



San Fedele Arte





Galleria San Fedele  
Via Hoepli 3 a-b  
20121 Milano

## Premio Arti Visive San Fedele 2006/2007

30 Maggio - 6 luglio 2007

### *mostra a cura di*

Andrea Dall'Asta S.I., Angela Madesani,  
Daniele Astrologo, Chiara Canali, Matteo Galbiati,  
Chiara Gatti, Angela Orsini, Stefano Pirovano, Francesco Zanot

### *opere di*

Alessandro Abbiati, Stefano Barri, Simone Bergantini,  
Filippo Borella, Simona Bramati, Domenico Buzzetti,  
Matteo Cremonesi, Andréa Mathilde Delibes,  
Veronica Dell'Agostino, Andrea Francolino, Elisa Franzoi,  
Michelangelo Galliani, Enrica Magnolini, Marta Mancini,  
Giulia Marzani, Gianluca Maver, Marco Menghi,  
Barbara Mezzaro, Camilla Micheli,  
Massimiliano Alessio Miglierina, Gianni Moretti, Patrizia Novello,  
Luca Pucci, Simone Saibene, Nicola Samori,  
Rino Stefano Tagliafierro, Devis Venturelli, Nicola Villa

### *testi in catalogo*

Guido Bertagna S.I., Chiara Canali, Andrea Dall'Asta S.I.,  
Matteo Galbiati, Chiara Gatti, Giuseppe Guzzetti, Angela  
Madesani, Angela Orsini, Stefano Pirovano, Francesco Zanot

### *Giuria*

Tullio Brunone, Giuseppina Caccia Dominiononi Panza,  
Cristina Chiavarino, Andrea Dall'Asta S.I., Claudia Gian Ferrari,  
Paolo Lamberti, Angela Madesani, Marco Meneguzzo,  
Giacomo Poretti, Fabio Vittorini, e Daniele Astrologo,  
Chiara Canali, Matteo Galbiati, Chiara Gatti,  
Angela Orsini, Stefano Pirovano e Francesco Zanot

### *Conferenze di*

David Bidussa, Carlo Casalone S.I., Adolfo Ceretti,  
Andrea Dall'Asta S.I., Giovanni De Luna,  
Silvano Fausti S.I., Piero Stefani

### *ringraziamenti*

Dario Bolis, Cristina Chiavarino, Bianca Longoni

### *progetto grafico*

Donatello Occhibianco

### *allestimento*

Umberto Dirai

# il male



FONDAZIONE CARIPLO



Giuseppe Guzzetti  
*Presidente Fondazione Cariplo*

Il male è dolore. Banalizzare, in questo caso, ha come risultato l'efficacia nel descrivere un tema così complesso come quello espresso da "Il senso del male", affrontato dal Premio San Fedele nell'edizione di quest'anno. Il dolore, quello fisico, interiore, psicologico, è un elemento trasversale che ho ritrovato nelle opere contenute in questo catalogo: dalle figure rachitiche e dai corpi decadenti rappresentati dalla Bramati, all'ansia che stringe lo stomaco di Cremonesi, fino alle paradossali torture dei video che si concludono con la morte dei protagonisti di Tagliaferro; ma c'è dolore perfino nell'opera di Saibene, nella delusione della madre del bimbo che ruba la zucca. Eppure c'è un elemento che supera il dolore nell'accomunare il senso del male nelle opere rappresentate al Premio San Fedele: è l'arbitrio, la libertà di scegliere, il male o il bene; è l'eterno conflitto davanti al quale Dio, per chi crede, ci lascia liberi, di fronte alle grandi, ma anche alle piccole decisioni; ma è un conflitto lacerante davanti al quale, alla fine, si ritrova anche chi non crede.

Rileggendo i commenti dei critici alle opere in concorso, vengono in mente mille situazioni quotidiane; storie di persone in difficoltà perché hanno fatto scelte sbagliate, o, viceversa, che hanno fatto scelte sbagliate perché erano in difficoltà. A queste persone rappresentate nelle opere in concorso va il primo pensiero e l'impegno della Fondazione Cariplo che cerca, laddove possibile, di favorire attività a sostegno di chi soffre, di chi il male e il dolore lo vivono ogni giorno, per causa propria o di qualcun altro. Non sta a noi giudicare chi e perché ha sbagliato le sue scelte - e che per questo si è trovato non solo di fronte ma dentro, totalmente, il dolore.

Se nell'arte il male tende ad essere un elemento rappresentato con sofisticati astrattismi, nella realtà quotidiana diventa terribilmente concreto, sempre o ovunque; tra i giovani, negli anziani, tra i popoli della Terra. Contro di esso occorre fare tutto il possibile. Concretamente.



## Il male probabilmente

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele

Il Premio Artivisive San Fedele 2006-2007 è giunto alle ultime battute. I giovani autori hanno consegnato le loro opere (pittura, video, installazione, scultura, molta fotografia) e la giuria ha scelto i primi tre classificati. I curatori-tutors, responsabili delle singole serate di presentazione dei lavori dei giovani artisti in concorso, hanno selezionato le opere che saranno esposte in mostra.

Esperienze di male. Per i giovani autori, il male è stato spesso messo in relazione alla morte. Devis Venturelli, vincitore dell'edizione 2006/2007, in *Animazione*, presenta un video dai toni altamente poetici e drammatici, fatto di rallentamenti, sospensioni, accelerazioni. Sullo sfondo di un mare che con le sue onde sembra entrare nel nostro mondo di spettatori, un uomo visto di spalle solleva ripetutamente un manichino appeso a una corda. Gesto folle. Nevrotico. Improbabile. L'uomo tenta di rianimarlo, gettandolo verso l'alto. Come se potesse riprendere fiato per un attimo. Ma il manichino non può riprendere vita. È forse la rappresentazione di un'umanità incapace di vivere, essendo come "impiccata"? Il male si dà attraverso l'impossibilità di dare vita. Non si può rianimare la morte. Il manichino è morto, legato a un mondo di cui non si conoscono le coordinate spaziali. Non vediamo infatti da dove è appeso. Tantomeno sappiamo chi l'ha appeso. Il video comunica angoscia, contraddizione, frustrazione.

Sempre in relazione alla morte è l'opera inquietante di Simona Bramati: *Piccole vittime*. Una Madonna, dallo sguardo ieratico e impassibile, è seduta su di un trono. Potrebbe apparire come un'antica Madonna rinascimentale che offre il Figlio all'umanità, se non fosse che tiene tra le mani in gesto di offerta piccoli topi ammassati. Il senso dell'iconografia di Maria che offre in dono il proprio Figlio, simbolo della vita divina offerta all'uomo, è completamente stravolto. Questa "Madonna", incurante del bambino abbandonato e piangente ai suoi piedi, offre questo strano dono ripugnante. Il male si rivela come guasto nel mondo, tragico disordine, perversione del senso. Anche *Walk* (Matteo Cremonesi), giunto terzo classificato, parla di morte: un uomo in corsa attraversa un ponte, ma non si accorge di dirigersi verso uno spazio oscuro, sovrastato dalla presenza inquietante di un albero minaccioso, pieno di rami a forma di tentacoli, come in attesa di uccidere. Ancora di morte parla Camilla Micheli, in *Vanitas*, tutto è vanità: una rappresentazione di fiori finti impolverati. Il fiore, simbolo della fugacità della vita, è finto e, in quanto tale, destinato a non morire mai. Come dire: l'immortalità appartiene al regno della finzione. Ciò che è reale è la morte.

Altre opere si soffermano sul tema della morte come in *La sognatrice*, di Domenico Buzzetti, in cui la protagonista si accorge dei labili confini tra sogno e realtà proprio nel momento in cui sta per essere uccisa nel sonno dal suo compagno; in *Cappuccetto Rosso* (Veronica Dell'Agostino), la protagonista uccide un lupo che in realtà è una... altra se stessa, simbolo delle nostre paure, ansie, inquietudini che rischiano di prendere il sopravvento; in *30 dicembre 2006* (Gianluca Maver), un coppia rimanda all'idea di esecuzione. Ancora una riflessione sulla morte è l'opera di Gianni Moretti, *Cronica (Jochen)*: il male è la condizione d'ombra di un gio-

vane artista morto prematuramente di AIDS, di un'esistenza che non può sbocciare, di un progetto di vita disatteso, vago, solo accennato.

Per i giovani autori, innumerevoli sono ancora le modalità con cui il male è stato declinato. Male è perdersi (*T'invade l'anima*, Marta Mancini), come fa il nostro sguardo quando si smarrisce nel colore magmatico della tela, come a simboleggiare il disorientamento della nostra identità di fronte allo smarrimento di punti di riferimento. Il male è groviglio, impossibilità di trovare un senso, caos, erranza dello sguardo (*Pulsations*, Andréa Mathilde Delibes). Male è lacerazione (*Rosa*, Massimiliano Miglierina); visione parziale e frammentata del mondo, che rimanda a un vissuto pieno di interruzioni, blocchi, sospensioni (*Miraggi*, Barbara Mezzaro). Male è lo scenario desolato in cui si svolge il teatro della vita (*Agostino*, Simone Bergantini), fatto di luoghi ambigui e inquietanti (*La casa di Lucifero*, Enrica Magnolini).

Il male è come un occhio che si affaccia sul buio, un vortice che inghiotte ogni cosa (*Male. Entità pura in continuo mutamento*, Marco Menghi). Il male è esclusione (*Nascondi il mio segreto*, Alessandro Abbiati); cancellazione della memoria, tempo che divora e trascina con sé tutte le cose (*Senza titolo*, Elisa Franzoi). Male è impossibilità di comunicare, di guardarsi, di amarsi (*Eva-Adamo*, Stefano Barri). Il male è intolleranza, come quando la religione si trasforma in ideologia (*Ipotesi di ombre dietro Bibbia e Corano*, Andrea Francolino). Il male si esprime nella lacerazione dell'identità: un volto dalla pelle fatta di gesso è come deformato, strappato, deturpato (*Moulage*, Nicola Samori). Il male assume ancora le sembianze del ritratto inquietante di una donna, il cui corpo "ibrido", fatto di parti umane e animali, appare mostruoso (*Rosa*, Luca Pucci). Male è interrogazione senza risposta sul perché, malgrado il sacrificio di Cristo, continuo le tragedie della storia (*Il corpo di Cristo. Un sacrificio inutile*, Michelangelo Galliani). Il male è pericolo (*3,5 km/h*, Filippo Borella). Dal male è attraversata la vita stessa dell'uomo, compresa tra nascita e disfacimento-morte (*Dentro ogni vissuto*, Nicola Villa). E un video affiancato da due tele rappresentanti una donna incinta e il volto di un anziano, mostra la vita umana come il volo incerto e confuso di un insetto intrappolato in un bicchiere. Male è aggredire se stessi (*Terra di confine*, Giulia Marzani). Forte e d'impatto è *Take your breath away* (Rino Tagliaferro), che fa riferimento a quei video in cui gli attori sono sottoposti a sevizie reali e prolungate che si concludono con la morte. Male è violenza (*Undduettré*, Patrizia Novello).

Forse unico tra le tante opere in mostra, il video di Simone Saibene (*Il furto della zucca*), giunto secondo classificato, si apre a una speranza. A partire dalle suggestioni delle *Confessioni* di Sant'Agostino, il protagonista ricorda un episodio della sua prima infanzia. Riflettendo sul suo passato, prende coscienza del male commesso e della morte a esso legato. Il male è gratuito – non c'era alcun bisogno di compiere quel furto. Tuttavia, occorre prenderne coscienza, con sofferenza, perché possiamo affrontare con una nuova consapevolezza le nebbie che ci circondano.

## "Libera nos a malo..."

Guido Bertagna S.I.

Direttore Centro Culturale San Fedele

1. Prima o poi ci si imbatte in Giobbe. Non lo vorresti, ma accade. Sono percorsi individuali. Oppure collettivi, comunitari. Riguardano grandi movimenti della storia – anzi, della Storia – che coinvolgono popoli, nazioni intere, ma, insieme, travolgono anche i singoli e li trascinano in quel vortice di dolore che non si vorrebbe conoscere mai. Anzi: quante cose si fanno nella vita per starcene lontani! Giobbe significa il dolore. Significa l'esperienza del male che entra come una furia o come un lento, inesorabile, allagamento dell'esistenza. Giobbe significa il silenzio. Di fronte al dolore e al male non si sa mai cosa dire. Tutto ci pare (ed è) inadeguato. Anche Dio resta in silenzio. E il Suo ci sembra un silenzio ancora più inquietante. Inaccettabile. Forse a Lui non importa il nostro dolore; o forse sì, ma non può farci niente; oppure, è Lui il grande regista, Lui che decide arbitrariamente cosa dare all'uno o all'altro. E quando. E come. Perciò, nel racconto di Giobbe e nel suo sperimentare sulla nuda carne il male non è solo in gioco il senso del vivere e del soffrire. Entra anche pienamente in gioco non solo l'esistenza ma anche l'identità di Dio. La Sua credibilità.

Il prologo del libro di Giobbe ci fa entrare in punta di piedi a vedere e a sentire. Prima, la vita felice e piena di Giobbe. Poi, un misterioso dialogo in Cielo tra Dio e i suoi figli, in cui è presente anche il Satana. // Satana, con l'articolo, perché non indica tanto una creatura specifica quanto un ufficio di corte. // Satana: cioè, l'avversario, il pubblico ministero che verifica l'autenticità della fede dei sudditi. È autentica – vale a dire: è gratuita – la fede di Giobbe? Ecco che, da subito, secondo G. Ravasi, "il dibattito del libro non verterà [...] sul mistero del dolore, che è solo l'occasione, ma sulla gratuità della fede" (*Giobbe*, 1984, p. 291). Noi siamo lì. Ascoltiamo, attoniti, questo dialogo. Così, in certo senso, ne sappiamo più di Giobbe. Giobbe non ha ascoltato quel che si sono detti Dio e il Satana alla Corte Celeste. Noi lo sappiamo. E nell'ascolto dei capitoli che seguono, mentre Giobbe grida il suo dolore e chiede di essere ammesso a un incontro faccia a faccia con Dio; mentre gli amici cercano di ricondurlo nei limiti della sapienza tradizionale, con la sua chiarezza e il suo buon senso religioso, noi non possiamo dimenticare quello che abbiamo visto e sentito... Anche perché quello che abbiamo visto e sentito si ripete. Si attualizza. Diventa storia di tanti. Forse, di tutti, in un modo o nell'altro. Così il rabbino e psicologo R. L. Rubinstein può accostare il Giobbe di ieri all'ebreo di Auschwitz, con parole terribili: "Orrendamente afflitto, Giobbe sedeva sul suo mucchio di letame. Per quanto fosse terribile fosse la sua condizione, egli era tutte le volte riconosciuto come persona da Dio e dall'uomo. Ad Auschwitz l'ebreo non sedeva sul mucchio di letame. Divenne meno del mucchio di letame [...] nessun tu fu rivolto all'ebreo di Auschwitz da Dio o dall'uomo. L'ebreo divenne una non-persona nel più profondo senso della parola. Né la sua vita né la sua morte contavano. Non c'era alcun problema, perché non c'era alcun Giobbe. Giobbe se ne andava in fumo. E il suo problema con lui" (*ibid.*, 206).

2. Il male in chi lo commette; il male di chi lo accetta o comunque non lo contrasta; il male in chi sopravvive segnato per sempre, il male banale che prende forma quando a Gerusalemme appare la sconvolgente terribilità della figura di Eichmann, un uomo *senza pensiero* come lo definisce Hannah Arendt, un grigio burocrate cui basta l'obbedienza gerarchica per gestire con tranquilla coscienza la *soluzione finale*. È la forma estrema

che il male assume nel Terzo Reich, dove perde la proprietà della tentazione: "Molti tedeschi e molti nazisti, probabilmente la stragrande maggioranza, dovettero essere tentati di *non* uccidere, *non* rubare, *non* mandare a morire i loro vicini di casa (ché naturalmente, per quanto non sempre conoscessero gli orridi particolari, essi *sapevano* che gli ebrei erano trasportati verso la morte); e dovettero essere tentati di *non* trarre vantaggi da questi crimini e divenirne complici. Ma Dio sa quanto bene avessero imparato a resistere a queste tentazioni" (H. Arendt, *La banalità del male*).

Il male ha profonde radici nel sottosuolo di cui dobbiamo a Dostoevskij una delle più potenti e disperate rappresentazioni. È un mondo popolato da topi dalla coscienza ipertrofica: "Consideriamo adesso questo topo in azione. Mettiamo, per esempio, che anch'esso sia stato offeso e che desideri anch'esso di vendicarsi [...]. Là, in quel suo miserabile e puzzolente sottosuolo, il nostro topo offeso, battuto e deriso sprofonderà immediatamente in uno stato di fredda, velenosa e soprattutto eterna malvagità. Per quarant'anni di seguito altro non farà che ricordare l'offesa ricevuta fin nei minimi e più vergognosi particolari aggiungendovi ogni volta di propria iniziativa dei dettagli ancor più vergognosi, stuzzicandosi e irritandosi malignamente con la propria fantasia. Egli stesso si vergognerà di queste sue fantasie, eppure continuerà a ricordare ogni cosa, ad analizzare ogni dettaglio [...] sapendo già anticipatamente che tutti i suoi tentativi di vendicarsi lo faranno soffrire cento volte di più di colui del quale intende vendicarsi e che forse invece non ne sarà neppure sfiorato...".

Nella rappresentazione del male in Dostoevskij la domanda estrema è quella che riguarda le sofferenze da cui sono travolti i bambini. Così nel dialogo di Ivan Karamazov con il fratello Alioscia il più inaccettabile dei mali, quello che colpisce gli innocenti, assume i contorni del dramma di Dio: "Fratello mio, a che miri con tutto questo?" domandò Alioscia.

"Io credo che se il diavolo non esiste, e quindi è stato creato dall'uomo, questi lo ha creato a sua immagine e somiglianza". "Né più né meno, allora, che Dio".

#### "L'equivalente morale della guerra"

3. Anche a chi non ha familiarità con Dostoevskij è capitato probabilmente di imbattersi nella celebre pagina tratta da *I fratelli Karamazov* nella quale Ivan, dialogando con il fratello Alioscia, pone la questione del male nel suo versante più angoscioso e insolubile, quello dei bambini colpiti dalla violenza cieca e del loro dolore innocente. Il richiamo al dolore innocente è stato uno dei *leit-motiv* delle riflessioni intorno al recente anniversario dell'11 settembre 2001. Il "fatto delle Torri" è stato tanto più violento ed efferato perché le persone che hanno perso la vita erano ignare. Ignare e innocenti. Per loro era un giorno normale. Se dunque è stato un "atto di guerra" (come è stato ripetuto più volte) era una guerra non dichiarata. Proprio come a Pearl Harbour. Ed è esattamente questo uno dei punti su cui l'emozione e la commozione fanno leva.

Lo si può ben notare in recenti film quali *United 93* di Paul Greengrass e *World Trade Center* di Oliver Stone. Entrambi insistono sulla storia delle vittime: sulla (ipotetica) disperata resistenza dell'equipaggio e dei passeggeri del volo New York-San Francisco oppure sulle operazioni di salvataggio dei due poliziotti della *New York*

*Port Authority* rimasti intrappolati nelle macerie del crollo degli edifici. Nel film di Greengrass, in particolare, la prima parte del film segue esattamente la vita, le parole e i gesti di un giorno come tanti altri. L'attesa dell'imbarco. La routine delle torri di controllo. Le ultime telefonate al cellulare. Le questioni quotidiane da risolvere prima della partenza. Sembra un documentario. Di quelli dove non accade nulla e gli unici ad appassionarsi nel vederlo sono gli autori stessi, i loro familiari e amici. In questo contesto la violenza, il male inesorabile e determinato che si mette in moto ed esegue i suoi piani, ci appare ancora più drammatico. Efferato. Inspiegabile oltre che ingiustificabile. Come se l'effetto di (drammatica) sorpresa accentuasse l'innocenza delle persone colpite.

4. Ma non è tutto. Se c'è un'altra caratteristica impressionante dell'esperienza di male che tutti attraversiamo – ed è emerso in tutta la sua tragica evidenza anche dopo l'11 settembre – è il suo non essere mai fatto isolato o isolabile. Perciò, a parte il pericolo di letture affrettate, emotive o interessate – spesso interpretazioni dei fatti viziate da paure, da indebite semplificazioni o da vere e proprie paranoie velenose – vi è quello delle reazioni a catena. Un contagio che si estende rapidamente e che complica le cose provocando una mischia nella quale ci troviamo tutti coinvolti e immersi a tal punto da essere incapaci di alzare lo sguardo o di riprendere il filo dei pensieri. Eppure, proprio per questo, ne abbiamo un bisogno disperato. Le occasioni per farlo non mancano. La (ri)lettura di alcuni dati, per esempio. Magari di quelli un po' più taciuti dai grandi media. Ad esempio questo: la scorsa metà di agosto il numero di cittadini americani uccisi nelle guerre scatenatisi come reazione all'aggressione delle Twin Towers ha superato quello delle vittime ufficiali dell'11 settembre 2001: 2973 (cifra ufficiale) il primo, 2987 (a metà agosto 2006) il secondo. Senza contare naturalmente le vittime di altre nazionalità appartenenti agli eserciti della coalizione. Senza contare le migliaia di civili irakeni che sono quotidianamente vittime di attentati, autobomba, azioni di guerra, scontri tra fazioni.

Ci sono altri dati, su cui è bene riflettere. Sono le coincidenze della storia che dicono sempre qualcosa e invitano a leggere i fatti con maggiore profondità. Si è spesso richiamato la coincidenza coi fatti del Cile: 11 settembre 1973. Un golpe sanguinoso che ha inaugurato uno dei regimi dittatoriali più violenti degli anni recenti, quello del Generale Pinochet. Si è richiamato l'11 settembre 1609, quando Henry Hudson "scopri" l'isola di Manhattan, sbarcandovi per la prima volta. Contemporaneamente in Spagna, a Valencia, veniva pubblicato un ordine di cacciata per tutti i musulmani che non accettavano la conversione.

5. Ma in questo anno 2006 si è celebrato un altro anniversario esatto. L'11 settembre 1906 si svolgeva nel vecchio Teatro Imperiale di Johannesburg, convocata dal giovane avvocato Gandhi, una grande assemblea degli Indiani immigrati in Sud Africa. Essi decidevano di intraprendere una campagna di lotta e di disobbedienza civile contro leggi discriminatorie ed umilianti emanate pochi giorni prima, il 22 agosto. Tali leggi richiedevano a tutti gli indiani sopra gli 8 anni l'obbligo di registrazione in appositi elenchi con tanto di raccolta di impronte digitali. Prigione, multe o deportazioni per tutti gli inadempienti. Fu decisa una lotta che assumeva

le caratteristiche di una reazione *nonviolenta*. Successivamente il Mahatma Gandhi riconobbe in quell'evento l'atto di nascita del *Satyagraha*, cioè di un modo nuovo di lottare che sostituisce alla forza fisica e allo scontro violento il ricorso a una *Forza* più grande, che nasce dall'amore per gli altri e per la Verità. Riflettendo su quei giorni scriverà Gandhi su *Young India*, il 5 novembre 1931: "Fino al 1906 mi sono affidato esclusivamente alla ragione. Ero un riformatore molto attivo e un ottimo redattore di petizioni, in quanto avevo sempre una chiara visione dei fatti, che mi proveniva da una rigorosa osservanza della verità. Tuttavia, quando giunse il momento critico nel Sudafrica, doveti scoprire che la ragione non era sufficiente. La mia gente era eccitata – anche la pazienza ha un limite – e si cominciava a parlare di vendetta. Mi trovai di fronte all'alternativa tra l'aderire anch'io alla violenza o trovare un altro metodo per risolvere la crisi e far cessare l'ingiustizia, e allora mi venne in mente di rifiutare di obbedire alle leggi discriminatorie, affrontando per questo anche la prigione. Nacque così l'equivalente morale della guerra".

Credo che la coincidenza della storia tra questo 11 settembre 2006 e quello del 1906 vada custodita e, se davvero la Storia può essere maestra di vita (però tutti lo dubitiamo, se non altro perché commettiamo sempre gli stessi sbagli), questa è una lezione di cui mettersi in ascolto. È una lezione che accosta proposte impegnative e appassionate. E chiedono passione. Forse chiedono anche di più. Questo di più potrebbe essere anche la capacità di soffrire. Certo: è impopolare dirlo e anche un po' rischioso (di molti fraintendimenti). Lo lascio dire ancora a Gandhi che, come è noto, poneva nella disposizione a soffrire piuttosto che far soffrire gli altri l'essenza della *nonviolenza*. Scriveva nel già citato articolo per "Young India": "Da allora mi sono andato sempre più convincendo che la ragione non è sufficiente ad assicurare cose di fondamentale importanza per gli uomini, che devono essere conquistate attraverso la sofferenza. La sofferenza è la legge dell'umanità. Così come la guerra è la legge della giungla. Ma la sofferenza è infinitamente più potente della legge della giungla, ed è in grado di convertire l'avversario e di aprire le sue orecchie, altrimenti chiuse alla voce della ragione".

Il punto, allora, non è tanto la "nostra" innocenza. O la presunzione di innocenza. Solo questo è largamente insufficiente e si finisce per puntare l'obiettivo sul "nemico" o sulla "guerra di civiltà". Il punto è che siamo falliti ogni volta che ci consegniamo alle logiche della violenza attraverso le quali il male irrompe nella nostra vita e nella storia. Qui il discorso si fa ancor più complesso e va ben oltre lo spazio (e il ruolo) richiesto a un intervento semplice come questo. C'è un lungo lavoro da fare. Un lavoro che – com'è stato notato – "coincide con la conversione. Dico conversione e non riconversione: ... quest'ultima è l'aggiustamento di qualcosa che si riconosce superato o inefficace [...], la continuità prevale sulla rottura [...]. La conversione, dunque il cambiamento di sé, oltre che della propria corazza mentale, ha bisogno di una svolta, della notte di crisi che ti consegni diverso alla nuova mattina" (A. Sofri, *La Repubblica*, 12 settembre 2006).

#### "Is there anybody out there?"

6. "Is there anybody out there?", "c'è qualcuno là fuori (oltre il muro)?" chiede Pink che ha infine completato la costruzione del muro entro cui rinchiudersi. Nella figura di Pink, la *rock star* protagonista di *The Wall*, il dop-

pio LP dei Pink Floyd (1979), Roger Waters, leader della band, ha inserito degli espliciti indizi autobiografici: il trauma e la solitudine per la morte del padre nella seconda guerra mondiale (sbarco di Anzio), la paranoia opprimente, l'atmosfera claustrofobica che segna profondamente tutto il lavoro e che trova nel muro il suo emblema sintetico di potente eloquenza. È il muro che divide definitivamente l'artista dal suo pubblico. Ma è anche il muro dell'incomunicabilità diffusa che coinvolge la vita di tutti a tutti i livelli. "Is there anybody out there?" diventa, allora, insieme, il gemito della consapevolezza del (definitivo) fallimento ma anche, allo stesso tempo, la tenace – per quanto esile – speranza che oltre al muro che ormai separa Pink (*ci separa*) dal resto del mondo ci sia ancora qualcuno disponibile ad ascoltare la sua (la *nostra*) voce.

7. Muri. Barriere. Ostacoli. Immagini e modi di dire entrati profondamente nel nostro parlare quotidiano. Spesso esprimono la fatica e la sofferenza della comunicazione. Anche solo del semplice capirsi e parlarsi. In questo senso, l'intuizione di Roger Waters resta forte e non dimostra gli anni che ha. Anzi. Proprio per questo sembra difficile ricordarsi dell'amore. Eppure c'è chi ci riesce. L'Autore della *Lettera agli Efesini* è tra questi. La Lettera è uno dei libri del Nuovo Testamento; tradizionalmente attribuito a S. Paolo ma forse di un discepolo o di uno vicino all'insegnamento paolino. Scritto probabilmente intorno ai primi anni 80 d.C., nel vivace clima spirituale dell'Asia Minore con l'obiettivo di aiutare i cristiani a crescere nella consapevolezza della loro identità. Una comunità, la loro – sembra di capire – che aveva a che fare con profonde diversità, con differenze interne irriducibili. Di più: nella Lettera il mondo intero è interpretato alla luce di una separazione insanabile. Vi è un muro di separazione, di inimicizia, una barriera che separa i popoli. Più precisamente, separa il popolo ebraico dal resto del mondo. Leggiamo (*Ef 2*, 11-12): "Ricordatevi che un tempo voi, pagani nella carne [...] eravate senza Cristo, estranei alla cittadinanza di Israele, stranieri [...], senza speranza e senza Dio nel mondo": un ritratto che l'Autore traccia senza mezzi termini perché la sua comunità prenda coscienza del cammino fatto. Un cammino grazie al quale "voi che un tempo eravate i lontani siete diventati vicini". L'Autore ha presente la situazione, il fatto indiscutibile che l'immenso patrimonio dell'esperienza spirituale e dell'identità ebraica – le promesse, le Scritture, la Legge – è diventato causa di ostilità e di separazione tra i popoli. Forse conserva l'eco di scritti come la *Lettera di Aristeo*, testo giudaico di carattere apologetico nato nell'ambiente ellenistico di Alessandria e datato intorno al I secolo a.C., il quale, parlando della Legge giudaica e della differenza rispetto ai culti idolatrici dei popoli vicini, ricorda come Dio "ci ha circondati di un recinto senza breccia e di mura di ferro per evitare anche la minima mescolanza con gli altri popoli a noi che puri nel corpo e nell'animo, liberi dalle credenze assurde, adoriamo l'unico e potente Dio..." (*Arist.*, § 139). Oppure ha in mente il muro che nel tempio di Gerusalemme separava il cortile dei pagani dagli spazi interni accessibili solo agli israeliti e che Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche* 15, 417 descrive come uno spazio "accessibile per mezzo di pochi gradini e circondato da una balaustra di pietra, con un'iscrizione che proibiva l'ingresso a uno straniero sotto minaccia di pena di morte".

