

Liceo scientifico Statale "G. Falcone" – Asola
Tesi di Diploma di Marco Doninelli
classe 5^B
Anno Scolastico 2006-2007

IL PARADOSSO

OLTRE L'OPINIONE COMUNE



“Questa è infatti la natura dei paradossi: spaventi improvvisi che nutrono, insieme al disagio delle culture, anche le barzellette sulla condizione umana. Sono esercizi di crudeltà, e la struttura dell'universo li approva.”

(Diego Gabutti)

Questa tesi contiene almeno un errore

Il titolo di questa introduzione evidenzia il Paradosso dell'introduzione di David Makinson: se il testo seguente fosse totalmente corretto, quanto (falsamente) affermato sarebbe comunque vero, poiché l'errore consisterebbe nell'affermazione stessa. Cioè l'affermazione falsa sarebbe vera...

A scanso di equivoci, l'errore non sussiste nel testo presente nella voce. Ma se quest'ultima affermazione ("l'errore non sussiste nel testo presente nella voce") fosse l'errore, allora l'articolo conterrebbe un errore. Quindi non credete ciecamente a quello che leggete, a meno che l'errore non sia questo consiglio (e così via...).

Indice

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE..... | 1 |
| IL PARADOSSO NELLA FILOSOFIA..... | 3 |
| IL PARADOSSO DEL MENTITORE..... | 3 |
| I PARADOSSI DI ZENONE..... | 4 |
| LE ANTINOMIE KANTIANE..... | 6 |
| L'IDENTITÀ DELL'IDENTICO E DEL DIVERSO NELLA DIALETTICA HEGELIANA..... | 6 |
| KIERKEGAARD: UNA FILOSOFIA DEL PARADOSSO..... | 7 |
| I PARADOSSI DELLA MECCANICA QUANTISTICA E DELLA RELATIVITÀ..... | 9 |
| IL PARADOSSO DEL GATTO DI SCHRÖDINGER..... | 9 |
| IL PARADOSSO DEI GEMELLI..... | 10 |
| IL PARADOSSO DI OLBERS..... | 11 |
| DAI PARADOSSI AI TEOREMI: IL PARADOSSO DI RUSSEL..... | 13 |
| ANALISI..... | 13 |
| LA CONTRADDITTORIETÀ DEGLI INSIEMI..... | 13 |
| IL PARADOSSO DI RUSSELL E LA CRISI DELLA GRANDE LOGICA..... | 14 |
| IL PARADOSSO NELL'ARTE SURREALISTA..... | 15 |
| CARATTERI DEL SURREALISMO..... | 15 |
| SALVADOR DALÌ..... | 17 |
| RENÈ MAGRITTE..... | 19 |
| PIRANDELLO E LA POETICA DEL PARADOSSO..... | 22 |
| IL GUSTO PER IL PARADOSSO..... | 22 |
| L'ORIGINE DELLA POETICA DEL PARADOSSO..... | 22 |
| IL FU MATTIA PASCAL..... | 22 |
| UNO, NESSUNO E CENTOMILA..... | 23 |
| LA PATENTE..... | 24 |
| IL TEATRO..... | 24 |
| COSÌ È (SE VI PARE)..... | 25 |
| SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE..... | 25 |
| IN CONCLUSIONE..... | 26 |
| THE THEATRE OF THE ABSURD..... | 28 |
| WAITING FOR GODOT..... | 28 |
| THE END OF THE PLAY..... | 29 |
| L'ARTE COME MENZOGNA: IL PARADOSSO DELLA FAVOLA DI FEDRO..... | 33 |
| LA FAVOLA TRA REALISMO E DENUNCIA..... | 33 |
| LE ORIGINI ORIENTALI E LA FAVOLA GRECA DI ESOPPO..... | 33 |
| LA FAVOLA NELLA LETTERATURA LATINA..... | 33 |
| LA FAVOLA DEL LUPO E DELL'AGNELLO..... | 34 |
| IL PARADOSSO DELL'IDEOLOGIA..... | 35 |
| DALLA DITTATURA DEL PROLETARIATO ALLA DITTATURA DEL PARTITO NELLA RUSSIA COMUNISTA..... | 35 |
| CONCLUSIONE..... | 38 |

INTRODUZIONE

La parola paradosso viene dal greco "paràdoxon", composto da *parà* (contro) e da *dòxa* (opinione).

Dunque si tratta di una proposizione, un risultato, che per il suo contenuto o per il modo in cui è espressa, appare contraria all'opinione corrente e alle previsioni, e risulta perciò sorprendente, incredibile. Nel linguaggio comune '*paradosso*' può significare tante, troppe cose: assurdità, contraddizione, enigma, mistero, ambiguità. Per poterne parlare in maniera non superficiale è dunque necessario restringerne l'accezione, e può essere utile definire momentaneamente un paradosso come *un argomento sorprendente, perché poco probabile ma molto credibile, o molto probabile ma poco credibile*. Poiché un argomento si compone di premesse, ragionamento e conclusione, la definizione permette allora una immediata classificazione in tre tipi:

- 1) Un paradosso è **logico** o **negativo** se intende rifiutare le premesse su cui si basa, mediante una riduzione all'assurdo. L'attributo '*negativo*' non è comunque da intendersi in senso denigratorio: mediante questi argomenti è infatti possibile accorgersi dell'inaccettabilità di assunzioni apparentemente innocue e spesso implicite, e della necessità di una rifondazione intellettuale e filosofica delle aree del sapere che su di esse si basano, consciamente o inconsciamente.
- 2) Un paradosso è **retorico** o **nullo** se intende semplicemente esibire la sottigliezza del ragionamento o l'abilità di chi lo fa. Se usato didatticamente o letterariamente un tale artificio può anche essere efficace, ma quando viene inteso come metodo filosofico esso rischia di ridurre la cultura al sofismo, e per questo fu severamente criticato da Platone nel *Gorgia*.
- 3) Un paradosso è **ontologico** o **positivo** se intende rafforzare le conclusioni a cui arriva, mediante un ragionamento inusuale. A questo tipo si riferivano Schopenhauer e Quine, quando dicevano rispettivamente che "la verità nasce come paradosso e muore come ovvietà", o "quello che per uno è un'antinomia, per un altro può essere un paradosso veridico; e quello che per uno è un paradosso veridico, può essere una banalità per un altro".

Quanto ai modi del paradosso, sono anch'essi molteplici. Oltre al ragionamento formale nudo e crudo, alcuni paludamenti e figure letterarie si prestano infatti particolarmente bene all'esposizione di argomenti paradossali: l'esagerazione dell'*iperbole*, un esempio della quale è "tutto è paradosso"; la concisione dell'*ellissi*, la cui forma più pura è " $0 = 1$ " come idea platonica del paradosso; la trasposizione della *parabola*, che vede in un paradosso la metafora razionale di un problema reale; l'inversione del *chiasmo*, in cui un'affermazione come "il reale è razionale" viene rivoltata e diventa "il razionale è reale"; la contrapposizione dell'*ossimoro*, il miglior esempio del quale è "*ossimoro*" (da *axis*, furbo, e *moron*, scemo: cioè, letteralmente, "idiot savant"); l'*ironia*, sempre implicita e spesso esplicita in argomenti razionali che arrivano a conclusioni inaspettate; l'*enfasi*, soprattutto quando il paradosso non è inteso che come un argomento stupefacente a favore delle proprie conclusioni.

Per tre volte, nella storia, i paradossi sono stati al centro dell'attenzione: nel periodo greco, nel Medioevo e a cavallo tra Ottocento e Novecento. I diversi nomi con cui vennero chiamati nei tre periodi riflettono bene i diversi atteggiamenti che si ebbero verso di essi. Per i Greci erano **paralogismi**, letteralmente «oltre la logica»; per i medievali **insolubia**, ovvero «problemi insolubili»; per i moderni **antinomie**, «contro le regole» o, appunto, *paradossi*, ovvero «oltre l'opinione comune». Ci fu dunque un progressivo cambiamento di prospettiva: da puri e semplici errori di ragionamento, i paradossi vennero dapprima rivalutati come dilemmi inspiegabili, e poi valorizzati come indizi di problemi del senso comune. Oggi i paradossi sono descritti come verità che stanno a testa in giù e gambe all'aria per attirare l'attenzione, e mostrano una discrepanza tra le credenze che rendono un'affermazione impossibile, e la logica che rende un argomento in loro difesa corretto. L'unica soluzione possibile, indolore, richiede una revisione radicale delle credenze, della logica o di entrambe.

Nel corso della storia, i modi con cui i paradossi sono stati utilizzati dipende anzitutto dall'atteggiamento con cui essi sono considerati, che può andare dal tragico all'umoristico, dal rifiuto fino all'accettazione. **Aristotele** e **Russel** li hanno temuti come la natura aborrisce il vuoto, cercando di proporre soluzioni più o meno soddisfacenti e utili. **Zenone** e **Hegel** hanno

abbracciato le contraddizioni della realtà basando su di esse il loro rifiuto della conoscenza e della realtà. **Kant** ha fatto delle antinomie il proprio cavallo di battaglia, scagliandosi contro coloro che credono di credere e invece si illudono soltanto di pensare. **Kierkegaard** ha utilizzato i paradossi come trampolino di lancio per favorire un salto nel vuoto oltre il bordo della ragione. **Pirandello** ha costruito le proprie opere letterarie su girandole di situazioni paradossali, al limite e oltre. **Beckett** si è servito del paradosso per creare situazioni assurde, impossibili, capaci di rappresentare bene una condizione umana priva di significato e di riferimenti. **Dali** e **Magritte** hanno dipinto nelle loro opere un mondo surreale, celebrando una visione onirica e paradossale della realtà. **Schrödinger** ed **Einstein** hanno saputo cogliere nel paradosso uno strumento formidabile per dimostrare la limitatezza della meccanica quantistica e della teoria relativistica nel descrivere sistemi macroscopici. **Russel** ha utilizzato questi "indovinelli" per mettere alla prova la matematica tutta, e rifondarla dal punto di vista concettuale. **Olbers** è stato in grado, con un semplice paradosso che partiva dall'esperienza comune, di incrinare un intero sistema cosmologico.

IL PARADOSSO NELLA FILOSOFIA

IL PARADOSSO DEL MENTITORE

Secondo alcuni, quello che oggi viene comunemente definito paradosso nacque con una nota affermazione di **Epimenide di Creta** (VI secolo a.C.). Fu lui il primo ad enunciare il cosiddetto *paradosso del mentitore*, che per questo motivo prese anche il nome di *paradosso di Epimenide*. Esso consiste nell'impossibilità di stabilire se Epimenide, che era cretese, diceva la verità o mentiva quando affermava: "**Tutti i cretesi sono bugiardi**". La cosa appare indecidibile e paradossale, perché se dicesse la verità Epimenide mentirebbe, viceversa se mentisse direbbe la verità. Se infatti è vero che tutti i cretesi sono mentitori allora anche Epimenide dovrebbe dire solo bugie ed in particolare sarebbe una bugia la frase: "Tutti i cretesi sono bugiardi". Ma se fosse così allora non sarebbe più vero che tutti i cretesi sono bugiardi e quindi neppure Epimenide lo sarebbe perciò direbbe la verità quando afferma che tutti i cretesi sono bugiardi e così via all'infinito. E' chiaro dunque che non è possibile decidere se Epimenide dice la verità o menta. L'unico che non lo capì fu l'apostolo San Paolo che in una delle sue lettere scrisse, alludendo proprio a Epimenide, "Uno di loro, proprio uno dei loro profeti, disse che i cretesi sono sempre bugiardi".

Per rendere più chiara la natura del paradosso il filosofo greco **Ebulide di Mileto** decise di riformularlo. La sua proposta era quella di chiedere ad un mentitore di rispondere alla domanda: "Menti quando dici di mentire?". Se il mentitore risponde "Sì, sto mentendo" sarà evidente che non sta mentendo, infatti se un mentitore dice di essere effettivamente tale dice la verità. Ma allora non è più un mentitore. D'altra parte se risponde "No, non sto mentendo" allora è vero che sta mentendo e perciò è un mentitore. Ma allora non possiamo credere alla sua affermazione. Insomma qualsiasi cosa il mentitore dica non possiamo decidere se sia vero o falso.

La forma più essenziale e accattivante di questa versione del paradosso è forse quella data nel 1913 dal matematico **Philip Jourdain**. Basta prendere un biglietto e scrivere su un lato la frase: "*La proposizione scritta sull'altro lato di questo biglietto è vera*", poi girarlo e scrivere sull'altra faccia: "*La proposizione sull'altro lato di questo biglietto è falsa*". Le due frasi rinviano l'una all'altra contraddicendosi, all'infinito e si potrebbe passare una vita girando e rigirando il biglietto nel vano tentativo di capire quale delle due frasi sia vera e quale invece sia menzognera.

Generazioni di filosofi, logici e matematici hanno tentato inutilmente di venire a capo della questione. I filosofi medievali gettarono subito la spugna e crearono la categoria degli *insolubilia* nella quale classificarono tutti i problemi che non riuscivano a risolvere e i paradossi come quello del mentitore. Il primo tentativo serio di soluzione fu fatto da **Bertrand Russell** il quale sostenne che questo come gli altri paradossi nasce da un circolo vizioso dovuto alla pretesa di includere in un insieme elementi definibili soltanto per mezzo dell'insieme stesso.

Questo sarebbe particolarmente evidente nella formulazione di Epimenide la quale definisce l'insieme dei cretesi come composto da soli bugiardi, escludendo cioè categoricamente la possibilità che esista un cretese che dica la verità. Per rendere più chiaro questo discorso Russell creò nel 1918 un altro paradosso, quello del barbiere. Supponiamo che in un villaggio ci sia un solo barbiere e definiamo "barbiere" colui che rade tutti gli uomini del villaggio che non si radono da soli. A questo punto ci si chiede: chi rade il barbiere dal momento che egli appare sempre ben sbarbato? Non può radersi da solo perché per definizione egli rade solo e unicamente tutti gli uomini del villaggio che non si radono da soli, se dunque egli si rade da solo, non può radersi. Dunque non si rade ma se non si rade viola la premessa secondo la quale egli rade tutti gli uomini che non si radono da soli. In base alla definizione di barbiere egli è infatti tenuto a radere tutti gli uomini del villaggio che non si radono da soli, ed egli non si rade da solo dunque sarebbe tenuto dalla definizione a radersi.

Qui risulta abbastanza evidente che il problema è quello di definire a quale insieme appartenga il barbiere vale a dire a quello che include gli uomini del villaggio che si radono da soli, o a quello che include gli uomini del villaggio che non si radono da soli e dunque vanno dal barbiere. Di fatto, spiega Russell, il barbiere non appartiene a nessuno di questi due insiemi e il circolo vizioso e il paradosso si generano quando si tenta ostinatamente di includerlo in uno dei due. Analogamente nel caso del mentitore, l'errore consiste nel negare la possibilità di un cretese che dica la verità.

Ma si tratta di una soluzione solo apparente, dal momento che non funziona con quelle formulazioni come quella di Jourdain nelle quali non si ha a che fare con insiemi. Una soluzione

più interessante, anche se anch'essa non risolutiva, fu data nel 1969 dal filosofo e logico polacco naturalizzato americano **Alfred Tarski**, il quale chiarì che il linguaggio non ha un solo livello ma almeno due, il secondo dei quali, il **metalinguaggio** consente di discutere senza creare confusione e standone quindi all'esterno, le proposizioni e le affermazioni fatte con il linguaggio vero e proprio. In base a tale proposta il mentitore può, usando il linguaggio normale dire il falso mentre non può, usando sempre lo stesso linguaggio, dire qualcosa sul valore di verità della proposizione "Io sto mentendo", per questo bisogna utilizzare un metalinguaggio altrimenti la proposizione del mentitore risulta contemporaneamente quella *con cui* si parla e quella *di cui* si parla e, dice Tarski è proprio da tale confusione ed ambiguità che nasce il paradosso. L'idea di Tarski era quindi che non si può definire e capire che cosa s'intenda con le parole "*verità*" o "*falsità*" quando il livello del metalinguaggio è confuso con il linguaggio stesso. Insomma, il paradosso del mentitore nascerebbe da un uso improprio e incoerente del linguaggio, e per risolverlo basterebbe semplicemente individuare il livello metalinguistico giusto.

I PARADOSSI DI ZENONE

Zenone, nacque e visse ad Elea, l'odierna Velia, in Campania, tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., fu allievo di Parmenide e ci viene presentato dalla tradizione come un tenace difensore delle idee del Maestro.

Così Platone ce lo presenta nel *Parmenide*:

Allora Socrate riprese: "Si capisce, Parmenide, che il nostro Zenone non vuole essere legato a te solo con un rapporto d'affetto, ma anche con la sua opera. Infatti, in un certo senso, ha scritto la tua stessa tesi, ma rivoltandola, cerca di ingannarci come se dicesse qualcosa di diverso. Tu infatti, nel tuo poema, affermi che tutto è Uno e porti a sostegno di questa tesi prove brillanti ed efficaci; questi, da parte sua, dice che il molteplice non esiste, e anche lui porta prove molto numerose ed ampie. Il primo dice che tutto è Uno, l'altro che il molteplice non esiste: così ciascuno si esprime in modo che si abbia l'impressione che non affermate le stesse cose, mentre in realtà sostenete la medesima tesi, poiché articolate i vostri discorsi al di sopra delle nostre capacità di profani. Sì Socrate – disse Zenone –. Tuttavia non hai del tutto colto la vera natura dell'opera (...). Quello che tu hai colto è un dato accidentale, mentre in verità è un aiuto alla tesi di Parmenide contro coloro che cercano di ridicolizzarlo sulla base dell'affermazione che, se tutto è Uno, da questa asserzione derivano innumerevoli conseguenze ridicole e contraddittorie. I miei argomenti, opponendosi a coloro che sostengono il molteplice, rendono loro la pariglia con gli interessi, dimostrando che se si accetta la loro ipotesi che esiste il molteplice, ne conseguono effetti ancora più ridicoli che dalla tesi dell'esistenza dell'unità, qualora si sia capaci di sviluppare adeguatamente il ragionamento".

Quella di Zenone sembra essere quindi una posizione di forte **difesa dell'unità dell'essere** e della sua totale contrapposizione rispetto al molteplice che ci attesta la sensibilità. Tale difesa tuttavia è svolta non secondo dimostrazioni positive, ma confutando le tesi opposte (dimostrando cioè l'insostenibilità logica della tesi della molteplicità del reale). In questo senso Zenone è colui che per primo ha inventato il metodo della **dimostrazione per assurdo** (egli vuole dimostrare l'impossibilità logica del movimento e della molteplicità e in questo modo dimostrare la validità delle affermazioni eleatiche sull'unità dell'Essere e l'illusorietà di ciò che è molteplice). Proprio per questo egli può essere considerato anche l'iniziatore della **dialettica**, cioè del metodo confutatorio.

