

VITA

Anno XI

25

N. 25 Luglio 2021



PENSATA



«Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine
Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo
è raggiunto il fine supremo della tragedia e
dell'arte in genere»

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, § 21, p. 145.

LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA

DIRETTORE RESPONSABILE
Augusto Cavadi

DIRETTORI SCIENTIFICI
Alberto Giovanni Biuso
Giuseppina Randazzo

RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE
Registrata presso il
Tribunale di Milano
N° 378 del 23/06/2010
ISSN 2038-4386

INDICE



ANNO XI N. 25
LUGLIO 2021
RIVISTA DI FILOSOFIA
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET
WWW.VITAPENSATA.EU

QUARTA DI COPERTINA



IN COPERTINA
Psiche
TERRACOTTA POLICROMA
2020

© GABRIELE GARBOLINO RÙ

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno XI N.25 - Luglio 2021	
EDITORIALE	
AGB & GR <i>ESTETICA / FORMA</i>	4
TEMI I	
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>APOLLO / FORMA</i>	5
GIOVANNI DISSEGNA <i>DALLA TRAGEDIA AL SILLOGISMO. EVENTO E FORMA</i>	9
LUCIA GANGALE <i>APRÈS LA PANDÉMIE, REPENSER L'ÉTHIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DU VOYAGE, COMME EXPÉRIENCE HUMAINE FONDAMENTALE</i>	15
ELVIRA GRAVINA <i>ONTOLOGIA ED ESTETICA</i>	22
ENRICO M. MONCADO <i>L'ATTUALISMO E IL PROBLEMA DELL'ARTE IN GIOVANNI GENTILE</i>	28
ENRICO PALMA <i>A CHE LA PAROLA? FRAMMENTI POETICI PER UNA METAFISICA</i>	35
FABRIZIO PALOMBI <i>LA DEPRAVAZIONE DELLE FORME: ANAMORFOSI E MORFOGENESI IN JACQUES LACAN</i>	45
ATTILIO SCUDERI <i>POETICHE DELLA REALTÀ, FORME DELL'IRREALE</i>	52
MATTIA SPANÒ <i>MODERNITÀ E MODERNISMO: ITINERARI ARTISTICI</i>	58
TEMI II	
NIOLETTA CELESTE <i>PARUSIA E SEIN-ZUM-TODE. PAOLO, HEIDEGGER, IL TEMPO</i>	63
LUCA GRECCHI <i>LA FILOSOFIA E LE SCIENZE</i>	68
NOEMI SCARANTINO <i>PARMENIDE E IL TEMPO. CONTRO LA LETTURA NICHILISTICA DELL'ELEATISMO</i>	74
EVA LUNA TURINO <i>BIOPOLITICA E ABORTO TRA STATO E MOVIMENTI SOCIALI</i>	80
AUTORI	
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>OVIDIO</i>	86
RECENSIONI	
DAVIDE TUZZA <i>A CHE PUNTO SIAMO?</i>	90
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>EPISTEMOLOGIA E FILOSOFIA DELLA SCIENZA</i>	94
VISIONI	
GIUSY RANDAZZO <i>IL VERO PRENDE CORPO. GABRIELE GARBOLINO RÙ</i>	97
SCRITTURA CREATIVA	
GIANNI RIGAMONTI <i>MA I CANI NON MIAGOLANO!</i>	116

Percepiamo sempre un mondo ordinato. Fatto di oggetti ben distinti l'uno dall'altro e che permangono nel tempo. Oggetti d'uso quotidiano che qualche volta e in vari tempi si trasformano come per magia in oggetti sacri: un tavolo che diventa altare, una massa di marmo che diventa statua, una ruota di bicicletta posta su un piedistallo. È anche da qui che scaturisce ciò che chiamiamo *religione* e ciò che definiamo *arte*. Scaturisce dalla particolare conformazione della materia e dal significato che a quella conformazione diamo. Gestì, realtà e significati -questi- profondamente filosofici e che il numero 25 di *Vita pensata* indaga da una molteplicità di prospettive, epoche, visioni, manufatti, luoghi, libri. Analizziamo dunque l'estetica e la forma del viaggio, della parola, dell'anamorfosi, della narrativa statunitense, del modernismo, delle metamorfosi, dell'attualismo gentiliano, della tragedia antica, delle epidemie moderne, dell'epistemologia.

E poi, in una nuova sezione di temi non direttamente legati all'argomento monografico del numero, la *parusia* paolina e l'essere per la morte di Heidegger; una difesa della prospettiva eleatica anche contro l'interpretazione che ne offre uno dei due autori di questo editoriale; un manifesto filosofico dal quale prendiamo le distanze; il tema urgente e complesso della biopolitica.

Vita pensata «crisci e nobirisci», come si dice in Sicilia, cerca di crescere e diventare più 'nobile', della nobiltà che consiste non in qualifiche che precedono la cosa (direbbe Hegel) ma che emergono, se valgono, dalla «cosa stessa» dei testi che pubblichiamo e dei quali ringraziamo sempre i nostri autori che scrivono per noi con la passione e il rigore di ogni autentica impresa culturale.

L'impresa del numero 25 è dedicata all'estetica, parola dalla storia singolare e cangiante. Per i Greci αἴσθησις / *aisthesis* indicava la sensazione, ciò che nel linguaggio contemporaneo sono

i *qualia* percettivi. È soltanto nel Settecento che la parola *estetica* comincia a indicare il concetto di bellezza e l'analisi delle opere belle. A coniare il termine fu Alexander Baumgartner già dalla sua tesi di laurea del 1735 e poi in *Aesthetica* del 1750. La densità teoretica del termine la si deve alla *Critica del giudizio* (1790) e alle sue analisi trascendentali del bello che sta nella mente e di quello che abita la natura. È chiaro che non a caso la parola nacque in quel secolo. Il Settecento porta infatti a compimento il lungo processo che a partire dall'Umanesimo e dal Rinascimento separa l'agire dell'artista da quello dell'artigiano. Nel mondo antico e medioevale la situazione era infatti molto diversa. Non soltanto una parola come *estetica* non esisteva ma la bellezza era una caratteristica del mondo -vale a dire della natura e dell'essere in quanto tale- e non di opere specifiche costruite da mano umana. Le arti modernamente intese sono in quel contesto del tutto assimilate alle altre tecniche con le quali gli esseri umani manipolano la materia per rendersi più facile la vita.

Ciò che di più profondo vive nella concezione greca dell'arte è quanto emerge con chiarezza nella posizione neoplatonica e da lì si trasmette alla cultura medioevale: per i Greci la bellezza è *luce* e *proporzione*. È a partire da qui che Tommaso d'Aquino enuncia in modo chiaro e ordinato le caratteristiche della bellezza come *Integritas*, *Proportio/Simmetria*, *Claritas*. Il conflittuale cammino dell'artista dentro il prestigio sociale giunge a uno dei suoi vertici con la figura romantica del *genio*, che si sottrae a vincoli, regole e precetti. Da quel momento in poi, dal classicismo e dal romanticismo, siamo immersi nel presente delle arti, della loro complessità, della funzione collettiva e sociale, e soprattutto della valenza radicale, ontologica, del fatto artistico nel mondo umano.

Speriamo di aver offerto ai lettori almeno qualche frammento della potenza della forma in questo nostro mondo.

Il μῦθος è la forma più certa e più concreta di immortalità, è il racconto che perpetua immagini, idee e strutture della vita individuale e collettiva, è la potenza della memoria condivisa, del perenne desiderio di gaudio, della consapevolezza tuttavia del limite che intride ogni vita, sempre.

Se a partire da Creta e da Micene l'arte greca appare gioiosa e colma di pienezza; se ad Atene dopo i tre giorni dedicati alle rappresentazioni tragiche, un quarto era consacrato sempre alla commedia, è anche perché gli dèi Greci «amano il riso: che vantaggio ci sarebbe a governare il mondo nell'afflizione e nella tristezza?»¹. Un sorriso che mai si separa dalla consapevolezza del limite del mondo e di tutte le vicende umane. Ate, l'accecamento, venne da Zeus scagliata sulla terra ed essa ci fa cadere continuamente nell'inganno, fa in modo che ciascuno commetta prima o poi qualche errore decisivo nella vita. Anche questo è il significato dell'inesorabile enigmaticità degli oracoli di Apollo, i quali «segnalano come l'intelligenza umana sia irrisoria di fronte a quella divina»². Gli occhi di Apollo ci guardano intensi da una statua conservata a Delfi e le sue parole risuonano ancora in una delle più celebri risposte della Pizia: «Io conosco il numero dei granelli di sabbia e le dimensioni del mare, intendo il sordomuto e la voce di colui che non parla»³.

Del mondo che così ci raggiunge accogliamo con interesse, condivisione o critica quasi tutto. Quasi tutto perché c'è una dimensione per la quale consideriamo i Greci una sorta di bambini ingenui e dediti al gioco. E invece si tratta della dimensione che fonda tutto il resto, si tratta della realtà racchiusa in questa semplice domanda di Walter Otto: «Com'è possibile che le opere della loro arte, della loro filosofia e della loro scienza rappresentino per noi qualcosa di supremo mentre i loro dèi e i loro culti non significhino nul-

la?»⁴.

Si può rispondere a questa domanda solo comprendendo che gli dèi Greci costituiscono una manifestazione del sacro «politeistica, antropomorfa, naturalistica, per nulla moralistica, in una parola 'pagana'. A differenza però di tutte le altre religioni pagane, essa era *greca*»⁵. Il che vuol dire che il divino si manifesta in un modo aperto, plurale, molteplice, concorde, per nulla esclusivo ed escludente.

Un'altra differenza radicale rispetto ai monoteismi è il fatto che gli dèi non sono onnipotenti ma onnipresenti. All'opposto di ogni lontananza del divino nel «totalmente altro» in cui si rifugiano coloro per i quali la realtà del mondo è priva del divino»⁶ -Rudolf Otto e i teologi che lo hanno seguito, come Karl Barth-, la distanza degli dèi non esclude ma anzi implica la loro onnipresenza dentro i luoghi e nella vita. Il divino è il sacro immanente, ctonio, terrestre, mondano, che splende e respira nel tessuto dei giorni, nella tensione verso la differenza, nell'accoglimento dell'identità del qui e dell'ora. Esso è ovunque.

Ecco perché gli dèi greci non sono invenzioni della fantasia o deduzioni teologiche ma entità che possono soltanto essere vissute nel limite che caratterizza la materia, nel rifiuto di ogni pretesa di dettare le regole agli eventi, nell'assenza di ogni culto narcisistico e borghese verso l'io, la sua volontà, la sua pretesa interiorità abissale di soggetto. Sta qui una delle differenze principali tra la religione greca e quella cristiana «nella quale la *volontà* e l'*obbedienza* giocano un ruolo che era del tutto estraneo allo spirito greco. Non a caso la lingua greca non possiede neppure il termine per designare quel che l'uomo intende con volontà. Il Greco [...] è sempre realista là dove l'epoca moderna pensa soggettivamente»⁷.

Il paganesimo è dunque un'ontologia che riconosce pienamente la realtà autonoma del mondo,



© Gabriele Garbolino Rù, *Apollo* (2016), marmo rosa del Portogallo e bronzo, h. cm 45 x 35 x 20 cm.

il quale non è affatto un'invenzione gnoseologica, una costruzione della mente umana, il frutto di una decisione divina ma è semplicemente l'essere e il darsi degli enti, degli eventi e dei processi.

Il gioco del mondo, il gioco dell'essere, assume nell'esperienza greca una molteplicità di nomi. I due che meglio lo rappresentano sono Apollo e Dioniso. In modo diverso da Nietzsche ma alla fine con Nietzsche convergente, Otto evidenzia in termini assai chiari e a volte commoventi la potenza solare dell'apollineo e la potenza totale del dionisiaco. I due fratelli abitano insieme a Delfi, entrambi riconciliano le potenze oscure delle Erinni con il mondo della luce e dominano sulle passioni dei mortali: «L'intera misura del mondo consiste in Apollo con Dioniso, l'ebbra guida della circolarità terrena»⁸.

Una delle strutture più profonde del culto verso Dioniso è dunque un duplice legame del dio. Il primo con Ade - «ὠυτὸς δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος», lo stesso sono Ade e Dioniso⁹-, il secondo con il dio della misura e della luce, con Apollo. Nel luogo più sacro a quest'ultimo, a Delfi, c'era la tomba di Dioniso e Plutarco racconta che all'inizio dell'inverno tacevano i peana apollinei e per tre mesi erano i ditirambi dionisiaci a risuonare. I due fratelli regnano insieme a Delfi e dominano insieme sul mondo perché «il regno olimpico s'innalza al di sopra dell'abisso terrestre, la cui onnipotenza esso ha infranto. Ma la stirpe dei suoi dèi è scaturita essa stessa da quelle profondità, e non rinnega le sue cupe origini: essa non sarebbe

se non esistesse quella notte eterna davanti a cui Giove stesso si inchina [...] Sono riuniti in Apollo tutto lo sfolgorio del mondo olimpico e i regni contrapposti dell'eterno trascorrere e dell'eterno divenire: Apollo con Dioniso, con l'ebbra guida delle ridde del mondo terrestre -avremmo così la dimensione totale dell'universo!»¹⁰.

La tragedia attica è il luogo in cui questa straordinaria intuizione vive ancora e per sempre. Nella teofania della tragedia Nietzsche e Otto hanno compreso l'unità dei due fratelli signori del cosmo. Nel ciclo degli Atridi, Oreste ed Elettra, i matricidi, rappresentano in modo plastico una violenza che non pone limiti a se stessa e anzi gioisce di ogni proprio evento. Sentendo le urla di Elena, Elettra grida «φονεύετε, καίνετε, ὅλλυτε», «Morte, sterminio, rovina!» (vv. 1302-1303)¹¹. Il Coro commenta che la sorte umana è regolata da un demone e che soltanto un dio può imporre la pace, come infatti poi avviene con Atena.

Perché dunque gli dèi permettono, organizzano, assistono, vogliono la guerra tra gli umani? La spiegazione che formula Apollo è semplicemente meravigliosa, una spiegazione ecologica, antropodecentrata, universale, valida nel mito come nel presente: «ἐπεὶ θεοὶ τῷ τῆσδε καλλιστεύματι / Ἑλλήνας εἰς ἓν καὶ Φρύγας συνήγαγον, / θανάτους τ' ἔθηκαν, ὥς ἀπαντλοῖεν χθονὸς / ὕβρισμα θνητῶν ἀφθόνου πληρώματος», «Gli dèi per la bellezza di costei spinsero gli uni contro gli altri i Greci e i Frigi, e tante morti vollero, per sgravare la terra dall'insolenza d'una ciurma

d'uomini sterminata»¹².

Di questa potenza insieme religiosa e teoretica *Gli dèi della Grecia* di Walter Otto costituisce un resoconto, una guida, una feconda interpretazione. Come accade a volte ai grandi libri -*La nascita della tragedia* ad esempio- anche questo fu deplorato dalla cerchia specialistica dei suoi colleghi dediti alla *Altertumswissenschaft*, alla scienza dell'antico, alla filologia classica. Salvo poi diventare un punto di riferimento per ogni storia delle religioni, dopo essere stata e continuare a essere un punto di riferimento per la gioia della vita come anche per la profondità della ricerca filosofica. In una lettera del 29 gennaio 1931, Heidegger, ad esempio, si rivolse a Otto con queste parole: «Mi capita spesso di leggere i Suoi *Dèi della Grecia* e di trarne insegnamenti filosofici»¹³.

Die Götter Griechenlands costituisce un capolavoro della scienza delle religioni, della filologia, della filosofia perché individua e descrive con chiarezza alcuni dei dispositivi fondamentali del mondo greco, del suo legame costante, pervasivo e profondo con il divino. Prima di tutto l'*estranietà* di quel mondo rispetto al nostro modo di vivere, ai nostri paradigmi, alle nostre speranze e paure. Chi si accosta con rigore ai Greci ha davvero «l'impressione di trovarsi in un mondo straniero» (16).

Un mondo che non cerca redenzione ma conosce il destino. Un mondo che non ha una parola per indicare la volontà e che non si affanna sui sentimenti ma vive per la conoscenza. Un mondo senza esami di coscienza ma volto a conoscere il sé umano dentro l'intero degli eventi e delle leggi che li guidano.

Un mondo dove non vige la colpa interiore che avrebbe determinato le azioni ma che invece guarda agli effetti delle azioni, al loro danno. «Pagare il fio sino all'ultima goccia di sangue, senza badare se fu cattiva o buona intenzione a spingerlo ad agire o se il pentimento lo rende meritevole di misericordia -questo carattere severo e minaccioso della natura risalta nelle Erinni con particolare rilievo e da esso deriva il loro nome: 'le Furie'» (28-29). E quindi «per le conseguenze dell'azione, non giova a nulla ch'essa sia stata più o meno intenzionale, originata da una necessità o da arbitrio. Secondo l'antica fede era infat-

ti del tutto ovvio che l'uomo dovesse soffrire anche per qualcosa che non aveva voluto. Chi può dire che ciò non sia vero? Chi può permettersi di chiamarlo ingiusto?» (76).

Un mondo dove non domina la magia, come in altre culture, ma semplicemente la natura. Un mondo dove convivono le potenze ctonie -gli antichi Titani, signori dei morti- e le potenze celesti -i nuovi Dèi dell'Olimpo, signori dei vivi.

Un mondo dunque estraneo ma nel quale affonda e dal quale continua ad assorbire senso l'identità dell'Europa, almeno sin quando essa «non soggiacerà totalmente allo spirito dell'Oriente o al razionalismo utilitaristico» (23).

Di questo mondo sono Signori alcune divinità paradigmatiche, tutte identiche nella luce, tutte diverse nelle modalità con cui riflettono la luce. Atena è la sempre vicina, Apollo sta sempre in disparte, «Dio delle lontananze, che viene agli uomini dalle remote contrade della luce per ritornarvi nuovamente» (82). Apollo pervade la religione greca più ancora di Zeus perché Zeus è potenza ai limiti del dicibile e perché Apollo è l'azione di Zeus, è la sua figura, la sua sostanza più segreta e insieme la più limpida. «Apollo è il più greco di tutti gli dèi» (84).

Apollo che è corpomente perché mai «separa il corpo da quello che noi chiamiamo spirito o anima: li vede invece sempre l'uno nell'altro» (75); Apollo che insieme alla sorella Artemide regala con le sue frecce una morte serena, immediata, che conclude la vita con un sorriso e senza agonia.

Apollo la cui calma può diventare terribile rimanendo sempre una incontrastabile calma, come si vede nella sua raffigurazione del tempio di Zeus a Olimpia: «Il suo braccio teso ordina tregua. [...] Intorno alle labbra nobili e forti si muove il fine tratto quasi malinconico di un sapere superiore. L'apparizione del divino in mezzo alla brutalità e alla confusione di questo mondo non può venir rappresentata in modo più commovente» (68-69).

Apollo per il quale il mondo è 'cosmo', è una trama avvolta nello splendore. È dunque «a un regno di ordine e bellezza, sacro ed eterno, che l'occhio dell'uomo apollineo innalza il suo sguardo» (305).

Apollo è visione oggettiva, disincantata, distante sulla condizione umana, che non merita certo



che per essa gli dèi entrino troppo seriamente in conflitto. Una condizione per la quale un frammento di Euripide «afferma che alla nascita dovremmo portare il lutto, alla morte invece celebrare un tripudio» (289) poiché -come viene fatto dire a

Omero nel *Certamen* 78- «Ἀρχὴν μὲν μὴ φῶναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον, φῶντα δ' ὁμῶς ὠκίστα πύλας Αἴδαο περῆσαι 'La cosa più eccellente per chi vive sulla terra è non esser nato; ma, per chi è nato, varcare quanto prima le porte dell'Ade'» (291).

Apollo assorbe in sé anche l'alterità di Dioniso e con essa la forza della terra, la potenza del desiderio, la tensione dei corpi che prende il nome di Afrodite, sorella delle Erinni e delle Moire. La molteplicità di queste ultime è in realtà disseminazione, metafora e figura di una sola potenza, quella di fronte alla quale gli dèi, tutti gli dèi -compreso Zeus, compreso Apollo- devono cedere: la morte.

Per Omero la Moira è una sola e non è persona, è un decreto infrangibile e implacabile, eterno come il mondo, come la materia, come il divenire: «Essa è la legge che sta al di sopra della vita, e fissa e impartisce ad ognuno la sua sorte - ossia rovina e morte» (271). E dunque «a qualunque cosa sia dovuta in questo caso particolare l'impotenza degli dèi, c'è un limite fisso al loro potere, un fondamentale: 'fin qui e non oltre!'. Questo è la morte. Nessun dio può ridonare la vita ad uno che è morto, nessuna volontà divina si spinge fino al regno delle ombre, del passato» (260), della irreversibilità, del tempo.

Figlie di Urano e di Gaia, del cielo e della terra, dalle Moire sgorgano i Titani, da esse l'Olimpo. Le antiche e sconfitte divinità ctonie, le nuove e vincitrici divinità celesti sono entrambe espressione delle potenze oscure, quasi ineffabili, terribili per i viventi, una sola cosa con la materia e i suoi cicli: il limite, la finitudine, il pianto, la dissoluzione. Il cuore stesso dell'esserci.

Gli dèi della Grecia, la loro molteplicità e diffe-

renza, sono il mondo, semplicemente. Sono l'immanente totalità dell'essere: inscalfibile, perfetto, temporale. Questo è la religione, la vera religione. Non una forma del narcisismo umano e del suo spasmodico bisogno di salvezza ma lo splendore affilato della luce: «Qui soffia un vento più tagliente. Qui si dice: tutto quanto è grande è pericoloso, e può volgersi a danno di chi non vigila. [...] Qui valgono solo vigilanza e forza. Ma chi è attento trova un potente ausilio. L'essenza della divinità medesima lo illumina. Il grande mondo del quale essa è forma abbraccia tutta la ricchezza dell'essere, dall'ottusa violenza primitiva fino alle eterree vette della libertà. [...] La divinità è e rimane la natura; ma in quanto sua forma, essa è spirituale, e in quanto sua perfezione, essa è sublimità e dignità che irraggia la sua luce nella vita umana» (244).

Apollo, la forma.

Note

¹ G. Guidorizzi - S. Romani, *In viaggio con gli dèi. Guida mitologica della Grecia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 232.

² Ivi, p. 151.

³ *Ibidem*.

⁴ W.F. Otto, *Teofania. Lo spirito della religione greca antica (Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion, 1956)*, a cura di G. Moretti, Adelphi, Milano 2021, p. 45.

⁵ Ivi, p. 15.

⁶ Ivi, p. 88.

⁷ Ivi, p. 125.

⁸ Ivi, p. 174.

⁹ Eraclito, detto 151 (Mouraviev), DK B 15 (Diels-Kranz).

¹⁰ W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto (Dionysos, 1933)*, trad. di A. Ferretti Calenda, Il Melangolo, Genova 2002, p. 217.

¹¹ Euripide, Ὀρέστης, trad. di F.M. Pontani, vv. 1302-1303.

¹² Ivi, vv. 1639-1642.

¹³ W.F. Otto, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco (Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes, 1929)*, a cura di G. Moretti e A. Stavru, trad. di G. Federici Airolti, Adelphi, Milano 2004, p. 318. Le successive citazioni da questo libro vengono indicate nel testo tra parentesi.

DALLA TRAGEDIA AL SILLOGISMO. EVENTO E FORMA

di
GIOVANNI DISSEGNA

A pollineo e dionisiaco rappresentano, secondo un collaudato cascame ermeneutico, uno dei principali portati de *La nascita della tragedia*¹. Nell'ispida asciuttezza del testo, sembra quasi che l'oggetto della contesa filologica, *in nuce* interpellata come istanza filosofica, si faccia spazio come linguaggio che, nominando la forma come estetica, venga al contempo da essa stessa formato. A partire da ciò, in questo contributo saranno indicate alcune tracce tematiche per mostrare come ciò avvenga non già per ragioni congiunturali o manieristiche, ma proprio in risonanza della domanda-conflitto cui l'oggetto del discorso tende: che rapporto sussiste tra l'estetica e la forma? Lo sviluppo della scienza estetica si trova a uno stadio che è, appunto, stasi, non riuscendo a operare il riconoscimento di se stessa con l'impulso originario da cui essa trae alimento. E, di più, è proprio la ricerca di riconoscimento che ne intensifica l'immobilismo: lo sguardo dell'arte, rivolto all'"oggetto-origine", non vede altro che la maschera con la quale tale *primum* è offuscato o intravisto rendendo impossibile, con lo sguardo, attraversare le pur ridotte aperture che rendono tale la maschera stessa. In questo senso, la stasi dell'arte è anzitutto assenza di *ékstasis* e impossibilità di collocarsi al di fuori dell'orizzonte di comprensibilità dell'estetica come forma razionale, espressione artistica che cristallizza la dicotomia fittizia tra sensibile e sovrasensibile: da qui, l'irreversibilità dell'autoassolvimento razionalistico-moralistico euripideo, poi socratico e aristotelico, rispetto a ciò che significa la messa in opera del tragico. Ma questo, presentato come un fatto, non è più reso fruibile come verità: l'intento, o l'unica possibilità, di comprendere la civiltà greca rispetto alla sua scaturigine e non soltanto in relazione ai suoi effetti, consiste nella ricognizione di una figura doppia e primigenia, che possa perlomeno giu-



stificare la decadenza come stadio dell'estetica.

Apollo e Dioniso sono interpretati come proiezioni archetipiche che, al contempo centrali e ausiliarie, orientano a ritroso verso la provenienza: il sacrificio rituale del capro (da cui la parola "tragedia"), localizzante e domestico nella dimensione di festa, ma altrettanto spaesante rispetto al rimosso che emerge come rito, si trasfigura nell'estetica tragica di Eschilo, Sofocle e Euripide che giocano, venendone al contempo "giocati", nei confronti dello spirito simbolizzato e veicolato delle due divinità. La trasfigurazione tragica, però, assume già in prima battuta un valore contenitivo perché lenitivo del suo stesso spirito, riconoscendo così *ab origine* tale funzione, deformante perché formante, all'arte. Si tratta di un'impronta iniziale che, stante il mimetismo che l'arte assume verso il suo "esser-forma", impedisce di riconoscere come il predominio euripideo della forma razionale sia già espresso nella comprensione stessa dell'apollineo e del dionisiaco. Essi, infatti, possono

venire considerati impulsi artistici della natura² non perché la natura operi da *medium* estetico: meglio sarebbe dire, piuttosto, che apollineo e dionisiaco sono impulsi artistici “verso” la natura. L’esser-forma è anche un prender-forma? È proprio da questo interrogativo che si avvia il gioco di specchi delle forme: la sintesi di apollineo e dionisiaco, da qui, non costituisce più un percorso di avvicinamento all’origine quanto una sua inconscia rimozione. L’artista tragico, vicario delle due forme polari, lungo il *continuum* che dalla vita conduce al pensiero della vita, è funzione vettoriale di allontanamento dalla sorgente del primo impulso, perso di vista a favore di un’identificazione della vita “vera” come spazio del dionisiaco, cui potrà eternamente opporsi soltanto l’ordinamento apollineo, in un gioco di specchi che riflette all’interno di se stesso un’immagine infinita e sempre più piccola, rendendone definitivamente impossibile il riconoscimento della prima impressione, del primo riflesso.

Il dionisiaco, come baluardo da contrapporre alla decadenza, non viene compreso nella sua struttura di forma: la falsa coscienza dell’estetica ne mimetizza il ruolo originario di maschera, immaginandone una configurazione pre-formale quando, invece, è proprio l’uniforme polarità di apollineo e dionisiaco, pur caratterizzata da una sorta di doppio legame con l’artista tragico, a costituire il primo movimento dell’estetica come forma pura. Oltre *La nascita della tragedia* emerge la natura di tale vincolo reciproco che, fittiziamente unificato dal razionalismo euripideo, pone l’artista tragico nel conflitto, nella consapevolezza che il gioco di forme tra apollineo e dionisiaco non costituisce che un pallido rimando alla vita, un segno pacificatore. La tragedia rappresenta, così, la prima maschera di allontanamento verso la forma, in cui residuano il sogno di Apollo e il canto di Dioniso. In questo senso, apollineo e dionisiaco configurano la prima estetica in quanto prima forma che si dà come maschera: la sintesi dei due, allora, non tanto pertiene all’artista tragico; piuttosto, egli è tale sintesi che, per mezzo della forma-tragedia, opera la trasfigurazione della realtà includendo il mito nell’arte. L’addomesticamento in forme richiama, dunque, non tanto la contrapposizione intellettuale di apollineo e dionisiaco quanto il

loro ruolo mimetico rispetto alla vita qualificata come *evento*³, trasfigurandone l’insopportabile insostenibilità come contenuto della forma. Solo così il rimosso può operare in maniera perturbante, delocalizzando l’arte dalla regione vitale di pertinenza e sublimandola come estetica: in questo senso, la decadenza può essere concepita come un declino verso l’alto, verso il teoreticismo della ragione. Quest’ultimo atteggiamento costituirebbe allora il secondo movimento di allontanamento verso la forma: mentre nel primo, ossia la comparsa della maschera di apollineo e dionisiaco, lo slittamento si sviluppa in verticale distaccando, nella tragedia, la forma dalla vita, la bonifica in chiave razionale dell’elemento tragico avviene invece entro un piano orizzontale, teso e sbilanciato verso l’espressività onirica e proporzionata dell’apollineo.

Le ragioni del conflitto con il dionisiaco, identificato in antitesi rispetto alla pura forma tradizionalmente assegnata all’apollineo, vengono risolte indicando la co-appartenenza delle due istanze al ruolo di maschera formante e deformante:

Così si potrebbe in realtà simboleggiare il difficile rapporto fra l’apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza fra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell’arte in genere⁴.

Nonostante la simmetria che li caratterizza, esiste una differenza che favorisce l’installazione egemonica, rispetto allo sviluppo della tragedia, a favore dell’apollineo: non si tratta, però, di un differenziale performativo, quasi come se la *vis* apollinea fosse superiore rispetto all’indeterminato dionisiaco, quanto di una comunanza reciproca posta in essere tramite un gioco di specchi che, evolvendosi in anelito formale, semplifica e contiene lo spirito tragico primigenio. Il mondo del dionisiaco, infatti, pur consentendo all’impulso vitale (da mascherare) di risuonare con maggior facilità, lo traduce e lo inquadra entro il “cattivo infinito” dell’indefinito e dell’indeterminato. Il passaggio all’apollineo non è dunque

legato al contenimento del dionisiaco ma costituisce la struttura estetica più efficace per consentire all’arte di darsi e autoassolversi come forma, completando il processo di primo mascheramento messo in opera dalla stessa genesi della coppia apollineo-dionisiaco. Esiste quindi una linea della decadenza che si sviluppa verticalmente (l’arte come forma apollinea e dionisiaca in contrapposizione alla vita come evento pre-formale) e che, però, prosegue sul piano orizzontale privilegiandone i tratti apollinei⁵. I segni canonici di tale decadenza orizzontale risiedono nella struttura lirica della tragedia euripidea: la scomparsa del coro e la presenza ingerente del *deus ex machina* non rappresentano una risposta al dionisiaco quanto, piuttosto, una presa di posizione rispetto a ciò che non rientra nei canoni della forma. In questo senso è possibile intendere apollineo e dionisiaco non come una doppia manifestazione dello spirito tragico ma come una risposta formale ad esso e ricercata, da un lato, come luogo in cui individuarsi; identificata, dall’altro, come flusso incontrollato e violento.

Il rimosso della forma o, meglio, il rimosso “come” forma si riproduce nello sforzo di comprendere, mettendolo in scena, proprio tale spirito. Di nuovo, come di fronte a uno specchio, ciò che viene riflesso nella messa in scena della tragedia non è l’impulso naturale ma, come dramma, lo sguardo che l’artista tragico getta su tale impulso, filtrato e guidato dalla maschera di apollineo e dionisiaco. La pretesa antitesi tra il mondo vero e il mondo apparente germoglia a partire da istanze estetiche che, proprio nel negare il loro aspetto formale, lasciano intravedere la loro natura di forme. La maschera tragica è dunque un momento di passaggio nel percorso (concepibile, in ultima istanza, come decorso) che dalla vita come evento conduce al pensiero come forma. In effetti, tale percorso si risolve a favore della ragione, del già citato declino verso l’alto che, da Euripide a Socrate, favorisce e legittima l’approccio razionalistico come canale di riferimento per la comprensione della realtà, introducendo così un secondo movimento: la forma, da espediente estetico, diviene formulazione e risposta razionale.

Ciò avviene secondo una gradazione progressiva: se, in Eschilo, la tragedia risulta ancora rego-

lata dall’intuizione, è con Euripide che la dimensione misterica dell’arte viene definitivamente meno per lasciar spazio a una prospettiva razionalistica e filosofica (una «tendenza antidionisiaca»⁶) che si svilupperà con il «logico dispotico»⁷ Socrate. Ma in cosa consiste lo sviluppo della forma oltre l’estetica? Che ruolo assume l’orizzonte pre-formale in seguito al dispiegamento razionale del pensiero? Se è vero che, all’interno de *La nascita della tragedia*, il bersaglio critico è rappresentato da Socrate e dalle istanze razionalizzanti che gli vengono fatte corrispondere, il predominio della forma maturerà una conformazione completa come *lógos* apofantico, in particolar modo rispetto al territorio concettuale aperto dal sillogismo aristotelico.

È, quest’ultimo, il tracciato di Carlo Diano⁸: la massima espressione della forma risiederebbe proprio nell’impostazione complessiva, frutto di uno sguardo logico in quanto metafisico, del pensiero aristotelico⁹. Lì si compirebbe, sovrapponendo e intrecciando la trama nietzscheana con lo studio sulle forme compiuto da Diano, la piena manifestazione della forma nella sua contrapposizione non tanto al dionisiaco, quanto a tutto ciò che è “non-forma”. In questo senso, lo slittamento dalla forma come estetica alla forma come logica non rappresenta un’evoluzione progressiva dell’estetica quanto, facilitata dall’estensione onnicomprensiva dell’approccio apollineo e dunque tramite il passaggio intermedio della forma-arte, di una metamorfosi in chiave razionale della forma stessa. Secondo questo mutamento, che è in realtà attuazione, del paradigma formale, la costruzione sillogistica è in un rapporto di reciprocità con il calco euripideo-socratico che ha determinato lo sviluppo formale della prima maschera. È proprio il persistere della decadenza che rende intelligibile tale coappartenenza: se, infatti, la tragedia (pur sterilizzata dal sostrato misterico originario) è una maschera, per così dire, di primo livello, la conformazione formata-formante dell’impianto aristotelico è maschera di secondo livello sia in quanto sviluppo della prima, sia perché portatrice di un allontanamento sempre più vigoroso dalla “realtà dei corpi”. In questa prospettiva, l’irreversibilità della forma è tale in quanto non concepisce più il suo “essere” come proveniente da un’origi-

ne: essa si fonda sulla base dell'autoevidenza del pensiero, rimuovendo definitivamente il proprio ruolo di maschera a favore di uno sguardo che "spiega" la realtà pensando se stesso. L'aspetto pacificante della forma come logica, che sarà poi estremizzato e dilatato nella metafisica del motore immobile, deriva direttamente da una concezione "essenzialista" della forma stessa:

una forma che in sé contiene i contrari, e, come tutte le forme del nostro mondo sublunare, non ha realtà se non nella successione degli individui che nell'ordine del tempo la rivestono: [ma] questi passano, come le foglie della similitudine d'Omero¹⁰.

Nel tracciato aristotelico, il sillogismo categorico è fondato sulla forma, derivata come essenza universale rispetto alla manifestazione delle singolarità individuali. L'estrazione dell'essenza costituisce così il movimento di astrazione che caratterizza il processo di determinazione categoriale della forma: tale operazione, che da *reductio ad essentiam* si svilupperà come *reductio ad fundamentum* non distinguendo più l'essenza dal fondamento (e gettando le prime basi per lo sviluppo della metafisica della soggettività), assume la forma come antitetica rispetto all'evento. Quest'ultimo, pur in termini evocativi, rimane adombrato, nell'orizzonte territoriale della forma, come *symbebekòs*, ossia nel tratto che, in quanto accidentale, è sospensione dalla realtà intelligibile: se la conoscenza è tale in quanto ha come oggetto l'essenza, identificabile come universale rispetto a una serie di particolari (il primo gerarchicamente connotato e posizionato, a suo favore, rispetto ai secondi), allora tutto ciò che non pertiene all'essenza è nient'altro che accidentale.

Da tale nozione, come accennato, risuona il senso della realtà come evento, nelle sue conformazioni (accolte e teorizzate da Aristotele) di *autòmaton* e *tyche*. In questa dimensione emerge il valore della forma-logica come seconda maschera: ciò che non è forma non possiede la dignità di evento, ma è considerata una specifica categoria non riconducibile all'essenza e, quindi, ancillare rispetto alla conoscenza.

Aristotele, nella *Fisica*, [...] considera l'*autòmaton* come proprio degli eventi accidentali della sfera della natura e del mondo animale, la *tyche*, invece, come specifica del mondo dell'uomo. [...] tutti gli eventi che non accadono in vista del fine e si sottraggono alla necessità della forma [...] hanno come ultimo principio il nulla e si producono "da sé"¹¹.

La rimozione dell'evento come fondato sul "nulla" e, quindi, sottratto alla necessità della ragione, costituisce così il centro nevralgico della realtà concepita integralmente come forma, fornendo sostanza e peso alla prima maschera emersa in ambito estetico. Se l'estremizzazione del mondo della forma risiede, come accennato, nella concezione di dio come primo motore immobile (*prôton kinoûn akineton*) che, nella dimensione univoca di pura attuazione, è *noûs* con oggetto se stesso, la possibilità di interrompere il processo di mascheramento potrebbe risiedere proprio nella revisione della struttura logica che sorregge l'intera impalcatura metafisica fondata sul *theoreîn*. La logica sarebbe, in questo senso, non tanto un punto di approdo quanto di ripartenza, ossia una condizione "dalla" quale (e non "per" la quale) è possibile gettare uno sguardo verso l'evento. È, in interlinea, la tesi di Carlo Diano: se il sillogismo aristotelico della forma, qui individuato come matrice strutturale della concezione razionalistica del mondo, opera una *diminutio* di ciò che è accidentale, il sillogismo stoico recupera invece, del *per accidens*, il tratto "eventuale". Questo non già per reazione, ma in base a una presa d'atto fondativa rispetto alla necessità di riabilitare un diverso tipo di conoscenza, equidistante dal razionalismo apollineo quanto dall'irrazionalismo dionisiaco: tale baricentro, che è tale in quanto derivante da un equilibrio dinamico, costituisce il punto di fuga dal quale operare non uno "smascheramento" ma, quantomeno, l'interruzione del mascheramento.

Sfuggire alla necessità "necessitante" della forma può significare rivolgersi alla necessità del *factum*: tale mutamento di paradigma non è, però, una virata repentina: piuttosto, esso rappresenta la presa d'atto simbolica che la formazio-

ne del sillogismo non riguarda esclusivamente la vuota concatenazione logica di nessi causali ma, introducendone il carattere ipotetico, si riferisce a una dimensione ontologica che non trae più la sua necessità dalla sola forma. Nel sillogismo stoico, l'evidenza è posta primariamente sui «corpi come realtà storica, nell'atto in cui sono colti dal senso: come eventi: *tà tugchánonta*»¹². L'*aísthesis* non è superata ma recuperata in chiave storica, per indicare l'insufficienza della forma (estetica e poi logica) come spiegazione onnicomprensiva del mondo. In questo senso svolge un ruolo primario il concetto di *tyche*, evocato nel termine *tà tugchánonta*. Paradossale e inconcepibile rispetto allo stoicismo¹³, l'elemento accidentale viene recuperato non come argomento "anti-logico" ma, forse in maniera meno evidente, nella dimensione di enigma, di domanda rispetto alla pretesa legittimità dell'esistenza concepibile come realizzata soltanto in chiave contemplativa. In questo senso, il dio degli Stoici

non contempla, ma fa: è per eccellenza "colui che fa", *tò poiôûv*. E, se come corpo è nello spazio, per il suo fare è nel tempo, ma l'essere coincidendo col fare, spazio e tempo fanno uno: perché la realtà è evento, e quindi storia, la storia delle sue epifanie¹⁴.