La novità che l'autore della Lettera agli Efesini annuncia alla sua comunità è lo *shalom*, la pace finalmente possibile. L'ostilità e la divisione non sono l'ultima parola. Non sono il sigillo sul fallimento della comunicazione e della comunione, nemmeno l'ultimo mattone al colmo del muro cantato da Roger Waters. Lo *shalom* ha un luogo. L'avvicinamento dei nemici, la possibilità di andare oltre una permanente, distruttiva, ostilità, avviene in un luogo. Anzi, in un corpo. Non è un nuovo rito, particolarmente (o magicamente) efficace. Non è un maggior impegno e nemmeno qualche brillante soluzione diplomatica. È nel corpo, nella vita di Gesù di Nazareth. "... voi che un tempo eravate i lontani siete diventati vicini grazie al sangue di Cristo. Egli, infatti, è la nostra pace, colui che ha fatto di due una cosa sola, abbattendo il muro di mezzo che li divideva, annullando nella sua carne la legge fatta di precetti e di decreti, per creare in se stesso, dei due un solo uomo nuovo, facendo pace, e per riconciliare entrambi con Dio in un solo corpo, per mezzo della croce, distruggendo in se stesso l'inimicizia" (Ef 2, 13-16).

È tutta la vita di Gesù, secondo questa prospettiva, a essere letta come portatrice di pace e di riconciliazione. La forza unificante è proprio l'amore, l'amore gratuito che si manifesta nella sua vita donata attraverso la morte violenta sulla croce. L'amore che accetta le estreme conseguenze del rifiuto. L'amore che – solo – può finalmente guarire l'immagine distorta di un Dio invidioso e duro, sottilmente permaloso, inaffidabile. Il Gesù contemplato dalla *Lettera agli Efesini* attraverso la via della solidarietà e del dono di Sé apre vie nuove di comunicazione e di fraternità. Vale la pena di notare che non vengono annullate le diversità (etniche, culturali, spirituali); nessuna confusione tra chi viene dai pagani e chi dagli ebrei; solo che queste differenze diventano assai poco importanti a livello ecclesiale: le comunità si fondano e i loro membri trovano unità su ben altro fondamento, vale a dire l'amore di Dio che si manifesta in pienezza nel dono di Gesù, del suo sangue. In questo senso la vita di Gesù di Nazareth appare leggibile come l'opposto di quella del profeta Giona colto nel momento più drammatico del suo rapporto personale con Dio dopo la conversione dei "lontani" Niniviti: mentre Giona appare disposto a morire pur di tenere i popoli separati, distinti e lontani dalla misericordia di Dio, Gesù offre la vita perché i due popoli diventino uno.

**8.** Nella notte di Pasqua, insieme ai loro "fratelli maggiori", anche i cristiani ricordano il passaggio del mare (ne parla il libro de *L'Esodo*, capp. 14-15). Anche lì si parla di muri. Ma sono le muraglie delle acque che permettono il passaggio e la salvezza del fragile popolo ebraico inseguito dai potenti Egiziani. In quella notte Israele fa davvero l'esperienza decisiva della potenza del suo Dio: che libera, che si coinvolge nella storia di un piccolo popolo e ne condivide il cammino. È lì che il dono di Gesù trova le sue radici. In una storia di liberazione, di solidarietà e di condivisione che si rinnova e che arriva fino a noi. Fin dentro il male. Fin dentro il muro in cui, come il Pink di *The Wall*, ci siamo rinchiusi, pieni di amarezza, di ostilità e di paura. Allora, già che ci siamo e almeno per cominciare, possiamo fare nostro il sussurro strozzato che Roger Waters mette in bocca a Pink, quando cerca qualcuno capace di ascoltare e di stare vicino:



"Ehi tu! Là fuori da solo [...]  
Ehi tu! Con l'orecchio sul muro  
Che aspetti che qualcuno chiami  
Mi toccheresti?  
Ehi tu! Mi aiuteresti a portare la pietra?  
Apri il tuo cuore, sto venendo a casa.  
[...] Ehi tu! Là sulla strada  
Che fai sempre quel che ti viene detto  
Mi puoi aiutare?  
[...] Ehi tu! Non dire che non c'è più speranza!  
Insieme restiamo in piedi, divisi cadiamo".

**9.** Sappiamo come è arduo attraversare i paesaggi del "sottosuolo" oppure i muri che paralizzano la nostra vita. Occorre la disponibilità a mettersi in gioco, a entrare nel mistero senza cercare frettolose conclusioni. Forse accanto alle nostre domande ne sorgeranno altre e forse tutto questo renderà più intensa e profonda l'invocazione: *Libera nos a malo...* Forse ci aiuterà anche ad alzare il capo e a cercare, come Giobbe e insieme a Giobbe, lo sguardo di Colui che magari conosciamo appena "per sentito dire" e che ci vuole incontrare. Ci parla. Fosse anche dal mezzo della tempesta.

Tema di grande ampiezza, fortemente connotato quello scelto per il Premio San Fedele di quest'anno: il male. Dove le questioni si fanno complesse, sottili, dove si sta sul filo del rasoio in una tensione continua, fra opposte forze. Il tema del male è presente da secoli nella storia dell'arte, il male come violenza, perdita. E a maggior ragione nel secolo appena lasciato, in cui il male ha trovato nella Shoah un'incarnazione razionalmente impensabile, segnando irrimediabilmente la storia, la cultura, la memoria. Un giorno, parlando con Franco Vimercati, intelligente protagonista del cammino dell'arte<sup>1</sup>, spesso avvicinato a Giorgio Morandi, mi disse che la grande differenza fra lui e il maestro bolognese era che Morandi era nato alla fine dell'Ottocento e che sul comodino teneva i pensieri di Blaise Pascal, mentre lui, nato all'inizio della seconda guerra mondiale, aveva le poesie di Paul Celan, segnate dal dramma dell'Olocausto e delle sue terribili conseguenze. Le certezze sono venute meno. Tutta la ricerca di Christian Boltanski è segnata dalla presenza del male, del ricordo, della traccia indelebile degli accadimenti, della distruzione di un'unità non ricostruibile. Come dice Tristan Todorov: "I regimi totalitari del XX secolo hanno rivelato l'esistenza di un pericolo prima insospettato: quello di una manomissione completa della memoria"<sup>2</sup>. L'uomo contemporaneo ha un rapporto subdolo con il male, quello a caratteri cubitali, ma anche con quello della quotidianità alla Richard Billingham, l'artista inglese, che trasforma la sua famiglia in una tragica recita, in cui il padre e la madre sono immersi in un disagio malato e forse irrisolvibile.

Ma cos'è il male? È possibile definirlo? Per i giovani partecipanti al premio immagino sia stato difficile riuscire a tradurre un tema così complesso in un'opera.

Camilla Micheli lo ha letto nella *vanitas* di una composizione floreale, nell'obbligata conduzione della vita verso la morte, a cui tutti ci dobbiamo sottomettere<sup>3</sup>. Rappresentazioni di male sono anche le immagini che bruciano irrimediabilmente e si cancellano nella video installazione di Elisa Franzoi, ma anche nel ricordo tenebroso delle montagne svizzere di Simone Saibene, che riporta a certe atmosfere di un recente film di Alina Marazzi. Michelangelo Galliani presenta un busto di marmo, forse la rappresentazione di Cristo. Attorno al suo corpo è una sorta di rosario, ma al posto dei grani sono dei proiettili. Il male qui si fa più tangibile: sempre gli interessi portano all'odio, alle guerre, alle atrocità più impensate, alla distruzione. *Animazione* è il titolo del video di Devis Venturelli. È un'opera breve, che si consuma con un ritmo veloce. Un manichino viene fatto volare: il fantoccio di Goya? Si cerca di dare forza a un'umanità stremata e inanimata? Oppure si tenta soltanto di fare proseguire il triste gioco del quotidiano tran tran? Il manichino appeso è una figura morta, un suicida o un suicidato da una società sempre più difficile da gestire. L'animazione è ingiustificata, è tentativo utopico, l'esito negativo è prevedibile, l'insistenza drammatica conduce a una riflessione obbligata sull'inesorabilità dell'esistenza.

<sup>1</sup> Franco Vimercati espone alla Galleria San Fedele nel 2001

<sup>2</sup> T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano, 2001, p. 139.

<sup>3</sup> Il concetto di *Vanitas*, di precarietà attraverso la rappresentazione di fiori recisi, rimanda alla ricerca di Anne e Patrick Poirier.

## Il senso del male

Angela Madesani  
Storico e critico della fotografia

## L'allegria danza macabra

Stefano Pirovano  
Critico d'arte

Un manichino animato da una forza misteriosa danza sul bordo dell'inquadratura, tra campo e fuori campo, mentre un uomo cerca di afferrarlo, lo tira, lo spinge, lo abbraccia. Lo sfondo dell'azione è un orizzonte marino cocciutamente statico, simile a una quinta teatrale. Con questo video il trentaduenne faentino Devis Venturelli, che si è laureato in architettura nella patria della metafisica e dal 2002 lavora a Milano con l'architetto Italo Rota, si aggiudica l'edizione 2006/2007 del Premio Arti Visive San Fedele.

L'opera si intitola *Animazione* ed è stata interamente recitata, girata e montata in bianco e nero dall'artista. La durata è breve, circa un minuto, ma grazie al *loop* l'azione tende a ripetersi all'infinito, in maniera ossessiva, ma sempre diversa da sé (ci si mette un po' a capire il punto di sutura tra inizio e fine). In questa danza sottilmente macabra, che può ricordare il cinema espressionista e la letteratura gotica di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, il manichino intorno al quale l'attore si affanna inutilmente pare una porta che si affaccia su una dimensione lontana e insondabile. Al di là dei confini dello schermo c'è lo spazio dal quale la figura dalle fattezze femminili sembra provenire e dal quale sembra essere attratta (l'oggetto in questione è un semplice manichino di plastica al quale l'artista ha aggiunto sommarie articolazioni a collo, braccia e gambe). Inoltre, come se questa fosse una manifestazione della forza misteriosa che lo governa, il manichino oscilla in modo irregolare, con dosate accelerazioni del tempo e movimenti che in alcuni istanti vanno contro la forza di gravità. Di questo ci si accorge solo guardando con attenzione, ma quella delle oscillazioni "sbagliate" è una soluzione espressiva che in modo non trascurabile contribuisce a connotare il fuori campo come parte integrante dello spazio scenico. La sensazione, guardando il video, è quella di trovarsi di fronte a un palcoscenico ed è alimentata dal fatto che lo sfondo non è lo spazio dove realmente accade l'azione, ma una quinta di fronte alla quale l'azione accade e sulla quale l'azione pare appoggiata. L'orizzonte marino, bloccato nello sguardo della telecamera fissa, è quello di un mare quieto, impermeabile, che tende a confondersi con il cielo (l'immagine è stata ripresa nell'autunno del 2006 a Cervia, ma non c'è alcuna indicazione che riconduca a questo luogo). "È una specie di teatro dell'assurdo" spiega Venturelli, dove l'identità è negata, come lo sono il suono, il colore e la ricerca del dettaglio, in modo da evitare - nota l'autore - che l'attenzione dello spettatore possa evadere dall'evidenza dell'azione. Così il male, il tema sul quale gli artisti partecipanti a questa edizione del Premio sono stati chiamati a riflettere, viene associato sia al mistero della morte, sia al senso di inutilità che sembra governare le azioni umane, dato che il tentativo di "animazione" di qualcosa che è senza vita non può avere successo.

Come i precedenti lavori dell'artista - ricordo soprattutto il delicato *La Danza di Nessuna* esposto nel 2004 al festival INVIDEO di Milano e *La Grande Mère*, che nel 2005 si è classificato terzo al Premio Arti Visive San Fedele - anche *Animazione* dimostra la capacità di Venturelli di creare atmosfere decisamente caratterizzate dal punto di vista stilistico, nonostante l'artista abbia sinora adottato strutture narrative molto diverse tra loro. Leggerezza e ironia, un calibrato lirismo e quel tipo di apertura di significato che è in grado di moltiplicare le strade di accesso all'opera, sono gli elementi che identificano i lavori di Venturelli, tra video conosciuti e performance ancora da scoprire.

Sempre sotto la pioggia captiamo l'insorgere di grandi interrogazioni e dietro alla cortina di nebbia, che nasconde le cose comuni, andiamo cercando le risposte al nostro pensoso domandare. Ce lo racconta con poesia il video di Simone Saibene che, con determinata concentrazione, proprio in grigie e tristi atmosfere ha scelto di ambientare la sua storia. In un paesaggio che sa proprio d'autunno, di foglie cadute e di profumi umidi, il protagonista, ormai adulto, come voce fuori campo, ci suggerisce intimamente la traccia di un racconto, una storia ripresa nel profondo della sua memoria e dei suoi ricordi, alla ricerca di risposte che, ancora, non sono arrivate. Il racconto si dipana poi nel silenzioso ricordare e, come in un film muto, musiche leggere e raffinate didascalie sottolineano le fasi salienti della vicenda riportata alla memoria.

La storia è quella di un furto, di un bambino che, con la complicità adulta della sua tata, ruba una zucca da un campo. All'arrivo a casa sarà la sgridata della madre a portare alla restituzione di ciò che indebitamente era stato tolto; lo stesso genitore accompagnerà il figlio al campo dove lascerà, oltre alla zucca restituita, anche una misteriosa lettera per il contadino, ignara vittima del furto.

La dotta citazione dell'impermeabile giallo del bambino, indossato dagli abitanti del villaggio del film di M. N. Shyamalan *The Village* per difendersi dal *male*, il simbolo iconico contemporaneo che associa la zucca alla festa anglosassone di Ognissanti, gli espedienti adottati per il taglio narrativo (le didascalie, la lettera, il clima di pioggia, ...) sono espedienti mirati ad accentuare il clima in cui Saibene sceglie volutamente di immergere lo spettatore. L'importanza che viene data nel corso della narrazione a tutti questi dettagli è un'attenzione particolare con cui accompagnare lo spettatore al raggiungimento di una consapevolezza, che si attua nel momento stesso in cui sono le immagini a scorrere. Così si arriva a quelle stesse, o almeno analoghe, risposte che si dichiarano alla fine del video, dalla voce narrante che, all'inizio, aveva intrapreso il racconto in maniera interrogativa. Capire il senso del *Male* per un bambino è difficile, ma quel gesto, compiuto con innocenza, diventa il pretesto per una riflessione, da adulto, su un senso del *Male* ben più profondo di quel furto cui si aveva comunque riparato. Si realizza la personalizzazione della nostra posizione di spettatore a fronte di una riflessione divenuta ora tanto profonda. Tutto avviene sotto la pioggia, quella che scioglie, sotto le sue gocce, le parole misteriose di una lettera che racchiudevano il senso di un agire oscuro; quella pioggia che annulla i confini del nostro tempo. Attualità e ricordo, presente e passato, sono le dimensioni temporali entro le quali Simone Saibene racchiude così la parabola del suo racconto. Il tema del *Male* è affrontato attraverso un video che, traendo ispirazione dal brano delle *Confessioni* di S. Agostino *Il furto delle pere* e basandosi su un episodio analogo dell'infanzia dell'autore, ripercorre con questa storia proprio il sentire di uno sguardo adulto che, con affranta disperazione, va in cerca di un senso attraverso i suoi ricordi, offuscati o cancellati.

E ancora piove, come sempre piove quando con malinconia, per guardare davanti a noi, siamo inevitabilmente condotti a girarci alle spalle, e nel nostro passato recuperiamo il timone con cui reggere la rotta che ci guida attraverso quella stessa nebbia che circonda il nostro presente ottenebrando lo sguardo sul futuro. Mentre malinconicamente piove, volgendo lo sguardo in alto, continuiamo a sperare in quel cielo che spesso si confonde con la terra.

## Il furto della zucca

Matteo Galbiati  
*Critico d'arte*

## Correre il rischio

Chiara Gatti  
*Critico d'arte*

"Lancia il tuo cuore davanti a te e corri a raggiungerlo" dice un vecchio proverbio arabo. Un modo poetico per dire, più semplicemente, "lasciati guidare dalle emozioni" oppure "segui i tuoi sentimenti". Qualunque essi siano. E in qualunque direzione ti porteranno. Anche verso l'ignoto. Anche verso il pericolo.

È a questa spinta istintiva (e coraggiosa insieme) che sembra alludere l'immagine di Matteo Cremonesi che, in una scena di forte impatto visivo, costruita su due livelli sovrapposti, ottenuti da due scatti fotografici distinti, ragiona sul tema del *male* capovolgendone l'interpretazione tradizionale. Che non è, dunque, quella del *male* come soggetto di un'azione, forza oscura dilagante, che corrompe, avvelena, ti insegue inflessibile come la "nera signora" di Samarcanda. Ma è qualche cosa di più subdolo, impercettibile, che giace nell'ombra e aspetta che il malcapitato gli caschi in grembo.

Un'immagine edificata, insomma, sul concetto del libero arbitrio, sull'idea della scelta, della volontà dell'individuo di percorrere o meno un determinato sentiero. Cosa che, qui, non potrebbe essere più evidente. L'omino candido (allusione a uno stato di innocenza?) con la sua maglia lattescente che spara nella notte come una luce al neon, corre incontro al buio con una certa determinazione. Il suo slancio è esasperato dalle linee di fuga del ponte, inghiottite dal nero profondissimo dello sfondo. Laggiù, dove il pericolo si percepisce a pelle, si erge infatti la sagoma di un albero gigantesco, creatura tentacolare, memore forse del concetto del sublime romantico, della pittura ottocentesca tedesca e inglese; meraviglia della natura, che allo stesso tempo attrae e terrorizza.

È il bello del *male*, verrebbe da dire. Il fascino del lato oscuro delle cose. Un pensiero che apre la riflessione di Cremonesi verso terreni d'indagine non banali. Niente drammi urlati. Nessuna iconografia abusata. Non c'è morte, crimine, orrore, raccapriccio... Solo inquietudine. Un'ansia che ti strizza lo stomaco. "La paura è una sensazione di vita più intensa" scriveva Thomas Mann. "Per chi ha paura, tutto fruscia" sentenziava Sofocle. Chi ha paura ha mille orecchie, una sensibilità alle stelle, sviluppa tutti i sensi, percepisce ogni minima variazione nell'aria, la sente a naso, aguzza la vista, diventa un essere bionico, dotato di super poteri. Con le antenne sulla testa si fa strada anche nella notte.

Per questo motivo l'omino bianco non accenna a fermarsi, non frena neanche. Chi, al contrario, si sente braccato dal buio è lo spettatore. Siamo noi, curiosi di sapere dov'è diretta quella maglietta fantasmatica fluttuante nel nero e spaventati dalla sensazione di non vedere a un palmo dal naso. Qui, Cremonesi gioca su un grande classico; sulla psicologia della paura del buio, da cui hanno origine tutte le paure e che nasconde la paura per eccellenza della morte, della finitezza, della fragilità, cui la scena allude impalpabilmente. E genera, di conseguenza, due reazioni istintive. Quella di chi, trattenuto dall'ansia, può non accettare di giocare a mosca cieca e rigetta l'immagine. Chi, percorso da un brivido di oscuro piacere, insegue con lo sguardo l'amico podista e sceglie di correre il rischio... andando in contro con lui al mistero nascosto nell'ombra.

Il destino ineluttabile dell'opera di Gianni Moretti è stato già segnato: dovrà sparire. Non verrà conservata, non sarà venduta, non tornerà nello studio dell'artista. Un lavoro concepito per vivere il dramma, il Male appunto, più grande dell'esistere: scomparire o, magari per tentare di continuare ad esserci, ancorarsi alla memoria altrui, ultima drammatica speranza. Quello che Moretti presenta è un lavoro sul Male che si lega a doppio filo con la sua personalissima tecnica pittorica: lo spolvero.

Se originariamente lo spolvero era la fase iniziale per la stesura di un dipinto ad affresco, per Moretti si compie invece come fase unica dell'azione: il pigmento puro, in polvere, realizza da solo l'opera nella sua interezza e finitezza. Una "pittura" lenta e ponderata, calibrata da gesti composti, raffinata e particolare che, nell'instabile fragilità ed inconsistenza dei suoi depositi vellutati, cerca l'affermazione di una durezza auspicata e perseguita ma, sempre, ambiguamente suggerita come precaria. Il colore si sedimenta e traccia sagome di immagini che si stendono e sovrappongono evanescenti come memorie e ricordi, talmente labili da sembrare compromessi al primo sussulto, alla prima distrazione. Con lo spolvero di pigmento puro, dato direttamente sulla parete e con poche immagini incastonate una nell'altra in una delicata stesura, il dolore drammatico, il Male profondo scorto nell'evocazione interiore di Gianni Moretti, si rende così esplicito.

Il suo lavoro racconta una storia, quella intima di un amore e di una perdita. Parla di Jochen, morto ancora molto giovane di AIDS, e della relazione con il suo compagno, il fotografo Wolfgang Tillmans. L'ombra di Jochen rivive, nella selezione attuata da Moretti, attraverso la ripresa di alcuni scatti che proprio Tillmans gli fece tra il 2005 e il 2007, poco prima che il ragazzo morisse. Due anni in cui il fotografo ne ha registrato frammenti di vita, che permettono ora allo sconosciuto Jochen di esistere in ragione delle foto eseguite dal compagno.

Questa giovane esistenza è stata estirpata dalla vita dal Male di una malattia implacabile che lo ha annientato, ma un altro Male si insinuava nel suo essere al mondo: il Male dell'oblio in vita, da lasciare solo con la morte.

Jochen era un artista che ha trascorso gli anni che gli restavano nell'anonimato: vissuto all'ombra del più noto e celebrato compagno, di lui non restano né si conoscono tracce. Jochen ha vissuto ed è morto nell'ombra, Jochen rivive dall'ombra proprio attraverso l'arte di Tillmans e, da questa, in quella di Moretti. L'ombra leggera e corpuscolare propria delle velate e polverose stesure, che Moretti lascia scivolare sulla parete, si ritrova nelle fattezze evocative degli scatti del famoso fotografo.

Un'opera questa che verrà poi soffiata via, cancellata dalla parete per sempre. Distrutta e spezzata come il Male ha fatto con la vita di Jochen. Come il Male appunto, quello debilitante innervato nell'esistere, nell'esserci, nel segnare e marcare il tempo e lo spazio con la nostra presenza che, comunque, mai basta a saziare se stessa. Siamo fragili e leggeri, ci disperdiamo nel cosmo come questa polvere e, come accadrà all'opera di Moretti, siamo destinati solo a vivere nella rarefatta, a volte appena accennata, testimonianza della memoria di altri.

Un soffio per cancellare tutto, un gesto per annullare ogni presenza. Solo pochi scatti, e qualche manciata di parole, per lasciarne il ricordo. Il ricordo di quel Male sottile che punge la stessa riflessione da cui era partito Gianni Moretti e che, ora, ci rimarrà dentro. Ora, quando tutto sarà nuovamente scomparso.

## Cronica (Jochen)

*Per i curatori tutor*

Matteo Galbiati

*Critico d'arte*

## Piccole vittime

Chiara Canali

*Critico d'arte*

Simona Bramati (Jesi, 1975) già da alcuni anni ha elaborato uno stile pittorico autonomo e singolare, che si ricollega alla lezione di Francis Bacon nel tentativo di isolare le Figure all'interno di stanze e parallelepipedi, in modo che nessuna storia o racconto si insinui nella scena illustrata e la figura stessa possa assumere un forte carattere simbolico e rituale.

L'artista rappresenta corpi infantili rachitici e corpi femminili decadenti, o precocemente invecchiati, assillati da tic nervosi o violenze psicologiche, che già dal titolo appaiono essere moderne incarnazioni di categorie esistenziali e mentali (*Superbia, Léthe, Mnemosyne*) oppure di personaggi mitologici ed epici (*Plotinia, Giuditta, Anacleto, Sabine*).

Se nell'estenuato decorativismo delle tappezzerie e degli sfondi la pittura della Bramati si riallaccia al filone del simbolismo proclamato da Bonnard e Redon, la carica espressiva di critica irriverente che coglie i lati più tragici ed esasperati nell'aspetto esteriore della figura sono desunti dalla irriverente satira fotografica di Brassai.

Dopo l'importante partecipazione nel 2005 alla mostra "Il Male. Esercizi di Pittura Crudele", a cura di Vittorio Sgarbi, l'artista non poteva che presentare un'opera altrettanto crudele e spietata in questo Premio Arti visive San Fedele che ha come tema "Il Senso del Male".

Il Male e il suo Senso, che per la Bramati sono "concetti astratti, intangibili, raffigurabili con la sola enfasi di un sentimento", sono qui personificati attraverso la rappresentazione di una Madre-Donna, seduta su di un trono squadrato e geometrico come quello quattrocentesco della Madonna col Bambino di Masaccio.

La centralità della composizione conduce immediatamente l'occhio dello spettatore al nucleo tematico dell'opera, il nugolo di piccoli topi adagiati in profferta sul palmo delle mani della Donna, in luogo del neonato gettato con negligenza ai suoi piedi.

Il volto della madre è altero e impassibile, di una freddezza e fissità sconvolgente; le vesti bianche accarezzano un corpo impudico e sgraziato il cui unico guizzo di energia viene instillato dal movimento dei ratti, che per l'artista simboleggiano differenti dimensioni: topi come cavie; topi come vittime dell'egoismo umano; topi come sperimentazione biologica; topi come rigenerazione del mondo.

Una Maternità blasfema e irriverente, di una sconvolgente attualità, che indaga a fondo in modo impietoso sui processi della nascita, del vivere e del morire e insinua una potente riflessione sui temi della fecondazione artificiale e della trasformazione genetica, in un mondo sempre più privo di sentimenti veri e autentici, che lascia spazio solamente a un'esistenza deformata e illusoria all'interno di una dimensione quanto mai paradossale.

*Take your breath Away*, videoinstallazione interattiva di Rino Stefano Tagliafierro, non si presenta direttamente al pubblico: lo spettatore, per poterla osservare e comprendere, è obbligato a entrare singolarmente in uno spazio raccolto, separato, distaccato dal resto dell'ambiente.

Una volta oltrepassata la soglia che segna la "cornice" dell'opera, l'atmosfera che accoglie il fruitore non è certo rassicurante: lo spazio è inondato da urla e lamenti di una donna che compare sullo schermo, di fronte allo spettatore, legata e imbavagliata.

L'impatto è intenso, inquietante, a tratti ambiguo e singolare: non solo l'ambiente subisce uno sconvolgimento totale, ma anche il calmo e sereno spettatore è invitato a spogliarsi del ruolo di osservatore per diventare parte attiva e integrante dell'opera.

A lui spetta infatti un compito arduo, decidere se porre fine rapidamente alla straziante richiesta d'aiuto della vittima o lasciare la scena inalterata; ma per interrompere grida e urla, l'unica alternativa che lo spettatore ha è di puntare la pistola, che l'artista gli mette a disposizione, contro il video e, premendo il grilletto, simulare lui stesso un'azione malvagia.

L'artista non fornisce dunque una rappresentazione a priori del male, ma un input, una condizione che comporta una scelta da parte del fruitore: a lui è assegnato il compito di esprimere il male nel suo atto conclusivo, risvegliando la malvagità sopita che risiede nel suo inconscio.

Oltre ad un'indagine sugli istinti nascosti dello spettatore, l'opera di Rino Tagliafierro sottende un'ulteriore riflessione. Nel creare questa videoinstallazione l'artista prende spunto dagli *snuff movies*, video illegali in cui gli attori sono sottoposti ad atrocità che si concludono con la morte del protagonista. Pensare che esistano film di questo genere è inquietante e sembra impossibile, ma non lo è: in fondo, non è necessario andare molto lontano per sentire notizie riguardanti filmati su violenze e stupri ripresi da giovani con i loro videofonini. Anche se non raggiungono i livelli estremi degli *snuff movies*, tali filmati sono ad essi accomunati dal desiderio morboso di provocare appositamente un'azione crudele per il gusto di volerla osservare passivamente, registrare e magari trasmettere per vie virtuali.