Questi i tre più comuni paradossi di Zenone contro il movimento:

1. **Paradosso della dicotomia.** È contraddittorio pensare che i corpi si muovano in uno spazio infinitamente divisibile. Se si ammette il movimento, si pretende che un corpo possa, muovendo da un punto di partenza, giungere ad un termine stabilito. Tale corpo però prima di raggiungere la meta deve percorrere la metà del percorso totale che dovrebbe percorrere, e prima ancora, la metà della metà e quindi la metà della metà della metà e così via all'infinito... perché continuando a dividere a metà non si perviene mai allo zero ($1 \rightarrow 1/2 \rightarrow 1/4 \rightarrow 1/8 \rightarrow 1/16 \rightarrow \dots$). Per questo il corpo non giungerà mai alla meta: perché esso per giungere al traguardo deve toccare un'infinità di punti che non si esauriscono mai in un tempo finito.
2. **Paradosso di Achille.** Il corridore più rapido del mondo non raggiungerà mai la tartaruga, se questa ha un vantaggio! L'inseguitore Achille infatti dovrà prima di tutto raggiungere il punto in cui si trovava l'inseguito (la tartaruga) al momento della partenza. Quest'ultimo però si sarà a questo punto spostato in un altro punto più avanti, sia pure di poco. Achille dovrà quindi raggiungere questa nuova posizione, mentre di nuovo l'inseguito avrà compiuto però un nuovo piccolo passo... e così all'infinito. Supponiamo per esempio che la tartaruga vada a una

velocità di $1/3$ rispetto ad Achille e abbia un vantaggio di 100 metri. Si verifica una situazione del genere: $100+100/3+100/9+100/27+\dots$ così all'infinito, la somma non si esaurisce mai!

3. **Paradosso della freccia.** Una freccia scoccata dall'arco che l'opinione comune crede sia in movimento, in realtà è ferma. Infatti in ciascuno degli istanti in cui è divisibile il tempo la freccia occupa uno spazio determinato, la freccia è in riposo in ogni istante. Quindi il movimento è, in conclusione, la somma di istanti di riposo, di immobilità.

Questi i due paradossi contro la molteplicità:

1. Se si ammette che le cose sono molte, esse dovrebbero essere tante quante sono, non di più né di meno; quindi il loro numero dovrebbe essere finito. Eppure, anche così, il loro numero non può che essere infinito, perché tra le une e le altre vi saranno sempre altre cose e, fra queste e le prime, altre cose ancora, e così via all'infinito. Quindi, per assurdo, *le cose, finite di numero, sarebbero infinite.*
2. Se si ammette che le cose sono composte da più elementi, o questi non hanno grandezza – ma allora le cose composte da elementi senza grandezza non avrebbero a loro volta alcuna grandezza, cioè non esisterebbero – oppure questi elementi hanno una grandezza, ma allora le cose, finite, essendo composte da infiniti elementi (per l'argomento precedente), *avrebbero un'infinita grandezza*

Come si può vedere, il problema che si apre è quello dell'infinito e del suo statuto di realtà, ma anche quello di divisibilità e di spazio continuo. In particolare, in alcuni dei suoi paradossi, Zenone assume implicitamente che, data una serie infinita, debba essere infinita anche la sua somma: Il paradosso è proprio generato dal fatto che anche la **somma di infiniti numeri** può dare per risultato un **numero finito**.

Nel caso specifico di Achille e della tartaruga, appare ovvio che è l'eroe greco sia in grado di raggiungere il lento animale, e con una semplicissima equazione di primo grado si può determinare quando avviene il sorpasso.

Il problema sta nel far quadrare i conti utilizzando l'impostazione di Zenone. Si ha in effetti una somma composta da un numero infinito di addendi (assumendo come vantaggio della tartaruga 100 metri):

$$100 + 10 + 1 + 0,1 + 0,01 + 0,001 + \dots = 111,1111\dots$$

Solo a partire dal XVII secolo, con lo sviluppo del **calcolo infinitesimale**, si sono potuti risolvere in modo definitivo i problemi posti dalle somme di infiniti termini.

A questo proposito Russell scrisse:

Si dimostra che, se Achille raggiungerà mai la tartaruga, questo dovrà accadere dopo che sia trascorso un numero infinito di istanti dal momento della sua partenza. E questo, di fatto, è vero; ma non è vero che un numero infinito di istanti dia origine a un tempo infinitamente lungo, e quindi non si può affatto concludere che Achille non raggiungerà mai la tartaruga.

Il paradosso della freccia, come quello dello stadio, possono invece essere confutati sviluppando una **teoria dei numeri reali** che permetta di postulare che lo spazio e il tempo siano infinitamente divisibili, e definendo al contempo la possibilità di misurare un insieme di cardinalità illimitata, concetti che sono stati resi formalmente solo alla fine del XIX secolo.

Il metodo zenoniano diventa, con il passare del tempo, molto diffuso; perfino nella *Critica della ragion pura* di **Kant** è possibile riscontrarne tracce. In particolare la seconda antinomia della ragion pura mostra che il mondo non può essere né costituito di elementi atomici, né infinitamente divisibile. Da una parte la materia ha estensione spaziale ed è quindi soggetta all'infinita divisibilità dello spazio stesso, dall'altra l'infinita divisibilità porta ad un regresso all'infinito, al termine del quale tutto si disgrega e perde di significato. Il grande filosofo ritenne di poter ricavare da questa antinomia che *la nozione di mondo è illegittima*, infatti l'intelletto ne percepisce la finitezza come una limitazione inadeguata, ma allo stesso tempo non può concepire l'infinito in maniera comprensibile.

Un altro filosofo tenne in conto i paradossi zenoniani: **Henri Bergson**. Egli, particolarmente interessato alla continuità dello spazio e del tempo, criticò la formalizzazione matematica praticata su di essi basata sul concetto di punto. In particolare egli riteneva che l'infinita divisibilità fosse peculiare dello spazio ma non del tempo: infatti, egli osserva, si può dividere un oggetto, ma non un atto. In particolare nel "*Saggio sui dati immediati della conoscenza*" del 1910 Bergson ridusse il paradosso di Achille e la tartaruga alla confusione tra movimento e spazio percorso. Egli assegnava agli argomenti di Zenone un ruolo storico importante, per aver esposto *l'inconsistenza della nozione matematica di moto e, più in generale, di cambiamento*. Egli rafforzò così la sua concezione intuitiva di cambiamento, che considerava

come una caratteristica fondante della realtà. In breve egli riteneva che il paradosso di Zenone costituisse sì una riduzione all'assurdo, ma non dello spazio e del tempo fisici, bensì della loro rappresentazione concettuale. Egli concluse infatti asserendo che "la vita se la ride dei veti logici", e Achille sorpassa la tartaruga senza problemi.

LE ANTINOMIE KANTIANE

Le **antinomie kantiane** sono quattro paradossi logici contenuti nella Critica della ragion pura di Immanuel Kant. Antinomia deriva dal greco *αντινομία*, composto di *αντι* "contro" e un derivato di *νομος* "legge".

Secondo Quintiliano, "la parola antinomia significa propriamente conflitto di leggi", un concetto che Kant estese, come scrive nel suo "Dizionario di Filosofia" Nicola Abbagnano, ad indicare il conflitto con sé stessa, in cui la ragione si trova in virtù dei suoi stessi procedimenti.

Alla maniera dei ragionamenti dei sofisti, le antinomie kantiane sono **affermazioni opposte**, ciascuna dimostrabile logicamente ed in modo ineccepibile, senza contraddizione. In pratica, sono proposizioni probabilmente vere o false (ossia se ne può dare prova), ed inconfutabili di per sé. Ciò in quanto hanno le loro fondamenta in un presupposto inconoscibile, ossia la realtà, o nelle parole di Kant "**la vera natura del mondo**". Dato che la cosa in sé, ossia la realtà, è per Kant inconoscibile, la ragione non può dimostrare, né provare certamente e in modo perentorio, alcuna delle quattro antinomie kantiane: in particolare, afferma Kant, le tesi sono proprie del pensiero metafisico e del razionalismo, mentre le antitesi sono tipiche dell'empirismo e della scienza. Inoltre, per quanto riguarda la terza e la quarta antinomia, le antitesi potrebbero valere per il fenomeno (nel cui ambito non si incontrano mai né Dio né la libertà) mentre le tesi potrebbero valere per la cosa in sé.

Queste le quattro antinomie di Kant:

- **1^a antinomia**

Tesi: il mondo ha un inizio nel tempo e, nello spazio, è chiuso dentro limiti.

Antitesi: Il mondo è infinito sia nel tempo che nello spazio.

- **2^a antinomia**

Tesi: ciascuna cosa è composta da parti semplici che costituiscono altre cose composte da parti semplici.

Antitesi: non esiste nulla di semplice, ogni cosa è complessa.

- **3^a antinomia**

Tesi: La causalità secondo le leggi della natura non è la sola da cui possono essere derivati tutti i fenomeni del mondo. E' necessario ammettere per la spiegazione di essi anche una causalità per la libertà.

Antitesi: Nel mondo non c'è nessuna libertà, ma tutto accade unicamente secondo leggi della natura.

- **4^a antinomia**

Tesi: esiste un essere necessario che è causa del mondo.

Antitesi: non esiste alcun essere necessario, né nel mondo né fuori dal mondo che sia causa di esso.

È così che con Kant il **paradosso**, questa volta formulato sottoforma di antinomia, assume una funzione positiva: esso mostra chiaramente il tentativo illusorio della ragione di conoscere la totalità di una realtà che è, per definizione, inconoscibile, *altro* rispetto al mondo fenomenico.

L'IDENTITÀ DELL'IDENTICO E DEL DIVERSO NELLA DIALETTICA HEGELIANA

Si è detto che Hegel abbracciò le contraddizioni della realtà nel suo sistema filosofico, fondando su di esse il proprio rifiuto di una realtà statica, capace solo di mostrare determinazioni separate le une dalle altre. Il sapere filosofico, afferma Hegel, è invece *sistema*, ovvero totalità organica di concetti legati da un rapporto di opposizione-unificazione che solo la ragione è in grado di ricostruire e comprendere.

Dialettica, in questo senso, è la parola chiave della filosofia hegeliana, poiché rappresenta il processo costitutivo non solo del pensiero, ma della realtà stessa. Si pone quindi sia sul *piano ontologico* come legge suprema del reale, **legge del divenire per opposti**, e sul *piano gnoseologico* come **legge della conoscenza del reale**, procedimento del pensiero filosofico. Grazie alla dialettica il sistema filosofico contiene in sé tutte le opposizioni e le riconduce a unità, senza annullarle come tali. La realtà è infatti prima di tutto **divenire, movimento**,

dinamicità, pertanto la verità non può essere un oggetto, un fatto, ma un risultato, e insieme il processo che lo ha prodotto: *la verità è l'intero*, afferma Hegel.

Il cuore della dialettica diventa così il movimento, il *permanere del dileguare*, e pertanto essa si configura come movimento circolare con ritmo triadico, scandito cioè da tre momenti: il **momento astratto o intellettuale**, il **momento negativamente razionale** o della dialettica in senso stretto, il **momento positivamente razionale**.

Nel primo momento l'intelletto considera i singoli concetti come a sé stanti, irrigidendoli nelle loro determinazioni: esso fornisce quindi una conoscenza inadeguata, che resta chiusa nel finito. È la ragione che guarda al di là di ogni specifica determinazione, smuovendo la rigidità dell'intelletto e dei suoi prodotti. Ma ciò comporta che ogni determinazione colta dall'intelletto venga a rovesciarsi nella *determinazione contraria*, dissolvendosi in essa. Il negativo che emerge dal momento dialettico consiste nella manchevolezza che ciascuno degli opposti rivela quando si misura con l'altro. Nel terzo momento l'opposizione viene a sua volta negata. *Non annullata, ma superata*. È questo il compito del momento speculativo, che coglie **l'unità delle determinazioni contrapposte**, ovvero il positivo che emerge dalla risoluzione degli opposti, superandoli in una sintesi che conservi quelle opposizioni in un livello superiore di unificazione. Il momento speculativo è quindi un superare che è nello stesso tempo un "*togliere e conservare*": per questo motivo Hegel utilizza il termine *Aufheben*, che significa da un lato togliere, negare, e dall'altro conservare.

Paradossalmente, quindi, in Hegel la comprensione della realtà implica la necessità di superare la logica tradizionale, che, essendo ancorata ai principi di identità e di non contraddizione, ci mostra la realtà come formata da determinazioni separate le une dalle altre. Se prima il pensiero filosofico era basato sul principio secondo cui $A=A$, ora si ha un completo rovesciamento di prospettiva: *omnis determinatio est negatio*, ogni determinazione è negazione, scrive Hegel citando Spinoza, proprio perché nella realtà ogni concetto finito tende ad oltrepassarsi, a negarsi nel suo circoscritto ambito di riferimento, per correlarsi a ciò che esso "non è". È così che il paradosso e la contraddizione divengono il fondamento ultimo del pensiero filosofico, perché su di essi si basa lo sviluppo stesso della realtà.

KIERKEGAARD: UNA FILOSOFIA DEL PARADOSSO

All'identità hegeliana di soggetto e oggetto, essere e pensiero, Kierkegaard risponde che **la vita intera è basata sulla contraddizione e sul paradosso**, e non vi è superamento di contrari bensì alternative impegnative che si escludono a vicenda: non vi è nessun *et et* ma solo un *aut aut*: o questo o quello, **la vita è una scelta continua**.

La vita religiosa, la fede, va al di là dello stesso ideale etico della vita. Il simbolo della fede è visto da Kierkegaard nella figura di Abramo, perché egli accetta il rischio della prova impostagli da Dio, accetta il rischio di porsi di fronte a Dio nel silenzio e nella solitudine, come un singolo di fronte all'Altissimo. La fede va al di là della stessa morale perché Dio ordina ad Abramo di sacrificargli il figlio, quindi di commettere un omicidio. Come poter accettare una simile prova? Ma la fede consiste proprio in quel rischio, **nell'accettazione del paradosso e della prova**. L'atto di fede implica una rottura recisa con la razionalità ed esige il passaggio, il salto, ad una sfera che è incommensurabile con la ragione naturale. L'oggetto della fede urta contro la ragione che pretende di spiegare e di esaurire tutto e non ammette nulla sopra di sé: per essa, che non vuole credere, **l'oggetto della fede è un assurdo**. Per il credente, che ammette la trascendenza ed è convinto che a Dio nulla è impossibile, *esso è un paradosso*. Il paradosso nella verità religiosa dipende dal fatto che essa è la verità così come lo è per Dio. Qui si usano una misura ed un criterio sovraumani, e rispetto a questo una sola situazione è possibile: quella della fede. Proprio per il paradosso come tale il credente è portato a credere, e non per una evidenza logica. Kierkegaard ha trovato una formula per esprimere il paradosso della fede: "*Comprendere che non si può (né si deve) comprendere*". Lo scandalo è per Kierkegaard il momento cruciale nella prova della fede, il punto di resistenza e perciò il segno della trascendenza della verità cristiana di fronte alla ragione. Lo scandalo indica il **soccombere della ragione** perché è il rifiuto di "*comprendere di non comprendere*", giacché la ragione vuole solo comprendere. Per Kierkegaard l'origine dello scandalo nasce dal fatto che l'uomo non si pone come "Singolo davanti a Dio", e cioè non accetta la misura di Dio. Quando ci poniamo davanti a Dio non c'è più spazio per finzioni, mascheramenti, illusioni, vi è innanzitutto la scoperta che "*c'è un'infinita abissale differenza qualitativa tra Dio e l'uomo*", e cioè che l'uomo non può assolutamente nulla, che è Dio a dare tutto.

Ma oltre a questo si tratta, nel Cristianesimo, di ammettere che Dio stesso si è messo in rapporto con l'uomo, che Dio è entrato nel tempo, che l'Eterno si è incarnato in un uomo, e questo dà scandalo! L'oggetto dello scandalo è proprio la figura di Cristo, cioè è scandaloso

credere che un uomo singolo sia Dio, che Gesù sia Dio. Le forme dello scandalo, a questo riguardo, sono per Kierkegaard, tre : considerare Gesù come un semplice uomo in conflitto con l'ordine stabilito (è lo scandalo che Gesù provocò sui Farisei e gli scribi); oppure lo scandalo nel senso dell'elevatezza: se è un uomo, non può essere Dio, anche se Lui agisce come se fosse Dio, dice di essere Dio (è lo scandalo dei nemici di Cristo); o ancora, lo scandalo in direzione dell'umiliazione, che colui che pretende di essere Dio appare come un uomo povero, sofferente, impotente (è tipico di coloro che hanno solo ammirazione per Cristo). Ora, la *fedé in Cristo è proprio superamento dello scandalo ed accettazione del paradosso che è l'uomo-Dio*; è accettazione del fatto che la Chiesa sia militante e non trionfante. E questo può essere fatto solo con una scelta di fede.

Nel pensiero di Kierkegaard, che rappresenta la rivincita della religione contro la filosofia, della fede contro la ragione, sembra di riascoltare l'affermazione del teologo africano **Tertulliano** del II secolo, al quale è attribuita la frase: "*credo quia absurdum*" ("credo perché è assurdo, perché è impossibile"). Secondo questo paradosso, scaturito da un fideismo antintellettualistico, i dogmi della religione vanno difesi con convinzione tanto maggiore, quanto minore è la loro compatibilità con la ragione umana.

La filosofia di Kierkegaard si pone quindi in netta antitesi con quella hegeliana. Hegel, infatti, riduce tutta la realtà a uno Spirito universale e infinito. Kierkegaard, invece, afferma che veramente reale non è l'astratta Ragione universale, ma **il singolo**, cioè l'individuo particolare.

Kierkegaard, dunque, rivaluta lo spirito individuale, l'io empirico, che era considerato da Hegel un semplice mezzo per l'affermazione dello Spirito universale, e contrappone alle tesi hegeliane la concezione dell'uomo propria del cristianesimo, che assegna un valore infinito proprio al "**piccolo io**" di ciascuno di noi.

Secondo Kierkegaard le verità importanti sono le "*verità soggettive*", cioè quelle che riguardano l'individuo, che gli dicono a che cosa egli è destinato, qual è lo scopo e il senso della sua vita. Non sono invece importanti le "*verità oggettive*" circa lo Spirito assoluto, la Ragione universale e l'Umanità di cui parlava Hegel. Kierkegaard concepisce così la verità come qualche cosa che si dà soltanto all'interno di una prospettiva personale, come qualche cosa che noi incontriamo e sperimentiamo sempre e soltanto a partire da una vicenda che ha valore esistenziale, che riguarda l'individuo, il singolo, e non dice mai nulla circa la totalità, il sistema o il tutto. La verità dice sempre e soltanto chi è l'individuo e soprattutto che cosa significa la vita dell'individuo, quali sono, appunto, i riflessi ontologici di questa vita, e qual è il valore che quest'esistenza può avere. Da questo punto di vista non importa che la vita sia la mia, la tua o di un altro, anzi *deve* essere la mia, la tua e quella di un altro, perché è proprio nel gioco di questa alterità, di questo farsi altro rispetto a se stessi, che si rende possibile l'esperienza di verità. Ecco il paradosso: la **verità non è mai un che di oggettivo**, poiché la verità che interessa il filosofo non è certo la verità del "due più due fanno quattro", vale a dire la verità che si può dimostrare ed oggettivare. La verità che interessa il filosofo è la verità in cui "ne va del filosofo" e cioè dell'uomo che pensa, del soggetto pensante, che non è mai, come volevano Cartesio prima e poi Hegel, una autocoscienza, cioè una forma a priori che vale per tutti gli uomini, ma è questo io, questo tu, questo altri e così all'infinito.