La logica stoica è, dunque, ontologia del tempo e dell'evento contrapposta alla metafisica dello spazio e della forma. Sarebbe tuttavia erroneo riconoscere un'opposizione diretta delle due concezioni: si tratta, invece, dell'indicazione di un principio, ossia «il senso della realtà come evento»¹⁵. Il rischio di una formulazione sintetica e conclusiva è mitigato dalla dimensione già evocata di enigma, di domanda, che essa porta con sé e che si esprime anche attraverso il passaggio dalla teoresi all'ipotesi: ciò che si schiude con il sillogismo stoico non è una formulazione vaga e prodromica di un *Erlebnis*, ma la possibilità ontologica di una riconsiderazione della nozione di forma. È infatti importante sottolineare come ciò avvenga, pur entro il territorio della logica, in chiave ontologica e non estetica. Il movimento, però, non corrisponde al raggiungimento di un

obiettivo che sarebbe, seguendo l'argomentazione, lo smascheramento finale dell'irrigidimento formale in cui staziona il pensiero: è proprio qui che l'evento si costituisce come domanda, come segno e non nei termini di un'asserzione. In questo senso, l'apertura stoica indica la possibilità di poter concepire la forma come maschera e non come *unicum* del pensiero: tale apertura, che è una "crepa", non costituisce una delegittimazione della ragione universale ma ne indica, piuttosto, l'orizzonte entro il quale è possibile inserire in prospettiva tale predominio formale, concedendone il ruolo mimetico espresso originariamente secondo il *medium* estetico. In questo senso si spiegano l'introduzione e la centralità del concetto di *tyche*:

Dove non c'è *tyche*, non c'è storia: nei cieli, il cui moto ha l'immobilità dell'identico; al di là dei cieli, dove la forma è attività pura, il nudo e astratto intelletto del motore non mosso; nell'intelletto dell'uomo [e in] quello divino [...]. Ed è nell'ozio contemplativo di questo intelletto che Aristotele [...] invita l'uomo a rinchiudersi¹⁶.

La logica stoica, così, si svincola dal *lógos* apofantico per costituirsi come riferimento ontologico dell'eventualità temporalmente connotata, ma non conduce ad essa come a una *méta*: piuttosto, il rimando alla dimensione pre-categoriale in quanto pre-estetica (perché è dall'estetica, come si è visto, che si può sviluppare il mondo come forma) costituisce una fenditura dalla quale è possibile cogliere l'estetica e la logica come maschere: in questo senso l'evento, proprio perché non rappresenta un punto d'arrivo, è l'apertura che, trasparente, rende così visibili le prime due. L'evento, svincolandosi dal principio di individuazione così come dalle turbolenze dell'indistinto, entra in rapporto con ciò che è pre-categoriale: lontano da essere principio di "svelamento", esso rappresenta piuttosto lo sfondo dal quale è possibile prendere atto del mascheramento, interrompendone il ciclo di sovrapposizioni. La rilettura dalla necessità-necessitante della forma conduce il pensiero dell'evento a superare l'*horror vacui*

espresso dalla forma-tragedia così come dalla forma-logica, per trovare un elemento di confronto diretto con il “nulla”. Distanziandosi da ricadute moralistiche o fondazionali, il nulla cui l’evento si riferisce, e sul quale esso è fondato, consente di recuperare e rileggere il ruolo della forma, ripartendo dall’estetica e schiudendone il rapporto di reciprocità, latente, con l’evento. La forma, ora, «non si manifesta [più] nel suo splendido isolamento»¹⁷, ma è interpellata, come arte, «tra la verità contemplabile del visibile e i condizionamenti epifanici dell’evento»¹⁸.

Di essa si opera una trasfigurazione che ne recupera una nuova prospettiva proprio in virtù della presa di legittimità dell’evento come orizzonte pre-formale: «è Dioniso che irrompe nel mondo delle forme e lo sconvolge, un Dio che ha il simbolo di una maschera cava: la forma vuota e precaria che l’evento riveste nei suoi mutevoli aspetti»¹⁹. La cavità della maschera recupera la dimensione simbolica del nulla, come calco negativo della maschera stessa; ma tale *vacuum* apre anche la possibilità di una nuova messa in opera, di un gioco che, circolarmente, recupera il legame originario di forma ed evento, facendo emergere la relazione che ne contraddistingue, come domanda e oltre la lettura “oppositiva” veicolata dalla razionalità, il problematico rapporto reciproco.

Note

¹ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1978.

² Cfr. *ivi*, p. 21: «Per accostarci di più a quei due impulsi, immaginiamoli innanzitutto come i mondi artistici separati del *sogno* e dell’*ebbrezza*; fra questi fenomeni fisiologici si può notare un contrasto corrispondente a quello fra l’apollineo e il dionisiaco».

³ R. Bodei, «Cristalli di storia», prefazione a C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993, p. 9: «[L’evento] costituisce un vissuto, non un pensato. Riguarda la finitudine dell’*hic et nunc* di ogni *cuique* a cui si manifesta e, simultaneamente e inseparabilmente, la periferia spazio-temporale

indeterminata e infinita nella quale l’evento è inserito e da cui proviene, ossia l’indistinta, informe, tremenda e ineludibile presenza complementare dell’*ubique et semper*».

⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 145.

⁵ C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, cit., p. 53: «oltre la forma c’è l’evento: ne è l’ombra non appena questa si muove, e nessuna divinità è interamente una divinità della forma, neanche Apollo, in cui se n’è vista l’espressione più alta: come dio che porta la morte e risanatore, come dio della mantica, è dio dell’evento».

⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 97.

⁷ *Ibidem*

⁸ Cfr. C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, cit.

⁹ R. Bodei, «Cristalli di storia», cit., p. 11: «Con il sillogismo aristotelico, dunque, la forma rimuove l’evento; con quello ipotetico stoico l’evento riassorbe la forma».

¹⁰ C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, cit., p. 35.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

¹² *Ivi*, p. 36.

¹³ R. Bodei, «Cristalli di storia», cit., p. 27: «Com’è che dalla luminosa categoria della forma si regredisce nuovamente al vissuto dell’evento, da cui però con gli Stoici nascerà anche una vera e propria logica, dando luogo all’apparente paradosso per cui si può parlare – in termini di universale, di *logos* – dell’individuale e del caso?».

¹⁴ *Ivi*, p. 37.

¹⁵ *Ivi*, p. 39.

¹⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁷ *Ivi*, p. 25.

¹⁸ *Ivi*, p. 21.

¹⁹ C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, cit., p. 57.

APRÈS LA PANDÉMIE, REPENSER L’ÉTHIQUE ET L’ESTHÉTIQUE DU VOYAGE, COMME EXPÉRIENCE HUMAINE FONDAMENTALE

di

LUCIA GANGALE

Introduction

La question qui circule souvent dans notre esprit et dans les discours avec les autres, en cette période, est la suivante : « Quand tout cela finira-t-il » ? Parce que comme toutes les tragédies humaines, les guerres, les catastrophes, les maladies, le Covid-19 finira aussi, et avec lui tout le fardeau des morts, de la souffrance, de la destruction économique d’appareils étatiques entiers, de la peur même de vivre. Dans ce temps suspendu où nous vivons est réconfortant de lire des mots comme ceux de la critique de cinéma Stéphane Zacharek, que dans un article sur le *Time* nous rappelle que la Renaissance est née juste au moment où la Peste Noire avait décimé une grande partie de la population européenne¹. La vie renaissait après la peur d’une fin redoutée du monde, les arts et le commerce prospéraient, les villes fleurissaient. Le triomphe de la vie sur la mort rendait possible la joie et un changement de perspective sur les événements humains et sur le sens même d’être au monde. La célébration de la *dignitas* de l’homme a constitué le nouveau paradigme pour la célébration du “ sacré ”. L’Humanisme en Italie voyait à l’œuvre une concentration de cerveaux et de talents comme aucune autre époque de l’histoire. Le nouveau désir d’exploration du monde conduisait à la connaissance d’autres peuples et civilisations et à la découverte de l’Amérique.

La phase du tourisme moderne telle que nous la connaissons aujourd’hui avait commencé, déterminée par des facteurs de diverses natures, tels que l’accroissement de la richesse, l’urbanisation, la construction d’infrastructures, la réduction du temps de travail et la possibilité de profiter du temps libre en se livrant à des activités récréatives et de socialisation. Une phrase de Gérard Blitz, l’entrepreneur belge qui a in-

venté le Club Méditerranée, eut une formidable résonance dans le contexte de l’après-guerre : « *The time to be happy is now* », c’est-à-dire « *Le bonheur est maintenant* ».

Même après la Seconde Guerre mondiale, des millions de personnes ont commencé à voyager beaucoup. Les estimations parlent de 25 millions de voyageurs entre l’Europe et l’Amérique seulement².

En ce moment historique, on a très souvent établi un parallèle avec la guerre, essentiellement parce que la pandémie de Covid-19 est l’événement le plus traumatisant pour les nouvelles générations de l’Occidente.

Certainement, ce moment historique si déchirant nous oblige à nous regarder différemment, à nous-mêmes, à notre manière d’être au monde, à nos valeurs et à nos relations. Non pas parce que l’on peut se leurrer de trouver un monde amélioré (au contraire, les statistiques nous disent que les cas de racisme et les violences domestiques ont augmenté), mais parce que l’immobilité forcée, la réclusion et la distance nous suggèrent de réévaluer notre relation avec les autres et ce que nous voulons vraiment de la vie. Dans ce scénario de peur et de restrictions, il est également possible de considérer le voyage comme l’une des expériences les plus positives pour notre bien-être. Une recherche menée par Thomas Gilovich, professeur de psychologie à la Cornell University³, a montré que l’attente d’expériences tend à être plus positive que l’attente de biens de consommation. L’étude a analysé une série de questionnaires impliquant une variété d’achats planifiés réels. Il a ensuite utilisé la technique de l’échantillonnage de l’expérience à grande échelle et l’analyse des archives de nouvelles de personnes faisant la queue pour faire un achat.

La conclusion est que les consommateurs tirent leur valeur de l'anticipation, et que cette valeur tend à être plus élevée pour les achats expérientiels que pour les achats matériels.

Dans ce scénario, il est évident que les styles de voyage doivent également être repensés, en les plaçant dans une optique de durabilité et de beauté, et non pas de simple consommation comme cela arrive depuis trop longtemps. Et cela parce que les divers désastres qui ont jalonné 2020 nous rappellent et nous confirment combien nous avons trahi la nature, et que la nature reprend toujours ce qui lui est soustrait, en engageant une lutte dont l'homme se fait l'illusion de sortir vainqueur.

Citoyens du monde

Il y a aussi une autre perspective à partir de laquelle regarder l'expérience du voyage et c'est ce qu'offre la philosophe américaine Martha Nussbaum, qui relie cette expérience à l'accroissement de la démocratie. Dans *Cultivating Humanity*⁴, elle déclare que même si voyager pour devenir citoyen du monde a le prix à payer pour la solitude, les enseignants ont le devoir de montrer aux élèves à quel point une vie ouverte sur le monde, guidée par une raison critique, est belle et intéressante, peu disposé à accepter des préjugés superficiels. L'enjeu est l'avenir de la démocratie. Il est également important de cultiver les arts et de développer l'imagination narrative, utile au "citoyen du monde" pour vaincre les tendances de fermeture nationale et pour nier l'humanité commune partagée. Les poètes partagent l'approche de la philosophe américaine et nous le démontrons ici par deux exemples. Le premier est celui du poète italien, Gio Evan (au siècle Giovanni Giancaspro), figure polyédrique d'artiste et voyageur qui a visité la moitié du monde, faisant du voyage un thème porteur de ses poésies⁵.

Dans l'un de ses poèmes, Evan dit :

et alors voyagez
pour montrer à la vie de quelle
liberté vous êtes capables,
que sous les pieds il y a les seules
usines au monde

capables de vivre dans toutes les
conditions météorologiques
exploitez la force des jambes,
nous ne sommes pas des racines
nous
nous sommes des pollens capables
de danse
appelés à imprimer les hivers des
autres.

En plus d'être une expérience esthétique dans le sens le plus profond de la parole, le voyage est une expérience d'accroissement de la pensée et de développement d'un sens critique pratique. Une expérience dont l'essence véritable ne réside pas tant dans la destination atteinte, mais dans le chemin parcouru, comme écrit efficacement Kostantinos Petrou Kafavis (Cafavy) dans la poésie *Ithaque*⁶:

Toujours avoir à l'esprit
Ithaque -
l'atteindre est la pensée constante.
Surtout, ne pas précipiter le voyage ;
fait que cela dure longtemps,
pendant des années, et que
comme vieux
mettes le pied sur l'île, tu,
riche
des trésors accumulés dans
la rue
sans attendre les richesses
d'Ithaque.
Ithaque t'a donné le bon
voyage,
sans elle, tu n'aurais jamais
porté
en voyage: qu'attends-tu
d'autre ?

Et si tu la trouves pauvre, ce
n'est pas pour ça qu'Ithaque
t'a laissé tomber.
Rendu sage maintenant, avec
toute votre expérience sur le
dos
vous aurez déjà compris ce

que veut dire Ithaque.

Historiquement, avant que se développe le mythe romantique du voyage comme une expérience qui change la vie et transforme la pensée du voyageur, l'expérience du voyage était jugée avant tout par ses fruits : qu'il s'agisse d'un pèlerinage, d'une initiative commerciale, d'une exploration ou d'un voyage d'artiste.

La prévalence ultérieure de motivations plus boulimiques et même irresponsables (comme on l'a vu pendant les mois d'été du tragique 2020, après trois mois de confinement forcé à domicile en raison du taux élevé d'infections par le Coronavirus), nécessite un changement de route. Voyager de manière responsable et éco-durable devient l'un des impératifs catégoriques de notre époque. Notre bien-être psycho-physique et l'enrichissement que nous pouvons tirer de ce genre d'expérience doivent être reconsidérés.

C'est précisément dans cette optique de croissance et de connaissance que se sont déplacés les grands intellectuels du passé. Grands conteurs de voyages et d'atmosphères, avec des implications anthropologiques, historico-philosophiques et même sociologiques, sont deux écrivains du patrimoine de la culture française que j'examine brièvement ci-dessous : Montesquieu et Madame de Staël.

Le style du voyage: Montesquieu et Madame de Staël

L'espace Instagram et d'autres réseaux sociaux où vous pouvez poster des photos et des rapports de voyage est ouvert démocratiquement à tous, donc beau, intéressant, agréable. Mais, comme nous le savons, le réseau Internet contient tout et phagocyte tout et devient une compétition laisser des traces de lui-même dans cet univers où le nombre de followers et l'indice de popularité ont une valeur économique et de marché. De grands voyageurs du monde ont toujours existé, mais seuls quelques-uns ont laissé des traces derrière eux et ne se déplaçaient certainement pas dans l'espace ouvert des réseaux sociaux.

Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, a déversé la richesse de ses expériences de voyage à travers l'Europe dans *L'esprit*

de lois, son œuvre la plus remarquable depuis les *Lettres Persanes*, destinée à lui donner une gloire impérissable⁷.

Dans cette œuvre, l'écrivain français effectue une comparaison entre les différents systèmes de gouvernement qu'il a rencontrés et étudiés dans les pays visités, ainsi que des us, coutumes, habitudes de vie. Il plonge dans la culture des lieux, les scrute avec curiosité, rencontre les personnes les plus diverses. Il perçoit l'importance du dialogue entre les différentes cultures. Le voyage est une expérience joyeuse et fortifiante. Une expérience de découverte. Fort de ses innombrables lectures et armé de carnet sur lequel il épingle les choses les plus remarquables qu'il rencontre, accumulant une masse énorme de données qu'il analyse ensuite avec méthode sociologique (qui ne sera pas très apprécié par les philosophes des Lumières) et dont il ne veut pas tirer des règles générales comme l'a fait Machiavelli, un auteur très étudié par lui, mais faire de la "physique de l'histoire", c'est-à-dire rechercher les causes humaines des événements historiques.⁸

Madame de Staël, « la femme la plus extraordinaire jamais vue », comme elle l'appellerait Stendhal, est l'autre cas paradigmatique dont nous nous occupons pour analyser l'expérience du voyage, puisque pour une quinzaine d'années ce fut le chiffre de l'expérience d'Anne-Louise Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein, mariée au baron de Staël-Holstein, mais avec une vie sentimentale intense. Elle eut de nombreux amants (célèbre pour sa relation de longue date avec le philosophe Benjamin Constant) et seul un de ses cinq fils peut être attribué avec certitude à son époux légitime. Dans un bel article sur *Repubblica*, Benedetta Craveri écrit :

Bannie du pays qu'elle a toujours considéré comme sa seule patrie incontournable, Madame de Staël est simplement, pendant quinze longues années, citoyenne d'Europe. Ses séjours répétés en Allemagne lui permettront d'écrire avec *De l'Allemagne* un livre capable de révéler aux Allemands leur identité nationale, aux Français leur angoisse culturelle, et d'agir comme texte sacré

du Romantisme naissant. Partout où elle va, en Italie comme en Russie, comme en Angleterre, Madame de Staël est accueillie avec les honneurs qu'elle se réserve à une souveraine. Pendant les périodes où elle réside à Coppet, ce sont les autres qui vont la visiter, comme on va à Schaffhouse pour admirer les chutes du Rhin. Ne pouvant plus tenir de salon à Paris, l'exil a donné naissance dans sa maison sur le lac Léman à un cénacle intellectuel qui vante, entre autres, les noms de Schlegel, Bonstetten, Sismondi, Constant. Même ceux qui ne l'aiment pas doivent prendre acte de son courage, de sa force morale : les persécutions de Napoléon ont fini par seconder son ambition de gloire, lui ont remis le sceptre de l'Opinion, en ont fait le symbole de la liberté. L'Empereur lui-même, arrivé à la fin de son règne, est obligé de reconnaître l'erreur commise : « J'ai eu tort, dira son frère Luciano, Madame de Staël m'a créé plus d'ennemis en exil, qu'elle ne m'en aurait procuré en France. Le bilan est amer pour nous deux, mais l'honneur est l'apanage de la baronne des baronnes »⁹.

En lisant les œuvres, on peut remarquer que la perspective du voyage chez Madame de Staël est triple: le voyage des amoureux, le voyage comme découverte et documentation, le voyage forcé et solitaire. Bannie de France par Napoléon, Madame de Staël transformera son malheur en opportunité. Elle décrira l'Europe et la fera connaître aux Français. Elle parlera de l'Italie et de l'Allemagne dans deux livres que Napoléon condamnera et sur lesquels il mettra la police¹⁰. Elle décrit sa fuite rocambolesque à travers l'Europe (1812) pour échapper à l'envahisseur Napoléon. Et le souvenir de sa bien-aimée Paris devient poignant. Paris, lieu par excellence de la conversation noble et cultivée dans laquelle l'écrivain excellait, ville aimée par les plaisirs vifs et satisfaisante pour son désir d'être heureux. L'avoir quittée crée en elle une désorientation. Exilée en

terres étrangères, elle prouve la sensation singulière d'errer dans une ville où vous ne connaissez personne et où personne ne vous connaît. Mais elle y trouve aussi "un plaisir étrange"¹¹.

Et le souvenir de la France bien-aimée la touche¹².

Le déracinement et l'étrangeté que Staël expérimente dans ses pérégrinations, trouvent leur sublimation dans un style d'écriture mémorable. Comme Ulysse, l'écrivaine expérimente la privation en tant qu'être humain, en tant que personne réduite à errer sur la terre, contrainte de laisser des liens, des amitiés, des habitudes.

Scénarios de voyage après Covid-19

Le grand paradoxe de 2020 est que la pandémie a créé un blocus au niveau mondial. Le secteur des voyages en a beaucoup souffert. L'immobilité forcée pour éviter la circulation du virus nous a projetés dans une dimension bien différente de celle décrite par les voyageurs du passé. Peut-être pas moins étrange que celui que ressentait la Staël en dehors de sa patrie. Après cet événement, il faudra repenser le voyage en termes logistiques, psychologiques, sociaux et même philosophiques, précisément parce que l'humanité émerge d'une longue période de peur qui a conduit non seulement à des restrictions aux libertés personnelles, mais aussi à renoncer à vouloir entreprendre des voyages.

Le premier point que nous pouvons considérer ici est que la restriction à la circulation des personnes et la volonté d'exploiter les ressources terrestres ont permis à la planète Terre de respirer. En 2020, beaucoup plus d'animaux sont nés que les années précédentes. La nature, moins écrasée par le poids des activités humaines, a fleuri¹³.

Le 2020 a également été l'année où les Italiens ont lu le plus. Dans notre Pays, on a imprimé moins de livres, mais les lecteurs ont été plus nombreux. Avec l'inactivité forcée et la fermeture des cinémas, théâtres, gymnases et discothèques (ainsi que de l'école, qui pourtant ont travaillé tous les jours à distance), l'imagination des gens a trouvé le moyen de s'exprimer à travers les pages d'un livre. Pour confirmer qu'imaginer, rêver, s'émouvoir, raisonner, sont

des facultés vitales et complexes de l'être humain, pas de simples annexes de son existence¹⁴.

Une réflexion s'est également imposée en ce qui concerne la qualité de l'habitation, le soin que nous devons aux dimensions de logement, sociales, urbaines dans lesquelles nous vivons. Les débats et les publications sur la gestion éthique des ressources territoriales, l'innovation, la régénération urbaine et le logement sont de plus en plus répandus. Parmi les travaux les plus connus dans ce secteur, je signale les livres du sociologue et essayiste Rodolphe Christin, un chercheur attentif des phénomènes concernant l'industrie touristique, notamment dans l'impact négatif que comporte l'anthropisation des territoires. Christin a écrit plusieurs livres, tels que : *L'imaginaire du voyageur ou l'expérience exotique* (2000), *Manuel de l'antiturisme* (2008), *Le tourisme : émancipation et contrôle social* (2011), *Tourisme de masse et usure du monde* (2019), jusqu'à, récemment, *Le vrai chemin est ici : voyager encore?* (2020). C'est dans ce dernier ouvrage que l'auteur se demande si une nouvelle façon de voyager sera possible après la pandémie. Christin dénonce depuis des années la dévastation liée à l'industrie du tourisme et dans ce dernier fatigue il demande au lecteur de (re) trouver le goût du voyage, celui du long terme, de la sobriété et de l'émerveillement, ailleurs, mais aussi près de chez lui. Le tourisme doit redevenir une expérience particulière du corps et de l'esprit que les infrastructures touristiques sont en train de miner et qui devrait de toute façon être sauvé.

Déjà dans *Tourisme de masse et usure du monde* Christin avait affirmé que le tourisme est "monodotago", c'est-à-dire qu'il tue ce qui le fait vivre, il détruit le monde qu'il dit aimer.

Une côte intacte commence à être urbanisée sauvagement et se dégrade. Le tourisme l'expulse et cherche un autre endroit. Le tourisme est donc une pratique qui, si elle n'est pas contrôlée, tend à couper la branche sur laquelle il est assis.

Dans le *Manuel de l'antiturisme*, il affirme que le tourisme de masse transforme "la vie quotidienne des habitants en cirque" (Christin apporte les exemples de Paris, Barcelone et Lisbonne).

La standardisation du monde opérée par l'industrie touristique détruit les précieuses diversités

et présente des produits aptes à satisfaire le spectateur consommateur.

Les prix de l'immobilier explosent et la vie de la ville subit une dégradation telle que le résident local se sent comme un intrus. Le chemin de cette "irrationalité touristique" commence au XVIIIe siècle, quand de la pratique élitiste réservée à l'aristocratie le tourisme arrive aux mains de la bourgeoisie, qui s'en empare, et commence à faire rêver toute la population.

Quel est donc le type de tourisme qui peut être proposé? Dans une interview accordée à *Le Monde*, Christin affirme sans ambages : « Le tourisme acceptable est le tourisme invisible qui ne fonctionne pas commercialement: une personne va dans un lieu qui n'intéresse pas beaucoup de personnes ».

Conclusion

La crainte liée à la contagion et la difficulté même de planifier des voyages ont eu de lourdes conséquences sur le secteur et les incitations liées aux bonus de vacances n'ont pas été suffisantes pour une pleine reprise du secteur¹⁵.

Maintenant qu'avec la distribution des premiers vaccins, le contrôle de la pandémie semble commencer, il est nécessaire de penser à des stratégies pour soutenir le secteur du tourisme et pour retrouver l'envie de voyager, sortir du blocus forcé qui touche le monde entier depuis environ un an et envisager l'avenir avec une confiance renouvelée.

Le monde vit depuis un an une situation suspendue. On se rencontre sur des plateformes virtuelles, on porte des masques et on maintient une distanciation sociale. Le temps libre est maintenant cultivé en privé dans ses propres maisons, en se concédant des distractions comme la lecture ou la vision de films sur les plateformes Internet. La pandémie nous a privés de la sérénité pour faire des projets à long terme, mais elle ne nous a pas privés de notre envie d'imaginer et de rêver. Au contraire, le temps qui nous a été imparti nous a même permis de faire la lumière sur nous-mêmes, sur nos désirs et nos projets et sur ce qui compte vraiment pour nous.

Une étude menée par des chercheurs de l'Université de New York, de l'Université de Co-

lumbia et de l'Université de Miami et publiée en mai dernier dans la revue *Nature Neuroscience*, a montré que les gens se sentent plus heureux quand ils rompent leur routine quotidienne, quand ils vont dans de nouveaux endroits et ont une gamme plus large d'expériences (La recherche est disponible ici : www.eurekalert.org/pub_releases/2020-05/Nyu-nad051520.php). Et c'est parce qu'il y a une forte association entre le bonheur, l'excitation, la motivation et le sentiment de découverte lié au voyage¹⁶. La meilleure façon de sortir des plateformes virtuelles qui ont envahi nos vies et nos espaces et de retrouver la socialité perdue dans ce temps suspendu et indéfini. Certainement l'une des plus belles façons de vivre des émotions positives, de construire des souvenirs agréables et beaux et de se donner le bon temps et le bon soin. La meilleure façon de cultiver et de célébrer la beauté du monde.

Notes

1. <https://time.com/5917394/2020-in-review> (consulté le 6.4.2021).
2. Source : <https://ourworldindata.org/tourism#:~:text=The%20United%20Nations%20World%20Tourism,is%20a%2056%2Dfold%20increase> (consulté le 6.4.2021).
3. La recherche peut être téléchargée à partir d'ici : <https://maeda.pm/wp-content/uploads/2020/07/10.1.1.865.3824.pdf> (consulté le 6.4.2021).
4. MARTHA NUSSBAUM, *Coltivare l'umanità*, Carocci, Roma 2006
5. Une entrevue avec lui est ici : <https://busillisblog.blogspot.com/2015/09/gio-evan-ovvero-di-un-poeta-viaggiatore.html> (consulté le 6.4.2021). Les poèmes de Gio Evan se trouvent sur sa page facebook.
6. CAFAVIS COSTANTINE PETROU [Kafavis Konstantinos Petrou], *The complete poems of Cafavy*. Translated by Rae Dalven, with an introduction by Wystan Hugh Auden, Hogart Press Ltd, London 1961, pag. 36-37. Notre traduction.
7. Cf : COTTA SERGIO, *Montesquieu e la scienza della società*, Ramella, Torino 1953; PERRA LIVIO, *L'importanza del viaggio*, Politica.eu, Torino, année 3, n. 1, juin 2017, pp. 79-80
8. L'expression "physique de l'histoire" vient de PAOLO RAFFAELLO, *La storia come scienza sociale*,

Luigi Pierro, Naples 1898, pag. 4

9. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/07/11/quel-demonio-di-madame-de-stael.html>. (consulté le 6.4.2021). Notre traduction

10. Pour une description de l'Allemagne de Mme de Staël, cf : *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, publiés par Simone BALAYÉ, Droz, 1971, p. 53. *Corinne ou l'Italie* est ensuite le célèbre ouvrage dans lequel elle décrit l'Italie. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, elle a été inclus à la Bibliothèque nationale comme guide touristique.

11. *Dix années d'exil*, édition critique par Simone BALAYÉ et Mariella VIANELLO BONIFACIO, Fayard, 1996, II, 1, p. 368.

12. « J'avais passé la borne qui sépare la Suisse de la France : je marchais pour la première fois de ma vie sur une terre étrangère. O France ! ma patrie, la sienne, séjour délicieux que je ne devais jamais quitter ! France ! dont le seul nom émeut si profondément tous ceux qui, dès leur enfance, ont respiré ton air si doux, et contemplé ton ciel serein ! je te perds avec lui, tu es déjà plus loin que mon horizon, et comme l'infortunée Marie Stuart, il ne me reste plus qu'à invoquer les nuages que le vent chasse vers la France, pour leur demander de porter à ce que j'aime et mes regrets et mes adieux ». (*Delphine*, V, fragment V, 7 décembre 1791).

« La conversation française n'existe qu'à Paris, et la conversation a été, depuis mon enfance, mon plus grand Plaisir ». (*Ibid.*, I, 10, p. 349).

13. *Repubblica* a parlé de 2020 comme "l'année de la biodiversité". Cf : www.repubblica.it/dossier/ambiente/biodiversita (consulté le 6.4.2021).

14. Cf : <https://www.glistatigenerali.com/letteratura/2020-meno-libri-e-piu-lettori-la-pandemia-ha-insegnato-qualcosa-agli-editori/> (consulté le 6.4.2021).

15. L'Agence nationale italienne du tourisme a estimé, en effet, 57 millions de touristes de moins qu'en 2019, soit plus de 71 milliards d'euros pour l'achat de biens et de services. Cf : www.ilpost.it/2020/11/23/a-fine-2020-litalia-avra-avuto-la-meta-dei-turisti-del-2019/ (consulté le 6.4.2021). En outre, la même Agence souligne que le tourisme italien contribue plus à l'économie que la France et l'Espagne: www.enit.it/wwwenit.it/pressroomonline/comunicati-stampa/3249-enit-2020-turismo-mibact-2020-pil-stranieri-italia-viaggiatori-ritorno.html (consulté le 6.4.2021). Le président de l'Enit a déclaré que "pour le tourisme en Italie a été la pire année jamais" : www.agi.it/economia/news/2020-12-26/intervista-presidente-enit-turismo-anno-peggiore-10806865/ (consulté le 6.4.2021).



©Gabriele Garbolino Rù, *C'est la vie* (2008), alluminio (300x100x100), Parco d'Arte Quarelli (Roccamare - Asti).

16. Le rôle de l'imagination est d'une importance fondamentale en ce moment historique. Comme l'a également révélé une enquête menée sur deux mille Américains par The Harris Poll pour le compte de la CIT Bank. Les résultats sont ici : <http://cit.mediaroom.com/2020-12-15-COVID-19-Hasnt-Canceled-New-Years-Resolutions-According-to-CIT-Bank-Survey> (consulté le 6.4.2021).

Bibliographie

CAFAVIS COSTANTINE PETROU [Kafavis Konstantinos Petrou], *The complete poems of Cafavy*. Translated by Rae Dalven, with an introduction by Wystan Hugh Auden, Hogart Press Ltd, London 1961

COTTA SERGIO, *Montesquieu et la science de la société*, Ramella, Turin 1953 ; PERRA LIVIO, *L'Importance du voyage*, Politica.eu, Turin, année 3, n. 1, juin 2017

Delphine, dans "Oeuvres complètes de Mme de Staël-Holstein", Firmin Didot et Treuttel-Wurtz, 1838, tome I, VI, suite de la lettre XII (dernier dénouement)

GANGALE LUCIA, *Fare turismo*, Edizioni Il Chiostro, Benevento 2013

GANGALE LUCIA, *La globalizzazione attraverso la storia dei viaggi e del tempo libero*, Edimedia, Benevento 2012

GILOVICH THOMAS, *Waiting for Merlot : Anticipatory Consumption of Experiential and Material Purchases*, en *Psychological Science* 2014, Vol. 25(10), <https://maeda.pm/wp-content/uploads/2020/07/10.1.1.865.3824.pdf>

JELARDI ANDREA, *La storia del viaggio e del turismo in Italia*, Ugo Mursia éditeur, Milano 2013

Les Carnets de voyage de Mme de Staël, publiés par Simone BALAYÉ

Lettres de Mme de Staël à Benjamin Constant, 60, citée par Simone BALAYÉ dans *Madame de Staël, Lumières et liberté*, Klincksieck, 1979

MENZIO PINO, *Il viaggio dei filosofi. La metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*, Edizioni Slatkine, Genève 1994

MONTESQUIEU, *De l'Esprit de loi*, Pierre Didot, Paris 1803 [1734]

ONTOLOGIA ED ESTETICA

di

ELVIRA GRAVINA

In filosofia le domande che vengono poste sono fondamentali. In uno dei suoi saggi più difficili ma anche più interessanti, Heidegger comincia a interrogarsi sull'arte e sul rapporto che quest'ultima intesse con le cose: in che senso l'opera possiede essenzialmente il carattere di cosa?

Per rispondere a questa domanda Heidegger si appella al metodo fenomenologico. Infatti, quando si chiede come sia possibile evitare che il concetto abituale di cosa, ossia ciò che noi pensiamo che la cosa sia, possa comprendere la cosa al punto tale da far svanire la sua essenza (che non è di certo pensiero), Heidegger risponde che ciò è possibile

solo a patto che noi, in certo modo, garantiamo alla cosa un campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. A tal fine dev'essere eliminata ogni sorta di concezione e di asserzione che possa frapporsi fra noi e la cosa. Solo a questo patto possiamo abbandonarci alla presenza trasparente della cosa¹.

Qui sembra importante chiarire che non è soltanto la risposta, ossia l'invito a lasciare che le cose si manifestino al nostro sguardo e alla nostra corporeità tutta nei limiti in cui si offrono e spoglie da ogni concezione e giudizio, a essere impregnata di fenomenologia, ma lo è innanzitutto la domanda. Fenomenologicamente Heidegger richiama l'attenzione su un modo abituale di fare filosofia, facendo emergere il classico problema di come conoscere la realtà senza sopraffarla con i concetti in modo che, vagando per gli *Holzwege* del pensiero, non ci si dimentichi di partire dal fenomeno e dalla percezione immediata che se ne ha. Proprio come suggeriscono sia la fenomenologia, sia l'utilizzo del termine greco a indi-

care la percezione sensibile e quella artistica, «la cosa è *ᾠσιθητόν*»² e non ciò che arriva tramite i sensi. Mentre percepiamo la cosa, essa si presenta dinanzi a noi nella sua materialità ma non nel senso di semplice (Heidegger scriverebbe «mera») materia. Ad esempio, il tempio si manifesta nella durezza, nella maestosità e nell'intransigenza e infrangibilità della pietra, nella sua storicità, ed è per queste considerazioni che tale pensiero non può mai essere riduzionistico. La cosa è sempre materia formata, viva, relazionale perché è materia intrisa di tempo. Proprio perché la materia ci si offre nella sua «materialità», ci offre immediatamente quelle che Gibson avrebbe chiamato successivamente *affordances*, ossia proprietà specifiche delle cose che sono tali, però, proprio in relazione alle caratteristiche di chi vi si relaziona. Ad esempio, l'acqua possiede delle caratteristiche tali da offrire l'*affordance* del lavarsi, del rinfrescarsi, del bagnarsi, del nuotare e così via. In termini heideggeriani:

questa usabilità [delle cose] non è aggiunta e attribuita in un secondo momento agli enti suddetti. [...] Essa è invece quel tratto fondamentale in base a cui questo ente ci si presenta, ci sta davanti e in tale modo ci è-presente [*an-west*], essendo così l'ente che è³.

Ciò significa che nella durezza e infrangibilità della pietra emerge *anche* la sua utilizzabilità come lancia. In tal senso osserviamo che, così come la materialità è intrinseca agli enti, la tecnica lo è per gli individui umani. La pietra è dura a prescindere dall'utilizzo che ne fa l'uomo, lo è naturalmente. Allo stesso modo, però, anche l'uomo è naturalmente predisposto a cogliere (in entrambe le accezioni di capire e di «sfruttare») la maniera di manifestarsi degli enti e le possibilità che questi offrono. Qui nasce la tecnica e si

erge come assenza di distinzione e di dualismo tra soggetto e oggetto perché nel momento in cui è stata creata una lancia essa smette di essere mera pietra e diviene un'estensione del braccio umano. Allo stesso modo, il braccio smette di essere mera carne e diviene braccio armato. Inoltre, il processo non termina qui perché, dal primissimo momento della sua esistenza, la lancia non farà altro che stimolare l'intervento umano in modo che venga sempre più perfezionata e meglio utilizzata. Questo significa che tra uomo e ambiente si inserisce un'attività autopoietica secondo cui l'individuo agisce e pensa in maniera partecipativa e attiva ma soprattutto si riprogramma e ricostituisce in seguito all'interazione con il mondo.

A questo punto vien da chiedersi se anche l'arte possa rientrare in tale processo. Se da un lato l'arte conserva un aspetto della tecnica che è quello del produrre, dall'altro non è propriamente un'attività tecnica in questo senso, in quanto non crea strumenti che debbono necessariamente integrarsi al nostro contesto di vita. Inoltre, l'arte produce artefatti che, contrariamente a tutte le altre cose, non sembrano avere un determinato fine. Questo non crea alcun problema sulla riflessione dell'arte e, al contrario, ci permette di poter analizzare più in profondità l'ente estetico e il suo rapporto con il reale. Il metodo fenomenologico e l'analisi heideggeriana ci mostrano come non sia il fine a determinare il mezzo, ma è l'ente che, manifestandosi, offre all'osservatore e fruitore quell'utilizzabilità intrinseca, ciò che Heidegger chiama «il tratto»⁴. Gadamer, il cui scopo è quello di riconoscere lo statuto ontologico dell'opera d'arte in modo da delinearne il proprio metodo di comprensione, riferendosi allo storico dell'arte Richard Hamann, parla di «significatività propria della percezione»⁵, ossia quel significato intrinseco che non ha nulla a che vedere con l'attribuzione di un significato esterno. Questo significato è colto dal soggetto semplicemente tramite l'immediatezza della percezione perché «la percezione coglie sempre un significato»⁶.

Il tempio, tornando all'esempio presentato da Heidegger, si manifesta anche al suo interno, con la statua del dio e dunque con la sua sacralità, ma anche con i ricordi della storia di un popolo, di una civiltà. Il tempio fa emergere dunque

la stabilità della pietra che con la sua struttura permette l'aprirsi del cielo, delle nuvole e delle stelle su di esso e si erge sulla terra; è circondato da alberi o sovrasta il mare; permette dunque l'apparire e il manifestarsi della natura. Ma fa sì che a manifestarsi sia anche la cultura: il capitollo si mostra insieme all'eleganza, all'ornamento, alla semplicità, in poche parole a uno stile; la vista dell'insieme delle colonne riporta agli antichi riti sacrali e alla presenza imprescindibile del dio; camminare nei pressi di un tempio non può non ricondurci alla storia e alla civiltà del popolo greco, tramandandoci e facendoci percepire quella cultura di cui siamo intrisi, senza che questo avvenga con una mediazione. Possiamo dunque affermare con Heidegger che «stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo»⁷. Il tempio non ci rappresenta la sacralità, la storia o la civiltà. Il tempio permette il mostrarsi del divenire temporale di tutti questi eventi. Il tempio non è da questo punto di vista un mero mezzo che rappresenta qualcosa o che serve a uno scopo, ma è il corpo stesso della storia e della civiltà. La stessa cosa si può dire della poesia, la cui essenza sono le parole in quanto tali, in quanto enti e non in quanto mezzo comunicativo. La poesia non è un atto di comunicazione, ma di presentificazione dell'essere e della verità. La parola permette che l'ente si manifesti, che ci appaia, che venga illuminato dal suo nascondimento, che emerga dal silenzio della sua assenza. La parola permette che gli eventi avvengano, che si realizzino, essa crea la realtà. Per queste ragioni, l'opera d'arte non si distingue dalla tecnica esclusivamente perché rispetto a quest'ultima è disinteressata, ossia priva di scopo, né in quanto manifestazione del bello piuttosto che del funzionale, ma perché non è più una mediazione tra la nostra corporeità e il mondo, bensì è corpo e mondo essa stessa. L'opera d'arte non è altro da sé, non sta al posto di qualcosa'altro ma è disvelamento del proprio esserci: è ἀλήθεια, il non essere nascosto dell'ente, la sua verità, la sua presenza più pura.

