarero, comunica prima di tutto la propria unicità vocalica.

Per Cavarero, come abbiamo visto in precedenza, la voce è la verità. L'essere unici incarnati è ciò che garantisce una politica che sarebbe la conferma, ma anche la responsabilità, di esseri unici.

Tuttavia, potrebbe accadere che il legame tra una radicale fenomenologia di esseri unici percepibili e l'emergenza di una politica che corrisponda a questa pluralità sia corruttibile a causa della radicalizzazione della menzogna, ciò che Arendt chiamerà "ipocrisia".

Per Arendt, il bugiardo tradizionale è un attore politico, quindi la rivelazione del bugiardo come tale, come colui che ha detto una menzogna, è di natura politica, è qualcosa di più della pura manifestazione di una particolare forma del corpo o suono della voce.

A pag.130:

Agendo e parlando gli uomini mostrano chi sono, rivelano attivamente l'unicità delle loro identità personali e fanno così l'apparizione nel mondo umano, mentre le loro identità fisiche appaiono senza alcuna identità da parte loro nella forma unica del corpo e nel suono della voce.

La menzogna ha il senso di andare al di là della mera rivelazione del proprio corpo.

Quando il bugiardo viene scoperto come colui che ha detto una menzogna, si disvela non solo come creatura in carne ed ossa, ma come protagonista singolare di una vera biografia che lo disvela.

Così, la sua singolarità, l'unità della sua vita, diventa storica e narrabile, qualcosa in più di una percepibilità qui ed ora. In questo modo, il soggetto viene connesso alla storia, intessuto ad essa, in una rete extrafenomenologica di storie o di rapporti che forniscono l'unico orientamento per la politica.

La possibilità di una rivelazione attraverso una vera biografia è cruciale per Arendt e per il suo concetto di menzogna tradizionale, come lo sono la sua nozione di politica ed di condizione umana.

L'autrice, inoltre, sottolinea e ci fornisce varie caratteristiche della menzogna tradizionale: la menzogna tradizionale concerne solo casi particolari, ha obiettivi precisi, non cerca di ingannare tutti ma solo uno o un gruppo. Il limite costitutivo, nell'orizzonte di ogni menzogna, corrisponde al contesto che definisce la nozione arendtiana della politica: la menzogna è locale, contestuale, è un'azione in un contesto di pluralità e relazioni con altri attori umani e non può essere globale senza smettere di essere una menzogna e senza cessare di essere anche politica. Tale ragionamento vale anche per l'azione: non esiste un'azione globale.

Il bugiardo tradizionale in principio non cerca di ingannare se stesso. Per definizione, il bugiardo sa di dire una menzogna, ne è consapevole. Infatti, per poter ingannare gli altri, chi inganna non può essere vittima dell'inganno stesso: ciò presuppone l'integrità psichica del bugiardo.

Nel caso della menzogna tradizionale, sussiste sempre la possibilità che un testimone o un narratore smascherino la menzogna ed il suo autore. Tratto fondamentale non è l'identità di chi la smaschera (può trattarsi di un bravo giornalista, oppure della coscienza stessa del bugiardo, oppure di Dio), ma il fatto che questi è a conoscenza della verità.

Quindi, in principio, la menzogna tradizionale può essere sempre disvelata come menzogna, narrata come tale e non solo come fenomenologia; il bugiardo è "questo bugiardo in questa storia", si disvela unicamente ed insostituibilmente come quell'attore specifico in quella storia precisa nella quale ha mentito.

Qualsiasi concetto di responsabilità etica non può prescindere da questo legame tra il bugiardo e la storia che disvela la menzogna.

Affiora ancora il legame tra l'orizzonte fenomenologico delle azioni e le storie che ne risultano. Il bugiardo tradizionale non distrugge la rete delle storie che, per Arendt, costituisce la Storia umana; egli, comunque, si lascia alle spalle la propria storia, per quanto aggrovigliata essa sia.

Il bugiardo, suggerisce Arendt, può causare danni alla realtà, alla rete, ma non la può distruggere.

A pag. 64 del saggio *Verità e politica*, si legge:

Dal momento che i fatti accadono sempre in un contesto, una menzogna particolare – ossia una falsità che non compie alcun tentativo di cambiare l'intero contesto – fa, per così dire, un buco nel tessuto della fattualità. Come ogni storico sa, si può riconoscere una menzogna notando delle incongruenze, dei buchi o le giunture dei punti rattoppati.

Si può concludere che la menzogna trova nella possibilità della verità-rivelazione la sua condizione di esistenza. La menzogna promette la verità; se non promettesse la verità di un'eventuale rivelazione, non sarebbe menzogna.

Si può concludere che il bugiardo tradizionale non minaccia la politica, nel senso arendtiano, perché è sempre possibile che il bugiardo, colui che ha detto la menzogna, sia disvelato attraverso la vera storia di vita, attraverso la sua narrabilità; questo fatto conferma la concezione della storia stessa come orientamento per il presente ed il futuro.

Se così non fosse, ci troveremmo di fronte ad un essere che va al di là della figura del bugiardo tradizionale. Ci troveremmo di fronte forse ad un essere singolare senza però poter dire, o raccontare, chi è, in termini arendtiani. Ci troveremmo davanti ad un attore tra gli altri esseri umani da cui, stranamente e in modo inquietante, nessuna storia unica è lasciata dietro. Sarebbe un essere la cui umanità, il cui appartenere alla condizione umana, come definita da Arendt, sarebbe problematico e discutibile. Ci troveremmo di fronte ad una persona presente nel nostro orizzonte fenomenologico, un essere che metterebbe in crisi la forza della condizione umana e minaccerebbe qualsiasi nozione di politica che corrispondesse a questa condizione umana.

All'inizio di *Vita Activa*, Arendt scrive: "Le condizioni dell'esistenza umana non ci condizionano mai assolutamente".

In questo modo, l'autrice sembra paventare questa possibile minaccia, nominata in modi diversi. Questa nuova minaccia viene al mondo con l'ipocrita, con il fenomeno dell'ipocrisia. Si può affermare che la minaccia dell'ipocrisia può funzionare al di là dell'ipocrita stesso, quasi fosse slegata da un protagonista, dall'ipocrita. Si ripropone lo schema della Mimesis, la quale, proprio come l'ipocrisia, inizia ad un livello drammatico, da un protagonista che agisce e parla, però la minaccia che viene a rappresentare, come le categorie stesse della Mimesis dell'ipocrisia, recide questo orizzonte drammatico.

Nel libro *Sulla rivoluzione*¹⁰, Arendt distingue l'ipocrita da colui che pronuncia menzogne tradizionali, indicando quest'ultimo con il nome di "persona", definita, analogamente al bugiardo tradizionale, come un soggetto che può sempre essere smascherato, la cui menzogna, il cui trucco può essere sempre messo in luce grazie una narrazione. Il bugiardo (la "persona") è un essere umano come qualsiasi altro, che lascia dietro di sé una storia unica, di particolari parole e fatti, non importa quanto siano veri. Non importa quante maschere il bugiardo porti: la legge della narrabilità arendtiana assicura che il bugiardo può essere smascherato attraverso la vera narrazione della biografia.

Merita di essere menzionata la lettura del racconto di K. Blixen, *I sognatori*¹¹, che Cavarero presenta nel penultimo capitolo di *Tu che mi guardi*: la protagonista cambia continuamente nome, mente ai diversi uomini ed amanti che incontra, mostrandosi simile al bugiardo gioioso di Sant'Agostino, che si diverte e vive dicendo menzogne. Tuttavia, verso la conclusione, appare un testimone che è in grado di raccontare la storia vera. In questo modo, la protagonista – Pellegrina Leoni – finisce per ricadere nella categoria arendtiana del bugiardo tradizionale. È semplicemente una persona che, nel corso della sua vita ha detto molte bugie, ma alla fine la storia vera emerge. L'unità e l'unicità della sua vita vengono storicamente alla luce.

Al contrario, Arendt nota che "ipocrisia" deriva dalla parola greca *ipocrites*, un termine di cui l'autrice si occupa a pag.115 di *Sulla rivoluzione*:

Dal punto di vista linguistico, il greco *ipocrites*, nel significato originale come nel posteriore uso metaforico, indicava l'attore stesso, non la maschera – *prosopon* – che egli portava.

A partire da ciò, Arendt conclude:

Smascherando l'ipocrita, non si lascia nulla dietro la maschera, poiché l'ipocrita è l'attore stesso, in quanto non porta maschera.

Apparentemente, l'umanità dell'ipocrita non è nascosta da una maschera o coperta dall'inganno, ma è sostituita da un viso che non può essere smascherato. L'ipocrita, a differenza con il bugiardo tradizionale, preclude la possibilità della rivelazione come la negazione radicale di verità.

Se il bugiardo è un bugiardo, e se la menzogna è una menzogna perché promette verità, cioè l'esistenza di una storia, l'ipocrita, all'opposto, nega sin dall'inizio questa possibilità, traducendola nell'impossibilità della rivelazione, della verità come rivelazione storica.

In questo modo, l'ipocrisia non si riduce all'inganno o alla menzogna tradizionale. A pag 110 di *Sulla rivoluzione*, l'autrice scrive:

Tuttavia l'ipocrisia non è inganno e la duplicità dell'ipocrisia è diversa dalla duplicità del bugiardo e del truffatore.

A questo proposito, è interessante approfondire la distinzione tra ipocrisia/ipocrita e bugia/bugiardo, riprendendo quella platonica tra bugia e Mimesis.

L'ipocrita è completamente diverso dal bugiardo: l'ipocrisia scaturisce dall'ambito della bugia per poi radicalizzarsi, divenendo qualcosa che non può essere spiegato attraverso la categoria di menzogna tradizionale.

La distinzione tra menzogna tradizionale (secondo il lessico arendtiano) e ipocrisia (o "menzogna moderna") risulta fondamentale. L'autrice articola questa distinzione in modi diversi, in vari scritti.

A suo giudizio, sulla base di questa distinzione, la politica e la cultura moderne si differenziano da quelle premoderne: la modernità è infatti caratterizzata da queste distinzioni. Viceversa, l'ipocrisia non era possibile nell'antichità.

¹⁰ H. Arendt, *On Revolution*, New York, Viking Press, 1963 (trad. it., *Sulla rivoluzione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983).

¹¹ K. Blixen, *The Dreamers*, in Id., *Seven Gothic Tales*, 1934 (trad. it., *Sette storie gotiche*, Milano, Adelphi, 1978).

Uno dei modi adottati da Arendt per distinguere l'ipocrisia dalla menzogna tradizionale è la definizione dell'ipocrisia come forma di autoinganno. La doppiezza dell'ipocrita si ritorce contro di lui. Mentre la menzogna tradizionale cerca di ingannare un altro, risparmiando il bugiardo stesso, l'ipocrisia ha come prima vittima l'ipocrita stesso.

Il sé, e non l'altro, è la prima vittima dell'ipocrisia, che deve quindi essere concepita come dissoluzione o disintegrazione di una psiche integra.

Quando Derrida, nel saggio *Breve storia della menzogna*, esamina la posizione arendtiana, si chiede se il concetto di "menzogna in se stessa" sia sintomatico della problematica dell'inconscio, non molto analizzato in Arendt.

La nozione arendtiana della menzogna di per sé o dell'ipocrisia, dell'autoinganno, implica la dissoluzione di una forma di vita psichica, ciò che Arendt chiama il senso socratico del due in uno, della coscienza.