Se, quindi, parlando di filosofia, si tende generalmente a pensare che essa si occupi solo di verità universali, secondo Kierkegaard **l'organo della verità è il singolo**. Questa è la grande novità di Kierkegaard, una novità che sarebbe stata raccolta solo molti anni dopo la sua morte. **La verità "declinata al singolare"**: ecco il grande paradosso della filosofia kierkegaardiana. La verità che vale per me e che tuttavia non è soltanto qualcosa di soggettivo, perché altrimenti non sarebbe più la verità: questo è l'insegnamento di Kierkegaard.

Quella di Kierkegaard è, quindi, anzitutto **una filosofia del paradosso**. Il paradosso consiste nel fatto che la verità per me - dunque quella verità che evidentemente è diversa dalla verità per te e dalla verità per l'altro - continua a essere qualcosa a cui io conferisco una validità universale. Non nel senso che posso dimostrare oggettivamente che è quella la verità, ma nel senso che la posso rendere oggetto di comunicazione. L'insegnamento fondamentale del Cristianesimo è per Kierkegaard proprio questo: ogni singolo uomo è direttamente coinvolto nel suo destino e la ricerca della verità non è mai oggettiva o distaccata bensì appassionata e paradossale.

I PARADOSSI DELLA MECCANICA QUANTISTICA E DELLA RELATIVITÀ

IL PARADOSSO DEL GATTO DI SCHRÖDINGER

Erwin Schrödinger introdusse il suo famoso "esperimento pensato" nel 1935 per dimostrare la **limitatezza della meccanica quantistica nel descrivere un sistema macroscopico**.

In una stanza perfettamente isolata dall'esterno, un *perfido fisico* chiude un atomo radioattivo, una fiala di un potente veleno e un gatto. L'atomo è in uno stato tale per cui, a una certa ora, avrà uguale probabilità di essere o no decaduto. Il fisico ha anche collegato l'atomo al veleno in modo che questo sia liberato se l'atomo decade. Il veleno è abbastanza potente da uccidere immediatamente il gatto.

All'ora convenuta il fisico aprirà la stanza. Cosa troverà?

Un attimo prima dell'apertura, lo stato che descrive il sistema totale della stanza (atomo più fiala più gatto) sarà con probabilità del cinquanta per cento nella configurazione in cui l'atomo non è decaduto, la fiala di veleno è intatta e il gatto è illeso. Ma con altrettanta probabilità il fisico si troverà davanti l'atomo decaduto, il veleno liberato e il gatto morto.

Quando il fisico apre la stanza, la meccanica quantistica dice (nella sua interpretazione più usuale) che avviene un **processo di misurazione**. In generale, questo processo forza il sistema misurato a "*compiere una scelta*". Se per esempio il fisico avesse più convenzionalmente deciso di osservare il solo atomo, gli avrebbe imposto, al momento convenuto, di compiere una scelta. Un attimo prima della misura l'atomo si sarebbe trovato in uno **stato di sovrapposizione** tra l'essere decaduto o meno. Un attimo dopo la misura, l'atomo si sarebbe trovato nello stato "*decaduto*" o in quello "*intatto*": senza sovrapposizione.

Questo postulato della meccanica quantistica può sembrare strano all'opinione comune. Ma trasferirlo al mondo macroscopico dell'esperienza quotidiana eleva questa stranezza al rango di paradosso. Torniamo infatti al nostro gatto.

La sovrapposizione in due stati dell'atomo è adesso trasferita -sembrerebbe- anche a un oggetto macroscopico di esperienza quotidiana. È l'intero sistema della stanza (atomo più fiala più gatto) a essere in uno stato di sovrapposizione di due possibilità. Se anche il fatto che questo sia vero per un atomo non sciocca più il fisico, che in questa peculiare condizione si trovi un gatto sembra assurdo anche al più entusiasta esperto di meccanica quantistica.

Il gatto può quindi - al contempo - esser considerato sia vivo che morto, e solo aprendo il contenitore (quindi, compiendo l'esperimento) si reperirà un gatto vivo o morto. Il paradosso, solo apparente, sta proprio qui: finché non si compie l'osservazione, **il gatto può esser descritto indifferentemente come vivo o come morto**, in quanto è soltanto l'osservazione diretta che, *alterando* i parametri basali del sistema, attribuirà al gatto (al sistema medesimo) uno stato determinato e "coerente" con la nostra consueta realtà. Questo avviene perché è semplicemente sempre stato così, solamente non ce ne siamo accorti fino al secolo scorso: nel mondo microscopico, ogni singola particella si comporta individualmente come delocalizzata. Viceversa, nel nostro universo macroscopico, un aggregato di singole particelle non si comporta - ovviamente - individualmente, come la singola particella.

Schrödinger, così, ideò il paradosso del gatto per sottolineare le difficoltà a comprendere il rapporto tra mondo microscopico e macroscopico, dal momento che nel primo vige la sovrapposizione quantistica degli stati e nel secondo il comportamento 'classico' del gatto la nega. È fu proprio grazie a questo scherzoso paradosso che in pochi anni fu messa a punto la versione definitiva della "interpretazione di Copenaghen" della meccanica quantistica, secondo la quale la realtà quantistica resta in uno **stato indefinito** e "**non-oggettivo**" (almeno rispetto ai canoni della fisica classica), ma non per questo è necessaria la figura di un osservatore cosciente: è sufficiente che avvenga una "reazione termodinamica irreversibile" affinché lo stato non oggettivo diventi uno stato oggettivo.

IL PARADOSSO DEI GEMELLI

Correva l'anno 1905 e Albert Einstein formulò la sua teoria della relatività speciale, destinata a rivoluzionare profondamente tutta la fisica moderna. Le sue teorie coinvolgevano anche il **tempo**, che perdeva la sua unicità ed era posto in relazione al sistema di riferimento. Lo scorrere del tempo individuale di un osservatore, misurato dal suo orologio, appare, agli altri osservatori tanto più lento tanto più egli si muove ad una velocità elevata rispetto ad essi. Già durante la formulazione originaria della teoria, Einstein, si accorse delle conseguenze apparentemente paradossali cui poteva condurre questa scoperta.

Ecco la sua formulazione originaria: *"Se si trovano in A due orologi sincroni e si muove uno di essi con velocità costante su una curva chiusa, finché ritorna in A dopo t secondi, quest'ultimo orologio al suo arrivo in A si trova, rispetto all'orologio rimasto immobile, in ritardo di $t/2(v/c)^2$ secondi. Dunque, un orologio che si trovi all'equatore deve procedere un po' più lentamente che un orologio uguale e posto nelle stesse condizioni, che si trovi al polo."*

Per ottenere il famoso paradosso basta sostituire gli orologi con **due gemelli**, azione fatta da P. **Langevin** nel 1911 con notevole successo mediatico. In pratica il problema era posto in questi termini: due gemelli sono sulla Terra, uno si imbarca e compie un lungo viaggio ad altissima velocità su un'astronave, l'altro rimane sulla Terra e continua a svolgere un'esistenza normale. Al ritorno, il gemello che ha viaggiato dovrebbe trovare il fratello più vecchio di lui. Se quantifichiamo tempo e velocità potremo ottenere un riscontro materiale usando le formule di Einstein. Se la velocità a cui viaggia il fratello fosse quattro quinti di quella della luce il suo viaggio dovrebbe durare all'incirca un terzo in meno dell'attesa sul fratello. Se il viaggio durasse quindici anni, il viaggiatore troverebbe il fratello cinque anni più vecchio di lui. Il paradosso è dovuto ad un problema tecnico. **La situazione è simmetrica per i due gemelli**: infatti anche quello che è stato a casa dovrebbe trovare il fratello più vecchio di cinque anni, e per di più i due osservatori non sono inerziali fra loro cioè osserveranno accelerazioni e decelerazioni uno nei confronti dell'altro; si troveranno su due sistemi di riferimento non confrontabili.

IL PARADOSSO DI OLBERS

Il **paradosso di Olbers**, o **paradosso della notte buia**, è uno di quegli enigmi particolarmente tenaci che per molto tempo hanno tormentato gli scienziati. Pare sia stato scoperto nel Settecento, e per oltre due secoli ha tenuto testa a parecchi tentativi di risoluzione; solo le moderne conoscenze astronomiche hanno potuto fare più luce su questo problema.

Da sempre gli uomini hanno notato che di sera, dopo il tramonto del Sole, il fondo del cielo diventa nero fra le stelle che scintillano, ossia **si oscura**. Per quanto sembri terribilmente banale, quest'osservazione pone tuttavia un grave problema cosmologico, che concerne la struttura e la formazione dell'intero universo, se considerata nell'ambito di teorie cosmologiche basate sui seguenti presupposti:

1. L'universo è infinito e ha età infinita
2. L'universo è popolato in modo uniforme da stelle fisse di luminosità costante e di età infinita

Premesse queste ipotesi, si immagini di tracciare intorno al punto da noi occupato tante sfere concentriche in maniera tale che i gusci limitati da due sfere consecutive abbiano tutti il medesimo spessore.

Per le ipotesi sopra citate, il numero di stelle contenuto entro ogni guscio è, in media, proporzionale al quadrato del raggio (non ha importanza se della sfera interna o di quella esterna); infatti questo numero deve essere proporzionale al volume, che a sua volta è uguale alla superficie moltiplicata per lo spessore, il quale è per costruzione uguale per tutti i gusci.

$$n \alpha V = S \cdot l = 4\pi r^2 \Leftrightarrow n \alpha r^2$$

D'altra parte l'irraggiamento, ovvero l'energia ricevuta per unità di superficie, è inversamente proporzionale al quadrato della distanza, cioè del raggio del guscio in cui la stella si trova.

$$I \alpha \frac{1}{r^2}$$

Ne segue che *l'illuminazione totale prodotta da tutte le stelle appartenenti a un certo guscio è uguale per tutti i gusci*, qualunque sia il raggio di questi, perché i gusci più lontani contengono stelle, ma ogni stella produce un'illuminazione minore di una stella appartenente a un guscio vicino; i due effetti - *aumento del numero di stelle e affievolimento della luce di ogni singola stella* - si compensano esattamente. Ma il numero di gusci che possiamo costruire è infinito, perché lo spazio è infinito; **quindi l'illuminazione totale prodotta da tutte le stelle dell'universo è infinitamente grande in qualunque direzione noi guardiamo**. L'intero cielo dovrebbe brillare con la stessa intensità della superficie stellare e lo stesso Sole non si distinguerebbe dallo sfondo. Per questo motivo Olbers afferma:

*“Come mai il cielo non è illuminato di notte come di giorno?
Ecco il paradosso: di notte fa buio”*

La prima spiegazione del paradosso potrebbe essere quella secondo cui **nubi di polvere** presenti nello spazio vuoto oscurano le stelle lontane. Questa soluzione non regge però all'analisi in quanto la radiazione assorbita scalderebbe la materia fino a farle riemettere la stessa quantità di luce. Lo stesso Olbers si era orientato verso questa soluzione erronea.

Per risolvere il paradosso dobbiamo rinunciare almeno in parte alle premesse sulle quali abbiamo basato il nostro ragionamento. Possiamo farlo senza grandi difficoltà dato che le moderne teorie cosmologiche propongono un quadro dell'universo ben diverso da quello su cui si basa Olbers. Due sono i nuovi attori che recitano un ruolo fondamentale alla sua soluzione: **l'espansione dell'universo** e la sua **età finita**.

L'espansione dell'universo è regolata dalla **Legge di Hubble**: la velocità a cui una galassia (con le sue stelle) si allontana dalla Via Lattea (la nostra galassia) è proporzionale alla sua distanza da essa. Le stelle e le galassie lontane inviano verso di noi la loro luce ma maggiore è questa velocità di allontanamento, detta "*di recessione*", minore è l'intensità della luce inviata verso la terra; per velocità di recessione molto alte l'intensità si riduce talmente da scendere **sotto la soglia del visibile**, ed è per questo motivo che noi vediamo il buio nel cielo notturno.

L'età finita dell'universo, che si ritiene essere compresa **tra i 15 e i 18 miliardi di anni**, identifica la sua porzione a noi visibile (15-18 miliardi di anni luce in ogni direzione), anche supponendo che esso sia infinito. Questa porzione contiene un numero di galassie finito con una distribuzione che non copre tutte le possibili viste sulla volta celeste; al contrario, **la loro distribuzione è abbastanza rada**. Quindi il paradosso è risolto, poiché non è vero che ovunque guardiamo vediamo una stella.

Il paradosso di Olbers, oltre a rivestire una certa importanza storica, ci consente alcune considerazioni di portata più generale. Si tratta infatti di uno di quei paradossi che si sono inseriti nel dialogo scientifico, avvenuto in questo caso tra i sostenitori di due modelli cosmologici differenti: quello di un **universo statico e immutabile** e quello di un **universo dinamico e in espansione**. Come si è visto, il paradosso è stato in grado di mettere in evidenza alcune incrinature del primo, le cui premesse portavano a conclusioni incoerenti con la semplice esperienza. Ovviamente, la scelta per il secondo dei due modelli è avvenuta non certo grazie a Olbers, ma a seguito di un dialogo scientifico molto più ampio e suffragato da evidenze sperimentali; è tuttavia interessante notare come, anche in questo caso, il paradosso possa mettere in evidenza problemi di modelli scientifici ben stabiliti: una sorta di campanello di allarme che dovrebbe spingerci a rivedere meglio le basi delle nostre teorie.

DAI PARADOSSI AI TEOREMI: IL PARADOSSO DI RUSSEL

La crisi dei fondamenti che, con l'apporto dei lavori di **Lobatchevski** e **Bolyai**, aveva investito la geometria con l'introduzione delle **geometrie non euclidee**, interessò anche altri aspetti della matematica. In particolare, verso la fine del XIX secolo e con l'inizio del nuovo secolo, si evidenziò la necessità della revisione logica della teoria degli insiemi, crisi che ebbe origine proprio dall'esplicazione di alcune famose antinomie. Il **paradosso di Russell**, a questo proposito, è considerato una delle più celebri **antinomie** della storia del pensiero logico e matematico: la sua scoperta ebbe ampia risonanza all'interno della comunità di studiosi che agli inizi del Novecento si occupavano della sistemazione dei fondamenti della matematica. Il paradosso recita così:

Un villaggio ha tra i suoi abitanti uno ed un solo barbiere, uomo ben sbarbato.

Sull'insegna del suo negozio è scritto "il barbiere rade tutti - e unicamente - coloro che non si radono da soli".

La domanda a questo punto è: chi rade il barbiere?

Una semplice analisi dell'antinomia porta alla luce un'evidente contraddizione.

Se infatti il barbiere si rade da solo, violiamo la premessa secondo cui il barbiere, rasandosi, non raderebbe unicamente coloro che non si radono da soli.

Se invece il barbiere è raso da qualcun altro, si viola la premessa secondo cui il barbiere rade tutti coloro che non si radono da soli: per dirla in altre parole, il barbiere se si rade da solo non dovrebbe radersi, se non si rade da solo dovrebbe radersi. Eppure il barbiere è ben sbarbato...

ANALISI

Una trattazione di tipo insiemistico semplifica l'approccio al paradosso. Innanzitutto, ci si rende conto di trovarsi di fronte a due insiemi distinti:

- **A:** gli uomini che si radono da soli;
- **B:** gli uomini che si fanno radere dal barbiere.

Il problema è collocare il barbiere in uno dei due insiemi, poiché la sua inclusione in entrambi gli insiemi creerebbe una contraddizione con la definizione stessa degli insiemi (come spiegato in precedenza).

Le prime analisi portarono il filosofo americano Willard Van Orman **Quine** a considerare il paradosso un caso classico della "*reductio ad absurdum*": non è possibile che il barbiere esista.

Tuttavia, il paradosso può essere generalizzato. Ed appunto una generalizzazione di questo problema portò ad una antinomia che causò un momento di **crisi di tutta la teoria matematica dell'epoca**.

La conclusione a cui arriverà inizialmente Russell sarà quella di affermare che non basta descrivere una proprietà di un insieme per garantire la sua esistenza. In seguito, introdurrà una nuova teoria degli insiemi nella quale gli insiemi si distinguono in **diversi livelli**, per cui al livello 0 avremo gli elementi, al livello 1 gli insiemi di elementi, al livello 2 gli insiemi di insiemi di elementi e così via. In questa ottica, è possibile risolvere l'antinomia ed i paradossi.

LA CONTRADDITTORIETÀ DEGLI INSIEMI

Il ragionamento di Bertrand Russell dimostra come sia facile cadere in contraddizione parlando d'insiemi. Nella teoria intuitiva degli insiemi, per definire un insieme è sufficiente definire una **caratteristica comune a tutti i suoi elementi**; così, per esempio, una proposizione logica del tipo "x è un numero intero divisibile per 2 senza resto", è sufficiente a definire l'insieme dei numeri pari. Questa nozione è solo apparentemente esente da dubbi e difficoltà, come dimostra, per l'appunto, il paradosso di Russel, che può essere così generalizzato.

Introduciamo dapprima il concetto di insiemi che appartengono o non appartengono a sé stessi:

- un insieme appartiene a sé stesso se è elemento di sé stesso (per esempio, l'insieme di tutti i pensieri astratti è a sua volta un pensiero astratto e dunque appartiene a sé stesso);
- un insieme non appartiene a sé stesso se non è elemento di sé stesso (per esempio, l'insieme di tutti gli uomini calvi non è un uomo calvo e dunque non appartiene a sé stesso).

A questo punto consideriamo l'insieme R di tutti gli insiemi che non appartengono a sé stessi. La proposizione che caratterizza gli elementi di R è: " A non è un elemento di A " (A è un qualunque sottoinsieme di R , ovvero è sia elemento di R , sia insieme per altri elementi); se la proposizione è vera per A , allora A appartiene a R , altrimenti non vi appartiene. Ci chiediamo se R appartiene o meno a sé stesso (quindi se la proposizione è verificata per $A = R$):

- se R appartiene a se stesso allora si va contro la definizione di R , che è composto dagli insiemi che non contengono se stessi: quindi R non appartiene a se stesso
- se R non appartiene a se stesso, allora deve appartenere ad R per come R è definito, ovvero come insieme di tutti gli insiemi che appartengono a se stessi.

Otteniamo, dunque, una doppia implicazione: " R appartiene a se stesso se e solo se (ecco la doppia implicazione) R non appartiene a se stesso", da cui scaturisce la contraddizione.

IL PARADOSSO DI RUSSELL E LA CRISI DELLA GRANDE LOGICA

Il paradosso fu scoperto da Bertrand Russell nel 1901 mentre si dedicava allo studio della teoria degli insiemi di Cantor su cui contemporaneamente Frege stava realizzando la riduzione della matematica alla logica. Russell si rese subito conto delle conseguenze che la sua scoperta avrebbe avuto per il programma logicista e non esitò a mettersi immediatamente in contatto col logico di Jena. Il caso volle che la lettera di Russell fosse recapitata a Frege nell'estate del 1902 poco prima della pubblicazione del secondo e ultimo volume dei Principi di aritmetica. Frege prese atto delle conseguenze distruttive per il sistema che aveva costruito in quegli anni e decise di scrivere un'appendice ai suoi Principi in cui confessava il fallimento della sua opera.