Ciò che l'arte preserva rispetto alla tecnica (e dunque ciò che l'opera preserva rispetto al mezzo) è proprio la materia, non sacrificandola a un significato astratto che le viene attribuito da una convenzione o da un'idea. In tal modo, tentando

di rispondere alla domanda da cui è partito Heidegger, l'opera d'arte non può essere paragonata alla cosa tanto che anche Merleau-Ponty scrive che

un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale. In questo senso il corpo è paragonabile all'opera d'arte⁸

e, viceversa, l'opera d'arte è corporeità. Ciò significa che per Merleau-Ponty l'arte non si limita a far vedere concetti o una prospettiva della realtà, ma permette di accedere a ciò che non si potrebbe percepire altrimenti. La specificità dell'arte consiste nell'esprimere l'inesprimibile (nel caso della pittura l'invisibile) ossia non la cosa in sé, ma la cosa nel suo manifestarsi, la datità della cosa. Heidegger chiamerebbe questo aspetto *Lichtung*, l'apertura dell'ente che fa in modo che l'ente si manifesti nel suo essere e non nel suo nascondimento. In questo modo l'arte pone in essere la verità, rivelandoci il senso del reale. Heidegger è così passato dal voler comprendere quale fosse la verità dell'ente a interrogarsi sul rapporto tra arte e verità.

Per Cézanne la pittura era ricerca della verità «come pura, disinteressata ricerca, simile a quella dello scienziato o del filosofo»⁹. Più precisamente la pittura era concepita dall'artista come ricerca della metodologia che serve a costruire l'immagine del mondo, ma non a imitarla. Infatti, «sulla tela di Cézanne il mondo visibile non è semplicemente rappresentato. È ricreato»¹⁰. È importante sottolineare questa differenza in quanto per imitare l'immagine bisogna prenderla dalla realtà, mentre per costruirla bisogna cercarla nella coscienza. L'arte si configura così come τέχνη, da intendere, però, come un sapere che è un «produrre»¹¹ [*vollbringen*] nella misura in cui trae fuori [*vorbringen*]¹² e, poiché «per il pensiero greco l'essenza del sapere consiste nella ἀλήθεια»¹³, l'arte è un produrre che permette il disvelamento dell'ente e lo storicizzarsi

della verità. È il procedimento artistico (il divenir-opera dell'opera) che, contrariamente alla ricerca scientifica, ci conduce alla verità. Nella scienza non si può mai giungere al disvelamento della verità in quanto essa si basa sull'elaborazione di una teoria e l'osservazione di fenomeni all'interno, però, di un paradigma predefinito. La ricerca dell'artista, invece, avviene perennemente nell'apertura dell'ente, ossia nella sua verità.

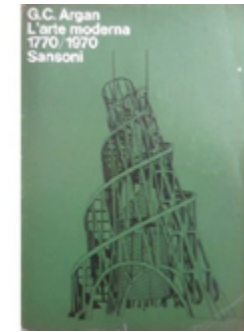
Ma la manifestazione principale della nostra epoca è sicuramente la scienza moderna e, se è vero ciò che si è detto precedentemente, ossia che l'essenza della scienza è una ricerca come modalità della conoscenza che risiede già in un ambito specifico, questo significa che è la ricerca scientifica stessa a stabilire il proprio confinamento e il proprio ambito e che, proprio per queste ragioni, non può non essere esatta nel senso di perfettamente adeguata «in linea di possibilità e di necessità»¹⁴. L'esperimento è l'espletamento necessario di tali procedimenti. Infatti, anche l'esperimento viene realizzato a partire da un'ipotesi che deve essere confermata o meno. Così l'esperimento fa in modo che la scienza possa essere esatta, non in quanto consente misurazioni precise, ma perché è nella sua natura confermare o meno qualcosa e valutare fino a che punto la legge possa essere applicata; è dunque la scienza ad avere il carattere dell'esattezza.

Una volta spiegata l'essenza della scienza, verrà da sé comprendere l'interpretazione dell'ente che se ne ricava. L'ente è qui un oggetto, quell'oggetto della natura che bisogna comprendere all'interno delle leggi naturali. Ne viene fuori una rappresentazione dell'ente e non una presentazione (o una fenomenologia immediata) dell'ente. L'individuo lo pone innanzi a sé in maniera che ne possa essere certo, che possa misurarlo, introiettarlo all'interno di un sistema, costituire l'ente come «immagine». Ed è così che nasce il soggetto cartesiano, inteso come ciò che permette la rappresentazione dell'ente e, di conseguenza, il centro di riferimento affinché le immagini degli enti, ossia gli enti pensati o idee, siano conformi agli enti stessi; «il che significa: la cosa sta così come noi la vediamo. Aver un'idea [immagine] fissa di qualcosa significa: porre innanzi a sé l'ente stesso così come viene a costituirsi per noi e mantenerlo costantemente così come è stato posto»¹⁵. Ma oltre che a pensare

l'ente, l'uomo comincia ad accorgersi che riesce anche a porsi innanzi a se stesso, a pensarsi cioè come ente pensante. E allora l'intuizione cartesiana secondo cui l'unico fondamento e l'unica certezza che può avere l'uomo rispetto a ciò che pensa, riguarda il fatto che indubitabilmente egli pensa e si riconosce come esistente soltanto in quel pensiero, ossia in quella immagine che ha di sé. La «straordinarietà» del fatto che l'uomo esiste ed è compresente al suo pensiero ha creato la seguente concezione: se un ente è l'unico capace di permettere la compresenza di pensiero ed essere, allora sarà e dovrà divenire un ente particolare e privilegiato fra gli altri; «ha così inizio quel modo di esser uomo che consiste nel prender possesso della sfera dei poteri umani come luogo di misura e di dominio dell'ente nel suo insieme»¹⁶. Nasce l'antropocentrismo ontologico. Se la posizione dell'ente e del mondo è riassumibile come «immagine», allora quella dell'uomo viene assunta come «visione del mondo», espressione ormai radicatasi nel linguaggio comune.

Il dominio del modello conoscitivo della scienza moderna ha fatto sì che l'arte fosse considerata un epifenomeno da affiancare alla realtà come sua imitazione o da contrapporre a essa come apparenza, illusione o sogno. Inoltre, considerando l'ente come oggetto calcolabile e assumendo il dato scientifico come unico valore di verità, il compito della filosofia di interpretare il pensiero (la storia, il linguaggio e l'arte) tramite il vaglio e il confronto delle fonti è stato spogliato di qualsiasi rigore metodologico.

Così come in filosofia, anche in arte le interpretazioni sono gli strumenti fondamentali della ricerca estetica. Riferendosi inizialmente alle opere teatrali o musicali, ai balletti o al teatro dell'opera (a ciò che potremo definire oggi arte performativa), Gadamer afferma che tutte le varie interpretazioni e messe in scena di una stessa opera d'arte vanno a costituire una tradizione che unifica e dà sfondo comune a tutte le sue riproduzioni. Noi siamo temporalmente immersi in tale tradizione e, per questo motivo, essa crea le premesse fondamentali per una nostra comprensione dell'evento. Allo stesso modo, la tradizione di quella determinata opera crea le condizioni per la nostra percezione e comprensione di senso dell'opera stessa. In questo senso la riproducibilità dell'opera d'arte non è mai qualcosa che



si allontana dall'originale ed è, anzi, momento costitutivo dell'opera che ci è trasmessa. Ogni interpretazione deriva da interpretazioni già date e confluisce in quelle future, dando vita a una fusione di orizzonti che non va vista solo da un punto di vista gnoseologico (ossia non è solo una condizione a priori affinché noi comprendiamo l'interpretazione e, di conseguenza, l'opera), ma stabilisce lo statuto ontologico degli enti e degli eventi artistici. L'identità dell'opera d'arte è data proprio dalla continuità della tradizione e dal fondarsi e fondersi in essa delle nuove interpretazioni. Tutte le interpretazioni appartengono ontologicamente all'opera d'arte affinché essa sia tale e ciò significa che sono contemporanee ad essa. In questo modo la temporalità dell'estetico garantisce e permette tale continuità della tradizione nell'opera. La questione della temporalità dell'opera d'arte innesca la dinamica di identità e differenza. Infatti, l'opera è identica perché rimane identica la sua «struttura», potremmo dire in termini fenomenologici la sua «Gestalt»; ma è anche diversa perché differenti sono le prospettive da cui si diramano le varie interpretazioni o perché differenti sono i contesti storico-culturali a cui si vanno adattando volta per volta. La temporalità non è «una possibilità tra le altre di comprensione dell'esistenza, e si dimentica per di più che qui è proprio il modo d'essere della comprensione quello che viene scoperto come temporalità»¹⁷. Questo è pienamente visibile nella letteratura, la cui esperienza è necessariamente temporale. Infatti, non vi può mai essere letteratura senza scrittura e tantomeno senza lettura. La lettura è un momento costitutivo della letteratura. Prima si è parlato della rappresentabilità dell'opera e della partecipazione di uno spettatore come parti fondamentali delle arti performative; ricordiamo inoltre l'importanza di tutte le varie rappresentazioni e l'importanza del loro ricorrere. Senza le interpretazioni



MAURICE MERLEAU-PONTY

non si comprende l'opera nella sua unità. Allo stesso modo, è impossibile l'esperienza estetica della letteratura senza la comprensione e, dunque, l'interpretazione del testo: «ogni lettura che sia anche comprensione è sempre già una forma di riproduzione e di interpretazione»¹⁸. Ma è evidente che, mentre la durata della partecipazione a un'opera performativa è stabilita dall'autore, nella lettura (e comprensione!) di un testo questo tempo è immensamente variabile e libero. La letteratura è diacronicamente temporale, soprattutto perché il fatto di poter possedere fisicamente l'opera fa sì che vi si possa ritornare per rileggere e, soprattutto, ricomprendere e dunque re-interpretare il testo. Poiché la disciplina che si occupa della comprensione dei testi è l'ermeneutica, ciò significa, come ha ben espresso Gadamer, che

*l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica [...] e ciò significa che, a sua volta, l'ermeneutica nel suo insieme deve definirsi in modo da render giustizia all'esperienza dell'arte. Il comprendere deve esser pensato come una parte dell'evento del significare, in cui si costruisce e si realizza il senso di ogni enunciazione - di quelle dell'arte e di quelle di ogni altro tipo di comunicazione*¹⁹.

Ma il comprendere è un fatto temporale ed è stato Heidegger con la sua «ermeneutica dell'effettività» a fare il passo decisivo nei confronti della fenomenologia, pensando alla soggettività non più come un cogito - seppur inserito all'interno dell'orizzonte temporale della coscienza - ma come un esistente la cui essenza è il comprendere attraverso il linguaggio, dove la temporalità non è più della coscienza ma è un orizzonte dell'essere: «il significato dell'essere doveva

determinarsi in base all'orizzonte del tempo. La struttura della temporalità appariva come la determinazione ontologica della soggettività. Ma essa era qualcosa di più. La tesi heideggeriana era che l'essere stesso è tempo»²⁰.

Il problema della modernità, dunque, consiste nell'aver confuso il carattere dell'esattezza della scienza con quello di verità dell'Essere, nell'aver appannato l'ente considerandolo oggetto conosciuto e dominato, nell'aver ricondotto l'arte e la filosofia a semplici contingenze culturali eclissando il loro carattere e destino di fondamento originario della storia e disvelamento della verità. La critica fenomenologica di Heidegger e Merleau-Ponty ha ristabilito lo statuto ontologico proprio dell'arte e dell'opera. Come scrisse Gadamer, «l'esperienza dell'arte costituisce, insieme all'esperienza della filosofia, il più pressante ammonimento rivolto alla coscienza scientifica perché essa ammetta e riconosca i propri limiti»²¹, e il compito di un'ermeneutica fenomenologica è proprio quello di ristabilire il primato dell'esperienza filosofica e artistica. Per riuscirci, però, è fondamentale inserire entrambe queste esperienze all'interno del fenomeno del comprendere che differisce nettamente da quello del descrivere o definire caratteristico della scienza. Quella della comprensione non è, infatti, una metodologia da seguire per ottenere un risultato, ma è una struttura ontologica del linguaggio, della storia e dell'arte. Come spiega Gadamer rifacendosi al concetto heideggeriano di precomprensione, affinché si possa realizzare la comprensione di un testo, di un interlocutore o di un'opera, è fondamentale che vi sia una apertura, ossia la disponibilità al farsi dire qualcosa. Ma questo qualcosa non esaurisce mai se stesso, esso è sempre - come direbbe Merleau-Ponty - il visibile di un invisibile che sta dietro. Come si è visto precedentemente, nella percezione del tempio non si dà soltanto l'insieme architettonico della pietra, ma si danno anche storia e cultura.

Ma ciò che conta di più all'interno del fenomeno del comprendere è quello di capire l'esigenza di quel determinato esprimersi, ossia la domanda che viene posta. Il compito dell'artista, ad esempio, va sempre più definendosi come una ricerca che si effettua perché non si possiede ancora

quella determinata risposta; perché «il pittore in se stesso è un uomo al lavoro che ogni settimana ritrova nella figura delle cose la stessa interrogazione, lo stesso richiamo cui non ha mai finito di rispondere»²². Affermando ciò Merleau-Ponty avvicina l'arte a quella filosofia che si pone delle domande per ottenerne altre e la cui ricerca non può fermarsi dato che non è la risposta quello che preme al filosofo, ma il perpetuarsi della domanda. La domanda è ciò che consente l'apertura necessaria affinché si possa comprendere perché «l'essenza della domanda è il porre e mantenere aperte delle possibilità»²³ e dunque delle altre domande. In questo senso, «l'arte del domandare è l'arte del domandare ancora, ossia l'arte stessa del pensare»²⁴. Essa è la filosofia in tutte le sue declinazioni, tra cui anche l'estetica, ed ecco perché l'arte e la filosofia devono essere individuate come esperienze comprensive con un proprio statuto ontologico ben distinto da quello scientifico ma non per questo con meno valore. Ed ecco perché sia nell'esperienza artistica che in quella filosofica le domande, in quanto strutture ontologiche della comprensione ermeneutica, sono fondamentali.

Note

¹ M. Heidegger, *Sentieri interrotti* (Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950), tr. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 11.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 14.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (Wahrheit und Methode, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960), tr. it. G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, p. 203.

⁶ Ivi, p. 207.

⁷ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 21.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris 1945), tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2017, pp. 215-216.

⁹ G.C. Argan, *L'arte moderna di Giulio Carlo Argan*, Milano 1990, p. 89. Si vedrà più avanti in che modalità la ricerca dell'artista è vicina a quella del filosofo ma non a quella dello scienziato.

¹⁰ M. Shapiro, *Paul Cézanne* (Paul Cézanne, Harry N. Abrams, New York 1952), tr. it. L. P. Maccia,



MARTIN HEIDEGGER

Garzanti, Milano 1964, p. 8.

¹¹ Vi è il termine tedesco «*verstehen*» che significa «comprendere» ma indica anche l'avere una determinata capacità pratica. Nella fenomenologia il concetto di schema corporeo può aiutare a dare l'idea di un tale comprendere «pratico». Esso è una conoscenza di tipo pratico, un «*know how*» che non ha bisogno di un riferimento concettuale per attuarsi. Ad esempio, quando svolgiamo azioni come quella di guidare una bicicletta, la nostra attenzione è più rivolta alla strada che non alle movenze e alle forme che il nostro corpo assume mentre svolge l'azione e, in generale, non è necessaria una costante percezione del nostro corpo né per muoverci né tanto meno per assumere e mantenere una postura. È come se il corpo, tramite lo schema corporeo, venisse fornito di un'auto-organizzazione che lo pone in una certa relazione con l'ambiente tramite l'acquisizione di una determinata postura o la messa in atto di alcuni movimenti eseguiti a un livello non-riflessivo e subpersonale. Insomma è un conoscere che è allo stesso tempo un fare in quanto coscienza della possibilità di progetto e azione. In questo senso l'arte è un tipo di comprensione pratica. Per approfondire lo schema corporeo cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 151-203 e S. Gallagher, *How the body shapes the mind*, Oxford 2013, Oxford University Press.

¹² M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 44.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, pp. 46-47.

¹⁵ Ivi, p. 87.

¹⁶ Ivi, p. 93.

¹⁷ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 267.

¹⁸ Ivi, p. 343.

¹⁹ Ivi, p. 353.

²⁰ Ivi, p. 533.

²¹ Ivi, p. 21.

²² M. Merleau-Ponty, *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia* (Signes, Gallimard, Paris 1960), tr. it. G. Alfieri, Net, Milano 2003, p. 85.

²³ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 619.

²⁴ Ivi, p. 755.

L'ATTUALISMO E IL PROBLEMA DELL'ARTE IN GIOVANNI GENTILE

di

ENRICO M. MONCADO

Tema privilegiato delle seguenti pagine è il nesso di arte e pensiero che sta alla base della *Filosofia dell'arte* (1931) di Giovanni Gentile. È bene chiarire sin da adesso che non si indagherà passo passo l'intero impianto della *Filosofia dell'arte*, né tantomeno verrà argomentato nei dettagli come Gentile proponga, in polemica con Benedetto Croce, la sua 'estetica filosofica' contro l' 'estetica empirica', bensì sarà proprio il nesso cui si è appena accennato a guidare il discorso lungo la corposa *Introduzione* e la I parte dell'opera.

1. Prima di affrontare di petto la questione dell'arte - mai ridotta da Gentile ad argomento di semplice disquisizione estetica, se per 'estetica' s'intende quella disciplina speciale che presuppone il suo oggetto come un fatto già dato - l'*Introduzione* alla *Filosofia dell'arte* dipana a tutti gli effetti una teoria dell'oggetto, della *cosa*. Difatti, il vero problema dell'attualismo è capire anzitutto *che cosa* è un problema, e più in generale capire *cosa c'è e che cos'è* quello che c'è. Sostiene Gentile che un «problema è ogni ostacolo che il pensiero deve superare per procedere oltre in quello svolgimento in cui è la sua vita, anzi il suo stesso essere», e poi avverte il filosofo che «s'intenda per pensiero non l'attributo dell'essere pensante (poniamo, dell'uomo), ma l'essere pensante medesimo (l'uomo)»¹. Un problema, quindi, è *qualcosa* che limita il pensiero, e che il pensiero umano ha il dovere di superare. Tale superamento non è un che di esteriore o di possibile ma è necessario, è d'obbligo che il pensiero, per essere tale, superi quel *qualcosa* che lo limita. E il pensiero non è un aggetto dell'uomo, bensì l'uomo è uomo soltanto perché «vivere è pensare»².

Assicurata questa prima posizione, per cui pensare è sempre superare qualcosa, resta da

comprendere però cosa *realmente c'è* e che *cos'è* che il pensiero ha da superare.

Attingendo alla *Teoria generale dello spirito come atto puro* si legge che: «Chi dice *soggetto*, dice insieme *oggetto*»³. Con questo postulato di tutto l'attualismo, Gentile fa chiarezza sul fatto che porsi il problema del problema, e così il problema dell'oggetto in generale, significa sin da subito stare sotto il dominio del soggetto, poiché «l'oggetto quantunque pensato fuori d'ogni mente, è sempre mentale»⁴. L'oggetto, dunque, è il riflesso soggettivo del pensiero: il soggetto riflette l'oggetto - limitandosi in esso - per rientrare, superando l'oggetto, in se stesso arricchito, potenziato della sua piena realtà dialettica. Questo non implica per Gentile che l'oggetto possa preesistere ed esistere prima e al di là del pensiero - situazione che comporterebbe una *limitazione assoluta* -, di converso l'oggetto è autoconcetto in atto, è *autocitisi* del pensiero. In tale moto oppositivo, circolare - «lo spirito è circolo»⁵ - si realizza il reale divenendo conoscibile, pensabile.

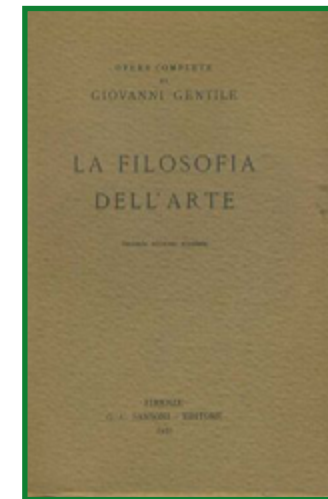
2. Questa angolatura concettuale, che depone ogni limite che non sia posto dal soggetto, ha come primaria conseguenza la negazione di ogni autonomia del reale - se per 'reale' s'intende ciò che non è informato dal pensiero. Astratto è pertanto l'empirismo, secondo il quale da un lato vi è il soggetto che conosce e dall'altro l'oggetto conosciuto, senza che quest'ultimo dipenda ontologicamente e gnoseologicamente dalla mente che lo conosce e senza che si comprenda la intrinseca mediazione fra soggetto e oggetto. L'empirismo è per ciò stesso una forma di «assurdo»⁶ realismo ontologico che ritiene esserci un mondo che possa presentarsi al di là di chi lo pensa, quando invece «esserci è sempre esserci per lo spirito»⁷.

In tal modo, entrando nel cuore dell'ermeneutica radicale che sta al fondo della *Filosofia dell'arte*, non ci sono *fatti* ma soltanto *atti* del soggetto, in quanto il reale è sempre un concetto frutto dell'attività ermeneutica e semantica del soggetto stesso. Questa tesi non fa cadere il pensiero gentiliano nel 'soggettivismo', dal momento che il presupposto fondamentale dell'attualismo è che l'unico fatto universale e insieme positivo è che nulla si dà al di fuori del pensiero attuale. Vale a dire che la realtà, il mondo, gli enti, gli eventi e i processi sono dialetticamente sviluppati dal soggetto; per cui l'oggettivarsi del soggetto è l'esito di un atto libero e insieme necessario dello spirito, il quale per attuarsi limita e a un tempo oltrepassa se stesso. Tale negazione originaria del 'reale' è per il sistema gentiliano una necessità logica; poiché se lo spirito avesse un antecedente o un conseguente che lo determini, non sarebbe più spirito incondizionato, assoluto, libero, ma già da sempre limitato: di un limite invalicabile che annullerebbe la sua autoproduttività.

3. L'esito teoretico dell'*Introduzione* concerne, dunque, l'impossibilità di risolvere il problema dell'arte e dell'opera d'arte mediante la concettualità dell'empirismo, ma soltanto attraverso il *punto di vista* della filosofia attualistica, dove la vitale unità dello spirito traspare in modo concreto.

Per non ricadere, infatti, nella sola prospettiva del logo astratto, è d'obbligo saper scorgere, nella sua piena dinamicità, l'unità immanente dello spirito rispetto alle sue forme - una delle quali è appunto l'arte. Ma le forme dello spirito, pensate nella loro molteplicità, sono mera astrattezza. Lo spirito, dunque, è come se fosse una matrioska sempre scomponibile ma comunque unitaria: solo a partire dell'unità iniziale è astrattamente possibile scorgere la molteplicità, anche se tale molteplicità è tutta interna all'unità stessa.

All'inizio, l'*Introduzione* è stata compresa come una 'teoria dell'oggetto', adesso tale definizione dovrebbe risultare parzialmente scorretta. Difatti, e ora si capisce il motivo, l'oggetto, il vero oggetto, è sempre e in ogni caso il soggetto: dalla cui dinamicità autopoietica a esso intrinseca si dipana l'oggettività del reale, fatta di processo



e sviluppo. Assicurarsi l'oggetto significa per Gentile fondare, giustificare la soggettività umana fin dentro alla sua più fonda radice spirituale che non conosce limiti né spaziali né temporali.

Si fa chiaro, pertanto, che l'aspetto centrale dell'at-

tualismo di Gentile, e di conseguenza della sua estetica filosofica, è l'incondizionatezza della soggettività quale attività e forma del pensiero autocosciente. Sembra, però, che tale aspetto decisivo, ed è questo il *problema* che più interessa, nella I parte della *Filosofia dell'arte* venga meno, o meglio: sembra che Gentile scorga una 'realtà' originaria che preceda il pensiero, e che quindi ponga le basi per individuare una profonda contraddizione interna al sistema attualistico. Questa 'realtà' originaria, che sta al cuore della concettualizzazione dell'arte, è il sentimento. Ma prima di arrivare a una comprensione specifica di questo *problema* e di come Gentile lo superi, è opportuno affrontare il nesso cruciale di attualità e inattualità dell'arte.

4. Per scorgere la prima forma, e forse meno problematica, di attualità dell'opera d'arte, si deve tenere a mente il divieto gentiliano di adoperare le categorie concettuali dell'empirismo. L'arte, come in parte anche la storia, non è un fatto, ma è sempre in atto. La sinfonia n. 7 di Beethoven, ad esempio, non è un fatto, né tantomeno meno è il supporto sul quale è incisa. La *Divina commedia*, nella sua prima edizione del 1472, è un oggetto fra i tanti, ma non è l'opera in quanto tale. Il potente *Trionfo della morte* che si trova su una parete del Palazzo Abatellis in Palermo, non è altro appunto che una parete sulla quale vi sono impressi delle forme, dei volti, dei gesti. Certamente, è possibile collocare tali opere d'arte nel loro periodo storico, indagandole da un punto di vista tecnico e anche artistico, *provando* a distinguerle da ciò che è e non è arte. Ma, in tal modo,

si asseconderebbe una prospettiva che è propria del modo di pensare empirico, e che dunque non è adatta, oltre a essere errata per l'attualismo, a cogliere la *cosa*.

Alla luce di ciò, resta da chiedersi come l'opera d'arte si fa attuale nonostante anche le grosse distanze che intercorrono fra noi e il tempo in cui l'opera è stata concepita? Gentile, prendendo a esempio una poesia, scrive: «Durante la lettura, la distanza è sparita» e pertanto «il lettore si oblia nel mondo dell'autore, in questo mondo vibrante di commozione»⁸; e conclude in seguito il filosofo siciliano che «insomma, se la lettura ci mette d'innanzi l'opera d'arte nella sua effettiva esistenza, quando essa riesca al suo fine è bensì raggiunta l'opera d'arte, ma questa è stata sottratta alla sua collocazione cronologica»⁹.

In altre parole, l'opera d'arte si fa attuale sotto l'aspetto performativo, nonché istituyente, della lettura (o dell'ascolto o della visione), così divenendo pensiero in atto. Per questo motivo non soltanto scompare l'oggetto nel soggetto perdendo i suoi connotati cronologici, ma anche il soggetto si *oblia* nell'oggetto in quanto da esso posto, portato in atto, ricreato nel suo ventre, in cui solo l'opera d'arte è opera d'arte. Qui risiede il primo nesso di arte e pensiero: l'opera d'arte, trovandosi nel soggetto stesso che la pone, è secondariamente mediazione, autocoscienza che affonda nel pensiero. Infatti, l'opera d'arte presa a sé, sia pure come fatto estetico, è pura immediatezza.

Già a partire da queste risultanze, il nesso di arte e pensiero diviene oscuro, almeno per due motivi. In primo luogo, la distinzione fra arte e pensiero si fa torbida, divenendo tutto arte in quanto tutto è pensiero; in secondo luogo, l'*arte in quanto arte* non è stata ancora compresa a fondo. Al contrario, si può obiettare sin da adesso che l'arte più che essere una forma del pensiero autocosciente sembra piuttosto frutto del sogno, di una attività onirica inconsapevole e inattuale, tutta racchiusa nella pura soggettività.

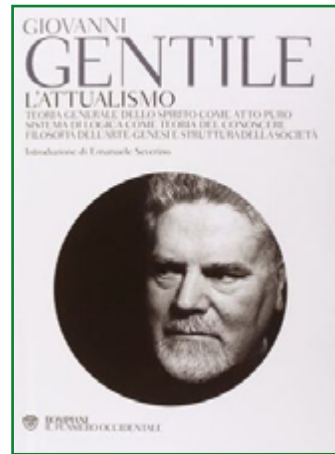
Eppure, Gentile risolve questa impasse assai acutamente: il sogno è tale, cioè esperibile, quando diventa oggetto di giudizio del pensiero cosciente (veglia). Vale a dire: il sogno «senza una forma superiore di esperienza, che lo contenga e perciò lo giudichi superandolo, non è

sogno; così d'arte non si può parlare se non si assume a contenuto di un giudizio che non è più arte»¹⁰. Qui emerge l'identità dei contrari: sonno (arte) e veglia (pensiero) sono due contrari che non vivono *assolutamente* l'uno contro l'altro, ma l'uno si realizza *relativamente* e *unitamente* all'altro; l'uno, di fatto, compensa la 'mancanza' dell'altro, essendo inseparabili i due termini della *relazione*.

L'ostacolo certo più problematico è comprendere l'arte in quanto attività immanente allo spirito, poiché l'arte, come il sogno, se giudicata dal punto di vista della consapevolezza *non* è più arte, e questa, in quanto inconsapevole/inattuale, rimarrebbe esterna all'attività dello spirito. Dunque, ammette Gentile che «l'arte, nella sua esistenza immediata, non si può conoscere e sfugge a ogni sforzo che il pensiero faccia per raggiungerla [...] E allora? Quando c'è, non è arte; e quando si potrebbe dire: - Eccola lì, l'arte! - essa non c'è più»¹¹; cosicché ci si trova davanti a un bivio: «O arte o filosofia dell'arte; o sognare o vegliare»¹².

5. L'arte diventa un «*Deus absconditus*»¹³: pura inattualità che sfugge all'attualità del pensiero, così da apparire una forma dell'Io trascendentale kantiano che tutto informa senza mai ridursi al singolo oggetto informato. Questo è il *problema* che va risolto, introiettato, portato, in un modo o nell'altro, sotto l'interregno di soggetto e oggetto, affinché l'intera impalcatura dialettica dell'attualismo non si arresti prima di iniziare e non rimanga chiusa nella piena soggettività dell'arte.

Ecco, pertanto, che Gentile nel capitolo II della I



parte, intitolato *La forma*, pur riconoscendo che la «l'arte pura è inattuale» sostiene insieme che ciò «non significa che [l'arte] non esista», ma «che non si può separare, qual essa è e per quel che essa è propriamente, dal resto dell'atto spirituale, in cui esiste, e in cui anzi dimostra tutta la sua energia esistenziale»¹⁴.

Questa conclusione, tentando una sintesi, implica che: a) l'arte in quanto arte - e dunque l'arte *in generale* - è un falso problema; b) l'arte è sì, come voleva Vico, un momento della vita puramente soggettiva, ma non è una parte isolata dal tutto né uno stadio storicamente circoscrivibile. Arte e pensiero sono distinguibili - così come sono distinguibili le singole opere d'arte - da un punto di vista e dialettico - «la dialettica dell'arte non è la dialettica del pensiero»¹⁵ - e formale, ma non lo sono entro l'immanente attualità dello spirito che investe, creandola, la realtà stessa. E dunque:

La forma dell'arte non è la stessa forma del pensare, perché l'arte, come abbiamo veduto, non è pensiero, ma di qua del pensiero. È l'anima del pensiero, non il corpo: l'anima nella sua idealità, come *principio* del vivente, che da questo principio cava tutto il suo essere, e si fa un determinato corpo, e con questo e in questo vive davvero. L'anima in sé, di qua dal corpo che ne è animato, è quella forma tutta speciale, in cui consiste l'arte¹⁶.

L'arte, dall'osservatorio attualistico del filosofo siciliano, è «l'anima del pensiero», è «*principio*» immediato dal quale emerge la coscienza dello spirito; più dappresso, è quella «infanzia dello spirito»¹⁷ che già da sempre cammina *liberamente* sulle gambe dell'autocoscienza, talché «l'arte dunque, essa stessa, partecipa della dialettica della vita spirituale, in cui si produce»¹⁸. Se l'arte, infatti, fosse soltanto immediatezza, essa sarebbe pura necessità priva di volontarietà e dunque priva di libertà; se essa fosse soltanto libertà, e con ciò perfetta autocoscienza illimitata, mancherebbe di quell'attrito, di quella concretezza che restituisce dinamicità, movimento, divenire

alla vita dello spirito. E così, l'arte contiene già in sé l'intero germe del pensiero: quell'energia che la estrinseca, la oggettivizza dispiegandone la sua fonda *umanità di pensiero*.

Proprio sull'immediatezza dell'arte, che è il basso continuo del III capitolo della I parte, dedicato alla *Dialettica della forma*, Gentile afferma con chiare parole che

Questo immediato che è nel fondo dell'esser nostro, inattendibile nella sua naturale immediatezza, si spiritualizza e assume un valore, e viene alla luce; e qui si forma, cioè si nega nel suo puro essere naturale, e si pone come quello che ponendosi si nega: si pone insieme col suo contrario e per sintesi di sé e del suo contrario¹⁹.

Gentile conferma quindi che nell'arte si inverte la prima forma immediata in cui lo spirito si dà, che però è già una totalità vivente, sintesi/mediazione «che si compie nel processo, di cui essa [l'arte] fa parte, opera dentro di essa, transcendendola o facendovi dentro fermentare i germi di una vita più vasta»²⁰. A seguito di queste conclusioni, l'attualismo ne esce potenziato, rafforzato in senso logico e ontologico dall'includere dialetticamente in sé l'immediatezza/inattualità dell'arte, ora tradotta come pensiero, soggettività che nulla ha fuori della sua *autoctisi*, vera autocoscienza «che vuole se stessa»²¹.

Certo, si potrebbe sostenere che questi esiti della *Filosofia dell'arte* siano una diretta negazione dell'arte, un suo annullamento nel pensiero, una sua mortificazione. E tuttavia, per Gentile, in accordo con Hegel, soltanto perché l'arte, negandosi, muore nel pensiero può vivere eternamente. A conferma di ciò, come si legge alla voce *Arte* dell'*Enciclopedia Treccani* redatta dal filosofo siciliano nel 1929, si legge che: «La morte dell'arte non è morte empirica e di fatto: bensì morte ideale, e quindi vita eterna. Essa è presente e incancellabile nella pienezza della vita dello spirito, in cui la potenza del soggetto, o del sentimento che dir si voglia, viene espressa attraverso la mediazione del pensiero»²².

L'arte, quindi, che è sacello dell'intero germe soggettivo del reale, non può attuarsi se non at-

traverso il pensiero, il quale non è una protesi di tale realtà artistico-soggettiva bensì è il suo dispiegamento necessario, concreto, autocoscienze. Ragione per cui, nella II parte dell'opera del '31, Gentile assegna una posizione fondamentale alla 'critica': «L'opera d'arte ha la sua attuale esistenza nella critica, come ogni oggetto ha la sua sede nel pensiero che lo pensa»²³. Se l'arte, ovvero il puro momento artistico-soggettivo-sentimentale dello spirito, non muore e non si realizza nel pensiero (in questo caso nel pensiero critico), l'arte non esisterebbe, non avrebbe concretezza alcuna.

6. Ritornando alla decisiva questione del sentimento, già nel '29, come si è visto poc'anzi, Gentile scrive: «del soggetto, o del sentimento che dir si voglia»; una affermazione assai significativa che conduce al cuore dell'opera del '31, al suo snodo più oscuro che è il IV capitolo della I parte dedicato a *Il sentimento*.

Afferma il filosofo siciliano: «Questa soggettività, immediata e pure dialettica, questa pura forma soggettiva d'ogni pensiero, in cui l'arte consiste, se si vuol chiamare con un nome del comune vocabolario, non può dirsi se non *sentimento*, non nella sua volgare accezione psicologica, [...] ma in un senso rigorosamente gnoseologico, o filosofico»²⁴. Il sentimento, con ciò, assume un valore «gnoseologico, o filosofico» che esplica la *soggettività* stessa dell'arte e insieme ne intensifica il fondamento, la sua situazione originaria. Tuttavia, il sentimento secondo Gentile è una «*crux philosophorum*»²⁵, una pietra d'inciampo che ha assunto sfaccettature diverse lungo tutta la storia del pensiero.

In particolare, dai greci fino a Spinoza, il sentimento è stato dimidiato come forma di sensibilità inferiore, dipendente dai piaceri e dalle sensazioni corporee. Per Spinoza, «la cui *Etica* è tutta costruita come dottrina della libertà che si conquista mediante l'affrancamento dell'anima dalle passioni»²⁶, il sentimento è un ostacolo che va superato per giungere a una compiuta e universale razionalità dell'umano; «il sentimento», infatti, «lega l'uomo a quella vita materiale e sensibile, per cui egli si accomuna agli animali inferiori»²⁷. Soprattutto con la psicologia moderna il sentimento diviene qualcosa di esteriore

che arriva a toccare il soggetto per vie oscure; mentre, per Gentile «bisogna che il sentimento s'intrinsechi alla coscienza, e sia la coscienza stessa, in cui chi prova il sentimento realizza il proprio essere»²⁸. Soltanto con il cristianesimo si inizia a intravedere un vero congiungimento del sentimento alla coscienza; cioè avviene grazie al passaggio epocale che dal realismo proprio dell'ontologia greca porta alla volta dell'interiorità cristiana, giacché «il soggetto cominciava a prevalere sull'oggetto: lo spirito si levava, con tutta la potenza del suo interno principio, al di sopra della natura»²⁹.

Sentimento è quell'energia, quella forza intrinsecamente dialettica che mobilita il pensiero, lo ravviva e lo infiamma, come fosse il combustibile grazie al quale la vita spirituale arde. Questo squadernarsi del sentimento accade sì primariamente nell'umanità spirituale più ampia e infinita, ma soprattutto nella soggettività dell'umano, nel singolo uomo che vive e pensa, che *sente* di esserci, di «un sentire che non è immediato, ma dialettico: cioè compiacersi, non per quel che si è, né per quello che non si è (che è lo stesso), ma per quel che si diviene»³⁰; sicché l'arte non è espressione dei sentimenti più vaghi e indefiniti, ma è l'effettivo sentimento in cui si inverte la forma particolare del soggetto umano che particolarizzandosi si universalizza e «così ogni uomo è uomo, cioè pensiero; ma è prima di tutto artista, che è come dire che ha un'anima, e lo dimostra pensando»³¹. Il sentimento è ciò che insieme raggruma, unifica l'intero dispiegandolo spiritualmente, dacché «la porta dello spirito è infatti sempre il sentimento», e più ancora è «l'unità fondamentale, il comune denominatore, l'universale linguaggio degli spiriti»³².

Questi sono alcuni assunti che marcano un profondo lirismo della *Filosofia dell'arte*, che però non è sintomo di un venir meno dell'impianto formale dell'attualismo. Al contrario, è la sua più potente fondazione - che quasi lo oltrepassa, lo spinge ai suoi limiti più oscuri e paradossalmente *naturali*. Infatti, il sentimento-arte, seppur concepito dal filosofo di Trapani quale immediatezza in sé inattingibile e a un tempo insemiata dalla mediazione, non è altro in verità che un *prius*, un'origine in se unitaria ed emanativa soltanto a partire dalla quale il pensiero accade. Il

sentimento, con ciò, diviene *condizione dell'incondizionato*. Diventa quella forza che precede il pensiero e che alla lettera lo avvia, lo mette in funzione. Potrebbero essere prova di ciò le ultime battute della *Conclusione* dell'opera del '31, ove si legge: «Il pensiero, sì, è la realtà, il mondo; ma l'Atlante che regge questo mondo in cui si vive e in cui vivere è gioia, è il sentimento, che ci fa talora cercare le maggiori opere d'arte come fonti di vita, ma ci fa rientrare sempre in noi stessi ad assicurarci che il mondo si regge saldamente sulle sue fondamenta»³³. Affermazioni, quelle appena lette, che per davvero paiono mettere in crisi l'incondizionatezza del pensiero, fino al punto da far incrinare la potente struttura formale dell'attualismo.