Secondo questa concezione, il bugiardo tradizionale ha questo doppio, che è la sua coscienza. Egli ha, per così dire, un testimone interno a se stesso che garantisce la sua integrità psichica ed anche l'integrità di un'eventuale narrazione, in quanto, al limite, il bugiardo stesso è capace di raccontare – o ricordarsi – la vera storia, per usare le categorie di Cavarero.

In questa prospettiva, sono indicative le parole che Arendt dedica all'ipocrisia, chiamata "il vizio di tutti i vizi": l'autrice lascia intendere che l'ipocrisia distrugge o elimina la coscienza socratica, la psiche integrata e quindi il pensiero stesso ed il cuore, l'integrità o il sé incorruttibile dal mondo.

Ciò che rende plausibile la considerazione di Arendt è il fatto che l'integrità può effettivamente esistere anche se occultata da varie perversioni; l'ipocrisia, invece, frantuma l'integrità. Soltanto il crimine e il criminale suscitano in noi lo sgomento del male radicale, ma solo l'ipocrita è realmente marciò sino all'osso.

La menzogna ideologica, come l'ipocrisia, minaccia la possibilità di raccontare la storia come una storia legata ad attori parlanti, unici, che se la lasciano alle spalle.

La minaccia dell'ipocrisia va a corrompere il legame tra la storia come fonte di verità e la politica. Per questo motivo i rivoluzionari francesi la consideravano intollerabile.

I discorsi di Platone e Sant'Agostino sulla menzogna si radicano nella sua capacità di ingannare intenzionalmente e a questo aspetto si lega il ruolo imprescindibile che la giustizia riveste per l'integrità dell'anima.

L'ipocrita si rivela una persona priva di anima, di unità psichica, nonostante sia incarnata unicamente. La sua apparenza non corrisponde ad alcuna integrità psichica.

Possiamo ora capire perché anche il consiglio di Machiavelli ("Mostratevi come così desiderereste essere") riguarda poco o nulla il problema dell'ipocrisia

Arendt non è moralista; per lei, eliminare o distruggere il sé non è un problema teologico, l'ipocrisia non rappresenta il male radicale e ancora meno una sintomatologia psichica da analizzare.

Al contrario dell'anima pensante, l'ipocrita senz'anima: cessa di essere un problema individuale e si presenta, semmai, come un problema per la collettività.

L'ipocrisia non è, secondo Arendt, un problema psicologico: essa, anzi, rappresenta il limite oltre il quale il problema psicologico si presenta come crisi per l'etica e la politica.

Se per Platone e per Socrate l'integrità dell'anima garantisce (o è la condizione corrispondente a) quella della vita etica e politica, allora l'ipocrita è un essere la cui corruzione psichica viene a minacciare questa corrispondenza.

Arendt sostiene che la corruzione psichica implica l'assenza di un testimone interno in grado di narrare la vera storia, come la coscienza nel caso della menzogna tradizionale.

L'ipocrita non può raccontarsi autobiograficamente in modo vero. L'ipocrisia è quindi corruzione assoluta, vizio dei vizi, perché annuncia la corruzione di un orientamento extrafenomenologico per la politica. In quest'ottica, la corruzione dell'anima ha delle conseguenze per la narrabilità, perché, secondo Arendt, tale corruzione comporta la disintegrazione di ogni orientamento extrafenomenologico per l'attore incarnato.

Se la menzogna tradizionale, come ogni azione umana, ammette la possibilità che il bugiardo sia disvelato da una storia vera, da parole e fatti, e sia quindi narrabile da un altro, e se la narrabilità è condizione prepolitica e prestorica, allora l'ipocrisia mostra la corruzione della narrabilità. Ci troviamo così davanti ad un essere percepibile ed unico, le cui parole e fatti non manifestano alcuna unità, perché non lasciano in eredità alcuna storia che possa essere raccontata tramite una biografia.

La minaccia posta dall'ipocrisia alla politica slega l'orizzonte fenomenologico di esseri unici e percepibili dalla potenziale narrazione *ex post facto* dell'unità di questa vita.

L'ipocrisia ha l'effetto di privare gli attori unici e percepibili di qualsiasi rete di rapporti storici, da cui ciascuno potrebbe ricavare il proprio orientamento etico, politico e anche morale.

Isolando la percezione dell'umanità dell'altro dalla possibilità di venire a conoscenza della vera biografia, l'ipocrisia minaccia la separazione dell'orizzonte fenomenologico dalla verità storica. Dunque, essa minaccia di ridurre la sfera etica e politica a livello fenomenologico. Si potrebbe dire che, date queste condizioni, la percezione non si concilia con i poteri della narrazione.

Si può vedere una persona ma non si può narrare chi è, se questa non si lascia alle spalle una storia vera. Dunque, l'osservatore rimane perplesso: vede l'altro come una persona unica, che – tuttavia – non lascia dietro di sé una storia.

È come se una persona fosse costretta ad accettare l'unicità degli altri come esclusivo orientamento etico e politico per le proprie interazioni. Cavarero accetta questo come orientamento principale.

Ogni valore di indirizzo che la narrabilità offre collassa nell'incontro fenomenologico con altri. Detto altrimenti: una persona incontra esseri unici e percepibili senza poter mai convertire la promessa di narrabilità, offerta dall'incontro, in un discorso storico che potrebbe orientarla nelle sue azioni future o presenti, in quanto le condizioni dell'ipocrisia annunciano l'interruzione di un discorso storico come orientamento significativo per la *Politeia*.

È curioso che Arendt guardi alle condizioni stesse come a qualcosa di storico e narrabile, che identifica in qualche modo con la discussione della Rivoluzione francese.

L'autrice, a pag. 111, suggerisce che l'ipocrisia caratterizzava la corte di Francia nel '700:

L'ipocrisia è il vizio nel quale la corruzione diviene manifesta. Non è la verità che si manifesta ma la corruzione. La sua intrinseca duplicità. La voglia di risplendere con qualcosa che non esiste ha gettato la sua speciosa luce cangiante sulla società francese fin da quando i re di Francia decisero di riunire i nobili del regno alla loro corte, allo scopo di impegnarli, intrattenarli e corromperli in una elaboratissima commedia di follie ed intrighi, di vanità, umiliazioni e vera indecenza.

Invece di portare alla luce chi qualcuno è, l'ipocrisia fa emergere l'impossibilità della rivelazione della persona.

La potenzialità di un'assoluta disintegrazione (o assenza di integrità) di questo essere unico e narrabile è il frutto avvelenato dell'ipocrisia.

Arendt considera questo fenomeno sintomatico non solo delle corti di Francia, ma anche della società moderna (non premoderna), di ciò che viene chiamato *sfera sociale*.

Il contesto della Rivoluzione francese è significativo per Arendt, la quale asserisce che i rivoluzionari volevano precisamente un cambiamento. Quando smascherò gli intrighi della corte e cominciò a strappare la maschera dal volto dei propri figli, la Rivoluzione francese mirava naturalmente alla maschera dell'ipocrisia.

Secondo Arendt, la Rivoluzione fu, in certa misura, una risposta – forse l'unica – alla particolare forma di menzogna chiamata ipocrisia.

Ci si potrebbe allora chiedere se la rivoluzione, come fenomeno moderno, sia in qualche modo provocata dall'ipocrisia, anche se, secondo alcuni, la prospettiva rivoluzionaria sarebbe sempre meno attuale. È come se l'ipocrisia, commisurata alle condizioni moderne del sociale, costringesse il rivoluzionario a prendere una decisione drastica tra due opzioni:

- 1) distruggere gli ipocriti, presumendo che si possa e sapendo chi essi siano;
- 2) assistere alla progressiva disintegrazione delle condizioni per la vita politica.

Le condizioni di possibilità per la rivoluzione dipendono, in qualche modo, dall'ipocrisia? La rivoluzione è solo richiesta dall'ipocrisia, o forse anche prevista e neutralizzata in anticipo da essa?

Non è molto chiaro se le valutazioni compiute da Arendt in queste pagine possano accordarsi con gli argomenti più famosi da lei avanzati in questo testo. Ponendo l'accento sulle differenti origini della Rivoluzione francese rispetto a quella americana, Arendt parla del "problema della povertà di massa" e dell'entrata della necessità nella sfera politica.

L'autrice stessa insiste nell'affermare che la Rivoluzione francese non voleva eliminare solo la povertà – che tuttavia Arendt non individua come problema politico – ma anche distruggere, eliminare, smascherare l'ipocrisia. La Rivoluzione cercava di eliminare le condizioni sociali che alimentavano l'ipocrisia, ma che ne erano, a loro volta, il prodotto.

L'ipocrisia potrebbe essere considerata come una menzogna fine a se stessa, cioè senza un fine razionale, quindi irrazionale? La menzogna tradizionale ha, invece, un fine razionale?

La bugia tradizionale ha un fine non ben delineato, ma è il mezzo per ingannare qualcuno. L'ipocrisia può essere strumentalizzata: in questo caso l'ipocrita la utilizza esattamente come il bugiardo utilizza la bugia.

L'ipocrisia può essere strumentalizzata da una terza persona?

Sì, e questa è la differenza tra il bugiardo tradizionale e l'ipocrita.

L'ipocrisia può essere strumentalizzata dalla propaganda: in questo caso, l'ipocrita si autoinganna, credendo in quello che dice. In questo ricorda il tratto paranoico del soggetto autoritario o dittatore; tuttavia, la condizione dell'ipocrita non è patologica. Forse la differenza è che il dittatore strumentalizza la bugia tradizionale per la propaganda. Costui è però paranoico, dunque crede ad una sorta di realtà parallela, mentre per l'ipocrita non c'è patologia. Come fa l'ipocrita ad autoingannarsi se non è patologico?

A differenza della bugia tradizionale, l'obiettivo non sta al di fuori, ma dentro all'ipocrita. Spesso in Europa negli ultimi anni si parla della "stupidità" degli americani – votano per Bush, credono che Saddam sia responsabile dell'11 settembre, sono guerrafondai. Ciò che occorre enfatizzare è che sono proprio i cittadini americani le vittime di questo inganno. È esattamente in questo modo che funziona la propaganda: in primo luogo, convince il popolo della propria verità, in modo che qualsiasi distinzione tra verità e falsità venga meno, per poi, da questo presupposto, muovere alla conquista del mondo. Prima si inganna il popolo: è ciò che è successo negli Stati Uniti d'America.

L'autoinganno è l'impossibilità di distinguere dentro di sé verità e falsità, proprio come Platone paventava per l'anima debole. Nella prima parte del libro III de *La Repubblica*, troviamo il discorso sul Logos, in cui si afferma che l'anima forte e sana è in grado di riconoscere e, dunque, dire la verità, mentre l'anima debole è corrotta come quella dei bambini. L'anima può essere corrotta e non più in grado di distinguere tra verità e falsità. Di conseguenza, l'anima debole sarà più facilmente vittima della menzogna.

Autoinganno, per Arendt, si traduce in "disintegrazione dell'anima". Tale disintegrazione supera l'accezione platonica, in quanto non pregiudica soltanto la distinzione tra verità e falsità, ma distrugge anche il testimone della coscienza. Nella menzogna tradizionale, il bugiardo è conscio del fatto che sta mentendo perché ha dentro di sé un testimone interiore, chiamato coscienza, volontà o anima, che gli parla. Egli sa di dire una bugia ed è in grado di raccontare a se stesso i fatti e le parole falsi.