L'esplicitazione del paradosso russeliano mostrava che, se il concetto più generale e originario che fondava la matematica, quello di insieme, si rivelava denso di difficoltà logiche, c'era da temere che potesse essere invalidato sostanzialmente **tutto l'edificio concettuale su cui si basava la matematica**, dall'aritmetica all'algebra alla geometria.

Fu allora evidente l'esigenza di dare **assetto logico rigoroso** ai presupposti della matematica, sia a riguardo dei **contenuti** che dei **procedimenti logici deduttivi** che essa utilizza. Si doveva insomma chiarire quali fossero i requisiti fondamentali perché un'insieme di conoscenze e affermazioni potesse essere considerato una **teoria formale** fondata e accettabile in senso scientifico. Il grande matematico Hilbert fu tra i massimi esponenti della corrente di revisione della matematica, che prese il nome di **formalismo** proprio perché in essa ci si preoccupava di garantire l'assetto logico-formale delle teorie.

In esso, anzitutto, i **termini**, gli **assiomi** e le **regole di deduzione** sono pensate come prive di significato e di riferimento all'intuizione comune, ed espresse in simboli: è il trionfo dell'*astrazione*, per cui si può pensare coerentemente che da un punto fuori di una retta data passi una sola retta ad essa parallela, e il contrario di questo.

Quindi, la scelta degli assiomi venne sviluppata tenendo conto di tre proprietà fondamentali: la **coerenza**, secondo la quale gli assiomi devono essere compatibili o non contraddittori, l'**indipendenza**, secondo cui ogni assioma deve dire qualcosa che gli altri non abbiano già detto, e la **completezza**, secondo cui ogni proposizione formulata con i termini del sistema deve essere dimostrabile o reputabile.

IL PARADOSSO NELL'ARTE SURREALISTA

Movimento artistico nato in Francia negli anni Venti e precisato ufficialmente nelle sue linee programmatiche nel "**Primo manifesto surrealista**" del 1924 ad opera dello scrittore André Breton, il Surrealismo si caratterizza innanzitutto per l'attenzione riservata alla dimensione dell'uomo che oltrepassa la sua realtà ordinaria e percepibile con gli strumenti della logica. Grazie anche alla diffusione delle ricerche psicoanalitiche di Freud il sogno e l'onirico entrano nell'universo costitutivo dell'arte non come fantasie allegoriche o stravaganti come nel passato, ma come diretta espressione dell'inconscio portato così alla luce dalla profondità dell'io. La poetica surrealista si rivolge all'**inconscio**, ma ha come obiettivo ultimo un cambiamento della coscienza e della società.

Il *Manifesto del surrealismo* segna, nel 1924, la nascita storica del movimento. Breton inizia così:

"Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. E' inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica (poiché, almeno dalla nascita dell'uomo fino alla sua morte, il pensiero non presenta alcuna soluzione di continuità, la somma dei momenti di sogno, dal punto di vista del tempo e considerando solo il sogno puro, quello del sonno, non è inferiore alla somma dei momenti di realtà- limitiamoci a dire: dei momenti di veglia) ci si sia soffermati ancora così poco. Mi ha sempre stupito l'estrema differenza di importanza, di gravità, che presentano per l'osservatore comune gli avvenimenti della veglia e quelli del sonno. Ciò avviene perché l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria, e in condizioni normali questa si compiace di riproporgli in modo impreciso le circostanze del sogno, di privare quest'ultimo di qualsiasi consequenzialità attuale, e di far partire la sola determinante dal punto in cui crede di averla lasciata qualche ora prima: quella ferma speranza, quella preoccupazione. Egli ha l'illusione di continuare qualcosa che ne valga la pena. Il sogno si trova così ridotto ad una parentesi, come la notte. E come questa, in generale, non porta consiglio".

Queste parole esplodevano in un mondo che la guerra aveva minato moralmente e intellettualmente. Dopo il Romanticismo, e alla fine del secolo scorso, dopo i brevi sprazzi del Simbolismo, non si era più sentito un **appello all'irrazionale** così incalzante e formulato in maniera così perentoria e prestigiosa. Breton dava al Surrealismo la seguente definizione:

"Automatismo psichico puro con il quale ci si propone di esprimere sia per iscritto o in qualunque altra maniera, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale".

L'automatismo psichico significa quindi liberare la mente dai freni inibitori, razionali, morali, eccetera, così che il pensiero è libero di vagare secondo libere associazioni di immagini e di idee. In tal modo si riesce a portare in superficie quell'inconscio che altrimenti appare solo nel sogno.

Al Surrealismo aderirono diversi pittori europei, tra i quali **Max Ernst, Juan Mirò, René Magritte** e **Salvador Dalí**. Non vi aderì Giorgio De Chirico, che pure aveva fornito con la sua *pittura metafisica* un contributo determinante alla nascita del movimento, mentre vi aderì, seppure con una certa originalità, il fratello Andrea, più noto con lo pseudonimo di Alberto Savinio.

CARATTERI DEL SURREALISMO

Il surrealismo è un movimento che pratica un'arte figurativa e non astratta. La sua figurazione non è ovviamente naturalistica, anche se ha con il naturalismo un dialogo serrato. E ciò per l'ovvio motivo che vuol **trasfigurare la realtà, non negarla**.

L'approccio al surrealismo è stato diverso da artista ad artista, per le ovvie ragioni delle diversità personali di chi lo ha interpretato. Ma, in sostanza, possiamo suddividere la tecnica surrealista in due grosse categorie: quella degli **accostamenti inconsueti** e quella delle **deformazioni irreali**.

Gli accostamenti inconsueti sono stati spiegati da Max Ernst, pittore e scultore surrealista. Egli, partendo da una frase del poeta Comte de Lautréamont: «*bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio*», spiegava che tale bellezza proveniva dall'«*accoppiamento di due realtà in apparenza inconciliabili su un piano che in apparenza non è conveniente per esse*».

In sostanza, procedendo per libera associazione di idee, si uniscono cose e spazi tra loro apparentemente estranei per ricavarne una sensazione inedita. La bellezza surrealista nasce,

allora, dal **paradosso**, dal trovare due oggetti reali, veri, esistenti (l'ombrello e la macchina da cucire), che non hanno nulla in comune, assieme in un luogo ugualmente estraneo ad entrambi. Tale situazione genera una inattesa visione che sorprende per la sua assurdità e perché contraddice le nostre certezze.

Le deformazioni irreali riguardano invece la categoria della **metamorfosi**. Le deformazioni espressionistiche nascevano dal procedimento della caricatura, ed erano tese alla accentuazione dei caratteri e delle sensazioni psicologiche. La metamorfosi è invece la trasformazione di un oggetto in un altro, come, ad esempio, delle donne che si trasformano in alberi (Delvaux) o delle foglie che hanno forma di uccelli (Magritte).

Entrambi questi procedimenti hanno un unico fine: lo **spostamento del senso**. Ossia la trasformazione paradossale delle immagini, che abitualmente siamo abituati a vedere in base al senso comune, in immagini che ci trasmettono l'idea di un diverso ordine della realtà.



RENÉ MAGRITTE, *Le grazie naturali*, 1963. Bruxelles, Collezione privata

La nascente filosofia surrealista coglie quindi un punto di mistificazione particolarmente significativo. "*La ragione, l'onnipotente ragione, è sul banco degli accusati... Il reale è qualcosa di diverso da ciò che vediamo, sentiamo, tocchiamo, percepiamo, apprezziamo*", scrive Breton. E' la ragione che ha prodotto gli sviluppi scientifici e tecnici del secolo precedente, quella che ha dominato le filosofie della fine del secolo (nel loro senso più superficiale).

La prima lotta surrealista è contro questa ragione, contro la logica di un potere che continua a reggersi anche su questo valore culturale mistificato. L'arte cerca una serie di alternative che possano costituire punti di lotta contro questo blocco, non può che aprire una strada rivoluzionaria, perciò diversa. Quello che i romantici avevano provato individualmente - "*Il mondo diventa sogno, il sogno diventa mondo*" (Novalis); "*Il sogno è una seconda vita*" (Nerval) - è ora autentica rivelazione collettiva e punto di partenza di una ricerca che tende a una trasformazione radicale dei modi di sentire, di apprendere e di concepire il mondo. **Alla soglia del sonno si trova la chiave dell'ispirazione e nel subconscio**, nell'al di là, nelle zone remote della vita inconscia, si percepisce l'eco della bocca d'ombra.

I surrealisti tentano la rielaborazione in chiave creativa del pensiero psicoanalitico, determinante per gli sviluppi delle loro opere e della teoria del movimento. La psicoanalisi, nel suo compito di liberazione e svelamento delle forze occulte dell'inconscio, dei tabù e delle costrizioni che la coscienza troppo rigida impone alla personalità soprattutto nella sfera sessuale, dà l'impulso principale al progetto surrealista di rifondazione dei veri aspetti dell'esistenza umana, proprio a partire da un atto di liberazione da qualunque consapevolezza razionale e culturale che non permetta il libero accesso e l'immediata trasposizione della fantasia sulla mano che guida il realizzarsi dell'opera d'arte.

I surrealisti infatti inizialmente tentano di assumere a metodo il concetto di **automatismo psichico**; ciò avviene soprattutto attraverso prove di "**scrittura automatica**" con la quale si intende l'operare dell'artista che procede secondo un'*immediata corrispondenza tra inconscio ed azione pittorica*.

I dipinti surrealisti sono quindi *enigmi*, cioè immagini dal significato **oscuro e paradossale**, che sono perciò da interpretare quando il titolo non aiuta a capire il senso che ha voluto dare loro l'artista. C'è sempre un largo margine di ambiguità, e ogni osservatore può proiettare nelle scene dipinte i suoi fantasmi interiori e dare al rapporto tra le figure il significato che crede.

SALVADOR DALÌ

Dalì aderisce al surrealismo nel 1929, ma già nel 1922 aveva letto “*L’interpretazione dei sogni*” di Freud. L’artista catalano colpisce i surrealisti francesi per i limiti insolitamente profondi cui vuole spingere le ricerche del gruppo: al di là della scrittura automatica, in cui il soggetto non è altro che il tramite per entrare in contatto col mondo dei sogni, Dalì propone di ricreare il delirio onirico in modo oggettivo e sistematico, dando sostanza anche in stato di veglia a tutta l’atmosfera del sogno. Il pittore chiama questa sua concezione “**metodo paranoico-critico**”, cioè un percorso attraverso il quale il pittore si impossessa delle proprie ossessioni e desideri rendendoli sistematici, per trasformare poi tali impulsi in materiali artistici: le immagini che l’artista cerca di fissare sulla tela nascono cioè dal torbido agitarsi del suo inconscio (la *paranoia*, appunto) e riescono a prendere forma solo grazie alla razionalizzazione del delirio (è il *momento critico*).

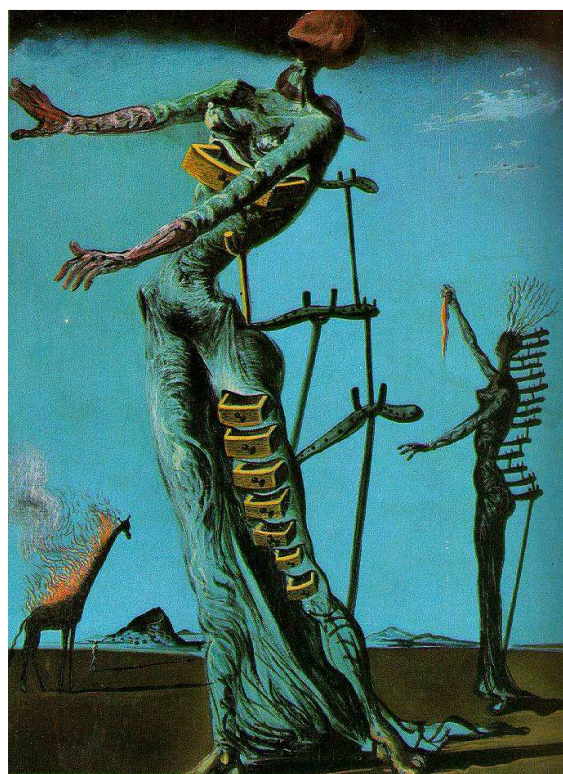
Dunque il metodo paranoico-critico consiste nell’**interpretazione** e nella **restituzione**, la più diretta e impersonale possibile, **dei fenomeni deliranti**. Tale sintesi si traduce nell’ortodossia della tecnica pittorica (precisione del disegno, ortogonalità dello spazio) combinata con il delirio degli oggetti. L’automatismo surrealista svela una realtà diversa, mentre il metodo paranoico-critico esplora e organizza tale realtà.

I suoi dipinti agiscono sull’osservatore attraverso il **paradosso**, mettendo in evidenza gli aspetti inquietanti delle cose mediante la *contraddizione*. Da ciò la sua predilezione per le **immagini doppie o invisibili**.

Ne *La città dei cassetti*, ad esempio, un disegno a matita del 1936, l’effetto della rotondità del corpo è dato con un delicato chiaroscuro ottenuto con un sottile e regolare tratteggio variamente incrociato e sfumato. Il tema del corpo umano a cassetti è una costante nella produzione di Dalì, che lo riprodurrà sia in scultura, in una sarcastica parodia della *Venere di Milo*, sia in pittura. Nella *Giraffa in fiamme*, ad esempio, un piccolo olio di poco successivo al disegno e alla scultura già citati, l’idea dei cassetti torna prepotentemente alla ribalta; la simbologia psicoanalitica appare evidente. È l’artista stesso a spiegarcela affermando che dopo gli studi di Freud “*il corpo umano è pieno di cassetti segreti che solo la psicoanalisi è in grado di aprire*”. E quei cassetti sono spesso pieni delle nostre paranoie e dei nostri tabù.

Il dipinto rappresenta, sullo sfondo di un paesaggio desolato e primitivo, una grande figura femminile in primo piano. Essa ha al posto della testa una massa informe (forse un teschio o un grumo di sangue), mentre le mani, scheletriche, sono anch’esse macchiate di sangue. Il corpo, innaturalmente slogato all’altezza del bacino, è puntellato da varie stampelle e cassetti si aprono, inquietanti e vuoti, sia in corrispondenza del seno sia lungo la gamba sinistra.

A destra, in secondo piano, un’altra figura di donna leva in alto un drappo rosso, simbolo di violenza e di sesso: anch’essa è puntellata e dalla testa le spunta un improbabile arbusto. A sinistra, in lontananza, la giraffa infuocata del titolo si staglia contro l’immenso cielo cupo, allegoria di violenza e di morte. L’opera risale al periodo della guerra civile spagnola e anche il dipinto contiene in sé un lugubre presagio di morte.



SALVADOR DALÌ, *Giraffa in fiamme*, 1936-1937. Basilea, Kunstmuseum

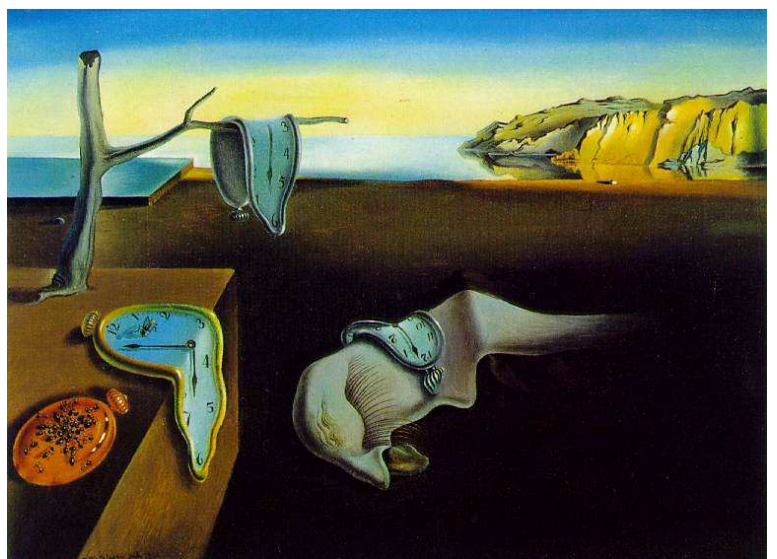


SALVADOR Dalí, *Sogno causato dal volo di un'ape attorno ad una melagrana un secondo prima del risveglio*, 1944. Lugano, collezione Thyssen Bornemisza

Nel *Sogno causato dal volo di un'ape attorno ad una melagrana un secondo prima del risveglio*, del 1944, l'atmosfera è incredibilmente tersa, come in un mattino di primavera dopo una pioggia che ha pulito l'aria. Lo spunto è banale: durante il sonno il volo di un'ape aveva disturbato Dalí e, riaddormentatosi, gli aveva provocato una visione che ha ispirato questo quadro. Il sogno riutilizza elementi reali, presenti nella stanza dove Dalí stava dormendo: il melograno e il pesce. In basso, bellissima nella sua sensuale nudità, Gala (la compagna dell'artista) riposa, sollevata magicamente a mezz'aria, sopra un piatto scoglio frastagliato. Gala è moglie, ispiratrice ed amante ma è, soprattutto, l'ingrediente erotico più importante e ricorrente nei sogni di Dalí. Una **baionetta** appuntita sta per trafiggere il braccio destro della donna: siamo nell'*istante che precede la sensazione del dolore*. La puntura, comunque, c'è già stata, e la sua percezione assume la forma mostruosa di **due tigris feroci** che balzano fuori dalle fauci di un pesce a sua volta scaturito da una rossa melagrana spaccata. Sullo sfondo un **assurdo elefante**

dalle scheletriche zampe d'insetto regge un obelisco sulla groppa. Nonostante ciò, riesce a camminare sull'acqua con leggerezza di libellula, senza neanche increspare la piattezza d'un **impossibile mare senza onde**. L'elefante è quello del Bernini di Piazza della Minerva, a Roma. Al gusto quasi fumettistico che l'artista pone nel rappresentare le tigri e il pesce si contrappone la perfezione d'un nudo più eroticamente realistico che astrattamento accademico. In questo come in quasi tutti i dipinti del maestro non è possibile riscontrare alcuna unitarietà. Ciò dipende dalla natura stessa dell'ispirazione, che, attingendo dalle dimensioni del sogno o della paranoia, è necessariamente *frammentaria, visionaria e incoerente*.