Su questo aspetto assai delicato della *Filosofia dell'arte* e di tutto il pensiero di Gentile, si è espresso Negri osservando che: «L'attualismo, in questo non meno che l'idealismo hegeliano più consapevole del bisogno che 'il pensiero si adatti e si acconci all'oggetto' [...], anche quando insiste sull'assunzione che 'nulla trascende il pensiero', non riesce a negare alla realtà, all'infinito mondo delle cose', lo stare originariamente in una situazione di indipendenza oggettiva»³⁴. L'osservazione di Negri coglie a pieno questa contraddizione insita all'attualismo; e però, come giustamente osserva Vegetti, è insieme vero che «non potendo presupporre nulla, il pensiero in Gentile si trova ad essere creatore di sé e del mondo: '[...] la prassi, come autoprassi dell'io esattamente concepito, dell'io creatore di Tutto, cioè di se stesso, è quel medesimo pensiero divino»»³⁵.

A questo punto, si fa chiaro che il pensiero non è preceduto originariamente dal momento artistico-sentimentale - come sostiene Negri -, *bensì proprio perché il pensiero è creatore, formatore, costruttore del suo mondo è artistico*, nel senso che è esposto all'immediatezza originaria che, già informata dalla mediazione, lo attiva: ne fa cioè sintesi attuale della sua stessa inattualità. Difatti, come si legge nel passaggio che Vegetti toglie dalla *Logica come sistema di conoscenza*, l'io è l'intero, la totalità ed è «quel medesimo pensiero divino» che genera, produce e perciò realizza il reale traendolo, e così mediandolo, da quel fondo di immediatezza che è il sentimento.



Giovanni Gentile

In tal modo, l'unità originaria che sta a fondamento dell'attualismo è l'unità creatrice della soggettività di pensiero, sintesi di esistenza ed essenza. Unità dalla quale si squaderna la molteplicità degli oggetti e dei *problemi* che il pensiero deve superare, divorare, smaterializzare nel formarsi identitario e dinamico dell'autocoscienza. Unità sentimentale che è già da sempre impulso dialettico alla differenza, e in ciò è un dipanarsi e farsi del pensiero, dell'artistico umano pensiero che, trasumanando e facendosi dio, istituisce l'intero perché è l'intero, e l'intero è *il mondo istituito come volontà e concetto del soggetto umano*.

7. A conclusione del presente percorso, emerge che mediante il pensiero l'arte e dunque il sentimento «diventa consapevole di sé: diventa Io, che è bellezza, ma è anche pensiero che analizza il bello, lo conosce e teorizza, e così riassume e compie nella sua assoluta realtà l'essere»³⁶. Sicché, come scrive Biuso, l'arte è «il luogo, l'esperienza, la dinamica che supera il dualismo di soggetto e oggetto, di pensiero e mondo, immergendo il pensiero nel mondo e facendo scaturire il mondo dal pensiero»³⁷; e con le parole sempre vive di Gentile, l'arte è

Il soggetto, che è negato dall'oggetto nella sintesi: è uccisa da quella conversione di sé nel suo contrario, per cui il sentimento espresso diventa quasi oggetto di contemplazione indifferente, in cui il soggetto, con la sua soggettività, si oblia e sparisce d'innanzi a se stesso. Ma l'oggetto in cui muore è vivo, a sua volta, in quanto il soggetto lo nega ed uccide,

rendendogli la pariglia: l'uccide nella sua pura oggettività³⁸.

Ben lungi dal comportare una cesura entro il sistema attualistico, l'arte è davvero il *luogo*, la *dinamica* nella quale il soggetto che pensa si espone all'eterno, alla bellezza creatrice del divenire che è il travaglio d'una madre che partorisce da sé il suo oggetto, e che dipoi lo deve uccidere e inglobare a sé per ristabilire l'unità che non ristagna, ma nella quale sempre mulina il gioco di identità e differenza. Come dice Manuele in *Aracoeli* di Elsa Morante: «Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa»³⁹. Questa splendida immagine della Morante, che si attaglia perfettamente alle pagine gentiliane, mostra come l'oggetto generato, cioè posto dal soggetto, deve rientrare in quella «voragine» non «pietosa», ma infinitamente lucente e unitaria ove tutto l'umano è arte in quanto è spirito creatore che deve partorirsi *motu proprio* nel pensiero per istituire il mondo. Giacché è il mondo umano, il mondo morale e bello che il pensiero pone come oggetto e «ponendolo lo conosce, e ponendo se stesso conosce sé nell'oggetto; e in quanto conosce se stesso come quell'oggetto che egli pone, non è conoscenza, ma attività positiva, e perciò pratica: volontà attuosa, libertà»⁴⁰.

Note

I testi di Gentile vengono citati dal volume *L'attualismo*, introduzione di E. Severino, indici e bibliografia di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014, con le seguenti sigle: TS - *Teoria generale dello spirito come atto puro*; FA - *Filosofia dell'arte*.

¹ FA, Intr., I, I, § 4, p. 952.

² Ivi, II, IV, § 7, p. 1088.

³ TS, I, § 15, p. 106.

⁴ TS, I, § 1, p. 77.

⁵ FA, II, IV, § 4, p. 1193.

⁶ FA, II, II, § 6, p. 1171.

⁷ TS, IX, § 10, p. 188.

⁸ FA, I, I, § 4, p. 1020.

⁹ Ivi, I, I, § 4, p. 1021.

¹⁰ Ivi, I, I, § 9, p. 1035.

¹¹ Ivi, I, I, § 9, p. 1036.

¹² Ivi, I, I, § 9, p. 1037.

¹³ Ivi, I, I, § 10, p. 1042.

¹⁴ Ivi, I, II, § 4, p. 1049.

¹⁵ Ivi, I, III, § 3, p. 1064.

¹⁶ Ivi, I, II, § 7, p. 1055.

¹⁷ Ivi, I, III, § 5, p. 1068.

¹⁸ Ivi, I, III, § 3, p. 1064.

¹⁹ Ivi, I, III, § 6, p. 1071.

²⁰ Ivi, I, III, § 6, p. 1070.

²¹ *Ibidem*.

²² Aa.Vv., «Arte», in *Treccani*, urly.it/3ck_w, consultato il 16.4.2021.

²³ FA, II, II, § 8, p. 1171.

²⁴ Ivi, I, IV, § 1, p. 1074.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, I, IV, § 1, p. 1075.

²⁷ Ivi, I, IV, § 2, p. 1076.

²⁸ Ivi, I, IV, § 5, p. 1081.

²⁹ Ivi, I, IV, § 3, p. 1077.

³⁰ Ivi, I, IV, § 7, p. 1088.

³¹ Ivi, I, V, § 7, p. 1114.

³² Ivi, I, V, § 10, p. 1123.

³³ Ivi, Concl., §7, p. 1242.

³⁴ A. Negri, *L'inquietudine del divenire*. Giovanni Gentile, Le lettere, Firenze 1992, p. 115, citato da A. Vegetti, in «La filosofia dell'arte di Giovanni Gentile», in *ACME*, vol. LXV, II, maggio-agosto 2012, p. 278.

³⁵ A. Vegetti, «La filosofia dell'arte di Giovanni Gentile», in *ACME*, vol. LXV, II, maggio-agosto 2012, p. 278.

³⁶ FA, II, I, § 9, p. 1151.

³⁷ A.G. Biuso, «Giovanni Gentile», in *Vita pensata*, anno X, n. 22 maggio 2020, p. 71.

³⁸ FA, II, V, § 5, p. 1219.

³⁹ E. Morante, *Aracoeli* [1982], Einaudi, Torino 2015, p. 109.

⁴⁰ FA, II, IV, § 4, p. 1194.

* Ho maturato questo contributo sulla filosofia di Giovanni Gentile dopo aver frequentato *in presenza* il corso di lezioni di filosofia teoretica tenuto dal Professore Alberto Giovanni Biuso nel secondo semestre dell'a.a. 2020-2021 (Disum, Catania), e dedicato ad «Atto, materia, tempo». Grazie a questo corso non soltanto ho studiato il pensiero di Gentile, ma ho anche compreso - in un tempo di completa distruzione del corpo sociale - che una singola lezione in presenza vale più di un intero corso tenuto attraverso gli strumenti di prigionia digitale dei corpi. Il mio ringraziamento va dunque ai Professori Alberto Giovanni Biuso e Giovanni Gentile.

A CHE LA PAROLA? FRAMMENTI POETICI PER UNA METAFISICA

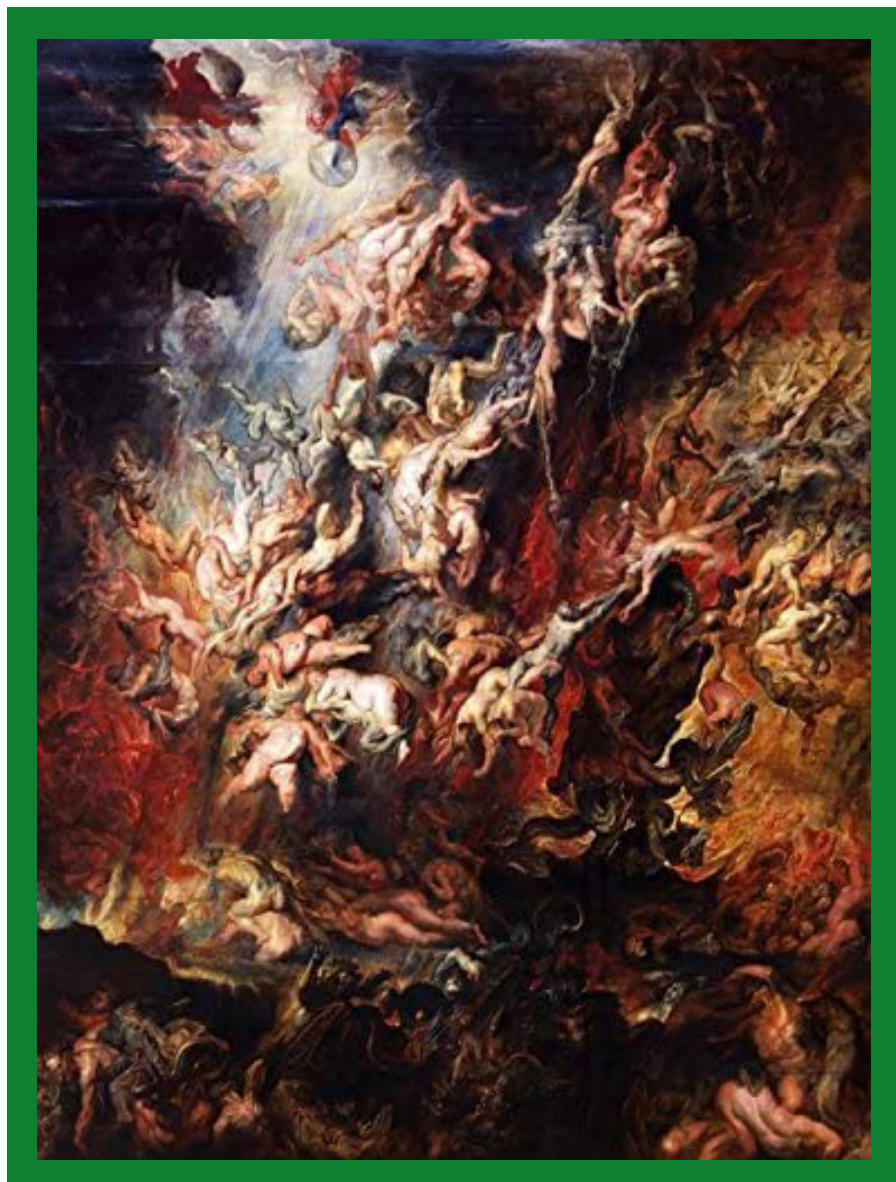
di
ENRICO PALMA

*Welcher Lebendige,
Sinnbegabte,
liebt nicht vor
allen Wundererscheinungen
des verbreiteten Raums um ihn,
das allerfreuliche Licht –
mit seinen Farben,
seinen Stralen und Wogen;
seiner milden Allgegenwart,
als weckender Tag.*¹

All'inizio di uno dei suoi testi più celebri e fondamentali, *Wozu Dichter?*, un saggio da ritenersi per più di una ragione *crepuscolare*, e sulla scorta di un verso di Hölderlin tolto dall'elegia *Brot und Wein*, Heidegger, con un'espressione ormai famosa, dice che ci troviamo *in dürftiger Zeit*, nel tempo della povertà², l'epoca in cui gli dèi sono fuggiti e si sono ritirati dal mondo e della *mananza* di Dio. Cosa significhi esattamente quest'espressione arcigna potrebbe essere chiarito da alcune suggestioni in forma di domanda: gli dèi sono fuggiti a causa della tecnologia e delle scoperte scientifiche, che hanno ucciso il mito classico e la sua gravidanza, un po' come sostenuto con mordace ironia da Aby Warburg, e cioè che dopo l'invenzione della pila elettrica siamo stati privati della possibilità di credere in Zeus? Si tratta, in totale opposizione con la concezione di Hölderlin sull'irruzione fatale per l'Olimpo da parte del Dio giudaico-cristiano, del racconto dostoevskijano della visita in casa di Rogozin del principe Myškin, il quale, guardando una riproduzione del *Cristo morto* di Hans Holbein, dice che davanti a un'opera simile, in cui piuttosto che un dio si vede semplicemente un cadavere in decomposizione, si potrebbe anche perdere la fede³? Un po' come il folle della *Fröhliche Wissenschaft* che brandisce la lanterna e che proclama la morte di tutti i

valori dell'Occidente e la necessità di forgiarne di nuovi⁴?

Credo però che queste domande, seppur pregnanti, poco ci aiutano a rispondere al problema sollevato da Heidegger e che ci conducono verso altri lidi. Se gli dèi sono «l'essere stesso che guarda dentro l'ente»⁵, cioè le forme dello svelamento dell'essere, il loro oblio non comporta di riflesso la perdita di chiarezza in cui l'umano può comprendere, una condizione altrimenti definibile come indigenza ontologica? Il tempo della povertà è infatti anche il tempo in cui l'*Abgrund*, l'abisso, è privo del *Grund*, del fondamento. Cosa significa tutto ciò? Mi sembra che Heidegger dica questo: nell'accadere storico-destinale del mondo a un certo punto l'essere *si ritira*, retrocede, e il compimento di questo accadere sarebbe il trionfo della metafisica e lo spostamento del fondamento dal *logos* alla tecnica. Se l'essere si dava a noi per mezzo della parola, adesso la parola non può più parlarci perché l'essere non la sorregge più. L'essere, nell'epoca della povertà, è quindi muto di parola. L'uomo, da pastore dell'essere e dunque del *logos*⁶, da essenzialmente poeta è diventato-un *mercante*, un funzionario della tecnica, il quale, con un atto di auto-imposizione oggettivante, fonda proprio in senso tecnico il fondamento. L'essere dunque, nella sua ritirata avvertita da Hölderlin, ha por-

P. P. RUBENS, *LA CADUTA DEI DANNATI*, 1620.

tato con sé per sottrazione anche il *logos*, che è sia la parola che dischiude sia poesia pensante e pensiero poetante. L'essere rivela in Hölderlin il suo abissale sprofondamento, e il poeta tedesco rintraccia per Heidegger quello che i Celesti e gli dèi, proprio perché sono fuggiti, non riescono a fare, cioè scendere nell'abisso.

Ciò detto il poeta, in quanto mortale e in un'epoca irreversibilmente povera di parola, a che deve cantare? Il poeta del tempo della povertà deve stare sulle tracce degli dèi in fuga, dell'essere che si ritira, del Sacro, ovvero proprio di ciò che rimane del Divino. Al poeta non resta che cantare sull'essenza della poesia, che è l'essenza di tale ritirata e lo stare nell'abisso in cui l'esse-

re era nascosto e custodito. Dobbiamo dunque stare in ascolto dei poeti del tempo della povertà per trovare una qualche possibilità di riscatto, di espiazione e di salvezza, poiché proprio in quanto i più arrischiati, cioè coloro che sprofondano nell'abisso, solo gli unici che possono ricordarci, in quest'epoca così bisognosa di parola, della nostra morte, del mistero del dolore e della necessità di imparare ad amare.

C'è un poeta, ci chiediamo, che ha cantato tutto questo, che può aver cantato l'essenza della poesia, che può aver espresso tale estremo bisogno di parola, che può aver sentito la chiamata «a sprofondare nell'abisso del mondo senza fondamento, privato della luce del sacro, per cogliere

i segni di un tempo nuovo e gettare i semi di un mondo postmetafisico»⁷? Stando a Heidegger, tale poeta del tempo della povertà è Rainer Maria Rilke. Riporto per intero la poesia di Rilke in cui è facile rinvenire la fonte da cui Heidegger attinge, com'è evidente nelle ultime due terzine, la triade strepitosa in cui si condensano l'enigma e l'indigenza del nostro tempo:

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.⁸

Non ci competono in questa sede le analisi così difficili ma al contempo così intriganti di Heidegger su alcune poesie e lettere rilkiane. Ciò che ci interessa è l'esito del suo domandare e del suo interpretare, del suo inabissamento nel *Gesang* rilkiano. Rilke canterebbe il rivolgimento che ci serviva, un ritorno dalla tecnica al *logos*, un ritorno dall'inabissamento al Sacro. Il canto prende atto dapprima di questa povertà e poi nel canto stesso della non-salvezza, dell'essere ancora irredenti, elementi che tuttavia, cantati dal poeta sulla Terra, ci salvano. Dice Heidegger: «La salvezza evoca il Sacro. Il Sacro congiunge il Divino. Il Divino avvicina Dio»⁹. Quest'ultima frase sintetizza il compito dei nuovi poeti: trovare le tracce di ciò che abbiamo perduto, della ritirata dell'essere, approdare al Sacro, arrivare

al Divino e da lì spingersi a Dio, alla Luce.

Se il tedesco Heidegger riconosceva in Rilke un poeta di quest'epoca della povertà, andando invece nel nostro *hortus italicus*, a me sembra che un poeta che possa raccogliere tale compito sia Mario Luzi.

Nei primi quattro versi di *Perché luce ti ritrai* Luzi canta in modo magnifico: «Perché, luce, ti ritrai / da me nelle cose guardate / e più addentro ancora / nelle altre non vedute?»¹⁰. In questa strofa, in soli quattro versi e 17 parole, potrebbe essere riassunta ed effigiata l'intera concezione dell'essere heideggeriana. L'Essere è la trasparenza, è la luce che fa vedere le cose, gli enti, ma essa, la luce, mostrando gli enti si ritira. Facendo vedere essa non viene vista, mostrandosi si sottrae, svelando si ritira nel nascondimento¹¹. E per tale ragione che Luzi si chiede: *perché* la luce si ritrae negli enti, nelle cose guardate, e, insiste, più addentro ancora in quelle non vedute? Quali sono le cose che non vediamo? Sono gli dèi, sono le strutture del mondo, sono, pensando a Kerényi, i principi dell'universo che si esprimono tramite il mito nella forma di archetipi e di idee¹². E Luzi, da grandissimo poeta, pone la domanda, si chiede *perché* l'essere sia così.

Lo sfondo di riferimento tracciato grazie a Heidegger, a Rilke e per brevi accenni a Luzi, potrebbe anche essere sufficiente, ma la sensazione è che con questo ragionamento forse si guarda alla cosa da un punto di vista inadeguato. Quello che mi domando è infatti questo: sono l'Essere, il Sacro, Dio, la Luce a essersi ritratti, oppure è il *Dasein*, l'esserci, l'umano ad averlo fatto? Se gli dèi sono fuggiti, se Dio è morto nelle forme e negli scenari in cui tale morte è avvenuta, perché il *Dasein* c'è ancora? Perché l'umano è rimasto solo? Perché il poeta deve ancora cantare il *logos* degli addii? È stata la tecnica, come detto da Warburg, ad aver tolto la parola, e dunque gli dèi, all'essenza dell'uomo? Sono state «le magnifiche sorti e progressive»¹³?

O dobbiamo invece guardare a qualcosa di ancora più originario, che accade da che c'è la vita,

da che esiste il plesso vita organica/animalità/umanità? E mi chiedo ancora, stavolta in modo forse decisivo: non può essere accaduto il contrario, e cioè che siamo stati noi a essere fuggiti dal Sacro, a esserci separati dal Divino, a esserci, e intensifico la domanda, ritirati dall'essere sprofondando nell'abisso? Se così è, come e in che modo sarebbe avvenuto tutto ciò? Non può essere dunque, ed è il mio punto, che il Sacro è il mondo dal quale siamo provenuti, da cui siamo emersi divenendo finitudine, in cui eravamo tutt'uno con Dio, e che l'abisso sia invece questo mondo tenebroso nel quale cerchiamo di rammentarci delle tracce di ciò che eravamo un tempo, del Sacro che abbiamo appunto perduto? Ma allora cos'è il Sacro? Credo che una buona ma non esaustiva definizione possa essere la seguente: «Il Sacro non è altrove, non è l'Altrove. Il sacro è nel mondo, è a esso immanente, è qui, ora, sempre, è l'unità di materia, animalità, mondo. Gli dèi sono i nomi di questa immanenza. Essi abitano accanto a noi, intorno a noi, dentro di noi. Gli dèi sono l'esserci e il voler ancora esserci»¹⁴. Oppure, con un brano che sembra essere scolpito nel marmo, è la penultima battuta pavesiana di Mnemòsine in *Le muse*: «Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? e che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini»¹⁵.

Quello che cerco di dire è che con il nascere di ciascuno di noi, con il verificarsi di ciò che chiamiamo vita organica, con l'emersione di una parte della materia in quanto consapevole di sé, potrebbe essere accaduta piuttosto che una *ritirata dell'essere* una nostra *caduta*. Siamo caduti dalla Materia come il Tutto, l'Intero e il Cosmo, siamo caduti dalla Luce che è l'Essere e che è la Materia, e siamo sprofondati nell'abisso in cui si stagliano dolore e tenebra. Citando nuovamente Novalis, a un certo punto per noi deve essersi spezzato «das Band der Geburt – des Lichtes

Fessel»¹⁶. Ciò che dobbiamo fare è allora raccogliere un compito che Rilke stesso aveva già illustrato: «Sieh, nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze. / Dir helfen, wird schwer sein»¹⁷. Perduta è dunque anche la parola e uno struggente verso di Mandel'stam ne esprime tutto il *pathos*: «Il dolore di cercare la parola persa»¹⁸.

Avendo dunque ribaltato la questione, può un poeta a questo punto salvarci, può farci rammentare delle tracce del Sacro che sono nella nostra interiorità, dei frammenti di ciò che eravamo un tempo, quando stavamo nel caldo grembo del Cosmo e privi di coscienza, privi, soprattutto, del dolore che intride la vita? Può essere Mario Luzi il poeta che, nella frammentarietà in cui il Sacro è per noi, ha cantato, come diceva Heidegger, sull'essenza stessa della poesia? Può egli essere il poeta che ha raccolto e consacrato le nostre tracce e ne ha fatto di nuovo luce?

Fatta questa premessa è mia intenzione provare a leggere una poesia tra le più folgoranti di Luzi, *Vola alta parola*, collocata come uno spartiacque proprio a metà della raccolta intitolata, per questa argomentazione in modo fenomenale, *Per il battesimo dei nostri frammenti*. Facciamo dunque nostra la convinzione heideggeriana per cui «il poeta parla sempre come se per la prima volta egli esprimesse e interpellasse l'essente»¹⁹.

Vola alta, parola, cresci in profondità,²⁰

È un'invocazione. Se la parola, come sosteneva Heidegger, era stata portata via dall'Essere, e il poeta doveva cantare le tracce rimaste di questa sottrazione, Luzi canta invece dalla nostra posizione, parla, da poeta arrischiante, dall'abisso verso il Sacro. Egli sembra dire alla parola *de profundis clamavi ad te*, sembra dire al *logos* di spiccare il volo e di volare alto, a un'altezza che però non è la verticalità necessaria all'altrove, ma una metafora di estrema. La parola deve crescere nel profondo della nostra interiorità, deve sgorgare dall'intimo del poeta, dall'abis-



Mario Luzi

so, da quella che Agostino avrebbe chiamato *profunda profunditas*, avendo anche alla mente il verso dello stesso Hölderlin: «Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste»²¹. Nella notte più fonda dell'abisso, la parola deve crescere, gonfiarsi, inorgogliersi e dunque compiere il balzo necessario.

tocca nadir e zenith della tua significazione,

La parola, risospinta da un orgoglio ritrovato, deve andare fino al punto più estremo che le sia consentito, al limite cosmico della sua significazione, fin dove il *logos* può arrivare, alle cose ultime, alle risposte che solo una filosofia arrischiante può rinvenire, alle domande che solo una *metafisica* può formulare. Non è dunque uno sbattere, con Wittgenstein, contro le sbarre della gabbia del nostro linguaggio, significa andare oltre il consentito dai *Grenzen meiner Sprache* della proposizione 5.6 del *Tractatus*²², significa auspicare «l'arrivo del Sé presso se stesso. Arrivo di parola, arrivo nella parola»²³.

giacché talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami nel buio della mente –

Solo raramente può la parola arrischiarsi ai limiti del dicibile, del pensabile e dell'Intero. Si tratta dunque di una parola rara e che solo con rarità può essere pronunciata. Quale può mai essere la parola che spicca il volo da un singolo, dal kierkegaardiano *quel singolo* che è il poeta di cui

siamo in ascolto, che battezza i nostri frammenti, che li congiunge e che ci fa arrivare a ciò che abbiamo perduto? Luzi brama ardentemente che la *cosa* si faccia sentire, che cacci un urlo forte e robusto nel buio della mente e nella tenebra in cui siamo. Egli sogna che la cosa stessa vibri di quel tumulto che reclama espressione e significazione. La mente è una parte dell'Intero che ha una comprensione dell'Intero stesso. L'intimo desiderio del poeta è dunque che la cosa, il Tutto, ci parli dal nostro buio, che l'Intero esclami dai noi medesimi sulla base dei frammenti che ancora di Esso sopravvivono in noi. Capiamo adesso che la parola, per noi, è il *logos* filosofico che cerca di comprendere, ai limiti cosmici, il Cosmo stesso, e che si tratta di un *logos* metafisico.

però non separarti da me, non arrivare, ti prego, a quel celestiale appuntamento da sola, senza il caldo di me o almeno il mio ricordo, [...]

La parola rara, il *logos* che ha di mira l'Intero e che immaginiamo sia già partita, deve portarci con lei. La parola poetica e metafisica è una freccia lanciata ai limiti del Cosmo, ai limiti della Materia, ma essa, come una catena, deve tirarci a sé condurci insieme a lei e non lasciarci soli nella nostra irredenta finitudine.

Il *ti prego* fa subito comprendere che questa poesia di Luzi è un vero e proprio inno, una supplica. Sebbene tutto il componimento sia spesso accostato a considerazioni di ordine trascendente e di tipo cristologico, possiamo intendere la preghiera nel magnifico modo in cui la intendeva Wittgenstein, e cioè come quel pensiero rivolto al senso della vita, alla vita nell'intero, a cercare di stabilire cosa questo senso rappresenti per noi. La parola viene pregata affinché essa arrivi, in prima istanza, a *quel celestiale appuntamento*. Questo è il primo dei due punti nevralgici della poesia. Il celestiale appuntamento potrebbe essere quello della supplica del peccatore rivolta a

Cristo, potrebbe essere l'approdo al cielo come luogo di beatitudine promesso al fedele dopo la morte nella Gloria del Salvatore. Il celestiale appuntamento è ciò da cui tutto si irradia e in cui tutto si consuma, è il silenzio in cui, citando Eliot, giace *the heart of light*, il cuore della luce²⁴.

L'appuntamento è il luogo del Sacro, ai limiti della significazione, ai limiti cosmici a cui Luzi aspira che la parola arrivi, accade il fatidico incontro tra ciò che siamo e ciò che abbiamo perduto, l'arrivo alla sommità fiorita di quel monte in cui gli dèi in fuga si sono ritirati. La parola, sia anche la parola poetica, ma che per noi si tratta del *logos* che comprende, il *logos* filosofico, si spinge fino al Sacro, alla Materia, al Tempo.

Un possibile tentativo metafisico potrebbe essere infatti un pensiero che vada, per dir così, oltre l'umano, che cerchi di arrivare davvero a una considerazione dell'Intero *al di là del bene e del male*, a una realtà fatta di lave, rocce, minerali, stelle, galassie, un anelito ben espresso dai densi versi di Glück: «I am tired of having hands / she said / I want wings – / But what will you do without your hands / to be human? / I am tired of human / she said / I want to live on the sun»²⁵. E tuttavia, come compreso dal canto di Luzi, questa è una considerazione assai limitata: la parola non deve arrivare da sola, il *logos* non deve comprendere il Cosmo e le sue leggi senza l'umano che lo formula, senza risolvere quelli che Heidegger chiamava, commentando Rilke, il mistero del dolore, della morte e dell'amore. Il *logos* che comprende, il *logos* filosofico sulle cose prime e ultime non deve dimenticarsi dell'umano, il quale è calore e dunque corpo (*il caldo di me*), il quale è memoria e dunque vissuto (*o almeno il mio ricordo*). Il *logos* deve farsi carico, dunque, dell'enigma dell'esistenza umana fino ai limiti del pensabile, fino al Sacro, fino ai recessi dell'Essere che è Intero materico e temporale eternamente in divenire: Umano e Tempo, che nel linguaggio heideggeriano significano *Dasein* e *Seyn*, l'evento-appropriazione in cui entrambi

divengono comprensibili.

[...] sii
luce, non disabitata trasparenza...

Sii luce, dice il poeta alla parola, un'esortazione che ha il sapore di una compiuta realizzazione. La raccolta di Luzi ha in esergo Giovanni 1,8. A ciò va aggiunto il versetto 10: «Egli [il Verbo, la parola, il *logos*] era nel mondo, e il mondo fu fatto per mezzo di lui, ma il mondo non lo riconosce». Il mondo è nell'abisso, è nella tenebra dell'ignoranza, ignoranza che significa anche dolore. Si dica quindi alla parola: illumina lì dove è oscuro, sii un barbaglio di folgori, porta la scintilla, anche di gnosi, che è in me al compimento del fulmine; permettimi di abitare nuovamente nella nuvola di serenità e pace da cui sono caduto, fammi dimorare nella *trasparenza*, che è uno degli attributi, forse il principale, dell'Essere. Abitiamo di nuovo, sembra dirci Luzi, nella parola, nella sua luce, nell'ospitalità del suo Aperto.

Il verso che chiude il canto sembra però un ritorno all'enigma, a quell'enigma che è l'umano e la sua stessa esistenza in tutto questo, tra gli dèi, il Sacro, nel Tempo.

La cosa e la sua anima? O la mia e la sua sofferenza?

Che cos'è la cosa? E cosa l'anima della cosa? La cosa è il concetto più generale che esista per riferirsi all'ente. E non potrebbe darsi allora che questo per noi voglia dire la cosa come totalità dell'ente, cioè proprio quel Cosmo di cui abbiamo fatto tanto discutere? E che l'anima sia, pensando al *Timeo* platonico, l'intima ragione che muove e plasma il mondo, le sue leggi e il suo durare?

Mi avvalgo dunque di Marcel Proust, il quale nel *Jean Santeuil*, parlando della differenza tra due chiese una contemporanea e l'altra più antica, scrive:

E quindi non si aveva torto di venire ad ammirare, perché vecchia, quella chiesa che un tempo era stata brutta, mentre quella nuova era opera d'un architetto d'ingegno. Perché una bella chiesa prova solo la bellezza della immaginazione d'un architetto, mentre la vecchia chiesa abbandonata dimostrava le leggi in nome delle quali il sole e la pioggia ingialliscono le pietre, il vento vi semina la polvere.²⁶

La differenza tra le due chiese è il *tempo*, il divenire che l'ha fatta invecchiare e senza il quale la chiesa più antica non avrebbe assunto ai nostri occhi la dignità che possiede, e che, nella sua bellezza, non ci avrebbe fatto accorgere della forza invisibile che governa tutte le cose. Quella chiesa abbandonata mostra le leggi in ragione delle quali essa è invecchiata. Leggi, dice Proust in modo commovente, «che sono più belle delle più belle cose del mondo»²⁷. Più belle delle chiese d'oggi, delle Madonne di Raffaello, delle Sinfonie di Beethoven, più belle persino della *Recherche* stessa. Si tratta delle leggi del Tempo, del Cosmo che è eterno ed eternamente in divenire, l'anima luziana della cosa di cui, come somma bellezza più bella della bellezza di ogni cosa del mondo, si occupa la *metafisica*. Si tratta insomma degli dèi, i quali, ancora con Pavese, «sono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa»²⁸. Il divenire che contempla nelle sue strutture, divine poiché sempiterni, la presenza incedibile dell'eterno.

La seconda domanda, la più significativa, quasi a voler intensificare in una direzione ben precisa il nostro argomento, fa cambiare invece sfondo, per dir così lo restringe, ne fa uno spicco. Si tratta allora della mia anima e della mia sofferenza? Sono in gioco il mio dolore, il mio patire, il motivo più abissale per il quale a questo mondo l'eserci umano è condannato a *soffrire*. La sofferenza

è l'amica più devota di tutti i grandi artisti. I quadri di Van Gogh, l'opera tarda dell'ultimo Beethoven e persino la *Recherche*, non sarebbero stati possibili senza la sofferenza²⁹. Perché è la sofferenza che ci fa pensare tutto questo che motiva e genera le nostre riflessioni. È l'appello di un Leopardi forse mai più gnostico di questo verso: «Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor»³⁰.

E cos'è dunque l'anima della seconda domanda luziana? L'anima è colei che fa partire la parola, è colei che pronuncia questa preghiera. L'anima è la voce del *Dasein* che reclama salvezza, il quale la ottiene con questo *logos* dalle ali spiegate che si libra su aerei flutti di luce. Mi sembra che quest'ultimo verso concentri in sé la riflessione più profonda che si possa tentare sullo statuto della metafisica: si tratta da una parte della totalità dell'ente e della sua anima, ovvero delle sue leggi, delle sue ragioni più intime, e dall'altra dell'esserci e della sua sofferenza, che in un tentativo metafisico come *Tempo e materia* viene argomentata come l'attrito, la pressione, spesso insostenibili, che il resto dell'ente esercita sulla sua finitudine. Io direi però che manca qualcosa. Una delle mie risposte è che il *Dasein* soffre perché si è distaccato da questa totalità, divenendo una forma e dunque proprio per tale ragione *Einsamkeit* e *Endlichkeit*, finita solitudine. La sofferenza è l'esistenza come separazione decaduta dal Sacro Cosmo. La metafisica mi sembra allora un tentativo di risposta a questi due interrogativi, che Luzi pone ma a cui la parola alata, il *logos* filosofico, deve tentare di rispondere.

Direi però che tutto questo ha un nome forse più nobile, un sentire più alto, come la punta di un diamante: Letteratura, la *Lichtung*, la radura in cui l'umano e il Cosmo si rendono comprensibili, in cui la preghiera coglie il senso del mondo e della vita e in cui avviene il riscatto. È in questo riverbero di luce che avviene la veduta del Sacro. Difatti, nel momento apicale del nostro discorso, Luzi canta davvero l'essenza della poesia, canta nell'epoca della povertà divenuta tempo di ri-



Rainer Maria Rilke

scatto e pienezza, canta i sogni della letteratura spiegati coi sogni della metafisica, in cui umano, sofferenza e leggi cosmiche possono essere narrati e nella narrazione veni-
re compresi.

La metafisica è dunque la bellezza che ci salva, che ci fa comprendere e

pensare il concetto primo e ultimo di *materia-tempo*, la quale viene definita da Biuso in questo modo: «C'è soltanto la materia e il suo divenire, c'è il tempo. La materiatempo diventa a volte, in sperduti e infimi grumi, consapevole di se stessa. La materiatempo è atto in atto, è energia infinita, è esperienza di se stessa, è dio»³¹. La metafisica è, con Rilke, questo canto che consacra e celebra, ed è anche i seguenti versi rilkeiani: «In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind»³². Il canto è un soffio nella materiatempo, è un vento che sostiene il volo della parola, del *logos* filosofico, che sospinge le ali della metafisica. Si tratta della parola che si erge dall'abisso di dolore e sofferenza nel quale siamo caduti e che, con questo moto ascensionale, ci porta, proprio perché saliamo, di nuovo nel Sacro, nella Materia e nel Tempo. Stare nell'abisso significa sofferenza. Ascendere grazie alla metafisica ci fa provare la gioia che solo la conoscenza può dunque offrire. E ritrovare il Cosmo come materiatempo, alla fine, ci dona pace, ci consacra, ci salva.

Siamo dunque chiamati a rispondere allo sgorgo di questi versi adamantini di Mandel'stam, per comprendere l'aspirazione dei quali si sono rese a mio parere necessarie le riflessioni, parziali, fin qui condotte, versi con cui almeno per adesso posso concludere:

Verrà il giorno che aspetto
sento un aprirsi d'ala.
Ma il vivo pensiero-freccia
troverà il suo bersaglio?³³

Note

Novalis, *Hymnen an die Nacht*, I, vv. 1-10. «Quale vivente, / dotato di sensi, / non ama tra tutte / le meravigliose parvenze / dello spazio che ampiamente lo circonda, / la più gioiosa, la luce – / coi suoi colori, / coi raggi e con le onde; / la sua soave onnipresenza / di giorno che risveglia?», trad. di G. Bemporad, Garzanti, Milano 2016, p. 5.

² «Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit», in F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandrizzato, Adelphi, Milano 1993, v. 122, p. 524.

³ «Quel quadro! A causa di quel quadro uno potrebbe anche perdere la fede!», in F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. di E. Maini e E. Mantelli, Mondadori, Milano 2011, p. 295.

⁴ Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza (Die fröhliche Wissenschaft)*, 1882), a cura di A. Romagnoli, Barbera Editore, Siena 2007, p. 132.

⁵ M. Heidegger, *Parmenide (Parmenides)*, 1982), a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2017, p. 204.

⁶ Cfr. Id., *Lettera sull'«umanismo» (Brief über den «Humanismus»)*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2008, p. 73.

⁷ A. Sichera, *Da Atene a Gerusalemme: per una nuova ermeneutica dell'applicazione*, in Id., *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Bonanno Editore, Acireale 2012, p. 43.

⁸ R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 19. «Se anche rapido muta il mondo / come figure di nuvole, / ogni cosa compiuta rimpatria / giù nell'origine. / Al di là del processo e del mutamento / più libero e più vasto / ancora persiste il tuo preludio / dio della lira. / Non è riconosciuto il dolore, / non è appreso l'amore, / e ciò che nella morte ci allontana, / non è disvelato. / Solo il canto sopra alla terra / consacra e celebra», trad. di F. Rella, Feltrinelli, Milano 2017, p. 55.

⁹ M. Heidegger, *Perché i poeti? (Wozu Dichter?)*, in *Sentieri interrotti (Holzwege)*, 1950), trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 296.

¹⁰ M. Luzi, *Perché luce ti ritrai*, in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 2020, vv. 1-4, p. 577.

