

Gabriele Usberti  
SULLA GIUSTEZZA DI UN'AZIONE

Nelle pagine che seguono intendo non tanto proporre delle argomentazioni quanto suggerire dei percorsi: percorsi che conducono alla formulazione di un problema, mostrandone nel contempo la rilevanza in ambiti apparentemente molto eterogenei; e percorsi verso una sua possibile soluzione, soltanto adombrata ma a mio avviso non implausibile.

Opponendo "percorsi" ad "argomentazioni" non voglio dire che siano cose di natura diversa (poiché al contrario ritengo che un'argomentazione sia appunto un percorso nel pensiero, e che un percorso di pensiero non possa, in definitiva, non assumere la forma di un'argomentazione), ma piuttosto chiarire che il mio discorso non procederà (come accade nelle argomentazioni) da verità assunte come evidenti, attraverso passi inferenziali, verso conclusioni più o meno inaspettate, ma all'inverso partirà dal tentativo di formulare nel modo più dettagliato il problema nei diversi ambiti in cui si pone, al fine di estrarne delle condizioni significative da imporre alla sua soluzione, nella speranza che siano queste a suggerire la direzione in cui cercare la soluzione.

1. *Verso una formulazione del problema*

Il problema è contenuto nel titolo: come potrebbe essere caratterizzata la giustizia di un'azione? Questa prima formulazione è volutamente generica, ma contiene un'indicazione precisa. Il termine «giustizia» designa (è inteso designare) una proprietà che non concerne soltanto la sfera morale o politica, come il termine «giustizia» potrebbe suggerire, ma una sfera potenzialmente molto più vasta, che include l'azione estetica, quella cognitiva ed altri tipi ancora di azione che menzionerò più avanti. La domanda riguarda dunque una caratteristica (o un insieme di caratteristiche) dell'azione che rimane invariante in contesti molto diversi (tanto diversi che per mol-

to tempo non mi sono accorto di alcune somiglianze profonde).

Scopo di questa prima parte è mostrare come in alcuni di questi contesti si è posto a qualcuno un problema di giustizia dell'azione, e come si tratti sostanzialmente dello stesso problema in tutti i contesti. Ciò servirà anche ad escludere come non pertinenti alcuni *tipi* di risposta *a priori* possibili.

### 1.1. In ambito politico: Benjamin

Nel suo importante saggio *Per la critica della violenza*<sup>1</sup>, Walter Benjamin si pone il problema di che cosa si debba intendere per violenza «pura», vale a dire un uso non solo legittimo ma *giusto* di mezzi violenti di azione politica. Egli assume che tale uso esista, o meglio che «ogni modo di concepire una soluzione di compiti umani [...] rimane irrealizzabile se si esclude assolutamente e in linea di principio ogni e qualsiasi violenza» (p. 149), e non è mio interesse in questa sede discutere questo assunto. D'altra parte, egli intende salvare la validità universale e incondizionata della legge morale, dalla quale discende il comandamento «Non uccidere». Questi sono i termini del problema.

Solitamente la violenza viene considerata legittima qualora sia un mezzo per raggiungere fini giusti, sia che si ritenga, con il diritto naturale, che fini giusti siano capaci di giustificare i mezzi impiegati per ottenerli, sia che si giudichi, con il diritto positivo, che mezzi legittimi siano in grado di garantire la giustizia dei fini. Ma la giustizia dei fini può al massimo rendere legittimi i mezzi violenti usati per realizzarli, non è certo in grado di renderli «puri»<sup>2</sup>; d'altra parte – osserva Benjamin – la determinazione della legittimità dei mezzi spetta al diritto, e il diritto è per sua essenza fondato sulla violenza, e dunque non abilitato a giudicare della sua purezza o giustizia. In realtà la soluzione del problema non può essere trovata, secondo lui, che al di fuori dello schema fine/mezzo, cioè cercando una forma di violenza che non si ponga con i propri risultati nel rapporto di mezzo legittimo o illegittimo, ma che trovi in se stessa la propria legittimità e perciò anche la propria giustizia.

<sup>1</sup> «Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik», XLVII, 3(1920-21). Trad. it. di R. Solmi in *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, vol. II: *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 133-56.

<sup>2</sup> Questo argomento non è usato da Benjamin, anche se potrebbe essere in accordo con la sua posizione generale. Nel testo, egli si limita ad escludere dall'indagine il problema di un criterio di giustizia, e aggiunge (p. 149) che della giustizia dei fini decide Dio.

La via d'uscita che Benjamin individua è la seguente. La legge morale, egli afferma, fornisce bensì la norma dell'azione, ma non il criterio di giudizio dell'azione individuale che ad essa si conforma o che la trasgredisce; il giudizio sull'azione non è deducibile dalla conoscenza della norma. La decisione se conformarsi o meno alla norma è responsabilità individuale del singolo. «Non sono quindi nel giusto quelli che fondano la condanna di ogni uccisione violenta dell'uomo da parte dell'uomo sul quinto comandamento» (p. 154).

Cerchiamo di enucleare le caratteristiche essenziali della nozione di giustizia che Benjamin ha in mente. In primo luogo, come abbiamo visto, egli esclude che la conformità a regole morali sia una condizione necessaria o sufficiente di giustizia di un'azione. In secondo luogo l'attribuzione di giustizia concerne non un *tipo* di azione ma un'azione intesa come evento considerato nella sua singolarità. Infine Benjamin ritiene che la soluzione del problema debba essere cercata al di fuori dello schema fine/mezzo.

Con ciò vengono esclusi dal novero dei possibili criteri di giustizia i due criteri più naturali e più frequentemente invocati: da un lato la conformità di un'azione a regole di validità universali e dunque concernenti *tipi* d'azione (quali sono appunto le regole morali), dall'altro la bontà o correttezza dei suoi scopi o dei suoi risultati. È nel momento in cui vengono poste queste due essenziali limitazioni che il nostro problema acquista una fisionomia precisa – una fisionomia che impareremo a riconoscere in ambiti diversi.

Conviene menzionare subito i criteri che Benjamin suggerisce per giudicare della purezza di un'azione violenta. Egli li enuclea dalla considerazione di un *exemplum* canonico: l'intervento di Dio sulla tribù di Korah, narrato nella Bibbia, da lui contrapposto alla punizione inflitta da Apollo a Niobe:

Se la violenza mitica pone il diritto, la divina lo annienta, se quella pone limiti e confini, questa distrugge senza limiti, se la violenza mitica incolpa e castiga, quella divina purga ed espia, se quella incombe, questa è fulminea, se quella è sanguinosa, questa è letale senza sangue (p. 153).

È quindi il suo carattere «non sanguinoso, fulmineo, purificante» (*ibidem*) che contraddistingue la violenza pura, e Benjamin è esplicito nell'affermare che tale purezza, o intrinseca giustizia, non le deriva dal fatto che è Dio ad esercitarla, ma proprio dalle caratteristiche della sua esecuzione<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Tanto è vero che la stessa purezza può essere riconosciuta anche a due forme umane di violenza che condividono queste stesse caratteristiche: la «violenza educativa nella sua forma perfetta» (p. 153) e la «violenza rivoluzionaria, che è il nome da assegnare alla suprema manifestazione di pura violenza da parte dell'uomo».

Sono dunque le *modalità di esecuzione* dell'azione che secondo Benjamin sono decisive per giudicare della sua moralità intrinseca. Da questo punto di vista, un'azione giusta sarebbe un'azione il cui processo di esecuzione presenta certe caratteristiche, purché da queste si escluda la conformità a regole preesistenti.

### 1.2. In ambito matematico: l'intuizionismo

Quando si legge la dimostrazione di un teorema si riportano spesso due impressioni che, più che opposte, sono complementari: da un lato colpisce l'aspetto inventivo, l'originalità della costruzione effettuata, talvolta anche la tortuosità del percorso seguito; dall'altro si è stupiti dal fatto che "i conti tornano", che i diversi pezzi del puzzle si incastrano gli uni negli altri a formare un disegno organico, come se le cose stesse fossero *ab initio* predisposte in modo che qualcuno potesse arrivare un giorno a questa configurazione. E sembra impossibile scegliere tra l'attribuire la verità del teorema agli atti di costruzione eseguiti dal matematico oppure al sussistere di uno stato di cose che fa sì che gli atti di costruzione abbiano successo. Ciò non toglie che i matematici e i filosofi si siano spesso pronunciati a favore di una delle due alternative. Chi opta per la seconda è il realista, chi sceglie la prima è l'idealista<sup>4</sup>.