La **persistenza della memoria** presenta un impianto asimmetrico e uno schema compositivo geometrico misto, come d'altronde miste sono anche le linee guida. Il paesaggio è inquadrato dall'altro e la luce naturale frontale genera ombre profonde. Sono presenti colori secondari e complementari, caldi tenui e freddi scuri. Le forme sono tridimensionali e distribuite in modo disorganico nello spazio aperto. In quest'opera si notano: una forma che riproduce, anche se solo parzialmente, un volto, uno spoglio alberello, un promontorio, una tavola e quattro orologi, uno chiuso e tre "molliti" che segnano l'ora. Per l'autore *la deformazione*



SALVADOR DALÍ, *La persistenza della memoria*, 1931. Museum of Modern Art di New York

delle immagini è uno strumento per mettere in dubbio le facoltà razionali che vedono gli oggetti sempre con una forma definita. Infatti, l'orologio è lo strumento per eccellenza che permette di misurare il tempo e di dividerlo in modo da piegarlo alle esigenze pratiche e quotidiane. L'opera "Persistenza della memoria" esprime quindi un messaggio di tipo esortativo perché invita l'osservatore a *riconsiderare le dimensioni del tempo, della memoria, del sogno e del desiderio*,

non sottoposte alle regole apparentemente logiche, ma dove il prima e il dopo si mescolano e lo scorrere delle ore dei giorni accelera e rallenta a seconda della percezione soggettiva. La tela esprime anche un messaggio di tipo **informativo**; secondo una interpretazione filosofica l'immagine è associabile alle proprietà metriche dello spazio e del tempo concepite applicando il principio della relatività scoperto da Einstein. Dalì informa l'osservatore di questi sconvolgimenti teorici della fisica con una rielaborazione molto originale e personale.

RENÈ MAGRITTE

Nato a Lessines, in Belgio, nel 1898, Magritte ammira la pittura di De Chirico che è dieci anni più vecchio di lui ed è come se gli avesse indicato un cammino. Dice Magritte: «*La metafisica di De Chirico è un modo di vedere del tutto nuovo, una visione in cui lo spettatore ritrova il suo isolamento e comprende il silenzio del mondo*».

Diversamente da altri Surrealisti, come **Max Ernst** o **Juan Miró**, si serve delle tecniche pittoriche in modo classico, dandoci un'immagine descrittiva della realtà. «*Gli oggetti devono essere rappresentati sulla tela in modo strettamente realistico. Tutte le cose visibili nascondono altre cose invisibili. Il mondo visibile è abbastanza ricco per dar vita a un linguaggio che evochi il mistero*».

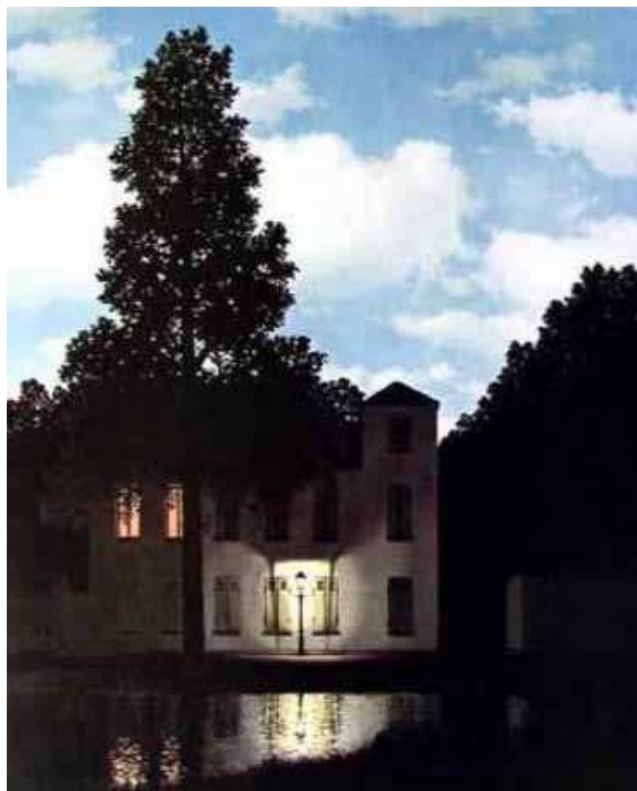
Questo linguaggio si basa sulla **collocazione insolita degli oggetti**, sulla **trasformazione di oggetti familiari**, sulla **alterazione delle grandezze o della materia che li compone**. Ecco il **paradosso**: ciò che dovrebbe essere soffice è duro, il caldo diventa freddo, ciò che è deperibile diventa un fossile per l'eternità.

I sogni di Magritte non sono quelli che si fanno dormendo, ma «**sogni volontari**». Dice il pittore: «*Cerco di ridare vita al nostro modo ordinario di guardare le cose dell'esistenza. Come bisogna vedere? Come un bambino che incontra per la prima volta la realtà esteriore. Io sono nello stesso stato di innocenza del bimbo che crede di poter afferrare dalla sua culla un uccello in volo*». E continua: «*La prima volta che ho visto qualcosa del mondo, ho visto una cassa. C'era una cassa vicino alla mia culla. Questo mi è sembrato molto strano, non sapevo cosa fosse quell'oggetto. D'altra parte penso che per tutti i bambini le prime cose che vedono siano motivo di sorpresa*».

Questo **elemento di sorpresa** è presente in quasi tutte le sue opere: «*Nei miei quadri mostro degli oggetti collocati in luoghi dove in realtà non si trovano mai, poiché il mio intento è quello di far stridere gli oggetti più familiari, li devo disporre in un ordine nuovo per far loro assumere un significato sconvolgente. Così le tavole di legno di un tavolo perdono il loro abituale aspetto innocente se compaiono all'improvviso ingrandite in un bosco. Ho dipinto i campanelli di ferro che si appendono sul collo dei cavalli germoglianti come piante sul bordo di un baratro*».

Atmosfere indefinite nella sospensione dei suoi temi, echeggiano tra l'apparenza e la realtà. Immagini che sono mistero, **trame impossibili**, contenuti indecifrabili, **illogici accordi sequenziali**, provocano inquietudine, sgomento, timore verso l'ignoto. Soggetto e oggetti, in apparenza senza nessuna relazione fra loro, sembrano vagare nello spazio, emergere dallo sfondo e soffermarsi sulla soglia per indicare vie sconosciute. Costruzioni e decostruzioni, architetture della mente, piani estremi dove le piazze, gli spazi aperti e gli orizzonti alla De Chirico, s'innescano con le presenze metafisiche dei luoghi dello spirito. Contrasti, **proporzioni e sproporzioni**, pieni, vuoti, zone d'ombra e masse dense che, se da un lato creano incoerenza visiva, dall'altra generano atmosfera nello spettatore. Queste le caratteristiche tipiche dell'arte surrealista di Magritte.

Magritte è quindi artista di quadri decisamente **paradossali**, e in questo senso emblematica risulta l'opera "**Impero della luce**" del 1935. E' immediato cogliere il paradosso in quest'immagine: **il contrasto impossibile tra il luminoso cielo**



RENÉ Magritte, *L'impero delle luci*, 1935. Bruxelles, Musée d'Ixelles

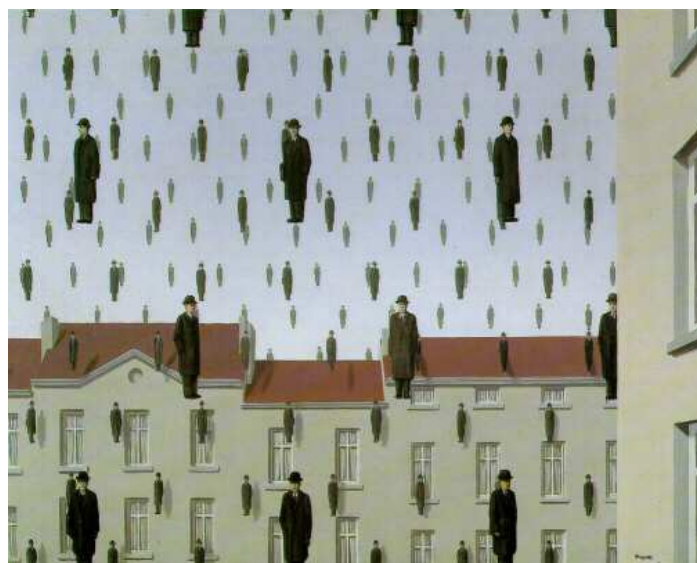
diurno e una tetra casa in una buia foresta, appena illuminata da una lanterna nel mezzo della facciata. Solo in parte, quest'effetto di oscurità è alleviato dal riflettersi della luce nello specchio d'acqua antistante la casa. In quest'opera come in altre dello stesso autore il senso di inquietudine è accresciuto per la realizzazione estremamente particolareggiata della parte inferiore dell'opera. Questa ricerca del particolare è dovuta alla formazione dell'artista: da Rembrandt ad Ensor è la scuola Fiamminga che esercita profonda influenza anche in quest'opera.



RENÉ Magritte, *La condizione umana I*, 1933. Choisel, Collezione Claude Spaak

Ne *La condizione umana I*, Magritte rappresenta una finestra ad arco aperta sul paesaggio, davanti alla quale pone un cavalletto sul quale è una tela dove è dipinto il paesaggio che possiamo immaginare al di là dell'arco. L'artista cioè anticipa o continua la figurazione del paesaggio dalla finestra **confondendo e fondendo** paradossalmente insieme l'immagine al di là dell'arco con quella della tela sovrapposta, mettendo in causa il quadro come tale: uno strumento attraverso il quale riusciamo a prelevare un pezzo del mondo reale ma che fuori dal contenuto originario non significa nulla o significa altro. Il binomio su cui si basa l'opera di Magritte è **rappresentazione e realtà**: la rappresentazione non è meno reale ma sostanzialmente diversa dalla cosa rappresentata.

Il tipico personaggio magrittiano, l'omino con la bombetta, realizzato con la consueta ottica realistica, quasi accademica in quanto a freddezza e minuziosità, viene, nell'opera *Golconde*, moltiplicato all'infinito e fatto fluttuare in un cielo azzurro, in un paesaggio di case e di tetti tipicamente belga. Non sappiamo se questi curiosi personaggi in miniatura stiano fioccando dall'alto come neve, o piuttosto volando in uno slancio leggiadro sopra la città. La **paradossalità surreale** è poi sottolineata, tra l'altro, dall'**ombra** che gli omini proiettano non solo sulle facciate delle case ma anche sul piano trasparente del cielo, dove mai un'ombra di una persona "vera" potrebbe concretizzarsi, in assenza di un piano solido. Dunque, **il senso di spaesamento** qui **corre su un doppio binario**: da un lato l'impossibilità dello svolgersi del racconto (uomini che volano), dall'altro il superamento dei limiti naturali e fisici creato dall'illusionismo dell'immagine, che non è e non sarà mai la realtà vera, così come un'ombra non potrà mai proiettarsi in un cielo.



RENÉ MAGRITTE, *Golconde*, 1953, Rotterdam. Museo Boymans-van Beuningen

Ne *Il paesaggio fantasma* Magritte imposta il suo stile su quello della **pubblicità**, o meglio ancora su uno stile impersonale, che sfugga a ogni suggestione o abilità artificiosa: vuole adottare il mezzo di espressione più semplice e immediato, un **disegno** quindi che somigli alle illustrazioni per i libri scolastici. E, come il disegno, così pure la pittura; una pittura che faccia pensare alle illustrazioni di un libro. In altre parole **l'immagine assolutamente leggibile deve raccontare soltanto se stessa** e l'osservatore non deve essere distratto da compiacimenti tecnici o stilistici. Ed **ecco intervenire allora la contraddizione, il paradosso, il gioco e l'ironia**. Se l'artista non può rappresentare le cose così come le vede, e noi non le vediamo mai così come sono, sarebbe assurdo pretendere di dipingere il reale: e allora è meglio chiarirlo, anzi scriverlo. Ma in una rappresentazione dove appaiono insieme l'immagine figurata e una scritta, chi delle due avrà più forza di suggestione? Così sul viso della donna appare il "paesaggio fantasma" suggerito dalla parola scritta "montagna" che l'attraversa. Per quanto improvvisa e assurda la parola scritta è là a evocare il paesaggio montano cui il volto femminile non ci farebbe certo pensare, **in una specie di gara tra la forza di suggestione della parola e delle immagini**. Le parole e le immagini sono ancora una volta insieme a sorprenderci: e forse la parola scritta di traverso sul viso femminile del Paesaggio fantasma riesce alla fine ad avere l'impatto più stupefacente e più forte.



RENÉ MAGRITTE, *Il paesaggio fantasma*, 1928-1929. Torino, Collezione privata



RENÉ MAGRITTE, *Questa non è una pipa*, 1948. Ginevra, Collezione privata

Nel 1926 il celebre pittore René Magritte realizza un dipinto che scandalizza l'opinione pubblica. Al centro della tela è rappresentata una pipa, ma sotto il disegno compare la scritta in francese "*Ceci n'est pas une pipe*", "Questa non è una pipa". La prima impressione che coglie l'osservatore è quella di trovarsi di fronte ad un'opera provocatoria, **autocontraddittoria**, che rappresenta una pipa e contemporaneamente afferma di non rappresentarla: Magritte sembra contraddire la realtà dando nome a qualcosa che non ha bisogno di essere nominato e al

tempo stesso negando che l'oggetto sia quello che palesamente è. Ma è un'interpretazione ingenua. Ad una analisi più attenta, il messaggio appare di una sincerità e banalità sorprendenti: "*quella*" non è davvero una pipa, ma soltanto la rappresentazione pittorica di una pipa, una sua "**imitazione**", realizzata non con legno autentico ma con vernice colorata. Non è difficile accorgersene: è impossibile caricarla di tabacco, accenderla e fumarla, come si potrebbe fare con una vera pipa. E lo stesso Magritte affermò: "Se avessi scritto «Questa è una pipa», avrei mentito!". Così, la scritta sotto la pipa, "Questa non è una pipa", afferma che **l'immagine di un oggetto non deve essere confusa con l'oggetto reale e tangibile**. Tra i più famosi di Magritte, il dipinto mette in discussione i concetti di definizione e rappresentazione. È il paradosso in sé che qui viene proposto: **non tutto è quello che sembra**, dice Magritte. E così lancia una sfida all'ordine della società costituita e un attacco al modo in cui abitualmente si guarda e si pensa.

PIRANDELLO E LA POETICA DEL PARADOSSO

IL GUSTO PER IL PARADOSSO

Dopo essere stato appannaggio esclusivo di filosofia e matematica per due millenni venne infine il tempo per i paradossi di attrarre l'interesse della letteratura. Con Pirandello entrano infatti nella letteratura italiana alcuni dei caratteri fondamentali della ricerca dell'avanguardia europea nel primo Novecento: la crisi delle ideologie e il conseguente relativismo, la tendenza alla scomposizione e alla deformazione grottesca ed espressionistica, la scelta della dissonanza, dell'ironia, dell'umorismo, e soprattutto il **gusto per il paradosso**, che dimostra l'artificiosità delle costruzioni logiche e la vanità di quelle che sembrano le più salde certezze: la realtà non è quella che appare e tanto meno l'uomo può aspirare ad avere una realtà ma solo sentire la *pena di vivere così*.

L'ORIGINE DELLA POETICA DEL PARADOSSO

La ricerca costante del paradosso nasce dall'**umorismo** che sempre accompagna l'opera di Pirandello. A questo proposito Pirandello oscilla sempre fra una visione *ontologica* dell'umorismo, considerato come una possibilità perenne dell'uomo, e invece una visione *storica*, derivante da particolari condizioni che hanno posto in crisi le antiche certezze. Da un lato infatti vede un limite ontologico dell'uomo, che da sempre vive in un mondo privo di senso e che tuttavia si crea una serie di autoinganni e di illusioni attraverso i quali cerca di dare significato all'esistenza: in questa prospettiva, l'umorismo, e la conseguente paradossalità che ne deriva, sarebbe **l'eterna tendenza dell'arte a svelare tale contraddizione**. Dall'altro egli individua invece nella caduta dell'antropocentrismo tolemaico, che considerava l'uomo e la terra centri del creato, e nell'affermazione del pensiero copernicano e galileiano, per il quale l'uomo e la terra sono entità minime e trascurabili di un universo infinito e inconoscibile, la nascita di quel malessere, tipico della modernità, che induce alla percezione della relatività di ogni fede, di ogni valore, di ogni ideologia, e all'intuizione che fede, valori e ideologie non sono altro che autoinganni, utili soltanto a sopravvivere ma del tutto mistificatori. Il paradosso, sotto questo punto di vista, è proprio lo strumento con il quale Pirandello si propone di svelare le contraddizioni e dell'aridità del nostro tempo, **le sue ipocrisie, i suoi pregiudizi, le sue vuote convenzioni sociali**. Ma è anche e soprattutto il mezzo con cui l'autore è in grado di esprimere la propria visione dell'uomo contemporaneo, un uomo privo di certezze, alle prese con una **realtà assurda** da cui gli è impossibile evadere.

Ecco così che per tratteggiare l'umanità Pirandello utilizza il suo tipico atteggiamento umoristico: trasforma le figure umane in gesticolanti e allucinate marionette, mette insieme le combinazioni più artificiose e paradossali, portando all'estremo dell'assurdo i casi comuni della vita, per dimostrare che la legge che li governa è la casualità più bizzarra. I suoi personaggi si agitano in una continua disputa con se e con gli altri, denunciando l'artificiosità di tutte le nostre costruzioni spirituali, **la vanità delle certezze**. La tragedia dell'uomo pirandelliano è il suo **essere per il nulla**, il destino paradossale e doloroso di chi ha in se una scintilla divina, un'ansia di vanità e di eternità che però vede disfarsi in un mondo futile di apparenze.

IL FU MATTIA PASCAL

Pirandello ama i paradossi: il paradosso è l'exasperazione della realtà e, attraverso di esso, si mettono a nudo le cose vere della realtà. Così è per *Il Fu Mattia Pascal*, il romanzo di un impossibile riscatto da una vita grigia, per un uomo nato due volte. In esso Pirandello porta alle estreme conseguenze, con punte davvero paradossali, ma tipiche della sua "mezza filosofia" (come è stata definita da Sciascia) il dissidio fra **forma** e **vita**. Inizialmente Mattia soffre la **forma** che lo vuole uomo infelice, racchiuso in una piccola e asfittica realtà. Ma ecco che vince una forte somma di danaro e contemporaneamente apprende che per la società egli è morto cosicché, in rotta con la famiglia, pensa di approfittare di questa circostanza ed esce dalla porta di servizio della sua vita a cui si sente estraneo. Liberatosi della **forma**, sembra aver raggiunto la sua vera **vita**, la sua vera **identità**: ciò che lui è solo per sé stesso, ciò che egli è per sé e non per gli altri, ciò che egli è e non ciò che appare. Ma si può essere veramente e intimamente se stessi, solo per sé, e non per gli altri? Sì, ma non si può vivere, tant'è vero che Mattia si sente solo e riprende a vivere, ossia ad assumere un'altra **forma**... E' possibile una vera identità se non quella che ci danno gli altri. E poi: qual è il nostro vero volto? La maschera che ci danno gli altri o la "maschera nuda" che è la nostra vera e intima essenza? Nel momento in cui come Mattia siamo pura **vita** non possiamo vivere, ma nel momento in cui ci accontentiamo di vivere

secondo gli altri non siamo più noi stessi, e veniamo chiusi in una **forma** che ci soffoca. Sta tutto qui il paradosso (la mezza filosofia di Pirandello) e qui come in *Uno, nessuno e centomila* viene spinta alle sue estreme e più grottesche svolte romanzesche.