L'autoinganno, per Arendt, è quindi anche la disintegrazione della narrazione come fonte di verità, che non è più narrabile. Non abbiamo più il sé narrabile di Cavarero o della Arendt di *Vita Activa*.

L'autoinganno non significa solo essere vittima della propria falsità, ma anche non riuscire più a narrare quello che si fa o quello che si dice. In questo modo, non si riesce a produrre una narrazione vera. Si veda l'esempio dell'Iraq: il problema non è solamente affermare che è stato fatto un errore; la difficoltà maggiore, e meno gestibile, è che non si può, oggi, raccontare ciò che è realmente successo, in quanto nessuno conosce la vera storia. Emergono fatti, attori, personaggi (per esempio, Bush) che esistono ma che non lasciano dietro una storia unica. Questi attori si lasciano alle spalle molteplici storie, ma nessuno può affermare di conoscere la verità. Essi si lasciano dietro un Mythos che non è univoco, né identificabile con una persona in carne ed ossa. Nessuno riesce infatti a rispondere alla domanda: qual è stata la storia degli Stati Uniti come protagonisti della guerra? Non esiste un Mythos; se ci fosse, sarebbe tutto più facile, in quanto si potrebbero giudicare gli errori commessi.

Nel saggio sul Vietnam *Politica e menzogna*¹², Arendt afferma che il problema stava non solo nel semplice mentire al popolo, ma nell'autoinganno stesso. Esso è pericoloso, in quanto fa sì che si perda la possibilità della narrazione. Al giorno d'oggi molto difficilmente si riesce a disvelare la verità: raramente si giunge ad una narrazione che convinca, che sia univoca. È la situazione più pericolosa.

¹² H. Arendt, *Crises of the Republic: Lying in Politics, Civil Disobedience, On Violence, Thoughts on Politics and Revolution*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972 (trad. it. *Politica e menzogna*, Milano, SugarCo, 1985). Il saggio in questione (*Lying in Politics*, recentemente ripubblicato in italiano con il titolo *La menzogna in politica. Riflessioni sui Pentagon Papers*, Torino, Marietti, 2006) trae spunto da una conferenza tenuta dall'autrice al Council for Religion and International Affairs di Washington, inizialmente raccolta in forma di articolo per la «New York Review of Books» nel 1972.

Si potrebbe parlare di impossibilità della narrazione anche per quanto riguarda i periodi al termine della Prima e della Seconda Guerra Mondiale?

Gli storici contestano la versione della storia. Nei testi scolastici italiani, per esempio, i fatti vengono raccontati in un certo modo, mentre nei testi tedeschi lo sono diversamente. Spesso si tratta delle versioni, anche molto diverse tra loro, di un Mythos che comunque gode di una certa condivisione. Se non altro, ha un unico nome: Seconda Guerra Mondiale. Restano vari aspetti da discutere e dibattere, ma il Mythos rimane la fonte della verità.

Si può dire che l'ipocrisia impedisca la nascita del Mythos?

Sì, ed essa impedisce anche la sua narrabilità, lascia mille versioni, ma non il Mythos. Per la storiografia tradizionale, ciò che si discute è il modo e la sequenza con cui gli eventi sono raccontati. Ma la sequenza degli eventi della Seconda Guerra Mondiale è un fatto: non è possibile negare l'esistenza dei campi di concentramento, che rappresenta un fatto indiscutibile per la storiografia che ci orienta politicamente. I fatti, la sequenza degli eventi si conoscono, resta poi da discutere il quando, il come e con chi. Si discute e si scrivono interi libri, come per la Rivoluzione francese. La sequenza degli eventi, il Mythos, come fonte di tutti i possibili racconti, è unico. La narrabilità esiste e non viene minacciata nella storiografia tradizionale. Ma, attraverso la radicalizzazione della menzogna, la narrabilità stessa può sparire.

La scomparsa della narrabilità si può tradurre in una minaccia per l'umanità?

Questa situazione può minacciare il rapporto tra singolarità incarnata e storia. Tale perversione, infatti, slega l'orizzonte fenomenologico in cui ciascuno percepisce gli altri come esseri unici per arrivare ad un orientamento politico e storico più ampio per la propria vita politica. Ognuno di noi può orientarsi soltanto nell'orizzonte che vede. Il problema, però, è che, a causa dell'ipocrisia, il soggetto vede ma non sa che cosa, non conosce la storia ed il suo significato. Ci si orienta in base a ciò che si apprende – per esempio dalla televisione o dai quotidiani – ma non si può arrivare ad una storia che unisca al suo interno tutti i dati fenomenologici. La storia come categoria di orientamento non serve più e ciò che ne prende il posto in questa situazione è esattamente quello che si vede e si sente.

L'uomo è estremamente vulnerabile. Platone affermava che i bambini hanno psiche debole e violabile. Secondo Platone, Omero inventa la storia, esattamente come fa Rumsfeld, il quale inventa una storia, un Mythos, che, pur non essendo vero, diventa storia.

Arendt e Cavarero affermano che la vita non deve essere vissuta come una storia: la storia è ciò che la vita si lascia dietro. In questo caso, si rovescia completamente il concetto: si produce la storia prima e al di là dell'azione.

L'attività di produzione – *made making* – fa parte della Poiesis; c'è dunque una sorta di colpevolezza da parte di chi produce la storia? E l'ipocrita è consapevole? Forse l'ipocrita è consapevole di costruire un'immagine, ma non della verità. Rumsfeld, per continuare con l'esempio, è perfettamente conscio di costruire un'immagine, ma ciò non significa che essa sia la verità: anch'egli può essere considerato una vittima, in quanto ciò che dice non è una bugia. Tale concetto si rivela molto più spaventoso: l'ipocrisia non è una bugia tradizionale, ma è più inquietante, perché, se non si conosce la verità, come si può mentire? Svanisce il riferimento alle azioni che disvelano la persona, la Diegesis.

Ci si trova, a questo punto, ad analizzare il fenomeno dell'autoinganno e quello della sparizione dell'azione che disvela l'agente.

Platone descrive la Diegesis come la parola che disvela il parlante.

È arduo catalogare il soggetto che mente: il Segretario di Stato americano, Colin Powell, ha presentato una provetta contenente un virus per giustificare l'attacco all'Iraq. Ora egli si dichiara vittima di una bugia, ma ciò presuppone che qualcuno fosse a conoscenza della verità. I giornalisti vogliono sapere chi ha raccontato la bugia, ritenendo che, se il Segretario di Stato sa che qualcuno ha mentito, allora deve anche sapere qual è la verità e renderla pubblica. Continuano ad essere utilizzate categorie come verità, falsità e menzogna, le quali non riescono a spiegare l'eventualità che egli si consideri vittima di una bugia, senza tuttavia sapere la verità.

Come considerare se stesso come qualcuno che non conosce la verità, quindi ignorante, senza sapere quale sia la fonte dell'ignoranza?

Socrate, a tal proposito, afferma che arrivare alla verità non significa abbandonare l'ignoranza per sempre, ma piuttosto conoscerne i limiti.

L'ipocrisia inizia con l'ipocrita, ma poi lo trascende, proprio come la Mimesis, la quale inizia dal teatro per poi divenire, secondo Platone, l'imitazione di sé.

In *Misura per misura*, il personaggio del duca rappresenta questo fenomeno. Non è semplicemente una questione di responsabilità: nel caso della bugia, viene detta una menzogna, ma prima o poi si scoprirà, e colui che ha mentito sarà ritenuto responsabile di quanto ha detto.

La menzogna tradizionale di Arendt ha a che fare con la nobile menzogna di Platone?

Sì: la nobile menzogna è un esempio di menzogna tradizionale, perché è una bugia che viene pronunciata perseguendo un certo fine, cercando di ingannare un gruppo di persone.

Hippias Minore di Platone è un dialogo sulla menzogna, come anche la prima parte de *La Repubblica*, dove si distingue implicitamente tra errore e bugia.

L'errore non è una questione di responsabilità (per esempio, affermando che sta piovendo quando invece non piove più, non si dice una bugia, bensì si commette un errore di cui non si è responsabili e, di conseguenza, si è immediatamente scusati).

La bugia, invece, implica l'intenzione di fare del male a qualcuno e coinvolge l'anima. Per Platone, un'anima sana non ha bisogno della bugia. La bugia è sempre in condizione di fare del male, in quanto si presuppone che qualcuno sappia la verità e la neghi agli altri. L'inganno è dato dal fatto che si è consapevoli di omettere una verità.

Non è, forse, questa condizione più legata alla Ragion di stato, alla politica?

Sì, un capo del governo dovrà mentire, e ciò, per Platone, rappresenta la normalità. Per questo motivo, la bugia tradizionale non costituisce una minaccia seria. Essa non corrisponde a quella omerica, in quanto è originata da un'anima non sana. Omero, ricorrendo alle bugie, indica l'esistenza di un problema più profondo a livello psichico. La psiche di Omero non è sana: ciò lo induce a mentire. Per Platone e per Socrate, nella prima parte del libro III de *La Repubblica*, l'integrità della psiche è il presupposto di qualsiasi discorso che escluda l'autoinganno.

La riflessione cambia ulteriormente se la si applica alla democrazia, in quanto la menzogna nobile può essere utilizzata anche in democrazia, dove assume tuttavia la denominazione di "segreto di stato". In democrazia il segreto di stato deve essere rivelato? Questo è un discorso moralista, sebbene occorra riflettere sul fatto che sussistono ancora segreti di stato a distanza di trent'anni.

Se si tratta di bugie tradizionali, allora la verità sarà disvelata. La bugia platonica e anche quella arendtiana – la categoria della menzogna – presuppongono, di per se stesse, un'eventuale rivelazione. Se ciò viene negato e si nega la narrabilità, non si può parlare di menzogna. Questa è la definizione della menzogna, anche in Platone: Socrate, cercando di far emergere la natura menzognera di Omero, ci racconta la vera storia.

La rivoluzione non è forse il tentativo di ripristino della verità?

Per fornire questa risposta occorrerebbe che Arendt fosse stata più chiara. Julia Kristeva, filosofa psicanalitica francese, ha tenuto un ciclo di lezioni intitolato *È possibile oggi la rivoluzione?* Le lezioni ruotavano intorno alle possibili condizioni per la rivoluzione. Uno dei maggiori problemi, secondo Kristeva, è che la rivoluzione non produce, è un'attività di distruzione. Anche Arendt pensa che la rivoluzione non disveli né fondi nulla; essa avrebbe, invece, due scopi:

- far irrompere sulla scena pubblica la necessità, la fame (e per Arendt ciò è una direzione sbagliata);
- smascherare gli ipocriti.

Tuttavia, gli ipocriti non sono ben identificabili e si possono smascherare facilmente.

Interessante, però, è capire l'ipocrisia come fenomeno che può condurre ad una decisione drastica, basata sulla violenza e sul cambiamento radicale nel rapporto tra condizione umana e politica.

È per questo motivo che, forse, l'ipocrisia ci costringe alla rivoluzione: essa diventa la manifestazione della scelta, rappresenta la scelta della violenza, l'assenza di un legame forte tra la condizione umana di essere unici ed incarnati e la politica. Occorre slegare la politica dall'orizzonte fenomenologico della condizione umana.

Condividere il pensiero di Cavarero – vedere l'altro come essere unico con una storia – significa accettare il fatto che tutto ciò non ci può orientare politicamente. Vuol dire che la storia non deriva da parole e fatti.