*Take your breath away* intende dunque condurre il pensiero dei fruitori verso una dimensione fondamentale del male, quella che nasce dal gusto di poter disporre della vita altrui, da cui deriva un piacere che, alimentato dalla gioia del potere, è superiore a quello risultato dal male mosso dall'odio.

Con la videoinstallazione di Tagliafierro allo spettatore viene data la possibilità di scegliere di esprimere il suo potere di prevaricazione su un'altra persona (virtualmente, per fortuna!), oppure di lasciare la situazione in bilico, sospesa, rinunciando a una decisione categorica e risolutiva.

L'opera raggiunge quindi la sua completezza solo grazie all'apporto dello spettatore.

Stimolato dall'artista, chi si imbatte nell'opera di Tagliafierro è chiamato a diventare, per un istante, artefice, anzi, carnefice, autore del male, probabilmente...

## TAKE YOUR BREATH AWAY

Angela Orsini  
Critico d'arte

## Vanitas

Francesco Zanot  
Critico della fotografia

Il legame che unisce fotografia e morte è arcinoto. In proposito sono stati citati a dismisura brani di Roland Barthes e Susan Sontag. Le immagini fotografiche di Camilla Micheli ritraggono i fiori lasciati sul ciglio della strada per commemorare le vittime di tragici incidenti. Si rifanno alla tradizione della *Vanitas*, peculiare genere pittorico sviluppatosi nel XVII secolo al margine della Natura Morta in cui l'inclusione di ricorrenti elementi simbolici esplicita la caducità della vita. La differenza sta nel dato di partenza, coincidente con un'idea del pittore nel caso dei dipinti, tangibile e concreto per quanto riguarda le fotografie, nelle quali ciascun soggetto testimonia anzitutto il decesso di un uomo e uno solo. Qui l'argomentazione muove dal particolare (una morte) al generale (la morte). Per questo è tanto più sconvolgente: ogni immagine comprova la validità di un'astrazione stabilendo perfino un'esatta relazione quantitativa: 1 fotogramma = 1 cadavere.

PREMIO ARTI VISIVE  
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA  
DA LUCIO FONTANA  
NEL 1951 PER I PREMI  
DEL CENTRO CULTURALE  
SAN FEDELE



**1 Devis Venturelli**  
**2 Simone Saibene**  
**3 Matteo Cremonesi**  
*{Menzione Speciale} Gianni Moretti*

GIURIA

TULLIO BRUNONE  
GIUSEPPINA CACCIA DOMINIONI PANZA  
CRISTINA CHIAVARINO  
ANDREA DALL'ASTA S.I.  
CLAUDIA GIAN FERRARI  
PAOLO LAMBERTI  
ANGELA MADESANI  
MARCO MENEGUZZO  
GIACOMO PORETTI  
FABIO VITTORINI  
DANIELE ASTROLOGO  
CHIARA CANALI  
MATTEO GALBIATI  
CHIARA GATTI  
ANGELA ORSINI  
STEFANO PIROVANO  
FRANCESCO ZANOT



DEVIS VENTURELLI

ANIMAZIONE

2007

video

miniDV su dvd

1' loop



SIMONE SAIBENE

IL FURTO DELLA ZUCCA

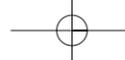
2006

video

VHS, miniDv - Colore

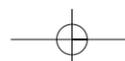
7'30"





MATTEO CREMONESI

WALK  
2007  
fotografia digitale  
stampa applicata  
su alluminio  
150x72cm



GIANNI MORETTI

CRONICA (JOCHEN)  
2007  
deposito di pigmento  
in polvere su parete  
200x170cm circa



**Alessandro Abbiati**  
**Stefano Barri**  
**Simone Bergantini**  
**Filippo Borella**  
**Simona Bramati**  
**Domenico Buzzetti**  
**Matteo Cremonesi**  
**Andréa Mathilde Delibes**  
**Veronica Dell'Agostino**  
**Andrea Francolino**  
**Elisa Franzoi**  
**Michelangelo Galliani**  
**Enrica Magnolini**  
**Marta Mancini**  
**Giulia Marzani**  
**Gianluca Maver**  
**Marco Menghi**  
**Barbara Mezzaro**  
**Camilla Micheli**  
**Massimiliano Alessio Miglierina**  
**Gianni Moretti**  
**Patrizia Novello**  
**Luca Pucci**  
**Simone Saibene**  
**Nicola Samorì**  
**Rino Stefano Tagliaferro**  
**Devis Venturelli**  
**Nicola Villa**

ALESSANDRO ABBIATI

NASCONDI IL MIO SEGRETO  
2006  
fotografia a colori  
75x50cm



STEFANO BARRI

EVA-ADAMO

2007

fotografia digitale,

tre stampe montate

su lastra di alluminio

50x70cm cad



SIMONE BERGANTINI

AGOSTINO

2006

negativo fotografico

scansito e stampato a getto,

carboncino su carta cotone

90x90cm



FILIPPO BORELLA  
3,5 KM/H  
2007  
scultura  
legno pvc, cromatura  
180x67x40cm



SIMONA BRAMATI

PICCOLE VITTIME

2007

tecnica mista su tela

150x100cm



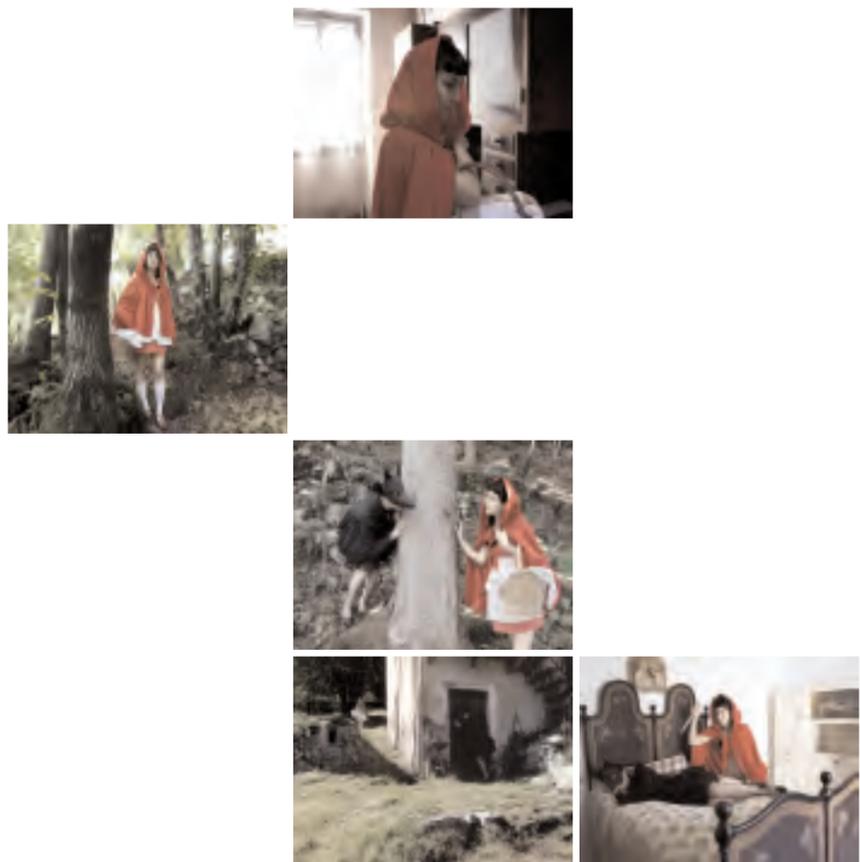
DOMENICO BUZZETTI

G/R: SOGNATRICE  
2007  
video  
DV - Colore  
03'48"



VERONICA DELL'AGOSTINO

CAPPUCETTO ROSSO  
2006  
6 stampe fotografiche lambda  
montate su alluminio  
con cornici e vetro  
50x70cm cad



ANDRÉA MATHILDE DELIBES

PULSATIONS

2007

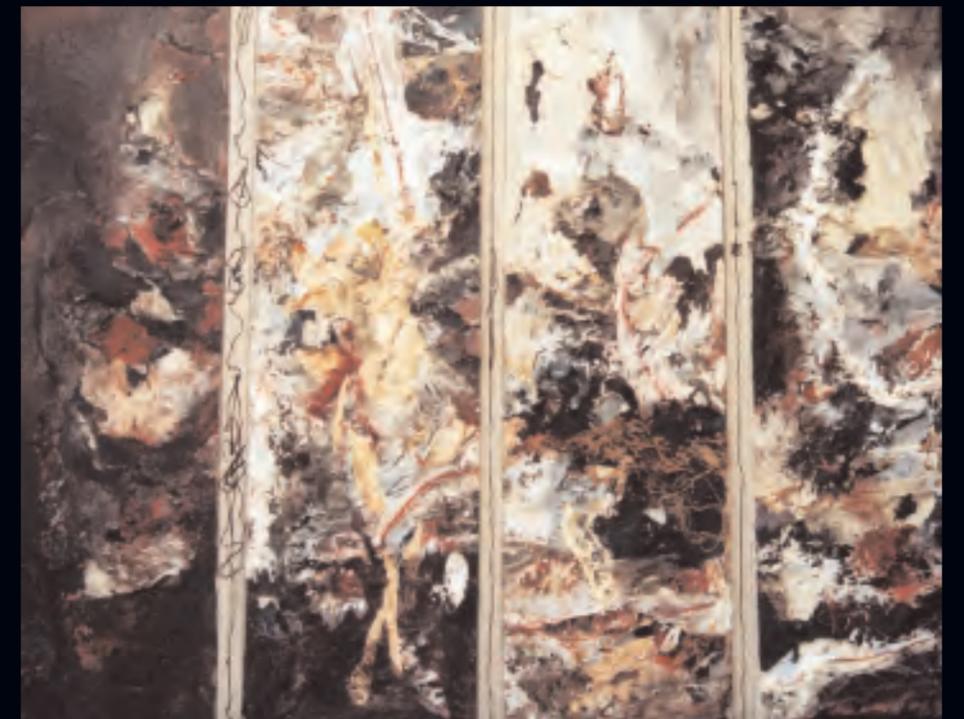
tecnica mista,

acrilico su cartone,

materiale fotografico,

tessuto, carta di soia, giornale

106x130cm



ANDREA FRANCOLINO

IPOTESI DI OMBRE DIETRO BIBBIA E CORANO

2007

catrami e carta su tela

150x100cm

150x110cm



ELISA FRANZOI

SENZA TITOLO

2007

scultura, cuoio, ferro battuto,

fotografie, video, suono

70x50x30cm



MICHELANGELO GALLIANI

IL CORPO DI CRISTO (UN SACRIFICIO INUTILE)

2007

marmo statuario di Carrara e bossoli

70x40x50cm



ENRICA MAGNOLINI

LA CASA DI LUCIFERO  
2007  
stampa lamda  
montata su kapabloc e plastificata  
80x100cm



MARTA MANCINI

T'INVADE L'ANIMA  
2007  
olio su tela  
150x150cm cad



GIULIA MARZANI

TERRA DI CONFINE

sottotitolo: Il Dentro non è più dentro. Il Fuori non è più fuori.  
Mordo. Mi mordo. Ad ogni morso il male rivela il suo senso.  
Ad ogni morso mi riapproprio di una piccola parte del dentro.  
Ad ogni morso percepisco il dolore.  
Ogni morso è una traccia sulla terra di confine.

2007

stampa a getto d'inchiostro

b/n su carta fotografica

50x50cm



GIANLUCA MAVER

30 DICEMBRE 2006  
stampa lambda  
cornice in legno  
protezione di plexiglas  
100x120cm



MARCO MENGHI

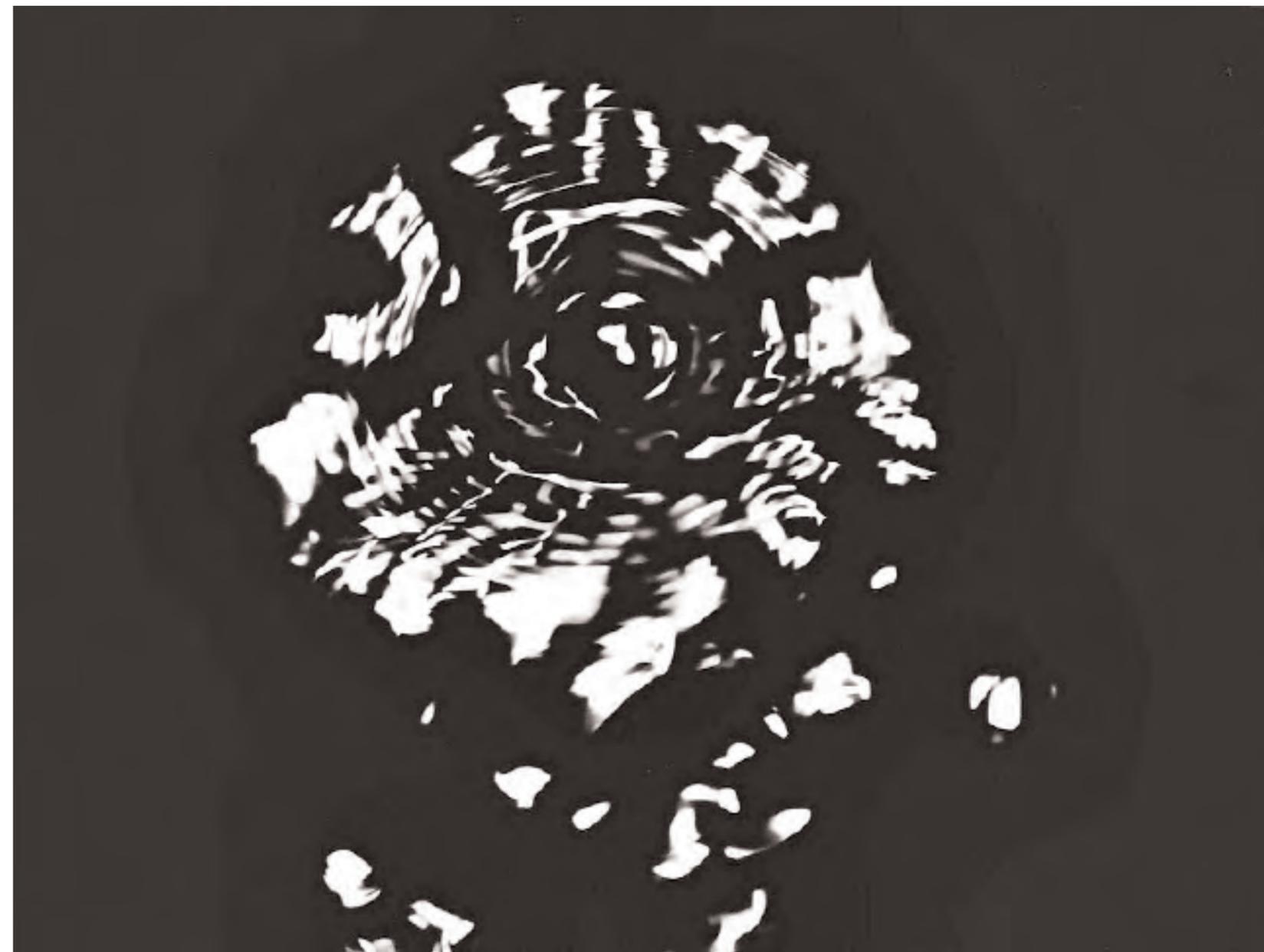
MALE. ENTITÀ PURA IN CONTINUO MUTAMENTO

2007

stampa b/n

su carta baritata Il Ford

40x50cm



BARBARA MEZZARO  
MIRAGGIO  
2007  
fotografia b/n  
su carta fotografica Matt  
100x70cm



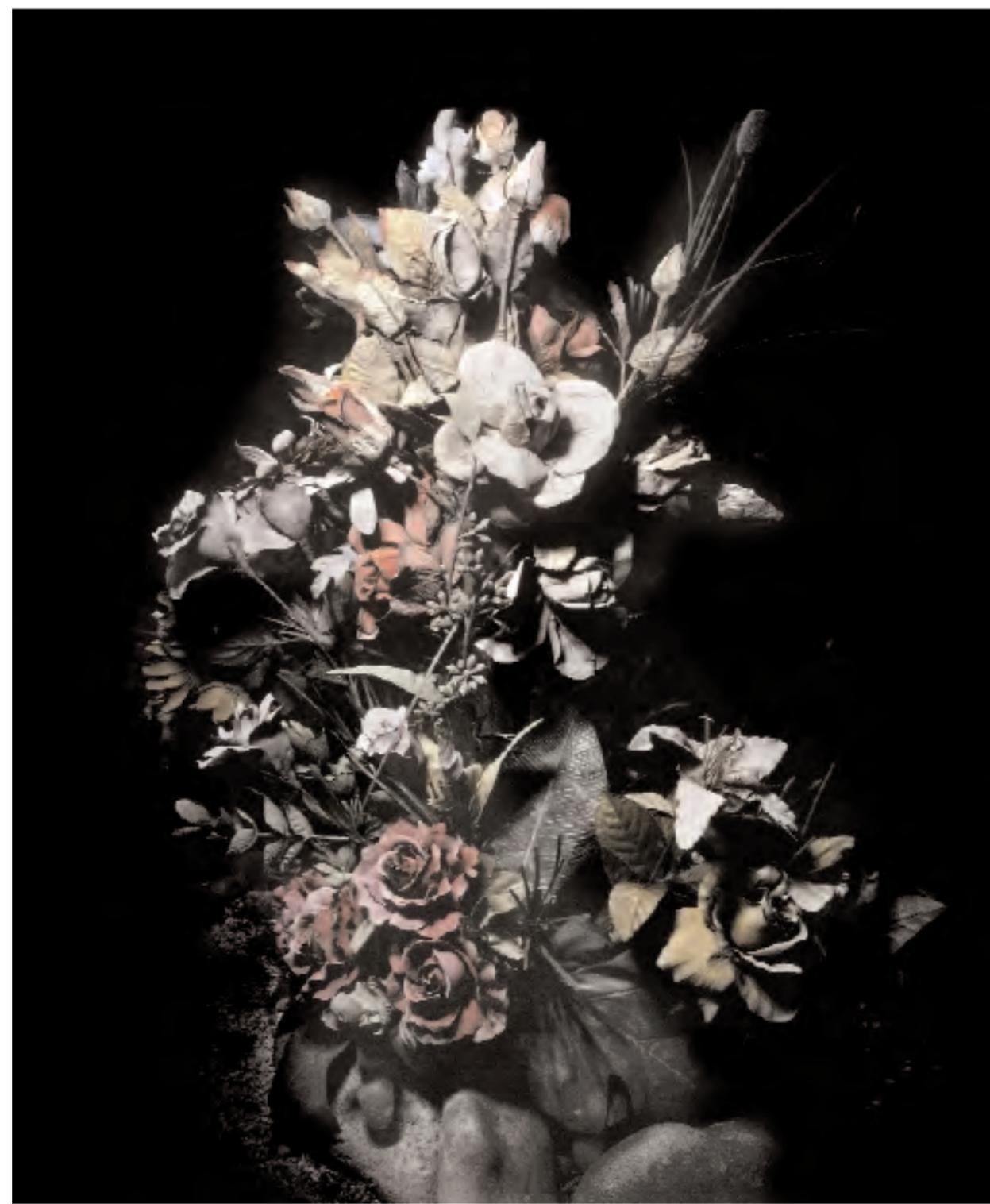
CAMILLA MICHELI

VANITAS

2007

stampa c-type

53x41cm cad



MASSIMILIANO ALESSIO MIGLIERINA

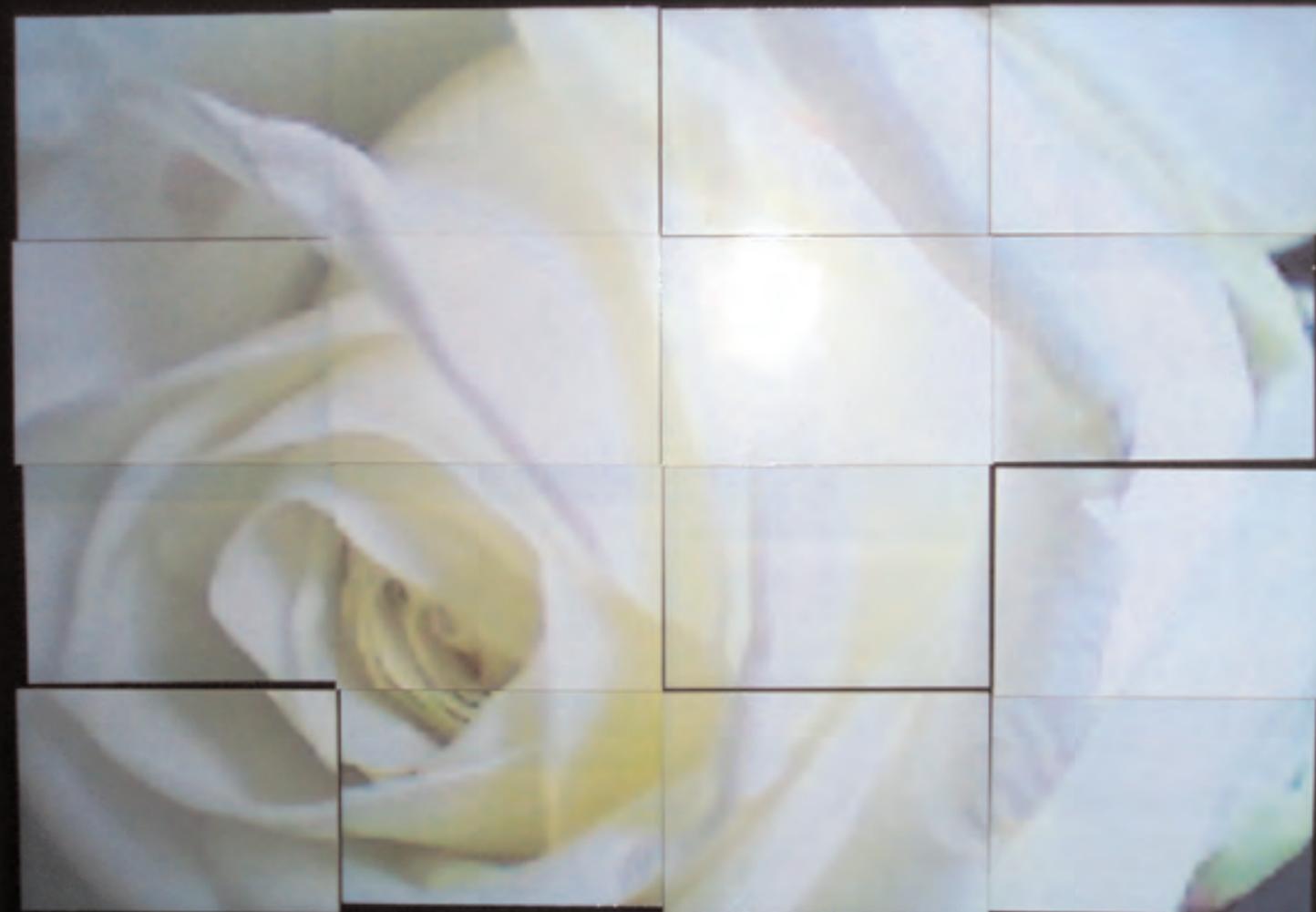
ROSA

2007

stampa a getto d'inchiostro

di frame di web cam

60x80cm



PATRIZIA NOVELLO

UNDDUETRÈ

2007

tecnica mista su tela

trittico

70x90cm cad



LUCA PUCCI

ROSA

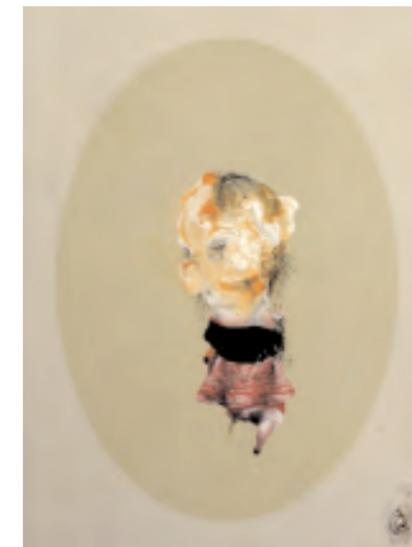
2007

tecnica mista,

pittura su stampa forex

montata su plexiglass

42,2x52,2cm



NICOLA SAMORI  
MOULAGE  
2007  
tecnica mista su carta  
applicata su tela  
200x150cm



RINO STEFANO TAGLIAFIERRO

TAKE YOUR BREATH AWAY

2007

installazione interattiva

video digitale DV PAL,

computer (Mac) + casse audio,

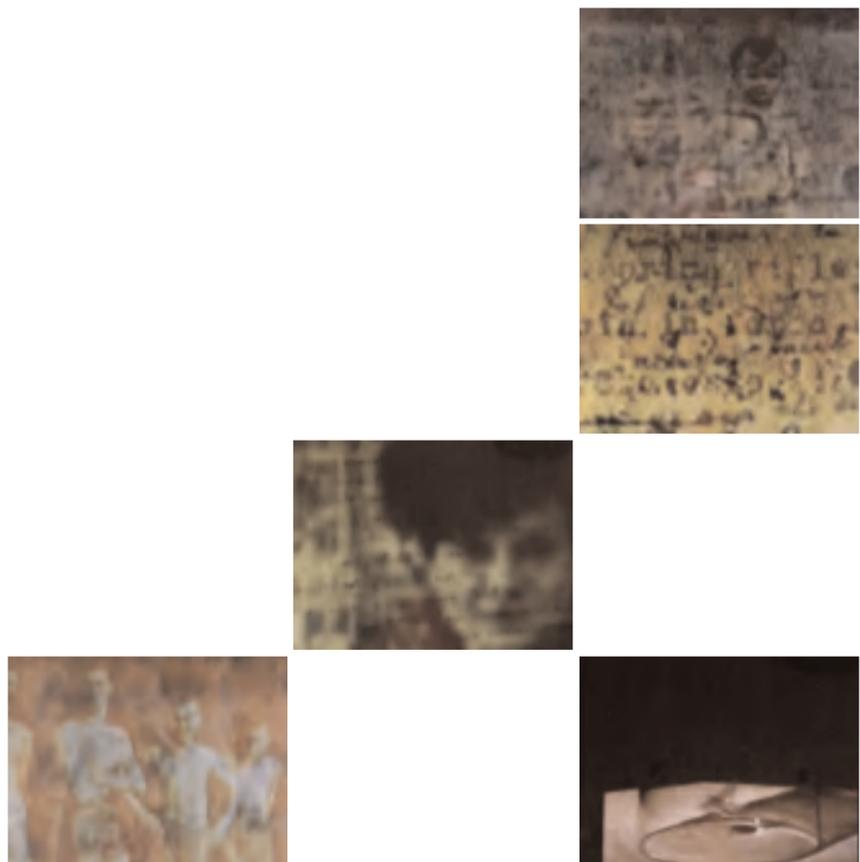
software per la programmazione

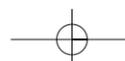
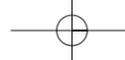
Isadora, videoproiettore,

pistola, microfono



NICOLA VILLA  
DENTRO OGNI VISSUTO  
2006  
Installazione  
video





## Biografie degli artisti

### Alessandro Abbiati

Nasce a Legnano (MI) nel 1972. Nel 1997 consegue presso il Politecnico di Milano la laurea in Architettura. Grafico e illustratore, si avvicina alla fotografia nel 2004. Vive a Legnano dove lavora nel campo della comunicazione visiva.

### Stefano Barri

Nasce a Morbegno (SO) nel 1982. Nel 2004 ottiene il diploma al corso di fotografia presso L'Istituto Europeo di Design di Milano. Dal 2004 espone in alcune collettive tra le quali "Universi Paralleli", Spazio Comune Bollate e Biblioteca Dergano-Bovisa (MI), e "Il senso del corpo", Galleria San Fedele (MI). Vive e lavora a Morbegno.

### Simone Bergantini

Nasce a Velletri il 26 Giugno 1977. Si laurea in Lettere con indirizzo in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma. Vive tra Milano e Roma.

### Filippo Borella

Nasce a Cantù (CO) nel 1973. Si laurea in Architettura. Frequenta uno stage tenuto da A. Pomodoro e E. Mattiacci e segue un master in tecniche di progettazione di percorsi e spazi di creatività visuale a cura di Pellegrini-Mocellin. Fonda lo Studio *Trickster*. Vince il Primo Premio Scultura Arte Mondadori ed espone in diverse Gallerie, tra le quali la Galleria Civica (TN), il Palazzo Permanente (MI) e la *Romanischen Keller* (Germania). Vive a Cabiato (CO).

### Simona Bramati

Nasce a Jesi il 26 Giugno 1975. Consegue il diploma all'Istituto Statale d'arte di Jesi e al Corso di Perfezionamento (sez. Disegno Animato) presso la Scuola del Libro di Urbino, e successivamente si laurea in pittura all'Accademia di Belle Arti d'Urbino. Lavora a Castelpiano (AN).