¹¹ Ricordo la nota espressione heideggeriana sul senso

d'essere della luce: «Soltanto la luce lascia trasparire per lo sguardo l'oggetto in quanto oggetto visibile, e lascia passare lo sguardo, che vede, verso un oggetto da vedere. La luce è ciò che lascia passare. Il chiaro è visibilità (il visibile), estensibilità, apertura dell'aperto», in M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone (Vom Wesen der Wahrheit. Zur Platons Höhlengleichnis und Theätet)*, 1988), a cura di H. Mörchen, trad. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1997, p. 81.

¹² «La possibilità delle figure divine greche, il fondamento della loro credibilità consiste nel fatto che esse sono simili a idee», in C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia (Einführung in das Wesen der Mythologie)*, 1942), trad. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 157.

¹³ G. Leopardi, *La ginestra, o il fiore del deserto*, in *Canti*, Mondadori, Milano 2011, v. 51, p. 223.

¹⁴ A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, Olshki, Firenze 2020, p. 85.

¹⁵ C. Pavese, *Le muse*, in *Dialoghi con Leucò*, Mondadori, Milano 2021, p. 171.

¹⁶ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, III. «Il vincolo della nascita – la catena della luce», trad. cit., p. 17.

¹⁷ R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 16, vv. 9-11. «Vedi, ora è il compito di legare insieme / frammenti e parti, come fossero il tutto. / Arduo sarà darti aiuto», trad. cit., p. 49.

¹⁸ Il verso di Mandel'stam è citato in P. Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 54.

¹⁹ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica (Einführung in die Metaphysik)*, 1966), a cura di G. Vattimo, Ugo Mursia editore, Milano 2018, p. 37.

²⁰ M. Luzi, *Vola alta parola*, in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *Le poesie*, cit., p. 591.

²¹ F. Hölderlin, *Sokrates und Alcibiades*, v. 5. «Chi ha pensato a ciò che è più profondo ama ciò che è più vivo», trad. cit., p. 409.

²² «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt», in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe*, volume I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016, p. 67, proposizione 5.6. «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo», trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 88.

²³ E. Mazzarella, *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza 2020, p. 125. Il corsivo è nel testo.

²⁴ «I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence», in T.S. Eliot, *La sepoltura dei morti (The Burial of the Dead)*, in *La terra desolata (The Waste Land)*, 1922), in *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2011, vv. 39-41, p. 256. «Non ero / Né vivo né morto, e non sapevo nulla, mentre guardavo il silenzio, / Il cuore della luce», trad. ivi, p. 257.

²⁵ L. Glück, *Blue Rotunda (Rotonda blu)*, in *Averno* (2006), trad. di M. Bagicalupo, Il Saggiatore, Milano 2020, vv. 1-8, p. 126. «Sono stanca di avere le mani / lei disse / Voglio delle ali – / Ma cosa farai senza le tue mani / per essere umana? / Sono stanca dell'umano / lei disse / Voglio vivere di sole», trad. ivi, p. 137.

²⁶ M. Proust, *Jean Santeuil*, trad. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1953, p. 415.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ C. Pavese, *La vigna*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 145.

²⁹ «L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche» in M. Proust, *Le Temps retrouvé*, a cura di P.E. Robert e B. Rogers, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Parigi 2019, p. 2295. «L'immaginazione e il pensiero possono essere macchine mirabili in sé, ma possono essere inerti. La sofferenza allora le mette in moto», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 296.

³⁰ G. Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, cit., vv. 46-7, p. 101.

³¹ A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, cit., p. 149.

³² R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 3, vv. 13-14. «In verità cantare è un altro respiro. / Un respiro nel nulla. Un soffio nel Dio. Un vento», trad. cit., p. 23.

³³ O. Mandel'stam, *Io la luce aborrisco*, in *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Einaudi, Torino 2009, vv. 9-12, p. 25.



© Gabriele Garbolino Rù, *Mattina* (2008), bronzo, h. cm. 61,5.

LA DEPRAVAZIONE DELLE FORME: ANAMORFOSI E MORFOGENESI IN JACQUES LACAN

di
FABRIZIO PALOMBI

Lacan mi portò [...] in luoghi più segreti. Mi fece conoscere un'anamorfose, ben nota agli specialisti, nel convento di *Trinità dei Monti*. Si tratta di un affresco [...] che rappresenta san *Francesco di Paola*.
Catherine Millot¹

L'esergo è tratto dalle memorie di una paziente di Jacques Lacan (1901-1981) che, dopo essere stata sua allieva e compagna, ha lavorato in Francia come saggista, psicoanalista e docente universitaria. Il volume non è privo di limiti ed è assurdo, per qualche tempo, all'onore delle cronache soprattutto per la divulgazione di alcune gravi scorrettezze cliniche e di aneddoti pruriginosi di Lacan sui quali apologeti e detrattori non hanno mancato di gettarsi².

Eppure, il testo contiene anche interessanti informazioni che, purgate dai pettegolezzi, rivelano *altri* aspetti inediti della vita di Lacan; questi, almeno indirettamente, consentono di gettar luce sulla genesi di alcune sue teorie e, soprattutto, di comprendere meglio la loro complessa integrazione. Infatti, non bisogna dimenticare che Lacan ha ampiamente attinto alla propria biografia per trovare materiale, quasi di carattere clinico, utile alla costruzione dei suoi testi dedicati, in primo luogo, alla formazione degli analisti. Tra questi elementi autobiografici hanno particolare importanza alcune opere d'arte, apprezzate e collezionate da Lacan, che hanno anche contribuito, in modo esplicito o implicito, a ispirare importanti snodi della sua speculazione. Le occasioni di riflettere su di esse sono allora preziose perché consentono di chiarire il funzionamento di tali articolazioni del suo sistema teorico nel quale convivono discipline tanto eterogenee come la psicoanalisi e l'ottica³. L'episodio ricordato dall'esergo ribadisce che l'anamorfose possiede un ruolo di primo piano tra i modelli teorici usati dello psicoanalista francese per sviluppare la propria ricerca. La passione per

questo genere di produzione artistica caratterizza la parte centrale dell'itinerario teorico lacaniano ma trova i suoi prodromi già nello stadio dello specchio. La testimonianza della Millot consente di soffermarsi su un affresco di Emmanuel Maignan (1601-1676) alla quale Lacan sembra accennare, seppur velatamente, nei suoi seminari. A motivo di tale criptazione esso viene trascurato dalla letteratura secondaria che si concentra comprensibilmente su un quadro di Hans Holbein il Giovane (1497-1543), intitolato *Gli ambasciatori*, ampiamente valorizzato da Lacan. Tali ragioni ci inducono a ritenere che le considerazioni sull'affresco di Trinità dei Monti, proposte dal nostro contributo, possano fornire qualche spunto originale per approfondire la comprensione del modello anamorfico della soggettività lacaniana.

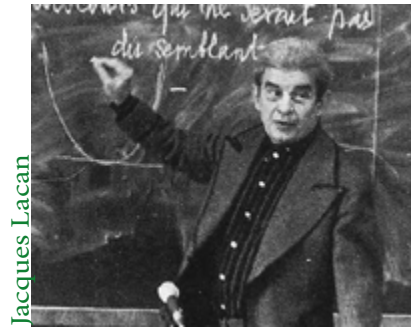
1 Una risemantizzazione seicentesca

Il nostro principale riferimento storico-artistico è rappresentato da Jurgis Baltrušaitis (1903-1988), docente presso l'Università di Kaūnas dal 1932 al 1939 ma attivo a Parigi già dal 1924, che nel secondo dopoguerra fornì importanti contributi alla ricerca francese sull'iconologia e agli studi comparativi tra l'arte occidentale e quella orientale. Lo studioso franco-lituano è uno dei più accreditati specialisti delle anamorfosi alle quali ha dedicato un documentatissimo volume che ha conosciuto tre edizioni distinguibili, sin dal frontespizio, per i loro diversi sottotitoli ispirati da quelli usati da Jean-François Nicéron (1613-1646)⁴. La prima edizione, intitolata

Anamorphoses ou perspectives curieuses, fu pubblicata nel 1955 a Parigi da Perrin ed è quella citata da Lacan in due suoi seminari⁵. Nel 1969 lo stesso editore stampò la seconda con il sottotitolo *magie artificielle des effets merveilleux* e con l'aggiunta di due capitoli dedicati alle superfici riflettenti. La terza, pubblicata a Parigi nel 1984 da Flammarion con il sottotitolo *Thaumaturgus opticus*, venne ulteriormente arricchita dagli ultimi due capitoli, che affrontano gli sviluppi contemporanei di questa pratica artistica, dove si trova citato anche Lacan; il presente contributo farà riferimento principalmente alla prima e all'ultima edizione del suddetto testo.

Baltrušaitis ricostruisce l'evoluzione dell'anamorfosi partendo dalla sua preistoria costituita dagli studi del geometra greco Euclide e dagli artifici prospettici dell'architetto romano Vitruvio. La vera e propria storia dell'anamorfosi iniziò nel Cinquecento sebbene la sua definitiva affermazione, come autonoma tecnica artistica, si verificò nel Seicento quando le venne attribuito anche il termine tecnico con il quale sarà successivamente conosciuta⁶. La parola, secondo Baltrušaitis, sarebbe un neologismo seicentesco creato accostando il prefisso greco *ana* (all'indietro, ritorno verso) con il sostantivo *morphé* (forma)⁷. Segnaliamo, tuttavia, che altri autorevoli interpreti considerano 'anamorfosi' come un derivato dotto della parola greca *anamorphoun*, dotata del significato di 'trasformare' oppure di 'formare di nuovo'. Questa ricostruzione è filologicamente più corretta perché giudica 'anamorfosi' come una risemantizzazione di un termine già esistente piuttosto che un vero e proprio neologismo⁸.

Le prime occorrenze tecniche del termine risemantizzato si troverebbero, secondo Baltrušaitis, nel testo del gesuita Gaspar Schott (1608-1666) intitolato *Magia universalis naturae et artis*; l'opera in quattro volumi, pubblicata a Würzburg, tra il 1657 e il 1659, dedica alla *Magia anamorphotica* un suo intero libro⁹. La parola si propagò negli ambienti culturali tedeschi ma si affermò in Francia solamente un secolo dopo quando Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784) la accolgono nel primo volume della loro *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des*



Jacques Lacan

sciences, des arts et des métiers pubblicato nel 1751 a Parigi.

Schott usa i termini *anamorphosis* e *anamorphon* per indicare un particolare tipo di opere d'arte, prodotto applicando i principi della «prospettiva accelerata o rallentata», che consente di realizzare, in modo matematicamente rigoroso, delle «forme «depravate»»¹⁰. Tali nozioni, come abbiamo visto, erano già conosciute precedentemente ma attraversano nel Seicento una fase di riorganizzazione geometrica che consente anche di ampliare le relazioni dell'anamorfosi con altri «ragionamenti speculativi». Nel diciassettesimo secolo, infatti, nasce la geometria proiettiva di Girard Desargues (1591-1661) che fornisce un quadro matematico entro il quale sistematizzare la ricerca scientifica e i dispositivi tecnici dedicati alla realizzazione delle anamorfosi già sviluppati nel secolo precedente¹¹.

Altro aspetto rilevante è costituito dalla grande influenza del cartesianesimo sugli esponenti dell'ordine dei Minimi, fondato da San Francesco di Paola (1416-1507), tra le cui fila si annoverano alcuni dei principali teorici dell'anamorfosi seicentesca. Tra questi ricordiamo oltre a Maignan e Nicéron anche padre Marin Mersenne (1588-1648) che è stato in stretti rapporti di amicizia e di lavoro con lo stesso René Descartes (1596-1650). Quest'ultimo, a sua volta, rappresenta uno dei più importanti riferimenti filosofici di Lacan come dimostrano le numerose occorrenze proposte dalle sue opere e, in particolare, quelle contenute nell'undicesimo seminario.

La seconda edizione del libro di Baltrušaitis dedica un intero capitolo alle anamorfosi catottriche (ovvero realizzate per mezzo di superfici speculari) e delinea, in quelli successivi, l'evoluzione storica di queste tecniche artistiche che durante il Settecento e l'Ottocento sopravvivono solo come mere

«curiosità scientifiche» perdendo gran parte del loro fascino barocco. Nei primi decenni del Novecento la passione per l'anamorfosi svanì quasi completamente¹² forse anche perché intellettuali e grande pubblico furono ammalati da una «magia artificiale» assai più potente: quella cinematografica.

L'interesse per questo argomento venne rilanciato, negli anni Trenta del secolo scorso, grazie alla ricerca e alla pratica artistica del surrealismo come dimostra Tristan Tzara (1896-1963) che riproduce una di queste opere anamorfiche nell'esordio di un suo scritto¹³. Il contributo del surrealismo alla rinascita dell'anamorfosi è attestato anche dall'esposizione del 1936 organizzata presso il Museum of Modern Art di New York e da quella del 1965 ospitata dalla Biblioteca Nazionale di Francia¹⁴. Nel contesto di tale ambiente culturale, si deve rilevare l'importanza di Salvador Dalí (1904-1989) la cui ricerca artistica e intellettuale trasse importanti elementi d'ispirazione dalle tecniche anamorfiche. L'artista spagnolo, amico ed estimatore di Lacan sin dai suoi anni giovanili, ha probabilmente contribuito ad attirare l'attenzione dello studioso francese sulle anamorfosi o, almeno, l'ha rafforzata¹⁵.

2 Obliquità lacaniana

L'anamorfosi inverte i principi della prospettiva proiettando «le forme fuor di se stesse invece di ridurle ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato»¹⁶. Una delle condizioni di questo artificio è rappresentata da un punto di vista posto sempre su un piano fortemente inclinato rispetto a quello dell'opera d'arte da guardare che trasgredisce la regola della prospettiva ortogonale alla tela fatta propria dalla maggior parte delle tradizioni pittoriche.

Una simile obliquità si trova anche alle origini dell'interesse lacaniano per le anamorfosi che possiamo rintracciare nel suo fondamentale contributo intitolato *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*. Il testo rappresenta il primo importante intervento pubblico dello psicoanalista francese,

pronunciato al congresso della Associazione Internazionale di Psicoanalisi a Marienbad nel 1936, che venne successivamente rimaneggiato e pubblicato nel 1949 e, infine, incluso nell'antologia dei suoi *Scritti* del 1966. L'articolo insiste sulla funzione morfogenetica dell'immagine speculare che è capace di attribuire al «soggetto [...] in un miraggio la maturazione della propria potenza». Queste pagine sono già pervase da diversi riferimenti alle prospettive inclinate che possiedono non poche similitudini con quelle eccentriche caratteristiche delle produzioni anamorfiche¹⁷. Una delle prime occorrenze del termine anamorfosi in Lacan è contenuta nella *Nota sulla relazione di Daniel Lagache: psicoanalisi e struttura della personalità*, pubblicata nel 1960 e successivamente riproposta nei suoi *Scritti*, dove le precedenti ricerche sullo stadio dello specchio vengono sviluppate per mezzo della sua personale rielaborazione del dispositivo ottico di Henri Bouasse (1866-1953)¹⁸. Questo strumento produce un'illusione ottica per mezzo di prospettive ortogonali od oblique, assunte dall'osservatore per visualizzare differenti immagini, che Lacan sfrutta per articolare lo stadio dello specchio con i concetti freudiani di narcisismo, Io ideale e Ideale dell'io. La conclusione del testo rivela come siano stati gli «artifici dell'anamorfosi» ad aver ispirato le speculazioni lacaniane su tale apparato che possiede alcune interessanti analogie con i dispositivi delle anamorfosi catottriche che saranno trattate, nove anni dopo, dalla seconda edizione del volume di Baltrušaitis¹⁹. È opportuno osservare che, a quanto ci risulti, Lacan non menzionerà nei suoi seminari successivi questa edizione del 1969, nella quale è compreso il capitolo intitolato «anamorfosi speculari»: forse perché i suoi interessi si erano ormai rivolti altrove. Inoltre, al momento, non ci è possibile formulare alcuna ipotesi circa l'influenza di Lacan sulla seconda edizione del volume di Baltrušaitis.

Un altro volume di Lacan trascrive le sedute del settimo seminario, tenutesi tra il 1959 e il 1960, riprendendo la sua ricerca sulle teorie geometriche e i dispositivi ottici indispensabili a produrre gli effetti anamorfici²⁰. È interessante

che lo psicoanalista francese definisca le anamorfosi in riferimento a

tutti quei tipi di costruzioni fatti in modo tale che, grazie a uno spostamento dell'ottica, una certa forma di primo acchito incomprensibile si compone in un'immagine leggibile. Il piacere consiste nel vederla sorgere da una forma indecifrabile²¹.

L'importanza generale di tali apparati si evidenzia quando Lacan, nella seduta del 10 febbraio 1960, esordisce proclamando enfaticamente che «questa anamorfosi sta [...] su questo tavolo [...] per illustrare il mio pensiero»²². Il valore dell'anamorfosi viene ampiamente sviluppato nell'undicesimo seminario che dedica a essa l'intera seduta del 26 febbraio 1964²³. Questo ciclo seminariale è particolarmente importante per la vicenda biografica e intellettuale di Lacan in quanto è coevo alla rottura con l'Associazione Internazionale di Psicoanalisi e alla fondazione della sua scuola; anche per questo Lacan volle che questo fosse il primo a essere stampato nel 1973²⁴. Lacan, in questo cruciale seminario, rimarca di aver «fatto un grande uso della funzione dell'anamorfosi, nella misura in cui essa è una struttura *esemplare*»²⁵. I riconoscimenti concessi da Lacan a Baltrušaitis saranno sommariamente ricambiati da quest'ultimo nella terza edizione del suo libro dove viene citato un brano proprio di questo seminario sul quale torneremo nella conclusione del presente contributo²⁶.

3 Trinità dei Monti

La lettura secondaria, dedicata all'influenza dell'anamorfosi su Lacan, si concentra giustamente sul quadro di Holbein intitolato *Gli ambasciatori* perché esso viene menzionato nel settimo seminario e minuziosamente esaminato nell'undicesimo. Lo psicoanalista francese parte da un'estesa sintesi di alcuni brani del testo di Baltrušaitis (esplicitamente citato) per ribadire l'importanza di questa forma d'espressione artistica e di ricerca scientifica²⁷. Al contrario,



Anamorfosi del Convento Trinità dei Monti

lo psicoanalista francese non parla mai esplicitamente dell'affresco di San Francesco di Paola anche se menziona alcune volte l'edificio romano che lo contiene. Ciò avviene nel settimo seminario quando Lacan, allo scopo di correggere un suo precedente lapsus, precisa di voler riferirsi al convento dei Minimi di Parigi e a quello di Roma²⁸.

L'edificio romano si trova sulla sinistra della chiesa di Trinità dei Monti rispetto alla scala che, partendo da Piazza di Spagna, risale un pendio del Pincio. Il convento dei Minimi, fondato a Roma nel 1495, è stato costruito e ampliato nei secoli successivi e ha subito varie fasi di restauro e ristrutturazione soprattutto a seguito delle devastazioni causate dall'acquartieramento di reparti di soldati napoleonici del 1798. Sulle pareti dei corridoi situati nella parte superiore del chiostro vennero realizzati due affreschi anamorfici: il primo, per opera di Nicéron rappresenta San Giovanni Evangelista mentre il secondo, realizzato da Maignan, il nostro Francesco di Paola. Baltrušaitis dà per perduta la prima opera d'arte, a causa dei danneggiamenti provocati dall'occupazione francese, e nemmeno Lacan ebbe sicuramente occasione di contemplarla²⁹; noi siamo più fortunati poiché essa è stata recuperata, seppur parzialmente, da recenti interventi di restauro³⁰.

L'affresco anamorfico di San Francesco, quando viene visto ortogonalmente, ci propone un panorama pelagico: un golfo abbracciato da rilievi montuosi e spazi pianeggianti, parzialmente incorniciato da fronde che sembrano fuori scala. Maignan ha distribuito su questo vasto sfondo una struttura portuale, un centro abitato, edifici sparsi, fortificazioni e

altri numerosi dettagli architettonici e naturali. L'artista francese ha rappresentato in questo contesto un celebre miracolo del santo paolano che, secondo la tradizione, sarebbe stato capace di attraversare lo stretto di Messina navigando sul suo mantello³¹.

Il visitatore che, arrivato a una delle due estremità della galleria, si volga indietro potrà assumere quella prospettiva fortemente obliqua necessaria per contemplare un'immagine totalmente diversa del medesimo affresco: San Francesco inginocchiato con le mani giunte al petto sotto le fronde di un ulivo in atteggiamento orante. Maignan realizzò il suo affresco assumendo come punto di vista un ingresso laterale posto alla fine della galleria per mezzo di uno strumento prospettico descritto nella sua *Perspectiva horaria, sive de Horographia gnomonica* stampata in quattro libri nel 1648 a Roma³².

Il testo dello studioso franco-lituano, una monografia dedicata al complesso di trinità dei Monti³³ e alcune nostre lunghe ricognizioni nelle gallerie claustrali sembrerebbero dimostrare che la Millot fu, almeno parzialmente, tradita dalla memoria. Infatti, il breve resoconto della sua visita con Lacan al convento dei Minimi, proposto dal suo libro, parrebbe scambiare la visualizzazione ortogonale dell'affresco con quella obliqua³⁴. Questo non toglie, tuttavia, valore alla sua testimonianza perché conferma l'importanza che lo psicoanalista francese attribuiva alle produzioni anamorfiche che non mancò di contemplare di persona quando ne ebbe l'occasione. Il racconto della Millot ci consente di sfruttare anche le pareti del convento romano per comprendere l'interpretazione lacaniana della soggettività. Quest'ultima non pretende di obliterare il concetto di soggetto, alla maniera di altri esponenti dello strutturalismo, ma lo pensa come un effetto di dissolvenza analogo a quello cinematografico o, appunto, a quello anamorfico³⁵.

4 Conclusioni: l'anamorfosi del fallo

L'undicesimo seminario accosta, almeno implicitamente, le deformazioni anamorfiche

con quelle topologiche che sono oggetto, negli stessi anni, di ulteriori ricerche lacaniane come dimostrano importanti pagine del ciclo seminariale immediatamente precedente³⁶. In questo modo, Lacan riesce anche a raccordare questi studi con un'altra parte fondamentale del suo sistema teorico costituito dalla linguistica e, in particolare, dall'analisi del fallo come significante fondamentale³⁷. Al fine di comprendere otticamente le modalità di manifestazione di quest'ultimo, lo studioso francese analizza le modificazioni che subisce l'organo genitale maschile in relazione al fenomeno psichico e fisiologico dell'erezione e della detumescenza.

Per esemplificare il ragionamento lacaniano immaginiamo di prendere uno di quei palloncini augurali usati per le feste: quando è sgonfio scritte o immagini riprodotte sulla sua superficie risultano illeggibili perché deformate e troppo piccole. Solo dopo che il palloncino sia stato adeguatamente gonfiato è possibile riuscire a leggere gli auspici tracciati su di esso (per esempio 'buon compleanno' oppure 'felice anniversario') che prima erano irrecognoscibili. Analogamente, l'undicesimo seminario immagina un tatuaggio disegnato su un pene che sia leggibile durante l'erezione ma irrecognoscibile nella fase della detumescenza. Il testo, in questo modo, intende tematizzare la «funzione della mancanza» che costituisce il soggetto e la particolare fenomenologia caratteristica della «apparizione del fantasma fallico»³⁸.

Baltrušaitis, alludendo a un brano del seminario del 1964, sostiene che un freudiano come Lacan non poteva restare indifferente a quelle forme di «ammaliamento, ambiguità paranoiche, esasperazioni visionarie» evocate dalle anamorfosi³⁹. Lo storico dell'arte franco-lituano conclude il suo breve riferimento citando l'analisi lacaniana de *Gli ambasciatori* e marcando la distanza del proprio campo di studi rispetto alla ricerca dello psicoanalista francese. Infatti, Baltrušaitis sostiene che quest'ultima non si situi «più nel campo dell'iconologia ma in quello dei trabocchetti psicoanalitici, provvisti di meccanismi propri»⁴⁰.

Concludiamo riassumendo che, secondo Lacan, la struttura della soggettività può

essere intravvista, sempre in modo precario e temporaneo, in vari modi. Tra questi viene attribuita grande importanza allo sguardo obliquo dello stadio dello specchio, alle prospettive fortemente schiacciate dell'anamorfosi, alle deformazioni topologiche e all'afanisi della psicoanalisi. Il settimo seminario, in particolare, descrive un peculiare modello di soggetto, articolato tra ottica e linguistica, affermando che il valore dell'anamorfosi consiste nella sua capacità di «reindicare che ciò che cerchiamo nell'illusione è qualcosa in cui l'illusione stessa [...] si trascende, [...] mostrando di non essere lì che come significante»⁴¹.

L'undicesimo seminario approfondisce tale speculazione sottolineando che il coevo sviluppo dell'anamorfosi barocca e quello della filosofia cartesiana (sintetizzate dalla storia dell'affresco di San Francesco e da quella del suo autore) non può essere interpretato come una semplice coincidenza cronologica. Infatti, a suo avviso, tale contemporaneità storica renderebbe evidente che «proprio nel cuore dell'epoca in cui si disegna il soggetto [...] si cerca l'ottica geometrica»⁴².

Note

- 1 C. Millot, *Vita con Lacan*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 12, corsivi nostri.
- 2 Cfr. M. Recalcati, «Prefazione» in C. Millot, *Vita con Lacan*, cit., pp. VII-XIV; A. Caruso, *Contro Lacan*, Lithos, Roma 2019.
- 3 Cfr. F. Palombi, *Lacan*, RCS, Milano 2014, pp. 61-80.
- 4 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, trad. it., Adelphi, Milano 2004, pp. 13, 51.
- 5 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, trad. it., Einaudi, Torino 1994, p. 179; Id., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, trad. it., Einaudi, Torino 1979, pp. 87, 89.
- 6 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 17-18, 40.
- 7 Cfr. Ivi, pp. 15, 259 n. 1.
- 8 Cfr. AA.VV., *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Fayard, Paris 1992⁹, voce «anamorphose».
- 9 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 102.
- 10 Ivi, p. 87.
- 11 Ivi, pp. 15-16; sui contributi desarguesiani e i problemi geometrici sollevati dalle ricerche prospettiche cfr. C. B. Boyer, *Storia della matematica*, trad. it., Mondadori, Milano 1980, pp. 413-417;

- M. Kline, *Storia del pensiero matematico*, trad. it., Einaudi, Torino 1991, vol. I, pp. 333-344.
- 12 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 15.
- 13 T. Tzara, «Fantastique comme déformation du temps», *Cahiers d'Art*, 1937, pp. 195 e sgg.
- 14 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 205.
- 15 Cfr. Dali. *Un artista. Un genio*, a cura di M. Aguer e L. Mattarella, Skira, Milano 2012, p. 110.
- 16 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 15.
- 17 J. Lacan, *Scritti*, trad. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 88-89.
- 18 Cfr. Ivi, pp. 669-670; F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2019², pp. 179-196.
- 19 Cfr. J. Lacan, *Scritti*, cit., pp. 676-677; J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 149-190.
- 20 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 192; precisiamo che il testo venne pubblicato solo nel 1986 sebbene trascrizioni e appunti del medesimo già circolassero da tempo in modo informale.
- 21 Ivi, p. 172.
- 22 Ivi, p. 177; purtroppo dalla lettura del settimo seminario non siamo stati in grado di identificare l'opera anamorfica presentata da Lacan.
- 23 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 81-92.
- 24 Cfr. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 49-50, 57.
- 25 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 87, corsivi nostri.
- 26 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 251-252.
- 27 Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 172; *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 88-91; J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 5-7, 23, 58-61, I ed.
- 28 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 172, 179.
- 29 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 63-64, 264 n. 20.
- 30 Cfr. A. De Rosa, «L'apocalisse dell'ottica. Le anamorfosi gemelle di Emmanuel Maignan e di Jean-François Nicéron a Trinità dei Monti», in *IKHNOS*, vol. 47, 2011, pp. 43-82.
- 31 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 64.
- 32 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 27, 34-35, I ed.
- 33 AA.VV., *La Trinité des Monts*, SFPA, Paris 2004, pp. 46-49.
- 34 C. Millot, *Vita con Lacan*, cit., pp. 12-13.
- 35 Cfr. F. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 213-216.
- 36 J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, trad. it., Einaudi, Torino 2007, pp. 44-45.
- 37 Cfr. F. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 132-133.
- 38 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 89-90.
- 39 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 251; cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 89.
- 40 J. Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., pp. 251-252.
- 41 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 174-175.
- 42 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 90.



© Gabriele Garbolino Rù, *Tuffatore* (1999), Bronzo, h. cm. 158.

Credit foto: © Marco Bertoli - Modena - New York

POETICHE DELLA REALTÀ, FORME DELL'IRREALE

di
ATTILIO SCUDERI

Quando c'era la realtà

Fino a qualche decennio fa in ambito umanistico la parola *realtà* e la sfera semantica e intellettuale del *realismo* (critico, filosofico, artistico, estetico, letterario) avevano ancora diritto di cittadinanza; le crisi epistemologiche novecentesche e le molteplici tensioni moderniste delle scritture del sospetto ne avevano ampiamente sondato le premesse, vigorosamente scosso limiti e sfrondata illusioni e inganni, eppure esse esprimevano ancora la fiducia in un *oggetto* almeno in parte conoscibile (il mondo) e dunque modificabile e trasformabile (dall'uomo e dall'esperienza umana). Senza uscire da ciò che è ormai consolidato, si può dire che tale nozione «positiva» di realtà – declinata agli albori della modernità nella fortunata formula machiavelliana di «verità effettuale della cosa», (*Principe*, XV) – si sia legata, a più riprese, a un fondamentale assunto illuminista, storicista e vichiano, il *verum esse ipsum factum*:

In latino *verum* e *factum* hanno relazione reciproca, ovvero, nel linguaggio corrente delle Scuole, si convertono [...]. Da qui si può congetturare che gli antichi sapienti dell'Italia convenissero, circa la verità, nelle seguenti proposizioni: il vero si identifica col fatto (*verum esse ipsum factum*)¹.

Se vero e fatto *reciprocantur atque convertuntur*, la dimensione del conoscibile è per eccellenza il reale, concreto e storico, umano e transeunte, verificabile ed esperibile. Da Vico si diparte una tradizione umanistica che passa attraverso Croce e arriva alla fiducia nella capacità della mente umana di conoscere se stessa e il mondo (ma anche, dunque, di trasformare se stessa e il mondo)²; fino alla lettura radicale e antagonista

che ne ha fornito a più riprese negli ultimi (suoi e nostri) anni Edward Said, per il quale l'aforisma vichiano è la vera e propria bandiera culturale di un umanesimo vissuto come sapere laico e secolare, coscienza critica e democratica, impegno politico-intellettuale contro l'autoritarismo delle forme neocoloniali di accentramento economico e mediatico³. Non è un caso che la figura che Said sceglie come padre putativo e simbolo di una pratica storico-filologica vissuta come partecipazione civile sia Eric Auerbach, il grande filologo ebreo tedesco che nel cuore della Seconda guerra mondiale, in esilio a Istanbul, scrive il suo *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); il tema del percorso enciclopedico di Auerbach, dalla Bibbia e Omero alla tradizione latina e medioevale, da Dante a Shakespeare, dal romanzo ottocentesco a Woolf e Joyce, è proprio la «realtà rappresentata», ovvero il modo in cui la rappresentazione della realtà si emancipa da una visione gerarchica che lega tema e forma, soggetto e stile, e consente che sia serio, tragico e sublime solo ciò che è socialmente alto ed elevato (il famoso policode della *rota Vergilii* che prescrive un nesso stretto tra forme e temi a favore di una società elitaria ed aristocratica). La rottura di tale codice gerarchico e verticale, e la partecipazione a una rappresentazione piena e paritaria del reale è in Auerbach una conquista lenta ma appassionante del mondo occidentale, un progressivo democratizzarsi del dispositivo narrativo-letterario-culturale, un'apertura dell'immaginario al massimo di rappresentabilità per ogni soggetto sociale e morale, senza discriminazione di censo e status; una conquista che costituisce il destino civile europeo (o meglio dire un *controdestino civile*, opposto alla infernale visione hitleriana della *Festung Europa*, o fortezza Europa). Può essere utile citare un breve brano tratto da uno dei capitoli più belli di quel grande testo, in cui affronta la tradizione del romanzo ottocentesco

da Stendhal a Balzac e Flaubert, dal titolo «Al-l'Hôtel de la Mole»:

Le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che certi ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti di una rappresentazione problematico-esistenziale; dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico. La forma ampia ed elastica della prosa di romanzo prende sempre più piede come strumento di una rappresentazione includente⁴.

Quella di Auerbach è una teoria critica progressiva e progressista come poche; la sempre più marcata mescolanza moderna degli stili e dei generi della letteratura è figlia di un capovolgimento di valori sociali, anticipa e accompagna una trasformazione che opera sul movimentato sfondo della storia, e che porta finalmente alla ribalta chi da essa e dalle sue rappresentazioni era escluso o annullato. Dedicato, nel frangente drammatico della Guerra e dell'Olocausto, a chi «abbia custodito puro l'amore per la nostra storia occidentale», il testo di Auerbach è tutto meno che isolato nel panorama culturale novecentesco: si pensi almeno ai coevi *Saggi sul realismo* (1946) di György Lukács con la loro nozione di personaggio-tipo come vettore di forze sociali, politiche e culturali che emergono dal buio verso la luce storica; o ancora all'opera del pensatore eretico russo Michail Bachtin che in quegli anni esitava il suo saggio forse più denso e brillante, dal titolo *Epos e romanzo* (1941), una rilettura del sistema letterario occidentale a partire dalla rivoluzione moderna del genere romanzesco e della sua eredità, antica e insieme attuale, del comico. Per Bachtin infatti il riso e il comico quale dispositivi antropologici portano il soggetto in una «zona di massimo contatto» con l'oggetto, consentono una comprensione impavida del reale, preparano un sistema di relazioni linguistiche, mentali e valoriali paritarie in vista di un supe-

ramento delle paure gerarchiche e medievali e dell'affermazione di una coscienza umana attiva e capace di trasformare – e migliorare – il nostro mondo.

La sindrome di Capote: Fiction e Non Fiction

Tutto questo oggi, qualcuno dirà, è pura archeologia; il postmoderno, a partire dagli anni sessanta del secolo passato, con la sua programmatica contaminazione tra media e forme espressive, alto e basso culturale, pop ed élite, ha sconvolto il panorama, conducendo la nozione di reale sempre più nell'angolo del fittizio, del funzionale e poi del virtuale; un vero riflusso, per alcuni aspetti (e per semplificare un dibattito accademico alluvionale), per il quale alla trasgressione formale (il pastiche, la citazione, il kitsch, la rottura degli schemi estetici) si accompagna un'acquiescenza politica alle forme dell'iperconsumo, e non solo nella sfera della creazione e produzione culturale⁵. Un mutamento epocale che Italo Calvino ha descritto in modo magistrale ed appassionato in un suo intervento del 1976:

Ciò che è avvenuto durante gli anni Sessanta è qualcosa che ha cambiato in profondità molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare, anche se si continua a chiamarli con gli stessi nomi. Non sappiamo ancora cosa significherà tutto questo come effetti ultimi sul futuro della nostra società, ma già sappiamo che c'è stata una rivoluzione della mente, una svolta intellettuale. Se dovessimo dare una definizione sintetica di questo processo, potremmo dire che l'idea di uomo come soggetto della storia è finita, e che l'antagonista che ha detronizzato l'uomo si deve ancora chiamare uomo, ma un uomo ben diverso da prima: il che significa il genere umano dei «grandi numeri» in crescita esponenziale in tutto il pianeta, l'esplosione delle metropoli, l'ingovernabilità della società e dell'economia a qualsiasi sistema

esse appartengano, la fine dell'eurocentrismo economico e ideologico, e la rivendicazione di tutti i diritti da parte degli esclusi, dei repressi, dei dimenticati, degli inarticolati. Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo sono messi in questione. Non solo quelli più legati a valori storici, ma anche quelli che sembravano essere categorie antropologiche stabili: ragione e mito, lavoro ed esistenza, maschio e femmina, e perfino le polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto⁶.

Tra queste categorie e polarità che *esplodono*, in un universo culturale in cui l'uomo non sente più d'essere attore né dominante né progressivo della realtà e della sua storia, c'è quella tra *fiction* e *non fiction*. Nei decenni che hanno per antonomasia assunto l'etichetta, come poche instabile, di postmoderno, all'interno delle poetiche e delle pratiche della narrazione globale assistiamo infatti a un duplice processo. Da un lato si afferma il gioco citatorio di una letteratura che rifà se stessa, riscrive i suoi miti e le sue tradizioni narrative, in un gioco epigonico, malinconico e insieme manierista che nei suoi esiti migliori smonta il giocattolo letterario e mette a nudo i procedimenti retorici e comunicativi del testo, anche con esiti da bestseller (si pensi, per prelievo, alla riscrittura del mito di Robinson Crusoe in *Venerdì o il limbo del pacifico* di Michel Tournier, del 1968, al metaromanzo enciclopedico *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, del 1979, o ai romanzi di Umberto Eco, tra tutti il giallo parodico o anti-detective fiction *Il nome della rosa*, del 1980); dall'altro lato si fa strada la tradizione del *Non Fiction Novel*, in una sua derivazione definito anche *Journalistic Novel*: in un universo mediatico in cui la notizia giornalistica la fa da padrona e colonizza l'immaginario, con le sue *features* e i suoi sottogeneri tanto nella carta stampata quanto nella televisione, la letteratura entra in una complessa competizione con i nuovi media e scava nell'u-

niverso delle *news* in cerca dei lati oscuri e inconfessati del quotidiano. Nei suoi esiti migliori il romanzo giornalistico ibrida e unisce le tecniche dell'inchiesta – la cultura e la tecnica della notizia – e le forme del romanzo realista moderno, avvalendosi di una serie di stilemi narrativi: l'uso preferenziale del dialogo, un punto di vista mobile, una costruzione per scene, un linguaggio il più possibile referenziale⁷.

Modello e pietra di paragone di questa tradizione è per unanime consenso *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966) di Truman Capote, la cronaca romanzata del folle massacro di una intera famiglia borghese americana nel Kansas del 1959 per mano di due criminali reietti dell'*American Dream*. Intorno al libro di Capote – figura talentuosa di dandy della scena newyorkese e hollywoodiana prestato per scommessa intellettuale al giornalismo d'inchiesta più crudo – si è costruita una vera e propria mitologia, con tanto di riprese cinematografiche e trasposizioni intermediali. La vicenda travagliata della scrittura del libro diviene così, nella ricezione di questi decenni, più importante dei fatti narrati, in un significativo capovolgimento di valori⁸; il bellissimo romanzo-inchiesta di Capote diventa il simbolo di un'indagine morbosa nella quotidianità *reale*, di una morbosità che appartiene alla società borghese di massa, ma anche di uno scacco che la realtà infligge alla sua rappresentazione. La redazione del testo infatti sarà per Capote un vero calvario emotivo ed esistenziale; la ricostruzione degli eventi e la conclusione del libro dovranno attendere sette lunghi ed estenuanti anni fino alla fine del processo e all'esecuzione della condanna a morte dei due responsabili. La scommessa narrativa di Capote – fare di un fatto di cronaca nera della periferia americana l'epopea della nazione – si capovolge nel suo opposto: lo scrittore rimane inchiodato alle sue ambiguità, sospeso tra coinvolgimento emotivo e affettivo negli eventi e nei suoi protagonisti (uno degli omicidi soprattutto), narcisismo del sistema letterario e scacco di una scrittura che non controlla più i fenomeni ma si deve piegare alla realtà e alla sua temporalità inesorabile; dall'altro lato l'epopea americana si ribalta in accusa impietosa di una società malata di divari e disvalori, che coltiva la separazione dei ceti e programma l'odio, fino alla

tremenda esecuzione a morte per impiccagione dei due *outsider*, vero scandalo nella tragedia. È il tracollo del sogno americano di un evidente destino di felicità, ormai ridotto a guerra sociale senza tregua ed a competizione economica senza esito. Capote non scriverà più nessun altro romanzo, dopo *In Cold Blood*, e vivrà un dolore postumo e un trauma irrimediabili legati alla sfiibrante redazione del libro; il romanzo simbolo del *non fiction* è insieme un monito che dura: la trasformazione della rappresentazione letteraria in *reality* inghiotte il suo autore. La realtà non si lascia rappresentare.