Il paradosso pirandelliano del *Mattia Pascal* è, in altre parole, il contrasto tra le esperienze di un **uomo vivo, vero, perfettamente efficiente e ragionevole e la astrattezza della sua vanificazione sociale**. L'autore gioca con la esasperazione delle situazioni e mette a nudo questa profonda tensione: la necessità di una *maschera*, che nonostante la sua absurdità diventa paradossalmente sempre più importante della realtà del proprio *io*. La diversità di *Mattia Pascal* si materializza fin dall'inizio del romanzo in un **difetto fisico**, lo strabismo, che rappresenta l'anticonvenzionalità del suo modo di guardare il mondo.

Mattia è un forestiero della vita, sente le convenzioni sociali come causa della sua mancata realizzazione; come Adriano Meis, si trova di fronte a un fallimento, poiché senza un riconoscimento sociale non può dare senso alla propria vita (*"fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o triste che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal non è possibile vivere"*).

Il finale è paradossale ed è anticipato dal titolo: **l'unica identità che rimane è quella del morto sopravvissuto a se stesso** (*"Io sono il fu Mattia Pascal"*):

Basta. Io ora vivo in pace, insieme con la mia vecchia zia Scolastica, che mi ha voluto offrir ricetto in casa sua. La mia bislacca avventura m'ha rialzato d'un tratto nella stima di lei. Dormo nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia, e passo gran parte del giorno qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio, che è ancora ben lontano dal dare assetto e ordine ai vecchi libri polverosi.

Ho messo circa sei mesi a scrivere questa mia strana storia, aiutato da lui. Di quanto è scritto qui egli serberà il segreto, come se l'avesse saputo sotto il sigillo della confessione.

Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare.

- Intanto, questo, - egli mi dice: - che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.

Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità. Mia moglie è moglie di Pomino, e io non saprei proprio dire ch'io mi sia.

Nel cimitero di Miragno, su la fossa di quel povero ignoto che s'uccise alla Stia, c'è ancora la lapide dettata da Lodoletta:

COLPITO DA AVVERSI FATI
MATTIA PASCAL
BIBLIOTECARIO
CUOR GENEROSO ANIMA APERTA
QUI VOLONTARIO
RIPOSA
LA PIETA' DEI CONCITTADINI
QUESTA LAPIDE POSE

Io vi ho portato la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e - considerando la mia condizione - mi domanda:

- Ma voi, insomma, si può sapere chi siete?

Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo:

- Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal.

UNO, NESSUNO E CENTOMILA

L'ultimo romanzo di Pirandello è un monologo esasperato, folto di ipotesi e interrogativi paradossali, è anzi **il paradosso dell'uomo moderno**, costretto dalla società ad essere, allo stesso tempo, *uno, nessuno e centomila*. **Uno, nessuno e centomila** è centrato sulle vicende di Vitangelo Moscarda, che da un banale fatto quotidiano trae occasione per avviare un processo di riflessione che si conclude in modo paradossale. La moglie infatti un giorno gli fa notare, mentre egli si guarda allo specchio, che il suo naso pende a destra. Vitangelo non si era mai accorto della cosa e ne trae motivo per riflettere sui contrastanti modi coi quali viene percepita la realtà da ognuno di noi, sull'inesistenza di una realtà univoca, sull'infinita varietà con la quale ognuno appare agli altri.

Questo avvenimento provoca in lui una profonda crisi che lo porta a scoprire che gli altri si fanno di lui un'immagine diversa da quella che egli si è creato di se stesso, scopre cioè di non essere "uno", come aveva creduto sino a quel momento, ma di essere "centomila", nel riflesso delle prospettive degli altri, e quindi "nessuno". Questa presa di coscienza fa saltare tutto il sistema di certezze e determina una crisi sconvolgente. Vitangelo ha orrore delle "forme" in cui lo chiudono gli altri e non vi si riconosce, ma anche orrore della solitudine in cui lo piomba lo scoprire di non essere "nessuno". Decide perciò di distruggere tutte le immagini che gli altri si fanno di lui, in particolare quella dell'usuraio" (il padre infatti gli ha lasciato in eredità una

banca), per cercare di essere "uno per tutti". Incomincia così a ribellarsi facendo cose che, agli occhi di chi gli sta attorno, appaiono incomprensibili. Ricorre così ad una serie di gesti folli, come regalare una casa a un vagabondo e altri gesti che lo portano a una vita in solitudine, lontano dal mondo, da lui vissuti come ragionata rinuncia alle maschere e ai doveri che la vita sociale impone, come rinuncia a un'identità, come aspirazione a una vita senza passato e senza futuro.

Meglio, dunque, essere nessuno poiché l'essere uno si è rivelato un'illusione di fronte allo svelarsi delle centomila maschere. Dopo aver corso di diventare "uno" – di acquisire un'identità sociale o maschera convenzionale, che ne farebbe in realtà riflesso dei "centomila", di una massa anonima – è diventato finalmente "nessuno" in quanto a identità individuale: infatti ormai ha raggiunto la "**guarigione**" perché "*vive come un sasso, una pianta o un animale, tutto immerso nel fluire insensato della vita*", senza nome, senza identità, senza pensieri e persino senza inconscio. **La conclusione del romanzo vuole essere dunque paradossalmente positiva.** A una struttura aperta e umoristica segue una conclusione "chiusa", che vuole ideare un percorso paradossale di **guarigione** attraverso una fuoriuscita dalla *forma* per entrare nella *vita*, dalla società per entrare nella natura.

LA PATENTE

Nella novella *La patente*, Chiàrchiaro, ingiustamente accusato da tutti di essere iettatore, perde il lavoro e si ritrova in miseria con una famiglia sulle spalle e un intero paese che lo sfugge come un appestato. Al culmine della disperazione, si decide per una soluzione che ha in sé tutto il sapore del **paradosso pirandelliano**: non solo accetterà il ruolo di iettatore, ma ne farà la propria fortuna, ricavandone una fonte inesauribile di sostentamento. Per far questo, c'è bisogno di convincere il giudice istruttore D'Andrea a istruire un processo nato da una querela per diffamazione che Chiàrchiaro ha mosso contro due personaggi di spicco del paese, colpevoli, per così dire, di aver fatto pubblici e scurrili scongiuri al suo passaggio. Il piano di Chiàrchiaro è semplice e geniale al tempo stesso: **perdere appositamente il processo**, far risultare infondata l'accusa di diffamazione mossa ai suoi avversari, essere dichiarato quindi iettatore anche dal tribunale legale e, in nome di questa "patente" ufficialmente rilasciatagli, esigere una sorta di tassa da tutti gli abitanti del paese, i quali saranno ben felici di pagare pur di evitare la malasorte.

Nell'inevitabile ed efficacissima conclusione pirandelliana Chiàrchiaro, innocente, dovrà indossare volontariamente la maschera dello iettatore, rinchiudendosi così in un ruolo non suo, accettando un'identità che non gli appartiene e portando fino all'estremo il processo di spersonalizzazione che tutti i personaggi pirandelliani finiscono col vivere. Né ciò toglie efficacia alla scrittura. Al contrario: il paradosso, reso in maniera così forte ed esplicita, così violenta, è accentuato in modo felicissimo dal finale, in cui il riso amaro, il famoso sentimento del contrario, attribuito che Pirandello stesso dava al concetto di umorismo, appare irrefrenabile sulla bocca di Chiàrchiaro che si rivolge al D'Andrea tenendo in mano i soldi delle prime "riscossioni" appena effettuate: "*Ha visto? E non ho ancora la patente! Istruisca il processo! Sono ricco! Sono ricco!*".

La patente riprende quindi uno dei caratteri più significativi delle novelle pirandelliane: **l'uso mimetico e tuttavia critico-negativo e dissacrante del linguaggio**: lo iettatore, che vuole la patente per esercitare la sua funzione sociale appunto di iettatore, esprime e usa, non solo nelle parole ma anche nell'atteggiamento del volto e nel vestire, i segni della comunità di cui fa parte. Insomma, la critica e la rottura delle convenzioni passano attraverso l'accettazione piena del linguaggio delle convenzioni, che così viene portato sino all'assurdo mostrandone l'interna contraddizione e l'intrinseca paradossalità.

IL TEATRO

Il contesto teatrale in cui si inserisce Pirandello è quello del dramma borghese naturalistico, che si incentrava soprattutto sui problemi della famiglia e del denaro. Era un **dramma serio** e si basava soprattutto sulla riproduzione fedele della vita quotidiana. Pirandello apparentemente riprende quei temi e quegli ambienti, ma **porta la logica delle convenzioni borghesi alle estreme conseguenze**. I ruoli imposti dalla società borghese vengono assunti con estremo rigore, sino a giungere al paradosso e all'assurdo, e così vengono smascherati nella loro inconsistenza. Pirandello sconvolge due capisaldi del teatro borghese naturalistico, la verosimiglianza e la psicologia. Gli spettatori non hanno l'illusione di trovarsi di fronte a un mondo naturale, ma vedono un mondo stravolto, **ridotto alla parodia e all'assurdo**, in cui i casi della vita normale sono forzati all'estremo e deformati, assumendo una

fisionomia stranita, che lascia sconcertati. I personaggi sono sdoppiati e contraddittori, come gli intrecci, trasformati quasi in marionette.

COSÌ È (SE VI PARE)

La situazione delineata in Così è (se vi pare) è già di per sé alquanto paradossale: il signor Ponza vive con la moglie e con un'anziana signora, la signora Flora, che sostiene di essere sua suocera, affermando che il genero le impedisce di vederla; per il signor Ponza invece la signora Flora altro non è che la madre della prima moglie ormai morta, che non riesce a darsi pace per la tragica morte della figlia. Pirandello coinvolge, in questo equivoco paradossale, i più svariati personaggi che, nel tentativo di contribuire a trovare la verità, rendono il tutto ancora più illogico. Solo Laudesi è in grado di smascherare, con la sua lucidità, con i suoi commenti paradossali, con le sue risate, la pretesa di verità oggettiva che una comunità borghese vanamente ricerca a spese della povera famiglia di un impiegato.

Ne passo finale di "Così è se vi pare" la signora Ponza, l'unica che potrebbe dare un contributo oggettivo alla diatriba, **finisce paradossalmente per avallare entrambe le tesi**, a conferma di una realtà dominata non dalla verità ma dal paradosso.

Tutti si scostano da una parte e dall'altra per dar passo alla signora Ponza che si fa avanti rigida, in gramaglie, col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile.

SIGNORA FROLA (cacciando un grido straziante di frenetica gioia) Ah! Lina.... Lina.... Lina...

E si precipita e s'avvinghia alla donna velata, con l'arsura d'una madre che da anni e anni non abbraccia più la sua figliuola. Ma contemporaneamente, dall'interno, si odono le grida del signor Ponza che si precipita sulla scena.

PONZA Giulia!... Giulia!... Giulia!...

La signora Ponza, alle grida di lui, s'irrigidisce tra le braccia della signora Frola che la cingono. Il signor Ponza s'accorge della suocera così perdutoamente abbracciata alla moglie, e inveisce, furente.

Ah! Questo hanno fatto! L'avevo detto io! Si sono approfittati così, vigliaccamente, della mia buona fede!

SIGNORA PONZA (volgendo il capo velato, quasi con austera solennità, verso il marito) Non temere! - Non temere! Conducila via... - Andate, andate...

SIGNORA FROLA (si stacca subito, da sé, tutta tremante, umile, dall'abbraccio, e accorre, premurosa, a lui) Sì, sì... andiamo, caro, andiamo... andiamo...

E tutti e due abbracciati, carezzandosi a vicenda, tra due diversi pianti, si ritirano. Silenzio. Dopo aver seguito con gli occhi fino all'ultimo i due, tutti si rivolgono ora sbigottiti e commossi alla signora velata.

SIGNORA PONZA Che altro possono voler da me, dopo questo, lor signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato.

IL PREFETTO (commosso) Ma noi vogliamo, vogliamo rispettar la pietà, signora... Vorremmo però che lei ci dicesse...

SIGNORA PONZA Che cosa? la verità: è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola,

TUTTI (con un sospiro di soddisfazione) ah!

SIGNORA PONZA (subito c.s.) - e la seconda moglie del signor Ponza;

TUTTI (stupiti e delusi, sommessamente) oh! E come?

SIGNORA PONZA (subito c.s.) - sì, e per me nessuna! nessuna!

IL PREFETTO Ah, no, per sé, lei, signora, sarà l'una o l'altra!

SIGNORA PONZA Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede!

Guarda attraverso il velo, tutti, per un istante, e si ritira. Silenzio.

LAUDISI Ecco, o signori, come parla la verità!

Volge attorno uno sguardo di sfida derisoria.

Siete contenti?

Scoppia a ridere.

Ah! ah! ah! ah!

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

In "Sei personaggi in cerca d'autore" Luigi Pirandello **mette in scena un clamoroso paradosso**: non attori che recitano una parte, ma personaggi incarnati, che si presentano in un teatro, dove si sta provando una commedia dello stesso Luigi Pirandello, "Il giuoco delle parti", e chiedono che la loro storia venga rappresentata. Ha inizio il **teatro dell'assurdo**, dove

l'impossibile viene dato come reale, sensibile, razionale. I personaggi non fingono una parte, sono personaggi, partoriti dalla fantasia creatrice di un autore che, dopo averli messi alla luce, li ha rifiutati rinunciando a scrivere il loro dramma. I personaggi sono veri e reali, ma il loro autore è assente, anonimo: rifiuta l'esistenza delle sue creature. **Al paradosso iniziale si sovrappone così un altro paradosso:** l'autore è scomparso, ha abdicato alle sue responsabilità, abbandonando al loro destino i fantasmi della sua mente che, incarnatisi, ossessionano il Capocomico e la sua Compagnia perché ascoltino la loro storia e la recitino così com'è, vita direttamente balzata sul palcoscenico, senza la mediazione di un testo scritto. Il Padre riesce a convincere il Capocomico a provare la loro storia sulla base di un canovaccio, buttato giù in un intervallo, mentre qualcuno trascriverà le battute dei personaggi, che sono quelle veramente scambiate tra di loro nel vissuto che ha preceduto la rappresentazione.

Viene abolita ogni mediazione tra vita e teatro: **la vita è già teatro.** Gli attori protestano, si rifiutano di recitare parti non scritte, fatte di gesti e parole riferiti da chi li ha vissuti in prima persona. Il paradosso continua: i personaggi infatti impongono alla Compagnia di assistere direttamente agli eventi che verranno riproposti nella loro verità carnale, con le emozioni di quel momento ora vissuto, senza finzioni, dai protagonisti. **Un ennesimo paradosso: gli attori diventano spettatori.** Rappresentare il dramma significherà per i personaggi fissare quel momento eterno in una sequenza temporale che garantisca loro la vita crudelmente negata loro dal creatore. I sei personaggi non cercano una vita qualunque, ma l'eternità: vogliono un autore che trasformi la loro storia in scrittura. **Per capire, bisogna sospendere l'incredulità, credere nei paradossi di un teatro che è metafora di sé stesso,** cioè un teatro che si riflette in sé stesso e si pone come autoanalisi. Lo spettatore è costretto ad assistere allo smontaggio analitico della forma teatrale; il metateatro si dà come visualizzazione della propria impossibilità. Qui si dimostra la sua forza innovativa: nell'analisi dell'assurdo come forma teatrale, come sfida alla convenzione della "quarta parete" (l'illusione di realtà tipica della finzione) e reciproca intromissione dei piani di realtà (quello della vita, quello del palcoscenico, quello dei sei personaggi, quello degli spettatori, quello della fantasia dell'autore come creazione di vita). Pirandello con i "Sei personaggi in cerca d'autore" ha distrutto la "finzione verosimile", sostituendo, a questa, una diversa ed inquietante magia, quella di un teatro dell'inconscio, del rimosso, del fantastico come caos psichico, violentemente rappresentato, concreto come lo è la vita stessa, sul palcoscenico.

IN CONCLUSIONE

Come affermava Oscar Wilde, *"chi dice la verità, prima o poi viene scoperto"*. Chi mente, invece, può sperare di farla franca. Soprattutto se lo fa apertamente come il Teatro, che almeno nella sua forma classica non solo non nasconde le sue menzogne, ma **le dichiara esplicitamente in ogni fase:** spegnendo le luci, aprendo i sipari, facendo recitare gli attori truccati e mascherati, terminando con inchini e applausi, chiudendo il sipario e riaccendendo le luci. Tutti questi artifici mirano a separare nettamente la sala dal palcoscenico, il pubblico dagli attori, la realtà dalla finzione, e dichiarano continuamente agli spettatori: *"Tutto ciò che vedete e sentite è falso"*.

Naturalmente chi dice di mentire non mente, perché altrimenti direbbe la verità. Ma non dice neppure la verità, perché altrimenti mentirebbe. Dunque, **il Teatro non dice né il vero né il falso, e manifesta piuttosto un paradosso:** appunto il Paradosso del Mentitore, scoperto da Ebulide di Mileto nel quarto secolo prima dell'Era Volgare. Inoltre, poiché recitare è appunto mentire, anche chi recita incarna un paradosso: quello, scoperto da Diderot nel 1773, che "la sensibilità fa gli attori mediocri, l'estrema sensibilità gli attori limitati, il sangue freddo e il cervello gli attori sublimi".

L'affinità che il Teatro esibisce con il paradosso, non può (o non deve) sorprendere; se esso è una metafora di vari aspetti della vita, perché non potrebbe (o non dovrebbe) esserlo anche di quelli logici? E infatti, a ben pensarci, la separazione fra attori e pubblico si può considerare una rappresentazione teatrale della contrapposizione fra **linguaggio e metalinguaggio:** in entrambi i casi siamo di fronte a parole che vengono dette o recitate a un livello, e comprese o interpretate a un altro livello. E in ogni momento è necessario, per seguire la conversazione o lo spettacolo, sapere esattamente a che livello ci si trova: se nel luogo del senso, sulla scena, o in quello del significato, nella sala.

La confusione dei livelli può essere pericolosa, e corre il rischio di naufragare nel fraintendimento. **Una confusione controllata dei due livelli innesca invece il detonatore del paradosso,** che la Logica aborrisce ma l'Arte blandisce. Interessanti, da questo punto di vista, sono i paradossi che scaturiscono dall'esplosione e dall'implosione dei ruoli e dei luoghi: cioè, di attori e palcoscenico da un lato, e pubblico e sala dall'altro.

Il modo più sottile di far esplodere il Teatro consiste nell'inserire all'interno dell'opera un richiamo all'opera stessa, provocando così un regresso all'infinito analogo a quello del paradosso di Achille e la tartaruga. L'esempio teatrale più noto di questo procedimento è l'*Amleto* di Shakespeare, nel quale a un certo punto si mette in scena una tragedia che è pressappoco la stessa dell'*Amleto*, che deve contenere un *Amleto* nell'*Amleto*, che deve contenere un *Amleto* nell'*Amleto* nel *Amleto* e così via.