### Domenico Buzzetti

Nasce a Morbegno (SO) nel 1981. Nel 2002 si diploma alla Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano. Utilizzando il *moniker* "Joseph C" pubblica CD di musica elettronica. Nel 2005 vince il premio Spazio Immagini al VII Morbegno Film Festival e il Premio Artivisive San Fedele 2005/06 "Il viaggio". Vive e lavora tra Milano e Morbegno.

### Matteo Cremonesi

Nasce il 23 Maggio 1986 a Milano. Si diploma al primo liceo artistico di Brera. Espone in diverse Gallerie italiane. Nel 1997 partecipa al Festival di Videoarte di Casablanca (Marocco). Attualmente è iscritto al secondo anno del dipartimento multimediale dell'Accademia di Brera.

### Andréa Mathilde Delibes

Nasce a Bordeaux (Francia) nel 1982. Nel 2005 si diploma alla *Ecole Supérieure d'Art Française Conte* in Creazione Tessile e nel 2002 in Comunicazione, Grafica e Multimedia all'ESAT. Segue corsi di pittura e disegno alla Beaux Arts di Parigi. Nel 2004 espone a Bruxelles e successivamente a Firenze e Aderno les Bains (Francia). Sta allestendo una mostra alla *Galerie Vivendi* di Parigi. Vive e lavora nella capitale francese.

### Veronica Dell'Agostino

Nasce a Sondrio nel 1981. Nel 2004 si diploma in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design. Nel 2006 vince il secondo premio al XII Premio Pezza con *Il viaggio di Babette*. Vive e lavora tra Milano e la Valtellina.

### Andrea Francolino

Nasce a Bari il 27 Aprile 1979. Nel 1997 si diploma presso il liceo artistico di Matera. Nel 2004 si diploma in scultura all'Accademia di Belle Arti di Bari. Attualmente vive e lavora a Milano come pittore scultore e *visual merchandiser*.

### Elisa Franzoi

Nasce a Biella nel 1976. Nel 1999 si laurea a pieni voti presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (MI). Nel 2001 ottiene il certificato in *Arts Management* presso la *Birkbeck University of London* e in *Graphic Design* presso il *TS2k of London* (UK). Nel 2007 consegue la laurea specialistica in Arti Visive all'Accademia di Belle Arti di Brera (MI). Dal 1997 espone in Italia e all'estero, ottenendo riconoscimenti tra i quali, nel 2001 a Seul (Corea del Sud), il *The Korean Culture Et Arts Foundation*. Vive a Cossato (BI).

### Michelangelo Galliani

Nasce il 10 Ottobre 1975 a Montecchio Emilia (RE). Si diploma presso l'Istituto d'Arte Paolo Toschi di Parma e successivamente presso l'Istituto di Restauro di Firenze "Palazzo Spinelli". Dal 1997 le sue opere vengono esposte in mostre personali e collettive in Italia e all'estero. Frequenta l'ultimo anno dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

### Enrica Magnolini

Nasce a Brescia nel 1982. Nel 1998 segue un corso di fotografia presso il Museo Ken Dany di Brescia e si diploma in fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano nel 2004. Dal 2002 frequenta un corso di danza contemporanea presso Spazio Lyria di Brescia. Sempre dal 2002 collabora con numerosi festival, tra i quali il Milano Film Festival e il Festival del Circo Contemporaneo di Brescia come fotografa ed espone in diverse mostre. Vive e lavora a Brescia.

### Marta Mancini

Nasce il 27 Novembre 1974 a Jesi, dove vive e lavora. Nel 1998 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Dal 1997 espone in diverse collettive e personali.

### Giulia Marzani

Nasce a Milano il 12 Ottobre 1979. Nel 2004 si

diploma in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vince due primi premi nel 2005 e nel 2006, nella Sezione Fotografia della Mostra-Concorso "Interpretarti" a cura dell'Associazione RQ Onlus. È iscritta alla Scuola Triennale di Formazione in Arteterapia "Risvegli" di Milano. Vive a San Donato Milanese (MI).

### Gianluca Maver

Nasce nel 1972 a Seriate (BG). Nel 1999 termina il corso triennale presso la Fondazione Studio Marangoni di Firenze e dal 2000 vi lavora come docente. Dal 1998 gestisce il laboratorio professionale *PrintService* e la galleria *PrintGallery* annessa. I suoi lavori sono stati selezionati e premiati in più concorsi. Espone in Italia e all'estero. Vive e lavora in Toscana.

### Marco Menghi

Nasce a Milano nel 1986 dove vive e lavora. Nel 2005 vince il Premio Boccioni e nella successiva edizione ottiene il Premio Speciale. Si diploma nel 2006 presso il Liceo Artistico Umberto Boccioni. È studente del primo anno presso la Facoltà di Architettura di Milano. Lavora come archivistica presso l'archivio fotografico Ugo Mulas.

### Barbara Mezzaro

Nasce il 16 Marzo 1973 ad Albenga (SV). Dal 2003 partecipa a diverse mostre collettive e nel 2006 espone nella personale *My Mirage* alla Galleria Andrea Ciani Arte Contemporanea di Genova.

### Camilla Micheli

Nasce a Venezia nel 1974. Si laurea in Economia e Marketing dell'Arte a Ca' Foscari e lascia l'Italia nel 2000 per lavorare nei *new media* a Londra. Nel 2001 inizia la carriera di foto-repoter e lavora nel *marketing* di un'azienda di musica. Segue un corso in fotografia di reportage al LCC di Londra e quindi, trasferitasi a Madrid studia fotografia al corso professionale serale EFTI. Nel 2004 torna in Italia dove

avvia la propria carriera di fotografa *freelance*.

### Massimiliano Alessio Miglierina

Nasce a Cittiglio (VA) nel 1973. Nel 1997 partecipa a un workshop di pittura e scultura su ceramiche e terracotta a Urbino e nel 1999 si laurea in Architettura, indirizzo Disegno Industriale. Dal 2004 espone in diverse mostre collettive e personali e partecipa alle fiere di settore MiArt con la Galleria Fabbrica Eos. Vive e lavora a Milano.

### Gianni Moretti

Nasce a Perugia nel 1978. Nel 2005 consegue la laurea in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Attualmente si sta specializzando in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora a Milano.

### Patrizia Novello

Nasce a Milano nel 1978. Si diploma presso il Liceo Artistico Sperimentale Boccioni di Milano. Nel 2003 ottiene il diploma di laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, corso di Restauro dell'Arte Contemporanea. Dal 2003 al 2006 collabora come assistente nell'esecuzione delle opere di Vincenzo Ferrari, e nel 2007 realizza opere con Daniel Spoerri per la mostra *47° Au dessous du Nouveau Réalisme* al *Grand Palais* di Parigi. Vive e lavora a Milano.

### Luca Pucci

Nasce ad Assisi il 10 marzo 1984. Frequenta il IV° anno all'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia. Vive a Capodacqua di Assisi.

### Simone Saibene

Nasce a Busto Arsizio (VA) nel 1977. Dal 1996 si dedica alla scrittura e riceve alcuni riconoscimenti letterari. Nel 1997 segue un corso di fotografia presso il CEP (MI). Nel 2005 si laurea in Scienze della Comunicazione con una tesi dal titolo *Per una geografia del cinema. La regionali-*

*tà del cinema spagnolo: il caso della Galizia*. Dal 2003 collabora come critico con il mensile *Duellanti*. Compone, canta e suona la chitarra in un gruppo folk. Vive e lavora a Milano.

### Nicola Samori

Nasce a Forlì nel 1977. Nel 2004 si diploma in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Dal 2003 espone in numerose gallerie in Italia e all'estero tra le quali la *Tafe Gallery* (Australia), la *Erdmann Contemporary Gallery* di Città del Capo (Sud Africa), la Galleria Santa Marta di Milano e la *Galerie Carlshost* di Berlino (Germania). Vive e lavora tra San Pietro in Trento e Bagnacavallo (RA).

### Rino Stefano Tagliaferro

Nasce nel 1980 a Piacenza. Si laurea all'I.S.I.A. di Urbino nel 2004. Vince il concorso *Italian Window* all'interno del festival internazionale RESfest 2006 con il video sperimentale *A Second Before Waking Up*, e altri premi nazionali e internazionali. Attualmente frequenta il corso di Video Design presso lo IED di Milano. Vive tra Parma e Milano.

### Devis Venturelli

Nasce a Faenza (RA) nel 1974. Si laurea in Architettura a Ferrara e successivamente frequenta l'*Ecole d'Architecture et du Paysage* di Bordeaux. Nel 2004 presenta *La Danza di Nessuna* al Festival INVIDEO di Milano. Vince il secondo premio al Premio Artivisive San Fedele 2004/05 "Il corpo" con il video *La grande mère*. Dal 2002 lavora a Milano con l'architetto Italo Rota.

### Nicola Villa

Nasce a Lecco il 12 Dicembre 1976. Al termine degli studi classici si iscrive alla Facoltà di Architettura presso il Politecnico di Milano. Consegue la laurea nel 2004 per poi dedicarsi esclusivamente alla pittura. Vive e lavora tra Lecco e Genova.



Premio Arti Visive  
San Fedele 2006/2007

## IL MALE

*Conferenze di :*

David Bidussa  
Carlo Casalone  
Adolfo Ceretti  
Andrea Dall'Asta  
Giovanni De Luna  
Silvano Fausti  
Piero Stefani

Da ottobre 2006 a febbraio 2007  
si è svolto un ciclo di conferenze su "IL MALE".  
I testi che compaiono in questo catalogo  
sono trascrizioni degli interventi,  
non riviste dagli autori  
se non per l'apporto delle note.

*Uomini comuni* è un libro che uno storico tedesco-americano, Christopher Browning ha scritto all'inizio degli anni Novanta e che è stato tradotto in italiano da Einaudi nel 1995 per la prima volta. È un libro apparentemente molto piano e scarno. È, soprattutto, un libro piccolo, ma con una grande pretesa, o almeno con una grande aspirazione. È la storia di trecento persone che hanno questa caratteristica: hanno un'età media tra i 30 e i 48 anni. I fatti si svolgono tra il 1940 e il 1944, in Polonia. I protagonisti hanno una vita precedente alla guerra: fanno parte di un gruppo di riservisti dell'esercito regolare tedesco. Non sono quindi né truppe scelte, né una squadra costruita per fare esecuzioni di massa. È quello che si potrebbe chiamare un gruppo di qualsiasi tipo di esercito che segue le retrovie rispetto alle proprie truppe avanzate. Sono tutti più o meno adulti con figli, e provengono dalla polizia urbana di Amburgo. Secondo i dati che Browning ha raccolto, circa il 40% di queste trecento persone, che avevano più di 20 anni prima dell'ascesa al potere di Hitler, hanno un passato politico: in gran parte sono iscritti alla socialdemocrazia tedesca, in alcuni casi anche al partito comunista tedesco; gli altri sono apolitici, ideologicamente non schierati a favore del nazismo. Alcuni di loro, circa una quarantina, sono iscritti al partito filonazista attraverso il sindacato, una sorta d'iscrizione non ideologizzata, come si poteva fare in qualsiasi sistema autoritario dittatoriale: iscriversi al partito politico che detiene il potere attraverso una adesione per interesse. Questo gruppo entra in Polonia nell'ottobre 1940, dopo la fine del conflitto armato e lì deve svolgere attività di polizia. Ad ogni modo, nel periodo che va dal novembre del 1940 al giugno del 1944 il compito dell'esercito

è quello di fare dei massacri: questi trecento soldati uccidono in circa tre anni 400.000 persone.

Il libro descrive come lentamente un gruppo di persone, che ha enormi problemi nel rapportarsi con l'atto repressivo, matura con dissensi interni, la capacità di compiere massacri. Tutti parteciperanno a questi atti inumani, in una dimensione in cui vige l'immagine del massacro senza punizione. Il testo di Browning ricostruisce la storia di questo gruppo a partire da due grossi dossier che sono l'inizio della sua opera: il primo afferma che nel 1961 la municipalità di Amburgo, dove la gran parte di queste persone è rientrata dopo la guerra e ha ripreso a fare lo stesso mestiere che faceva prima, cioè i vigili urbani, apre un procedimento di inchiesta giudiziaria perché alcuni dei sopravvissuti ai massacri riconoscono alcuni dei loro massacratori. Il comune di Amburgo, quindi, chiede alla Polizia di Stato di fare un'indagine sui propri vigili urbani, sui lavoratori. Tutti coloro che vengono messi sotto processo fra il 1963 e il 1966 sono ancora in servizio dentro alla polizia. Uno degli accusati ricostruisce a diciotto anni di distanza una scena di un massacro. È importante sottolineare che l'imputato ha maturato un distacco di diciotto anni dall'accaduto: è come un individuo in un'altra vita, dal punto di vista mentale, dal punto di vista di come si proietta nella vita quotidiana, totalmente lontano dal tempo del massacro. Questa persona ha avuto diciotto anni di tempo per riflettere su queste azioni. La sensazione che emerge però da questo testo, è che in quei diciotto anni i soldati non abbiano mai avuto tempo di riflettere: vengono dette le stesse cose che sarebbero state dette un minuto dopo averle fatte. Dunque ci sono

riflessioni sulla dimensione del massacro e del male che attraversano l'integrità di una persona e ci sono riflessioni, invece, che non la attraversano affatto. Credo che questo testo sia la spia di questo dato. Qui c'è una persona che sta cercando di scusarsi, che sta attenuando gli effetti di ciò che ha fatto, dicendo: «Tentai di uccidere solo bambini e ci riuscii. Siccome le madri tenevano i loro bambini per mano, il mio vicino uccideva la madre e io il figlio perché, ragionavo tra me che, dopo tutto, senza la madre, il figlio non avrebbe più potuto vivere. Il fatto di liberare i bambini che non potevano più vivere senza le madri mi pareva, per così dire, consolante per la mia coscienza.» Da questa frase voglio solamente prendere un verbo, che in italiano è un verbo impressionante, mentre in tedesco, lingua in cui questo signore si esprime in tribunale, ha totalmente un altro valore. La parola che voglio analizzare è il verbo *liberare*. Qui dice: «Il fatto di liberare i bambini che non potevano più vivere senza le madri mi pareva, per così dire, consolante per la mia coscienza.» Allora, questo signore, per *liberare* non utilizza la parola *befreien*, che comunque è collegato all'idea di libertà, ma utilizza il verbo *erlesen*, che in tedesco vuol dire redimere. Il Messia redime, cioè compie un atto sovrumano, divino, ma non assolutamente umano. Bene, credo che questo verbo sveli ciò che uno pensa nel momento in cui compie un atto apparentemente inumano e dice, soprattutto, come, a 20 anni di distanza, una persona possa autoassolversi, nello stesso momento in cui costruisce la propria autodifesa, e attraverso quale figura si sta autoassolvendo.

In che modo una persona costruisce dentro di sé la pratica del male, come la

## Il 900: storie di male

David Bidussa

Direttore Fondazione Feltrinelli - Milano

sopporta, come la reinterpreta e, quindi, come ci coabita? Il problema è una coabitazione con qualcosa che si costruisce mentre si compie un'azione, non semplicemente su cui si riflette. Questo qualcosa è parte dell'*io*, fa parte della sua storia. È costruito in un tempo e con quel tempo si relaziona. Quando si riflette su un evento che si chiama massacro, o sterminio, da un punto di vista storico, il primo problema da superare è che i massacri e gli stermini sono eventi studiabili e non semplicemente sorprendenti, annichilenti. Vanno studiati per capire le loro differenze interne, perché queste svelano qualcosa dei comportamenti degli individui. Ci sono vari tipi di massacri ai quali noi siamo messi di fronte nella storia umana. C'è un tipo di massacro che non fa parte del nostro vissuto. Ci sono massacri che avvengono a distanza geografica, che non incidono sulla nostra vita quotidiana o che incidono molto limitatamente. Perché io percepisca che c'è il massacro di qualcuno e partecipi del suo dolore, questo qualcuno deve avere una relazione con me. Si viene a conoscenza della maggior parte dei massacri una volta compiuti non perché qualcuno non abbia informato, ma perché non entra nella nostra quotidianità. Noi abbiamo scoperto l'esistenza del Ruanda, così come della Somalia e così anche di stragi rilevanti dell'America Latina tardi: semplicemente quello scenario non rientra tra le cose su cui noi spendiamo tempo per pensare. C'è un altro tipo di massacro che indica sostanzialmente quanto il mondo faccia parte di un sistema. Vuol dire fare analizzare quanto è la porzione di mondo che io sento vicina a me e cos'è che me la fa sentire vicina: possono essere condivisioni ideologiche o

vacanze che io ho fatto nel luogo o il fatto che io conosco delle persone che vengono da lì. In ogni caso, si tratta di relazioni personali, non di strutture intellettuali: nascono dalla pratica di vita che ho. C'è un secondo tipo di massacro che chiamiamo massacro bilaterale: è quello delle guerre civili, dove tutti e due i soggetti che si combattono travalicano di molto le regole di quello che si potrebbe chiamare un combattimento con regole. È accaduto nella storia territoriale di tutti gli Stati-nazione. Tutti gli Stati-nazione hanno avuto e attraversato guerre civili che sono state il loro evento costitutivo. A seconda di come si sono raccontati o hanno riaffrontato l'evento della guerra civile, gli Stati hanno creato un rapporto con i soggetti, con le culture della propria storia nazionale. Ritengo salutare, dal punto di vista culturale e politico, discutere di quello che è successo nel nostro Paese 60 anni fa. Occorre prendere atto della presenza di forme culturali identitarie solo se si parla della violenza che abbiamo esercitato e subito. Non semplicemente si deve parlare degli atti eroici, ma occorre avere la forza di sostenere la riflessione sulla guerra civile e sulle stragi, per evitare identità collettive fragili. Prendiamo l'esempio di un'altra realtà, come la discussione in Francia partita dopo il 1989 in maniera fortissima, in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese, concepita non più come evento glorioso, ma riletta sulle pagine ingloriose che hanno determinato lo scorrimento di sangue. Ogni volta che si è dato un luogo di riflessione sul proprio passato, in quel contesto ciascuno è andato a sottolineare, nel momento specifico di vissuto collettivo, il carattere di quell'evento, per cui nel 1939,

anniversario della Rivoluzione, l'elemento fondamentale non era la libertà ma la pace dell'Europa. Questo riscriveva la Rivoluzione Francese: era l'unico modo in cui si poteva discuterne, salvandone i valori interni.

Tornando alle stragi, occorre differenziare il massacro unilaterale, quando cioè uno Stato agisce contro un popolo e lo stermina, dal massacro di massa contro il massacro ridotto e, alla fine, il genocidio. Ora, se si considera il genocidio, ci sono due tipi di genocidi nella storia. Fino al XIX secolo il genocidio ha una funzione di affermazione dell'Impero di una forza su un'altra e di imprigionamento della forza che viene sconfitta. Ma la differenza sostanziale è che il genocidio del XX secolo non intende fare prigionieri, bensì fa in modo che sia normale uccidere tutti gli sconfitti. Questo avviene in un modo che ha caratteristiche comportamentali diverse rispetto ai diciannove secoli che lo hanno preceduto. Quando l'esercito tedesco supera i confini russo-polacchi e invade l'Unione Sovietica, il 22 giugno 1941, le truppe dell'esercito tedesco hanno dietro di sé gruppi di assalto che hanno il compito di colpire, come si dice nella circolare che viene distribuita dalla polizia segreta, tutti gli eventuali oppositori e di uccidere o di imprigionare vari tipi di soggetti che vengono elencati in questo documento. Qui si dice che bisogna prima di tutto colpire gli esponenti del partito comunista, i rappresentanti sindacali e politici territoriali, gli ebrei e gli zingari. Nessuno però dice per iscritto in questo testo che, però, bisogna ucciderli. Si dice semplicemente che occorre neutralizzarli perché il rischio è quello che vengano fatti attacchi o atti di terrorismo contro l'esercito occupante.

Si potrebbe dire che sia un sofisma: tutti capiscono che cosa significhi questo linguaggio e quindi, pur non essendo scritto, quello che avviene è uno sterminio. In ogni caso, quando alla fine di giugno del '41 questa disposizione viene distribuita alle truppe *einsatzgruppen* -le truppe d'assalto, di controllo che stanno dietro all'esercito in avanzata- queste si dividono in quattro zone: una verso la Lituania (la zona nord), una nella linea diretta del centro, e due verso l'Ucraina. Queste sono le aree di azione dell'*einsatzgruppen* che, dalla fine di giugno a circa il 28 luglio, uccide 1000 persone, fino ad arrivare a mezzo milione il 4 settembre. Il problema è *perché* e *come* in ventotto giorni si fa un'azione, viste le proporzioni numeriche, di polizia pesante e nell'altro caso si compie una strage? È esattamente qui il salto. Avvengono uccisioni in un bosco, attorno ad una buca dove vengono portati dei prigionieri e vengono messi uno accanto all'altro. Questa non è la scena che si verifica il primo luglio del 1941, quando la Russia viene invasa, bensì è una realtà che comincia a verificarsi trentacinque giorni dopo. Allora, cosa accade nel periodo di tempo che muta questo passaggio? Questi, lentamente, si rendono conto che andare a catturare dei soggetti precisi e quindi andare a neutralizzarli significa andare a catturare intere reti di villaggi, non solo il singolo individuo, ma un complesso di individui. Allora la scelta è soggettiva su un'operazione radicale. Questo per sottolineare che dentro alla questione della violenza nazista spesso si è ragionato in termini di un'acculturazione in sé della violenza. L'opera di Goldhagen, *I volonterosi carnefici di Hitler*, è un'analisi della storia degli stermini fatti dall'esercito

nazista e tedesco. Quindi non solo dalle SS, ma anche dall'esercito regolare. E la tesi di Goldhagen è la seguente: l'esercito e le SS compiono stragi con una precisa metodologia, avendo lentamente maturato un'educazione culturale, non solo scolastica, ma di due o tre generazioni, sostanzialmente a partire dagli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento. Il loro nemico è una figura sociale: l'ebreo. La guerra del 1940-1945 secondo Goldhagen è una guerra ideologica, anzi è una guerra in cui il massacro è l'obiettivo. Goldhagen sostiene ciò non solo costruendo questa tesi sull'analisi di quello che si potrebbe chiamare la costruzione del linguaggio politico e culturale della Germania prima guglielmina e poi nazista, ma vedendo anche, secondo lui, cosa significa il rapporto tra l'idea di missione che si ha e la capacità di dare un senso a quello che si sta facendo. L'ultimo capitolo è quello forse più sostanziale del libro di Goldhagen. È dedicato alle cosiddette marce della morte tra il febbraio del 1945 e l'aprile dello stesso anno, agli spostamenti a piedi dalle zone della Polonia e della bassa Austria verso la Germania, che avvengono trasportando in modo totalmente inumano soggetti in condizioni precarie per la sottoalimentazione e per il tipo di vita che hanno avuto nei campi di concentramento. L'autore si domanda come possa un esercito, che ha la consapevolezza di perdere la guerra, trasportare prigionieri con il solo scopo di accelerare un processo di morte collettiva. E perché se anche l'esercito decide che questi debbano morire, non li uccide evitando di trasportarli con sé? Secondo Goldhagen, questo avviene perché c'è una acculturazione collettiva che ha costruito una generazione di tedeschi, il cui scopo fondamentale è

godere della morte di qualcun altro. L'azione di uccidere non è così incomprensibile: sta dentro un processo educativo. Non sconcerta né sconvolge. Browning ha invece un'ipotesi completamente opposta (tra i due c'è stata una discussione storiografica che è proseguita almeno per sette o otto anni nel corso degli anni Novanta). Browning sostiene, invece, che gli individui hanno la capacità e la possibilità non solo di scegliere, ma di decidere cosa fare nel momento in cui si trovano a dover scegliere. E che hanno il problema di dover giustificare a sé stessi cosa stanno facendo. E quindi tutto l'apparato culturale, in questa deposizione, è esattamente il meccanismo per cui si racconta a sé stessi, prima ancora che a qualcuno, il meccanismo mentale in cui viene giustificato perché si ha agito in quel modo e perché si ritiene di aver fatto una scelta razionalmente accettabile, anche se non condivisibile. Si diventa il prodotto artificiale di un sistema educativo in cui non c'è niente di cui sentirsi responsabile. Ciò che si sta facendo fa parte di quel processo di apprendimento culturale di cui, in un qualche modo, si è un prodotto. La tesi di Goldhagen allora è che, una volta modificato l'apparato culturale con cui si è cresciuti, la propria preistoria non esiste più. Goldhagen ritiene che questo procedimento culturale non abbia più avuto un peso e non abbia più nemmeno avuto un ricordo nel sistema di acculturazione tedesco nel secondo dopoguerra. Browning sostiene invece l'opposto: il soggetto in una condizione ha potuto scegliere; gli effetti di quello che si è scelto durano anche molto dopo perché restano nella storia della persona. Allora, il soggetto dopo il '45 ha il problema di dover raccontare a se

stesso cosa ha fatto, non semplicemente di eliminare l'armatura, o l'ossatura di ciò che è stato prima. Per Browning occorre fare i conti con il processo di formazione con le categorie mentali costruite nel momento in cui si è scelto un atto piuttosto che un altro. Questo aspetto del ritorno sull'elemento dello sterminio segna il vero passaggio di quello che poi è il sistema di massacro della Seconda Guerra Mondiale. Qui c'è un altro elemento importante di come avviene un massacro e di come avviene l'esperimento del male. Nelle disposizioni del giugno 1941 si legge che i nemici in territorio conquistato dovevano essere neutralizzati per evitare che organizzassero attacchi terroristici o contrattacchi. A partire dalla fine di luglio del 1941, durante il processo di consolidamento della conquista territoriale si decide che i soggetti pericolosi siano contemporaneamente o imprigionati o ghettizzati e quindi messi in una condizione di neutralizzazione dal punto di vista della loro capacità operativa: vengono infatti o rinchiusi nelle carceri o in campi di concentramento, o inviati in aree urbane, come nel caso della Polonia, della Lituania e dell'Ucraina. I prigionieri sono, quindi, controllabili su un territorio e sono, soprattutto, controllabili quotidianamente nei loro spostamenti. Allora come fa quello che poteva essere una misura di controllo a stimolare o a dar luogo a un'operazione di sterminio? Si colpisce il nemico nel momento in cui lui non può più agire. L'antropologo francese, Christian Ingrao, sostiene che, dentro il lemma massacro, ci stanno due elementi: il primo è quello dello sterminio, dell'uccisione; il secondo è quello dell'esposizione del pezzo di corpo dell'ucciso. È come se

dentro all'idea di massacro ci sia l'idea di caccia: si espone il trofeo conquistato. L'antropologo afferma che nel comportamento di chi ha operato nei tre gruppi di sterminio nell'Europa orientale, uno degli elementi attraverso i quali si possono capire i tempi dello sterminio, non solo la scansione temporale, ma la sua crescita, uno dei parametri con cui si deve fare i conti è non più funzionale rispetto a dei pericoli o a un controllo del territorio, ma funzionale semplicemente a un'idea di possesso del corpo altrui o di dominio del corpo altrui. Questo potrebbe avere una spiegazione che non è né filosofica né storico-sociale, ma comportamentale: si spiega perché si costruisce un sistema di annientamento che non prevede l'eliminazione immediata. L'eliminazione immediata è una procedura applicata nella prima fase dello sterminio. Nella fase strutturale dello sterminio, quando ha avuto caratteristiche numeriche esponenziali a sei zeri, sono state applicate procedure per cui il problema essenziale è il lento annichilimento del corpo e non semplicemente l'uccisione. Quest'ultima appartiene a una fase di sterminio che sta fra il 1941 e il 1942. Quella del lento annientamento del corpo corrisponde ad una fase di sterminio che va dal 1942 al 1945.