Si consideri un esempio tratto dal passato, dall'epoca di Shakespeare: la regina Elisabetta I rappresentava un certo modello di potere sovrano, appartenente alla menzogna tradizionale. Affermava che i sovrani e i principi stanno su un palcoscenico davanti al mondo, dove ognuno di loro è chiamato recitare il proprio ruolo. Inoltre la regina si truccava, portava una maschera ed inventava un personaggio pubblico, di modo che il suo potere fosse costruito ed affermato attraverso spettacoli che venivano recitati nel momento in cui si presentava in pubblico. Al suo passaggio tutti esclamavano: "Ecco che arriva la Regina" e l'appellativo le si cuciva addosso. La sfera pubblica, però, era nettamente separata da quella privata: le dichiarazioni rese in pubblico, anche non vere, erano separate dalla vita privata in cui, invece, si trovava la verità.

Cinquant'anni dopo, Hobbes descrive il Leviatano come un potere visibile che terrorizza spettatori (cioè i sudditi). Lo dipinge come un potere visibile perché è un'immagine che non sparisce, che non fa differenza tra apparire e sparire, tra pubblico e privato, tra spettacolo e verità. È come se lo spettacolo, il potere visibile stesso, fosse l'unica verità. Il frontespizio del testo reca come disegno la figura di un mostro: il Leviatano è lo schermo di visibilità che non ha nulla alle proprie spalle. Non c'è nulla dietro all'immagine. Il Leviatano non differenzia tra falsità e verità, è un potere che non si smaschera, che non ha segreti.

La situazione odierna significa che la condizione umana è cambiata?

Secondo Arendt, l'urbanizzazione è una situazione in cui gli incontri di ciascuno di noi non devono lasciare dietro nessuna storia. Quando Platone diffidava della Mimesis, capiva che il teatro conteneva in sé il seme dell'ipocrisia. Si può presumere che la Vienna di *Misura per Misura* fosse una città pre-moderna, non rappresentante la società di massa, sebbene nascondesse la possibilità di una menzogna che va al di là della menzogna.

Si può discutere anche della modernità, della società di massa. Non sembra condivisibile l'opinione di Arendt sul fatto che debbano sussistere le condizioni di urbanizzazione e di società di massa per giungere all'ipocrisia, perché essa è già ravvisata in Platone, che distingue tra bugia e Mimesis, tra contenuto e intenzione.

È possibile che Arendt non tenga in dovuto conto il fenomeno della televisione?

Pasolini lo ha trattato come fenomeno caratterizzante in negativo la società, in quanto omologante. La televisione produce immagini secondo una tecnica nuova, ma l'idea è già presente in Hobbes, per il quale il potere visibile, o della visibilità stessa, appartiene alla mostruosità del Leviatano. La realtà costruita dentro ad una cornice, prodotta come immagine, come icona, appartiene già al Leviatano. La televisione potrebbe essere un ulteriore sviluppo di questo fenomeno della politica, la quale produce immagini che non contengono al loro interno differenze rispetto al potere sovrano. La produzione di immagini senza unità, quindi, è già presente in Hobbes.

Un ulteriore esempio risale ad anni fa, quando la polizia impedì alcune manifestazioni prima che iniziassero. La polizia sembrò essersi comportata da ostaggio della televisione: la città non voleva che le manifestazioni apparissero in video. In quel caso, un potere visibile negò azioni visibili, negò i cittadini come singoli attori.

Gli attori greci portavano una maschera; la parola "persona" deriva dalla maschera e da "per-sonare", che indica la voce che suona attraverso la maschera. Ciò che si vede in un teatro è finto e gli spettatori ne sono consapevoli, in quanto sanno che sotto la maschera è celata la verità, che si può smascherare.

L'ipocrisia, invece, è un concetto più inquietante. Proseguendo con il riferimento, ci si può rifare al teatro moderno, dove non ci sono più maschere, ma le facce degli attori. Il teatro moderno è dominato, quindi, da maggior incertezza. A partire da Shakespeare, esso gioca molto su questa incertezza. Ad esempio, Pirandello stesso gioca sul fatto che, sino all'ultimo, non si può distinguere tra l'attore e il ruolo da lui rivestito sul palcoscenico, in quanto corpo e voce sono completamente visibili.

Arendt vuole sottolineare il fenomeno della Mimesis e non semplicemente della maschera, partendo dalla voce, lo Skema, per spiegare la possibilità dell'ipocrisia che non si può smascherare. Arendt afferma che ognuno può assumere qualsiasi maschera, recitare qualsiasi ruolo, presentarsi come qualsiasi persona, viva o morta.

L'attore Roberto Benigni fa un lavoro di Mimesis?

È una domanda molto sottile. In effetti, alcuni attori non si nascondono bene e fanno trapelare la Diegesis che sta dietro alla Mimesis. Altri attori, invece, sono irriconoscibili da un ruolo all'altro. Benigni non rientra in questa categoria. La sua bravura sta nell'essere diegetico, nel non aderire alla tecnica dell'attore classico che si nasconde dietro ad un

ruolo. Come afferma Platone, un vero attore, una persona completamente teatrale e mimetica si perde.

Benigni è diegetico in quanto sussiste sempre una corrispondenza tra la sua vita, lui parlante ed il suo discorso, il Lexis.

In *Politica e menzogna*, Arendt parla dei *problem solvers*. La loro azione all'interno del governo americano si può interpretare come menzogna o come inganno? Probabilmente si tratta di inganno, anche se l'autrice ne parla come "arte del mentire".

I *problem solvers* possono essere considerati come una categoria nuova in Arendt: sono persone che cercano di considerare la storia come prodotto, come progettata in anticipo. Così facendo, impediscono alla narrazione di svelare una verità. Ciò è sintomatico dell'ipocrisia, pur non essendo essi stessi ipocriti in quanto la loro tecnica è la bugia normale. Essi sono però sintomatici di una condizione in cui la storia deve essere creata. Arendt afferma che il Pentagono, pur essendo un dipartimento di difesa, è un dipartimento di costruzione della realtà. Talvolta, coloro che vi lavorano se ne vantano in pubblico. Cercano di slegare la storia di parole e fatti dalle azioni imprevedibili ed impreviste e di basare la storia su una costruzione.

Questo può ricordare, in un certo senso, la teoria del doppio stato, in cui, accanto un apparato legale ed istituzionale, ne opera un altro nell'ombra?

In un certo senso sì, ma, in questo caso, il secondo apparato non opera in segreto. L'ipocrisia non riguarda la dimensione della segretezza, in quanto non prevede un dietro, il nascondere, il disvelare: è un fenomeno che si presenta nell'assoluta mancanza di disvelazione e non promette, anzi nega, un'ulteriore rivelazione.

L'ipocrisia è l'impossibilità della narrazione, però in Iraq, per esempio, esistono fatti che sono inoppugnabili (si pensi alla data di inizio della guerra).

Esistono i fatti, così come esistono i morti. Il problema è come raggiungere questo orizzonte fenomenologico, l'orientamento storico. Non si vuole infatti affermare che i fatti non esistono più: ci sono stati morti, bombe, azioni, danni. Il problema è che da questi fatti non si può giungere ad una storia che ci orienti verso una realtà condivisa, come "senso dalla quale prendiamo il nostro orientamento nel mondo".

Ogni giorno sui quotidiani, si leggono racconti, testimonianze, e quindi versioni, a cui si crede. Ma, da questi racconti, non si può approdare ad un Mythos che costituisca un orientamento per la vita politica. È questo il percorso che l'ipocrisia impedisce.

Cavarero ed Arendt intendono legare l'orizzonte fenomenologico alla storia, alla narrabilità come terreno dell'etica della politica. In Cavarero, poi, il concetto è molto marcato: si arriva alla narrabilità solo vedendo le persone. Tale pensiero è condivisibile, pur ammettendo che possano intervenire circostanze più complesse del semplice fatto di essere unici e percepibili.

Dopo l'11 settembre 2001 e, successivamente, l'inizio della guerra, il giornale «New York Times» pubblicò le foto di coloro che erano morti nel disastro, inserendone il nome e una piccola biografia. Un lettore scrisse al giornale domandando se fosse giusto pubblicare le foto, passando così dal fatto alla storia. Il problema è esattamente quello di disporre di numerosi fatti che non trovano storia. Non si mette in dubbio che fatti ed eventi possano non lasciarsi dietro una storia. Non si mettono in discussione gli esseri unici di cui si tratta, ma si mette in dubbio che si lascino dietro una storia narrabile. L'umanità resta sospesa, perché non si concede alla narrabilità. Cavarero definisce ogni essere umano come un sé narrabile, poiché percepibile in carne ed ossa: ma che cosa succede se si incontra qualcuno che non permette alcun orientamento da cui partire?

Perché Arendt sceglie la biografia anziché l'autobiografia?

La narrazione è più veritiera, asserisce Arendt. Tuttavia, si possono rintracciare altri motivi. La biografia è più completa, perché offre l'unità intera della vita, in quanto una persona non può sapere chi rivela essere. Quindi anche se una persona può narrare autobiograficamente la propria vita, ciò non dice comunque chi sia veramente, unico aspetto fondamentale.

Arendt usa l'espressione "daimon" riferendosi al protagonista come ad una persona incapace per definizione di vedere se stesso in azione; soltanto le altre persone, vedendo la sua ombra, possono narrarla. Arendt garantisce la prospettiva biografica, l'unità della vita dell'altro e l'obiettività non dal punto di vista scientifico, ma della rivelazione di chi si è in realtà. Anche per Cavarero, il protagonista si espone ad altri e non a se stesso: l'identità umana resta esterna. Arendt non nega la possibilità dell'autobiografia, ma che

essa abbia rilevanza politica. L'azione ha come condizione la prospettiva altrui; senza questa prospettiva non c'è storia, né politica.

In Giappone si riscontra uno stranissimo fenomeno: ragazzini si chiudono in una stanza per vent'anni. Si tratta di un fenomeno molto interessante che si sta espandendo. Esso può essere letto come rifiuto dell'azione: i soggetti negano l'azione quasi come un distacco dalla storia, dal fare storia. La biografia, invece, è la prova che si fa storia agendo e interagendo con gli altri. Questo concetto è presente già in Aristotele: Edipo non può vedere la propria malattia, non riesce a vedere la propria storia e chiede la propria biografia ad altre persone.

Shakespeare, *Misura per misura*.

È un'opera teatrale in cui il personaggio centrale è singolare per quanto riguarda il volto, il corpo, la voce. Questo personaggio talvolta occulta la propria identità, indossando un abito, o cambiando il tono di voce per nascondersi o rivelarsi nel modo che desidera. Lo stesso personaggio, cioè questo corpo unico, fa e dice svariate cose. Altri personaggi vengono ingannati dal protagonista, ma il pubblico non lo è, perché sa chi egli è, percepisce l'unicità del suo corpo, conosce ciò che ha detto nei vari contesti e, in caso di dubbi, può sempre consultare il testo. Eppure, alla fine del dramma, il pubblico si scopre incapace di raccontare una storia unica, che comprenda tutte le azioni compiute da questa persona, dando loro un senso. Il problema è che non esiste un singolo Mythos che includa tutte le azioni o interazioni nella sua unità, come qualcosa appartenente a quell'unica vita, percepita come corpo unico. L'unità corporea ci obbliga a fornire un resoconto narrativo allo scopo di dare un senso a ciò che lo spettatore vede e percepisce; tuttavia, questa unità corporea non corrisponde ad un'unità narrativa. La persona di cui si parla – il duca – è al centro della sfera politica e, quindi, i problemi vengono amplificati da questa circostanza.