È nell'ambito della concezione intuizionista che sorge il problema della giustizia. Se ciò che rende vera una proposizione matematica è l'atto con cui un matematico idealizzato effettua una costruzione che la dimostra, e se d'altra parte tale matematico non è idealizzato al punto che non possa commettere errori, allora è naturale chiedersi che cosa fa sì che certi atti di costruzione siano corretti e altri no.

Ora, l'intuizionista ha buoni motivi per escludere dal novero dei possibili criteri di giustizia appunto i due criteri menzionati nella sezione 1.1.

Consideriamo il primo – giustizia come conformità a una legge o regola di validità universale. È chiaro che una tale legge sarebbe perciò concepita come fondamento della giustizia delle azioni ese-

mo» (p. 156). Anche se – aggiunge Benjamin – «non è altrettanto possibile, né altrettanto urgente per gli uomini, stabilire se e quando la pura violenza si sia realizzata in un determinato caso» (*ibidem*).

<sup>4</sup> Il realista in ambito matematico è chiamato anche (tradizionalmente) platonista, mentre la formulazione più articolata e più conosciuta di una posizione idealista nella filosofia della matematica contemporanea è nota come intuizionismo. Io userò indifferentemente l'una o l'altra coppia terminologica.

guita in conformità ad essa, ma un tale ordine di priorità concettuale rovescerebbe quello esplicitamente e ripetutamente affermato da Brouwer e Heyting<sup>5</sup>; per essi infatti qualunque tipo di legge o regola non fa che codificare certe regolarità di comportamento del matematico, e dunque la fonte della validità delle regole è la giustizia di ciascuna specifica azione del matematico individuale, non viceversa.

Per quanto riguarda il secondo – giustizia di un'azione come correttezza dei suoi risultati – ecco cosa ne dice P. Martin-Löf, un matematico intuizionista:

basta [...] considerare il caso di un teorema matematico, che è un oggetto di conoscenza, per capire che l'ordine di priorità concettuale prevede che la giustizia [*rightness*] si applichi originariamente ed essenzialmente all'azione e solo in senso derivato all'oggetto, perché quando ci chiediamo se un teorema è corretto andiamo sicuramente a vedere la dimostrazione, e la dimostrazione è l'atto o processo attraverso il quale arriviamo a conoscere il teorema, per cui dobbiamo controllare la correttezza di questo atto o processo e attraverso di essa arrivare alla correttezza del teorema, non viceversa<sup>6</sup>.

In questo senso, un suggerimento che Martin-Löf offre nello stesso articolo non sembra andare nella direzione giusta. Egli propone di applicare agli atti di giudizio un criterio di «coerenza»; in pratica, egli osserva, «noi scopriamo i nostri errori appunto scoprendo, nei casi peggiori, contraddizioni vere e proprie o perlomeno, in casi meno gravi, incoerenze di qualche tipo»; la «coerenza» dei risultati – suggerisce Martin-Löf – è quindi un plausibile criterio di giustizia dei nostri atti. Ma questo significa appunto capovolgere l'ordine di priorità concettuale da lui stesso individuato qualche pagina prima.

### 1.3. In ambito artistico: Kafka e il teatro

Si è spesso parlato della natura teatrale del mondo kafkiano. Benjamin per esempio parla di «risoluzione dell'accadere nel gesto»<sup>7</sup>, e sostiene che «tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice

<sup>5</sup> I «padri fondatori» dell'intuizionismo.

<sup>6</sup> *A path from logic to metaphysics*, in G. Sambin & G. Corsi (eds.), *Atti del Congresso «Nuovi problemi della Logica e della Filosofia della Scienza»*, vol. II, Bologna, CLUEB, 1991, p. 147.

<sup>7</sup> *Franz Kafka*, in *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1981<sup>3</sup>, p. 284.

di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove. Il teatro è la sede naturale di questi esperimenti» (pp. 284-5). «Ogni gesto è un evento, si potrebbe quasi dire: un dramma a sé. La scena su cui questo dramma si svolge è il *theatrum mundi*, di cui il cielo costituisce lo sfondo» (p. 285). «Il mondo di Kafka è un teatro universale» (p. 289).

Ma c'è a mio avviso un senso più radicale e più recondito in cui Kafka si misura continuamente con problemi che sono problemi (anche) teatrali. Questo senso concerne non tanto il risultato della scrittura, l'universo rappresentato, quanto l'atto generatore, la scrittura stessa come forma di azione.

Prendiamo per esempio il racconto *Giuseppina la cantante*, l'ultimo scritto da Kafka. Cos'è Giuseppina? Innanzitutto una voce, si potrebbe dire; ma è possibile suggerire un'immagine più precisa. Acusticamente il timbro di una voce, ciò che la rende inconfondibilmente propria di un individuo, può essere pensato come risultante dalla sovrapposizione di armoniche, ciascuna delle quali è un suono puro. Ecco: Giuseppina è una delle armoniche di cui si compone la voce dell'individuo che scrive. Lo scrittore, o perlomeno lo scrittore di una certa famiglia cui Kafka appartiene – si potrebbe suggerire sviluppando alcune implicazioni della metafora –, è colui che riesce ad isolare entro la propria voce alcune di quelle armoniche e, ascoltandole risuonare dentro di sé, arriva a individuare il contesto che è loro proprio, l'universo che esse portano con sé. Come ci riesce?

All'inizio, forse, c'è un nome: Giuseppina. C'è qualcosa di pretenzioso e insieme di esile in quel nome, e l'effetto che fa è di qualcuno che soffoca. Una voce che soffoca e dunque non riesce a cantare, ma soltanto a fischiare, o più propriamente a squittire. «La nostra cantante si chiama Giuseppina»<sup>8</sup>. Poiché è una cantante che squittisce, essa è un topo, e poiché c'è un «noi», noi siamo il popolo dei topi, massa anonima e calda come un grande letto...

Mi fermo qui, prima che qualcuno mi attribuisca la pretesa di ricostruire il processo che ha generato il racconto. Volevo piuttosto adombrare un *tipo* di processo interiore che è molto difficile caratterizzare astrattamente, mentre può probabilmente essere riconosciuto da chi l'ha sperimentato scrivendo. Un nome, per esempio, può suscitare un complesso di immagini, oppure evocare un ritmo: si tratta di stare a guardare, o di ascoltare, in ogni caso di lasciar agire le suggestioni. Ma subito dopo si tratta di rispondervi nel

modo più *esatto* possibile attraverso un'azione, che può essere l'incipit di una narrazione, o il ritmo di una frase, oppure una nuova determinazione dell'armonica che va facendosi personaggio (Giuseppina-cantante-topo). A sua volta questa azione evoca immagini, suggestioni, che vanno lasciate agire per poi raccogliere e "rilanciare la palla" nella direzione più esatta possibile. Si tratta di un gioco di domande e risposte, di scandagli gettati verso il profondo e di echi che dal profondo ritornano ad orientare le domande successive. A poco a poco emerge una trama di relazioni via via più ricche e complesse, e contemporaneamente cresce il "peso" di questo tessuto e la sua capacità di consistere autonomamente, di staccarsi da colui che lo sta estraendo da sé come un baco il filo di seta.

Ci sono nei *Diari* di Kafka numerosi indizi del fatto che il suo interesse è concentrato in modo pressoché esclusivo sul processo generatore, o sull'atteggiamento interiore in cui l'attività dello scrivere trova la propria norma<sup>9</sup>.

Il modo particolare della mia ispirazione [...] è questo: che posso fare tutto, non solo con riferimento a un determinato lavoro. Se butto giù una frase qualunque, per esempio «egli guarda dalla finestra», essa è già perfetta (p. 154).

È difficile trovare una dichiarazione più radicale di disinteresse per i problemi tradizionali di tecnica della scrittura, e più in generale per il lavoro sul testo. Si direbbe che tutto il problema consista per Kafka nel raggiungere l'atteggiamento giusto nel momento in cui si dispone a scrivere: il resto viene di conseguenza, e comunque rimane fuori dal raggio del suo interesse.

Soltanto così si può scrivere – egli annota parlando del modo in cui è nato, in una notte, il racconto *La condanna* –, soltanto in una simile continuità, con una così completa apertura del corpo e dell'anima (p. 373).

Viceversa, abbondano i tentativi di chiarire a se stesso la natura dell'atteggiamento giusto – e con ciò vediamo porsi in modo chiaro in ambito letterario il problema che ci sta a cuore.

Tutti gli errori umani sono frutto d'impazienza, l'interruzione prematura di un processo metodico, un argine apparente elevato intorno a una realtà apparente (p. 709).

Torneremo più avanti sull'indicazione preziosa contenuta in

<sup>8</sup> Questo è l'incipit del racconto.