Altra domanda. Perché nel corso del Novecento c'è stata una rilevante ripetitività di massacri e di genocidi? Chi se n'è occupato è uno storico italiano che vive a Parigi, Enzo Traverso. In *Violenza nazista* Traverso ha tentato di analizzare il tasso della violenza e quindi il male non come un elemento di perversione prodotto da un sistema educativo, ma come un risultato complesso di fatti e di eventi che sono

accaduti non solo in Germania. Abbiamo spesso guardato i genocidi della Seconda Guerra Mondiale come eventi extrastorici. Credo che i film siano dei documenti, quando non sono dei documentari, che si analizzano per sequenze, vedendoli dal primo minuto alla fine. *Lo Specialista* è un insieme di *bookmark*, perché non è il processo a Heichmann, bensì la scelta di una serie di immagini che hanno come protagonista la mimica facciale di Heichmann durante il processo a Gerusalemme. Vogliono quindi comunicare la profondità di un individuo per riflettere su quello che Anna Arendt chiamava la banalità del male. Nel film *Lo Specialista* ci sono alcuni momenti essenziali: sono esattamente alcune mimiche di Heichmann. Una cosa che mi ossessiona di più in quel film è un individuo che sta dentro una cassa di vetro e che tutto il tempo rimette a posto le penne che ha di fronte. Il suo problema non è riflettere su ciò che sta ascoltando, ma l'ordine degli oggetti che ha di fronte. Credo che questa immagine sia la più diretta trasmissione di cosa sia la banalità del male. *Schindler's list*, film molto discusso per la sua banalizzazione dello sterminio, presenta alcune sequenze estremamente interessanti. Spielberg ha la capacità di descrivere in un minuto un'idea cinematograficamente. È come se scrivesse tanti aforismi. Uno di questi è molto interessante: tutta la tesi dei nazisti che gli ebrei erano una massa coesa, compatta, dai caratteri uguali, fatta di individui che si comportano nello stesso modo, che parlano tutti la stessa lingua, è rappresentata dalla sequenza in cui nella stazione ferroviaria tutti si registrano. In quei due minuti, una quantità di volti, una

quantità di abbigliamenti, una quantità di caratteri, una serie di parole rendono quei soggetti rispettivamente uno estraneo all'altro. Solo l'ideologia del nazismo li fa essere uguali. Quel processo è esattamente il processo con cui si costruiscono le persecuzioni collettive. Il fatto che si prenda una realtà e la si guardi con occhio predefinito, impedisce di leggere ciò che si sta otticamente percependo. La sequenza che mostra la marea di caratteri, di modi di vivere, di modi di fare, di sistemi educativi ha ripreso un'idea del museo di Innsbruck, il museo della diaspora. Questo museo ha un pannello gigantesco all'entrata fatto di tanti quadretti che si accendono e si spengono: ciascuno ha un volto. Dall'insieme di questi volti non è possibile fare un tratto antropico razziale. Non è possibile dipingere le caratteristiche razziali di una massa, perché sono uno diverso dall'altro. Come per Spielberg: queste vittime sono soggetti uno diverso dall'altro che qualcuno vuole costringere a pensare come se fosse una cosa sola. È una delle procedure con cui si riduce a uno la realtà, nonché premessa che rende possibile un massacro. Il massacro è possibile, il genocidio è possibile se si decide, a priori, che quel soggetto che si ha davanti è indifferente rispetto a una massa a cui deve appartenere. Quindi non ha una personalità. Questa è stata la premessa per cui il genocidio si è reso possibile.

Il massacro diventa un'azione leggera: una volta depersonificato, il soggetto non ha nessuna possibilità di esprimersi, bensì ha un'etichetta. Quando si riflette sul male, in realtà si riflette in maniera non perplessa, ma certamente contrita. La cosa di cui è importante rendersi conto sono non tanto le cose accadute, o le relative dinamiche, ma quelle che

sono avvenute accanto a quelle che non hanno impedito che l'evento accadesse. Non è facile individuarle. Ci sono modi di fare i conti con ciò che è accaduto che dipendono da come uno si interroga sul proprio presente nel momento in cui analizza il passato.

Su *Il Corriere della Sera* è stata affrontata una lunghissima discussione: se Mussolini fosse razzista oppure no, in seguito a una serie di dibattiti legati a un convegno a Salò alla fine di settembre, sul razzismo antisemita italiano. La discussione si chiedeva in che forme e con quali tempi si era costruito il partito razzista all'interno della cultura politica e nel linguaggio culturale del regime fascista italiano. Tutti dicono che il regime di Mussolini diventa razzista con le leggi razziali, nel settembre 1938. Il tasso di scontentezza e di timore complessivo nei confronti della guerra fa in modo che si allarghi il tasso di pessimismo sul benessere della società italiana. Questo elemento emerge in tutti i rapporti di polizia di controllo dell'opinione pubblica a partire dai primi di novembre del '38 fino a quando scoppia la guerra. Ci sono storici che hanno letto questo dato d'opinione legandolo al fatto che non c'è più un consenso di massa, perché è stato fatto un atto che dal punto di vista etico contrasterebbe con l'auto-immagine degli italiani. La promulgazione delle leggi razziali è vista con inquietudine solo per l'elemento allusivo a una possibile politica di guerra che è interna al fatto di rendere più esplicito e più organico un rapporto di omogeneità con un alleato, ma non dice che dal punto di vista etico si è contrari alle leggi razziali. Sembra semplicemente che quella legislazione è indifferente nel sistema politico e coscienziale italiano, ma non

fa scoprire gli italiani razzisti.

Allora, questo può essere anche più semplificabile, in quanto rende meno inquietante un giudizio sulla cultura di noi italiani. Tuttavia, rende altrettanto non inquietante capire perché non lo sia quel dato. Cioè, se fosse avvenuto semplicemente in un'altra dinamica di rapporti internazionali, quel dato avrebbe avuto peso? Questo non lo sappiamo, però ciò che è importante sottolineare è che noi non deduciamo la qualità culturale di un soggetto solo ed esclusivamente valutando le sue reazioni, ma la valutiamo e la possiamo comprendere solo in base alle sue azioni, risultato di un sistema educativo. Quindi il problema non è se settant'anni dopo si avrà la possibilità che quel fenomeno si ripeta, ma in che forma e in che modo avrà interiorizzato il fatto di esserci cresciuto accanto, di averlo visto e forse anche di averlo o evitato o praticato. Quindi, quello che si dovrà fare è un racconto o un'analisi sul proprio comportamento concreto in situazioni concrete e non su idee con le quali si poteva essere in sintonia.



Se guardiamo al male presente nella nostra società e alla potenza di strutture che sembrano incrollabili nella loro solidità, abbiamo la sensazione di esserne superati e dell'inutilità dell'impegno di molti, che pur si dedicano con generosità a promuovere il bene. È quindi importante comprendere da una parte i compiti e i limiti della responsabilità, dall'altra l'efficacia simbolica dell'agire. Ogni gesto infatti non produce solamente un semplice risultato materiale, ma, sia nel bene sia nel male, effetti che riguardano la qualità delle relazioni, anche strutturate, e la instaurazione di un contesto che facilita od ostacola la realizzazione dei valori.

#### La dimensione etica del male

Anzitutto precisiamo che riguarda l'etica quel male che viene compiuto in quanto compreso come tale e liberamente scelto. In questo caso, la dimensione etica riguarda la negazione di beni nella misura in cui ciò dipende da noi. In altri termini non è l'importanza del valore (negato) in gioco — per es. la vita, la pace o la giustizia — che fa sì che si parli di etica: se la morte è causata da un cataclisma naturale, nessuno dirà che si tratta di un problema etico. Invece, qualora tale morte sia decisa e causata da un omicida o avvenuta per trascuratezza, si proverà indignazione e sdegno morale in senso stretto. In questo secondo caso infatti il male in questione non è propriamente l'interrompersi di una vita umana, ma la volontà di morte di chi ha agito (od ommesso di agire) con intenzione distruttiva. Quindi si prende in considerazione la scomparsa della vittima, non nella sua materialità esteriore, ma nella prospettiva della

cattiveria dell'uccisore, della sua volontà di morte. Di questa morte egli viene allora ritenuto responsabile.

#### a) *Spettatore estraneo, potenza tecnica e redenzione impossibile*

L'esempio fatto è chiaro, ma molto semplificato. Se ampliamo il nostro sguardo al male del mondo e alla nostra condizione di fronte ad esso, ci accorgiamo che la nostra condizione è assai più articolata, anche in funzione di alcune caratteristiche tipiche delle società complesse in cui viviamo. Metterò in evidenza tre aspetti, che riguardano la comunicazione, lo sviluppo tecnico-scientifico e le risorse culturali.

1. Come ci ha ricordato Z. Baumann (cfr. il Convegno all'Università Cattolica sul tema «Media, spettatori, attori», tenutosi nel marzo 2004) nell'era della comunicazione la nostra posizione di fronte al male è caratterizzata anzitutto dall'essere collocati nel ruolo di spettatori. Di fronte alla sovraesposizione mediatica da cui siamo spesso sopraffatti, il tentativo di difendersi è piuttosto di tipo proiettivo: «è colpa loro», rispetto a quanto accadeva in passato, in cui era possibile dire «non lo sapevo». Ma il nesso tra informazione e responsabilità non è scontato: non per il fatto che sappiamo diveniamo automaticamente responsabili. Infatti le notizie ci arrivano in modo ambivalente, spesso mescolando una componente drammatica con una componente pubblicitaria, per il solo fatto che anche l'informazione deve fare *audience* ed è quindi legata a una esigenza economica. Inoltre una ripetuta esperienza di sovrastimolazione emotiva, conseguente al continuo ripetersi di immagini molto intense e spesso

devastanti, conduce ad assuefarsi, riducendo la possibilità di reagire. Infine i media risultano specchi deformanti perché da una parte non danno voce al dolore, ma enfatizzano l'immagine della sventura e dell'impotenza con l'effetto di spingere lo spettatore a chiudersi nella sua sicurezza e ad ammirare la potenza delle armi, della economia, dell'imperatore di turno; dall'altra occultano i passaggi che spiegherebbero la nostra comune responsabilità e le possibilità di agire e di convivere in modo più umano.

2. Un secondo tratto caratteristico del nostro tempo, che modifica il significato della responsabilità, è determinato dallo svilupparsi della nostra capacità di intervento nella realtà, in conseguenza della potenza scientifico-tecnologica che abbiamo a disposizione. Gli effetti dei nostri comportamenti sono sempre più sfaccettati, con esiti in cui si sommano valenze positive e negative. Per esempio, gli aiuti ai Paesi in via di sviluppo, per essere veramente costruttivi, richiedono una molteplicità di condizioni che spesso non si realizzano, per cui finiscono per alimentare la corruzione locale e il commercio delle armi, con notevoli guadagni economici delle industrie occidentali del settore, che diventano le ultime beneficiarie dell'operazione. Qualcosa di analogo si può dire degli organismi vegetali transgenici: i loro vantaggi ipotetici (a breve termine) si sommano a effetti problematici di tipo ambientale e sociale (a lungo termine), con risultati complessivi assai incerti. Un tempo si usava parlare di azioni a duplice effetto, oggi si dovrebbe parlare di azioni a molteplici effetti, per la cui valutazione occorre riflettere non solo sul il breve periodo, ma

## Male e Libertà. Una proposta etica

Carlo Casalone S.I.

Vicedirettore di *Aggiornamenti Sociali*

anche il lungo, su quali soggetti, quali mediazioni sono coinvolte, quali collegamenti si realizzano.

3. Tutto ciò avviene nel contesto culturale della nostra epoca, in cui la negatività sembra non avere riscatto. La caduta dei grandi racconti che viene definita come caratteristica della postmodernità comporta la perdita di un senso d'insieme della realtà. Venendo meno un orizzonte complessivo di riferimento, entra in crisi l'idea di redenzione. La possibilità di redenzione è infatti la premessa perché si possa ricostituire un senso quando questo viene contraddetto dal male. Così le attese umane si sono ripiegate sotto il peso e la difficoltà di esercitare un effettivo governo della storia e sotto quello che viene definito il «collasso» dell'idea di progresso. In altri termini viene meno l'idea di redenzione sia nelle sue versioni religiose classiche, sia nelle sue trasposizioni laiche, fra cui possiamo citare le idee portanti dell'illuminismo: il progresso e l'emancipazione. Ma la crisi dell'idea di redenzione non è indolore: considerare irriducibili situazioni di male di tipo personale? Il dolore, la malattia, la morte? Come anche di tipo sociale-collettivo? La fame, le ingiustizie sociali, l'imbarbarimento dei costumi, le devastazioni ambientali? Significa banalizzare il male.

Sullo sfondo si dilegua l'esperienza e il senso della promessa, dell'attesa, del futuro come tempo dell'avvento. La fine di un futuro possibile conduce anche alla fine della redenzione. Da qui originano tentazioni fondamentali, che in ultima analisi confermano l'impossibilità di invertire la rotta orientandola verso il bene. Qui trovano la loro radice l'atteggiamento dimissionario che minimizza o considera insuperabile il male; la fuga nel privato,

che separa l'ambito sociale da quello personale; la fuga nello strategico, che si impegna in interventi positivi, ma non mette in questione il quadro di riferimento, il sistema e le strutture cui si appartiene e con cui si collabora.

#### b) *La conversione: dal problema al mistero*

Se vogliamo assumere un atteggiamento responsabile nei confronti del male, si tratta di passare a un atteggiamento diverso, che posizioni diversamente l'essere umano. Utilizzando il lessico di Gabriel Marcel, potremmo dire che si tratta di passare dal male compreso come problema al male inteso come mistero. Il mistero non ci sta di fronte, come il problema, ma ci chiama in causa. Il male non è quindi solo quello che trovo davanti a me, ma anche quello che trovo dentro di me. Il passaggio richiede una conversione da un atteggiamento spettacolare a un atteggiamento partecipativo, da spettatore ad attore, da disimplicato a interessato. Un tale passaggio comporta una sorta di esodo da una posizione per transitare all'altra. È un modo di parlare della formazione delle coscienze oggi: perché siamo più avvertiti dello spessore e della portata delle forme di male presenti nel nostro stile di vita e nel nostro mondo. Occorre dare forma alla coscienza, passando attraverso la consapevolezza della cattiva coscienza. Oggi siamo sensibili al male come privazione, verso cui siamo ricettivi e reattivi, ma siamo insensibili al male come perversione del volere. Si tratta di un itinerario di lungo periodo, che conduca la coscienza a rendersi conto dei modi della propria partecipazione al male, nella disponibilità all'autocritica e alla sovversione di se stessi, come dicono alcuni autori, o in termini più

tradizionali alla conversione.

#### Passi per la formazione della coscienza

Il primo passo consiste nel riflettere sul fatto che le domande tecniche circa istituzioni economiche e politiche non sono mai solo tecniche, ma comportano sempre anche domande sul senso. Infatti le strutture in sé sono astrazioni. Ciò che effettivamente esiste sono le strutture di rapporti umani, che hanno risultati di bene o di male sulla vita delle persone. Nessuna struttura è storicamente neutra dal punto di vista della responsabilità di chi l'assume e ne vive. La domanda dell'etica circa le strutture riguarda in che modo esse esprimono, facilitano, impediscono o negano la crescita in umanità di coloro che ne sono coinvolti e di coloro che in qualche modo ne risentono. Riguardo a situazioni strutturate che comportano molte dimensioni interconnesse (politica, economica, finanziaria, ecc.), quando affermiamo che non è possibile evitare certi mali, la domanda in realtà andrebbe riformulata: è proprio vero che non possiamo evitarli, oppure è vero che non possiamo evitarli senza mettere in questione cose che non vogliamo mettere in gioco? Quindi qui entra in campo la nostra libertà e la nostra disponibilità a riconoscere onestamente come stanno le cose e quali siano le cause dei mali che affliggono le nostre società.

Nella dottrina sociale della Chiesa per indicare queste realtà si parla di strutture di peccato. Una categoria molto discussa, perché in senso proprio si parla di peccato in riferimento alla persona nell'esercizio della sua consapevole e libera responsabilità (piena avvertenza e deliberato consenso). Il peccato non è quindi

riferito a enti collettivi, come le strutture. Occorre quindi parlare di peccato in senso analogo, cioè di realtà che hanno a che fare con il peccato. Questo avviene perché tali strutture da una parte sono frutto del peccato personale, cioè di un esercizio della libera e consapevole responsabilità che compie ciò che è male, dall'altra facilitano il peccato personale, cioè hanno un influsso negativo sull'esercizio della libertà di altre persone.

Va inoltre precisato che peccato personale non significa che sia una questione solo individuale o privata. Perché la persona è già da subito e fin dall'inizio relazione, è costitutivamente collegata agli altri: nasce da una relazione ed è ancora prima di nascere riferimento di altri che si relazionano a lei. Gli altri vengono prima di me e mi chiamano all'esistenza. Anche quando non è evidente esteriormente in modo immediato (per es. nel caso di un pensiero di odio, di superbia, di gelosia, di indifferenza tenuti accuratamente nascosti) il male compiuto liberamente segna la relazionalità e guida il nostro modo di essere con gli altri. Possono esserci situazioni in cui è la relazione stessa a essere «peccaminosa»: l'altro costituito come nemico, servo, inferiore, escluso, lo si elimina o lo si strumentalizza. Oppure relazioni in sé buone, ma finalizzate a scopo cattivo. Ma il male si diffonde poi nella storia con una sua efficacia perché le scelte personali interagiscono reciprocamente. Noi siamo situati in contesti che orientano la nostra capacità di capire il bene o il male, ancora prima che di compierlo, influenzati da quanto gli altri prima di noi hanno capito come bene o come male. Si crea una mentalità. Si

potrebbero leggere in questa ottica le tentazioni di Gesù (cfr. Vangelo di Matteo, cap. 4, 1-11). Esse vertono esattamente sul modo in cui il gruppo organizzato che sta attorno a Gesù capisce che debba essere il Messia, un modo a cui Egli resiste, sottraendosi e proponendo a caro prezzo una diversa interpretazione. Pertanto l'efficacia storica del male media una tentazione che ci spinge a farci noi stessi collaboratori nel male.

#### Tra pensare e agire: la via dell'intercessione

Il male quindi non richiede tanto una spiegazione quanto una iniziativa morale, il male chiede un capovolgimento del senso della domanda: non «da dove?», ma «cosa verso?» il male. Esso non è lì per costruirci attorno un apparato esplicativo, ma per essere affrontato, combattuto, sradicato. L'eccesso del male, la sua eccedenza rispetto a ogni tentativo di spiegazione, trova la sua controparte nell'agire orientato a contrastarlo o almeno arginarlo, ad attutirne l'impatto sulla nostra vita personale e sociale. Il mistero del male va affrontato con l'agire responsabile, in ordine ai mezzi e ai fini, più che con disquisizioni che, se non sono del tutto inutili, troppo spesso si tramutano in forme di razionalizzazione oppure perfino deresponsabilizzazione. Non è uno screditamento della riflessione per comprendere il male, anzi la prima reazione di fronte al male mette in campo la ragione e la conoscenza. Questo evita la sua banalizzazione e la sua forza anestetica e consente di riconoscerlo criticamente, per smorzarne la potenza distruttiva e di promuovere il bene andando oltre il cieco attivismo. Ma occorre anche

andare oltre il solo riflettere.

Una pista in questa linea può definirsi come «mediazione» o «inter-cessione», intese come fraporsi e interporci (nel senso in cui parla di forze di interposizione nelle missioni, almeno teoricamente, di pace). Si tratta di mettersi e stare in mezzo ai conflitti per ricostruire sempre e di nuovo relazioni, legami, comunità, assumendo i costi che una tale posizione molto scomoda sempre comporta.

Mediare in questa accezione non significa scendere a intraprendere un cammino per contrastare il male. Un'etica del «mettersi in mezzo» costituisce l'esito di una coscienza che cammina, nella logica dell'esodo, verso una nuova assunzione di responsabilità nei confronti dell'altro in un contesto di male.

## Dis-conoscimento e violenza collettiva

Adolfo Ceretti

Criminologo

Il tema delle violenze collettive è decisamente complesso e tocca le sensibilità di ciascuno di noi, ci scuote e ci costringe a metterci a nudo di fronte a domande alle quali è difficilissimo rispondere: perché accade un genocidio? Perché nelle *banlieues* parigine le persone si rivoltano e mettono a ferro e fuoco interi quartieri? Da dove vengono questi comportamenti? Quali ricadute hanno sulle coscienze collettive? Per provare a rispondere a tali domande gli scienziati dell'uomo hanno fatto dei lunghi percorsi. È solo negli ultimi decenni, tuttavia, che giuristi, storici e scienziati dell'uomo hanno intrecciato le proprie riflessioni con un'inedita sensibilità che è stata fortemente acuita da tre eventi storici: la pulizia etnica condotta in Bosnia, il genocidio consumato in Ruanda e, su un fronte più positivo, l'istituzione della Commissione per la verità e la riconciliazione sudafricana. Quello delle violenze collettive è un tema ormai ineludibile: esse travolgono e stravolgono le identità, infrangono ogni progettualità futura e cancellano ogni orizzonte del passato. Sia a livello individuale (e ciò vale sia per i perpetratori che per le vittime) che a livello comunitario-istituzionale (per esempio, per i governi dei paesi coinvolti direttamente o indirettamente nella vicenda), il rischio è di avviare o consolidare dei meccanismi più o meno radicati di disconoscimento, vale a dire di negazione e di diniego degli orrori accaduti. Cedere a queste menzogne, significa cancellare la memoria e sostenere le politiche dell'oblio: per le vittime di questi massacri, è ciò che di peggio può accadere, anche se fin da subito non voglio sostenere la tesi che fare totale verità intorno a questi

accadimenti sia una panacea. Emily Dickinson, del resto, si chiedeva quanta verità l'uomo è in grado di sostenere. Ecco quindi che, per costruire politiche di verità su questi accadimenti, occorre tutta una serie di cautele che tengano conto dei traumi e delle sofferenze non solo di chi ha subito, ma anche di chi ha commesso questi orrori. Fin dagli albori del Novecento, cioè già a partire dagli studi di Gustav Le Bon sulle folle, si è consolidata la certezza che le violenze di massa corrispondono a criteri diversi dalle violenze individuali: tradizionalmente, l'inquadramento del comportamento individuale violento è avvenuto in una prospettiva psico-patologica che conferisce alla malattia mentale il ruolo di causa principale nel verificarsi di un delitto atroce. Questo mito psicopatologico è oggi finalmente in crisi: con Natali sto infatti lavorando a un libro dal titolo *La cosmologia degli attori violenti* che mostra come questi comportamenti non abbiano necessariamente una natura irrazionale e alienata, bensì seguano traccati intelleggibili. Per spiegare le violenze di massa occorre quindi fare un salto di paradigma rispetto al piano individuale ed elaborare delle categorie diverse. L'azione collettiva violenta e le sue ricadute sull'ambiente e sulla gerarchia sociale dipendono infatti da un ampio numero di persone, da un gruppo e quindi dalla sua capacità organizzativa, dalla sua coesione e dalla sua solidarietà. Esistono forme diversificate di violenza collettiva e la letteratura non è ovviamente riconducibile a un solo codice interpretativo. Tradizionalmente si distinguono forme spontanee quali, ad esempio, i linciaggi. Nel linciaggio il gruppo svolge un vero e proprio ruolo

di controllo sociale nei confronti del *diverso*: il singolo si sente parte di un organismo morale che riafferma il principio di giustizia violato. Letta in questa dimensione, l'azione collettiva violenta può essere intesa da attori differenti sia come un atto deviante, irrazionale e immorale, sia come il suo esatto opposto, ossia come un estremo tentativo di ristabilire l'ordine morale. E qui emerge con forza il messaggio doppio della violenza: male estremo da una parte e controllo sociale dall'altra.

Esistono poi forme di violenze collettive molto più organizzate e caratterizzate da una forte struttura gerarchica volta a mantenere con la coercizione l'unità fragile e assolutamente non scontata del gruppo sociale. Nel corso delle violenze collettive, vengono infatti violati principi morali considerati fondamentali per la gran parte dei componenti dei gruppi: se si pensa, ad esempio, alle "tigri" di Arkan nella ex Jugoslavia, è quasi inconcepibile pensare che, in questi gruppi che hanno commesso atti di violenza estrema quali stupri collettivi, erano presenti tranquilli ingegneri con famiglia. Ciò è possibile perché, nel caso delle violenze politiche, sono i governanti ad assumere il ruolo centrale di collanti per creare e mantenere quelle che chiamiamo *minoranze politiche radicali*. I rappresentanti politici con le loro ideologie hanno proprio la funzione di mobilitare socialmente quel popolo che difficilmente arriverebbe ad estremi genocidiali. La funzione che hanno avuto queste minoranze politiche radicali è stata quella di costruire e mettere a fuoco, soprattutto in momenti di caos e di paure diffuse, quella che con Natali

definiamo "interpretazione che ha l'evidenza del vedere": le persone possono violare i propri principi morali solo quando hanno ben chiaro gli obiettivi nemici da colpire e le modalità con cui farlo. Date queste premesse, si intende per violenza collettiva "il fatto di infliggere un danno fisico a persone o a cose con il coinvolgimento di almeno due perpetratori e un comportamento che è il risultato, almeno in parte, di un'intesa coordinata tra le persone che pongono in essere il comportamento". Per decifrare il fenomeno, questo deve essere affrontato analiticamente. De La Roche, ad esempio, ha studiato varie forme di violenze collettive mettendo a punto alcuni schemi paradigmatici: dalla combinazione di queste variabili si comincia a comprendere la genesi di tali comportamenti. De La Roche parla infatti dell'importanza che, all'interno dei gruppi, ha la *distanza relazionale*, vale a dire il livello con cui le persone partecipano alle vite altrui, misurabile da variabili quali il numero di legami delle persone, la frequenza e la durata del contatto tra loro, e la natura della loro relazione. In sintesi, i gruppi tratterebbero i colpevoli "sconosciuti" più duramente di quelli con i quali hanno contatti stretti. Non sempre questo è vero, altrimenti non scoppierebbero le guerre civili, ma, a un primo livello di spiegazione, può risultare utile. Un altro strumento interpretativo è quello di *distanza culturale*, misurabile attraverso le differenze tra individui e gruppi per quel che riguarda la loro lingua, la loro religione, le loro forme artistiche. Quando la violenza collettiva cade tra soggetti vicini da un punto di vista culturale tenderebbe a essere meno grave; se i soggetti sono

culturalmente distanti, il potenziale sarebbe altissimo. Un'altra categoria molto importante è quella della *interdipendenza funzionale* che è il grado in cui gli individui e i gruppi operano tra loro economicamente, politicamente e militarmente. Ciò significa che molto difficilmente un gruppo esercita violenza nei confronti di coloro che sono indispensabili per il mantenimento del proprio benessere. Le categorie appena elencate sono indubbiamente tranquillizzanti poiché cercano di dare delle spiegazioni molto razionali, ma sono facilmente sovvertibili perché, quando ci troviamo di fronte all'esplosione del caos, molti accadimenti non rientrano in nessuno di tali schemi. Un esempio: l'idea ingenua che l'umanità risieda nei confini del gruppo cade nel momento in cui si attua uno dei passaggi più drammatici dei processi che stiamo descrivendo, ossia l'estromissione da una comunità. Le persone possono essere escluse ed estromesse dallo scopo di giustizia, oppure percepite come non-entità da vittimizzare e/o sfruttare come nell'apartheid in Sudafrica. Con Federica Brunelli siamo stati un mese fa in Sud Africa per celebrare i 10 anni per l'inizio della Commissione per la verità e la riconciliazione e lì abbiamo incontrato persone che sono state severamente torturate: il processo di *cosificazione* che ci hanno descritto è stato davvero agghiacciante. Sono stati gli studi riguardanti l'altruismo, l'aggressività, i pregiudizi e le discriminazioni ad aprire finestre interessanti per quanto concerne la comprensione dei processi di esclusione. Marcella Ravenna, in un bellissimo libro edito dal Mulino dal titolo *Carnefici e vittime*, scrive che i processi di esclusione si attuano

fondamentalmente in situazioni di conflitto e si accompagnano alla svalutazione, alla cosificazione, alla presa di distanza nei confronti di determinati individui e gruppi. Costellazioni di bisogni, motivazioni e forze situazionali riducono o addirittura eliminano, in precise condizioni, le norme sociali che generalmente vietano alle persone di danneggiare o uccidere i propri simili: si tratta di un concetto che fatichiamo a comprendere perché noi siamo sempre convinti di essere al riparo da fatti del genere. Ma ciò non è assolutamente vero poiché, in determinate situazioni, possono saltare tutti quei contenitori esterni che normalmente ci trattengono dal tenere comportamenti violenti. Quindi, sostengo con forza che esclusioni, violenze e torture non dipendano tanto dall'irrazionalità, o almeno non esclusivamente dalla psicopatologia di chi li attua, quanto da una serie di *processi psicologici normali* rispetto a varie forme di influenza sociale. Accettare questa verità significa cominciare a comprendere che il bisogno di salvaguardare l'appartenenza a un gruppo sociale da noi ritenuto rilevante costituisce un fattore motivazionale decisivo nel favorire l'adesione a credenze, immagini del mondo e a linee d'azione indirizzate verso l'esclusione di altri. E questo viene confermato anche dal premio Nobel per l'economia Amartya Sen in un suo libro appena pubblicato dal titolo *Identità e violenza*. In una "scaletta" che sintetizzi gli elementi che possono favorire i processi violenti, un elemento fondamentale è il fatto che per produrre violenza è necessario fabbricare dei perpetratori: perpetratori e torturatori, infatti, non

si nasce, ma si diventa. A tal proposito, Françoise Sironi, psichiatra francese che a Parigi cura le vittime dei genocidi, scrive che i torturati si costruiscono attraverso una violenta esperienza di *deculturazione*, vale a dire attraverso una iniziazione specifica con tecniche traumatiche che trasforma l'identità del singolo rompendo con gli universi di riferimento abituali. Lo scopo è di produrre esseri nuovi che si differenziano non solo da quelli che erano prima dell'iniziazione, ma anche da tutti gli altri soggetti civili e militari. Ancora una volta le tigri di Arkan ci aiutano a capire quanto accade: *deculturare* vuol dire semplicemente rompere le strutture simboliche che ci legano, ad esempio, alla famiglia. Il fatto di prendere delle persone, separarle dal loro habitat naturale e cominciare a istruirle producendo nuovi livelli d'identità costituisce sicuramente un primo passo; il secondo è quello della *de-individuazione*, un processo psicologico che riduce la propria autoconsapevolezza e identità sociale aumentando il senso di anonimato e di responsabilità diffusa. Affinché io possa diventare un perpetratore o un torturatore, è essenziale che io recida ogni legame nei confronti delle norme: nel momento in cui mi sento meno responsabile individualmente per quello che sto facendo perché c'è una responsabilità diffusa, condivisa con tutti i miei compagni e superiori, mi convinco che le conseguenze delle mie azioni sono radicalmente ridotte. Un ulteriore elemento, oltre alla deculturazione e della de-individuazione, è quello dell'*obbedienza all'autorità*. Esperimenti molto interessanti hanno dimostrato che le persone costrette ad obbedire a un sistema gerarchico

agiscono secondo quello che viene definito uno *stato eteronomico*: l'individuo si sente un semplice strumento per eseguire gli ordini (atroci) dell'autorità. Gli studi sulla obbedienza all'autorità ci dicono che, per perpetrare questi crimini atroci, occorre avere un nemico preciso. Un passaggio decisivo è, come insegna Zimbardo, la maggiore permeabilità tra bene e male che si manifesta in alcune e specifiche condizioni. Quando siamo in presenza di una ideologia, quando ci si trova in un contesto nuovo privo di figure di riferimento, quando c'è uno spostamento della responsabilità delle azioni individuali sulle autorità, in tutte queste condizioni la permeabilità tra bene e male si fa molto più incerta e le persone sono - Abu Ghraib insegna - molto più propense a commettere delitti orribili. L'individuazione di un nemico è quindi una necessità: noi viviamo in una società dove l'incertezza e la paura producono il bisogno di capire e strutturare le situazioni, ricercando spiegazioni possibili ai conflitti in atto. Esistono quindi nemici reali e nemici immaginari, in ogni caso, affinché si scatenino questi comportamenti violenti collettivi, è decisiva quella che viene chiamata *delegittimazione del nemico* attraverso una categorizzazione altamente negativa. Ora, quando si diceva che i Tutsi dovevano essere tagliati (la conformazione etnica, costruita *ad hoc* in Ruanda attraverso le leggi e istituzioni del post colonialismo, ha fatto sì che i Tutsi fossero più alti degli Huto) si attuava una demonizzazione del nemico che aveva l'evidenza del vedere. Quando una minoranza politica, quella che prima avevamo definito come minoranza

politica e radicale, opera un'interpretazione che ha questa evidenza del vedere, ecco che stabilisce un *target* e un obiettivo ben preciso. La frase con cui chiudo l'intervento è quella di Jovan Raskovic. Raskovic, leader del partito democratico serbo dal 1990, fornisce una spiegazione lucida e agghiacciante su ciò che è avvenuto nei Balcani, dove il sapere sull'identità dell'altro è stato travisato da una precisa politica di dichiarazioni delegittimanti da parte di diversi leader slavi. Nel 1992 Raskovic disse davanti alle telecamere: «Sono responsabile di aver perpetrato questa guerra, anche se non dal punto di vista militare. Nulla sarebbe accaduto se non avessi creato questa tensione emotiva nella mia gente. Io e il mio partito abbiamo dato fuoco alle polveri del nazionalismo serbo, abbiamo guidato questo popolo dandogli un'identità». È quell'identità unica che venne difesa e che costituì la premessa per i delitti atroci che oggi noi conosciamo. Ciò che fa davvero rabbrivire è che Raskovic è uno psichiatra e quindi conosceva bene tutti i meccanismi intrapsichici sui quali si poteva lavorare per costruire questi orrori.