Suggerimenti di Arendt su politica, menzogna e ipocrisia.

Trovarsi davanti ad un ipocrita significa trovarsi di fronte a un essere unico, le cui parole e fatti non manifestano un'unità integra, in quanto non lasciano in eredità una storia vera, univoca, raccontabile autobiograficamente. La minaccia posta dall'ipocrisia alla politica è, nel senso arendtiano, rappresentata dal fatto che essa slega l'orizzonte fenomenologico di esseri unici e percepibili, di attori parlanti unici, dalla potenziale narrabilità *ex-post facto* dell'unità di una vita. L'ipocrisia diventa, dunque, ciò che impedisce di derivare una rete storica di rapporti da questo orizzonte di attori parlanti unici; essa impedisce un orientamento etico, morale, politico, isolando la percezione fenomenologica dell'altro, della sua umanità, dalla possibilità di non poter mai ricevere la vera biografia. Così facendo, l'ipocrisia minaccia di separare l'orizzonte fenomenologico dalla storia. Sotto tali condizioni, si crea una tensione tra la percezione fenomenologica ed i poteri della narrazione, che costringe il soggetto a scegliere la verità che percepirà o che gli verrà raccontata.

L'ipocrisia può essere definita come un fenomeno attraverso cui le parole e le azioni cessano di esserlo in senso arendtiano, in quanto non lasciano dietro di sé una storia, confondendo la narrabilità. Le parole e i fatti dell'ipocrita non lasciano in eredità il filo di una storia unita, ma disintegrata nel momento in cui viene intessuta, proprio come accade ad un fuoco artificiale che brucia il suo filo quando se lo lascia alle spalle. Il contrario di un ipocrita è, direbbe Arendt, qualcuno percepibile come unico in nascita, corpo e voce, incapace di slegarsi da tale unicità fenomenicamente percepibile: questa vita sarà narrabile da un testimone.

Nel saggio *Verità e politica*, Arendt sembra suggerire che questa nuova forma di menzogna possa condurre alla corruzione della storia stessa. Il problema dell'ipocrisia, dell'autoinganno è che fabbricazioni o immagini (e non fatti) possono sostituirsi alla realtà ed alla fattualità, per cui la storia e, quindi la politica, vengono espropriate del loro radicamento in parole e fatti. Le storie di vita uniche dei rapporti umani possono essere sostituite da pure immagini, prodotti, ma non da fatti. In questo contesto, Arendt si riferisce alla sostituzione di fatti con non fatti. Le immagini in questione non sono create di per sé per ingannare gli altri come la menzogna tradizionale, mentre i non fatti, la piena sostituzione dell'immagine del prodotto umano con una parola o un fatto, eliminano la storia come categoria che ci orienta.

Arendt descrive questo processo a pag. 69 di *Verità e politica*. Questo danno senza rimedio non riguarda il modo in cui il vero mondo diventa una favola, come afferma

Nietzsche, ma neanche il modo in cui gli errori vengono scambiati per verità: riguarda piuttosto un senso extramurale della verità e della falsità. Si tratta dell'orientamento nel mondo reale, che precede e condiziona qualsiasi orientamento politico ed etico. Arendt descrive questa potenziale e forse irrevocabile perdita di orientamento come un danno che deriva dalla fastidiosa contingenza di ogni realtà fattuale. Il danno in questione non è completamente estraneo all'orizzonte della condizione umana, alla sfera dell'azione; al contrario, il passato ed il presente possono essere trattati come una parte del futuro, cioè cambiati. Arendt dice a pag. 70: "Lungi dall'ottenere...", suggerendo così che questa tecnica moderna della menzogna o dell'ipocrisia corrompe la forza di rivelazione che la narrazione ha trasformando ciò che il protagonista dovrebbe svelare in un'occasione per far tornare queste parole e questi fatti alla contingenza dalla quale derivano.

Arendt sembra dichiarare, a pag.66, che questo fenomeno contraddistingue la modernità: "una tale completezza...".

Occorre ora chiedersi se è vero che solo nella modernità, quindi solo quando emergono queste tecniche della menzogna, affiora l'ipocrisia, o se, invece, questa minaccia dell'ipocrisia sia presente fin dall'inizio, emergendo dalla sfera, dall'orizzonte della condizione umana, come la descrive l'autrice. Forse la menzogna radicale apparteneva alla menzogna tradizionale fin dall'inizio e non è di qualità diversa, ma è anticipata dalla bugia tradizionale.

Qui si può ricordare ciò che Platone sostiene rispetto alla Mimesis ed alla bugia, perché il filosofo considera la minaccia che la Mimesis pone in epoca premoderna.

Torniamo a *Misura per misura* di Shakespeare.

Si tratta di un'opera molto complessa, non molto coerente e di difficile classificazione. È arduo capire che cosa succeda nella trama: certi eventi non sono chiari, non sussiste l'unità del Mythos, che è l'anima della tragedia secondo Aristotele. Le categorie aristoteliche, molto diffuse all'epoca di Shakespeare, non aiutano la comprensione: è come se Shakespeare dimenticasse la trama. L'assenza di una trama chiara è un tratto familiare agli spettatori contemporanei, poiché è un aspetto del romanzo moderno e dei film. Tuttavia, in Shakespeare l'esperimento è diverso, non solo perché ciò era assolutamente innovativo per un periodo in cui la poetica della tragedia era completamente determinata dai principi aristotelici, ma anche perché il problema qui sembra ruotare intorno all'identità e all'unità del protagonista principale: il duca.

La questione può essere riassunta in una domanda di sapore arendtiano: chi è il duca? È colui che regna a Vienna. Le opere di Shakespeare spesso non precisano dove si svolgono: qui, al contrario, si fa riferimento a Vienna. Che tipo di organizzazione politica è in vigore a Vienna? È un ducato, il cui dominio costituisce l'autorità del duca, che non trova opposizione, e ciò fa del duca l'unica figura sovrana in tutte le opere di Shakespeare. Il suo potere non è mai contestato.

L'unica possibile eccezione è rappresentata dall'atto III, scena II. Dopo che Pompeo porta Claudio in carcere, Lucio chiede: "Né allora, Pompeo, né ora. Quali novelle in giro, frate? Quali novelle?". Lucio, dopo aver parlato con questi altri, si guarda attorno e vede un frate che non dovrebbe conoscere, perché è nuovo in città. In realtà, è il duca che indossa questi abiti; tuttavia, Lucio sembra riconoscerlo. La prima frase che pronuncia è: "Che novelle, frate, del duca?". E il duca risponde: "Non ne so alcuna...". Quindi, il dialogo prosegue, però Lucio inoltra varie accuse e ad un certo punto il duca dichiara: "Non ho mai sentito molto accusare...". Il duca si ritiene in una posizione di non ingannabilità, e forse è vero che non viene mai ingannato. Lucio può essere una persona che mente, però rivendica di conoscere la verità, l'unità della vita del duca. Si ritiene in grado di raccontare una sua biografia vera e, in qualità di suo intimo amico, saprebbe la verità. E tuttavia, quando il duca chiede: "E quale può...", Lucio risponde: "No, scusate, è un segreto...": Shakespeare non ci dà la certezza che Lucio sappia la verità sul duca.

Misura per misura è un'opera confusa.

A parte la possibilità di Lucio, nell'opera non esiste una fonte alternativa al potere, quindi non è chiaro se, dove e quando il potere del duca raggiunga il suo limite. Non è affatto pacifico neppure il contesto dell'opera. In tutte le altre opere di Shakespeare, i luoghi sono sempre impliciti nell'orizzonte del dramma. Qui, invece, i limiti scompaiono, ma restano le prigioni, il bordello, i giardini e le case dei frati. Tutti sembrano ricadere sotto l'autorità di Vienna e, quando vengono nominati altri luoghi in cui, si dice, il duca si sarebbe recato (per esempio la Polonia, l'Ungheria, la Boemia o la Russia), sembra emergere la questione dei confini del ducato. C'è da chiedersi se allora il potere del duca sia globale: nella scena finale, il duca riappare davanti alle porte della città e non nella

piazza centrale. Nell'Atto IV, scena IV, Angelo si chiede perché il duca lo voglia incontrare "fuori le porte". Si può quindi dedurre che il suo sia un dominio senza limiti. E quando il duca, in abito da frate, è l'unico a sfidare il potere dello Stato, egli dichiara di non essere "della provincia ma di essere l'unico osservatore a Vienna". A questo punto, Escalo afferma che bisogna imprigionarlo, perché nessuno può criticare lo Stato. Nessuno può contestare il dominio dello Stato, ma i suoi limiti non sono chiari. Viene meno qui, dunque, il conflitto tra poteri equivalenti che per Hegel caratterizza la tragedia. Allo stesso tempo, e per gli stessi motivi, il potere politico in *Misura per misura* sembra essere non trasferibile. Angelo, Escalo e il prevosto hanno tutti un'autorità temporanea nell'opera, cioè hanno il potere di punire, però senza una legittimazione costituzionale. Il loro potere discende dalla parola del duca: è così quando il duca incarica Angelo di sostituirlo in tutto e per tutto in sua assenza. È solo la parola del duca che rende possibile tale potere. Sebbene Angelo sia pronto ad abusare del potere attribuitogli, non compie nessuno sforzo per usurpare la posizione del duca o arrecargli del danno. Tutto ciò avviene nonostante Angelo ed Escalo sospettino che il duca sia folle. Angelo non fa nulla per contestare il potere del duca, che è senza limiti. È come se nessun trasferimento permanente del potere fosse previsto o possibile in questa città, come se durante le assenze temporanee del duca le autorità che lo sostituiscono sottolineassero la non trasferibilità di questo potere.

Questo pieno trasferimento di potere politico è una preoccupazione centrale in molte opere di Shakespeare. Il duca non teme di perdere la sua posizione, non ha rivali, né nemici (a parte Lucio); non è chiara la sua età, non è vecchio o malato, quindi molti concludono che il duca non sia mortale, al punto che, spesso, viene considerato alla stregua di un dio mortale, come il Leviatano di Hobbes. Il duca è una figura quasi divina, in modo che nessuno nell'opera sia nelle condizioni di raccontare la storia della sua vita, che non sembra narrabile. Forse è per questo che il suo potere sembra senza limiti, in quanto irriducibile alla sua persona fisica. È come se il duca fosse Lucio, ma l'uno non può assaporare l'altro. La storia politica normale come trasferimento di potere non fornisce un orientamento. Per il duca non vale il principio del doppio corpo del re ("è morto il re, viva il re"), struttura che segue un principio medievale ed è presente nelle altre opere di Shakespeare. Qui non c'è separazione tra il corpo del duca ed il suo ruolo politico. Il corpo del duca è l'unico mezzo per orientarsi, dunque questa opera potrebbe essere letta come una radicalizzazione dell'orizzonte fenomenologico dell'essere unici e percepibili. Il duca, all'inizio dell'opera, annuncia l'imminente partenza, senza specificare la propria meta: "Non più scuse! Per via di una matura e meditata scelta siamo giunti a voi...". Così parte senza comunicarne la ragione, né la data dell'eventuale ritorno. Non promette di tornare, si allontana in fretta. È il motivo per cui si può pensare che il duca si ritiri, senza dire niente, per poter osservare gli altri.