<sup>9</sup> I rimandi di pagina che seguono si riferiscono a *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1976<sup>2</sup>.

GABRIELE USBERTI

questo passo in direzione di una risposta al problema. Qui vorrei chiarire che tale riflessione, pur potendo essere letta come una massima di portata etica universale, si colloca tuttavia in un contesto molto specifico, in cui Kafka si interroga (anche) sull'orientamento della propria attività di scrittore:

Non esiste un'osservazione del mondo interiore, come ne esiste una del mondo esterno. La psicologia descrittiva è in complesso un antropomorfismo, un modo di intaccare i limiti. Il mondo interiore si può solo vivere, non descrivere. – La psicologia è la descrizione del rispecchiarsi del mondo terreno sulla superficie celeste, o meglio: la descrizione di un rispecchiamento, come ce lo immaginiamo noi, creature impregnate di terra, perché in realtà non c'è alcun rispecchiamento, siamo solo noi che vediamo solo terra ovunque ci volgiamo.

La psicologia è impazienza (*ibidem*).

Poiché il mondo interiore non può essere vissuto altrimenti che agendo, emerge qui in modo inequivocabile una concezione della letteratura (non come *rappresentazione* del reale, e neppure come *presentazione* di universi fittizi, ma) come forma di *azione*, e con essa il problema di che cosa fa sì che un atto di scrittura sia giusto. È anche in questa chiave che va letto, a mio avviso, il passo seguente, di poco posteriore a quello citato:

Conosci te stesso non significa: Osservati. Osservati è la parola del serpente. Significa: Fatti padrone delle tue azioni. Ma tu lo sei già, sei padrone delle tue azioni. Questa frase, pertanto, significa: Ignorati! Distruggiti! Dunque una cosa cattiva. E solo chi si china profondamente ne ode anche il messaggio buono, che dice: «Per fare di te stesso quello che sei» (p. 713).

Che cosa ha a che fare tutto ciò con il teatro? Molto, mi pare. Il fatto è che ci sono analogie evidenti tra gli interrogativi che si pone lo scrittore Kafka e i problemi di quella sorta di archétipo dell'attore che Grotowski chiama «Performer»<sup>10</sup>.

In entrambi i casi si tratta di esercitare correttamente una sequenza di azioni, e la correttezza o giustizia dell'azione è concepita come una caratteristica a un tempo estetica ed etica. Grotowski parla di «trasparenza», Kafka di «apertura del corpo e dell'anima». Sono determinazioni che cercherò di approfondire più avanti. Qui vorrei menzionare, a proposito di Kafka, un'intuizione di Benjamin che trovo sorprendente. Parlando di Karl Rossmann, il protagonista di *America*, egli lo definisce «trasparente, puro, addirittura privo di

carattere» (p. 284), e osserva: «forse questa purezza di sentimento è un equilibrio particolarmente raffinato del comportamento mimico» (*ibidem*). Esattamente lo stesso – suggerisco – si potrebbe dire di Kafka mentre scrive. Il fatto che nel caso del performer si tratti di azioni fisiche e in quello dello scrittore di azioni mentali connesse con l'uso del linguaggio appare decisamente secondario, anche alla luce del fatto che, più si procede, più i confini tra corpo e mente appaiono incerti, e si fa strada la sensazione che una distinzione non dovrebbe essere posta affatto.

In entrambi i casi, quando il processo di esecuzione attinge la propria perfezione si scopre dentro di sé un altro. «Non ci si trova allora – dice Grotowski – né nel personaggio né nel non-personaggio». Mi sembra che questa caratterizzazione colga perfettamente anche ciò che vi è di peculiare in moltissimi «personaggi» kafkiani, i quali da un lato sono esseri che si portano con sé il proprio sfondo, la propria storia, le determinazioni che ne fanno entità «oggettive», dall'altro non hanno vita se non nella luce della mente individuale che le sta producendo, al punto che la loro funzione principale sembra quella di incarnare una sorta di *verità dell'istante* di colui che scrive (si pensi al rapporto tra Giuseppina e la laringe dello scrittore<sup>11</sup>; ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi).

Anche gli accenni di Grotowski alla natura ancestrale del mondo che il performer porta alla luce – alla connessione dell'«essenza» con il mondo delle origini – trovano un riscontro preciso nel legame, così stretto nell'universo kafkiano, tra il regno animale e il mondo preistorico, che in Kafka è il regno del dimenticato. «Gli animali sono i depositari del dimenticato»<sup>12</sup>, e Giuseppina è uno di loro.

Concludendo, è appena il caso di notare che il problema della giustizia ha in Kafka e in Grotowski la fisionomia che abbiamo descritto sopra. Anche qui un'azione giusta non può essere un'azione che ha scopi, o che produce risultati, «buoni» (poiché viceversa la bontà degli scopi come dei risultati va dedotta dalla giustizia del processo generatore), né un'azione conforme a regole universalmente valide (poiché queste semplicemente non esistono).

Inoltre in Kafka, come in Benjamin, abbiamo visto affiorare l'idea che la giustizia sopravvenga nel momento in cui l'azione vie-

<sup>11</sup> «Appena finito il racconto disse a Klopstock: "Credo di aver cominciato a indagare sullo squittio animale al momento giusto". La sera stessa si lamentò di una strana sensazione di bruciore alla gola mentre stava bevendo, specialmente quando beveva succo di frutta. Temeva che fosse colpita la laringe» (R. Hayman, *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 363).

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 297.

<sup>10</sup> Cfr. J. Grotowski, *il Performer*, in «Teatro e storia», 4, 1988.

ne eseguita in un determinato modo. È appunto questa la direzione che intendo esplorare, pur senza pretendere di arrivare a una risposta esauriente.

## 2. Una direzione di ricerca

### 2.1. Herrigel: un esempio di tecnica personale

In un famoso e bellissimo libretto, *Lo Zen e il tiro con l'arco* (Milano, Adelphi, 1981<sup>3</sup>), Eugen Herrigel racconta la sua iniziazione all'arte del tiro con l'arco, praticata in Giappone non come uno sport, ma come un esercizio mistico, una via d'accesso al cuore del buddismo Zen, al pari di altre «arti», da quella di disporre i fiori a quella della spada, dalla pittura con l'inchiostro di China alla cerimonia del tè. Numerose altre culture conoscono forme di pratica mistica; basti pensare alle tecniche dello yoga in India, ai rituali di preparazione alla *transe* presso numerose popolazioni dell'Africa o dell'America Latina o, in Europa, alle pratiche esicastiche dei monaci bizantini. Grotowski ha proposto per queste pratiche la denominazione di *tecniche personali*, sostenendo nel contempo che in linea di principio qualunque attività creativa può essere esercitata come una tecnica personale.

Ma vediamo innanzitutto che cosa racconta Herrigel, il quale, giunto in Giappone come professore di storia della filosofia, si dedicò per quasi sei anni al tiro con l'arco sotto la guida di un celebre Maestro. Se c'è un'attività che per sua natura sembra presupporre una netta delimitazione tra mezzo e scopo, questa è proprio il tiro con l'arco; tanto è vero che nella tradizione occidentale il mirare a un bersaglio è comparso molto presto come uno degli archetipi dell'attività intenzionale, identificata con l'attività intellettuale *tout court*<sup>13</sup>. È dunque comprensibile il disorientamento dell'allievo Herrigel quando gli viene insegnato che la vera arte è senza scopo, senza intenzione; che il tendere l'arco non va visto come il mezzo e il

<sup>13</sup>«Nel discorso dei filosofi sull'acutezza intellettuale, l'*agchínoia* è per così dire inseparabile da un'altra qualità dell'intelligenza, che Aristotele attribuisce alla levatrice, "che non s'inganna mai sul fine da raggiungere". Sotto la sua forma positiva, è la giustezza del colpo d'occhio, *eustochia*. Un'intelligenza acuta non si disgiunge mai dalla mira; essa implica un'attitudine a raggiungere il fine cui si tende. Ora, mirare al bersaglio si dice in greco *stocházesthai*, e questo verbo appartiene al vocabolario dell'arciere e del cacciatore. Quando Platone parla dell'*eustochia*, fa a più riprese riferimento all'abilità dell'arciere che tende il suo arco in direzione del bersaglio» (M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 239).

colpire il bersaglio come lo scopo; che una volontà troppo volitiva è d'ostacolo, poiché si tratta al contrario di imparare la giusta attesa, che è permanere in uno stato di tensione senza intenzione.