Il Male appare da sempre una realtà fondamentale per comprendere le tragedie della storia, gli eventi dove la violenza emerge negli scontri tra uomo e uomo, tra le diverse civiltà, nelle grandi problematiche poste dall'ambiente, dai mutamenti sociali, dagli insanabili conflitti tra ideologie e religioni. Da millenni la filosofia, le religioni (...) hanno tentato di comprendere l'origine di questa realtà così difficile da spiegare, interpretare, giustificare. Ogni riflessione sul male, direbbe Ricoeur, è "una sfida senza pari" per il pensiero. Genocidi impensabili ed efferati, come la Shoah, i massacri degli armeni, degli herero, dei cambogiani, degli hutu, crimini contro l'umanità, ideologie che si affermano attraverso le più atroci violenze di pulizia etnica... malattia, schiavitù, violenza, fame, guerra, camere a gas, fucilazioni di massa, deportazioni, campi di lavoro. Perché la vita dell'uomo non sembra fare a meno della violenza, fino a provocare il grido della vittima innocente? Come giustificare il suo lamento? Quale ragione potrebbe giustificare il male contro il bambino inerte? Come c'è una gratuità dell'azione del bene (*bonum diffusivum sui*), così il male sembra diffondersi, per la semplice ragione di annientare, di portare la morte. Tutta la storia è contrassegnata dalla presenza di questa realtà... Dal male siamo tutti colpiti. In questa conversazione, cercheremo di comprendere questa realtà attraverso un percorso prevalentemente biblico. Diverse figure simboliche si susseguono senza soluzione di continuità, come il serpente in Genesi, il drago nell'Apocalisse... Cosa mettono in scena queste figure?

**La Croce come maledizione. Il Bene si fa peccato e lo smaschera**  
 Uno studio iconografico sul male sarebbe immenso. Ogni epoca ne ha dato le proprie interpretazioni. Ci limiteremo dunque solo a dare alcune chiavi di lettura. Nella storia dell'Occidente, una delle immagini più ricorrenti legate al male è la Croce. Simbolo della cristianità, forse oggi ha perduto il significato di scandalo che aveva per i primi cristiani. È un'immagine alla quale siamo ormai abituati da tempo e forse per questo difficilmente ci lasciamo interrogare dal suo significato. Gesù, colui che incarna la speranza messianica del popolo di Israele, viene processato, condannato secondo la Legge mosaica e ucciso di morte violenta. Il Figlio di Dio, colui che ha predicato la pace, la riconciliazione e il perdono è messo a morte. Perché? Inchiodato a un palo è oggetto di scherno. Come se si trattasse di un delinquente. La Legge di Israele, dice il Deuteronomio, dichiara maledetti coloro che sono *messi a morte* e *appesi a un albero* per crimine capitale (Dt 21, 23). La crocifissione cade sotto questa maledizione. Gesù è maledetto. Infatti, secondo la Legge Gesù è colpevole. Attraverso gli scribi, i farisei, i sommi sacerdoti, è accusato da Satana di non rispettare la legge: blasfema, proclamandosi figlio di Dio, guarisce i malati il giorno di sabato contro l'indicazione della legge di non lavorare, ha come discepoli pubblicani e prostitute, non rispetta le leggi di purificazione. Il figlio di Dio è messo a morte dalla Legge.

Abbiamo diversi interlocutori. Per comprendere la realtà del male, occorre cercare di mettere in relazione la Legge, il Cristo e Satana,

incarnazione del male stesso. La Legge era stata data da Dio a Mosè perché Israele vivesse, diventasse un popolo e prosperasse. Perché contenesse la violenza - la legge del taglione è pensata proprio per evitare la spirale della violenza e per scongiurare che un atto violento origini una serie di rimandi all'infinito - perché stabilisse un limite attraverso una vendetta pari al male subito.

Per Paolo, Satana si serve invece della legge come strumento d'accusa per perdere l'uomo davanti a Dio. La legge accusa l'uomo, perché l'uomo appare come incapace di rispettarla. E Satana fa valere la Legge per accusarlo, per farlo morire. Come dire: Dio ti ha comandato di rispettare la Legge dicendoti che è per la tua vita. Ma non è vero: se tu non puoi rispettarla, è perché Dio non ti vuole bene. Ti vuole accusare per farti morire. Dio è malvagio. Il male assume la Legge come strumento per accusare l'uomo, sulla base della stessa Legge. La Legge in sé è buona, ma l'uso che ne viene fatto è malvagio. È un'idea centrale della lettera ai Romani

*È il peccato che, al fine di apparire peccato, si servi di una cosa buona (la Legge) per procurarmi la morte. (Rom 7, 5)*

Da questa relazione tra Dio, la Legge e Satana possiamo meglio comprendere la realtà del male. Il male: portare la morte attraverso una cosa buona. Il male si serve di una cosa buona per trasformarla in strumento di morte. Satana gioca sulla menzogna. Si serve della Legge per alimentare il male. Satana, in nome della "buona" Legge uccide il giusto. Il male trasforma il sì alla vita nella

## Rappresentazioni di "male"

Andrea Dall'Asta S.I.  
 Direttore Galleria San Fedele, Milano

sua negazione. È la perversione del senso. All'ingresso del campo di sterminio nazista era scritto: *Il lavoro nobilita l'uomo*. Si dice una cosa giusta per pervertirne il significato. Il campo di lavoro che dovrebbe *nobilitare* - il lavoro effettivamente nobilita - si trasforma in luogo di morte. Come per la Legge: ne viene pervertito il significato. Quando Satana parla in nome della Legge in realtà sta accusando l'uomo, per farlo morire.

Il corpo di Cristo appare come quello dell'ingiusto. Questo corpo è simile a quello di un peccatore giustamente punito. Il palo si presenta come il luogo della giustizia. E gli uomini ne restano affascinati perché il peccato e la disfatta del corpo che si fa orrore si raggiungono. Quel corpo che incarna il peccato giustamente deve morire. E la morte dell'uomo si fa spettacolo, così per tutto il Medioevo, la Rivoluzione francese... La disfatta del corpo può essere riservata solo all'ingiusto, al peccatore.

La tradizione greca affermava l'identità del bello e del buono. Era il principio della *kalokagatia*. In questo caso sembra l'affermazione del suo contrario. Il bene ha le sembianze dell'ingiusto, del condannato giustamente, del peccato, di ciò che non attira il nostro sguardo, anzi lo respinge. Poiché Dio ha fatto apparire suo figlio alla somiglianza della carne di peccato:

*Colui che non aveva conosciuto il peccato, Dio lo trattò da peccato in nostro favore, perché noi potessimo diventare per mezzo di lui giustizia di Dio. (2 Cor 5, 21)*

Il santo, il figlio di Dio, è flagellato, umiliato e schernito. Gesù assume le apparenze del peccato, del male stesso!

Infatti, come dice Paolo di Tarso, il Cristo ci ha salvati

*... diventando lui stesso maledizione per noi, poiché sta scritto: maledetto chi pende dal legno. (Gal 3, 13)*

Satana è l'accusatore. Accusa il Cristo di non rispettare la Legge e per questo deve morire. Satana si pone dunque al posto della giustizia, ma vuole pervertire il significato per cui la Legge è stata donata. La trappola di Satana consiste nel fare credere che il Dio della giustizia non perdona, che tiene in mano le tavole della Legge, pronto a giudicare e a condannare. Satana nasconde che il Dio della giustizia è lo stesso Dio che giustifica. In quanto Dio è perfetto, perché in lui la giustizia coincide con la sua misericordia. Satana fa in modo che il Figlio sia identificato a colui che è stato giustamente punito, al peccato. Perché la Legge è stata data da Dio.

Satana presenta l'immagine di un Dio che punisce sulla base della Legge che lui stesso ha donato. Satana perverte l'immagine di Dio, facendo credere che l'accusatore non è lui, ma Dio stesso attraverso la sua stessa Legge.

Si tratta di smascherare l'Accusatore - Satana. Sul piano delle rappresentazioni, Satana è raffigurato attraverso immagini come il serpente, il drago... Immagini inafferrabili, che scivolano, che non si lasciano prendere per

mano. Non si può tenere in mano un serpente. Scivola, come le sue parole. Come smascherare il male? Si tratta di vedere, di essere guariti dalla cecità. Attraverso la nostra vista, occorre sapere vedere il giusto. Occorre vedere nel corpo di Gesù che assomiglia a quello di un peccatore il corpo stesso del giusto.

Tuttavia, in che modo salva? Nel libro dei *Numeri*, durante la traversata nel deserto, colui che contemplava il serpente di bronzo, dopo essere stato morso dal veleno mortale di un serpente - chiaro è il riferimento al serpente di Genesi - aveva salva la vita. Giovanni ne esplicita la ragione: colui che guarda la causa della morte, è guarito (Gv 3, 14). Perché sa riconoscerla ed evitarla. Per noi, attraverso la visione della Croce esibita come il serpente, si tratta di fare morire le seducenti apparenze dietro le quali il bene si nasconde. Dietro le apparenze di male, occorre riconoscere il bene. Le apparenze di bene possono infatti ingannare. Bisogna riconoscere come uomini considerati giusti e religiosi, come gli scribi, i farisei e i sommi sacerdoti, fanno Alleanza con Erode. Come tanti uomini giusti di oggi, che in realtà si nascondono dietro l'ipocrisia, la menzogna.

Il male è la personificazione del desiderio di morte, dell'ipocrisia, della menzogna. Il male non è in ciò che provoca la morte, ma nella volontà che la vuole. È nella volontà che lavora per il trionfo della morte. Ma, alla fine, il male è destinato ad auto-distruggersi. Il male si auto-distrugge cadendo nella trappola che lui stesso ha costruito.

*Egli scava un pozzo profondo e cade nella fossa che ha fatto.* (Sal 7, 16)

Come accade per il faraone d'Egitto. Il faraone vuole fare precipitare nell'acqua Israele, ma precipita lui stesso. Israele al contrario passa. La morte, il cui ritratto è quello del faraone, che abitualmente inghiotte, è stata inghiottita.

#### Strumento del male: la bocca

Lo strumento normale del male è la bocca che divora. Ma la bocca è anche lo strumento del male che si rivolge contro se stesso.

La bocca è la fossa che va a chiudersi su colui che ha voluto aprirla. La bocca, il tubo digestivo, l'intestino, sono la riduzione microscopica del tartaro tenebroso e dei meandri infernali. Sono luoghi legati alla paura, al perdersi, all'incapacità di controllo. E la bocca imprigiona.

Il simbolo del male è la bocca che inghiotte. Vi è tutto. La lingua della menzogna, i denti della violenza, l'orifizio che inghiotte. È spesso raffigurata dalla gola di una bestia che divora. La bocca rinvia alla lingua e dunque alla parola. La parola riconduce al pensiero e dunque a un progetto. Il male non è dunque immediatamente percepito come un andare oltre una passione, quasi l'uomo fosse incapace di dominare il proprio istinto. Un oltrepassare un limite. Il male è dapprima progetto che vuole andare fino in fondo, poiché i nemici vogliono uccidere. Esprime la precisa consapevolezza di uccidere.

*Tramano di togliermi la vita.* (Sal 31, 14)

È un tema ossessivo che attraversa

tutta la Bibbia. D'altronde, all'origine della storia dell'uomo non c'è forse la violenza?

Caino uccide Abele, Esau vuole uccidere suo fratello, i fratelli di Giuseppe vogliono la sua morte, Saul perseguita Davide. Gesù, l'agnello, è perseguitato.

#### Invidia: bocca, mare, mostro marino, il drago

Per tradurre questo desiderio di morte esiste una parola: l'invidia. Sempre bruciante. E l'invidia porta la morte. È la stessa insopprimibile invidia di Satana, invidioso di Gesù, perché diversamente da lui, non ha saputo vivere la scelta del giusto.

*Ma la morte è entrata nel mondo per l'invidia del diavolo e ne fanno esperienza coloro che gli appartengono.* (Sap 2, 24)

L'invidia fa soffrire per un bene appartenente a un altro. Questo male radicale è espresso con immagini tratte dalla natura associate a mostri. La bocca aperta dell'invidia è la stessa forza del mare insaziabile che inghiotte. Il mare è infatti come un mostro, spesso confuso con la morte che racchiude tutto quanto è possibile nel suo ventre.

*Salvami dal fango, che io non affondi, Liberami dai miei nemici e dalle acque profonde.*

*Non mi sommergano i flutti delle acque e il vortice non mi travolga. L'abisso non chiuda su di me la sua bocca.* (Sal 69, 15-16)

Nel Nuovo Testamento, una lettura della storia intera è proposta in enigmi e simboli: *Apocalisse* di Giovanni. Un

drago minaccia una donna.

È l'umanità, la nuova Eva che partorisce. Il dragone si appresta a divorare il suo bambino nato da poco (Ap 12,4). Questo drago è l'antico serpente, il Diavolo o Satana (Ap 12,9).

#### Male-Prigione-mostro

Il male imprigiona. Il bene libera.

Questa liberazione è la salvezza.

Dio ti libera strappandoti, traendoti con forza dal male, dalla morte, dalla prigione, declinazioni dei simboli del male. Dio ti strappa dalla gola che inghiotte, dalle acque, dalle reti, dalla morte, dalle mani di un altro, dagli oppressori, dai nemici.

*Dalle Altezze, tende la mano per prendermi, mi trae dall'abisso delle acque mi libera da un potente nemico da avversari più forti di noi.* (Ps 18, 17-18)

La salvezza è più forte di noi. Per esempio, in una palude sprofondiamo, siamo come inghiottiti. Si può forse lottare contro una palude? Possiamo solo esserne strappati. Il male è una colla, una trappola, una fossa, una palude. Non si può lottare. Lo si fugge, ci si mette al di fuori della sua presa. Israele non fa guerra all'Egitto, ma fugge le sue prigioni. Dal lato dell'uomo è una fuga. Per questo, occorre chiamare, gridare attraverso le sbarre della nostra prigione. La salvezza viene da Dio. Tuttavia si tratta di una salvezza attiva. L'azione non dona la salvezza, ma la salvezza dona l'agire. Libertà è capacità d'azione. Se il drago è il simbolo del male, l'uccello è simbolo della libertà. Ritornano i simboli dell'*Apocalisse*. Il Drago si lancia all'inseguimento della donna (Ap 12, 14).

Ma essa ricevette le due ali della grande aquila per volare al deserto fino al rifugio. Questo evoca il popolo inseguito fino al deserto e al Sinai. Nelle immagini dell'umanità si ritrova la lotta dell'uccello contro il serpente. Ora, il serpente antico è il Drago! (Ap 12, 9).

E il drago è una figura mostruosa, formato dalla copresenza di tanti elementi animali. Come Satana. Il male si manifesta allora come caos, mescolanza da cui l'uomo è chiamato a liberarsi. Come dire: il drago è caos, il suo essere è una commistione tra animale e umano. Non è ancora cosmo. In lui, ogni ordine è sconvolto. In questo senso, lasciano pensare tante rappresentazioni contemporanee che esaltano l'ibrido, la continua frammentazione dell'identità umana in una sorta di irriducibile camaleontismo. Come l'esaltazione contemporanea della figura del mostro, dell'identità senza identità, della contaminazione tra umano e animale. Essere salvati significa invece accettare un processo di umanizzazione.

La salvezza si canta nella lode. La lode ci fa uscire da noi stessi. La lode e il ringraziamento sono l'espressione perfetta della salvezza. La lode è lode verso un Dio che ti salva.

Nell'*Apocalisse*, alla fine della Bibbia, Satana è definitivamente sconfitto. La lode cancella ogni connivenza con Satana. Perché esprime fiducia verso il Dio della vita. Cancella ogni paura. E questo lo si vive insieme. Come in un canto d'amore. Perché il vero bene è sempre condiviso. La *Sapienza* si dirige verso il bene con la stessa forza dell'amore.

#### La luce tra verità e menzogna

Se c'è un mistero del male, è il fatto che il male seduce. Luce di morte. Non è l'atto mostruoso, quanto la volontà che sceglie per la morte. E la morte non solo può, ma si vuole fare passare per vita. Il male è come una luce di morte. Come quando il pescatore getta la sua rete durante la notte e pone luci a fianco della barca, per fare salire i pesci in superficie. Dirigendosi verso quella luce seducente e sconosciuta, conoscono la terribilità della morte. Gelida luce che affascina, inganna e uccide. Luce nera che diffonde una oscurità diffusa, di morte, e al tempo stesso dà l'illusione di vedere le cose. Luce che illude, conturba. Per questo, la vita è come un campo di battaglia, in cui occorre riconoscere le trame invisibili del male per non cadere nelle sue reti.

Il mondo greco, chiedendosi come raggiungere la vita felice, cerca di sfuggire ai mali, interni ed esterni, da cui è attraversata l'esistenza: errori, dispiaceri, schiavitù, violenze... Il linguaggio segnala l'assenza di una presenza, di verità, di ragione, di pace, di libertà, di salute. Assenza di movimento, come segno di perfezione... Il male è mancanza o dipende da una mancanza. Indica una privazione. La modalità si esprime attraverso il prefisso negativo dell'*alfa*. Non ha uno statuto specifico. Non è auto-consistente. Se qualcosa è, non può che essere necessariamente bene. Non c'è nulla di male per ciò che *non* è. Ogni male è mancanza, difetto. Agostino, riprendendo Plotino, dimostra che il male a rigore è *nulla*. Come il silenzio che *non* è se non assenza di rumore. Come le tenebre che non sono altro che assenza di luce. Tutte le teodicee antiche

cercheranno di privare il male di ogni essenzialità per ridurlo a una dimensione secondaria, per collocarlo all'ombra del Bene. Il male è trasformato in un'ombra. Nulla più. Il male si integra come in un grande affresco dominato dalla luce, la cui funzione appare solo quella di permettere l'accentuazione dei colori. Non vi è un conflitto tra i diversi elementi. Ma vi è un principio compositivo in cui tutto vive di una propria armonia. Non c'è un dramma che mette a confronto gli avversari, ma un accordo d'insieme. Ombra-luce: in un'opera di Duccio o di Piero, tutto appare dominato dalla luce, simbolo della presenza di Dio che avvolge tutte le cose. L'ombra appare debolmente, non sembra avere un'esistenza propria.

Un fondamento biblico-teologico è all'origine di un'estetica che fa della luce un aspetto centrale. Il Cristo ci riscatta, *illuminandoci*, perché il Cristo è vera luce. *Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita* (Gv 8, 12). Luce e vita sono indissolubilmente legate. Luce che viene dall'abisso delle Origini. La verità è luce. Luce che manifesta una presenza. Il simbolismo della luce è dunque in relazione a un aspetto fondamentale dell'estetica cristiana. La luce è manifestazione della gloria di Dio. Come nell'estetica neoplatonica. La luce è simbolo della presenza del divino. Dio è luce e bellezza infinita. L'oro è simbolo della trasfigurazione della natura umana. L'oro è simbolo dell'incorruttibile, di ciò che è assolutamente semplice. Rappresenta colui che rileva direttamente dell'ordine dell'Intelligibilità del

Principio. È manifestazione visibile delle Origini, della verità e dell'autenticità di tutte le cose. Grazie all'oro, Dio che è al di là dell'essere, si fa vedere. Il credente può così nascere nelle cose come per concentrazione e venuta a lui del visibile. Grazie all'oro, il visibile può nascere nell'uomo come se il suo sguardo potesse vederlo per la prima volta, come in un solo atto, in una apparizione improvvisa e immediata, nata dalla luce, come in un istante di soppressione della nozione di temporalità, in una visione sinottica di passato, presente e futuro. L'oro crea uno spazio atmosferico in cui tutti gli elementi dell'architettura si perdono e si dissolvono nella luce.

In questo spazio tutto è finalizzato all'eliminazione dell'ombra. Lo spazio è abitato dalla grazia della luce del giorno, nel superamento di ogni aspetto notturno dell'esperienza umana, ancora attraversata dal peccato. La luce è fondo, fondo stesso della vita, forma senza forma. Luce impalpabile, trascendente, creata da un gioco continuo di movimenti di colori. La luce è anticipazione della gloria paradisiaca, luce di rivelazione, che si decompone nella molteplicità dei colori, per unificarsi e ricomporsi in sorgente primordiale di vita. Luogo di preghiera. In questo senso le icone non cercano di imitare il reale, ma esprimono la nascita del fedele al cuore del mondo ricondotto alla sua verità. Guardiamo la luce per diventare luce. La luce dell'oro è emanazione spirituale, che si fa colore, incontrando l'opacità della materia. Non ci può essere nero, ma solo intensificazione dei singoli colori. L'oro è flusso luminoso che si dispiega grazie al desiderio di Dio di comunicarsi agli uomini, fino agli ultimi confini del

visibile. Fondo oro, come spazio di levitazione sospeso. Spazio della grazia. Come se vibrasse leggermente nell'aria sottile di un'eternità senza tempo. Arte della luce perché Cristo stesso è luce, che si diffonde dappertutto, come un profumo. Il fondo oro crea uno spazio d'irradiazione di luce che diventa ambiente luminoso che rende visibile le cose e gli esseri del mondo. Apoteosi del vedere. Spazi di silenzio. Ritmo che si fa teoria senza fine dei martiri che si dirigono con i loro doni verso il Cristo e la Vergine. Processione silenziosa dei santi, come i grani del rosario. Se Dio è all'origine di tutte le cose, l'universo si manifesta come una cascata luminosa che sgorga dalla sorgente originaria, secondo un meraviglioso irradiazione che si materializza in tutta la creazione. Nella *Summa Teologica* di Tommaso d'Aquino, il fine dell'uomo si conclude con la *visio beatifica*, con la visione di Dio. L'oro è manifestazione della grazia che avvolge l'ordine della natura. *Natura preambula est ad gratiam*, è l'adagio tomista: tutte le realtà umane sono precedute dalla luce della grazia. Teologia ed estetica s'incontrano per parlare lo stesso linguaggio su Dio.

Con l'avvento della modernità cambia il modo di *abitare la luce*. Alla tavola dipinta prima su di un fondo oro poi su di un paesaggio naturale, si instaura un nuovo regime dei colori e della luce. Segno di una trasformazione su un piano telogico culturale e spirituale, di cui Caravaggio è forse uno dei primi interpreti. Al fondo di gesso che preparava la stesura dei colori, Caravaggio sostituisce un fondo scuro

rosso-bruno, sulle quali pone le ombre più forti o le luci più intense. L'intensità luminosa passa quindi da un massimo di luce a un massimo di oscurità, attraverso una molteplicità infinita di passaggi e di gradazioni. In Caravaggio, tutto si distingue dal grado, da una progressione infinita della luce. La diversità consiste nella differente gradazione di toni. Il quadro cambia statuto. La luce? Il fondo non è più il *Tutto luminoso* di cui le figure sono irradiazioni colorate. Le figure sorgono dal fondo scuro, come se gli appartenessero. Anche i colori scaturiscono dal fondo, come se fossero testimoni della natura oscura dalla quale emergono. C'è una inseparabilità del chiaro e dell'oscuro. Si tratta dello stesso Uno-Tutto da cui emerge la luce. Tuttavia, non c'è che un solo e stesso fondo. È come se la luce e le tenebre appartenessero allo stesso fondo indistinto da cui scaturisce la dialettica cosmica.

Nel Caravaggio un forte fiotto luminoso investe i personaggi, gli oggetti. In realtà si tratta spesso della presenza di più sorgenti luminose che interagiscono tra loro. Se alla luce è sempre associata la luminosità di Dio, le tenebre sono sempre in relazione al mondo del peccato in cui l'uomo vive. Il chiaro non cessa di sprofondare nell'oscuro. Il chiaro esce dallo scuro. E l'oscurità è come sempre pronta a prendere il sopravvento. Si comprende l'importanza dello sfondo nero. Se il nero separa e stacca violentemente le figure dal fondo, è per ottenere un effetto visuale, avente il fine di sottolineare un'emergenza e un sorgere che nasce dall'irruzione della luce. Se il fondo diventa nero, solo il raggio di luce può illuminare la forma. Ma questa forma è l'uomo stesso che

si presenta sulla scena della vita nella sua verità. L'emergenza del rilievo sul fondo nero non è funzione di una relazione semplicemente spaziale, ma di un nuovo ordine spirituale e interpersonale.

L'uomo non vive più in una realtà dominata dalla luce. La logica della distribuzione delle ombre e delle luci cambia completamente. L'uomo emerge da una realtà di tenebra. Solo la luce della grazia di Dio lo può salvare. La luce di Dio lo libera. Il male assume tutta la sua forza, la sua consistenza. La vita è dramma, lotta continua, battaglia interminabile tra luce e tenebra. L'ombra non è più semplicemente pallida ombra sottomessa alla luce. Si fa ombra tenebrosa, inafferrabile. Oscurità confusa, irrazionale. Luogo di peccato. Spazio difficilmente misurabile, perché coincide con la realtà insondabile dell'uomo. Su questo dramma, su questa battaglia tra luce e oscurità si gioca la storia dell'uomo. Se la luce non riesce a emergere, la morte rischia allora di prendere il sopravvento.