Oltre a farlo esplodere, creando un'illusione mentale di una vicenda potenzialmente infinita, analoga all'illusione ottica generata da due specchi riflessi uno nell'altro, il Teatro si può far implodere ripiegandolo e facendolo parlare di se stesso. L'esempio moderno più noto di questo metateatro è la trilogia di Pirandello composta da *Sei personaggi in cerca di autore*, *Ciascuno a modo suo* e *Questa sera si recita a soggetto*.

Nel corto circuito dei livelli il Teatro e la Logica trovano così un naturale punto d'incontro, che scatena automaticamente la spontanea comicità tipica dei paradossi. E poiché senza risate la vita sarebbe difficile da sopportare, rendiamo grazie al Teatro e alla Logica, per il sostegno che ci danno nel "vivere, che è un correre verso il gran mar dell'essere".

THE THEATRE OF THE ABSURD

The **Theatre of the Absurd** is a kind of drama that attempts to portray and analyse the essential question of the meaning of life in a period when religious explanations have ceased to be valid. This lack of certainties places man in the dilemma of being unable to find any essential purpose in his actions – **the dilemma of existentialism**, of being confronted with choices in day-to-day living and having to invent purposes and meanings for himself without any metaphysical or intrinsic principles to guide him.

The problem for the dramatist was how to create a drama, which presupposes action, when the presupposition on which existentialist drama is based is that all action is **meaningless, pointless and insignificant**. Beckett solves the dramatic problem by presenting characters who are obsessed by the meaninglessness of their own lives, and yet who are haunted by a memory of significance, a nostalgia for part meanings.

So, *Waiting for Godot* and Beckett's other best-known plays, *Endgame* (1958) and *Happy Days* (1961), not only gave powerful expression to **modern man's despair in his search for a meaning in life**, they also completely revolutionised dramatic theory and practice. Their **sparse plot, unrealistic setting, illogical and inconsequential language**, and their **puzzling characters engaged in futile and nonsensical actions**, all contradicted traditional dramatic conventions.

The **Theatre of the Absurd**, as it became known, stood in marked contrast to what audiences had become accustomed to on the European stage for centuries. While traditional theatre purposed to represent life in precisely defined social context, the Theatre of the Absurd **seemed to reflect the world of dreams and the nightmares of the subconscious mind**. While a traditional play was judged and realism of its characterisation and dialogue, the theatre of the absurd **seemed to abandon any attempt at achieving either**.

WAITING FOR GODOT

Waiting for Godot is a **metaphor of human existence** dealing with the problem of how to get through life. The answer it gives is simple and discouraging: by **force of habit**, by going on in spite of boredom, pain and hopelessness, Vladimir and Estragon, the two tramps waiting on a country road for someone who could solve their problems but never comes, pass the time in aimless talk. Their repetitive ritual of gestures and actions often raises a smile in the audience while at the same time exemplifying the meaninglessness of human existence. The story is built up on two acts, around the **central theme of waiting**, waiting for an event that never happens.

Act I – Two tramps, Vladimir and Estragon, are waiting for a mysterious Mr. Godot. They are cold and hungry, they often quarrel and even contemplate suicide, but they never part. Nothing happens, apart from the arrival of two passers by Lucky and Pozzo. Pozzo is a rich man who cruelly mistreats Lucky, driving him tethered by a rope as if he were a slave or an animal. Lucky, who used to be a philosopher and an artist, never talks, apart from a long speech that he delivers at Pozzo's command. A boy eventually turns up and informs the two tramps that Godot will not be coming that evening.

Act II – Same place, same time, same quarrels and jokes between the two tramps, same useless attempt at suicide. Pozzo and Lucky return, but Pozzo is now blind while Lucky is dumb. Once more a boy eventually turns up to say that Godot will not be coming: maybe tomorrow. The play ends with the two friends still waiting, unable to move away.

Unlike traditional plays, *Waiting for Godot* has a **circular structure**, since there is neither actual beginning nor conclusion, and both acts start and end in virtually **the same way, the same place and the same time**. The various incidents that occur, although extremely entertaining, have no more meaning than circus clowning, and stress that the whole action centres on absence, the **absence** of the much-awaited and mysterious Godot (presumably the name is meant to suggest 'God').

The stage set is minimalistic: a stylized tree, no more than a stem with two or three leaves attached, by a country road. The road suggests the homelessness of the characters, and emphasizes the fact that they are going nowhere.

Of the five **characters** that appear in the play, four are **complementary characters**. The first two, Vladimir and Estragon, are quite different from each other. While Vladimir is practical, protective, **persistent**, intellectual, rational and talkative, Estragon is rather silent,

inconstant, childish, inclined to fall asleep and dream. Yet their complementary personalities make them dependent on each other and unable to part.

The same may be said of the other two people: Pozzo is a country squire, Lucky, a servant; **Pozzo is the master, Lucky the slave**; Pozzo is rich, Lucky owns nothing; Pozzo orders, Lucky obeys; Pozzo acts, Lucky thinks. The interaction of the four people is emphasized by the fact that the group of four can also be split into two other pairs, consisting of Vladimir and Lucky on the one hand (both symbolizing the "**intellect**") and Pozzo and Estragon on the other (both representing the "**body**"), thus finally representing the dualism between mind and body.

The main **theme** of the play is obviously the theme of **waiting**. Beckett represents the nihilism, uselessness and **absurdity of his "waiting"**, which involves not only the characters on the stage, but the audience as well, which is kept waiting for what's going to happen next, while nothing happens at all. There are, however, many more themes:

- **sterility**, represented by the total absence of women in the play and by the "sterile" relationship between men only;
- **physical and psychological deterioration**, symbolized by Pozzo and Lucky turning blind and dumb;
- **the search for identity**, underlined by the characters often being referred to by different names (Didi, Gogo, Albert);
- **memory**, evident in the great difficulty everyone has in remembering anything.
- **mutual dependence**, underlined by the frequent episodes of separation and reconciliation that mark the two tramps' relationship and, in a more physical and visible way, by the rope that ties Lucky and Pozzo to each other;
- **the monotony of life**, represented in the circular and repetitive structure of the play;
- **action without progression**;
- **incommunicability**, because, as Beckett affirms: "There is no communication because there are no vehicles of communication"
- **individual responsibility**, connected to the "mutual dependence" theme;
- **comic entertainment**, carried out through various devices (clowning, comic effects, vaudeville scenes, etc.);
- **the inability to act**;
- **a preoccupation with time** —time is perhaps the word that is most frequently mentioned in the play; it lacks any connotation of quantity or quality;

The **language** in which the play is written is "at once **literary** and **colloquial**, and it accommodates both great precision and great vagueness". The vocabulary is simple and quite easy to understand and the single sentences, usually very short, are normally in standard English. Yet the general result is a **sort of language that is absurd, purposeless and inconsistent, in which dialogue has lost any logical meaning and has become merely a way of passing the time**. This disintegration of language, as has been pointed out, is obtained through a series of devices including *half-statements, repetitions, misunderstandings, double meanings, monologues, wrong words*, telegraphic style, trite sentences, all culminating in Lucky's monologue.

THE END OF THE PLAY

The following passage, taken from the Act II, well exemplifies the circular structure of the play, in which there is neither actual beginning nor conclusion, and both acts start and end in virtually **the same way, the same place and the same time**.

[... 1 Vladimir goes towards Estragon, contemplates him a moment, then shakes him awake.

Estragon (*wild gestures, incoherent words. Finally*). Why will you never let me sleep?

Vladimir. I felt lonely.

Estragon. I was dreaming I was happy.

Vladimir. That passed the time.

Estragon. I was dreaming that —

Vladimir (*violently*). Don't tell me! (*Silence.*) I wonder is he really blind.

Estragon. Blind? Who?

Vladimir. Pozzo.

Estragon. Blind?

Vladimir. He told us he was blind.

Estragon. Well what about it?

Vladimir. It seemed to me he saw us.

Estragon. You dreamt it. *(Pause.)* Let's go. We can. Ali! *(Pause.)* Are you sure it wasn't him?

Vladimir. Who?

Estragon. Godot.

Vladimir. But who?

Estragon. Pozzo.

Vladimir. Not at all! *(Less sure.)* Not at all! *(Still less sure.)* Not at all!

Estragon. I suppose I might as well get up. *(He gets up painfully.)* Ow! Didi!

Vladimir. I don't know what to think any more.

Estragon. My feet! *(He sits down, tries to take off his boots.)* Help me!

Vladimir. Was I sleeping, while the others suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today? That with Estragon my friend, at this place, until the fall of night, I waited for Godot? That Pozzo passed with his carrier, and that he spoke to us? Probably. But in all that what truth will there be? *(Estragon, having struggled with his boots in vain, is dozing off again. Vladimir stares at him.)* He'll know nothing.

He'll tell me about the blows he received and I'll give him a carrot. *(Pause.)* Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly⁵, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries. *(He listens.)* But habit is a great deadener. *(He looks again at Estragon.)* At me too someone is looking, of me too someone is saying, He is sleeping, he knows nothing, lei him sleep on. *(Pause.)* I can't go on! *(Pause.)* What have I said?

He goes feverishly to and fro, halts finally at extreme left, broods. Enter Boy right. He halts. Silence.

Boy. Mister... *(Vladimir turns.)* Mr. Albert...

Vladimir. Off we go again. *(Pause.)* Do you not recognize me?

Boy. No, sir.

Vladimir. It wasn't you came yesterday.

Boy. No, sir.

Vladimir. This is your first time.

Boy. Yes, sir.

Silence.

Vladimir. You have a message from Mr. Godot.

Boy. Yes, sir.

Vladimir. He won't come this evening.

Boy. No, sir.

Vladimir. But he'll come tomorrow.

Boy. Yes, sir.

Vladimir. Without fail.

Boy. Yes, sir

Silence.

Vladimir. Did you meet anyone?

Boy. No, sir.

Vladimir. Two other... *(be hesitates)*... men?

Boy. I didn't see anyone, sir.

Silence.

Vladimir. What does he do, Mr. Godot? *(Silence.)* Do you bear me?

Boy. Yes, sir.

Vladimir. Well?

Boy. He does nothing, sir.

Silence.

Vladimir. How is your brother?

Boy. He's sick, sir.

Vladimir. Perhaps it was he came yesterday.

Boy. I don't know, sir.

Silence.

Vladimir *(softly)*. Has he a beard, Mr. Godot?

Boy. Yes, sir.

Vladimir. Fair or... *(be hesitates)*... or black?

Boy. I think it's white, sir.

Silence.

Vladimir. Christ have mercy on us!

Silence.

Boy. What am I to tell Mr. Godot, sir?

Vladimir. Tell him... *(be hesitates)*... tell him you saw me and that *(be hesitates)*... that you saw me. *(Pause.*

Vladimir advances, the Boy recoils. Vladimir halts, the Boy halts. With sudden violence.) You're sure you saw me, you won't come and tell me tomorrow that you never saw me!

Silence. Vladimir makes a sudden spring forward, the Boy avoids him and exits running. Silence. The sun sets, the moon rises. As in Act I. Vladimir stands motionless and bowed. Estragon wakes, takes off his boots, gets up with one in each hand and goes and puts them down centre front, then goes towards Vladimir.

Estragon. What's wrong with you?

Vladimir. Nothing.

Estragon. I'm going.

Vladimir. So am I.

Estragon. Was I long asleep?

Vladimir. I don't know.

Silence.

Estragon. Where shall we go?

Vladimir. Not far.

Estragon. Oh, yes, let's go far away from here.

Vladimir. We can't.

Estragon. Why not?

Vladimir. We have to come back tomorrow.

Estragon. What for?

Vladimir. To wait for Godot.

Estragon. Ah! (*Silence.*) He didn't come?

Vladimir. No.

Estragon. And now it's too late.

Vladimir. Yes, now it's night.

Estragon. And if we dropped him? (*Pause*) If we dropped him?

Vladimir. He'd punish us. (*Silence. He looks at the tree.*) Everything's dead but the tree.

Estragon. (*looking at the tree.*) What is it?

Vladimir. It's the tree.

Estragon. Yes, but what kind?

Vladimir. I don't know. A willow.

Estragon draws Vladimir towards the tree. They stand motionless before it. Silence.

Estragon. Why don't we hang ourselves?

Vladimir. With what?

Estragon. You haven't got a bit of rope?

Vladimir. No.

Estragon. Then we can't.

Silence.

Vladimir. Let's go.

Estragon. Wait, there's my belt.

Vladimir. It's too short.

Estragon. You could hang on to my legs.

Vladimir. And who'd hang on to mine?

Estragon. True.

Vladimir. Show all the same. (*Estragon loosens the cord that holds up his trousers which, much too big for him, fall about his ankles. They look at the cord.*) It might do a pinch. But is it strong enough?

Estragon. We'll soon see. Here.

They each take an end of cord and pull. It breaks. They almost fall.

Vladimir. Not worth a curse.

Silence.

Estragon. You say we have to come back tomorrow?

Vladimir. Yes.

Estragon. Then we can bring a good bit of rope:

Vladimir. Yes.

Silence.

Estragon. Didi.

Vladimir. Yes.

Estragon. I can't go on like this.

Vladimir. That's what you think.

Estragon. If we parted? That might be better for us.

Vladimir. We'll hang ourselves tomorrow. (*Pause.*) Unless Godot comes.

Estragon. And if he comes?

Vladimir. We'll be saved.

Vladimir takes off his hat (Lucky's), peers inside it, feels about inside it, shakes it, knocks on the crown, puts it on again.

Estragon: Well? Shall we go?

Vladimir. Pull on your trousers.

Estragon. What?

Vladimir. Pull on your trousers.

Estragon. You want me to pull off my trousers?

Vladimir. Pull ON your trousers.

Estragon. (*realizing his trousers are down.*) True.

He pulls up his trousers.

Vladimir. Well? Shall we go?

Estragon. Yes, let's go.

They do not move.

CURTAIN

(from: *Waiting for Godot*, Act II)

The passage provides a good example of the **circular structure of the play**. The scene and the characters are the same as those in the first act, the second act being merely a repetition of the themes of the first, with variations. Although Estragon has difficulty in remembering the day before, essentially nothing has changed, least of all the static relationship between Estragon and Vladimir, and their mission to wait fruitlessly for Godot.

One of the Shakespearean themes we meet is the **theme of sleep** (11. 1-8 / I. 34). Estragon, the more inactive and ineffectual of the two friends, is the one who often goes to sleep **as if to escape life and reality**.

On the other hand Vladimir's always waking him reveals **man's fear of solitude** and his **need for communication** ("*I felt lonely*", 1. 5), a communication which is often impossible, as is emphasized by Estragon indifference (he is once more "dozing off", 1. 34) when Vladimir delivers the most logical, complex and profound monologue in the play (11, 28-42). **He questions himself about suffering, about the meaning of existence and the brevity of life**. There is too short a span between birth and death, he says, producing the image of the gravedigger, representing death, putting on the forceps, an instrument of life (11. 36-37). The only comfort seems to come from **habit**, the "*great deadener*" (1. 39), a sort of misty fog that deadens all perception of reality.

In his existential anguish Vladimir needs to believe that **he is the object of someone's** (Gods?) **care**. But the boy, instead of providing any relief for his anguish, he calls him by another name ("*Mr Albert*", 1. 45) and pretends he does not know him. And to Vladimir's insistence ("*You're sure you saw, me, you won't come and tell me tomorrow that you never saw me*", 11. 88-89) he only opposes silence.

Of all the author's meticulous stage directions, the word "**Silence**" is one of the most frequent: more eloquent than any long speech, the silence becomes the **only true evidence of dissolution**.

Estragon eventually awakes; asleep during the dialogue between Vladimir and the boy, he wonders at his friend's attitude and suggests going away and dropping Godot.

In this "waste land", only the tree, with its four or five leaves, seem to be alive. But, instead of providing shade and comfort, it only suggests the **idea of suicide**, which once more ends in failure, with Estragon's trousers falling about his ankles, thus adding a note of grotesque clowning to the scene. **The play ends with the two men unable to move and still waiting**.

There is a sentence in the very last lines, however, which seems to contradict the general pessimism of the work: if Godot comes "*we'll be saved*" (1. 156). This note of faith and hope adds to the possible interpretation of some passages of the work (mainly, concerning prospects of salvation) in a **religious key**, which may be accepted or rejected, but which certainly increases the ambiguity of the play.

L'ARTE COME MENZOGNA: IL PARADOSSO DELLA FAVOLA DI FEDRO

Che l'arte sia solo un'espressione di meravigliose menzogne, lo sanno e lo dicono molti artisti, da **Denis Diderot** nel suo *Paradosso sull'attore* del 1773, a **Giorgio Manganelli** in *La letteratura come menzogna*, del 1985. D'altra parte, lo stesso Picasso affermava "l'arte è una menzogna che ci fa comprendere la verità". E, di solito, è una **menzogna** che paradossalmente viene esplicitamente dichiarata fin dall'inizio: iniziando i racconti con "c'era una volta", facendo recitare i personaggi della storia in modo innaturale, presentando situazioni improbabili, anacronistiche o addirittura impossibili. Eppure, ed è questo l'aspetto ancor più paradossale della letteratura, questa è in grado di farci riflettere, di portarci ad un'analisi critica della realtà in cui viviamo proprio a partire da quella **finzione**, da quella situazione assurda. Un paradosso che nasce, ovviamente, dalla situazione paradossale del linguaggio stesso, sulla base del principio che il segno non è il messaggio. Una posizione confermata anche da **Umberto Eco**, che nel suo *Trattato di semiotica generale* del 1975 definisce un segno come "tutto ciò che può essere usato per mentire" e la semiotica come una "teoria della menzogna".

La letteratura latina, sotto questo punto di vista, può essere considerata il precursore di una tradizione letteraria che vedrà proprio in questo paradosso della menzogna la sua fortuna. Ritroviamo questa concezione soprattutto in un genere letterario apparentemente nuovo, riproposto nel mondo latino da uno schiavo di origine tracia giunto a Roma e quindi affrancato e divenuto liberto di Augusto: **Fedro**. Egli introduce, nel bel mezzo della problematica sociale la favola, un breve apologo privo di indugi e di dettagli descrittivi che, entro una **narrazione fantastica** avente come protagonisti animali legati a ruoli fissi (il leone rappresenta la forza, la volpe l'astuzia e così via) arriva paradossalmente a rappresentare una **verità** e un **insegnamento pratico**, con lo scopo di proporre o sanzionare determinati comportamenti umani.

Inizia con Fedro, dunque, quella tradizione letteraria che fa del **paradosso della menzogna** il proprio caposaldo: rappresentando animali che altro non sono che allegorie del mondo umano, per cui lupo non è più lupo, ma il simbolo dell'uomo prepotente, la volpe non interpreta se stessa, ma è allegoria dell'uomo astuto, Fedro inaugura una tradizione di finzione letteraria che, passando per Dante, Manzoni e Calvino, arriverà fino ai giorni nostri.