Perché questo atteggiamento di inazione riesca istintivamente l'anima ha bisogno di un sostegno interno e lo acquista concentrandosi sulla respirazione. Questa viene eseguita in piena consapevolezza, coscienziosamente, anzi addirittura con pedanteria. [...] Quanto più intensamente l'attenzione si concentra sulla respirazione, tanto più si smorzano gli stimoli esterni. [...] Si sa e si sente soltanto che si respira. Per liberarsi da questa sensazione e da questa consapevolezza non occorre nessun nuovo atto di volontà; la respirazione si rallenta da sé, ha sempre meno bisogno di fiato, e infine, fattasi uniforme e smorzandosi per trapassi inavvertibili, si sottrae interamente all'attenzione.

Questo felice stato di inconturbabile raccoglimento [...] minaccia di essere distrutto dall'interno. Come sorgenti dal nulla affiorano improvvisamente stati d'animo, sentimenti, desideri, preoccupazioni e persino pensieri in una mescolanza assurda [...] Ma anche qui si riesce a difendersi da tale intrusione se, continuando a respirare tranquillamente, si accoglie con serenità ciò che si presenta, ci si abitua ad assistervi da semplici spettatori [...] Così si giunge gradatamente a uno stato d'abbandono che somiglia a quel dormiveglia che precede il sonno.

Scivolarvi definitivamente è il pericolo che bisogna evitare. Lo si affronta con un particolare scatto della concentrazione [...]. Per esso l'anima, come da sola, si ritrova quasi a librare entro se stessa [...]. Questo stato, in cui non si pensa, non ci si propone, non si persegue, non si desidera né si attende più nulla di definito, che non tende verso nessuna particolare direzione [...] – questo stato interamente libero da intenzioni, dall'Io, il Maestro lo chiama propriamente «spirituale». È infatti saturo di vigilanza spirituale e perciò viene anche chiamato «vera presenza dello spirito» (pp. 52-54).

È solo quando l'allievo riesce a raggiungere abitualmente e in pochi istanti questo stato che la concentrazione viene collegata con il tiro con l'arco. Questa azione si svolge secondo un modulo fisso, come una cerimonia o un rito scandito in fasi – afferrare l'arco, incoccare la freccia, sollevare l'arco, tenderlo e restare nella massima tensione, scoccare la freccia – e l'allievo attinge la perfezione della sua esecuzione, il cosiddetto «tiro giusto», quando il colpo parte come da solo, senza intervento volontario, al punto che, come dice il Maestro, di un colpo giusto non è appropriato dire che io l'ho tirato, ma che *si* è tirato. La condizione in cui l'arciere deve trovarsi è di

schietto abbandono del proprio Io [...]. Solo lo spirito è presente, una sorta di vigilanza che non presenta affatto la sfumatura dell'«io stesso», e perciò penetra tanto più liberamente in tutte le lontananze e le profondità [...] (pp. 62-3).

[A]ll'interno, per l'arciere stesso, i tiri giusti producono un tale effetto

che gli sembra che il giorno sia cominciato solo allora. Dopo quei tiri egli si sente disposto a ogni giusta attività, o, ciò che è ancora più importante, a ogni giusta inattività (p. 73).

Infine, è solo molto più tardi, quando l'allievo è in grado di ripetere di quando in quando dei «tiri giusti», che l'atto di tirare viene collegato al bersaglio. Ma anche in quest'ultima e decisiva fase, nella quale entra in gioco quello che la nostra cultura non può fare a meno di concepire come un obiettivo esterno all'azione, il Maestro nega che il bersaglio posto a una certa distanza dall'arciere abbia la minima importanza. L'unica cosa che conta è il fine interno dell'azione: «I colpi centrati là sul bersaglio sono soltanto prove e conferme esterne della sua mancanza d'intenzione – insegna il Maestro – del suo abbandono dell'Io, della sua concentrazione [...]. Vi sono gradi nella maestria, e solo chi ha raggiunto l'ultimo non può mancare *anche* il bersaglio esterno» (pp. 76-77; corsivo mio). E una sera il Maestro dà una lezione all'allievo occidentale che non riesce a credere che il prendere la mira non abbia a che fare con il tiro con l'arco, centrando con una freccia un bersaglio immerso nella completa oscurità a sessanta metri di distanza, e poi conficcando una seconda freccia nell'asta della prima.

L'insegnamento si conclude per l'allievo con un duplice distacco. Dal Maestro, il rapporto con il quale è stato fondamentale nel corso di tutto l'insegnamento, poiché a questo stadio «maestro e allievo non sono più due, ma uno» (p. 85). E dallo stesso tiro con l'arco, poiché la vera essenza e il compimento dell'arte consiste nel suo metter capo all'«arte senz'arte», allo Zen.

## 2.2. Grotowski: un concetto di attenzione

In anni recenti c'è stata una vera infatuazione per l'Oriente, e io non vorrei che le mie lunghe citazioni da Herrigel fossero scambiate per un ennesimo tributo a questa moda. Il solo motivo per cui ho fatto riferimento al suo libro è che esso presenta un esempio di tecnica personale altamente sviluppata, entro la quale sono evidentemente operanti parametri di giudizio della correttezza di un'azione (il Maestro di Herrigel addirittura si inchina di fronte ad ogni tiro giusto), e illustra le fasi del suo insegnamento in modo sufficientemente dettagliato e rigoroso da permetterne un'analisi, o almeno un primo abbozzo. Ma è chiaro che esempi altrettanto buoni di una simile trasmissione di un sapere non teorico ma eminentemente pratico si potrebbero trovare in culture molto diverse, non esclusa la nostra.

Innanzitutto, che questo genere di sapere sia trasmissibile è un

fatto su cui riflettere, poiché evidentemente presuppone che *ci sia* qualcosa da trasmettere, e dunque, in particolare, che la correttezza di un'azione sia una sua caratteristica di natura non solipsistica ma riconoscibile intersoggettivamente, sia pure soltanto per un occhio esperto.

Ho accennato sopra a Grotowski e al suo uso del termine «tecnica personale» in un'accezione molto più lata di quella specificamente «antropologica»; evidentemente è in questa accezione, se essa è legittima, che le tecniche personali possono interessarci in questa sede. Ma essa diventa legittima solo se siamo in grado di individuare alcune caratteristiche veramente essenziali del fenomeno.

Il lavoro che Grotowski svolge attualmente in Italia fornisce appunto un contributo estremamente importante in questa direzione, o perlomeno mi sembra legittimo attribuire anche questo senso a un'attività che originariamente non si pone finalità teoriche ma pratiche, di esercizio e trasmissione di un sapere-come o, di nuovo, di un'arte.

Forse non è un caso che tale contributo provenga da qualcuno che per molto tempo ha operato in ambito teatrale. Tra le forme di espressione artistica il teatro è senza dubbio una di quelle che lasciano dietro di sé meno tracce, meno risultati visibili. Niente di paragonabile al testo di una poesia o di un romanzo, a un quadro, a una fotografia o a una pellicola. Da questo punto di vista assomiglia abbastanza alla musica, se ammettiamo che l'esecuzione di uno spartito sia connessa all'essenza di ciò che viene trasmesso da un'opera musicale in modo più intrinseco di quanto la recitazione di una poesia, per esempio, è connessa all'essenza di quanto viene trasmesso dalla poesia. E anche in questo caso, un'esecuzione musicale si presta ad essere registrata in un modo estremamente più fedele e «neutro» di quanto sia possibile fare con uno spettacolo teatrale. In realtà si potrebbe forse sostenere che ciò che costituisce la qualità più peculiare, la *quidditas*, di uno spettacolo teatrale non può che essere esperito direttamente, essendone spettatori o testimoni. Non è quindi sorprendente che proprio un regista (o ex-regista) teatrale sia stato indotto a riflettere sulla correttezza di un'azione facendo riferimento al processo che la genera piuttosto che ai suoi risultati.

Le considerazioni che seguono sono il tentativo di applicare alcune delle idee e ipotesi analitiche elaborate da Grotowski all'esempio di tecnica personale illustrato sopra, il tiro con l'arco, allo scopo di estrarne alcune caratteristiche generali<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Naturalmente la responsabilità di eventuali fraintendimenti è soltanto mia. L'unico scritto pubblicato da Grotowski sull'argomento è *il Performer*, cit. Altro

Innanzitutto gli attori in gioco. Come risulta dal racconto di Herrigel, durante l'insegnamento sono due, ma alla fine, quando la trasmissione del sapere è avvenuta e il processo ha attinto il suo compimento, ne rimane uno solo, che tuttavia non è più semplicemente allievo, ma insieme allievo e maestro. Dovremo dunque esser pronti a distinguere tra le persone, i soggetti empirici, che prendono parte al processo, e i ruoli che tali persone svolgono, e ad ammettere la possibilità che una stessa persona svolga contemporaneamente due ruoli. Se chiamiamo allievo e maestro (o insegnante) le due persone, ci serviranno denominazioni distinte per i due ruoli. Per il primo Grotowski usa il nome «*Performer*», poiché, che si tratti di un danzatore o di un prete o di un guerriero, egli è essenzialmente qualcuno che esegue azioni. Per il secondo usa «*testimone*»<sup>15</sup>.