Trionfo della morte. Come è accaduto tante volte nella storia, nel corso del Novecento. L'oscurità si fa luce nera che attraversa le tragedie di tutti i morti, vittime della violenza. Il Male è luce nera. Il male non è un errore di calcolo, uno sbaglio, una disattenzione. Un errore di prospettiva. L'oscurità non è solo una luce che si sottrae, che viene meno. Una luce sempre più debole. L'oscurità si fa luce nera, progetto di morte. Luce nera che non crea alcuna ombra.

Il male non costituisce un momento da superare all'interno di una dialettica. Il male è sfida, rivolta,

negazione dell'essere. Non è un aspetto teorico, ma sconvolgente. Fa parte dell'esperienza umana. Esperienza terrificante.

#### Conclusione

Come superare il male? Non certo rispondendo male contro male, violenza contro violenza. Nemmeno proiettando la dimensione del giudizio in una prospettiva escatologica, secondo una logica retributiva. È significativo che nel Novecento si riscopra la figura del *Christus Patiens*. Il Cristo porta sulle proprie spalle i drammi e le sofferenze del nostro presente. Il Cristo è il simbolo di tutte le vittime innocenti dell'umanità, di tutti coloro che sono stati giustiziati, senza alcuna difesa, da una legge che uccide. *Christus patiens*, simbolo dell'uomo che attraversa la morte. Senza colpa. La sua vita non si conclude con la morte, ma con la risurrezione. Da parte del Padre.

La luce diventa tutto ciò che promuove l'umano. Luce come processo di umanizzazione dell'uomo. In questa logica, umano e divino si incontrano. Questa luce apre alla strada della responsabilità reciproca, della fraternità, della condivisione. Nel *Christus Patiens*, Dio sceglie l'uomo, colui che assume il peccato dell'altro senza cadere nella spirale della violenza. Colui che accetta la strada della riconciliazione e del perdono. È forse questa l'unica risposta al male, perché il male è interrogativo senza risposta. Di fronte al male c'è spazio solo per l'interrogativo insopprimibile, che sembra rimanere senza risposta: "Perché?". È lo stesso interrogativo che Gesù rivolse al Padre dall'alto della Croce:

*Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?* (Mt 27, 46). È il grido di fronte al quale ogni tentativo di comporre il male all'interno di una visione armonica e coerente è messo in crisi senza possibilità di appello. La morte del bambino innocente non sta all'interno di alcuna visione armonica della realtà. Di fronte al quale si può essere liberati dalla forza dell'amore di Dio.

Al male, la risposta è la responsabilità dell'uomo verso l'altro uomo. Al male c'è la risposta del prendersi cura. Come in questo video di Bill Viola. Del Cristo, simbolo dell'umanità, si prende cura Maria, simbolo della Chiesa, della fraternità di una comunità. L'unica risposta al male è prendersi cura gli uni degli altri, nell'affermazione di un amore, che è lo stesso amore di Dio per l'uomo. Solo grazie a questo amore, l'uomo può diventare pienamente uomo.

## VISIONE 9/11 di Alejandro G. Iñárritu

Le immagini dell'episodio di Iñárritu del film collettivo *9/11* sono l'introduzione più efficace al percorso che vorrei proporvi, in quanto sviluppate più sull'udito che sulla vista, più sull'assenza di immagini che sull'eccesso. È una scelta concettualmente molto forte. Credo che le immagini del crollo delle torri di New York siano state quelle in assoluto più viste nella storia dell'umanità. La monumentalità del crollo e delle torri che bruciano, la reiterazione del gesto dell'aereo che si infila nella torre... sono immagini a cui siamo ormai assuefatti e che hanno stemperato non solo l'orrore, ma anche il desiderio di conoscere cosa c'è dietro *quell'orrore*. In particolare, ricordo le immagini dei fazzoletti bianchi sventolati alle finestre. Cos'erano: un saluto, un addio, un segno di resa? C'era una profonda umanità in quel gesto. C'era il tentativo di isolarsi per un momento dalla tragedia collettiva e di ritagliare spazio per i singoli individui, rendendo, forse, il male più accessibile alla conoscenza, assottigliandolo, rendendolo più a misura d'uomo, meno disumano e mastodontico. Le torri gemelle sono uno degli esempi classici di morte senza corpo: sono stati rinvenuti i frammenti, c'è stata una cura quasi maniacale nel ricostruire anche il minimo ritrovamento per poter dare una identità ai morti. E la morte senza corpo è una delle sfide concettuali contenute nel mio libro. Il percorso che propongo è una particolare declinazione del male che, nella sua concezione più tipicamente novecentesca è la violenza, la guerra

e la morte a esse legata.

La scommessa intellettuale che mi ha mosso in questa direzione è la possibilità di storicizzare la guerra non solo dal punto di vista storico, ma, soprattutto, in termini geopolitici, raffigurando cioè il più delle volte una guerra senza morti, senza corpi. Spesso, infatti, la guerra può assumere delle forme astratte: quello che succede concretamente nel campo e che, in definitiva, la guerra lascia dietro di sé non si trova. Quanti ossimori e definizioni come *guerra umanitaria* o *peacekeeping* si incontrano quando si tenta di definire quelle guerre che erano e tali sono rimaste? Questo è il tentativo di allontanare la guerra dalla nostra conoscenza reale.

Nel mio percorso mi sono imbattuto in un altro tipo di sfida, in un altro tipo di provocazione, molto più sottile e affascinante: quella che, in qualche modo, sottrae la guerra alla dimensione umana. Hillman, ad esempio, definisce la guerra inumana, non perché essa sia contro l'umanità, ma perché appartiene a qualcosa che non c'entra niente con lo spazio e il tempo in cui vivono gli uomini. È come se la guerra fosse una sorta di divinità astratta e lontana, un archetipo senza tempo e senza spazio, che preesiste all'uomo e che continuerà ad esserci dopo, quando gli uomini non ci saranno più: una divinità da adorare o da odiare, ma non conoscibile e che non si può combattere. La dimensione di guerra destoricizzata e archetipica, è un'altra delle sfide da affrontare. L'operazione che ho fatto è stato di tentare di conoscerla attraverso quello che essa lascia sul terreno, cioè i corpi dei morti. È una prospettiva metodologica che apre orizzonti

conoscitivi insoliti all'interno dei percorsi di ricerca tradizionali come all'interno della mia disciplina, la storia contemporanea. Per poter lavorare su questa ipotesi, avevo bisogno, come tutti gli storici, di fonti, di documenti, di prove e archivi. È in questa direzione che ho incontrato i corpi. Attraverso il trattamento del corpo del nemico ucciso, la sua cancellazione, la sua esibizione, la sua sparizione in una fossa comune, la sua ostentazione sulle piazze della città, il suo precipitare nell'oceano per non lasciare tracce, il suo essere bruciato, il suo essere vilipeso e solo qualche volta il suo essere onorato e rispettato. In tutto questo è possibile ricostruire gli identikit non solo delle vittime, ma anche dei carnefici. Questo è un percorso che restituisce una tipologia della guerra: a ognuno di questi trattamenti corrisponde un modello diverso di guerra, di relazioni tra le guerre e un modello che si può anche storicizzare, cioè disporre lungo un asse cronologico e quindi interpretare e conoscere. Naturalmente i corpi con cui mi trovavo a lavorare non erano reali e concreti - non andavo materialmente nelle fosse, nelle tombe - ma avevo bisogno di una mediazione per potermi avvicinare ad essi.

La medicina forense si è sviluppata a partire dagli orrori post-novecenteschi, anche se nel cuore del Novecento ci sono stati esempi significativi in questa direzione. Ad esempio quello di Tullio Ascarelli, il medico legale che per primo analizzò i corpi delle vittime delle Fosse Ardeatine. Ascarelli riuscì non soltanto a restituire un'identità ai vari morti, ma anche a ricostruirne le

## Violenza e morte nella guerra contemporanea

Giovanni De Luna

*Docente di storia contemporanea - Torino*

modalità dell'esecuzione: stabili che erano stati ammazzati a gruppi di cinque per nuclei famigliari. Quindi restitui alle famiglie delle vittime la possibilità di avvicinarsi all'ultimo istante di vita dei loro cari scomparsi. Tutte le cose che lui disse nei suoi referti furono poi confermate nei processi quando fu interrogato Priplker e gli altri aguzzini delle Fosse Ardeatine. La possibilità di leggere i corpi attraverso questo tipo di documentazione è stata la prima importante, significativa fonte con cui ho potuto lavorare. La seconda sono state le fotografie, con grossi problemi, naturalmente, anche dal punto di vista metodologico. Noi storici abbiamo, infatti, una critica delle fonti, costruita sul documento scritto che verifica l'autenticità, l'esattezza, l'intenzionalità dell'autore. Tutta la critica delle fonti con cui gli storici sono cresciuti era stata elaborata tra Ottocento e Novecento, sul documento scritto. Nel post Novecento la dimensione audiovisiva della storia è diventata straripante: nel cinema, nella televisione, nella fotografia ci sono brandelli di conoscenza storica fondamentali a cui lo storico non può sottrarsi. Certo, non si può pretendere di esaminare questi documenti con gli stessi criteri con cui si esaminavano i documenti scritti: le regole cambiano, come le gerarchie. La fotografia falsa molte volte può essere più interessante di una fotografia vera. Un esempio è la fotografia di Lenin in cui fa un comizio sporgendosi da una tribuna e sulla scala accanto ci sono Cameron e Trotszky. Entrambi sono stati cancellati e resta solo l'immagine di Lenin. Questo falso dice molto sulla strategia su come un regime totalitario gestisce l'immagine

dei propri leader.

All'interno del mio libro cito una foto che è diventata icona quasi dell'orrore: il bulldozer che a Bergen Belsen raccoglie tutta una serie di corpi emaciati e di cadaveri scheletrici per gettarli in una fossa. Questa foto sembra, appunto, l'icona del terrore in cui il cadavere è usato come spazzatura, come rifiuto da smaltire. In realtà chi guidava il trattore era un sergente inglese dopo la liberazione di Bergen Belsen e la sua operazione rientrava in un'azione igienica, perché c'era il rischio di malattie e, quindi, di epidemie. La foto, dunque, testimonia una tutela nei confronti dei sopravvissuti e non il disprezzo nei confronti del corpo. Esistono tantissime trappole legate alla verifica della fonte ed esiste una metodologia della ricerca che gli storici hanno elaborato rispetto a questi documenti.

Ma c'è ancora un altro rischio che ci porta direttamente nel cuore del libro: è quello rappresentato dalla fascinazione estetica del male. Faccio una brevissima parentesi: l'archivio di riferimento che io ho utilizzato è quello della Croce Rossa Internazionale di Ginevra. Una delle quattro convenzioni del 1929 di Ginevra dispose per la prima volta delle regole a tutela dell'integrità dei corpi dei nemici uccisi. Dal 1929 in poi, gli ispettori della Croce Rossa mandavano le loro relazioni a Ginevra sulle violazioni della convenzione del 1929, accompagnate da documentazioni fotografiche. Sono 70.000, 80.000 circa le fotografie finite nell'archivio di Ginevra. Ci sono alcune sessioni che si possono vedere, ma che non si possono pubblicare, in particolare quelle

relative alle stragi nei campi dei profughi palestinesi di Praga e Shatila. Le prime guerre monitorate dopo la convenzione del 1929 furono quelle in Eritrea-Etiopia del 1935 e 1936 e la Guerra civile spagnola dal 1936 al 1939. Una di queste mostrava un etiope che si ribellava alle truppe italiane, e queste ultime che gli tagliavano la testa, mettendola poi in una scatola di biscotti Lazzaroni. Successivamente, in ogni villaggio, i soldati tiravano fuori la testa per intimorire i ribelli. La Guerra civile spagnola ha prodotto in maniera straripante immagini di questo tipo. Quando si osservano per ore immagini del male rappresentato e messo in scena si rischia davvero di soccombere a una sorta di fascino dell'estetica del male. È come se alla fine si avesse una sorta di ossessione compilatoria che fa perdere di vista l'oggetto della ricerca. Durante il percorso di conoscenza storica si arriva quasi a compiacersi, alla ricerca di un orrore sempre più grosso di quello visto prima: è una spirale infernale, in cui bisogna essere molto consapevoli del proprio ruolo intellettuale e dei propri progetti di ricerca, che sono l'unica ancora di salvezza. Occorre capire che le immagini che riservano sono congruenti con il percorso interpretativo e che quelle ridondanti non appartengono più all'orizzonte della conoscenza, ma ad altri tipi di pulsioni, sempre in agguato anche nella ricerca storica.

C'è molto compiacimento nell'osservare l'orrore. Un esempio è il libro di Giampaolo Pansa, *Il sangue dei vinti*, che contiene esclusivamente un catalogo di bassa macelleria, un elenco di efferatezze e nessuno sforzo interpretativo. Nel momento in

cui si usano questi orrori come fonti, come documenti, la congruenza ad un percorso di ricerca di natura storica deve essere garantita. Aggirate queste trappole, sia dal punto di vista metodologico, sia dal punto di vista esistenziale, psicologico - proprio cioè del soggetto che lavora - si presenta il problema di quale tipo di interpretazione far derivare. Esistono altri due strumenti che ci aiutano a padroneggiare queste immagini e a restituirle a un percorso di conoscenza storico: la loro serialità e la comparazione. Ritrovare immagini di cadaveri esposti, di cadaveri decapitati, vilipesi, in contesti molto diversi tra loro, ci aiuta a comparare questa realtà, enucleando delle categorie concettuali che si sottraggono all'immediatezza un po' stupida del fatto di cronaca. Un esempio: gran parte delle fotografie che si riferiscono all'esecuzione di civili italiani da parte di tedeschi si ritrovano esattamente allo stesso modo in Francia. Anche da noi le stragi maggiori di civili avvengono nell'estate del 1944, a cavallo della linea gotica. È come se nella dimensione della guerra, in cui la morte è ricorrente, ci sia una fisiologia della morte del combattimento simmetrico e una sua patologia nel momento in cui il fronte passa. Un surplus di violenza viene immesso all'interno degli eserciti che combattono e le vittime di questo surplus sono i civili. Nel momento in cui la guerra dà esercizio simmetrico di scontro tra eserciti, essa si trasforma in guerra tra i civili - vere vittime predefinite di questo tipo di eccesso di violenza.

Un'altra delle categorie su cui mi

sono imbattuto è l'interregno. Un esempio è Piazzale Loreto, sono Mussolini, la Petacci e i gerarchi vilipesi. Ecco, immagini di questo genere si ritrovano in tutti quei contesti in cui è come se il vecchio potere statale non ci sia più, né si è affermato: è l'interregno, una pausa tra questi due momenti. Una delle caratteristiche fondamentali dello Stato nazionale, così come si è definito tra Ottocento e Novecento, ma anche nei secoli della modernità politica, è stato il monopolio della violenza: lo Stato è l'unico abilitato a usarla. I cittadini non possono vendicarsi tra di loro. Lo Stato viene delegato a punire i colpevoli, a condannare a morte, a mandare in galera, ad avere le armi, l'esercito, i carabinieri - unici legittimati ad avere armi. Questo è il patto fondante della moderna politica dal Seicento in poi, per evitare una politica della guerra di tutti contro tutti, di una guerra civile endemica. Non ci sarebbe mai stata, infatti, nessuna soluzione al conflitto permanente all'interno di tutti i Paesi. Gli Stati nazionali nascono così: i cittadini smettono di uccidersi tra di loro e delegano allo Stato il monopolio della violenza. Questo monopolio della violenza fa sì che sui comportamenti violenti dei singoli cittadini si stenda una sorta di cappa di acciaio che li controlla. Quando il potere statale crolla è come se avvenisse l'esplosione di un tappo di roccia di un vulcano spento: fuoriesce la lava, ciò che era rimasto compresso. È come se i singoli individui si riappropriassero del diritto di uccidere con un'ebbrezza, con un trasporto, con un'allegria ferocia che poi lascia stupefatti gli stessi protagonisti. Molti di questi

episodi che succedono nell'interregno sono frutto di una totale spontaneità popolare e assumono caratteristiche orripilanti come quella del linciaggio. Gli autori del linciaggio, spesso, quando finisce la spirale terribile di abbandono alla violenza e di eccitazione alla crudeltà non si riconoscono in quelle azioni, le rimuovono, come se non appartenessero più a loro. Tutto questo dura finché il nuovo potere, quello che prende il posto del potere crollato, non si rimette in piedi, riproponendo la statualità ed essendo nuovamente legittimato a possedere il monopolio della violenza. Piazzale Loreto è l'epicentro di questo interregno, ma è un avvenimento novecentesco che si ripete in altri contesti, ogni volta che si verifica questa discontinuità della sovranità dello Stato.

La morte senza il ritrovamento del cadavere, l'assenza del corpo e l'incertezza sulla sorte del proprio caro colpiscono alla radice una comunità, non soltanto una famiglia. Di fronte a fenomeni di massa come quelli delle Fosse Comuni di Srebrenica - 8.000 corpi messi nelle fosse comuni - o come quelli dei *desaparecidos* in Argentina, abbiamo davanti agli occhi un tentativo di destabilizzazione complessiva della comunità di riferimento. L'assenza del corpo violenta interrompe il meccanismo di elaborazione del lutto ed apre un cantiere di angoscia permanente. A quel punto si coinvolge non solo la famiglia, ma un'intera comunità e nessuna pacificazione è possibile: c'è una lacerazione permanente. La Guerra civile spagnola, ad esempio, nel suo settantesimo anniversario, al grido

"Ognuno si riprenda i propri morti", fa riaprire tutte le fosse comuni, perché si riassume ogni tipo di ossario comune, tra franchisti e antifranchisti. Ognuno vuole i propri. C'è qualcosa nel rapporto comunità e morti, tra comunità e territorio, tra territorialità della morte e riconoscibilità del cimitero come luogo di identità che è qualcosa di inestricabile dal punto di vista della nostra storia collettiva. Quando si colpisce in questa direzione, si colpisce in profondità: la comunità fa fatica a ripristinare una dimensione di valori condivisi. Quello che è successo in Argentina, da questo punto di vista è impressionante. Nell'assenza di una dimensione istituzionale di perdono, di giustizia o di punizione dei carnefici, la situazione è diventata quasi paradossale, come quella rappresentata dalle Madri di Piazza di Maio, ormai Nonne di Piazza di Maio, che, ogni giovedì, andavano a reclamare prima i corpi dei figli *desaparecidos*, poi quelli dei nipoti. Il meccanismo con cui si alimentava questa protesta era quello delle *silouetas*, le *silhouettes*: in assenza del corpo fisico dei figli, queste madri disegnavano per terra sulla Piazza di Maio i contorni di corpi virtuali, proprio per cercare di ripristinare questo meccanismo di assenza del corpo. Al momento tutti i carnefici sono a piede libero. Tutti i giovedì i familiari delle vittime vanno sotto i loro balconi e gridano: «Qui abita il capitano che ha ammazzato...» e questi resta lì, chiuso dietro la finestra. È un esempio delle conseguenze alla sparizione del cadavere, della sua cancellazione.

Un'altra delle trappole con cui ho dovuto confrontarmi è quella legata alla coppia arcaismo-modernità. Il

Novecento si apre con la rivolta dei *boxer* in Cina e con l'intervento delle truppe occidentali. Le prime fotografie a riguardo sono quelle di ufficiali giapponesi che puliscono la sciabola dopo aver decapitato dei *boxer* cinesi. Le decapitazioni attraversano e accompagnano l'intero Novecento fino ad arrivare all'Iraq, con gli ostaggi americani decapitati. Da questo punto di vista il gesto di decapitare un uomo è sempre lo stesso - addirittura gli strumenti sono gli stessi: la sciabola, la spada. Esiste poi una ferita aperta della contemporaneità che ci conduce in un'ulteriore direzione molto meno rassicurante. Le immagini riprese da Aljazeera appartengono totalmente alla modernità tecnologica: sono state girate per andare in rete e, dunque, si propongono a una platea sterminata, non più come per la decapitazione di Luigi XVI che aveva come spettatori i presenti in quella piazza. La piazza in cui avvengono le decapitazioni mandate in onda da Aljazeera è sterminata. È una dimensione talmente straripante dal punto di vista quantitativo che ha anche dei riflessi qualitativi. Ci confrontiamo, quindi, con l'uso del corpo del nemico ucciso, con un tipo di violenza che oggi fa parte di un contesto in cui la dimensione arcaica, la dimensione della barbarie non è una categoria analiticamente efficace. Un esempio di questa situazione è rappresentato in un libro di un giovane ricercatore torinese, Gianluigi Recuperati, intitolato *Fucked up*, come la sigla di un sito pornografico americano che funzionava a graduatoria: più si scaricavano immagini, più si aveva accesso a foto sempre più cruente. Nel 2003 in questo sito arrivavano, inviate dagli stessi soldati, le immagini di violenze dei militari statunitensi in

Iraq, in cui si declinava un particolare tipo di pornografia legata alla morte. Questo sito ha avuto un boom di contatti ed è stato poi chiuso dal Pentagono. Dal mio punto di vista le violenze mostrate in questo sito non potevano essere paragonate, come efferatezza, a quelle dei Vandeani, o a quelle della Guerra civile spagnola. La dimensione tecnologica di *internet*, l'unione nello stesso titolo di immagine pornografica e di violenza rinviano, ormai, ad una discontinuità che soltanto nella contemporaneità, e nei modelli di comportamento della contemporaneità, trova spiegazione.

### Lotta contro il Satana e l'annuncio del Regno di Dio in Marco (Mc 1, 21-28)

*Il male mette in questione Dio: o cattivo, o impotente o indifferente! Risposta: la croce!*

- 21 Ed entrano in Cafarnao, e subito, di **sabato**, entrato nella **sinagoga insegnava**.
- 22 E restavano scossi dal suo insegnamento; infatti stava insegnando loro come uno che ha **potere**, e non come gli scribi.
- 23 E subito c'era nella loro sinagoga un uomo con uno **spirito immondo**.
- 24 E gridò dicendo: **Che a noi e a te**, [coram Jesu cessa allenza Dio/Satana! *Stabilita in cuore uomo*] Gesù Nazareno? Sei venuto a rovinarci? Ti conosco chi sei: il Santo di Dio.
- 25 E Gesù lo **sgridò** dicendo: **Chiudi** la bocca, ed **esci** da lui!
- 26 E, *scuotendolo*, lo spirito immondo e *gridando* a gran voce uscì da lui.
- 27 E furono **stupiti** tutti quanti, così che si chiedevano insieme l'un l'altro dicendo: Che è questo? Un insegnamento **nuovo** con **potere**; **comanda** anche agli spiriti immondi e gli **obbediscono!**
- 28 E la sua fama uscì subito dappertutto nell'intera regione della Galilea.

### Messaggio nel contesto

*"Taci"*, dice Gesù allo spirito immondo. La sua parola, come ha il potere di chiamarci a seguirlo, ha anche quello di sconfiggere lo spirito del male che è in noi. Con l'esorcismo inizia la prima giornata "messianica". Si può dire che tutto il Vangelo è un esorcismo: è una "logoterapia", in cui la Parola, raccontandoci la nostra verità, ci guarisce dalla menzogna e ci restituisce la nostra identità di figli del Padre e di fratelli tra di noi. Marco dopo averci detto chi è quel Gesù che ci invita dietro a lui, ora ci dice in sintesi cosa fa per noi: con la forza della sua parola ci libera dal male (vv. 21-28) e ci fa liberi per il bene (vv. 29-31); la sua azione non sarà spenta, bensì moltiplicata dalle tenebre che calano (vv. 32-34) e, nell'inazione della notte, attingerà dalla comunione con il Padre la forza di andare altrove (vv. 35-39). Nella cornice artificiale di un giorno di sabato - per chi incontra e segue lui inizia il sabato senza tramonto! - ci viene offerto un quadro della sua attività, il suo programma messianico. All'inizio si ricorda il suo insegnamento. La Parola, principio della creazione, è pure principio della redenzione. Ancora oggi lo incontriamo attraverso la parola del racconto evangelico. Essa ha il potere di muovere anche noi a seguirlo, come ha fatto con i primi quattro discepoli (cf brano precedente); e il primo effetto che ha su di noi che lo seguiamo, è proprio quello di liberarci dallo spirito del male. L'esorcismo è incluso nella duplice menzione dell'autorità della parola di Gesù. Il male infatti ha la sua origine nella menzogna. La verità lo sbugiarda e lo dissolve, come la tenebra quando giunge la luce. Posto all'inizio, l'esorcismo ha valore programmatico: tutta l'attività di Gesù ha come fine quello di liberare l'uomo dallo

spirito del male, che lo tiene schiavo. È chiamato "spirito immondo" - per Israele immondo è tutto ciò che ha attinenza con la morte. È il contrario dello Spirito di Dio, amante della vita (Sap 11, 26). Per Marco è innanzitutto il tentatore (vv. 12 s); proprio in quanto "ruba la Parola" (4,15), sostituendo nell'uomo la parola di Dio, che lo fa suo figlio, con la menzogna, che lo allontana da lui, sua vita. Per questo il pensiero dell'uomo è chiamato da Gesù satanico (8,33). Satana ha il suo volto visibile nella ricchezza che seduce (4,19; 10,22-25): è il dio mammona (Mt 6,24). Negli esorcismi è descritto come colui che possiede, spossessa e tortura l'uomo. È chiamato satana (= accusatore), diavolo (= divisore), il maligno, il tentatore, il principe delle tenebre, il padre della menzogna (Gv 8,44). È il principe di questo mondo (Gv 14,30); ha il suo regno ed è forte (3,23.26.27); anzi, dopo il peccato, tutto è posto nelle sue mani (Lc 4,6). In Gn 3 si descrive la sua azione come un'abile manipolazione, che porta l'uomo a farsi lui stesso male. Inizia avanzando la possibilità della sfiducia in Dio, suggerendone una falsa immagine; induce poi alla disobbedienza, col mettergli davanti la vertigine del suo limite oggettivo di creatura, per prospettargli la bellezza fallace di un'autonomia senza limiti; gli rivela infine spietatamente la sua nudità e insufficienza, che gli mette paura e lo fa fuggire e nascondere da lui. Abbandonata la sorgente del proprio io, l'uomo si scava a fatica cisterne, cisterne screpolate, che non tengono acqua, se non morta (Ger 2,13). Persa la propria identità, la cerca in ciò che sempre più lo aliena da sé: l'aver, il potere, l'apparire. Di qui la crescente insoddisfazione e disistima di sé, la solitudine, l'angoscia mortale, il desiderio di salvarsi, le brame incolmabili, l'egoismo insaziabile, le ingiustizie, le guerre e il resto. Tutto

## Esorcismo

Silvano Fausti S. I.

*Bibliista*

questo male, una volta compiuto, rimane, si solidifica e organizza in strutture moltiplicatrici di iniquità - vere macchine di oppressione, di cui l'uomo, loro fattore, si fa ingranaggio. Alla fine egli vi resta imprigionato come un baco nel bozzolo che lui stesso ha fatto. Ma questo male indebito non è la situazione nostra definitiva. Gesù è venuto a defatalizzare la storia e a restituircela nelle nostre mani. Egli ci libera con la parola di verità, capace di zittire la menzogna che sta all'origine della nostra schiavitù, mostrandoci la realtà nostra di figli e quella di Dio che è Padre. Per questo gli esorcismi sono il segno della venuta del Regno, la fine della schiavitù dell'uomo. Non riconoscerlo, è mentire all'evidenza: è il peccato contro lo Spirito Santo (3,26-30). Marco narra dettagliatamente tre esorcismi (qui, 5,1-10 e 9,14-29). A differenza dei miracoli, avvengono tra difficoltà e convulsioni sempre crescenti. Nell'ultimo l'esorcizzato resta addirittura privo di vita. La lotta, iniziata dopo il battesimo, dura tutta la vita, e avrà il suo culmine sulla croce. La sua morte da sconfitto per amore di chi lo uccide, sarà l'esorcismo definitivo: rivelando chi è Dio per l'uomo, vincerà definitivamente la menzogna di satana.

*Gesù* è la parola potente di Dio. Come ha creato il mondo e dirige la storia, entra anche nel nostro cuore per illuminarlo. È la parola di verità che restituisce l'uomo a se stesso, liberandolo dal male e facendolo libero per il bene, capace di amare come è amato.

*Discepolo* è colui che sente rivolta a sé la parola di Gesù. Essa scatena desideri e resistenze laceranti, ma è anche capace di vincere le resistenze e tradurre in realtà i desideri. Bisogna che impariamo a conoscere le reazioni interne che

avvengono ogni volta che leggiamo il vangelo senza distrazioni. È importante distinguere quelle buone da quelle cattive, per accogliere e chiedere che crescano le prime, e rifiutare e chiedere la liberazione dalle seconde. Il nostro esorcismo fondamentale è il battesimo. Esso, come per Gesù, segna l'inizio di una lotta che continua tutta la vita. Ma questa fatica è già pegno sicuro della vittoria finale. Prima del battesimo c'è solo sudditanza e schiavitù tranquilla, quasi un'identificazione con il proprio male. Nell'indemoniato vediamo le nostre reazioni davanti alla Parola e la sua azione in noi.