Atto I, scena III: il duca vuole indossare l'abito del frate. Questa scena inizia come se fosse già in corso una conversazione tra il duca e Fra' Tommaso, che poi sparisce. Alcuni curatori sostengono che sia solo un errore del testo, ma, poiché successivamente entra Fra' Pietro, è lecito chiedersi se quest'ultimo e Fra' Tommaso siano la stessa persona: non è detto, anche se il frate non apparirà più.

Il duca, ad un certo punto, dice: "No, santo padre, getta via quel pensiero...". E, in seguito: "Ho consegnato a Monsignore Angelo...". Sembra che il duca mandi messaggi, faccia girare voci, dietro le quali, però, non sta alcuna verità. Infine chiede l'abito al frate. Qui non indossa una maschera, ma mima, cerca di impersonare, attraverso la Mimesis, un vero frate, cerca di nascondersi dietro il portamento, la voce di un'altra persona, finge di essere un altro.

Intanto, il testimone Tommaso è scomparso e non torna più: così, alla fine dell'opera, non c'è più nessuno in grado di narrare le vicende del duca. Non è detto che il duca non abbia una doppia vita, potrebbe anche vivere sia da duca sia da frate. Aleggja questo sospetto, anche perché, quando frate Lodovico incontra Mariana, sembra che la donna lo riconosca.

Atto IV, scena I: il duca incontra Mariana e le conferma: "Sta bene: per quanto...". Il duca le chiede di portare avanti questo inganno: "Ditemi, vi prego, ha alcuno chiesto di me qui oggi?". Questa frase implica che Mariana e il duca si conoscano come frate e fanciulla. "Press'a poco a quest'ora ho ...", Mariana risponde. Poi il duca chiede: " Siete persuasa del riguardo che ho per voi?". Mariana: "Buon frate, ne sono certa,...": la donna crede in lui come frate. La Mimesis del duca ha avuto successo: egli recita due ruoli senza fallire, essendo un corpo, un attore solo.

Secondo Platone, la Mimesis può soccombere solo se regna la Diegesis, solo se qualcuno si rivela come Skema unico, quindi, si presume, nel momento in cui il duca viene rivelato come corpo, voce ed essere unici. Non è chiaro il momento esatto in cui accade tutto questo.

Atto V, scena I: quando il duca sta per allontanarsi, Mariana e Angelo si scontrano, ed il duca ordina: "Andate, fatelo immediatamente. E voi, mio nobile e incensurabile...". Il duca va via senza dire perché e se ritornerà; va via dalla scena e ricompare come Lodovico, il frate, il quale afferma di non essere suddito di quella provincia. Sembra che torni apposta per accrescere la confusione, in quanto non si rivela, non toglie l'abito. Non c'è momento in cui il duca si riveli come essere unico volontariamente: egli viene disvelato in modo violento. Il Bargello mette le mani addosso al duca, il quale reagisce: "Fermo, messere: fermo un momento". Angelo: "Come? Resiste?...". Lucio: "Andiamo, messere, andiamo...". Duca: "Tu sei la ...". Non svela se stesso, né le sue intenzioni, non c'è la rivelazione. Questo dovrebbe essere il momento in cui tutto si chiarisce, invece la verità narrativa non viene rivelata.

Un corpo unico riveste due ruoli: questa è l'unica verità, ma il momento diegetico non risolve la narrazione, quindi non fa di sé una storia. Qui sta il trucco di *Misura per misura*: offre l'orizzonte fenomenologico senza la soluzione effettiva, è un giallo senza soluzione.

Mariana non reagisce a questa notizia senza senso, perché sembra credere a questa persona. Né Lodovico, né Pietro, l'altro frate, ci aiutano. Sembra che non ci sia una testimonianza altrui capace di raccontare la biografia del duca. Egli, in qualche modo, è in grado di narrare tutte le altre vite, ma anche di crearle, di essere l'autore delle vicende altrui: il destino di Claudio, Isabella, Lucio, ecc.

Il duca manipola tutti, produce le loro storie, ma egli stesso non è narrabile. Il suo essere unico corporeo non si concede alla narrazione: nessuno può narrare la vita del duca, il quale, però, può narrare la vita di tutti gli altri.

Angelo: "O mio temuto signore! Sarei...". Qui si potrebbe quasi parlare di potere divino del duca: è un potere non più umano, perché egli narra la vita degli altri senza essere egli stesso narrabile. L'unità della vita degli altri diventa qui vulnerabilità, ciò che li rende soggetti di questo potere quasi divino del duca.

Se per Cavarero un essere unico desidera il racconto della propria vita, qui tale desiderio rende vulnerabili gli altri personaggi, perché sono narrabili; colui che non è narrabile, invece, detiene il potere. Ciò non significa che il duca controlli tutto come un dio; anche il duca soffre le contingenze delle azioni: deve reagire al fatto contingente che Angelo vuol far morire Claudio prima del previsto. Le vicende accadute in carcere mostrano come anche il duca debba reagire alle contingenze ed agli imprevisti, come anch'egli non controlli tutto. Tuttavia, egli rimane non narrabile e impedisce, attraverso le proprie bugie, una narrazione delle proprie vicende. Sebbene questo potere debba reagire alle contingenze, resta il fatto che esso è senza limiti, in quanto non è narrabile e non si possono derivare, dalla prova del suo corpo unico, un'unità narrativa, una storia, un Mythos completo.

Il duca è un ipocrita, poiché non è narrabile. In una scena, Lucio gli rinfaccia: "Mi ingannate", ma il duca risponde: "Non è possibile". Come sappiamo, l'autoinganno è una parte dell'ipocrisia, ma non comprende la comprende interamente. Il potere del duca non ha a che fare con l'autoinganno. Egli sa che nessuno è in grado di conoscere la verità su di lui.

La figura del duca è molto inquietante, per la mancanza di questo autoinganno; sono presenti tutte le caratteristiche della Parresia, unità di parole, fatti, anima e corpo, ma il protagonista non rischia niente, non si confronta con il potere.

Per descrivere quest'opera, è forse più opportuno ricorrere alla categoria di Mimesis che non a quella di ipocrisia. La minaccia che Shakespeare individua nel teatro è ancora più forte di quella rintracciata da Platone: se Platone non vuole in città le figure che fanno Mimesis, è perché esiste un'aderenza tra chi parla e il suo discorso. Shakespeare prevede ciò che succede quando questo rapporto tra il parlante e il suo discorso viene slegato proprio al centro del potere politico. Egli prevede ciò che accade quando la Mimesis diventa la categoria su cui si fonda l'orizzonte politico. In quest'opera, Shakespeare ha deciso di radicalizzare la Mimesis, in modo che non sia facile risolvere il mistero del duca, al quale nessuno può opporsi. Questo potere è più forte di quello concepito da Hobbes, perché il potere sovrano di Hobbes si esercita solo all'interno dello Stato.

D'altro canto, anche Lucio non è una figura chiara: egli disvela solo il corpo del duca, che, proprio perché non voleva essere svelato, lo condanna a morte. Pare che la rivoluzione non sia possibile in questo ambito.

Nel testo, inoltre, è possibile leggere una riflessione sul problema della giustizia commutativa e della legge del taglione, combinata con la questione machiavelliana delle riforme, del rapporto tra legge e costumi. In questo senso, forse, la Mimesis sembra uno stratagemma scenico per mettere alla prova politicamente il problema delle riforme della città. Angelo appare come l'*alter ego* del duca e condanna Claudio.

Shakespeare qui non è molto coerente e neppure vengono in soccorso le categorie che si usano per leggere le opere teatrali. Un modo per risolvere il problema è quello di prendere atto che tutte le questioni menzionate precedentemente ci sono, ma non spiegano alcuni semplici fatti della vicenda, per esempio che il duca non offra mai la verità, la rivelazione. La rivelazione eventuale della verità è una contingenza imposta al duca, non creata da lui. Il duca non mantiene un segreto per poi rivelarlo mostrando al momento giusto il suo potere. Si tratta di un'opera insoddisfacente poiché lascia troppe domande sospese per essere una rappresentazione del potere. Nulla assicura che il duca non abbia una doppia vita. Quali fini ha? Vuole una città più giusta? Forse vuole vedere come gli altri agiscono in sua assenza. Forse lo scopo del duca è far narrare gli altri ma non rendere narrabile se stesso e, alla fine, fa in modo che gli altri siano narrabili e che lui non lo sia.

Non esiste una trama che offra la possibilità di molteplici interpretazioni; la difficoltà di leggere quest'opera deriva dal fatto che non si snoda attorno ad una trama condivisibile (per esempio, non si sa se Lucio viene ucciso: se se ne conoscesse il destino, si avrebbe una chiave per cogliere il segreto che l'uomo sa o non sa del duca). Tutto resta ambiguo: l'ambiguità che non aiuta di certo a capire chi sia il duca.

Si tratta dell'opera meno aristotelica del Rinascimento, in quanto manca di etica. Se il duca è unico in anima, pensiero, corpo, ciò non comporta nessun rapporto etico. Anche se è inquietante, non è detto che questo regno sia malvagio; semplicemente, non è necessariamente umano, ma caratterizzato da una politica slegata dalla condizione umana, che tuttavia funziona ed è fondata sulla Mimesis.

Anche per Arendt la politica deve essere priva di Mimesis, poiché si fonda sull'autorivelazione (in questo l'autrice condivide l'analisi di Platone). In quest'opera, al contrario, il potere politico deriva proprio dal non rivelarsi.

Nel saggio *Vita Activa*, a pag. 71, Arendt scrive:

I fatti si affermano con la loro ostinazione, e la loro fragilità è stranamente combinata con una grande resistenza, la stessa irreversibilità che è il contrassegno di ogni azione umana.

Qui sembra che Arendt inauguri la possibilità di interrompere la menzogna, di svelarla. Siamo ancora nell'ambito della menzogna tradizionale? Anche in *Ideologia e terrore*¹³ si manifesta un'apertura, forse rispetto alla menzogna ideologica. I fatti restano come pietre miliari e la speranza è che lo sguardo torni a volgersi ad essi, non più alla logica di un'idea. Però ciò rende più difficoltoso assimilare la menzogna ideologica al concetto di ipocrisia.

L'insistenza di Arendt sui fatti come fonte di verità è problematica, le sue categorie, proposte in *Vita Activa*, affermano che i fatti e le parole recano una verità utile, che orientano solo se sono narrabili.

Il concetto di narrabilità costituisce un richiamo molto presente in *Vita Activa*, mentre è meno evidente nei suoi ultimi saggi.

Tutto ciò è problematico, perché, se i fatti sono ciò che non può essere cambiato, allora può risultare inutile insistere su questo punto: non si può rivivere né controllare il passato, i fatti sono fatti. Arendt sottolinea questo concetto, così come il fatto che la storia ci orienta, solo perché i fatti e le parole umane sono narrabili.

Il pericolo che si può riscontrare, asserisce Arendt, è che, nonostante i fatti non cambino, nonostante siano veri, si potrebbe non arrivare ad una storia che ci orienti nei confronti di determinati avvenimenti.

¹³ H. Arendt, *Ideology and Terror*, in Id., *The Origins of Totalitarianism*, New York-Cleveland, The World Publishing Company, 1958 (trad. it., *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1967). Il saggio in questione non era presente nell'edizione originaria del 1951.