LA FAVOLA TRA REALISMO E DENUNCIA

La favola, si è detto, racchiude sempre una verità e un insegnamento pratico, contiene insomma una morale, che in genere è espressa in una chiave di lettura che può precedere o seguire la narrazione stessa: nel primo caso si parla di **promittio**, nel secondo di **epimitio**. La favola è dunque la forma simbolica mediante la quale trova voce il mondo dei diseredati e degli emarginati, osservato dal punto di vista dei ceti subalterni. Il realismo della favola sta dunque nella sua carica di denuncia e, quindi, di adesione alla realtà e al senso comune mentre, paradossalmente, non si può parlare di realismo descrittivo come si fa per la satira, perché raramente i personaggi delle favole appartengono alla realtà: il loro mondo è per lo più un mondo astratto, popolato da animali che ragionano e parlano, ma mancano di colore, fissati nella qualità morale che li caratterizza. Qui sta il paradosso della favola di Fedro.

LE ORIGINI ORIENTALI E LA FAVOLA GRECA DI ESOPPO

Giunta in Grecia dal mondo orientale, la favola trovò una prima fioritura con la figura leggendaria di **Esopo**. Con il suo nome ci è giunta una raccolta di circa **400 favole**, frutto di una redazione tarda e di varie rielaborazioni, nella quale si scorgono bene i tratti del genere (personaggi fissi, personificazioni di concetti astratti, animali antropomorfici, insegnamento morale ecc.) destinati a permanere nella ripresa fatta da Fedro.

LA FAVOLA NELLA LETTERATURA LATINA

Prima di Fedro in latino la favola non fu coltivata come genere autonomo, ma trovò spazi occasionali all'interno di altri generi. Oltre che in **Lucilio** (con la favola del leone vecchio e della volpe), si trovano favole in Orazio, come la famosa favola de "il topo di campagna e il topo di città". A Orazio compete sicuramente un posto unico nella storia del genere, per aver trasformato un apologo astratto, nel quale si leggeva in filigrana una morale generica, in un **manifesto della propria condizione personale**. Ma solo con Fedro la favola acquista una

dimensione autonoma e una specifica forma poetica. Appartiene a Fedro, infatti, l'iniziativa di comporre un'organica raccolta di favole poetiche, la cui **originalità** si riscontra anche nel livello **dei contenuti** nel momento in cui la favola, come sopra citato, denuncia il disagio e le amarezze di chi è costretto a vivere in una condizione subalterna in una società dominata dai prepotenti e dalla legge del più forte.

LA FAVOLA DEL LUPO E DELL'AGNELLO

Favola per eccellenza, quella del lupo e dell'agnello merita di essere riportata perché apre la raccolta fedriana e quindi è emblematica di ciò che le farà seguito. Vi è enunciata la legge del più forte in termini destinati a rimanere fino ad oggi proverbiali, associando il lupo al ruolo negativo del prepotente oppressore e l'agnello alla vittima: un'opposizione che, letta in chiave metaforica, fissa il rapporto tra **umili e potenti** così come è visto da Fedro.

In perfetto accordo con il paradosso finzionistico sopra accennato, Fedro non si sofferma alla descrizione, ma insiste soprattutto sul giudizio morale, associando al comportamento del lupo una serie di **termini negativi**: l'animale è infatti *latro* (malvagio, v. 4), la sua gola *improba* (insaziabile, v. 3), va in cerca dello *iurgium* (litigio, v. 4), la morte che infligge all'agnello è *iniusta* (ingiusta, v. 13), mentre quelle dell'agnello sono *veritatis viribus*, **parole di verità**.

L'*epimitio*, che nei due versi finali riporta la morale della favola, oltre alla denuncia delle ingiustizie dei potenti a danno degli umili, sembra contenere nell'espressione *fictis causis* ("con false accuse") un **accenno al malcostume**, assai diffuso nella prima età imperiale, **dei falsi delatori**, grazie alle cui denunce l'imperatore poteva liberarsi di persone scomode.

Lupus et agnus

Ad rivum eundem lupus et agnus venerant,
siti compulsi. Superior stabat lupus,
longeque inferior agnus. Tunc fauce improba
latro incitatus iurgii causam intulit;
"Cur" inquit "turbulentam fecisti mihi
aquam bibenti?" Laniger contra timens
"Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe?
A te decurrit ad meos haustus liquor".
Repulsus ille veritatis viribus
"Ante hos sex menses male" ait "dixisti mihi".
Respondit agnus "Equidem natus non eram".
"Pater hercle tuus" ille inquit "male dixit mihi";
atque ita correptum lacerat iniusta nece.
Haec propter illos scripta est homines fabula
qui fictis causis innocentes opprimunt.

Il lupo e l'agnello

Allo stesso rivo erano giunti il lupo e l'agnello spinti dalla sete; in alto stava il lupo e molto più in basso l'agnello. Ed ecco che il malvagio, stimolato dalla sua gola maledetta, tirò fuori un pretesto per litigare. "Perché", disse, "mi hai intorbidato l'acqua proprio mentre bevevo?". E il batuffolo di lana, pieno di paura, risponde: "Scusa, lupo, come posso fare quello che recrimini? È da te che scorre giù l'acqua fino alle mie labbra". Respinto dalla forza della verità, il lupo esclama: "Sei mesi fa hai parlato di me". L'agnello ribatte: "Io? Io non ero ancora nato". "Perdio", lui dice, "è stato tuo padre a parlare di me". E così lo abbranca e lo sbrana, uccidendolo ingiustamente. Questa favola è scritta per quegli uomini che opprimono gli innocenti con false accuse.

IL PARADOSSO DELL'IDEOLOGIA

Un'ideologia è letteralmente quel che il suo nome sta a indicare: è **la logica di un'idea**. L'ideologia tratta il corso degli avvenimenti come se seguisse la stessa «legge» dell'esposizione logica della sua «idea». Essa pretende di conoscere i misteri dell'intero processo storico - i segreti del passato, l'intrico del presente, le incertezze del futuro - in virtù della logica inerente alla sua «idea».

Si suppone che **il movimento della storia e il processo logico del concetto corrispondano l'uno all'altro**, di modo che quanto avviene, avviene secondo la logica di un'«idea». Tuttavia, l'unico movimento possibile nel regno della logica è la *deduzione da una premessa*. Le ideologie ritengono che **una sola idea basti a spiegare ogni cosa nello svolgimento dalla premessa**, e che nessuna esperienza possa insegnare alcunché dato che tutto è compreso in questo processo coerente di deduzione logica.

Per questo motivo l'ideologia è in sé paradossale: perchè **la realtà è il naturale nemico dell'ideologia**. Infatti il castello ideologico viene costruito proprio per modificare, *piegare*, la realtà, che invece per sua natura "*esiste*". Non per nulla il culmine dell'ideologia (lo si vede facilmente nelle due ideologie del 900, comunismo e nazismo) è la **tragica utopia della creazione di un "uomo nuovo"**. E non a casa si parla di "tragica" utopia, perchè questa ha sempre comportato lo sterminio di quanti vengono valutati come inferiori, o asociali, o comunque non riplasmabili. Si potrebbe quindi dire che l'ideologia è, in tal senso, **il delirio dell'uomo che vuole farsi Dio e ricostruire la realtà**. Il paradosso dell'ideologia deriva in questo senso come conseguenza naturale, perchè l'ideologia è in se stessa paradossale, **perchè in lotta con la realtà**.

Ne deriva un paradosso ancor più clamoroso: l'incapacità dell'ideologia di realizzare nella prassi, nella realtà, quanto si era proposto nella teoria, nel pensiero, fino ad arrivare a **realizzare paradossalmente il contrario di ciò che si proponeva**. È il culmine naturale di un passaggio forzato tra pensiero e prassi, di un pensiero utopico che pretende di essere depositario di una Verità - anzi, *della Verità* - in virtù della quale è giustificato ogni comportamento a direzione delle masse. **E l'ideologia ha bisogno, per sua natura, di affermare una Verità**, di proclamare la realizzazione di un "uomo nuovo", scontrandosi inevitabilmente contro una realtà che di per sé già esiste, e per di più si pone in contrasto con l'ideologia stessa. È questo grande distacco dalla realtà, questo "**disguido del possibile**" che può generare poi un'infinità di mostri.

Così è successo nella Russia comunista, con il passaggio dalla dittatura del proletariato alla dittatura del partito, ovvero dal pensiero marxista all'effettiva realizzazione distorta, "altro" rispetto all'utopico progetto iniziale, una "**copia sbiadita**".

DALLA DITTATURA DEL PROLETARIATO ALLA DITTATURA DEL PARTITO NELLA RUSSIA COMUNISTA

Il paradossale processo di rovesciamento ideologico appare chiaro nel processo di transizione che porterà il pensiero marxista a concretizzarsi nel regime comunista russo.

Per poter comprendere a fondo l'ideologia politica del regime comunista, creato in Russia il 26 ottobre (8 novembre per l'anno gregoriano), è necessario rifarsi al più importante degli scritti di Lenin, *Stato e rivoluzione*, composto nell'agosto del 1917.

Lenin prende le mosse, per la sua argomentazione, dalla dottrina dello stato proposta da Marx e da Engels, secondo i quali lo stato alto non è che un apparato di coercizione, di cui una classe dominante si serve per tenere subordinate le classi antagoniste. Nella società moderna, se si vuole davvero instaurare il socialismo, **il proletariato deve prima di tutto conquistare lo stato**, impadronirsi dello strumento che permette alla borghesia di dominare. Per indicare tale **stato proletario**, strumento coercitivo utilizzato per tutelare gli interessi dei lavoratori divenuti classe dominante, Marx ed Engels avevano coniato l'espressione **dittatura del proletariato**. Lenin la fece propria, rilanciandola in tutta la sua crudezza: il suo compito primario, infatti, era di tipo **repressivo nei confronti della borghesia**. A tal proposito Lenin scrive nel suo *Stato e rivoluzione*: "*l'organizzazione centralizzata della forza, l'organizzazione della violenza, sono necessari al proletariato sia per reprimere la resistenza degli sfruttatori, sia per dirigere l'immensa massa della popolazione - contadini, piccola borghesia, semiproletariato - nell'opera di avviamento dell'economia socialista*".

È dunque una vera e propria esaltazione della **forza** e della **violenza** quella compiuta dal leader comunista, poiché è inevitabile che la borghesia ceda il suo potere pacificamente. La differenza rispetto al passato, però, è radicale, visto che ogni stato precedente aveva esercitato la violenza per conto di una minoranza; lo **stato proletario** sarà per la prima volta nella storia un'entità che **agisce per tutelare i lavoratori**, cioè la maggioranza della popolazione. Insomma, per Lenin la dittatura del proletariato è, in fin dei conti, una **democrazia**, un governo del popolo. È evidente che il comunismo leniniano assume sempre di più i tratti di un'**utopia**, che proprio per la sua natura è destinata a rovesciarsi paradossalmente nel suo contrario, in negazione di quella libertà e di quei diritti fondamentali che stanno alla base di ogni convivenza sociale.

Tale aspetto non è di poco conto se si tiene in considerazione anche un altro concetto importante che Lenin riprese da Marx ed Engels: egli era convinto, come i due padri fondatori, che una volta raggiunto davvero il socialismo **lo stato si sarebbe estinto**. *“Soltanto allora – afferma Lenin – sarà possibile parlare di libertà, soltanto allora lo Stato proletario comincerà ad estinguersi, per la semplice ragione che, liberati dalla schiavitù capitalistica e dai suoi innumerevoli orrori, barbarie, assurdità, gli uomini si abituanano a poco a poco ad osservare le regole elementari della convivenza sociale, (...) ad osservarle senza violenza, (...) senza quello speciale apparato di costrizione che si chiama Stato”*. In altre parole, secondo Lenin i singoli individui non avrebbero più agito in modo moralmente giusto per timore delle punizioni previste per chi viola la legge: il comandamento morale sarebbe stato interiorizzato da ogni essere umano, che avrebbe conformato spontaneamente il proprio comportamento alla norma etica. Lenin riprende in sostanza quella tesi tardo-illuministica già presente in Rousseau, affermando che l'instaurazione del socialismo non solo avrebbe portato **libertà** e **giustizia**, ma persino reintegrato la natura umana in tutta la sua perfezione. In un certo senso, si può dire che il comunismo prometteva una sorta di **ritorno dell'umanità all'Eden perduto** e si presentava con caratteri messianici. Solo tenendo conto di questo aspetto utopico si può cogliere il **fascino** del marxismo-leninismo su milioni di persone.

Proprio in virtù delle sue promesse messianiche, però, il comunismo era destinato a trasformarsi paradossalmente in dramma. Infatti, data l'impostazione di *Stato e rivoluzione*, il concetto stesso di **diritti dell'uomo** cessava di avere significato, mentre chiunque non appartenesse alla classe del proletariato diventava automaticamente un nemico da combattere e da schiacciare. *“Noi abbiamo dichiarato apertamente – disse Lenin in un discorso tenuto davanti al Consiglio centrale dei sindacati – che nel periodo della transizione, in un'epoca di dure lotte, non solo non promettiamo alcuna libertà né a destra né a sinistra, ma diciamo subito che priveremo dei loro diritti quei cittadini che ostacolano la rivoluzione socialista”*. Così nascono, nell'estate del 1918, i primi campi di concentramento, istituiti al fine di impedire a tutti i nemici dei bolscevichi di ostacolare il procedere della rivoluzione. Del resto, già un anno prima, era stata istituita la **Commissione straordinaria per la lotta contro la controrivoluzione e il sabotaggio (CEKA)**, incaricata di schiacciare tutti i nemici del proletariato e del socialismo. Nel 1918, dopo che Lenin aveva subito un grave attentato, fu tale organizzazione a gestire il cosiddetto **Terrore rosso**, che si proponeva di uccidere tutti gli esponenti del vecchio regime politico e i capitalisti che erano già stati incarcerati in precedenza.

La categoria dei nemici del proletariato venne poi ben presto allargata oltre i confini strettamente classisti, dal momento che anche tutti quei proletari o quelle organizzazioni dei lavoratori (come i partiti socialisti, i menscevichi, i gruppi anarchici) che in qualche modo dissentivano dalla linea dei bolscevichi, furono immediatamente bollati come elementi contro-rivoluzionari ed eliminati. La convinzione di Lenin era infatti quella che solo il partito bolscevico era perfettamente consapevole e cosciente della meta cui dovevano tendere il proletariato e, per suo tramite, tutta l'umanità.

La dittatura del proletariato, di fatto, era diventata compiutamente la **dittatura del partito** che si era autoproclamato **avanguardia del proletariato** stesso. Così si compie definitivamente quel paradossale processo per cui un'ideologia arriva a realizzare il contrario di ciò che manifestava. Ancora una volta appare evidente come il **pensiero** e la **prassi** siano due livelli completamente diversi, la cui distinzione, il più delle volte, è causata dal confronto – o meglio dallo scontro – dell'ideologia con la realtà stessa.

Emblema del paradossale processo ideologico è lo **scioglimento dell'Assemblea Costituente** del 12 novembre 1917: in occasione delle prime elezioni a **suffragio universale** della storia russa la maggioranza dei voti non andò ai bolscevichi (appoggiati soprattutto dai soldati e dalle grandi industrie urbane) ma al **partito dei social-rivoluzionari**, che a dispetto del nome era schierato su posizioni decisamente moderate, a causa di una popolazione, quella russa, formata in gran parte da contadini. Lenin decise di lasciar riunire l'assemblea, ma dopo la prima seduta inaugurale la fece disperdere, con la giustificazione che il proletariato non

aveva votato liberamente, perché ancora **condizionato dall'ideologia che la classe dominante gli aveva trasmesso per tenerlo soggiogato**. Solo la linea politica dei bolscevichi poteva essere considerata rispondente agli interessi del proletariato; finché esso non avesse *spontaneamente* aderito a quell'orientamento, il partito doveva **guidarlo** e, se necessario, persino costringerlo a seguire le sue direttive. È il rovesciamento completo di quegli ideali di **libertà** e di **uguaglianza assoluta di tutti gli uomini** teorizzata pochi anni prima dallo stesso Lenin nel suo scritto ideologico *Stato e rivoluzione*.

CONCLUSIONE

Secondo Thomas Kuhn, la storia della scienza è simile a quella politica. A periodi di “scienza istituzionale, o normale”, in cui si lavora all’interno di “paradigmi” stabiliti e accettati, seguono periodi di “rivoluzione scientifica”, provocati da crisi dei paradigmi stessi, dai quali emergono nuovi paradigmi e nuovi periodi di stabilità temporanea.

Gli esempi trattati ne sono la conferma, e anzi mostrano che spesso le crisi dei paradigmi e le scintille per le rivoluzioni, matematiche e non, sono appunto stimulate e innescate dai paradossi. Al loro apparire essi provocano tragedie personali e collettive. Ma col passare del tempo, magari dopo millenni, i paradossi finiscono per essere integrati nel corpo della scienza, occupandone non di rado un posto d’onore. Forse a questo si riferiva Schopenhauer quando diceva “la verità nasce come paradosso e muore come ovvietà”, oppure Russel, quando affermava che “le teorie scientifiche devono sapersi misurare con gli indovinelli”.

Certo non è un caso che i paradossi abbiano stimolato così tanto la fantasia e la creatività al punto da giocare un ruolo fondamentale non solo nello sviluppo delle scienze stesse, ma anche nell’arte tutta, dalla rappresentazione figurativa fino al teatro e alla narrativa. Non è quindi esagerato affermare come i paradossi non solo siano importanti per la nostra storia, ma fondamentali.

Bibliografia e sitografia

- P. Odifreddi, *C'era una volta un paradosso - storie di illusioni e verità rovesciate*, Ed. Einaudi
- P. Odifreddi, *Il matematico impertinente*, Ed. Longanesi
- N. Falletta, *Il libro dei paradossi*, Ed. Tea Due
- Enciclopedia Wikipedia
- M. De Bartolomeo, V. Magni, *I sentieri della ragione - filosofia moderna*, Ed. Atlas
- M. De Bartolomeo, V. Magni, *I sentieri della ragione - filosofie contemporanee*, Ed. Atlas
- SWIF - Sito Web Italiano per la Filosofia
- Ernesto Riva, *Introduzione alla filosofia*, LinguaggioGlobale.com
- W. Poundstone, *Labirinti della Ragione*, Pan Libri
- Autori vari, *Astronomia - L'Universo*, Fabbri Editori
- M. Andreini, R. Manara, F. Prestipino, *Matematica controluce per i programmi sperimentali* -- volume 3, Ed. Etas
- A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*
CentroArte.com
- F. Guardoni, *Surrealismo*, Skira Editore
- Autori vari, *Storia dell'arte*, Ed La Scuola
ArtOnline.com
- R. Luperini, P. Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione - Dal naturalismo al postmodernismo*, Palombo Editore
- Michele Dell'Aquila, *L'intellettuale scrittore fra le due guerre*
- V. La Paglia, *Una riflessione su La patente di Luigi Pirandello* - Prometheus N° 50
CorriereLetterario.it
- B. De Luca, U. Grillo, P. Pace, S. Ranzoli, *Literature and beyond - The Twentieth Century*, Loescher Editore
- A. Roncoroni, R. Gazich, E. Marinoni, E. Sada, *Exempla humanitatis - L'età imperiale*, Carlo Signorelli Editore
- F. M. Feltri, M. M. Bertazzoni, F. Neri, *I giorni e le idee - Il Novecento: dalla prima guerra mondiale al 1945*, Ed. SEI
- Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità 1997
StoriaLibera.it