### Letture del testo

v. 21 *Cafarnao*. Patria dei primi discepoli, sarà il centro dell'attività di Gesù in Galilea.

*di sabato*. È il giorno del riposo di Dio, compimento della creazione. Gesù opera di sabato perché la sua azione inaugura questo giorno: è l'aurora del sabato definitivo, in cui tutta la creazione raggiunge il fine per cui è stata pensata.

*insegnavo*. L'imperfetto indica un'azione prolungata e non conclusa. Come allora, così anche adesso continua a insegnare. Questo verbo da Marco è praticamente riservato solo a Gesù (una volta sola è riferito anche ai Dodici, inviati in missione come suoi araldi, 6,30). Egli è l'unico Maestro. Noi siamo e restiamo sempre tutti suoi discepoli, che insegnano solo ciò che lui ha detto e fatto. Non si dice che cosa insegna, perché insegna se stesso attraverso il racconto di ciò che fa. Leggendo il vangelo, anche noi ci accostiamo a lui e impariamo a conoscerlo. Infatti la Parola fatta carne, è tornata Parola nel racconto del vangelo, per farsi ascoltare ancora da noi. Ad ogni

parola che udiamo con l'orecchio, corrisponde sempre una parola silenziosa del Maestro interiore, che muove il cuore attirandolo a sé. Questa scatena in noi le reazioni delle nostre paure e le resistenze del nemico, che si oppongono a Dio e alla sua promessa. Dio, come ogni uomo, comunica se stesso con la parola. Essa interpella, dando la libertà di rispondere. È l'unica mediazione che non lascia residui: porta alla realtà mediata e scompare in essa. Ma è anche il mezzo più debole, che non impone nulla - diversamente non è parola di verità, bensì manipolazione tremendamente devastante. Con essa Dio esprime tutto se stesso e si dona, esponendosi al pericolo di essere rifiutato. Egli non può usare mezzi potenti, perché chi ama rispetta e crea libertà. Può solo, in caso di rifiuto, portare fino in fondo la propria debolezza - fino alla croce di un amore incondizionato.

v. 22 *restavano scossi*. È uno stupore sconvolgente. Marco, molto parco di vocaboli - ne ha solo un migliaio - ne usa otto diversi per indicare lo stupore, e li usa per ben complessive trenta volte. La meraviglia, madre della sapienza, apre ad accogliere l'altro e la sua novità. È diversa dalla curiosità, madre della scienza, che porta a etichettare l'altro per usarlo. La prima dovrebbe essere l'atteggiamento corretto nei confronti delle persone e di ciò che è bello e buono; la seconda nei confronti delle cose, in quanto utili. Ma guai a ridurre anche queste solo al loro rapporto di uso. Hanno sempre in sé qualcosa di "meraviglioso", da cogliere e rispettare. Ogni volta che, leggendo il vangelo, non stupisco, in realtà non capisco. Il contrario dello stupore è la "durezza di cuore", che rinchiude tutto nella morte dell'ovvio e del già noto, precludendo ogni novità. Gesù verrà ucciso da questa durezza di cuore (3,6).

*stava insegnando come uno che ha potere.* La parola "potere" (greco *exusia*, che traduce l'ebraico *shaltan*, da cui "sultano") è riservata a Dio. Lo stupore davanti alla parola di Gesù viene dal fatto che essa ha il potere di Dio: si fa seguire, libera dal male e opera quanto esprime - fa quello che dice e dice quello che fa. Ogni brano del vangelo è un dono che Dio vuol fare anche a me che leggo. Purché io chieda. Per questo in ogni lettura gli "chiedo ciò che voglio", e voglio ciò che quel testo intende dare. È molto importante che si esprima il desiderio: ciò che non è desiderato, non può essere donato, perché non verrebbe accolto. Gesù è la parola di Dio viva ed efficace, più tagliente di una spada a doppio taglio (Eb 4,12 s). Entra nel cuore, lo mette a nudo, lo giudica, lo muove a conversione, lo giustifica e lo consola. Le reazioni nostre davanti alla Parola variano secondo la nostra disposizione di chiusura o apertura: da una parte è nemica, sgomenta, fa conoscere il peccato (cf 1Re 21,20; 2Re 22,13; 2Sam 12,13), svela i garbugli dei cuori, li sgonfia, li disperde (Lc 2,35; 1,51), trafigge il cuore e lo porta a chiedersi: "che fare?" (At 2,37); d'altra parte apre il cuore ad accoglierla (At 16,14) e compie "oggi" quello che dice (Lc 4,21), illumina gli occhi, dilata il cuore (Sal 119,105.32; 18,29), diventa dolcezza e vita (Sal 119,50.93.103).

*non come gli scribi.* Questi spiegano la Parola come hanno imparato a scuola. Gesù, invece di spiegare, dice una parola "nuova" (v. 27), a cui obbedisce anche il male.

v. 23 *sinagoga.* È il luogo di riunione per il culto sabatico, con lettura della Parola, la sua spiegazione e la preghiera comune.

*uno spirito immondo.* Immondo è ciò che, avendo attinenza con la morte, esclude

dalla comunità e dal culto. Lo spirito immondo si trova quindi dove non dovrebbe stare, nella sinagoga. E sembra che ci stia inosservato e a suo agio, fino all'arrivo di Gesù.

v. 24 *gridò.* È il grido impotente di rabbia e di terrore del nemico che si trova scoperto e perduto.

*Che abbiamo a che fare noi con te? C'è nulla in comune tra la verità e la menzogna, tra la vita e la morte. Non possono coesistere. È interessante notare il "noi".* Parla a nome degli altri demoni o anche dell'indemoniato stesso, volendosi identificare con il suo cliente? Oppure è questi che parla, e usa il plurale per indicare la divisione del proprio io o la propria connivenza col nemico?

Il primo moto davanti al vangelo è per ogni lettore un senso di estraneità scomoda e dolorosa: questa parola non è per me, anzi per noi - intendendo in questo noi il male con cui siamo solidali.

*Sei venuto a rovinarci?* Il secondo moto è peggiore: sembra che "ci" rovinati. In realtà rovina solo il male che è in noi. E noi ci difendiamo, perché ci identifichiamo con esso. Perdendo questo, ci pare di perdere noi, la nostra autenticità. In realtà perdiamo solo una falsa identità, una brutta maschera che ci deturpa.

*Ti conosco chi sei.* Ne ha già sperimentato la forza nel deserto. Il nemico ha una conoscenza superiore, che gli uomini non hanno.

*il Santo di Dio.* Santo è il contrario di immondo. Il male rende il suo tributo al bene: lo conosce come suo nemico. Satana cerca sempre di rivelare l'identità di Gesù e la sua gloria - per ora conosciuta appena dal Padre e da lui. I demoni continuano la loro tentazione,

cercando di divulgarla prima del tempo, per fargli evitare la croce, dove solo si rivelerà a tutti.

v. 25 *lo sgridò.* La parola è usata costantemente negli esorcismi. Nella traduzione greca dei LXX la stessa parola (*epitimáo*) è usata per indicare il rimprovero di JHWH. La parola di Gesù ha la stessa autorità.

*Taci.* L'indemoniato usa il plurale; Gesù il singolare. Fa tacere il demonio nell'indemoniato, perché in lui possa parlare l'uomo. Il nemico è vinto col semplice farlo tacere. La verità infatti zittisce la menzogna.

*esci da lui.* Lo spirito del male è un intruso nell'uomo, che è figlio di Dio. La sua parola lo fa uscire.

v. 26 *scuotendolo*, ecc. Il male esce in modo doloroso, ma soprattutto chiassoso. Non perde volentieri il suo cliente. Di per sé neanche il malato gradisce subito la guarigione: fugge dalla libertà, per paura della responsabilità di gestire la propria vita. La liberazione non è mai un fatto tranquillo. Sembra più facile restare nella schiavitù.

v. 27 *furono stupiti*, ecc. Riprende il v. 22, sulla novità e il potere di questa parola.

v. 28 *la sua fama uscì*, ecc. Questa fama che si espande è anticipo di ciò che avverrà dopo: il vangelo diffonderà ovunque il potere della stessa parola, portandola fino a noi oggi.

## Il male coram Deo: l'unica teodicea tentabile

Piero Stefani

*Biblista*

Iniziamo trascrivendo una celebre questione della *Summa theologia: «Utrum Deus sibi»*. «1. Sembra che Dio non esista. E infatti: se dei due contrari uno è infinito, l'altro resta completamente distrutto. Ora, nel nome Dio s'intende affermato un bene infinito. Dunque, se esiste Dio, non dovrebbe esserci più il male. Viceversa nel mondo c'è il male, dunque Dio non esiste. 2. Ciò che può essere compiuto da un ristretto numero di cause, non si vede perché debba compiersi da cause più numerose. Ora tutti i fenomeni che avvengono nel mondo potrebbero essere prodotti da altre cause, nella supposizione che Dio non esistesse: poiché quelli naturali si riportano, come al loro principio, alla natura, quelli volontari alla ragione o alla volontà umana. Nessuna necessità quindi dell'esistenza di Dio.». È dunque pensabile che Dio non sia. Il problema merita risposta. L'ipotesi della sua inesistenza non è pura stoltezza. Non ci si può limitare a dichiarare, con Anselmo, che è solo l'*insipiens* (lo stolto) a dire nel proprio cuore «Dio non c'è» (cfr. Sal 14, 1; 53,2). Anzi, dalla parte del negatore vi sono argomenti che meritano di essere discussi e presi sul serio. Le massime obiezioni all'esistenza di Dio sono due evidenze: il male e la natura. Non c'è mai stato bisogno di impegnarsi a dimostrare che esiste il male; arduo, piuttosto, provare che esso non ci sia. L'onere della prova grava dalla parte della confutazione, non da quella dell'affermazione. Lo stesso vale per la natura: impossibile non vederla e non attribuirle un operato indipendente dalla nostra volontà. In definitiva, da un lato vi sono due certezze, il male e la natura, dall'altro una non evidenza immediata: l'esistenza di Dio. Per rispondere alla pretesa di autosufficienza della natura, Tommaso

introduce il discorso sulle cinque vie. Per esse Dio, lungi dall'essere ornamento ridondante, è causa indispensabile del mondo. Dopo aver chiarito questo punto, si passa ad affrontare in modo diretto l'altra obiezione. Come dice S. Agostino: «Dio, essendo sommamente buono, non permetterebbe in nessun modo che nelle sue opere ci fosse del male, se non fosse tanto potente e tanto buono, da saper trarre il bene anche dal male. Sicché appartiene all'infinita bontà di Dio il permettere che vi siano dei mali per trarne dei beni». Va subito notato una mal risolta tensione presente nel passo. Essa si evince dalla frase: «non permetterebbe che nelle sue opere ci fosse il male». Il verbo "permettere" si applica a situazioni in cui vi sono almeno due volontà distinte, una superiore che si autolimita e una inferiore che trova spazio per esercitarsi. Di contro, indicare un riferimento al permettere in relazione alle proprie opere coincide *ipso facto* con volere. Frasi correnti, del tipo "mi permetto di...", rendono evidente che la decisione di fare o non fare riposa su un'unica volontà: la propria. Paradosso involontario quello della *Summa*? O implicita ammissione di quanto sia fragile il paravento del permettere? Del resto, il Dio biblico non conosce questa dimensione. Valga per tutti quanto si legge in Isaia, dove il Signore è qualificato «*jozer 'or u vorè chosekh 'oseh shalom u-vorè rd'*», vale a dire come colui che «plasma luce e crea tenebra, fa pace e crea male [sostantivo]» (Is 45,7). La dimensione del permettere non è applicabile, in senso stretto, al proprio agire; tuttavia anche quando ci si riferisce all'operare altrui il riferimento non risolve tutto. Se si è nelle condizioni di impedire il male,

permettere ad altri di farlo equivale a volerlo. Se una persona è in grado di fermare l'assassino e non fa nulla perché sia scongiurato l'esito nefasto, non può darsi innocente rispetto al delitto. Né vale appellarsi al rispetto della libertà, perché questa si dà solo dalla parte del carnefice: la vittima, per definizione, non è mai libera. La soluzione proposta da Agostino e Tommaso è di un profilo inesorabilmente basso per quel tanto che si appoggia al "permettere", mentre è troppo ottimistica rispetto a un intervento demiurgico capace di trarre il bene anche dal male. Se ciò avvenisse con regolarità, il male semplicemente non si darebbe. Il problema sarebbe allora assai più dissolto che risolto. Eppure la frase di Tommaso racchiude segrete inquietudini. Da essa si può, infatti, dedurre che, nonostante tutto, finché dal male non scaturisce il bene, il dramma resta effettivamente aperto. Davanti a noi vi è una situazione disastrosa che attende di essere riscattata e redenta. In questa risposta la teoria cede il posto alla prassi. Tuttavia, interrogandoci in grande, possiamo chiederci: la constatazione che, dopo la creazione, ci sia bisogno di redenzione non indica forse l'intrinseca imperfezione del creato stesso e quindi una responsabilità del suo Creatore? Non a caso, molti sono i miti che individuano l'origine del male in un atto interno al processo creativo. Né è indifferente stabilire quando ci si trovi nelle condizioni di ricavare il bene dal male. Collocare l'atto di trarre il bene dal male solo nell'*eschaton*, vale a dire nella pienezza finale della redenzione, comporterebbe infatti una storia contraddistinta da una cifra di male non ancora riscattato. Occorre sapere quando Dio ricaverà il bene a partire dal male. Il banco di

prova sta tutto qui. Nella dimensione pratica, il male non è esorcizzato da espedienti dialettici. L'ipotesi radicale della "sconfitta di Dio" avanzata da qualche pensatore si basa sulla convinzione che l'*eschaton* giunga irrimediabilmente troppo tardi per riuscire a compensare quanto è stato. Anche in questo caso però l'abisso radicale del male non sarebbe davvero tale se non fosse confrontato con la promessa del Regno: è la pienezza della salvezza, attesa e non giunta, a rendere povera la fine. Soltanto chi è stato abitato dalla speranza più grande può collegare l'*eschaton* stesso al fallimento. Tuttavia, anche se si accantonano queste prospettive radicali sul quando e sul come, rimane fermo il fatto che le indicazioni di Tommaso sono iscritte in una dimensione pratica. Il baricentro della risposta sta nel trarre il bene dal male. Non si può esorcizzare il problema attraverso vie più a buon mercato. Val la pena ribadire che, in questo tipo di argomentazione, la questione del male non è spiegata nella sua origine, ma è dissolta nel suo esito: quando non ci sarà più male, il male sarà spiegato. Con tutto ciò, resta saldo il fatto che non si mette in questione l'esistenza, almeno temporanea, del male. Non ci si limita a dire che esso sussiste soltanto se osservato da un punto di vista fallace, cosicché già ora lo si può vedere come ombra che serve a metter in maggior rilievo gli oggetti, o lo si ode come accordo in sé aspro, ma armonioso se collocato nell'insieme. Tommaso non sostiene che il male per il particolare sia già bene per il tutto. In quest'ottica, il verbo "trarre" gioca un ruolo fondamentale in quanto colloca il discorso in un orizzonte pratico e redentivo. Il male è una sfida che può essere vinta solo a motivo di bontà e potenza: «se non fosse tanto potente e

tanto buono da saper trarre il bene anche dal male». Dio deve essere sempre all'opera per cercare di aggiustare il proprio mondo. Come spesso capita, scavando nelle dimensioni all'apparenza più tranquillizzanti, esplose la contraddizione. Rispetto alla natura Tommaso afferma: «Certo, la natura ha le sue operazioni, ma siccome le compie per un fine determinato sotto la direzione di un agente superiore, è necessario che siano attribuite anche a Dio, come a loro causa prima». La natura diviene compatibile con Dio a motivo della propria finitezza. Tuttavia ci si può chiedere: la natura che opera inesorabilmente secondo le leggi imposte da Dio conosce il male? Essa non è forse già in grado di risolvere nella totalità il male patito dal singolo? In essa, infatti, tutto coopera al mantenimento dell'insieme. Per la natura non è affatto un male che la gazzella sia sbranata dal leone o che il pesce grosso mangi quello piccolo. Si tratta semplicemente della legge in base alla quale il tutto si mantiene a spese dei singoli. L'atto di divorare il più debole diviene problematico solo se c'è un Dio creatore che si presenta, nel contempo, come immensamente buono, clemente e misericordioso nei confronti di ogni sua creatura. Ripetiamolo, in relazione al problema del male la risposta è già pienamente adeguata: la natura consente il male dell'individuo perché ci sia il bene della specie. Per essa la morte non è un male: è semplicemente un aspetto della legge che regola il tutto. L'osservazione può sembrare paradossale, tuttavia si è costretti a concludere che la natura, la quale dovrebbe apparire impotente, insufficiente e bisognosa di dipendere da una causa prima, è abbastanza

potente per compiere l'operazione di risolvere il male nel bene. Da ciò si deduce che il Signore clemente e misericordioso si confronta con il male in termini affatto diversi dal *Deus sive natura* per il quale il problema non si pone neppure. Rispetto alla totalità non c'è male, c'è sempre e solo pienezza di essere. Soltanto assumendo in modo erroneo la parte come metro per giudicare il tutto la questione del male assume spessore. Dove domina la necessità non si danno giudizi di valore. Il male sussiste come tale unicamente se lo si giudica come ciò che c'è pur non dovendoci essere. Se cade il secondo termine («non dovendoci essere») non sta in piedi neppure il primo («il male»). A rendere il male compiutamente tale è l'atto di ipotizzare un'esistenza diversa dalla attuale. Anche per questo motivo nelle religioni monoteiste l'origine del male è tanto faticosamente legata alla trasgressione: trasgredire è, per definizione, un atto che c'è ma che non avrebbe mai dovuto esserci. Nei rapporti interumani questa dinamica vale per tutti, ateo compreso: un comportamento viene giudicato negativo quando, in linea di principio, non avrebbe mai dovuto aver luogo. In caso di necessità saltano i giudizi di valore. Per affermare in senso pieno la presenza del male nella pasta del mondo occorre ipotizzare un ordine diverso dal presente. Lo si può sognare, lo si può immaginare, si può sperare in esso. Non si tratta degli stessi atteggiamenti, né, tanto meno, della stessa intensità. Tuttavia la dinamica di fondo non muta. Anzi, tanto più viene assunta come realistica la possibilità di un ordine differente dall'attuale, tanto più si avverte il pungolo del male presente. In definitiva, il riferirsi a Dio

può costituire una via per assumere sul serio il male. Il problema dell'esistenza di una realtà negativa non riconducibile ai frutti malvagi del libero arbitrio umano diviene ossessione soprattutto per chi crede in Dio. Quando il male è riconducibile agli eccessi (a volte abissali) dell'operare umano il problema attanaglia tutti. Allora per tutti, senza distinzione, diventa stringente chiedersi: ma chi è mai l'uomo? Come ha potuto essere capace di tanto orrore? Nel XX secolo Auschwitz è diventato il simbolo massimo di questo tipo di male. Di contro lo *tsunami* o il settecentesco terremoto di Lisbona sono, oltre che imbattibili confutazioni di superficiali visioni provvidenziali, problemi insondabili solo *coram Deo*. Il "fondale" Dio è chiamato in causa per dire in maniera compiuta l'esistenza del male. Ci si può chiedere: il male si presenta anche come sfondo necessario per porsi la domanda cruciale su Dio? La risposta è positiva, il divino infatti è il luogo nei confronti del quale si può pensare, con fondamento, all'esistenza di un ordine di realtà diverso dall'attuale. Rispetto a questa prospettiva il male erompe in tutta la sua inaccettabilità. Il "non dovrebbe esserci" può darsi soltanto nei confronti di un Dio che, deposta ogni immagine di crudeltà, di arcaico potere, di entità ingiudicabile situata al di là del bene e del male, ha assunto il volto del Signore clemente, misericordioso, lento all'ira e largo nell'amore. È riguardo a questo Dio che si staglia, vasta e profonda, l'ombra del male. Lì effettivamente si registra l'irruzione di qualcosa che c'è ma che non dovrebbe esserci. Il male diviene la massima sfida a Dio quando i due termini si fronteggiano in modo diretto. Vista in quest'ottica, la *questio* di Tommaso diviene rivelatrice. Se ci chiediamo perché Dio, che lo può,

non annienta il male, ci collochiamo in una posizione in cui la presenza del negativo diviene confutazione dell'esistenza divina, qualora quest'ultima sia legata a filo doppio all'immagine di un Dio nel contempo infinitamente buono e infinitamente potente. Di contro Dio diviene riferimento indispensabile se affermiamo che il male risulta in tutta la sua portata soltanto se posto in connessione con una realtà radicalmente diversa da tutto quanto giace sotto i nostri occhi. Vi è un'analogia tra questo modo di cogliere il male e il senso dell'abbandono. Quest'ultimo si dà come assenza, ma essa è tale rispetto a una presenza potenzialmente vera. L'essere abbandonati è una realtà diversa dalla solitudine. Qui bisogna riferirsi a una presenza certamente sperimentata in passato e forse di nuovo sperimentabile in futuro ma ora, inspiegabilmente, assente. In un momento drammatico della sua vita, Lutero formulò questo grido di preghiera: «Dio sei morto o ti nascondi soltanto?».2 Fino adesso ci siamo interrogati sul male *coram Deo*, ora è opportuno indagare la questione anche in termini capovolti soffermandosi sull'espressione: *Deus coram malo*. Questa duplicità è espressa in maniera efficacissima in un passo del profeta Abacuc: «Tu dagli occhi troppo puri per vedere il male e per guardare l'iniquità, perché vedendo i malvagi taci mentre l'empio ingoia il giusto?» (Ab 1,13). Gli occhi troppo puri restano accecati dalle tenebre del male. L'impotenza di Dio si evidenzia a fronte di sguardi che non sanno ignorare la vista del *ra'* (male), vale a dire davanti a occhi che considerano il male davvero tale. Questa presa d'atto è il presupposto ermeneutico per dire il mistero che

erompe di fronte al non intervento divino. Qui ci si trova in una posizione in cui la voce profetica, oltre a dire la presenza del male *coram Deo*, cerca altresì di cogliere come Dio si ponga *coram malo*. Per gli occhi puri vale, a *fortiori*, quanto espresso nell'invocazione del *Miserere* «crea in me o Dio un cuore puro» (Sal 51,12). La coscienza resa pura si accorge del male con maggior acutezza, esclude le autogiustificazioni di comodo ed ammette apertamente il proprio peccato. Analogamente lo sguardo puro vede il male là dove altri scorgono solo la normalità. Esso non dirà mai: «che male c'è nel fatto che il leone sbrani la gazzella? È la natura a stabilirlo, non può essere che così». Gli occhi di Dio scorgono il male più acutamente di tutti. Ciò è quanto si ricava anche dal mito genesiaco del diluvio: «Il Signore vide che grande era il male (*ra'*) dell'uomo sulla terra e che ogni inclinazione (*jezer*) pensata nel suo cuore era soltanto male e si pentì (*nchm*) il Signore di aver fatto l'uomo sulla terra e si addolorò in cuor suo» (Gen 6,5-6). Il male è tale agli occhi di Dio, ma egli non può dirsi estraneo in quanto è all'origine di tutto. Il pentirsi è atto proprio del Dio creatore. È la sua risposta al male che accompagna come un'ombra la sua opera. Qui è detto con ogni evidenza che Dio è povero e debole proprio perché è creatore e dall'alto vede in basso e sa che quanto avviene nel mondo non può essergli estraneo. La radice *nchm* impiegata per indicare il modo in cui il Signore si rivolge a quanto da lui creato, in ebraico contiene in sé l'idea tanto di pentirsi quanto di consolare. L'ambivalenza è significativa. In entrambi i casi ci si riferisce a stati d'animo e ad atti legati alla consapevolezza che è avvenuto

qualcosa che non avrebbe dovuto capitare, ma essi nello stesso tempo esprimono la volontà di non concedere al male l'ultima parola. Ciò vale sia per il pentimento sia per il consolare. Negli *Esercizi spirituali* (cfr. nn. 102-108), S. Ignazio propone al devoto di assumere, con l'immaginazione, il punto di osservazione di Dio. È una vista che può richiamare quella avuta da Dante, quando, dalla costellazione dei Gemelli, guarda giù giù per l'universo attraverso i pianeti fino a giungere a scorgere «l'aiuola che ci fa tanto feroci» (*Paradiso*, XXII, 151). Dal cielo si coglie quanto è specifico della terra: la sua piccolezza e la nostra ferocia. Negli *Esercizi* diviene cocente soprattutto il senso della dannazione alla quale sono destinati gli uomini: «Il primo preambolo [...] è ricordare come le tre persone divine guardano tutta la superficie e la rotondità del mondo intero, pieno di uomini e, vedendo come tutti andavano all'inferno, decidono nella loro eternità che la seconda persona si faccia uomo per salvare il genere umano [...] In secondo luogo vedere e considerare come le tre divine persone, sedute sul loro soglio regale o trono della loro divina maestà, guardano tutta la superficie del globo terrestre e tutti i popoli, in così grande cecità, come muoiono e precipitano nell'inferno [...] Il terzo guardare ciò che fanno le persone sulla faccia della terra, come sarebbe ferire, uccidere, andare all'inferno, ecc.; altrettanto guardare ciò che fanno le persone divine cioè attuare la santissima incarnazione».<sup>3</sup>

Il passaggio più eloquente del brano è, probabilmente, l'ultimo in cui la prospettiva dell'inferno è posta in continuità con il ferire e uccidere reciproci da parte degli uomini. L'inferno comincia già qui quando si scatena la violenza interumana. La

dannazione è l'uomo che opprime e sopprime il prossimo suo. È di nuovo quanto affermato dalla Genesi: «La terra era corrotta davanti a Dio e piena di violenza. Dio guardò la terra ed ecco era corrotta perché ogni carne aveva corrotto la sua via sulla terra» (*Gen* 6,11-12). Per scorgere davvero il male occorre porsi a *parte Dei*: «*Corrupta est autem terra coram Deo*». L'uomo ha trasformato il giardino terrestre in un'aiuola di ferocia. Negli *Esercizi* di S. Ignazio l'incarnazione è la risposta di Dio al male del mondo. In essa giunge a compimento la volontà della Trinità di essere pienamente coinvolta nella condizione negativa che afferra le creature. In un certo senso l'incarnazione è l'opposto del diluvio, atto con il quale il Signore ha vanamente tentato di eliminare il male attraverso la via della punizione, vale a dire perseguendo una giusta violenza (con il rischio che il sostantivo si mangi l'aggettivo). Luigi Pareyson ha scritto: «niente avrebbe senso se il redentore non fosse il creatore».<sup>4</sup> Osserviamo l'affermazione dall'altra parte: il creatore deve farsi redentore e ciò può avvenire soltanto in virtù del suo pentimento e della sua volontà di consolazione. Il creatore-redentore è chi non vuole lasciar cadere la propria creatura nel baratro del nulla. Egli si accorge fino in fondo di quanto sia grande il male sulla terra non già quando decide di intraprendere la strada della punizione, bensì quando imbecca in prima persona la via della redenzione. Gershom Scholem ha scritto, con molta efficacia, che: «Il problema del male è uno di quei problemi che quando vengono affrontati rendono particolarmente chiara la differenza tra l'atteggiamento puramente speculativo e quello religioso. Il pensiero tende a

relativizzare il male, a ridurlo una mera apparenza e, ciò fatto, procede tranquillo per la sua strada, credendo di averlo eliminato dal mondo, cioè, del vero essere. La coscienza religiosa invece esige un reale superamento del male; essa parte dal profondo convincimento del reale potere del male, e non può quindi pacificarsi con l'ammissione che il male – riconosciuto come realtà – sia eliminato attraverso artifici dialettici, sia pure assai acuti».<sup>5</sup> La questione è pratica non speculativa. Redenzione e consapevolezza nell'esistenza del potere del male sono estremi che si implicano a vicenda. Gesù ha insegnato ai suoi discepoli questa invocazione: «Ma liberaci dal male». Assunta in senso proprio la parola "teodicea" significa «giustificazione di Dio». Negli scritti di teodicea si possono ritrovare acuti artifici dialettici che tentano di salvare la compresenza tra il male e la onnipotente bontà di Dio. Essi lasciano il tempo che trovano. L'unica teodicea degna di questo nome è infatti la redenzione. Piero Stefani

1 Cfr. S. Quinzio, *La sconfitta di Dio*, Adelphi, Milano 1992.

2 Cit. in P. Ricca, *Un solo Dio, molte religioni*, in AA.VV. *Il Dio nascosto*. L'orecchio di Van Gogh, Chiaravalle (AN) 2005, p. 11.

3 *Gli scritti* di Ignazio di Loyola, a cura di M. Gioia, UTET, Torino 1977, pp. 120-121.

4 Cit. in F. Tomatis, *Ontologia del male, l'ermeneutica di Pareyson*, Città Nuova, Roma p. 107.

5 G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, il Saggiatore, Milano 1965, p. 317.