Il problema è passare dal livello fenomenologico del fatto umano ad un'etica, ad una politica. Come orientare l'etica e la politica, quindi future interazioni, secondo quello che è successo nel passato?

Si tratta di tipiche tematiche arendtiane sul rapporto fra passato e futuro: che cosa accadrebbe se il passato non lasciasse più alcuna testimonianza? È proprio ciò che Arendt paventa nelle prime pagine di *Tra passato e futuro*¹⁴. Da un lato, pare rassegnarsi (cioè esistono solo i fatti), ma dall'altro sviluppa qualche speranza.

Parlando, ad esempio, della guerra in Iraq, dal punto di vista giornalistico rilevano solo i fatti, le vicende, le statistiche; ma come si passa da tutto ciò ad un Mythos, ad una storia?

Arendt, a volte, non è molto coerente. *Vita Activa* è il testo più internamente coerente e, da questo punto di vista, più utile, perché mostra come la narrabilità sia l'unico orientamento politico possibile. I fatti in sé non orientano, possono essere veri ma ciò non è molto utile. Se il fatto mi orienta al di là del semplice episodio fenomenologico, è perché la narrazione deve essere narrabile e condivisa. Al contrario, Cavarero tende a identificare la narrabilità con l'esposizione del sé nell'agire, riducendo così la narrabilità alla fenomenologia.

Arendt, invece, separa i fatti dalla narrazione. La narrabilità, per Arendt, indica che i fatti e la storia viaggiano su due binari diversi. Per Cavarero, viceversa, i fatti sono immediatamente storia, sono immediatamente narrabili.

Negli ultimi saggi, a differenza di *Vita Activa*, Arendt, anche se in modo implicito, mette in questione la condizione umana stessa, attraverso la categoria di menzogna ideologica, per esempio.

Tornando all'esempio precedente della guerra in Iraq e della sua non narrabilità, si deve introdurre il concetto di *condivisibilità*, in assenza del quale si potrebbe dire tutto e il contrario di tutto.

Deve esistere una minima condivisione rispetto ad una determinata storia?

Le interpretazioni e le versioni di una storia unica sono sempre infinite e soggettive, ma è fondamentale l'esistenza di un sentire comune a proposito a storia che ci orienta. Generalmente, si dà per scontato che i fatti siano accaduti in una certa sequenza, in un certo ordine, ma il fatto in sé non crea il Mythos.

Aristotele nella *Poetica* afferma che l'operazione originaria del poeta è la costruzione del Mythos. Anche secondo Arendt, i fatti sono dati per scontati. La sfida degli storici è quella di costruire e creare da questi eventi, dal materiale che essi offrono, un Mythos, esattamente come il pasticciere, a partire da alcuni ingredienti, sforna il pane o i dolci.

Il Mythos non si dà spontaneamente, la storia e l'azione umana ingenerano confusione. Nella battaglia di Troia, ad esempio, regna il caos: cavalli, corpi, spade. In questo modo, la storia non può rendersi evidente.

Per Cavarero e Blixen, la storia viene lasciata in eredità: "E il giorno dopo Ulisse guarda giù nella valle della battaglia di Troia e vede una cicogna".

Per Arendt, invece, è tutto confuso ed occorre narrare i fatti della storia. Essi devono essere narrabili in qualche modo, anche se sono confusi.

Che cosa succede se i fatti non possono essere narrati, sia per mancanza della nostra abilità poetica sia per problemi di narrabilità dei fatti stessi?

Secondo Cavarero, il Mythos c'è già. Per dirla con Calvino: "Le storie crescono come le zucche". Secondo questa concezione, è sufficiente vivere e lasciarsi dietro la storia.

Al contrario, Arendt e Aristotele sono molto più pessimisti: i fatti sono confusi e le azioni umane poco comprensibili di per sé, quindi bisogna costruirci sopra la storia.

L'idea di Blixen è che il mondo sia pieno di storie che aspettano di essere raccontate, mentre Arendt direbbe che questa è una speranza ingenua dei poeti.

La letteratura è interessante proprio perché tratta di questa sfida per i poeti, per gli storici, per chi deve fare il Mythos.

Per generalizzare, da Omero fino a Shakespeare, dall'antichità alla modernità, la categoria di Mythos, fornita da Aristotele, funziona benissimo.

Tutti i contemporanei di Shakespeare condividevano la prospettiva aristotelica: nella tragedia e nel teatro è il Mythos (la storia) ad essere fondamentale.

¹⁴ Id., *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press, 1961 (trad. it., *Tra passato e futuro*, Firenze, Vallecchi, 1970).

Tuttavia, nella produzione artistica contemporanea, spesso il Mythos è assente. Andando al cinema o a teatro, ci si accorge che la storia spesso non ha Mythos.

Già nell'orizzonte della premodernità, in Shakespeare ad esempio, si può notare una certa modernità: è il suo teatro che scopre che il Mythos unico può non risultare. Per Aristotele, il Mythos doveva essere unico, poiché costituiva l'anima della tragedia.

Perché non c'è Mythos in Misura per Misura? Perché manca una storia unica?

In tale opera, non c'è una storia unica che possa essere percepita: a livello della narrazione, non è percepibile un'unica storia.

Shakespeare, usando un espediente narrativo, non rivela alcuni passaggi chiave (come per esempio la scena di Angelo e Mariana, che non viene raccontata, oppure quella in cui non si dice il perché il duca lasci la città). Siamo al paradosso: Shakespeare narra una storia ma il modo in cui è narrata impedisce la narrabilità della stessa.

A differenza di Beckett o del teatro contemporaneo, dove non sussiste neppure la promessa del Mythos, né il pretesto di narrabilità, in Shakespeare il gioco si rivela ancora più diabolico, in quanto coinvolge e promette una storia che, nella scena finale, invece di rivelarsi, diventa più oscura.

Dopo Shakespeare, con l'avvento del romanzo moderno (fine '800 e inizio '900), con le prime opere di Joyce e Mann, le convenzioni del Mythos crollano e, addirittura, si fatica a capire che cosa stia accadendo: non si trova più la minima promessa di un Mythos.

È rassicurante, invece, l'idea della promessa di narrabilità.

Tornando a Shakespeare, un ulteriore aspetto degno di nota è il fatto che *Misura per Misura* ha un legame con il contesto teatrale. *Giulietta e Romeo*, opera giovanile di Shakespeare, si gioca sulla Diegesis, sul fatto che la voce di Romeo si svela. Quindi, tale opera cerca di non usare la Mimesis, sfruttando la Diegesis, l'autorivelazione dell'essere umano, attraverso la voce.

Diversamente, *Misura per Misura* è un testo che cerca di radicalizzare la Mimesis del personaggio centrale, in modo che non si sveli: in nessun momento si può asserire con certezza che il duca sta parlando, rivelando se stesso con il suo corpo unico. In questo senso, *Misura per Misura* è anche l'unica opera della produzione shakespeariana rimasta problematica, perché non si sa che cosa narri. Quando si tratta di *Giulietta e Romeo*, si sa che si concluderà come tutte le opere teatrali: con matrimoni, tragedie o morti. In *Misura per Misura*, invece, sembra che il matrimonio sia la morte. Questa confusione fa sì che non si capisca granché della sua fine. Lucio non è un personaggio tragico, perciò rimane il mistero sul significato della sua morte al termine del testo, non si sa che cosa ciò significhi in termini narrativi. *Misura per Misura* è piacevole alla lettura, ma l'insieme rimane oscuro.

A pag. 71 di *Verità e politica* si legge:

Se il passato ed il presente vengono trattati come parti del futuro – cioè ricondotti al loro stato interiore di potenzialità – l'ambito politico viene privato non solo della sua principale forza stabilizzatrice, ma anche del punto di partenza dal quale cambiare, cominciare qualcosa di nuovo. Ha inizio allora quel costante mutamento e spostamento nella completa sterilità, caratteristico di molte nuove nazioni che hanno avuto la sfortuna di essere nate in un'epoca di propaganda.

La prima parte di *Misura per misura* interessa maggiormente, perché sembra una descrizione di Vienna: il duca sembra pare capace, attraverso la propria non narrabilità, di far sì che le storie degli altri siano ricondotte al loro stato di potenzialità, di storie che possono essere cambiate.

Per esempio, il duca riesce a cambiare il destino di Claudio (condannato a morte), proiettando la storia in avanti e stabilendo quello che succederà ad Angelo, ad Isabella e a Claudio.

Due scene prima, già si sa ciò che accadrà in quelle successive. La capacità del duca di proiettare la storia come un programma è un potere quasi divino. Egli reagisce ad una contingenza, ad un'imprevedibilità e, così facendo, continua a proiettare la storia.

In precedenza, si è sostenuto che Rumsfeld fa esattamente così: continua a rispondere alle contingenze, proietta gli eventi ed i fatti degli altri; l'ambito politico è così privato della sua principale forza stabilizzatrice, ma anche del punto di partenza dal quale cambiare. Per questo motivo, non si prevede nessun cambiamento in un periodo storico in cui, al contrario, come dice Shakespeare, i re vanno e vengono. In *Misura per misura*, l'orizzonte si dilata all'infinito (comprendendo Italia, Polonia, Russia, ecc.).

I personaggi dell'opera sono tutti narrabili dal duca: sono sudditi nei confronti del potere del duca o nei confronti della verità?

Sono tutti sottoposti al potere del duca, che è capace di far sì che la loro narrabilità influisca sul futuro; il duca conosce le loro storie ed è in grado di proiettare le loro vite, giocare con esse.

Il duca decide e cambia il destino, anche secondo contingenze che non può controllare. In questo senso, è affine a Shakespeare, che ha il potere di un direttore di scena.

In una delle sue ultime opere, *La Tempesta*, è introdotta la figura di Prospero, ma unita a qualcosa che ci tranquillizza: la magia. Prospero ha infatti il potere del mago. L'idea del mago risale già a Platone, secondo il quale Dio è come un mago che controlla gli uomini come marionette.

Ne *La Tempesta*, il pericolo politico è più controllabile, perché l'azione si svolge su un'isola, mentre *Misura per misura* è ambientata a Vienna; nel primo caso i confini sono molto più delineati. Nel secondo non c'è verità, o meglio, c'è la verità delle vite degli altri, ma non quella nei confronti della quale altre verità si misurano. Per questo motivo, *Misura per misura* è un'opera priva di moralità, di giustizia, di bontà e di virtù. L'ultima scena è sintomatica: Isabella si inginocchia davanti al duca ed urla: "lo voglio giustizia, giustizia..."., reiterando la richiesta cinque volte. Nonostante ciò, si sa che la giustizia non esiste. È una scena allo stesso tempo comica e malinconica, perché Isabella non è altro che una marionetta; vuole la verità, vuole che Angelo venga svelato come l'autore delle nefandezze, ma Angelo stesso è una vittima.

Nella Parresia, invece, giustizia e verità sono congiunte?

Non è chiaro se, nella Parresia, vi sia giustizia. Viene offerta la verità della persona che la pronuncia, ma la Parresia non implica la giustizia, quindi è poco platonica.

Quando ci si assume il compito di educare i figli al coraggio, non si presuppone la giustizia, ma solo l'integrità, il coraggio che si radicano nella vita, nel Bios. La Parresia socratica consta di Bios, Logos e Lexis. Non è un discorso metafisico, platonico. L'atto di parlare è ciò che conta.