Abbiamo visto, nel racconto di Herrigel, che l'insegnamento del Maestro si articola in fasi abbastanza ben distinguibili: l'insegnamento di una tecnica di respirazione-concentrazione, l'insegnamento della cerimonia del tiro senza bersaglio, l'insegnamento del tiro al bersaglio. Ciascuna di queste (che a sua volta si articola in numerose sotto-fasi) è un processo più o meno lungo il quale, quando giunge a maturazione, mette capo ad azioni che presentano una particolare qualità di giustezza. È interessante osservare che la descrizione del compimento del processo è sostanzialmente la stessa nelle diverse fasi. In tutti i casi lo stato nel quale il performer si trova quando compie un'azione giusta è caratterizzato come mancanza di intenzione, abbandono dell'io, vigilanza (spirituale), inattività. Sono dunque queste le qualificazioni chiave sulle quali riflettere.

Ecco come Grotowski descrive il punto d'arrivo del processo, che è insieme il momento nel quale il processo attinge alla propria essenza:

Si può leggere nei testi antichi: *Noi siamo due. L'uccello che becca e l'uccello che guarda. Uno morirà, uno vivrà. Ebbri d'essere nel tempo, preoccupati di beccare, ci dimentichiamo di far vivere la parte di noi stessi che guarda. C'è allora il pericolo di esistere solo nel tempo e in nessun modo fuori del tempo. Sentirsi guardato dall'altra parte di sé, quella che è come fuori del tempo, dà l'altra dimensione. Esiste un Io-Io. Il secondo Io è quasi virtuale; non è, dentro di noi, lo sguardo degli altri, né il giudizio: è come uno sguardo immobile, presenza silenziosa, come il sole che illu-*

materiale si può trovare in *Tecniche originarie dell'attore*, Università degli Studi di Roma, 1983 (mimeo).

<sup>15</sup> Grotowski menziona anche un altro ruolo: quello dello spettatore, che appartiene a una fase degenerata o esteriorizzata del processo, nella quale il performer (o attore, in questo contesto) utilizza la sua conoscenza dell'arte per esibirsi davanti a qualcun altro; è una delle possibili radici del teatro.

mina le cose – e basta. Il processo di ciascuno può compiersi solo nel contesto di questa immobile presenza. Io-Io: nell'esperienza la coppia non appare come separata, ma piena, unica. [...] Lo sguardo del *teacher* può a volte funzionare come lo specchio del legame Io-Io (questo legame non essendo ancora tracciato). Quando il collegamento Io-Io è tracciato, il *teacher* può sparire [...]. L'Io-Io non vuol dire essere tagliato in due ma essere doppio. Si tratta di essere passivo nell'agire e attivo nello sguardo (al contrario delle abitudini). Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo essere presente. [...] Il *Performer* deve lavorare in una struttura precisa. Facendo degli sforzi, poiché la persistenza, e il rispetto dei dettagli, sono la norma che permette di rendere presente l'Io-Io<sup>16</sup>.

Grotowski, Herrigel e tutti quanti hanno scritto su questi argomenti ripetono incessantemente che non è possibile spiegare a parole in che cosa consiste la condizione di vigilanza o, come potremmo dire a questo punto, che cosa rende giusta un'azione giusta. E questa ineffabilità è stata spesso interpretata come un segno della natura incomunicabile, irrazionale o addirittura solipsistica di questo tipo di esperienza e, più in generale, di ogni forma di esperienza «mistica». Si tratta, a mio avviso, di una reazione veramente superficiale. «Ineffabile» non significa incomunicabile, ma non esprimibile o trasmissibile *verbalmente*; che viceversa questo tipo di esperienza *sia* trasmissibile lo dimostrano intere tradizioni, dallo yoga allo zen, appunto. E questo vale anche per l'accusa di solipsismo. Quanto all'irrazionalità, la risposta è ovvia: esistono parametri diversi di razionalità, e la fecondità di un parametro non si giudica a priori.

La condizione dalla quale scaturisce l'azione giusta, che Grotowski chiama Io-Io, è dunque quella in cui l'originaria ed essenziale *duplicità* dell'allievo, che da questo punto di vista non si distingue da un qualunque essere umano, si manifesta e diventa operante in seguito all'insegnamento. Duplicità è qui la compresenza nella persona dell'allievo dei due ruoli di performer e testimone, di colui che agisce e colui che guarda.

Da un lato questa duplicità, in quanto originaria, spiega la *possibilità* dell'insegnamento: lo sguardo del maestro non è che lo specchio della connessione tra i due ruoli che è già virtualmente presente nell'allievo e che è compito del maestro far maturare in lui per poi ritirarsi al momento opportuno.

Dall'altro la duplicità, vista come essenza del processo e meta dell'insegnamento, ne spiega la *dinamica*.

Poiché all'inizio dell'insegnamento, e in generale in condizioni abituali, l'allievo è di fatto performer e solo virtualmente testimone, il compito del maestro consiste sostanzialmente nell'attivare nell'al-

<sup>16</sup> *il Performer*, cit., pp. 306-7.



lievo il ruolo di testimone. Il modo in cui ciò avviene è lo specifico, e il segreto, dell'arte del maestro-testimone.

Torniamo per un momento a Herrigel. Per arrivare allo stato di inazione-vigilanza, egli afferma, l'anima ha bisogno di un sostegno interno, cioè di un'azione precisa da compiere (nel caso specifico la respirazione), ed è essenziale ripeterla coscienziosamente, anzi con pedanteria. Ciò corrisponde esattamente al «lavorare in una struttura precisa», alla «persistenza» e al «rispetto dei dettagli» di cui parla Grotowski. È il momento in cui entra in campo la volontà.

Tuttavia, questa fase è solo preparatoria; la sua funzione è sostanzialmente di permettere che, attraverso la ripetizione, l'azione svolta diventi via via più «naturale», e in tal modo possa essere svolta in modo progressivamente più «passivo» (o ricettivo), mentre viceversa diventa più «attivo» (cioè presente) lo sguardo immobile, il ruolo del testimone. È questa la fase decisiva, quella in cui le determinazioni a prima vista quasi incompatibili di «inattività» e «vigilanza», usate da Herrigel, trovano la loro spiegazione: «inattività» designa l'attitudine ricettiva del performer, «vigilanza» la presenza del testimone.

La natura «attiva» dello sguardo risulta particolarmente evidente nella descrizione di Herrigel: è appunto potenziando la presenza dello sguardo che l'allievo riesce ad evitare di essere distratto dalle immagini che gli si presentano e, più tardi, di cadere nel sonno. Per caratterizzare questa fase in termini più accessibili all'abito mentale occidentale Grotowski dice altrove<sup>17</sup> che «la coscienza si allarga, e comincia a guardare l'inconscio» – una caratterizzazione sulla quale torneremo più avanti.

È giunto il momento di citare un altro termine che Grotowski utilizza talvolta per caratterizzare lo stadio in cui si è instaurata la connessione Io-Io: *attenzione*.

Da questo punto di vista potremmo suggerire, se avessimo fretta di arrivare a una conclusione, che un'azione giusta è un'azione compiuta con attenzione, o in un stato di attenzione. Ma la questione che a questo punto diventa centrale è *quale* nozione di attenzione è qui in gioco. Io non mi addentrerò oltre nell'argomento, ma mi sembra fuori di dubbio che gli autori citati concordino nel descrivere un fenomeno dalla fisionomia piuttosto precisa, e che le idee di Grotowski contengano il nocciolo di una teoria di questo tipo di attenzione, oltre che indicazioni preziose per il suo esercizio pratico. Vorrei soltanto sottolineare la profonda diversità tra la nozione di attenzione che abbiamo visto emergere e altre alle quali siamo abi-

tuati nella nostra cultura, per esempio la nozione cartesiana. In particolare, il ruolo che vi gioca la volontà è completamente diverso; le regole cartesiane *ad directionem ingenii* sono di fatto istruzioni per un corretto orientamento dell'attenzione *da parte della volontà*, mentre, come abbiamo visto, in una tecnica personale il ruolo dell'attenzione è soltanto preparatorio.