Ciò nonostante la fame di realtà continuerà ad essere alimentata dai generi del romanzo d'inchiesta, in varie tradizioni letterarie, fino ai nostri giorni. Come ha ben detto Roland Barthes in un celebre saggio, la letteratura-reality e di testimonianza mostra come vi sia nella cultura moderna una fame inesauroibile di realtà, un bisogno di controllo anche tecnologico del mondo che si trasforma in «incessante bisogno di autenticare il reale»⁹; la barriera classica tra reale e verosimile (l'*eikòs* aristotelico) si è rotta; e l'ossessione del reale, il bisogno di legittimare la rappresentazione con prove testimoniali di autenticità prevale, in una sorta di insicurezza di massa, che ci spinge a registrare la vita, più che viverla. La letteratura di oggi, fino all'*effetto Gomorra* e oltre, conferma questa tesi; il dilagare dei generi mediatici di *vita in diretta* – dai *reality* televisivi a ciò che resta della comunicazione politica, dalle dirette social alle forme di eventi live di massa – compie il resto.

De-realizzati

Come ultima tappa di questo percorso propongo la lettura di un romanzo tra i più belli delle ultime generazioni narrative che rappresenta, contiene e interpreta in modo insuperato il processo di frammentazione dell'esperienza del reale (processo più che celebrato sul piano sociologico e filosofico con le categorie di era del *simulacro* o della *post-verità*). Il romanzo è *Rumore bianco* dell'autore americano Don DeLillo (*White Noise*, 1985). Ambientato nella cittadina fittizia di Blacksmith, nel cuore dell'America bianca e

puritana del Midwest, racconta un anno di vita di Jack Gladney, professore universitario, docente di storia e direttore del dipartimento di Studi Hitleriani, e della sua eccentrica famiglia allargata. Jack, Babette e i loro figli conducono la “normale” vita di una abbiente famiglia borghese occidentale avvolta nell'alienazione consumistica e mediatica, cullandosi tra le onde e le radiazioni di un sistema di protesi informatiche e tecnologiche, quando un inatteso “evento tossico aereo” ne sconvolge la vita: un incidente tra due treni sprigiona una nube altamente tossica spingendola verso il tranquillo e fin lì confortante abitato residenziale. La prima reazione di Jack è di istintiva rimozione dinanzi alle prime paure della moglie (“Non succederà *assolutamente* niente [...]”. Le disgrazie sono cose che succedono alla povera gente che vive nelle zone esposte a rischio [...], cose che in posti come Blacksmith non succedono”). Ma la realtà è ben più forte della nostra capacità, ricorrente, di rimuoverla; e la famiglia Gladney si trova a lasciare la sua comoda casa e sfollare prima in macchina e poi in un “promiscuo” ricovero della protezione civile; tra attese angosciose e allarmanti *fake news*, paranoie collettive e accuse di cospirazione, la realtà mostra il suo lato nascosto, la sua concreta irrealtà:

L'enorme massa scura della nube tossica si muoveva come la nave dei morti di una leggenda nordica, scortata nella notte da creature con armatura e ali a spirale. Non sapevamo bene come reagire. Era una cosa tremenda da vedere [...]. Il nostro timore era accompagnato da un senso di reverenza che confinava con il religioso [...]. Era una morte costruita in laboratorio, definita e misurabile, ma in quel momento ci pensavamo in un modo semplice e primitivo [...] La nostra impotenza non appariva compatibile con l'idea di un evento provocato dall'uomo [...]. Piccole folle si raccolsero attorno a certi individui. Le fonti delle notizie e delle voci [...]. Da quei fitti capannelli si irradiavano il vero, il falso e altri

tipi di notizie. Si diceva che il mattino seguente ci sarebbe stato subito consentito di tornare a casa; che il governo era impegnato a insabbiare lo scandalo; che un elicottero era penetrato nella nube tossica senza più ricomparire; che dal New Mexico erano arrivati i cani [...] Le osservazioni aleggiavano in uno stato di perenne flottazione. Non una sola cosa era più o meno plausibile di qualsiasi altra. *Poiché eravamo stati strappati alla realtà, eravamo anche dispensati dal bisogno di distinguere* [...]. Più grande è il progresso scientifico, più primitiva la paura¹⁰.

Permeato da un'intelligenza e da un'ironia alle quali poche citazioni non possono rendere giustizia, il romanzo di DeLillo racconta la fobia di un contagio possibile e sempre rinviato, di un ospite perturbante, oscuro e inatteso ma da noi oscuramente evocato, e di una normalità che tarda a ritornare, tra squadre di tragicomici decontaminatori, ipotesi di apocalisse e forme di abbruttimento e di imprevedibile epifania nel tempo sospeso dell'attesa e del confino. È il racconto di una società consumistica in cui la ricchezza è divenuta fragilità emotiva e solitudine sociale, in cui la paura della morte è pane quotidiano sedato da massicci psicofarmaci, e in cui strappati alla realtà, immersi nel virtuale, si è disposti ormai a seguire qualsiasi sirena o miraggio. Il romanzo mostra così – profeticamente, come tutti i classici destinati a essere contemporanei del futuro – quanto il nostro immaginario, nella vicenda dell'antropocene hollywoodiano e occidentale, sia stato abituato se non assuefatto a narrazioni della catastrofe, tanto da faticare a distinguere realtà e finzioni, da non riuscire ad emergere dalle sue visioni fittizie e prendere in mano il proprio destino. Nello specchio di *Rumore bianco*, un secolo di paure borghesi, di invasioni di ultracorpi (si pensi al celebre *The Invasion of the Body Snatchers*, 1956, ed ai molti remake che ne sono stati tratti) e minacce di armate aliene, contagi pandemici e devastanti, narrazioni apocalittiche di una fine del mondo sempre rinviata dall'happy ending di una falsa distopia, si mostra

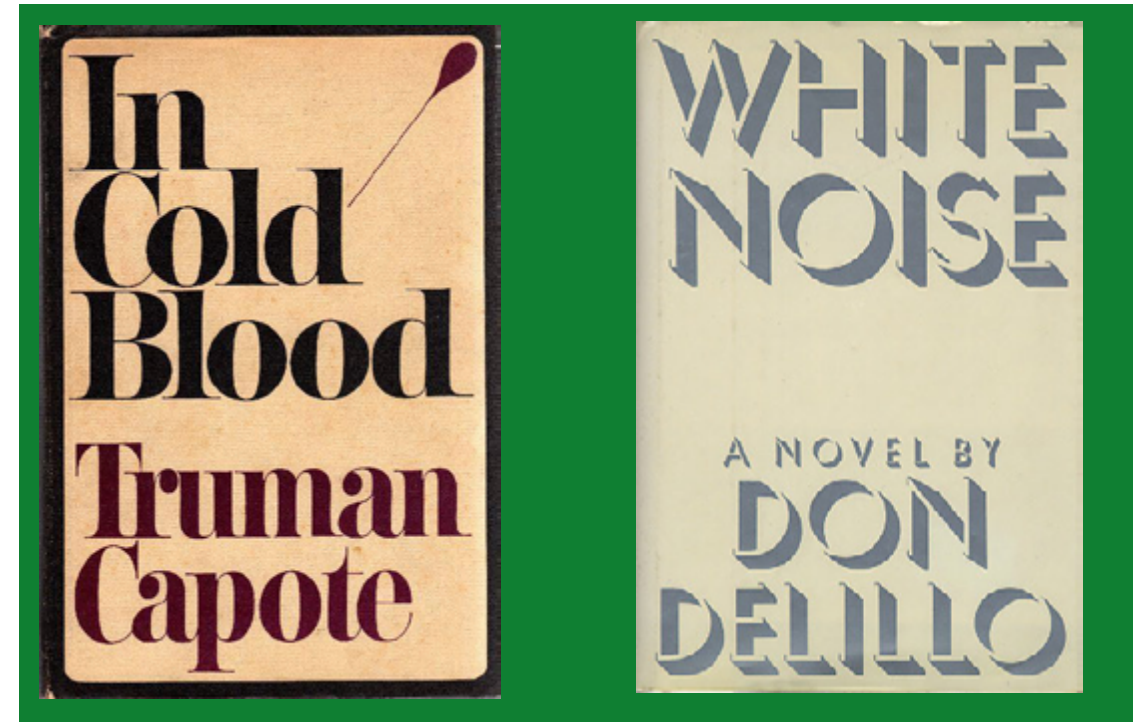
come il lungo addestramento, l'“ingaggio” militare del nostro immaginario politico e culturale: un immaginario profondamente consapevole – e psichicamente colpevole – dei disastri compiuti dalle culture dominanti contro il pianeta e il suo ambiente e dunque in cerca di una pace possibile; una pace necessaria, che il *colossal* di turno rischia però, volta per volta, di rinviare e rendere solo e sempre più distante.

In conclusione, tra le molte significative, una scena fondamentale. Nella prima parte del romanzo Jack si reca col suo collega Murray – entusiasta studioso di culture mediatiche e di massa – a visitare una fantomatica icona consumistica della provincia statunitense, «la stalla più fotografata d'America». La preparazione della scena e le considerazioni del personaggio di Murray sono da riprendere:

Procedemmo a piedi lungo un tratturo per vacche fino a un lieve sopralzo isolato, creato apposta per guardare e fotografare. Tutti erano muniti di macchina fotografica, alcuni persino di treppiede, teleobiettivi, filtri [...]. – La stalla non la vede nessuno, – disse Murray [...]. Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura. Lo capisci Jack? Un'accumulazione di energie ignote [...]. Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri. [...] Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo [...]. Non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte. Siamo qui, siamo ora¹¹.

È il ritratto di un'umanità ricca e infelice, immersa nell'esperienza religiosa dell'aura di immagini mediatiche infinite e infestanti, strappata dalla realtà quotidiana dall'ultima pandemia di turno, dolorosamente dispensata dal bisogno di distinguere tra reale e immaginario, tra notizie che hanno un presente e un futuro e discorsi manipolatori e deliranti.

È anche il nostro ritratto.



Note

¹ G. Vico, *De antiquissima italorum sapientia*, lib. I, cap. I, *De vero et facto*, trad. in *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze 1971, p. 62.

² L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1954, p. 138: «L'umanista crede nel potere che la mente umana ha di indagare se stessa».

³ Si vedano di E. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Columbia University Press, New York 1975, pp. 345 e sgg.; *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983, pp. 290 e sgg.; *Umanesimo e critica democratica* (2004), il Saggiatore, Milano 2007, pp. 40 e sgg.

⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino 1986, vol. 2, p. 267. Come si vede la traduzione italiana trasforma la *realtà rappresentata* del titolo originale in *realismo*; una semplificazione significativa. Sul tema in generale rimando a F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

⁵ Per le linee centrali di questo dibattito rimando a F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York 1991; R. Ceserani, *Raccontare il*

postmoderno, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

⁶ I. Calvino, “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura”, in *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 352.

⁷ Su questi temi rimando ad A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

⁸ Dal libro, e insieme dalla vicenda della redazione di questo, sono tratti un primo film del 1967 (*A sangue freddo*), di R. Brooks e poi – non a caso nel momento storico dell'esplosione del dibattito sulla *New Media Reality* – due pellicole di notevole valore: *Truman Capote – A sangue freddo* (2005) di B. Miller, e *Infamous – Una pessima reputazione* (2006) di D. McGrath.

⁹ R. Barthes, «L'effetto di reale», in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159 (la citazione a p. 157).

¹⁰ D. DeLillo, *Rumore bianco* (1985), trad. di M. Biondi, Repubblica-Einaudi, Roma 2003, pp. 142 e sgg. Corsivi miei.

¹¹ Ivi, pp. 18-19. Sul rapporto tra DeLillo e società dell'immagine si veda F. Bertoni, *Letteratura*, Carocci, Roma 2018, pp. 43-60.

MODERNITÀ E MODERNISMO: ITINERARI ARTISTICI

di
MATTIA SPANÒ

Praxis. La sfida non sorge dal confronto sdegnato
tra arie, rondò, Lieder e canzonacce...
Ma tra ciò che si pretende eterno e ciò che si sfa-
scia la sera stessa¹.

Vita pensata e vita vissuta sono intesi, nella tentazione marcatamente dicotomica del presente, come due momenti tra loro antitetici se non, addirittura, autoescludentesi. L'odierno predominio della tecnica, solco ed orizzonte dell'agire umano postmoderno, ha decretato un ulteriore acuirsi della distinzione, inaugurata da Cartesio, tra *res cogitans* e *res extensa* e causato un conseguente allontanamento tra la dimensione teoretica e la sfera prassica. Il pragmatico risulta, così, contrapposto al teoretico al punto tale da far sì che quest'ultimo venga inteso come un inutile dispendio energetico, ridondante in quanto non affine ai principi fondanti l'agire tecnico: efficacia ed efficienza, il miglior risultato nel minor tempo possibile. Sostenere che, in molti casi, il *comfort* direttamente sgorgante dalla produzione tecnica sia fonte di un benessere senza precedenti appare del tutto sensato. D'altronde non è nell'alveo dell'impotenza tecnica che si cela, realisticamente, la possibilità di ritrovare un agire umano non meramente asservito agli eteronomi e monumentali pilastri del rendimento macchinico che tanto opprimono il pensiero. Sarebbe poco fecondo e filosoficamente cimiteriale se la teoresi rifiutasse di rivolgersi, ad esempio, a quella che Luciano Floridi chiama la quarta rivoluzione – l'avvento del digitale – in nome di un diniego dello stesso inveramento del divenire, della necessità che si impone. Permetterebbe, al contrario, il trionfo di ciò che si cerca di arginare: il prevalere di una prassi non irrorata dal pensiero; quest'ultimo diventerebbe, così, autoreferenziale e sterile, poiché non si tradurrebbe in vita vissuta. Così come autotelico è il

pragmatismo tecnico quando prescinde, deliberatamente, da qualsiasi scrupolo teoretico. Perché non tutto può essere imbrigliato dalle catene della velocità e dalle briglie della conclusività: «le cose belle sono difficili»². Occorre abitare l'asintotico metabolismo dell'orizzonte, la cui trama è intessuta di vita pensata e vita vissuta, di parole e silenzi, di azione e contemplazione.

Ma si è, perlopiù, immersi in una congiuntura storico-culturale dove la frenesia del pragmatismo prevale sulle soste teoretiche, la velocità è preferita alla problematicità, il rumore sovrasta il silenzio, e il modernismo – situato in un diverso emisfero rispetto alla modernità – detta le regole della fruizione. Moderno è, infatti, tutto ciò che, nonostante sia stato tematicamente trattato con frequenza nella storia della dimensione simbolica e culturale dell'uomo, appare comunque come miracolosamente nuovo. Tutto ciò che, pur nascendo in un particolare momento storico, nel suonare le corde dell'essenza umana, è destinato a ripetersi, rigenerandosi e rigenerando. Modernista ciò che, invece, cerca di rincorrere le velleità ed i modi del tempo in cui sorge. Tutto ciò che, nel tentativo di adattarsi alle esigenze dell'epoca in cui ha origine, tende a una forzatura del linguaggio, dei codici, dei ritmi. Oggi, nello specifico strapotere dell'acritico consumismo, è modernista tutto ciò che rimbomba nell'alveo della più rapida ed efficace fruibilità e che diventa tonfo sordo una volta esaurito l'effimero ascendente sui consumatori.

Da ciò discende l'idolatria per la novità in quanto novità, spesso e volentieri non sostenuta da un effettivo portato contenutistico che la renda

degna di valore. Da ciò deriva anche la propensione a considerare geniale tutto ciò che si attesta come assolutamente nuovo rispetto a quello che propone il presente e che, quasi del tutto esclusivamente per questo, desta interesse e un conseguente potenziale *audience*. Probabilmente non aveva torto Guy Debord a sostenere che «lo spettacolo [...] è [...] una *Weltanschauung* divenuta effettiva, [...] che si è oggettivata»³. Si tratta di un *modus vivendi*, che non ha risparmiato neanche la sfera della produzione artistica, profeticamente delineato da Lucio Dalla agli albori degli anni Novanta nel dissacrante brano *Merdman*⁴. Il titolo, già di per sé eloquente e volutamente provocatorio, enuncia il nome parlante della figura attorno a cui si struttura la canzone: «un marziano, un tipo strano» che, in un «nera notte, senza luna», precipita in un mondo con «Tv accese come torce». L'ambientazione già suggerisce il pervasivo ascendente che, nella società dello spettacolo, detiene l'industria culturale quando l'approccio del corpo collettivo nei confronti di ciò che lo circonda si fa sempre più acritico. Beninteso le ICT (*Information and Communications Technology*) hanno ampliato tanto le occasioni quanto i rischi per l'uomo. In questo senso il più grande pericolo che corriamo nell'epoca dello strapotere dei mezzi di comunicazione di massa – già intuito dalla moderna e non modernista Scuola di Francoforte – risiede nell'appiattimento e omologazione a cui questi strumenti re-ontologizzanti, spesso, espongono. Nel mondo prospettato da Dalla l'immagine delle TV che fungono da torce appare, quindi, come un monito: indica il generalizzato rischio di spegnere l'approccio critico all'accensione della televisione quando quest'ultima si attesta come unico dispositivo capace di far luce e fornire un orientamento nel buio di una notte senza luna.

In questa cornice si squaderna la questione del modernismo, della novità per la novità: al marziano, «sempre sporco con uno stronzo sulla fronte», basta semplicemente pronunciare, di rado, una parola e mostrare le sue dita «messe lì a pistola» per catturare «tutto l'*audience* della gente» ed essere considerato «bello, fresco e divertente» anche dalla «stampa più esigente». La novità importata da questa figura rasentante la ripugnanza impazza a tal punto da diventare

un tormentone ed essere invitato ai *talk show* più in voga del momento. Tra le strade, nelle case, non si parla d'altro; i più ne imitano le gesta, non importa quanto queste siano disgustose. La novità è diventata moda ed il marziano, depositario dell'*audience*, guadagna il ruolo di protagonista nei programmi in prima serata delle più importanti emittenti televisive. Ma la figura è modernista e non moderna; risponde al canone della novità per la novità, ed il nuovo in quanto nuovo finisce presto di essere nuovo. L'eterno ritorno della sua immagine stanca il pubblico e la magia del *trend* finisce, così come sparisce chi l'ha creata. Il marziano, esaurito il magnetismo e l'attrattiva, torna a casa tra la commozione generale e le ipocrite lacrime di uno sponsor che, applaudendolo, «gli butta anche un osso»; è quello che rimane del nuovo in quanto nuovo, di ciò che è ritenuto speciale finché funziona, finché fa *audience*, finché non rimane solo un osso.

Il brano riflette la logica della grande produzione dell'industria culturale – anche artistica – nell'età della tecnica, nella cui ottica pragmatica, in effetti, il modernismo conviene perché risponde ai pilastri di efficacia ed efficienza: ogni novità per la novità che raccoglie «tutto l'*audience* della gente» garantisce una fruizione immediata senza dover ricercare chissà quale contenuto e, consumata fino all'osso, sarà soppiantata, a sua volta, da un altro fenomeno simile che seguirà lo stesso corso. In questa cornice la fissità di un soggetto consumatore e consumante decreta la morte di un oggetto che contiene, già in sé, i presupposti che ne consentono l'esaurirsi a breve termine in un presente assoluto.

Beninteso, proprio in virtù di ciò che è stato già sostenuto, la filosofia non solo può ma deve analizzare il modernismo, in quanto – nel bene e nel male, o ancora meglio al di là del bene e del male – tratto distintivo di un'epoca. E l'analisi, in questo senso, non può che assestarsi come profonda e rigorosa per evitare di ricadere in quelle posizioni – tanto in voga nel presente – che avanzano la pretesa di decretare sentenze irrevocabili solo ed esclusivamente a partire dagli effetti. Come se, ad esempio, il fatto che una certa produzione artistica odierna – imperniata sul dispensare una visione del mondo volta all'anestetizzare la quotidianità per potersi sentire vivi – si erga

a vessillo delle generazioni più giovani, avesse come solo esito la mera censura e non un'ulteriore e retrospettiva riflessione sulle cause del fenomeno e sul significato della vita vissuta e della dimensione progettuale di chi ne fruisce. Come se un apparentemente semplice dato fenomenico simile si dovesse arrestare alle soglie dello scandalo e non essere, invece, foriero di ulteriori interrogativi che affondano le radici molto più in profondità. Anche in questo quadro di riferimento agisce la dimensione problematica e problematizzante di un fare filosofico che non può prescindere da un'analisi ontologica del proprio tempo. La filosofia sorge nel tempo, nel suo tempo, in una determinata congiuntura, e di questa deve tenere conto. E per quanto gli interrogativi filosofici si pongano come ultimi, non sono scissi dall'esperienza quotidiana, che è risposta «*di default* alle nostre domande filosofiche, magari solo implicitamente e in modo acritico, attraverso le nostre pratiche, stili di vita, credenze, convinzioni»⁵. Se la filosofia non si rivolge, quindi, alle questioni del tessuto quotidiano «qualcun altro lo farà al suo posto. Coloro che si oppongono alla filosofia rischiano di consegnare a un cattivo trattamento filosofico tutte le domande aperte e ultime, le cui risposte sono una guida per la maggior parte delle nostre vite. [...] La battaglia contro la filosofia è una battaglia a favore dell'oscurantismo»⁶. In questo senso vita pensata e vita vissuta, sfera teoretica e dimensione pratica non solo non si contrappongono, ma si compenetrano pur senza appiattirsi l'una sull'altra: convergono divergendo e divergono convergendo.

Nonostante sia, dunque, necessario accogliere fenomenologicamente l'attuale tendenza modernista, occorre differenziarla dalla modernità, che abita un diverso emisfero. Come sottolineato da Lucio Dalla, la modernità «non ha epoca, [...] non ha stagioni. Quando si realizza, [...] casualmente oppure perché voluta, [...] è lei che dirige il traffico sul piano dell'estetica ma anche sul piano storico. [...] Se c'è la modernità vuol dire che parli un'epoca che è quella ma destinata a conservarsi intatta perché è la precisione del segno»⁷. In questo senso tutto ciò che è moderno, dunque, pur ripresentandosi non soggiace al pallido decorso del fenomeno modernista per cui un qualunque prodotto sia destinato, in breve tempo, a stancare e, dunque, a scomparire con

l'esaurirsi dell'attrattiva che lo rende consumabile, sfruttabile, fino a quando non rimanga solo l'osso. E la questione non è tanto, o solamente, legata alla tematica in sé, che può essere stata percorsa e ripercorsa nella storia dell'umanità, quanto al modo in cui è trattata. Si può dire che non ci si abitua mai alla bellezza dell'intero proprio perché, come sottolineato dalla poetessa polacca Wisława Szymborska nel suo componimento *Nulla due volte*,

Nulla due volte accade
né accadrà. Per tal ragione
si nasce senza esperienza,
si muore senza assuefazione⁸.

In questa cornice è la modernità, e non il modernismo, a conservare il sublime tratto della novità nel rigenerarsi e rigenerare, qualunque sia la tematica proposta. In questo solco si arricchisce ininterrottamente ed asintoticamente la dimensione simbolica e culturale dell'uomo nel fluire della vita. In questo senso le cose belle sono difficili, perché arduo e tortuoso è l'itinerario da attraversare per abitare la complessità dell'intero, la cui trama è intessuta di vita pensata e vita vissuta, di parole e silenzi, di azione e contemplazione. Accogliere la costitutiva finitudine dell'uomo non significa svilirne l'essenza, ma restituire l'effettivo orizzonte entro cui si iscrive il fare umano stesso. Se criticamente assunto – e non subito apaticamente o ricusato – il mistero illumina e non mortifica la ricerca umana.

Il tratto vivificante di ciò che è moderno e non modernista, la sua viva voce, è quanto emerge, come sottolineato da Massimo Donà, nel fare artistico: «se la *techne* implica una processualità che è necessariamente 'decadenza', caduta [...] nell'arte abbiamo un'attività che [...] si dà come progressivo inveramento del fare stesso in una esistenza [...] che non ha alcun valore in sé, in relazione alla propria 'determinatezza'»⁹. In questo senso, continua il filosofo, «nell'orizzonte della *techne* è l'oggetto che gira intorno alla fissità del soggetto; mentre in quello artistico è il soggetto che gira intorno all'oggetto, e che quindi deve saper vivere la propria morte incessante, il proprio doversi continuamente rideterminare»¹⁰. È questo il solco della ricerca umana, irrorato continuamente dall'azione tan-



to destrutturante quanto ricostituente di tutto ciò che, in quanto moderno, è destinato a ripetersi in modo sempre rinnovato – ma non per questo decretando la *definitiva* morte di ciò che è stato. Il soggetto si fa così diveniente tanto quanto lo è l'oggetto che permanendo muta, mutando permane negli ininterrotti sentieri della ricerca umana. La fissità del soggetto, al contrario, rende ciò che produce subordinato a un sé che, determinato, detta tempi e leggi. È quanto avviene nel fare tecnico che fonda l'odierna logica della grande produzione dell'industria culturale. Aprirsi alla modernità che permane mutando e muta permanendo significa, invece, sobbarcarsi il fertile peso della continua rigenerazione ed arricchimento del sé che, allo stesso modo, permane mutando e muta permanendo; significa interpretare la comunicazione, sempre più appiattita sul concetto di informazione, nell'accezione etimologica del termine: dono reciproco. Su questo sfondo – di cui è difficile parlare in termini di unidirezionalità o bidirezionalità – si abita la meravigliosa e, al contempo, terribile nebulosa della ricerca umana la cui trama è intessuta di vita pensata e vita vissuta, di parole e silenzi, di azione e contemplazione.

E dal momento che l'alveo dell'industria culturale e della produzione artistica è uno dei teatri maggiormente frequentati dai concetti di modernità e modernismo, risulta necessario soffermarsi sul loro odierno statuto nella particolare

congiuntura storica in cui, tornando a Guy Debord, si è immersi nello spettacolo al punto tale che quest'ultimo sia diventato una vera e propria *Weltanschauung*. Ma lo spettacolo, la stessa produzione artistica, si riducono solamente alla generalizzata interpretazione odierna che li separa dalla sfera intellettuale? E che rende tutto ciò che è spettacolo lontano dalla vita vissuta a tal punto da essere inteso come un mero distacco dalla vita stessa? Tenendo conto esclusivamente di questi presupposti e attuando una netta distinzione tra oggetti frequentati dalla produzione culturale ed artistica e prassi quotidiana, vita pensata e vita vissuta appaiono come momenti antitetici, quando non autoescludentesi: da un lato l'incedere della 'vera vita', dall'altro il consumo quasi anestetizzante di tutto ciò che non è vera vita. Se, inoltre, si prendesse in considerazione anche l'attuale propensione a considerare tutto ciò che è prodotto dall'industria culturale ed artistica come scisso dalla sfera intellettuale si incorrerebbe in uno scenario molto simile a quello prospettato da Lucio Dalla nel già citato e dissacrante brano *Merdman*: tv accese come torce e poco altro. Una circostanza in cui l'uomo è tanto assoggettato al fenomeno della comunicazione di massa da accendersi e spegnersi come una vera e propria televisione, seguendone tempi e modi senza ulteriori spunti, reazioni, come immaginato da Dalla in un altro brano della sua produzione, *Amen*:

Ma adesso non parlare, non parlare
Devi solo stare zitto, devi stare ad ascoltare
E quindi non pensare, non pensare
tu sei pazzo se pretendi di pensare¹¹.

In questa cornice la vita pensata risulterebbe del tutto risolta ed appiattita sulla stasi di una vita vissuta tendenzialmente pragmatica, governata da assunti di fondo eteronomi alla dimensione umana. Si tratterebbe del trionfo del paradigma modernista, in cui destino di ogni contenuto non potrebbe che essere un'acritica fruizione fino all'ultimo centimetro, grammo, secondo consumabile. Ed in cui il continuo superamento definitivo del prodotto che non fa *audience* è la regola che misura la sua esistenza. Non è un caso che anche gli oggetti tecnologici soggiacciano a questo dispositivo di decadenza, di obsolescenza programmata a breve termine.

I prodotti culturali, artistici – quando sono tali e, quindi, si assestano nel solco della modernità – possono, invece, squadernare molto altro e fungere da nutrimento:

l'azione produttiva artistica è, in questo senso davvero rivelativa – in essa a mostrarsi è infatti l'esperienza stessa nella sua verità. Quella secondo cui ogni soggetto è originariamente trasformato dall'oggetto suo proprio, allo stesso modo in cui ogni oggetto è originariamente trasformato dal soggetto per il quale si costituisce appunto come oggetto¹².

In questo senso, dunque, attraversando l'arte non si abbandona l'universo della vita vissuta ma si attua un esercizio in cui avviene, al contempo, un'evasione dalla vita ed un'invasione della vita stessa. Come sottolineato da Edgar Morin, l'esperienza artistica «è una vera vita, ma non è la vita vera. [...] È la vita con del più e del meno. Il meno è l'assenza di realtà fisica presente. Il più è il fascino, la magia propriamente estetica, la vita dell'opera. La vita figurata è così trasfigurata»¹³.

In questo quadro vita pensata e vita vissuta, sfera teoretica e dimensione pratica non solo non si contrappongono, ma si compenetrano pur senza

appiattirsi l'una sull'altra: convergono divergendo e divergono convergendo. Nel presente, allora, epoca della tecnica e dello spettacolo, del modernismo preferito alla modernità, si squaderna più moderno che mai l'interrogativo posto da Giorgio Colli nella nota introduttiva de *La nascita della tragedia*: «E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma?»¹⁴.

Note

¹ M. Sgalambro, *Teoria della canzone*, Bompiani, Milano 1997, p. 21.

² Platone, *Ippia Maggiore*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2015, p. 291.

³ G. Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2017, § I, p. 64.

⁴ Cfr. L. Dalla, *Merdman*, Henna, Pressing, Bologna 1993.

⁵ L. Floridi, *Pensare l'infosfera*, a cura di M. Durante, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 41.

⁶ Ivi, p. 54.

⁷ <https://www.raitalia.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3c51e1ce-cfe2-4a5f-a1ac-e41a-16b51e1c.html#p=0> (ultima visita 2.5.2021).

⁸ W. Szymborska, *Amore a prima vista*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2017, p. 21.

⁹ M. Cacciari, M. Donà, *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 107.

¹⁰ Ivi, p. 112.

¹¹ Cfr. L. Dalla, *Amen*, Amen, Pressing, Bologna 1992.

¹² M. Cacciari, M. Donà, *Arte, tragedia, tecnica*, cit., p. 108.

¹³ E. Morin, *Sull'estetica*, a cura di F. Bellusci, Raffaello Cortina, Milano 2019, p. 56.

¹⁴ G. Colli in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1977, p. XV.

PARUSIA E SEIN-ZUM-TODE. PAOLO, HEIDEGGER, IL TEMPO

di

NICOLETTA CELESTE

«Il tempo è povero non soltanto perché Dio è morto, ma anche perché i mortali sono a malapena in grado di conoscere il loro essere-mortali. Essi non sono ancora padroni della propria essenza. La morte si ritrae nell'enigmatico»

Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, p. 252.

Delle celebri lezioni universitarie sul cristianesimo delle origini, tenute da Martin Heidegger nei corsi friburghesi del 1920-21, si è conservata una corposa serie di trascrizioni di appunti prodotte dagli studenti e poi raccolte in un volume dal titolo *Fenomenologia della vita religiosa*. Questi corsi comprendono: quello del semestre invernale 1920-1921, intitolato *Introduzione alla fenomenologia della religione*; quello del semestre estivo 1921 su *Agostino e il neoplatonismo* e quello, mai svolto su *I fondamenti filosofici della mistica medievale*. Si tratta, davvero, di un caso unico nell'opera di Heidegger: in nessun'altra circostanza l'autore riprenderà con la stessa profonda attenzione la possibile applicazione del metodo fenomenologico all'esperienza religiosa cristiana. Secondo F.W. von Hermann i corsi friburghesi sono sempre motivo di forte interesse per gli studiosi sia perché custodiscono l'originale tentativo heideggeriano di elaborare una prima forma di filosofia della religione, senza attingere a preconcetti esclusivamente filosofici o religiosi, sia perché rappresentano l'inizio di quel «corpo a corpo con l'esperienza della vita»¹ che coinvolge Heidegger proprio negli anni di insegnamento a Friburgo (1915-1923). Una fase biografica e filosofica delicata in cui si fa sempre più pressante l'urgenza di prendere definitivamente le distanze dalla fenomenologia di Husserl, avviluppata in una tendenza teoretizzante e concentrata esclusivamente nel processo di catego-

rializzazione eidetica dei vissuti, per lasciare il posto a un'ontologia fenomenologica che, come scienza originaria della vita fattuale, sia in grado di cogliere l'esistere umano nel suo concreto atteggiamento naturale. È soprattutto per questo motivo che il giovane Heidegger pone l'inizio del suo domandare filosofico nel «*Das Leben verstehen!*», nella convinzione che la filosofia non debba ridurre l'uomo a una devitalizzata soggettività gnoseologica. Il tentativo di Heidegger è, infatti, quello di «comprendere la vita come vita dello spirito nella sua tensione immanente alla trascendenza e nella concretezza esistenziale della sua storicità»².

È nell'analisi delle lettere di Paolo, soprattutto in quelle escatologiche, che Heidegger scorge l'irrinunciabile occasione di rinvenire le tracce più preziose per comprendere i caratteri più autentici e originari della vita umana e delle sue dinamiche esistenziali. Nella fase iniziale del suo pensiero è questa, d'altronde, la vera missione della filosofia: osservare le molteplici forme della vita, attraverso uno sguardo teoretico il più possibile neutrale, illuminandone le direzioni, delineandone obiettivamente i contenuti. Pur attuando un ascolto selettivo dell'epistolario paolino, Heidegger si propone di condurre un'attenta ermeneutica fenomenologica di questi testi per portare alla luce tematiche filosofiche fondamentali quali una nuova concettualizzazione del tempo, l'atteggiamento umano di fronte all'estrema possibilità della morte, il senso dell'essere-nel-

mondo in una modalità autentica o inautentica. Lo scopo è quello di rintracciare, dunque, nella teologia di Paolo e nelle sue lettere tutta la pienezza della vita vissuta e decisa *nel* tempo e *dal* tempo.

Nelle due lettere ai Tessalonicesi, indirizzate ai credenti dell'omonima comunità cristiana di Tessalonica verso i quali Paolo «dimostra una grande fiducia nella capacità di progredire nel cammino, di edificarsi a vicenda, d'annunciare il Vangelo»³, affiora innanzitutto la questione escatologica della *παρουσία*. La prima lettera, considerata dagli esegeti il testo più antico del Nuovo Testamento, è quella in cui «trova voce il primo Paolo, entusiasticamente proteso verso la prossima venuta di Cristo glorioso a mettere fine al mondo presente»⁴. A Tessalonica Paolo era giunto durante il suo secondo viaggio missionario che lo aveva condotto in Grecia per la prima volta, come viene raccontato nei primi capitoli degli *Atti degli Apostoli* e da questa stessa città decide, in seguito, di proseguire il cammino alla volta di Atene e Corinto.

Nel suo significato originario il termine greco *παρουσία*, utilizzato da Paolo e dai credenti per riferirsi all'imminente ritorno del Cristo, rimanda

alle festose visite, chiamate “parusie”, esattamente come la venuta finale di Cristo, che erano compiute da re, imperatori e personaggi di rilievo alle città ellenistiche del tempo; dove il cerimoniale contemplava la gioiosa uscita dei cittadini⁵.

Occorre, tuttavia, precisare che in corrispondenza di questo straordinario evento non si verificheranno catastrofiche modificazioni esterne del mondo naturale, né alcun tipo di apocalittico cambiamento cosmico. Nella prospettiva paolina la *παρουσία* riguarda l'attesa di una persona reale che implica soprattutto una *modificazione interna*, una predisposizione etica e spirituale



all'incontro, un'assunzione piena del tempo che rimane come occasione di impegno e di crescita personale: «Dunque per il resto fratelli vi preghiamo ed esortiamo nel signore Gesù: da noi avete imparato *come* dovete vivere e piacere a Dio, e già così vivete; ma dovete ancora di più progredire»⁶.

L'attesa escatologica si traduce così nell'esprire concretamente quel rapporto autentico che intercorre *tra* futuro ultimo e tempo presente *de-ciso* in una specifica modalità esistenziale:

Ma voi, fratelli, non siete nelle tenebre perché quel giorno possa sorprendervi come un ladro. Sì, voi tutti siete figli della luce e figli del giorno. Non siamo della notte, né delle tenebre. Perciò non dobbiamo come gli altri dormire, ma stare svegli e lucidi di mente, mettendoci la corazza della fede e dell'amore e l'elmo a speranza della salvezza⁷.

L'avvento del momento parusiaco provocherà, dunque, l'improvviso arresto del tempo del mondo, la creazione di uno squarcio nell'ordinarietà cronologica. Proprio da questa cesura nasce un vero e proprio “spazio per il tempo” che assume i tratti esclusivi di una nuova dimensione della

temporalità, quella cairologica. Il *Καῖρός* è il “tempo furtivo del tempo” che come un “ladro di notte” interpella tutti gli uomini a una risposta, a una decisione estrema sul loro destino.

Il termine greco rimanda a tutto “ciò che è decisivo” alla luce di tre prospettive: topica, etimologica, temporale. Nella prima *Καῖρός* va inteso come un semplice “bersaglio”: in Euripide e in Omero (che non conosce *Καῖρός*, ma l'aggettivo *Καίριος*) indica quella specifica parte del corpo colpita a morte, estremamente vulnerabile agli attacchi esterni. La seconda prospettiva mette in rilievo la derivazione del termine dalla radice indoeuropea **krr*, da cui si origina il verbo greco *κεράννυμι*, ossia mescolare. Un gesto che non implica solo il girare qualcosa per se stessa ma per raggiungere un'armonia, una miscela finale risultante che è il giusto punto di sintesi ed equilibrio tra le sostanze prima separate e distinte. Queste due prospettive appaiono semanticamente slegate tra di loro e, tuttavia, entrambe si illuminano in maniera reciproca: *Καῖρός* è sia quel bersaglio/punto giusto che può essere tra-fitto, un termine dalla valenza positiva che implica uno squarcio in cui si passa per vincere; sia ciò che di per sé è precario e sfuggente, qualcosa che richiama a una decisione da prendere. Nell'ultima prospettiva, quella maggiormente utilizzata nei testi paolini, *Καῖρός* è il tempo-squarcio che si fa spazio come una manifestazione della possibilità, come un'occasione propizia.

Nei testi paolini è evidente il fatto che né l'apostolo in prima persona, né le nuove comunità di fedeli hanno *già* vissuto la venuta terrena di Cristo, la sua morte e resurrezione, né vivono *ancora* il momento del suo ritorno. Tutti vivono tra il *già* e il *non ancora*, «nel *frattempo*»⁸ del tempo, sperimentando «tutta l'inquietudine di una stasi che in realtà è *dynamis*, di uno stallo che è movimento»⁹. Questo “*frattempo*” è proprio il *Καῖρός*, un contromovimento improvviso del tempo che sradica l'uomo dalla struttura ordinaria e trifasica della temporalità per introdurre

lo in quella originaria in cui “avvenire-essente stato-presentante” si coappartengono simultaneamente.