In *Misura per misura*, la Parresia è presente: non si ha a che fare con la storia di una persona senza anima, il duca non è un ipocrita. Egli mostra certi aspetti dell'ipocrita, ma, nel contempo, integrità psichica, rivelando, della sua vita, solo che la verità non viene ad essere narrabile. Lo spettatore non mette in dubbio i propri sensi, presume che il duca sia effettivamente colui che indossa vari abiti; presume che sia sempre lui il personaggio che appare nel corso dell'opera, quindi presume che sia un personaggio vero. Tuttavia, da questa verità, da questa integrità, anche psichica (in quanto il duca non si autoinganna), non si può derivare una storia che aiuti a capire: tutto ciò è diabolico.

Ecco perché il teatro forse contiene già la minaccia che Arendt rintraccia nella modernità.

Minaccia del teatro

Già Platone intuiva che, nel teatro, c'era qualcosa di inquietante: lo sdoppiamento del Mythos.

Non si nega, ad esempio, l'importanza della televisione, in quanto spettacolo o strumento, però la forma dello spettacolo in sé non è vissuta come una minaccia da Platone. Il pericolo insito nell'imitazione è la distruzione dell'unicità del parlante. Nel libro III de *La Repubblica*, la Mimesis minaccia l'essere unico del parlante; nel libro X, la Mimesis corrompe. Si riflette sull'unità dell'idea, sempre giocando tra unità e molteplicità. Nel libro X, a proposito della Mimesis, Platone afferma che esiste un'idea e, da essa, deriva una molteplicità di cose. È la prima divisione che Platone attua.

Se un individuo non può conoscere il parlante dalle parole che questi pronuncia, che espone come proprie, è privato di ogni orientamento politico. Il duca parla, ma non si sa chi sia. Si sa che è unico, che ha un corpo unico, che fenomenologicamente è unico, ma non si sa se lo sia anche da punto di vista narrativo.

Esiste una profonda spaccatura, intrinsecamente umana, tra corpo, anima, narrativa (per esempio, i bambini imitano voci).

Il pericolo nasce dal fatto che, attraverso il dramma, una persona può sdoppiarsi, fare di sé un essere non unico.

Per Arendt, la minaccia deriva dall'ideologia, dalla società. Arendt è rigorosamente moderna, in quanto sostiene che nell'antichità non si conosceva questo pericolo.

Tuttavia si può ragionevolmente asserire che il pericolo fosse già conosciuto nell'antichità, altrimenti il timore di Platone nei confronti del teatro non avrebbe senso.

Ciò che spaventa maggiormente è la possibilità di un discorso assolutamente anonimo. Il duca, narrativamente ed anche letteralmente, resta anonimo: nell'ambito del teatro non

viene nominato. Egli è citato nella lista dei personaggi – Vincenzo, il duca – ma all'interno dell'opera è assente: c'è unità corporale ma non narrativa.

Non si può affermare che non esistono più esseri, parole o fatti unici, però si può dire che non si possono produrre storie: i corpi si muovono sul palcoscenico, l'attore recita il ruolo del duca, non si mette in dubbio ciò che fa o ciò dice.

Il problema è partire dall'orizzonte fenomenologico per arrivare ad una storia, ad una narrazione che offra orientamento. Occorre scoprire nei fatti una narrabilità che fornisca la condizione preistorica e prepolitica.

Il duca, in *Misura per misura*, appare in modo teatrale, unico. Lo spettatore non mette in dubbio la sua esistenza, ma alla fine, a pensarci bene, questo personaggio non ha lasciato dietro alcuna unità. Lo spettatore non si è orientato, bensì perso: ha assistito, può testimoniare le vicende, ma non può narrarle: questa è l'esperienza sconvolgente di *Misura per misura*.

Che cosa accade alla fine? Al termine del racconto qualcosa non torna.

La minaccia del teatro sta nella tensione tra teatro e politica, antica quanto la tradizione politica occidentale. Si tratta dell'opposizione che struttura la politica occidentale. Platone costruisce la politica de *La Repubblica* escludendo l'orizzonte drammatico. Fin dall'inizio, fonda la politica sulla negazione dell'attività teatrale, della Mimesis. La teatralità corrompe il legame tra il *soggetto*, unito in anima, corpo e parola e il *discorso*, la storia che l'individuo si lascia alle spalle.

Per Arendt, tale corruzione è intrinseca alla modernità, mentre per Platone è più legata alla tradizione umana. Occorre tuttavia tentare di comprendere come la menzogna ideologica, che Arendt chiama "moderna", sia già presente nell'attività teatrale che esiste sin dall'inizio, già in Omero.

In qualche modo, tutte le ideologie, tutte le tecniche di totalitarismo, sono effetti; non cause, ma conseguenze.

Secondo Arendt, invece, esse rappresentano le cause.

Si potrebbe tuttavia raccontare la storia della menzogna in modo ancora diverso, come tenta Derrida nel saggio *Sulla menzogna*, in cui spiega che non esiste uno storicismo della menzogna, poiché è la menzogna ad assomigliare maggiormente alla Storia. Il nuovo tipo di menzogna non deriva dalle mutate condizioni storiche, ma anzi è già prodotta, appartiene alle possibilità umane di sdoppiarsi. Non solo si può mentire, ma ci si può anche nascondere e cancellare la propria unicità: questa è la Mimesis. Per arrivare a ciò, quindi, non bisogna far altro che cambiare voce ogni cinque minuti o vestirsi da frate (si pensi alla corte di Francia nell'epoca pre-rivoluzionaria, che non sembra altro se non un grande teatro dove i personaggi ricorrono in continuazione alla Mimesis).

Arendt riprende le rappresentazioni offerte dai discorsi filosofici antichi, non scoprendo, in questi contesti, menzogna radicale o ideologica. Quando ricompone una genealogia del totalitarismo, non rintraccia alcun seme di questo fenomeno nell'antichità. All'opposto, si potrebbe dire che nella modernità tutto questo diventa la norma.

Non c'è nessun Enrico V nella politica moderna, nessun grande e onesto guerriero che pronuncia grandi discorsi. Se si guarda alla politica moderna, non si riconosce nessun personaggio simile.

Però si può riconoscere il duca in un Berlusconi in carne ed ossa, presumendo che sia un uomo, che viva una vita vera, senza però approdare ad una narrazione che soddisfi tutte le vicende che accadute. Tali vicende sono accadute, perchè è un uomo reale.

Si può affermare che nella modernità questo fenomeno diventi il paradigma, mentre nell'antichità non lo era, ma rimane essenziale la Mimesis, di cui Platone già intuiva gli sviluppi moderni.

Berlusconi, durante la campagna elettorale della scorsa primavera, generava la sensazione che, se anche avesse perso le elezioni, come poi effettivamente si è verificato, non sarebbe scomparso dalla scena politica. E il duca fa lo stesso. Qual è allora il limite del potere del duca? La democrazia, forse?

L'aspetto sconvolgente è che la democrazia sarebbe il limite del potere.

Nel Medioevo si diceva: "È morto il re, viva il re". Il re non era che un ruolo, come un abito da indossare e togliere, senza effettivo cambiamento di potere.

Per alcuni personaggi, per esempio il duca, si arriva persino a dubitare della morte.

Numerosi lettori di *Misura per misura* affermano che anche il re Giacomo I usava il trucco di aver la confessione prima, tenendola segreta sino alla fine e all'ultimo, invece, salvava la vita al prigioniero.

Infondere ansia nei sudditi era un'operazione comune a quell'epoca; ma le azioni del duca vanno oltre questa tecnica.

E ancora: perché il duca semplicemente non porta con sé Mariana alla fine? Perché sostituirla con Isabella? Perché non metterla in scena? In inglese si usa l'espressione "trucco di letto" relativamente al teatro: sulla scena, un personaggio ha rapporti sessuali con qualcuno, fingendo di essere un'altra persona. In questo modo, il potere del teatro viene massimizzato, poiché il protagonista non solo deve convincere un pubblico esterno di essere un altro, ma convince anche qualcuno che dovrebbe conoscerlo intimamente. La Mimesis è radicale.

Il duca non viene narrato, lasciando quindi il dubbio su che cosa si sia effettivamente verificato e sulla narrabilità della vicenda. Ma se si mette in dubbio anche il corpo unico del duca, occorre allora notare che, in altre scene dell'opera, ci si interroga anche sull'unicità del corpo di altri personaggi, per esempio Isabella e Mariana: anche la possibilità di riconoscere il singolo corpo viene corrotta o disintegrata. Nel caso del duca, ciò non avviene, in quanto alla fine egli viene disvelato come quell'unico corpo dietro i due ruoli.

Che cosa pensare del rapporto tra Lucio e il duca? Non è forse un rapporto curioso?

L'unico via per capire perché il duca condanna Lucio a morte è pensare che, forse, Lucio è in grado di narrare la vera storia e rivelare il duca. Per questo motivo, rappresenta una minaccia per il duca, che cerca di eliminarlo.

Shakespeare semina perplessità e ambiguità, senza fornire risposte. Anche nel caso di Lucio, offre la possibilità di una rivelazione, ma non dice come si conclude, non lo racconta mai.

In generale, si potrebbe dire che la categoria di narrabilità non scompare con Shakespeare, rimane come promessa: il problema è cercare di realizzarla.

Non è così per Cavarero, secondo la quale la narrabilità esiste già dall'inizio; Arendt, all'opposto, afferma che bisogna cercare di realizzare la promessa.

In *Misura per misura*, l'esperienza dello spettatore è quella di anticipare la narrazione. Si intravede una fine, in cui sarà chiarita la storia. Si affaccia la promessa di unità narrativa, poiché essa non viene negata fin dall'inizio.

In certi film francesi, dopo cinque minuti, lo spettatore può comprendere che non c'è dramma nella storia; la mancanza di dramma, anzi, è la vera struttura del film: contano i personaggi, ma non la narrazione, non il Mythos.

Shakespeare suggerisce invece che la promessa esiste, ma che può essere delusa. Tale conclusione è pessimista, perché fa capire che i fatti possono rimanere tali, la loro narrabilità potenziale può non realizzarsi. Quindi Shakespeare parte dalle categorie aristoteliche, per poi offrire un teatro diverso.

Ma si può anche affermare che, per Shakespeare, ciò che conta non è distruggere la verità dei fatti, bensì mostrare come un regime politico non lasci sviluppare una storia. Il duca non è un elemento naturale, ma politico.

In altre opere, l'assenza di trama è semplicemente una caratteristica naturale. Qui, invece, il duca lavora, in modo attivo e costante, per non far venire alla luce la storia e la narrabilità dei suoi sudditi.

Il processo politico che il duca conduce funziona solo finché permane la promessa di narrabilità. Se quest'ultima venisse meno, se non si avesse la speranza di capire alla fine ciò che è successo, il trucco del duca non funzionerebbe. Si tratterebbe sin dall'inizio di una negazione, di una teologia negativa.

Qui, invece, si riceve la promessa che Dio ci salverà. Non è il potere del potere, ma quello del poeta a indurre lo spettatore o il lettore a desiderare di conoscere il Mythos. Ciò provoca il desiderio del racconto non tanto per completare l'unità di vita cavareriana, quanto per avere, in senso arendtiano, un orientamento nella storia. Gli uomini desiderano sapere dove si trovano, dove sono i limiti, qual è l'orizzonte.

Nei film di Godard – per esempio – gli spettatori si sentono immediatamente persi. In *Misura per misura*, invece, sono confortati da una promessa, hanno l'impressione di aver seguito la storia.