### 3. Alcune conseguenze

Come ho già detto, l'intento di queste pagine non è di fornire una risposta definitiva al problema di partenza, ma di indicare una direzione in cui cercare una risposta. L'idea che è emersa è stata di cercare nella direzione delle tecniche personali, e la considerazione di queste ultime ha dato alla nostra indagine un sapore accentuatamente esotico, per non dire esoterico. Ma, giunti a questo punto, l'accezione lata di «tecnica personale» sembra del tutto legittima, per cui possiamo definire le tecniche personali semplicemente come pratiche dell'attenzione, a condizione che intendiamo «attenzione» nel senso che abbiamo cercato di specificare sopra, e che ammettiamo la possibilità che l'apprendimento di una tecnica personale avvenga senza l'intermediazione della persona di un maestro (il ruolo del testimone è invece, come sappiamo, ineliminabile).

Vorrei adesso saggiare la plausibilità della direzione di ricerca proposta rispondendo a domande che sorgono in alcuni degli ambiti che abbiamo preso in considerazione. La prima è se pensare all'attività che svolge il matematico come a una varietà molto particolare di tecnica personale ci aiuta a cogliere qualche caratteristica significativa dell'attività stessa. La seconda se questo modo di concepire l'attività del matematico trovi qualche rispondenza nella concezione intuizionista. La terza se una concezione dell'attività letteraria come pratica dell'attenzione sia effettivamente congeniale a Kafka.

#### 3.1. La matematica come tecnica personale?

Per quanto riguarda il primo punto, vorrei rispondere prendendo brevemente in considerazione un altro libretto, non meno noto di quello di Herrigel ma scritto, questa volta, da un matematico: *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, di Jacques Hadamard<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> New York, Dover Publications, 1954 (pubblicato originariamente da Princeton University Press, 1945; edizione accresciuta 1949).

<sup>17</sup> *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 41.

L'autore individua nel processo di invenzione matematica quattro fasi: preparazione, incubazione, illuminazione e precisazione/verifica. Ora, le prime tre presentano, a mio avviso, alcune analogie significative con le fasi attraverso le quali il performer entra nello stato di attenzione. La prima fase, di preparazione, è interamente cosciente:

Le ispirazioni improvvise [...] non sopraggiungono che dopo alcuni giorni di sforzo volontario che si è mostrato assolutamente infruttuoso e dal quale non è sortito niente di buono [...]. Questi sforzi allora non sono stati sterili come si pensa. Hanno messo in moto la macchina inconscia, che senza di essi non sarebbe partita e non avrebbe prodotto nulla (p. 45)<sup>19</sup>.

L'incubazione è invece un periodo di lavoro inconscio da parte della mente, messo in moto dallo sforzo cosciente della fase precedente<sup>20</sup>. A livello cosciente il lavoro sembra interrotto, abbandonato; ma diversi indizi permettono di comprendere che a livello inconscio si svolgono due tipi di azione: combinazione di idee e selezione.

In realtà è ovvio – scrive Hadamard – che l'invenzione o la scoperta, in matematica come in qualunque altro campo, si produce attraverso la combinazione di idee. Ora, c'è un numero enorme di tali combinazioni, la maggior parte delle quali sono prive di interesse, mentre in minima parte possono essere fruttuose. Quali di esse vengono percepite dalla nostra mente – voglio dire dalla nostra mente cosciente? Solo quelle fruttuose o, eccezionalmente, alcune che potrebbero esserlo.

Per trovarle, tuttavia, è stato necessario costruire le numerosissime combinazioni possibili, tra le quali trovare quelle utili. [...] Come osserva Poincaré, creare consiste precisamente nel non fare combinazioni inutili e nel prendere in esame soltanto quelle che sono utili, che sono soltanto una piccola minoranza. L'invenzione è discernimento, scelta (pp. 29-30).

Egli conclude con una significativa citazione da Valéry:

Ci vogliono due per inventare qualcosa. Uno effettua le combinazioni; l'altro sceglie, riconosce ciò che desidera e che è importante per lui nella massa di cose che il primo gli ha messo a disposizione.

Al cosiddetto genio contribuisce molto meno il lavoro del primo che la prontezza del secondo a cogliere il valore di quanto gli è stato messo davanti e a sceglierlo (p. 30).

<sup>19</sup> Hadamard sta citando a sua volta Poincaré, *Mathematical Creation*, in *The Foundations of Science*, New York, The Science Press, 1913.

<sup>20</sup> «L'atto di studiare un problema consiste nel mettere in moto delle idee, non qualunque, ma quelle da cui possiamo ragionevolmente attenderci la soluzione desiderata» (pp. 46-7).

Infine, l'illuminazione è di nuovo cosciente. Gauss ne descrive così un episodio:

Finalmente, due giorni fa, ci sono riuscito, non in virtù dei miei penosi sforzi, ma per grazia di Dio. Come un lampo improvviso, l'enigma era risolto. Io stesso non saprei dire quale sia stato il filo conduttore che ha messo in connessione quanto sapevo prima con ciò che ha reso possibile il successo (p. 15).

Mi pare che, dietro i veli della diversa terminologia e ancor prima della diversa *forma mentis*, si possa tuttavia scorgere una chiara somiglianza di famiglia tra il processo di invenzione così descritto e il processo attraverso il quale il performer entra nello stato di attenzione.

Alla fase di preparazione corrisponde il «lavorare in una struttura precisa» di Grotowski e la (respirazione vista come) azione di sostegno di Herrigel. In entrambi i casi la volontà cosciente svolge un ruolo essenziale. Se Hadamard parla, a proposito di questa fase, di una «azione direttrice» dell'inconscio da parte del conscio – nel senso che il conscio «definisce, in maggiore o minor misura, la direzione generale in cui l'inconscio deve lavorare» (p. 46) – mentre Herrigel parla semplicemente di azione di sostegno, ciò dipende probabilmente soltanto da dove viene posto l'accento: Hadamard sottolinea che il processo complessivo ha comunque un obiettivo esterno, la realizzazione di una costruzione che dimostra una proposizione matematica; al contrario Herrigel prescinde completamente dallo scopo esterno dell'azione, come il suo Maestro gli ha insegnato, e da questo punto di vista l'azione che l'allievo compie è soltanto funzionale alla concentrazione.

Nella fase di incubazione entrano esplicitamente in azione due ruoli che la mente svolge simultaneamente: colui che effettua le combinazioni e colui che sceglie. Tenendo presente che l'attività del matematico è un'attività di costruzione *mentale*, mi pare plausibile accostare questi due ruoli alla coppia performer-testimone: il performer effettua le combinazioni, il testimone è bensì in ultima analisi l'istanza che sceglie, ma anzitutto (si potrebbe suggerire) l'istanza che esercita attivamente lo sguardo e perciò incarna il criterio di correttezza dell'azione effettuata.

Normalmente l'incubazione è inconscia, ma Hadamard non manca di registrare il fatto che per alcuni essa può essere cosciente; è il caso di Poincaré, che si esprime in questi termini:

In questi casi sembra di essere presenti al proprio lavoro inconscio, divenuto parzialmente percepibile alla coscienza sovraccitata, ma inalterato per quanto concerne la sua natura. Noi allora capiamo vagamente che

cosa distingue i due meccanismi o, se volete, i metodi di lavoro dei due io (p. 15).

Hadamard aggiunge che «questo fatto straordinario di guardare passivamente, come dall'esterno, l'evoluzione delle idee inconsece sembra essere una peculiarità sua [di Poincaré]» (p. 15), ma la descrizione di Poincaré è preziosa, dal nostro punto di vista, per la sua impressionante somiglianza con il modo, citato sopra, in cui Grotowski caratterizza la fase di attenzione: «la coscienza si allarga, e comincia a guardare l'inconscio».

Nella nostra cultura questa esperienza conscia dell'«allargarsi» della coscienza è così rara, probabilmente, perché non è percepita come un valore e quindi non viene ricercata, come invece avviene in altre culture. Di conseguenza l'attivarsi del ruolo del testimone avviene prevalentemente a livello inconscio. Ciò non toglie che si avverta chiaramente l'importanza della compresenza dei due ruoli, come provano le citazioni da Poincaré e da Valéry. È così che talvolta, nella nostra cultura, l'inconscio viene divinizzato. L'io inconscio, dice Poincaré,

non è puramente automatico; è capace di discernimento; ha tatto, delicatezza; sa come scegliere, come far congetture. Che dico? Sa far congetture meglio dell'io cosciente, poiché riesce laddove l'altro ha fallito.

In breve, l'io subliminale non è forse superiore all'io cosciente<sup>21</sup>?