Nell'afflato escatologico delle lettere paoline ai Tessalonicesi, la *παρουσία* non è solo allora quell'evento che pone *la fine del tempo*, ma è soprattutto ciò che dischiude *il tempo della fine*: la temporalità compressa del *Καῖρός*. Il *τό νῦν* cairologico è l'attimo in cui l'esistenza decide tra la sua tendenza decadente e l'attesa vigile della fine imminente. Il credente delle origini vive il tempo senza un ordine, senza punti fissi e si trova immerso nel *τό νῦν*, l'ora, l'istante, l'adesso attutantesi. In questo particolare spaziotempo, l'esistenza umana si rivolge verso se stessa, si auto comprende e decide di sé e dei suoi giorni. Il *Καῖρός* orientato alla *παρουσία* è il vero nome della temporalità cristiana, il nuovo senso del tempo per nulla ascrivibile alla semplice attesa di un evento indeterminato o che ancora tarda a venire: *Καῖρός* è *già* pienezza di vita, è *già* il senso compiuto del tempo, è *già* la vita veramente vissuta. Derrida osserva che la protensione verso questa particolare forma di avvenire, “l'avvenire messianico” implica un'attesa in cui non si conosce nulla su *chi* o *cosa* stia per venire, né *se* effettivamente questa venuta si realizzerà. Un avvenire che «non solo non sia conosciuto, ma che non sia conoscibile come tale. La sua determinazione non dovrebbe più dipendere dall'ordine del sapere [...], ma da una venuta o da un evento che si lascia o si fa venire»¹⁰.

Nella quinta sezione della prima lettera ai Tessalonicesi è presente, inoltre, la cruciale “dicotomia esistenziale” illustrata da Paolo attraverso le immagini del *dormire* e del *vegliare*:

Riguardo poi ai tempi e ai momenti, fratelli, non avete bisogno che vi si scriva. Voi stessi, infatti, sapete precisamente che il giorno del Signore come un ladro nella notte, così viene. Quando dicono «Pace e sicurezza», allora improvvisa su di loro

si abbatte la rovina, come le doglie sulla donna gravida, e non possono sfuggire. Ma voi, fratelli, non siete nelle tenebre, tanto che il giorno vi sorprenda come un ladro: tutti voi siete figli della luce e figli del giorno; non siamo della notte o delle tenebre. Dunque, non dormiamo come gli altri, ma vegliamo e siamo sobri! Infatti, chi dorme, dorme di notte e chi si ubriaca, si ubriaca di notte; noi invece, che siamo del giorno siamo sobri!¹¹

Paolo illustra, dunque, due possibilità esistenziali alternative: il “dormire” come sinonimo di morte e di mancanza di consapevolezza (tenebre) di fronte all’inevitabile – anche se imprevedibile – avvento della *παρουσία*; il “vegliare” come sinonimo di prontezza e di lucida consapevolezza dell’autentico discepolo. Gli uomini dormienti che vivono nello scadimento, rimanendo legati alle cose del mondo di cui si prendono cura saranno colti di sorpresa, svegliati all’improvviso dal sonno per l’imminenza di una tremenda rovina. Nelle pagine di *Essere e Tempo* Heidegger ripropone la stessa struttura dicotomica nell’analitica esistenziale del *Dasein* in termini di vita autentica e inautentica.

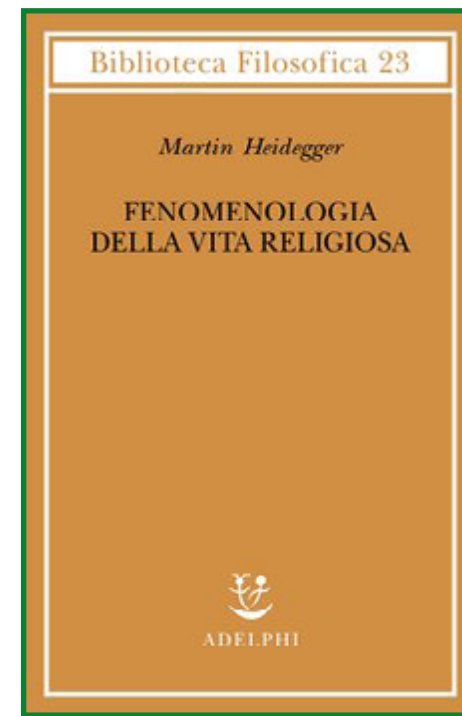
Per entrambi gli autori da un lato si delinea, così, un percorso esistenziale inautentico caratterizzato da un congelamento elusivo verso ciò che incombe, un rattrappimento sulla disperata angoscia e sulla fluttuosa irrisolutezza. Chi dimora in questo oscuro scadimento rimane attaccato e disperso nell’onticità mondana, ricercando la tranquillità e la sicurezza nell’effettività presente, soffermandosi sul tempo misurato e misurabile e sull’irrefrenabile tentazione di nascondere la morte. Dall’altro emerge un percorso esistenziale autentico legato alla decisione di assumere la propria finitezza, di cambiare profondamente la prospettiva di sé, del mondo circostante, del tempo. Quest’ultima prospettiva per Paolo è il

rivolgimento cairologico della vigile attesa di ciò che è a-veniente. Per Heidegger è invece la *Vorlaufende Entschlossenheit* che assume primariamente l’avvenire come dimensione fondamentale del tempo e che permette al *Dasein* di agire riconoscendosi parte effimera dell’incompiuto, dell’inatteso, dell’eventuale.

Pertanto, il *Dasein* come “essere-per” non si possiede mai in una realtà presente, ma si comprende solo come veniente a se stesso, nel futuro che incombe. Questo avvenire, come quello dell’escatologia paolina, non va inteso come semplice futuro, come una convenzionale dimensione temporale che non si è ancora realizzata e che lo sarà successivamente, ma è quel tipo di movimento attraverso cui il *Dasein*, come il credente cristiano, perviene alla sua dimensione più propria: l’essere-per il tempo che viene, per la morte che incombe, per il compimento escatologico. L’apertura a ciò che è possibile costituisce la dinamica esistenziale del *Dasein* come l’essere libero di accogliere/precorrere o meno la possibilità estrema del poter-non-esserci-più, la morte:

Ciò che nell’esperienza cristiana originaria è l’attesa della Parusia, nell’esistenza secondo *Sein und Zeit* è l’essere per la morte, che si colloca nella dimensione del futuro. Solo attraverso il nulla della morte il *Dasein* giunge a se stesso, in quanto la morte lo libera dal mondo, cioè dalla quotidianità decaduta e gli prospetta una dimensione che è totalmente altra¹².

Come non può esistere nessuna fede nel Cristo risorto senza la fede nel crocifisso che attende la morte, così in Heidegger non può esistere alcuna esistenza autentica senza l’apertura alla possibilità nullificante della morte, senza il precorrimiento deciso della sua attesa. Un’attesa esistenziale che rappresenta il riflesso filosofico



dell’attesa escatologica protocristiana. Per Heidegger la vita è protesa alla morte, per i cristiani la vita è protesa alla morte che è, a sua volta, protesa alla vita.

Il vero credente cristiano e l’esistenzialità autentica heideggeriana del *Dasein* in *Essere e Tempo* condividono la ferma convinzione che finché c’è la vita c’è sempre anche la certezza della morte, che essere-nel-mondo significa esistere come una «scheggia di luce»¹³ all’interno della complessità di questa originaria endiadi. In entrambe le prospettive analizzate, dunque, la dimensione progettuale umana non può mai prescindere da ciò che a-veniente, da quella lunghissima ombra che la morte proietta perennemente sulla vita. Proprio per questo Paolo esorta i cristiani a vivere la vita come preludio a quell’incontro, nella morte, con il Signore della vita; Heidegger a vivere la vita come il confronto continuo con la Signoria dell’evento che è il morire.

In *Unterwegs zur Sprache*, Heidegger confessa apertamente che «senza la provenienza teologica mai sarei giunto sul cammino del pensiero»¹⁴. Proprio le tematiche analizzate durante i primi corsi friburghesi rivelano tutta la profonda verità di queste parole. La riflessione dell’apostolo Pa-

olo, il contenuto delle sue lettere escatologiche, il *Καίρός*, la *παρουσία*, la morte suggeriscono al giovane filosofo che sono proprio questi gli eventi e le dinamiche che riconciliano il vivente umano con la sua condizione transeunte, con la necessità della sua propria finitudine, con il tempo che è stato, che è, che viene. È questa l’esperienza fattiva della vita, in cui la costante percezione della provvisorietà esistenziale e cronologica spinge l’uomo a crearsi uno spaziotempo cairologico in cui afferrare, decidere, mordere e gustare il suo «innumerabile esistere»¹⁵.

Note

¹ E. Mazzarella, «Vita ed essere. Il doppio inizio della *Seinsfrage* heideggeriana», in *Bollettino Filosofico*, XXXV (2020), p. 113.

² Ivi, p. 109.

³ F. Manini, *Lettere ai Tessalonicesi. Introduzione, traduzione e commento*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2012, p. 16.

⁴ Ivi, p. 81.

⁵ Ivi, p. 132.

⁶ *ITs* 4,1.

⁷ *ITs* 5,4-8.

⁸ F. Mora, «La vita fattiva nell’esperienza del protocristianesimo» in *Bollettino Filosofico*, XXXV (2020), p. 221.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, in V. Surace, «*Inquietus sum*. Sulle tracce luterane della decostruzione heideggeriana del soggetto» in *Bollettino Filosofico*, XXXV (2020), p. 240.

¹¹ *ITs* 5,1-8.

¹² P. De Vitiis, «Heidegger e la *philosophia crucis*», in *Archivio di filosofia*, vol. 76, NO 1/2, p. 360.

¹³ L.F. Céline, *Viaggio al termine della notte (Voyage au bout de la nuit, 1932)*, trad. di E. Ferrero, Corbaccio, Milano 2011, p. 163.

¹⁴ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio (Unterwegs zur Sprache, 1959)*, trad. di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973, p. 90.

¹⁵ R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, in A. Caputo, «L’origine resta futuro. La questione dell’affettività nel corso heideggeriano sui *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica* (1924)» in *Bollettino Filosofico*, XXXV (2020), p. 38.

LA FILOSOFIA E LE SCIENZE*

di

LUCA GRECCHI

1 Il problema del rapporto fra la filosofia e le scienze è un problema prettamente moderno. In epoca *antica*, infatti, filosofia e scienze erano molto più unite rispetto a oggi, tanto che i maggiori pensatori (come i Presocratici e Aristotele) erano insieme filosofi e scienziati.

2 In epoca *moderna*, il rapporto fra la filosofia e le scienze è sempre più stato pensato come di sostanziale opposizione fra le due culture, umanistica e scientifica.

3 In epoca *contemporanea*, l'opposizione sembra invece essere scomparsa, ma non per quello che sarebbe il motivo corretto, ossia per il fatto che filosofia e scienze sono complementari, non sostitutive l'una rispetto alle altre. Quasi nessuno scienziato si oppone infatti più alla filosofia, ma, principalmente, in quanto essa è ritenuta marginale nel panorama culturale, mera presenza testimoniale nei cui confronti non infierire. Nessun filosofo, poi, si oppone più alle scienze, ma, principalmente, in quanto queste ultime sono ritenute maggiormente utili sul piano tecnico-pratico. Poiché ormai, nel senso culturale comune, il piano pratico prevale sul piano teorico, le scienze prevalgono sulla filosofia. Quest'ultima addirittura, come dimostrano le sue modalità epistemologiche, analitiche, cognitive oggi dominanti, sta sempre più assumendo la forma e i contenuti delle scienze, perdendo in questo modo la propria autonomia e la propria specificità.

4 Filosofia e scienze sono fra loro complementari in quanto all'uomo sono necessarie l'una e le

altre, affinché si possa giungere a una compiuta conoscenza della realtà. Così è in quanto la filosofia e le scienze possiedono un diverso contenuto, un diverso riferimento fondativo e una diversa metodologia.

5 La differenza fra la filosofia e le scienze non è stata fino ad oggi ben messa a fuoco non tanto a causa degli scienziati, che sono sempre stati molto precisi nel delimitare ciascuno il proprio campo operativo, ma a causa dei filosofi, che invece non hanno quasi mai ben definito la filosofia, lasciandola appunto informe, ossia priva di forma, e per conseguenza talvolta anche di dignità.

6 Nei principali manuali di storia della filosofia, infatti, a causa della assenza di una definizione consolidata della propria materia, le introduzioni glissano con imbarazzo davanti alla domanda "che cos'è la filosofia?", giungendo talvolta addirittura a dichiararla come un *work in progress* per natura indefinibile¹.

7 Questa indeterminatezza dei contorni contestutistici e formali della filosofia ha fortemente contribuito a delegittimarla nei confronti delle scienze, in maniera non corretta. La filosofia possiede infatti contenuti e forme definite, che si tratta solo di chiarire ed esplicitare. La mancanza di definizione risulta quanto più riprovevole in una disciplina che, con Aristotele, ha delineato la prima vera e propria teoria della definizione degli enti, mostrandosi fin dagli inizi non un effimero discorso esistenziale, bensì un sapere che cerca per trovare, ossia per acquisire risultati stabili.

8 Il discorso del confronto fra filosofia e scienze deve dunque inevitabilmente passare per una definizione della filosofia, ed una differenziazione della medesima dalle scienze. Occorre allora chiarire come *la filosofia si differenzi dalle scienze per contenuto, fondamento e metodi*.

9 *Per quanto concerne il contenuto*, la filosofia si occupa dell'intero, considerando la realtà nella sua totalità, mentre le scienze si occupano delle parti dell'intero, che tendono a ridurre, per studiarle meglio, in frammenti sempre più piccoli (questo vale anche per le cosiddette scienze umane o sociali). Sostenere che il filosofo si occupa dell'intero non significa affermare che si occupa di tutte le cose, ossia di ogni ente particolare, come se la filosofia costituisse solo una sorta di contenitore enciclopedico, di quadernone ad anelli in cui infilare e catalogare i fogli predisposti da ciascuna scienza. Sostenere che la filosofia si occupa dell'intero significa sostenere che essa si occupa di attribuire un senso ed un valore alla realtà nella sua universalità, a partire da quell'imprescindibile riferimento fondativo onto-assiologico costituito dall'Uomo.

10 *Per quanto concerne il fondamento*, la filosofia si fonda infatti sull'Uomo, scritto con la maiuscola per indicarlo come ente universale che solo sa attribuire un senso ed un valore alla realtà. Si tratta sicuramente dell'assunto più discutibile di questo articolo², come mostra il fatto che alcune filosofie assumono il divino, o la natura, come fondamento (sebbene raramente esplicitandolo). Ciò nonostante, è proprio in quanto l'Uomo possiede una definita essenza razionale e morale³ – ossia in quanto è l'unico ente che ricerca, per potersi realizzare, non solo il soddisfacimento delle esigenze materiali, ma soprattutto il soddisfacimento delle esigenze spirituali, ossia la verità ed il bene – che la filosofia, principale attività insieme razionale e morale, assume l'Uo-

mo come fondamento del senso e del valore⁴.

11 La verità, ossia – aristotelicamente – il pensiero che si conforma in maniera corretta alla realtà, ed il bene, ossia il fine verso cui ogni ente per natura tende, costituiscono i due contenuti fondamentali della filosofia. Nessuna altra scienza si occupa infatti della verità e del bene, così come nessuna altra scienza si occupa dei principi universali della realtà (quale *in primis* l'aristotelico principio di non contraddizione, con tutti i suoi corollari), essendo le scienze dei saperi particolari. Tutte le scienze, tuttavia, utilizzano i principi e i concetti universali che derivano dalla filosofia. Concetti quali finito e infinito, universale e particolare, parte e intero, materia e forma, potenza e atto, causa e caso, ecc. risultano strutture imprescindibili per tutte le scienze, e la loro determinazione risulta essere compito specifico della filosofia. Ciò, se non deve portare ad affermare un primato della filosofia sulle scienze, deve comunque condurre a rettificare l'opinione diffusa secondo cui la filosofia sarebbe inutile. Per potere sostenere, del resto, che la filosofia è inutile, si deve effettuare una affermazione filosofica – non basata, cioè, su alcuna scienza –, il che già di per sé dimostra che la filosofia non è inutile, ma appunto necessaria quanto meno per dirimere la questione circa la sua utilità.

12 *Per quanto concerne i metodi* di analisi della realtà, la filosofia utilizza principalmente il metodo dialettico, ovvero cerca di conoscere il tema di cui si occupa problematizzandolo mediante continue domande e risposte, tanto che appunto sia Platone che Aristotele sostenevano che la filosofia si può fare anche da soli, ma si fa sicuramente meglio "con-filosofando" insieme ad altri. Indubbiamente anche la filosofia, come le scienze, osserva la realtà, pone ipotesi per spiegarla formulando teorie, ed al contempo ricerca verifiche di quanto afferma. Essa, tuttavia, non utilizza il metodo sperimentale, poiché le parti

della realtà non costituiscono, come detto, i suoi principali oggetti di analisi, ed il metodo deve necessariamente adattarsi all'oggetto. Per analizzare l'intero della realtà, il suo senso ed il suo valore, il metodo dialettico risulta il più adatto, mentre il metodo sperimentale risulta non utilizzabile.

13 Questa chiarificazione delle differenze fra contenuti, fondamenti e metodi della filosofia e delle scienze, costituisce la mossa preliminare necessaria affinché il confronto fra le medesime possa formularsi poi in maniera chiara. Essa spiega anche il motivo per cui la filosofia, a differenza delle scienze, è autorizzata, costitutivamente, ad assumere posizioni politiche, ossia valutative e non meramente descrittive nei confronti della realtà.

14 L'intero, la realtà, si compone per la filosofia di tre parti, fra loro connesse e da analizzare pertanto in maniera coordinata: natura, uomo e divino. Le scienze affrontano ciascuna di queste parti scomponendole in molteplici ulteriori parti⁵, poiché il loro compito è quello di porre in essere una descrizione quanto più possibile particolareggiata della realtà. Questa analisi condotta in termini sempre più specialistici – ponendo cioè, con metafora che si può estendere anche alle scienze sociali, il maggior numero possibile di vetrini sotto il microscopio – costituisce indubbiamente una fonte di progresso per la conoscenza. È importante tuttavia anche per lo scienziato non smarrire lo sguardo di insieme, che mostra il suo sapere come necessariamente collegato agli altri, in maniera sistematica. Per questo motivo nessun sapere può essere totalmente trascurato dallo scienziato, dato che ciò che si trova nella stanza vicina può dischiudergli risposte che nella propria stanza non si trovano. Per lo stesso motivo, lo scienziato non può nemmeno trascurare la piantina della casa, ovvero il disegno generale dell'abitazione in cui si trovano le varie stanze,

ed il fine per cui la casa è stata costruita. I compiti del filosofo e dello scienziato risultano anche per questo complementari.

15 La questione del rapporto fra filosofia (intero) e scienze (parti) non deve essere impostata in termini di "primato" della prima sulle seconde, o delle seconde sulla prima. Fra intero e parti, infatti, e dunque fra filosofia e scienze, vi è come detto un rapporto dialettico di complementarità, il che rende ambedue i lati del rapporto costitutivi del medesimo, escludendo ogni impostazione della relazione in termini di "prevalenza" di uno dei due lati sull'altro⁶.

16 Chiarita, sebbene in termini essenziali, la tematica del rapporto fra l'intero e la parte, ossia del differente *contenuto* della filosofia e delle scienze, occorre ora entrare nel merito del differente *riferimento fondativo*, costituito per la filosofia dall'Uomo, e per le scienze dallo specifico oggetto di indagine. Non tutte le filosofie, come dicevamo, adottano in modo esplicito questo fondamento, ma esso opera in modo implicito in ogni filosofia che sia realmente tale. Esplicitare ciò che è implicito, specie se questo implicito si trova al fondamento del discorso, costituisce tuttavia un necessario atto di chiarezza, senza il quale una filosofia non può compiutamente costituirsi come tale.

17 Porre l'Uomo inteso come ente onto-assiologico – e non come mero ente biologico – quale fondamento filosofico, significa porre come fondamento l'unico ente che possiede la capacità attiva di fare filosofia, ossia di descrivere e valutare la realtà, e non solo di essere passivamente descritto, come accade a tutti gli altri enti. La filosofia, fondata sulla natura razionale e morale dell'Uomo, proprio per questo motivo può descrivere e valutare la realtà nella sua interezza, mentre le scienze possono solo limitarsi a descriverla nelle sue singole parti.

18 L'Uomo possiede l'esigenza di conoscere con verità per pensare in maniera corretta, e così facendo scegliere ed agire bene. Egli non può limitarsi, per natura – per la propria natura non solo razionale, ma anche morale –, a descrivere in maniera logicamente e fenomenologicamente corretta la realtà, come ritiene tuttora la pur gloriosa metafisica classica⁷, ma deve anche valutare la realtà, soprattutto nella sua componente sociale (non naturale). L'uomo, infatti, è ente insieme teorico e pratico – e la filosofia è attività teorica e pratica –, sicché in ogni atto della propria vita non può esimersi dal valutare, ossia dal giudicare se la realtà opera bene o male; e ciò per lo stesso motivo per cui non può esimersi dal mangiare, bere e respirare, ossia semplicemente per vivere. Se giudica poi che la realtà opera male, deve anche intervenire per modificarla; ciò, appunto, per non vivere male.

19 La natura razionale dell'uomo lo conduce a conoscere, così come la sua natura morale lo conduce ad agire. Fra conoscenza ed azione, ossia fra teoria e prassi, vi sono reciproci nessi costitutivi. Chi conosce con verità riesce infatti anche ad agire bene, ed agendo bene acquisisce una disposizione d'animo che lo conduce a sua volta a conoscere meglio, con maggiore verità. Il contrario accade a chi non conosce con verità, il quale agisce male, ed agendo male acquisisce a sua volta una cattiva disposizione d'animo, che non lo conduce a migliorare la propria conoscenza. La filosofia è dunque una attività teorico-pratica, che tramite la conoscenza veritativa orienta l'azione in termini di bene, ossia del fine più naturale verso cui condurre la vita⁸.

20 La questione del fine è una questione essenziale, poiché è il fine di una azione che ne determina l'essenza. A differenza delle scienze, che pongono il fine della totalità sociale come un dato, la filosofia non può assumere nulla come un dato, ma deve problematizzare tutto, in par-

ticolare il fine di ogni scelta di vita e soprattutto del sistema sociale, che costituisce per la filosofia il contenuto più importante. Riflettere sul fine della realtà sociale, e sul fine della propria vita nella stessa, costituisce il compito primario di ogni analisi filosofica, la quale costituisce sempre inevitabilmente anche una analisi politica.

21 La filosofia tuttavia, come ricordato, non si limita a descrivere il fine, ma, se ritiene che tale fine non sia buono – ossia non si conformi al necessario rispetto che si deve alla natura dell'uomo ed alla natura tutta –, deve anche cercare di modificarlo. La filosofia deve per questo problematizzare l'intero: per tale motivo la sua essenza è dialettica, ossia argomentativa, ovvero ogni tesi filosofica deve sempre poter essere in grado, per essere considerata valida, di sostenersi e di reggere a tutti i possibili tentativi di confutazione. Le tesi più rilevanti sono quelle che offrono il maggiore contributo alla comprensione del senso e del valore della realtà, nonché al suo miglioramento.

22 Aristotele, considerando la realtà sociale del proprio tempo, che descrisse come crematistica (finalizzata cioè alla massima acquisizione di *chremata*, ossia beni materiali, denaro), la ritiene innaturale, ovvero non conforme al fine della realizzazione della natura razionale-morale dell'uomo e della conservazione della *physis*. Se, infatti, il fine di una totalità sociale consiste nella massimizzazione del profitto privato, gli uomini e la natura diventano mezzo, strumento, merce, con tutte le conseguenze negative che attualmente vediamo all'opera, ossia una continua svalutazione degli uomini e della natura (ricerca in ogni luogo di manodopera a sempre più basso costo, di posti in cui smaltire rifiuti inquinanti a sempre più basso costo, ecc.). Se il fine di una totalità sociale è invece naturale, ossia se esso consiste nella realizzazione della buona vita di tutti, gli uomini e la natura diventano componenti costi-

tutive di un progetto comunitario finalizzato appunto alla ricerca di buona vita, ossia al rispetto ed alla cura della natura dell'uomo e della *physis* tutta. Ciò vale sia sul piano individuale che collettivo, sicché la riflessione filosofica risulta necessaria sia sul piano etico che sul piano politico.

23 Proprio per questo motivo, alla filosofia devono essere lasciate le considerazioni circa il senso ed il valore della realtà. La filosofia deve cioè in primo luogo riflettere sulla felicità, ossia su quello che per natura costituisce il fine che l'uomo dovrebbe porsi nella vita. Una volta compresa la natura dell'uomo, e che la felicità consiste nella realizzazione della propria natura – pur nel rispetto complessivo del cosmo naturale, che consente la vita –, alla filosofia non resta che il compito di trovare le migliori modalità, individuali e collettive (etiche e politiche), per favorire tale realizzazione.

24 Le riflessioni precedenti mostrano che la dimensione principale della filosofia è metafisica, ossia insieme trascendentale e onto-assiologica, avente cioè a che fare con la considerazione universale del senso e del valore della realtà, mentre la dimensione principale delle scienze risulta essere particolare e logico-fenomenologica, ossia avente a che fare con la descrizione corretta e la misurazione di specifici fenomeni. Occorre in merito rilevare che, per la comprensione di ciò che ha attinenza col senso e col valore della realtà, le spiegazioni metafisiche risultano essere più rilevanti di quelle scientifiche. Pensiamo alla scelta di Socrate di rimanere a morire in carcere, nonostante gli fosse stata offerta la possibilità della fuga. Come ricordava già Platone, se spieghiamo in termini fisici, biologici, neuronalì questa scelta dovremmo basarci sulla spiegazione del perché le sue ossa, i suoi muscoli, le sue sinapsi lo hanno fatto rimanere seduto in carcere. Se la spieghiamo invece in termini metafisici, ossia compiutamente filosofici, la spieghiamo nei termini di quei valori che hanno dato senso

alla sua vita. Non vi è dubbio che, sul piano onto-assiologico, la seconda spiegazione sia quella più completa.

25 Il fatto che l'Uomo costituisca riferimento di senso e di valore implica che la filosofia possiede inevitabilmente un approccio politico alla realtà. Ciò emerge sin dai primi scritti dei pensatori greci che, di fronte agli importanti uomini di governo del proprio tempo – dediti come i nostri a sostenere la crematistica – considerarono negativamente coloro che pure avevano maggiormente contribuito alla ricchezza materiale della Grecia. Per Platone, in particolare, arricchimento materiale (denaro) ed arricchimento spirituale (virtù) costituiscono, per i cittadini come per lo Stato, due fini fra loro opposti, per cui perseguire l'uno equivale ad opporsi all'altro, come accade a due piatti della bilancia quando appunto si pone maggiore peso sull'uno rispetto all'altro⁹.

26 Questo approccio politico alla totalità sociale condusse la filosofia classica ad essere particolarmente critica nei confronti del proprio tempo, caratterizzato, come il nostro, da modalità socio-economiche privatistiche e mercificate. La forma proprietaria privata dei mezzi della produzione sociale priva infatti – ossia appunto esclude – le persone non proprietarie di quei mezzi da ogni decisione su come utilizzare i medesimi, e su come ripartirne i prodotti. La forma mercantile della distribuzione della produzione, a sua volta, mercifica i rapporti sociali, ed il mercato è l'opposto della comunità: mentre infatti nella comunità si dà solo per il semplice piacere di dare (come accade in famiglia), nel mercato si dà solo per avere in cambio qualcosa di più. Quando tutti, o la maggior parte dei rapporti economico-sociali si strutturano in maniera privatistica e mercificata, la totalità economico-sociale si struttura in maniera privatistica e mercificata, ossia escludente e alienante.

27 Ciò che Aristotele definiva una economia

“naturale” non deve comunque essere ritenuto un progetto semplice da realizzare. Progettare politicamente in maniera comunitaria, coordinata al livello dell'intero pianeta, una produzione di beni e servizi essenziali in modo tale da consentire a ciascuno le condizioni minime per la realizzazione di una buona vita, costituisce infatti un problema gigantesco, che va affrontato a partire dal piano culturale, educativo, e che rimarrà sempre un problema aperto, soggetto a continui interventi¹⁰. Ciò nonostante, un simile progetto risulta un problema impostato in maniera corretta, poiché pone agli uomini il giusto fine, ed al contempo una via per ricercare i mezzi per realizzarlo in modo armonico¹¹.

Note

¹ Mi sono soffermato su questo problema in L. Grecchi, *Chi fu il primo filosofo? E dunque: cos'è la filosofia?* Il Prato, Padova, 2008. Ho recentemente ripreso la questione in *Leggere i Presocratici*, Morcelliana, Brescia, 2020.

² Ho argomentato questa tesi, sul piano teoretico, in L. Grecchi, *L'anima umana come fondamento della verità*, CRT, Pistoia, 2002; *Il necessario fondamento umanistico della metafisica*, Petite Plaisance, Pistoia, 2005 e soprattutto in *Compendio di metafisica umanistica*, Petite Plaisance, Pistoia, 2017.

³ Ho argomentato questa tesi in L. Grecchi, *Conoscenza della felicità*, Petite Plaisance, Pistoia, 2006, con introduzione di Mario Vegetti. Sul piano storico, con riferimento al pensiero antico, ne ho trattato in *Uomo*, Unicopli, Milano, 2019.

⁴ Fondamento, nella metafisica umanistica, è concetto diverso da Principio. Il Principio è costituito infatti da ciò da cui tutto deriva, ossia da ciò che è ontologicamente primo (per la metafisica umanistica l'eterno cosmo naturale, per la metafisica classica il divino trascendente), il Fondamento è costituito invece da quell'unico ente dotato di capacità onto-assiologica (l'Uomo), da cui soltanto può derivare ogni discorso relativo al senso ed al valore della realtà.

⁵ Il processo di scomposizione della propria tematica

vale anche per le scienze teologiche.

⁶ Da aristotelico, tuttavia, non posso fare a meno di notare che il tutto è per alcuni aspetti “anteriore” alla parte (es. Aristotele, *Politica*, I,2).

⁷ Emblematica in merito l'esposizione di C. Vigna, *Il frammento e l'intero*, Vita e Pensiero, Milano, 1999 (nuova edizione Orthotes, Napoli, 2016).

⁸ Mi sono recentemente soffermato su questa tematica in M. Migliori-L. Grecchi, *Tra teoria e prassi. Riflessioni su una corsa ad ostacoli*, Petite Plaisance, Pistoia, 2020.

⁹ Platone, *Repubblica*, 555 c-d; *Leggi*, 742 e.

¹⁰ Rinvio, per alcune interessanti discussioni in merito, a M. Migliori-L. Grecchi, *Fra teoria e prassi. Riflessioni su una corsa ad ostacoli*, Petite Plaisance, Pistoia, 2020.

¹¹ Alcune indicazioni in tal senso in C. Fiorillo-L. Grecchi, *Il necessario fondamento umanistico del comunismo*, Petite Plaisance, Pistoia, 2013.

* Nota della redazione

La nostra rivista ha cercato sempre di essere aperta alle più varie prospettive, e lo ha mostrato pubblicando nel tempo contributi tra loro in opposizione teoretica. E pubblicando anche un testo come quello che qui presentiamo. *Vita pensata* ha infatti una linea di fondo che è molto lontana da quanto Luca Grecchi sostiene in un testo che si presenta come un vero e proprio *Manifesto filosofico* sia nei contenuti sia nella forma apodittica della scrittura.

Condividiamo, naturalmente, la centralità della filosofia e della sua struttura metafisica e auspichiamo un rapporto equilibrato e non servile con i saperi scientifici. E tuttavia *Vita pensata* è anche uno spazio volto a costruire un paradigma antropodecentrico ed è quindi assai critico verso qualunque forma di *umanismo*. Al centro del lavoro teoretico che tentiamo c'è la filosofia intesa come indagine sull'essere, la verità e il tempo, *non* sul bene, che è questione storicamente determinata e soprattutto del tutto vincolata all'elemento umano.

La filosofia come metafisica si occupa dell'essere e non di quella sua infima e insignificante componente che è *Homo sapiens*. È questa la sua natura. In caso contrario sarebbe soltanto antropologia, scienze sociali, etica.

PARMENIDE E IL TEMPO. CONTRO LA LETTURA NICHILISTICA DELL'ELEATISMO

di

NOEMI SCARANTINO

Il Tempo è l'identità della linea generata dagli eventi e la differenza degli eventi generati. [...] Ogni variazione nasce dentro la continuità temporale dell'ente e ogni continuità è in divenire. [...] Ogni immagine-mondo stabile e perenne va sostituita dall'immagine-tempo che è la verità del mondo. Un tempo che non consiste soltanto nell'ordinata geometria lineare del *Xpóvoç* ma anche nel frattale sempre nuovo dell'*Aiów*¹.

Con queste parole Alberto Giovanni Biuso conclude il suo testo e con le stesse introduco il presente breve lavoro. La scelta è molto chiara e semplice: queste parole testimoniano l'essenza dell'oggetto di discussione del libro, ovvero l'*Aiów*. Strutturalmente il testo sembra disegnare una serie di elementi circolari: ogni capitolo presenta una conclusione che rimanda la discussione condotta al suo interno sempre all'*Aiów*. Questa scelta fa pensare a un tentativo dell'autore di mostrare tangibilmente ciò che il testo cerca di discutere, cioè la realtà del tempo sia come susseguirsi delle differenze nell'identità lineare del *Xpóvoç* sia come ritorno dell'identico nel ciclo dell'*Aiów*.

La chiusura del libro avrebbe potuto dunque essere l'introduzione – o anche la chiusura di uno dei capitoli – a testimonianza della ciclicità del testo all'interno del quale ogni elemento è discusso sempre in modo nuovo; «poiché comune (*ξυνόν*) è il principio e la fine lungo il bordo del cerchio»² (M.121 / DK 22 B 103).

Il tempo è unitario, conferisce unità a tutte le cose che in esso si trovano e manifesta la sua unitarietà nella coscienza umana, la quale si spiega nella forma del flusso temporale che unifica, tramite appercezione, i dati sensibili prove-

nienti dall'esterno, i quali portano già con sé una propria unità temporale. Il tempo della coscienza unifica l'unità della trascendenza nell'immanenza, la dota di senso e la percepisce non soltanto qui e ora ma nell'intera unità delle modalità temporali. La coscienza è unità appercettiva di percezioni, unità di enti, eventi e processi e, soprattutto, unità temporale dell'adesso, del già stato e del non ancora.

Husserl individua due tipi di appercezione: la prima permette di creare la cosa spaziale, la seconda il tempo oggettivo. Le oggettività spaziali individuali (gli oggetti della natura) si costituiscono mediante appercezione a partire dagli oggetti di sensazione attraverso il momento di datità dell'individuo spaziale seguito dalla percezione soggettiva. I dati sensibili sono i rappresentanti appercettivi atti a formare l'unità di intuizione, la quale non è mai formata da frammenti sparsi ma da dati di sensazione che trovano significato a partire dai cinque sensi del corpomente. Questo tipo di appercezione dei dati sensibili, che hanno ognuno una posizione nello spazio, forma la cosa spaziale.

Il secondo tipo di appercezione riguarda l'unità di appercezione delle cose spaziali che avviene all'interno del flusso di coscienza, dove si individua il tempo oggettivo delle datità. Tutto ciò che si dà spazialmente e che diventa, per un corpomente percipiente, cosa spaziale tramite appercezione dei dati di sensazione, porta con sé un tempo che è il suo proprio tempo ma che diviene tempo per il corpomente grazie all'appercezione che unifica le cose appercepite spazialmente. Questa appercezione temporale che lavora su quella spaziale, unifica gli individui spaziali sotto un unico tempo che non è il loro puro tempo oggettivo ma è il tempo oggettivo che acquista senso nel flusso di coscienza, è il tempo oggettivo che le cose acquistano per il corpomente,

Porta Rosa, Elea-Velia, IV secolo a.C.



grazie alla rappresentazione appercettiva che il tempo immanente coscienziale mette in atto.

Ciò non significa però che il tempo oggettivo e il tempo immanente si annullano l'uno nell'altro, infatti il tempo oggettivo si presenta anche fenomenicamente, come unità con la sua molteplicità non soltanto nel tempo delle datità ma anche nei tempi immanenti e secondo gli ordini temporali di questi. Immanenza e trascendenza coincidono così come coincidono intuizione empirica e appercezione, poiché tale coincidenza è garantita dalla forma del tempo, il quale non soltanto è tempo dell'immanenza e della trascendenza, ma è tempo unico che in essi, in diverse modalità, si dirama unificandoli e differenziandoli.

Tutto ciò ha senso solo e soltanto se si accetta l'unità dello spaziotempo attraverso, prima di tutto, la comprensione dello spazio e del tempo che

scaturisce dall'essere e dall'agire corporeo, diretto verso tutto ciò che il corpo non è – la sua differenza – ma senza il quale il corpo non potrebbe essere – la sua identità. *Zeitleib* e *Raumleib* – *corpotempo* e *corpospazio* – sono due parole che tentano di coniugare ciò di cui il corpo è fatto: lo spaziotempo, e ciò di cui lo spaziotempo è intriso: la materia e dunque anche la corporeità³.

Ogni ente è immerso nello spaziotempo, che è

l'altro da sé, ma allo stesso tempo di spaziotempo è fatto, poiché è parte di esso ed è capace di comprenderlo e di autocomprendersi come tempo e come spazio. L'unità dello spaziotempo permette al corpomente di dotare di senso il mondo e ciò che gli accade attraverso la percezione sincronica e diacronica delle cose: la sincronia presuppone l'identità temporale e permette allo spazio di essere ciò che offre la differenza fra due enti identici e contemporanei, la diacronia presuppone l'identità spaziale e permette al tempo di essere la differenza che distingue due eventi identici e localiz-

zati nello stesso spazio.

Spazio e tempo sono un'unica realtà in senso metafisico e originario e non nel senso della teoria della relatività o dell'invarianza, la quale vede il tempo unito allo spazio solo come sua quarta dimensione, determinata dall'osservazione e misurazione della velocità della luce. Il tempo decade a illusione a causa di errori, dal punto di vista metafisico-ontologico, come la matematizzazione, la spazializzazione, la riduzione chimico-fisica della temporalità.

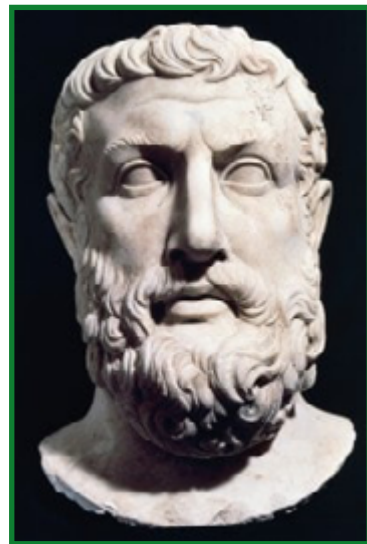
Biuso individua alla base di questi errori dei presupposti eleatici carichi di convinzioni eternaliste e atemporali; tuttavia, credo sia possibile affermare che tali presupposti di base sono estremizzazioni dell'eleatismo parmenideo, non sempre corrette e accettabili. Lo stesso Biuso, più avanti, infatti afferma

se l'eternalismo è la concezione secondo cui tutto ciò che esiste è sempre presente in ogni sua parte sulla linea del tempo, questo non implica l'analogia con lo spazio, per il quale luoghi diversi esistono simultaneamente, ma si può intendere anche come una radicale continuità nell'accadere, al cui interno passato, presente e futuro non costituiscono strutture ontologiche separate ma il darsi e lo svilupparsi di una struttura omogenea e insieme plurale, identica e insieme differente⁴.