Siamo a un passo dall'emozione religiosa con cui Gauss vive l'esperienza dell'illuminazione. A questo proposito Grotowski, che spesso fa uso di una terminologia mistica, semplicemente perché in questo ambito che è stata elaborata una cultura di queste forme dell'esperienza, appare molto più «laico» quando caratterizza l'esperienza della presenza del testimone come «esperienza oggettiva della propria soggettività»<sup>22</sup>.

### 3.2. Brouwer sul valore della matematica

Passiamo al secondo punto. Troppo spesso il cosiddetto «misticismo» di Brouwer, dopo essere stato registrato (poiché non prenderne atto sarebbe veramente impossibile), è stato prontamente accantonato come una sorta di stramberia del padre dell'intuizionismo, con il duplice argomento che da un lato è assolutamente ines-

senziale ai fini della comprensione della matematica intuizionista, dall'altro è all'origine del suo solipsismo.

Al contrario, io sono convinto, da un lato, che lo sfondo filosofico, morale ed emotivo che Brouwer diede nel corso di tutta la sua vita alla propria attività vada tenuto ben presente, in quanto può chiarire alcune peculiarità della sua concezione della matematica; e, dall'altro, che l'accostamento della matematica alle tecniche personali possa gettare qualche luce su tale sfondo filosofico. È su quest'ultimo punto che mi concentrerò qui brevemente.

Una domanda di fondo cui Brouwer non risponde univocamente è se l'attività matematica faccia parte del mondo della caduta o stia sulla strada della redenzione<sup>23</sup>. Van Dalen osserva che

L'atteggiamento di Brouwer nei confronti della matematica era ambiguo; da un lato la innalzava fino a farne quasi un argomento sacro, dall'altro professava una certa avversione<sup>24</sup>.

Più avanti egli riporta l'unica risposta *esplicita* alla nostra domanda che si trovi negli scritti di Brouwer; è contenuta in un taccuino che egli teneva nei suoi anni giovanili: «che la matematica e le sue applicazioni siano peccaminose segue dall'intuizione del tempo, che è direttamente avvertita come peccaminosa» (p. 301). Un altro appunto tratto dallo stesso taccuino: «La scienza va condannata, sia a causa dell'originaria intuizione del tempo, sia perché la sua applicazione è: influire sul futuro» (*ibidem*).

Van Dalen sostiene che per Brouwer ci sono due matematiche: quella peccaminosa, che «è la facoltà dell'uomo di creare sistemi e mezzi per dominare la natura e per comunicare (cioè trasmettere la volontà)», e quella buona, che è «un libero evolversi della mente, una creazione libera, autonoma e indipendente dal mondo» (pp. 301-2).

Ma ammesso che per Brouwer ci sia davvero una matematica «buona» e una «cattiva», non è chiaro come egli potrebbe fondarne la possibilità, visto che, secondo il taccuino giovanile, la peccaminosità della matematica, come di ogni scienza, è dovuta non solo alle sue applicazioni e alla connessa volontà di influire sul futuro, ma

<sup>21</sup> Citato da Hadamard, *The Psychology of Invention*, cit., p. 40.

<sup>22</sup> *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 187.

<sup>23</sup> Questo punto, a mio avviso fondamentale, è completamente trascurato da M. Cacciari (in *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, cap. II. 2) nella sua lettura di Brouwer; forse perché in contrasto con la sua linea interpretativa, che tende a presentare la matematica, in Brouwer, come una sorta di organo della conoscenza mistica.

<sup>24</sup> D. van Dalen, *Brouwer: The Genesis of his Intuitionism*, in «Dialectica» 32, 3-4 (1978), p. 295.

alla stessa intuizione del tempo, che sta alla radice di *tutta* la matematica.

Tuttavia ci sono indizi del fatto che l'atteggiamento di Brouwer nei confronti dell'intuizione del tempo sia mutato nel corso degli anni. Nel brevissimo *Discours final* del 1950<sup>25</sup> Brouwer pone l'intuizione del tempo (o più precisamente un fenomeno originario di biunicità, che evidentemente è la stessa cosa) all'origine del gioco matematico e di quello logico, che presenta come forme di attività che non hanno alcuna connotazione «peccaminosa». Ora, la caratteristica di entrambi i giochi è di essere *affrancati dagli oggetti*, in misura minore il gioco logico, in misura massima quello matematico, il quale «fa completa astrazione dagli oggetti». D'altra parte, il mondo esterno e gli oggetti sono il prodotto di *due* fenomeni cooperanti: il fenomeno di discernimento (*phénomène de discernement*), che crea l'uomo pensante, e il fenomeno d'astuzia (*phénomène d'astuce*), che crea l'uomo agente. Poiché logica e matematica sono attività di discernimento, sembra che Brouwer ammetta adesso la possibilità che l'attività di pensare venga esercitata in modo tale da essere affrancata dal mondo degli oggetti e perciò fondamentalmente «buona». Egli chiama «gioco» questo modo non peccaminoso di usare l'intuizione del tempo. Come lo caratterizza? In *Consciousness, philosophy, and mathematics* egli usa queste parole:

un fenomeno di gioco, che ha luogo quando l'attività conativa oppure il pensiero o l'azione causale è eseguita *giocosamente*, cioè senza che provochi desiderio o apprensione, vocazione o ispirazione o costrizione<sup>26</sup>.

Poco più avanti, parlando della «*bellezza costruzionale*», dice che essa «talvolta si manifesta quando l'attività di costruire cose viene esercitata giocosamente, ed essendo perciò più libera di spiegarsi, crea cose che evocano sensazioni di potenza, equilibrio (*balance*), armonia e assenso (*acquiescence*) al mondo esterno» (*ibidem*, p. 484).

È una nozione di gioco, quella che emerge qui, ben diversa da altre che ci sono familiari. Suoi tratti distintivi sono l'assenza di finalità esterne all'azione stessa, la libertà della mente nel compierla, e determinate sensazioni che essa induce nel soggetto. È difficile non percepire un'affinità profonda tra la matrice culturale che si indovina dietro questa concezione del gioco matematico e le tradizio-

<sup>25</sup> In *Les méthodes formelles en axiomatique*, Colloques Centre nat. recherche scient., Paris, 1950, p. 75. Ora in Brouwer, *Collected Works*, vol. I, Amsterdam North Holland Pub. Co., 1975, p. 503.

<sup>26</sup> *Consciousness, philosophy, and mathematics*, in *Collected Works*, vol. I, cit., p. 481.

ni cui abbiamo fatto riferimento sopra parlando di tecniche personali. Più specificamente, abbiamo visto come il Maestro di Herrigel insistesse sulla mancanza di intenzionalità. A sua volta Herrigel, descrivendo lo stato di vigilanza spirituale, afferma che in esso lo spirito è libero, e può aprirsi a tutto perché è vuoto. Infine, le sensazioni di cui parla Brouwer trovano degli equivalenti piuttosto precisi nelle qualificazioni attraverso le quali Grotowski caratterizza le azioni che vengono compiute nello stato che abbiamo chiamato di attenzione: «equilibrio» e «armonia» sono determinazioni della «trasparenza» che Grotowski attribuisce all'azione del performer, mentre «assenso» e «potenza» richiamano da vicino la compresenza, rispettivamente, di passività-ricettività e attività-presenza. D'altra parte, Grotowski cita spesso il gioco infantile come esempio di stato di vigilanza o di trasparenza osservabile nella vita quotidiana.

Grotowski attribuisce spesso all'azione «giusta» una caratteristica più globale che chiama «organicità»<sup>27</sup>. Nella terminologia di Brouwer c'è un «analogon» interessante: la qualificazione di «istintivo», che egli riserva agli atti di connessione tra idee compiuti dalla mente dei quali possiamo essere assolutamente certi, in quanto ciò che è istintivo in questo senso è sottratto alla possibilità di errore<sup>28</sup>. È chiaro che con questo uso del termine Brouwer si pone completamente al di fuori dalla tradizione filosofica che, da Hume a Kant, considerava la natura istintiva di certi nessi cognitivi come tipicamente *insufficiente* a garantire la loro validità oggettiva. Mi sembra plausibile connettere questo uso a una tradizione che sicuramente Brouwer conosceva piuttosto bene, e nella quale il mondo animale, vale a dire il mondo istintivo per eccellenza, è spesso assunto come specchio della divinità nascosta nell'uomo.

### 3.3. *Kafka: la letteratura come esercizio dell'attenzione*

Abbiamo parlato di una concezione kafkiana della letteratura come azione; azione – possiamo aggiungere – che cerca una propria norma etico-estetica, e con ciò una sorta di redenzione dalla propria intrinseca opacità. Parlando di «opacità» intendo alludere alla natura di impulso istintivo, quasi fisiologico, che Kafka attribuisce al proprio bisogno di scrivere<sup>29</sup>:

<sup>27</sup> Secondo Grotowski il termine è stato introdotto da Stanislavskij, che tuttavia lo applicava soltanto al campo teatrale.

<sup>28</sup> Si veda, per fare un solo esempio, la Tesi *On the foundations of mathematics*, in *Collected Works*, cit., p. 53.

<sup>29</sup> Salvo indicazione contraria, le indicazioni di pagina di questa sezione si riferiscono a F. Kafka, *Confessioni e Diari*, cit.

Allorché nel mio organismo fu chiaro che lo scrivere è il lato più fertile della mia natura, ogni cosa vi si concentrò lasciando deserte tutte le facoltà intese alle gioie del sesso, del mangiare, del bere, della riflessione filosofica e soprattutto della musica. Io dimagrai in tutte queste direzioni. [...] S'intende che non ho trovato questo scopo coscientemente e da me, ma esso si trovò da sé [...] (p. 316).

Siamo agli antipodi di una concezione della scrittura come vocazione, missione o sacerdozio. Ma siamo molto lontani anche dall'idea che scrivere sia una maledizione, poiché in tal caso sarebbe lecito subirla, e quindi abbandonarvisi. Viceversa, in Kafka sembra completamente assente proprio il sentimento che la forza dell'impulso a scrivere sia sufficiente a giustificarlo. Ammesso che una tale giustificazione sia ottenibile<sup>30</sup>, una condizione necessaria per raggiungerla è che l'esercizio della scrittura attinga una propria moralità.

Nei *Diari* si trovano alcune indicazioni precise sulla natura di tale moralità. Abbiamo già visto come Kafka veda l'origine di tutti gli errori umani nell'impazienza in quanto «interruzione di un processo metodico». Già queste determinazioni, mi pare, suggeriscono abbastanza chiaramente un modo di concepire la giustizia dello scrivere profondamente affine alla nozione di attenzione che ho cercato di enucleare. Ma il tema della pazienza ha implicazioni più precise. Leggiamo per esempio questo frammento:

Se continui a correre innanzi, a sguazzare nell'aria tiepida, le mani spörte di lato come pinne, nel dormiveglia della fretta non vedi che fuggacemente tutte le cose cui passi accanto, e un giorno ti lascerai sorpassare anche dalla carrozza. Ma se resti immobile, se, con la forza del tuo sguardo, fai crescere le tue radici in larghezza e in profondità – nulla ti può spostare, eppure non sono vere radici, ma è solo la forza del tuo sguardo che va dritto al bersaglio –, allora vedrai anche l'immutabile, oscura lontananza, da cui non può venire nulla tranne che, appunto, una sola volta, quella carrozza, che avanza avanza, diventa sempre più grande, poi, nell'attimo in cui ti è accanto, riempie il mondo intero, e tu ci affondi dentro come un bambino nell'imbottitura di una carrozza da viaggio, che corre attraverso la tempesta e la notte (p. 939).

L'esercizio della pazienza ha dunque l'effetto di lasciar emergere una *qualità dello sguardo* che ha caratteristiche specifiche.

In primo luogo la forza. Ciò significa che lo sguardo è essenzialmente attivo. Ma tale sguardo emerge a condizione che si resti immobili, e l'immobilità è una determinazione della passività, che nel

<sup>30</sup> La questione è molto complessa, in Kafka, e qui non posso neppure sfiorarla.

caso dello sguardo può naturalmente essere interpretata come ricettività. L'analogia con le situazioni in cui Grotowski riconosce l'instaurarsi dell'Io-Io è evidente, anche trascurando il fatto che l'espressione «sguardo immobile» usata da Grotowski sembra suggerita direttamente da Kafka.

Valendoci di quanto abbiamo appreso in precedenza potremmo quindi suggerire che, anche per Kafka, lo stato capace di generare azioni giuste è quello in cui nello sguardo sono compresenti due modalità, quella dell'uccello che becca e quella dell'uccello che guarda. Questa ipotesi è confermata in modo molto chiaro da diversi passi dei diari. Eccone uno:

Esistono, per noi, due specie di verità, quali vengono rappresentate dall'albero della scienza e dall'albero della vita. La verità di chi agisce e la verità di chi riposa. Nella prima il bene si distingue dal male, la seconda non è altro che il bene stesso, e ignora sia il bene che il male. La prima verità ci è concessa realmente, la seconda possiamo solo intuirlo. Questo è l'aspetto triste della cosa. Quello gioioso, invece, è che la prima verità appartiene all'attimo fuggente, la seconda all'eternità, per cui la prima finisce per spegnersi nel fulgore della seconda (pp. 739-40).

Si noti anche la perfetta analogia tra la coppia «uccello che becca/uccello che guarda»<sup>31</sup> e la coppia «verità di chi agisce/verità di chi riposa». In entrambe il primo termine appartiene al tempo, e perciò è destinato a morire, il secondo sta fuori del tempo, appartiene all'eterno. È evidente che colui che riposa è colui che guarda, o meglio che contempla. Che non si tratti di riposo puro e semplice è chiarito in modo inconfutabile da un altro passo:

La contemplazione e l'azione hanno la loro verità apparente; ma solo l'azione procedente dalla contemplazione, o meglio ritornante in essa, è la verità (p. 747).

Qui si chiarisce anche, e in una direzione che accentua l'affinità con le idee di Grotowski, il rapporto tra le due modalità dello sguardo: la modalità attiva deve procedere da quella ricettiva o, *meglio*, deve *ritornare* in essa. C'è dunque un'osmosi continua tra le due, ma il punto finale, quello in cui il processo arriva al proprio compimento, è una forma di contemplazione, di inazione, che contiene in sé l'attività, la *presenza*, dello sguardo<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Mi riferisco al brano di *il Performer*, cit., riportato sopra.

<sup>32</sup> Mi chiedo se il passo seguente, dal marcato sapore antikantiano, può essere interpretato, accostandolo a quanto si è detto sinora, come un'allusione alla compresenza nello stesso soggetto di ruoli distinti: «Nello stesso uomo ci sono

Nel frammento riportato sopra, lo sguardo «va dritto al bersaglio», ma nello stesso tempo «con la forza del tuo sguardo [...] fai crescere le tue radici in larghezza e in profondità»; e questo sguardo è contrapposto al «dormiveglia della fretta». Viene naturale suggerire che, se la fretta è un dormiveglia, la pazienza, alla quale Kafka attribuisce un valore così alto, sia una forma di vigilanza, e che a tale vigilanza si possa arrivare imparando la «giusta attesa». Lo sguardo che va dritto al bersaglio – sembra lecito suggerire – non è lo sguardo intenzionale, diretto a uno scopo, ma lo sguardo che «accoglie con serenità ciò che si presenta», generato da quella «completa apertura del corpo e dell'anima» di cui Kafka parlava a proposito de *La condanna*. Ho usato di proposito caratterizzazioni usate da Herrigel, perché mi pare che l'accostamento dei *Diari* all'universo spirituale da lui descritto possa risultare, anziché arbitrario, illuminante. Penso, per esempio, a una massima come questa:

Chi cerca non trova, ma chi non cerca viene trovato (p. 726).

Ciò da cui viene trovato chi non cerca non è forse quel *si* che, secondo il Maestro di Herrigel, tira i colpi giusti?

Anche gli effetti soggettivi della presenza dell'io-*io* descritti da Grotowski trovano una puntuale conferma in Kafka. Grotowski parla di «sole che illumina le cose»; Kafka:

L'arte vola intorno alla verità, ma con la decisa intenzione di non bruciarsi. La sua abilità consiste nel trovare un luogo, nella vuota oscurità, dove la luce, senza che prima se ne fosse mai accorto nessuno, si possa ricevere molto intensa (p. 735).

Grotowski parla di «esperienza oggettiva della propria soggettività»; Kafka (in un passo interessante anche per altri motivi):

Tre cose:

Vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo.

Oppure due cose sole, dato che la terza comprende la seconda (p. 723).

Mi pare che tutto ciò legittimi, anche a proposito di Kafka, l'uso del termine «attenzione» nell'accezione che ho cercato di individuare in queste pagine. E con ciò risulta confermata, anche se in una

delle conoscenze che, pur diversissime l'una dall'altra, hanno pur sempre il medesimo oggetto, per cui si può dedurre che nello stesso uomo esistono soggetti diversi» (p. 729).

direzione da lui probabilmente non prevista, un'altra profonda intuizione di Benjamin:

Se Kafka non ha pregato – ciò che non sappiamo –, gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce «la preghiera naturale dell'anima»: l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 299.