Nonostante Biuso si esprima in questi termini – che condivido – sulla questione dell’eternità, allo stesso tempo persiste nel sostenere che l’eternità della dottrina di Parmenide sia carica di atemporalità, la stessa da cui scaturisce la fisica moderna e contemporanea. Come Biuso credo che l’eternalismo e, in generale, l’eternità non possono essere intesi solamente come un tentativo di eliminare e relegare a illusione il tempo, tuttavia diversamente da Biuso ritengo che non sia assolutamente possibile additare l’eleatismo come causa di tali esiti. L’eternità eleatica va infatti discussa nella sua originarietà e liberata dalle catene che la legano alle estremizzazioni della scienza moderna e contemporanea.

Il fr. 8, vv. 2-6, di Parmenide è ciò da cui derivano le estremizzazioni; esso dice: «ὥς ἀγένητον ἔδν καὶ ἀνὼλεθρόν ἐστιν, ἐστὶ γὰρ οὐλομελές τε καὶ ἀτρεμές ἡδ’ ἀτέλεστον· οὐδέ ποτ’ ἦν οὐδ’ ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν, ἔν, συνεχές» «che l’essere è ingenerato e imperituro, è infatti tutto intero in ogni parte, immobile e privo di fine. Non è stato un tempo né sarà, giacché è ora tutto insieme ad un tempo e nel medesimo luogo, uno, continuo»⁵. Le parole di Parmenide annunciano l’Essere come mai generato e incorruttibile, perfetto e non manchevole di nulla, sussistente in sé e per sé, immobile e senza fine (ἀτέλεστον) in un duplice senso: non perisce e quindi manca di una fine ma al contempo manca anche di un fine verso cui tendere, in quanto è un intero compiuto. Quest’Essere è necessariamente mai stato e mai sarà; esso è ora, adesso nella sua compiutezza e pertanto tiene tutto in sé ed è in sé, configurandosi come ὁμοῦ πᾶν: tutto insieme a un tempo ma anche tutto insieme nel medesimo luogo. L’Essere è uno ed è tutto, è ora, perfetto e continuo (συνεχές) ed eterno.

L’eternalismo e il concetto di eternità non emergono dal poema di Parmenide in forma esplicita, in quanto si ricavano dalle informazioni offerte dal fr. 8, le quali non sembra facciano riferimento a una assoluta atemporalità, quanto piuttosto a una *compiutezza di tempo* nell’Essere stesso che lo ingloba e con cui viene a coincidere. In Parmenide non esiste una struttura temporale separata dall’Essere ma ciò non significa che non esista il tempo, dacché l’Essere stesso è il tempo nella



totalità unita, continua e incessante delle sue dimensioni temporali. L’Essere non era e mai sarà ma è ora, adesso, non in un presente vuoto di senso ma in un presente eterno che tutto ingloba, anche le modalità del passato e del futuro. L’eternità che emerge dalle parole di Parmenide è ben diversa dall’eternità della fisica relativista, poiché è da intendere come insieme compiuto e incessante di tutto il tempo che l’Essere stesso è. Più avanti Parmenide afferma infatti che l’Essere non potrà mai trovarsi nel futuro, così come non può mai essere stato in un passato, parole che sottolineano la non esistenza di una struttura temporale da esso separata e che ne determini il divenire. Se l’Essere è eterno, l’eternità esiste necessariamente nell’identità all’Essere, *infatti se questa fosse atemporalità, l’Essere ammetterebbe in sé una negazione, configurandosi così come non-Essere e questo non è possibile*. La coincidenza di Essere e tempo salva la dimensione eterna del tempo a discapito della linearità irreversibile, *ma non nega il tempo*. Riconoscere l’unità di Essere e tempo non significa negare il tempo ma ontologizzarlo radicalmente, perché se si negasse il tempo nella sua totalità si negherebbe anche il suo identico, cioè l’Essere stesso. Il tempo è relegato all’Essere, all’eterno e alla sola dimensione dell’identico, cionondimeno esiste. Se si postula che la fisica moderna e contemporanea derivi molti esiti dall’eleatismo parmenideo, allora il suo errore consiste nel non aver compreso la radicalità ontologica di Parmenide, finendo per ridurla in una concezione comoda e

atta a prestarsi da terreno fertile per teorie volte alla matematizzazione del tempo e alla eliminazione della realtà ontologica del tempo – ben esistente in Parmenide – a favore della sua natura semplicemente illusoria, rintracciabile sì nel poema parmenideo ma *solo* a livello della δόξα e non nel poema nella sua totalità.

In altre parole, non intendo assolutamente negare la ferma posizione parmenidea che vede nel tempo lineare, appartenente al cosiddetto mondo della δόξα, una mera illusione del pensiero comune e dunque un non-Essere, ma questa considerazione non si estende appunto all’eternità che l’Essere stesso è; essa non è un’illusione ma una realtà ontologica determinata. Pertanto, ciò che fa la fisica moderna e contemporanea è estendere il concetto di illusione del tempo in quanto espressione della δόξα a tutto il tempo nella sua totalità, il quale smette di avere una propria realtà ontologica.

La spazializzazione, come anche ritiene Biuso, è un altro errore che estremizza il poema parmenideo. Come già affermato, Parmenide definisce l’Essere ὁμοῦ πᾶν, ovvero tutto insieme ad un tempo ma anche tutto insieme nel medesimo luogo; ciò significa che l’Essere non soltanto è tutto il tempo ed un uno-tutto secondo la modalità dell’unico tempo eterno, ma è anche la totalità spaziale e pertanto, essendo lo spazio, resta sempre nel medesimo luogo configurandosi immobile e racchiudendo tutto in unità anche spaziale. Ὅμοῦ significa sia nel medesimo luogo sia ad un tempo e il fatto che Parmenide l’abbia utilizzato senza uno specifico riferimento ha condotto molti esperti a tradurlo con il suo significato generico di “insieme”, ma ciò non impedisce di poterlo riconsiderarlo come unità del suo significato spaziale e temporale. L’Essere è inoltre συνεχές (continuo), intendendo συνεχές sia nel suo significato di essere ciò che tiene insieme sia in quello di essere un continuo di spazio e di tempo.

Spazio e tempo sono in Parmenide un’unica realtà ontologica in seno all’Essere e nella loro identità all’Essere e ciò ha condotto la fisica moderna e contemporanea a estremizzare la questione fisicizzando e naturalizzando l’Essere, riducendo ogni cosa alla sola dimensione spaziale facilmente calcolabile e il tempo a una quarta dimensione dello spazio, anch’esso dunque cal-

colabile e misurabile in termini di velocità.

Il limite di Parmenide consiste nell’aver relegato tutto alla sfera dell’Essere e alla sola dimensione dell’identità, cionondimeno così facendo l’eleata non pare dichiarare la non esistenza delle fondamentali realtà ontologiche, in quanto queste coincidendo con l’Essere che è ed esiste necessariamente esistono anch’esse. L’ontologia parmenidea basa la sua struttura su presupposti esistenziali oltreché predicazionali, pertanto il verbo essere è sempre da intendere a livello esistenziale: *l’Essere è e quindi esiste e tutto ciò che è identico ad esso non soltanto è Essere ma è e quindi esiste*.

L’ontologia parmenidea perde il suo senso nella teoria della relatività divenendo il punto forte per la fondazione di un eternalismo atemporale che annulla l’esistenza ontologica del tempo riducendolo a mera illusione e a costante matematica reversibile. Il limite di Parmenide, si è già detto, consiste nella negazione del tempo fluente, del mutamento e del movimento e questo si estende alla negazione di ogni forma di divenire e molteplicità, in quanto queste in termini predicazionali contraddicono la vera e unica struttura ontologica dell’Essere e in termini esistenziali, non essendo identici all’Essere, rischiano di essere un non-Essere che non ha esistenza ontologica accanto all’Essere; cionondimeno credo che gli elementi del divenire fenomenico siano più vicini ad essere delle illusioni appartenenti alla δόξα che mero non-Essere, ma di questo si discuterà a breve.

A questo punto occorre sottolineare che pur affermando l’esistenza in Parmenide di una forma del tempo è necessario però rendersi conto delle difficoltà di tale dottrina a partire dai suoi limiti ben analizzati e dispiegati da Platone, il quale, lungi dal commettere un totale parricidio, compie un parricidio “mancato” atto a incrementare le realtà negate da Parmenide e ad argomentare una *diversità tra l’Essere e il tempo*, il quale continua così ad avere il proprio statuto ontologico autonomo ma partecipa dell’Essere per dirsi esistente sia linearmente nel mondo fenomenico sia come struttura dell’essenza (οὐσία) dell’Essere stesso.

Ritornando ad Αἰών, Biuso argomenta giustamente che le tre leggi della termodinamica sono



lo sguardo intelligente e comprensivo sulla e della realtà intima del cosmo, in quanto colgono la permanenza e il dinamismo della materia che sempre è e sempre diviene. La prima legge postula la permanenza di ciò che è attraverso la formulazione del principio di conservazione dell'energia; la terza legge si pronuncia contro l'affermazione della possibilità di assenza di mutamento affermando l'impossibilità di giungere allo zero assoluto; la seconda legge è la più importante e fondante, dacché postula l'essenzialità della differenza accanto all'identità e dell'irreversibilità del tempo: è la legge dell'entropia, la quale oltrepassa la dinamica classica accettando la realtà delle trasformazioni in quanto è la misura del grado di disordine di uno o più enti all'interno di un sistema chiuso.

Se la fisica classica e quella relativistica negano la realtà del tempo, esso rappresenta tuttavia il tessuto più intimo della materia, quello di cui gli enti sono composti, compreso l'ente umano. Il divenire è lo sfondo, la sostanza, la dinamica sia della mente umana sia della natura. L'esistenza è comprensibile soltanto perché diviene e in quanto divenire. Che qualcosa *ci sia* significa che una parte della materia sta mutando rimanendo ciò che è. Comprendere tale dinamica vuol dire utilizzare con lucidità il dispositivo concettuale dell'identità che permane e della differenza

che trasforma. L'essere è assoluta identità ed è assoluta differenza⁶.

In queste affermazioni, che condivido, è nuovamente presente un riferimento alla negazione del tempo da parte della fisica moderna e contemporanea, riferimento che intendo ricondurre alle affermazioni di Biuso, da me non condivise e già precedentemente discusse, su una presumibile derivazione dall'eleatismo della fisica moderna e contemporanea.

All'interno della tetralogia dedicata al tempo, spesso Biuso tende a inserire la dottrina eleatica all'interno dei cosiddetti "nichilismi atemporal", dove per l'appunto troviamo le correnti fisiche moderne e le filosofie neo-eleatiche, definite da Biuso direttamente "fisiche parmenidee" e quindi, necessariamente, nichiliste tanto quanto la dottrina parmenidea da cui sembrano prendere spunto. Pertanto se precedentemente ho già tentato di allontanare, nei limiti del possibile, l'ontologia eleatica dalle fisiche moderne e contemporanee, adesso intendo invece difendere Parmenide dal nichilismo che gli viene imputato.

Il nichilismo nasce laddove un pensiero tende alla negazione categorica dell'esistenza e da questo alla negazione di ogni conoscenza e discorso conoscitivo. La filosofia di Parmenide non pare sotto nessun aspetto tendente al nichilismo né direttamente nichilista, in quanto il pensiero eleatico non si fonda sulla negazione ma solo e assolutamente sull'affermazione; è infatti possibile riassumere la dottrina parmenidea in una sola e significativa lettera: è.

La dottrina ontologica di Parmenide è una dottrina dell'«è», è una dottrina dell'affermazione che tende ad affermare l'assoluta esistenza della realtà attraverso una ferrea "logica" dell'identità, la quale conferisce esistenza a tutto ciò che si identifica con l'Essere che è. Si potrebbe allora obiettare giustamente il fatto che Biuso individui il nichilismo nel trattamento riservato da Parmenide al mondo fenomenico, dunque nella negazione del divenire, del tempo fenomenico e nella convinzione che tutto ciò che effettivamente esiste è illusorio; anche in questo tuttavia non c'è traccia di nichilismo.

Parmenide considera il divenire, il tempo e le cose appannaggio della cosiddetta "via della

δόξα" e quindi del mondo vissuto dagli uomini; cionondimeno questo mondo opinabile non è dichiarato come non esistente. Il fatto che il mondo fenomenico sia illusorio non può indurre a pensare che per Parmenide sia inesistente, poiché l'unica cosa che non esiste è il non-Essere. Il mondo della δόξα è semplicemente il luogo dell'errore, dove genericamente si discute delle cose senza la consapevolezza che queste siano in realtà un'unica cosa, cioè l'Essere. Il mondo della δόξα discute delle cose, etichettandole ora essere ora non-essere, ma non sta realmente discutendo né dell'Essere né del non-Essere; la via della δόξα sta infatti tra l'Essere e il non-Essere e pertanto è percorribile. Parmenide stesso afferma che bisogna conoscere le opinioni degli uomini per riconoscerne l'illusorietà, in modo da superarle e guardare alle cose come Uno e di queste dire solamente «è». Il giorno e la notte, ad esempio, non sono infatti l'uno Essere e l'altro non-Essere, entrambi sono l'Essere e sono identici nell'Essere, ma la mente umana li distingue erroneamente, relegando la conoscenza a una mera opinione.

La δόξα è percorribile e i fenomeni che la costituiscono, pur essendo illusori, esistono: sono Essere ma bisogna saperlo comprendere. Gli uomini affermando che alcune cose sono e altre non sono stanno comunque discutendo dell'Essere, seppur nel modo sbagliato, e non stanno discutendo del non-Essere, in quanto farlo è impossibile. Se il mondo fenomenico è illusorio ma esiste, se occorre percorrere la via dell'opinione, se il discorso umano, anche se erroneamente, discute necessariamente l'Essere perché il non-Essere è indicibile ed è un nulla impensabile, allora il nichilismo decade.

L'illusione e la non-esistenza non coincidono, la δόξα e il non-Essere non sono la stessa cosa, quindi il nichilismo non è postulabile. È anche vero che la δόξα non coincide neanche con l'Essere, ma non essendo neanche un non-Essere non è possibile rintracciare segnali di nichilismo.

Non si può a mio avviso neanche parlare di "nichilismo atemporale", che è ciò che nello specifico sostiene Biuso, in quanto il tempo fenomenico è qualcosa che appartiene alla δόξα, al mondo in cui gli uomini si trovano a nascere e morire, pertanto è anch'esso illusione ma non

un non-Essere. Del tempo infatti si deve affermare «è», in quanto è anch'esso Essere ma non nel modo in cui lo esprimono gli uomini. Se del tempo si deve dire «è», allora il vero tempo è l'eternità che l'«è» esprime; se il tempo è l'eterno e se l'Essere è eterno, allora il tempo è l'Essere che appunto è eterno. Ancora, se illusione e non-Essere non sono identici, se il tempo è illusione, allora il tempo non è non-Essere ma soltanto illusione e quindi opinione; se del tempo non può dirsi che non è, poiché il non-Essere non esiste e non si può dire né pensare, allora il tempo «è» semplicemente e se «è» coincide con l'Essere nell'unica forma ammissibile: l'eternità immutabile e perfetta.

Se come affermavo in precedenza *l'Essere è e quindi esiste e tutto ciò che è identico ad esso non soltanto è Essere ma è e quindi esiste*, allora il tempo necessariamente esiste. Il tempo esiste nella modalità dell'Essere eterno e pertanto non è possibile sostenere nessuna ipotesi che vede in Parmenide un nichilista atemporale, poiché se così fosse il tempo dovrebbe non esistere in assoluto e così facendo distruggerebbe l'Essere stesso. Se l'Essere è eterno, l'eternità esiste necessariamente nell'identità all'Essere, infatti se questa non esistesse, o meglio, se l'eternità fosse atemporalità, ossia una mera negazione del tempo, l'Essere non sarebbe né ora, né prima, né mai configurandosi così come un mero non-Essere e questo non è possibile.

In conclusione, il nichilismo sostiene il non-Essere mentre la filosofia di Parmenide è puramente e rigidamente affermativa, pertanto è scevra da nichilismi generali e anche da nichilismi particolari, come il nichilismo atemporale.

Note

A.G. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016, p. 117.

² *Eraclito: la luce dell'oscuro*, a cura di G. Fornari, Olschki, Firenze 2017, p. 35.

³ A.G. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, cit., p. 13.

⁴ Ivi, p. 28.

⁵ Trad. mia.

⁶ A.G. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, cit., p. 45.

BIOPOLITICA E ABORTO TRA STATO E MOVIMENTI SOCIALI

di

EVA LUNA TURINO

*Dove sono Ella e Kate
morte entrambe per errore
una di aborto, l'altra d'amore. (...)
Dormono, dormono sulla collina.
Dormono, dormono sulla collina.
Fabrizio De André, La collina (1971)*

Tempo fa un professore dell'Università di Catania raccontò a lezione a me e ad altri suoi alunni un breve apologo, il quale scoprii successivamente essere stato scritto dal saggista ed accademico americano David Foster Wallace¹, e che adesso vorrei riportare: «Ci sono due pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: «Salve, ragazzi. Com'è l'acqua?» I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa «Che cavolo è l'acqua?»». Il seguente testo si propone di esporre l'idea per cui l'acqua della nostra contemporaneità sia composta, in parte, anche dalla Biopolitica, meccanismo che sottende moltissime delle dinamiche sociali, economiche, politiche e culturali in cui nasciamo e in cui diventiamo le persone che siamo; la nostra totale immersione in queste dinamiche fa sì che i nostri occhi risultino spesso ciechi davanti ad essa, nonostante si articoli in sempre più numerose istituzioni, strutture sociali, legislazioni, discorsi e misure amministrative².

Nonostante del termine non esista un'univoca definizione, è comunque possibile affermare che per biopolitica si intenda l'ingerenza della politica e delle amministrazioni statali all'interno delle questioni private, del singolo, biologiche e corporali; l'intrusione legislativa su dinamiche e scelte che dovrebbero spettare esclusivamente alla persona.

È sempre attuale ed importante l'analisi di questo termine che, attraverso l'unione dei concetti di *bios* e *pólis*, tenta di comprendere – nel dupli-

ce senso di capire e di portare in sé - la sempre più sfumata distanza tra la dimensione del pubblico e quella del privato, tra lo statale e l'individuale, la cui contemporanea interdipendenza non riesce sempre ad essere colta dalle categorie politiche classiche e tradizionali. Con il termine biopolitica si possono infatti analizzare e spiegare fenomeni anche molto diversi tra loro come la regolamentazione dei vaccini, l'amministrazione statale del cambiamento di sesso delle persone transgender o addirittura la gestione dell'emergenza migratoria; ciò che accomuna tutte queste dinamiche è di appartenere alla categoria dei «fenomeni politici nei quali ne va direttamente della vita biologica degli uomini, dell'uomo in quanto essere vivente»³.

Michel Foucault e le origini del termine

Pioniere del discorso biopolitico fu Michel Foucault che descrisse la biopolitica come «il modo in cui si è cercato, a partire dal XVII secolo, di razionalizzare i problemi posti alla pratica di governo dai fenomeni propri di un insieme costituiti in popolazione: salute, igiene, natalità, razze...»⁴, definendola quindi come una modalità di relazione del potere volta all'amministrazione dei corpi e alla gestione calcolatrice/regolatrice delle vite umane e fondata sul controllo della vita biologica dei cittadini, divenuta oggetto di mire e politiche statali.

«Si apre così l'era di un «bio-potere»⁵, l'era di un nuovo modo di razionalizzare i problemi della popolazione tramite la subordinazione dei corpi. Questo biopotere, secondo Foucault, agevola l'ascesa del capitalismo poiché inserisce le dina-

miche del vivente all'interno dei meccanismi di produzione e vendita, allineando i fenomeni biologici e sociali alle esigenze di mercato. Il capitalismo, richiedendo il massimo della resa con il minimo dei costi, presuppone che chi sta alla base della piramide produttiva - gli uomini - possa costantemente donare prestazioni eccellenti e ciò può avvenire solo tramite una buona salute: proprio da questa esigenza economica nascerebbe la preoccupazione per la riproduzione, la mortalità, la longevità e la prevenzione della popolazione. Difatti ad una maggiore emancipazione dal punto di vista religioso o economico, data dal liberismo e dal liberalismo, si inizia a contrapporre una capillare azione amministrativa e legislativa su aspetti neutri solo in apparenza, come il controllo demografico e la salute pubblica⁶.

In questo contesto la morte e la sessualità divengono oggetto di studi, controlli e regolamentazioni capillari da parte del potere: la prima poiché è l'ultimo intimo baluardo rimasto interamente fuori dal controllo statale, non governabile e difficilmente sfruttabile, considerando che la gestione biopolitica della vita non può ovviamente avvenire dove c'è la morte; la seconda perché rappresenta un ponte tra la singola persona e la popolazione di cui fa parte, poiché dalle abitudini sessuali del singolo non dipende solo la sua salute ma anche la riproduzione della specie e i tassi di crescita della popolazione⁷.

Si capovolge la visione per cui l'uomo era l'essere per eccellenza dotato di conoscenza. Da soggetto del sapere ne diviene oggetto: di studi, di statistiche, di esami. Del binomio potere-sapere egli è l'inconsapevole protagonista, ormai studiato da tanti punti di vista quante sono le discipline: economia politica, psichiatria, demografia, biologia, sociologia ecc. Tutti questi saperi – pretendendo di essere portatori di verità scientifiche - inducono un assoggettamento protratto e giustificato da interventi politici, economici e di moralizzazione che poi stanno alla base di alcune istituzioni come prigioni, fabbriche, scuole e ospedali che producono e controllano i costumi e le abitudini dei cittadini. Foucault tenta di porre ad evidenza come la verità e il potere stiano in un rapporto di reciproca influenza, complicità e im-



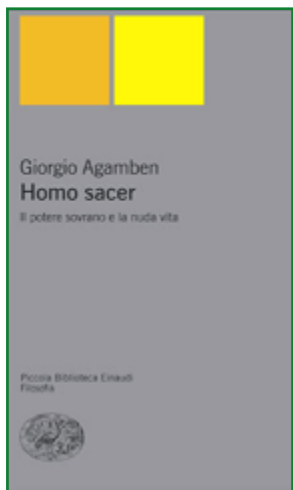
Michel Foucault

plicazione, arrivando alla «caduta dell'illusoria indipendenza del sapere dal potere»⁸.

L'aborto come concreta coercizione biopolitica

Le legislazioni che regolamentano l'aborto - vietandolo, criminalizzandolo o solo concedendolo fissando dei criteri di legittimità - si innestano e si sviluppano all'interno del paradigma biopolitico. Non solo all'interno della sfera della sessualità la maternità - in quanto fase di produzione e di continuazione della specie - è il momento prediletto del controllo statale, ma l'interruzione di gravidanza tocca l'altro grande limite dell'amministrazione centrale: la morte. Tramite la regolamentazione dell'aborto lo Stato ruba alla donna il potere su questi due importanti elementi e si insinua in entrambe queste private ed intime realtà.

L'idea cardine che vorrei sostenere è che l'amministrazione dell'aborto non derivi realmente da interessi morali verso il feto – la cui importanza è una costruzione culturale che muta nel tempo e nello spazio – e neanche dalla preoccupazione di preservare la specie umana (già in sovrabbondanza su questo pianeta), ma dal tentativo dell'autorità statale di mantenere il suo potere sul corpo e sull'erotismo delle donne. Essendo uno degli aspetti fondanti dei regimi biopolitici quello di sovrapporre conoscenze mediche e legge, le donne – divenute oggetto di studi biologici, scientifici, psicologici – verranno non solo costantemente vessate da norme ed imposizioni non giuridiche (volte a normalizzare e soggettivare i «comportamenti devianti» della loro sfera intima e sessuale), ma anche amministrate da legislazioni statali che si prenderanno carico del



nesso femminile poiché esso sarebbe «fornitore di materia sia dal punto di vista biologico che da quello giuridico»⁹.

La gravidanza, allontanata dall'atmosfera pudica e misticheggiante che sin dall'antichità la avvolgeva, iniziò ad essere osservata e trasformata in oggetto di studi e conoscenze medico-scientifiche tra

la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Il parto iniziò ad essere osservato nei suoi momenti e nelle sue componenti più intime, e questo processo conoscitivo si istituzionalizzò nella seconda metà del XVIII secolo con la nascita dei primi reparti di maternità e delle prime scuole di ostetricia; il punto di svolta si ebbe però con l'invenzione dell'ecografia, strumento che rese pubblico ciò che prima era esclusiva prerogativa di percezione materna¹⁰. In parallelo a questo processo di inculturazione si sviluppò piano piano la visione della donna come contenitore della crescita fetale, spostando l'attenzione dalla madre al nascituro, interpretato ormai come forza-lavoro in potenza. «Questo passaggio, questo cambio di sguardo si inserisce in una preoccupazione demografica, che coincide con l'idea che le nazioni saranno più forti quanto più sarà cospicuo il numero dei loro cittadini e migliore la loro qualità»¹¹.

Il potere-sapere foucaltiano, già inserito nel generale studio della gravidanza, è vivo soprattutto nei discorsi della fazione antiabortista *pro-life*, che ha storicamente mobilitato argomentazioni giuridiche e scientifiche basate su pretese di verità labili tanto quanto le opinioni dei suoi sostenitori. Il principale argomento proposto dal fronte antiabortista è il valore sacro della vita; esso, però, muta in base alle epoche e alle culture: oggi c'è una grande esaltazione del valore della vita infantile quando fino agli anni '70 del secolo scorso non era ancora stata proibita per legge la partecipazione dei bambini alla guerra; ciò significa che il valore attribuito alla vita infantile, promulgato dalla Chiesa cattolica (prin-

cipale fonte dei missionari *pro-life*) come valore primario e fondamentale di una società che possa dirsi «giusta», in realtà non è così universale ed è relativo ai contesti e sempre strumentalizzato¹². Potrebbe inoltre risultare contraddittorio, da parte del fronte antiabortista, circoscrivere l'importanza della vita all'esistenza intrauterina, considerando che la vita della madre non viene posta sullo stesso piano valoriale; tali contraddizioni sembrerebbero confermare la teoria secondo cui alle motivazioni morali proposte dal fronte antiabortista sottostiano invece ragioni biopolitiche e di controllo. Il non avere autorità sul proprio corpo è infatti una «specie di schiavitù»¹³, la quale priva le donne della loro libertà ed autonomia, costringendole a scegliere tra il rispetto della legge dello Stato e di Dio e la propria salute fisica e mentale.

La storia sanitaria, morale e giuridica dell'aborto è stata molto travagliata: per secoli si è praticato illegalmente in contesti terrificanti dove quasi sempre l'intervento – per via delle pessime condizioni igieniche e delle scarse conoscenze delle mammane e degli improvvisati dottori – procurava la morte anche della madre (ragion per cui molto spesso le gestanti preferivano concludere la gravidanza e ricorrere solo successivamente all'infanticidio). Grandi passi in avanti sono stati compiuti dal secolo scorso a oggi e in molti paesi del mondo, soprattutto occidentali, l'aborto è divenuto una pratica autorizzata dalla legge. Nonostante ciò, non sono poche le restrizioni legislative che permettono solo a una parte delle donne di poter realmente usufruire di questo diritto: in quasi tutti i paesi il termine di legalità dell'interruzione volontaria di gravidanza è la dodicesima settimana di gestazione (in alcuni è addirittura l'ottava, momento in cui moltissime donne non sono ancora a conoscenza di essere incinte); solo in alcune nazioni è concesso l'aborto con motivazioni di stampo psicologico, sociale ed economico – come il desiderio o meno della gestante di diventare madre o la volontà di portare avanti una gravidanza nonostante la giovane età, la situazione economica sfavorevole, il giudizio sociale negativo o il contesto familiare ostile – mentre nella maggior parte dei paesi le motivazioni da addurre a sostegno della propria deci-

sione devono essere la salvaguardia della salute della madre, la conoscenza tramite ecografia di gravi malformazioni del feto o (ma non in tutti i paesi) l'essere vittime di un abuso sessuale. Tutte le misure che abbiamo elencato sono volte al controllo della popolazione e del singolo, tramite la regolamentazione legislativa di una scelta biologica; possiamo addurre – dalla vastità di tali restrizioni e dall'animosità dei movimenti sociali di entrambi i fronti – che la problematica abortista sia ancora lontana dal concludersi, e che di conseguenza il discorso sulla biopolitica sia ancora attuale e intellettualmente e politicamente fecondo¹⁴.

A tal proposito non sono stati pochi gli studi sull'uso dell'aborto come mezzo di controllo di crescita della popolazione, in particolare nel 1964 Mumford e Kessel¹⁵, attraverso varie indagini statistiche, hanno concluso che l'aborto legalizzato era necessario in alcuni paesi non-occidentalizzati per il contenimento della crescita demografica, poiché l'uso di anticoncezionali ne era condizione necessaria ma non sufficiente. In questi casi il desiderio personale di non avere figli coincide con le necessità dei governi che «debbono fare i conti con le disastrose conseguenze di una crescita incontrollata della popolazione»¹⁶: risulta chiaro come siano i processi economici a sottostare alle regole della questione abortistica, e il corpo delle donne sia disciplinato e regolamentato in base alle esigenze demografiche ed economiche della nazione in cui vivono.

È necessario riflettere sulla possibilità di definire realmente democratico un paese in cui non vi è libera scelta in relazione a decisioni così importanti e intime. Non è necessario affermare che per l'esistenza di una società ogni membro deve sottostare ad alcune regole, per la salvaguardia della convivenza civile. Ciò che qui si tenta di problematizzare è la pretesa di controllo imposta ad alcuni aspetti della vita così personali da divenire una vera e propria violenza, tale da rendere difficile se non impossibile il libero sviluppo delle persone che a essa vengono sottoposte; l'essere umano viene spogliato delle sue capacità creative quando non gli viene data opportunità di scelta, quando la strada da percorrere è già solcata anche in scelte così significative¹⁷. Quindi in un contesto biopolitico – nel quale la vita si tra-

sforma in un dato, oggetto di statistiche e di politiche demografiche – dove va a finire il soggetto esperienziale, i suoi desideri e la sua volontà?¹⁸

Quando ad essere considerata degna d'importanza è solo la *zoè* dell'uomo/specie, dove va a finire la vita individuale, il *bios*?

I movimenti sociali nel dibattito sull'aborto

Toni Negri, intellettuale e politico italiano molto influente a livello internazionale, condivide il discorso foucaltiano al quale aggiunge che la biopolitica – oltre a essere il contesto di diffusione del potere centrale – è anche l'utero in seno al quale si forma e modella una Moltitudine cosciente della propria subordinazione che tenta di ergersi a soggetto rivoluzionario per conquistare spazi di autonomia non solo giuridica, ma anche quotidiana e decisionale¹⁹. Tale libertà si radica e viene rivendicata nel linguaggio, nei desideri, nella sessualità e nei corpi e tenta di resistere alla subalternità tramite una carica creativa e vitale. Questa Moltitudine si è storicamente concretizzata nei movimenti sociali, attori politici tramite cui le masse hanno dato voce alle proprie rivendicazioni, riconoscendo il comune bisogno di opporsi al controllo governativo soprattutto negli ambiti personali della propria esistenza. La «vita sfugge al potere senza posa»²⁰ anche grazie alle grandi lotte per i diritti sociali (alla vita, al corpo, alla felicità), diritti diversi da quelli economico-politici per cui si protestava negli scorsi decenni perché diverso è il potere contro il quale si lotta e maggiore è il suo grado di invasività nella vita quotidiana.

Il movimento femminista ha il merito di aver posto all'attenzione mediatica il fatto che la subalternità della donna fosse fundamentalmente un fatto politico, sociale e culturale, non biologico. Dagli anni '70 del secolo scorso il movimento si è indirizzato verso obiettivi concreti e quello della legalizzazione o depenalizzazione dell'Interruzione volontaria di gravidanza fu uno di questi: così videro la luce i movimenti *pro-choice*, a favore dell'autonomia decisionale della donna in ambito procreativo. Repertori d'azione del movimento furono le grandi manifestazioni di massa, l'organizzazione di aborti autogestiti, le autodenuce collettive²¹ e le proteste in difesa di specifici medici e donne processati per pre-

sunta Ivg. Tali azioni protestative furono accompagnate dalla nascita di associazioni e gruppi creati per dare sostegno legale, pratico ed emotivo alle gestanti, tramite la costruzione di un ampio sistema di consultori, corsi di self-help e di medicina alternativa. Fu infatti proprio il duro e ininterrotto lavoro di questi soggetti politici che – raccogliendo sempre più adesioni tra l'opinione pubblica e i partiti politici di sinistra – portò alla promulgazione di tutte le leggi sull'Ivg tra gli anni Settanta e Ottanta.

Nonostante grandi passi in avanti siano stati fatti dall'inizio delle lotte dei movimenti, queste non possono dirsi spente poiché esistono ancora moltissimi impedimenti all'accesso all'aborto per moltissime donne in tutto il mondo; tra questi contrasti in Italia appare oggi – oltre alla diffusissima obiezione di coscienza (nel 2008 in Basilicata i medici obiettori costituivano l'83,2% del totale nelle strutture pubbliche²²) e alla presenza dei *pro-life* nelle strutture sanitarie – il limite legislativo posto all'assunzione della pillola abortiva RU486 che, essendo capace di interrompere la gravidanza senza sottoporre la donna a intervento chirurgico, sarebbe fondamentale in un periodo nel quale a causa della diffusa epidemia da Covid19 doversi recare in ospedale o in clinica può essere rischioso, oltre che più invasivo. I movimenti sociali sono motori del mutamento sociale e la assoluta necessità dei movimenti *pro-choice* e la loro permanenza sullo sfondo politico contemporaneo deriva dalla persistenza di politiche pubbliche e statali che tentano di minare il diritto di autonomia decisionale e riproduttiva femminile²³.

Per la comprensione della situazione dei movimenti sociali italiani contemporanei è necessario lo studio di *Non Una Di Meno*, il movimento femminista più importante in Italia oggi. Come afferma lo stesso sito del movimento, una delle battaglie in cui esso ha investito e continua a investire moltissime delle sue risorse è quella per il diritto all'Ivg. *Non Una di Meno* collega il tema dell'aborto al più ampio discorso femminista sul diritto alla salute, interpretato come necessario all'autodeterminazione femminile sul proprio corpo e sui propri desideri. Dalla nascita del movimento sono stati organizzati molti eventi di protesta sia dislocati nelle varie città d'Italia



sia diffusi e coordinati su tutto il territorio nazionale. Per sostenere queste mobilitazioni è nato l'hashtag #MOLTOPIUDI194, a simboleggiare le richieste del movimento: personale medico obiettore fuori dagli ospedali pubblici, pillola abortiva RU-48619 accessibile e senza ospedalizzazione, costruzione di spazi autogestiti in cui condividere esperienze e reciproco sostegno, messa in discussione dei rapporti di potere e di genere anche all'interno degli ospedali, miglioramento dei servizi sanitari pubblici e dislocati territorialmente (specificatamente i consultori familiari)²⁴.

È necessario specificare che non mi propongo di criticare l'ingerenza legislativa nelle questioni private in ogni situazione o contesto, ma desidero porre all'attenzione dei lettori il fatto che la diffusione e la capillarità della biopolitica facciano sì che ormai non la si noti neanche più e che si dia per scontato che lo Stato abbia il diritto di legiferare su questioni così personali e intime. Siamo talmente immersi in questa ingerenza (che spesso si tramuta in violenza, fisica o psicologica che sia) da non porre neanche in dubbio la sua legittimità, da non chiederci se sia possibile un altro modo di vivere in uno Stato che non comprenda l'annullamento di alcune intime libertà. Ed è proprio in questo contesto di generalizzata cecità e accettazione che i movimenti sociali innestano il loro discorso e la loro lotta, problematizzando ovvietà ormai radicate nella nostra società.

Ciò che collega l'attuale situazione mondiale alla questione abortista è una problematizzazione di carattere sociale, costituzionale, filosofico: fino a che punto la libertà dei singoli individui può essere sacrificata in nome della sanità pubblica? L'uomo moderno è terrorizzato dalla morte e dalla malattia e le categorie di Agamben²⁵ di *zoé* e *bios* appaiono attuali e feconde: pur di non rinunciare alla nostra appartenenza alla *zoé*, alla

nuda vita, al mero fatto di esistere e respirare, sacrifichiamo il nostro *bios*, la nostra vita qualificata, che comprende le azioni che ci definiscono in quanto individui: lo stare insieme a chi amiamo, il lavorare, il viaggiare, il poter camminare all'aria aperta. In situazioni come queste lo Stato detiene un potere ampissimo sui suoi cittadini, tanto grande da poter prendere decisioni anche riguardo ambiti privatissimi²⁶.

Quando potremo tornare a quella che fino ad ora abbiamo ritenuto essere la nostra normalità, ci chiederemo se non sia stato rischioso lasciare un potere tanto capillare nelle mani dei vari governi e degli Stati. E – qualsiasi sarà la risposta a tale domanda – non potremo non essere almeno un pizzico spaventati dalla quantità di potere che lo Stato esercita su di noi, potendoci imporre di proseguire una gravidanza indesiderata o definendo perentoriamente la distanza fisica che dobbiamo mantenere da un nostro conoscente in fila al supermercato.

E cos'è questa se non biopolitica?

Note

¹ D. F. Wallace, *This is water*. Discorso pubblico tenuto al Kenyon College durante la sua cerimonia di diploma, 2005.

² D. D'Alessandro, *La vita del potere. Una storia filosofica e politica*, Morlacchi Editore U.P., Milano 2017.

³ L. Bazzicalupo, *Biopolitica: una mappa concettuale*, Carocci, Roma 2010, p. 20.

⁴ M. Foucault, *Biopolitica e territorio: i rapporti di potere passano attraverso i corpi*, Mimesis, Milano 1996, p. 23.

⁵ M. Foucault, *Storia della sessualità. Volume I, La volontà di sapere*, tr. di P. Pasqualino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2001, p. 124.

⁶ R. Campa, «Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre», in *Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas* (ISSN: 2353-3900), Vol. 3, Issue 1, 2015, pp. 125-170.

⁷ M. Foucault, *Storia della sessualità. Volume I, La volontà di sapere*, tr. di P. Pasqualino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2001, p. 124.

⁸ D. D'Alessandro, *La vita del potere. Una storia filo-*

sofica e politica, cit., p. 27.

⁹ C. Cossutta, «Maternità e biopolitica. Nodi di potere tra scienza e naturalizzazione», in *Districare il nodo genere-potere*, 21-22 febbraio, Trento 2014, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² L. Barajas Ramírez, «Fronteras de la biopolítica en el debate sobre el aborto», in *Eikasía Revista de Filosofía*, dicembre 2017.

¹³ R. Dworkin, *Il dominio della vita: aborto, eutanasia e libertà individuale*, tr. di C. Bagnoli, Edizioni di Comunità, Milano 1994, p. 141.

¹⁴ C. Flamigni, *L'aborto: storia e attualità di un problema sociale*, Pendragon, Bologna 2008.

¹⁵ Stephen Mumford ed Elton Kessel sono i dirigenti di due importanti associazioni americane, rispettivamente della *North Carolina-based Center of Research on Population and Security* e dell'*International Federation for Family Health*.

¹⁶ C. Flamigni, *L'aborto: storia e attualità di un problema sociale*, cit., p. 10.

¹⁷ J. L. Tejeda González, «Biopolítica, control y dominación», in rivista online *Espiral (Guadalaj.)*, vol. 18, n. 52, pp. 77-107, ISSN 1665-0565, 2011.

¹⁸ L. Barajas Ramírez, «Fronteras de la biopolítica en el debate sobre el aborto».

¹⁹ M. Hardt e A. Negri, *Empire*, Cambridge: Harvard University Press 2000; tr. di A. Pandolfi, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2002.

²⁰ M. Foucault, *Storia della sessualità. Volume I, La volontà di sapere*, cit., p. 126.

²¹ Famoso fu il *Manifeste des 343 salopes (Manifesto delle 343 puttane)* pubblicato in Francia nel '71, nel quale 343 donne – tra cui Simone de Beauvoir – dichiararono pubblicamente di aver scelto il ricorso all'aborto volontario in seguito a una gravidanza indesiderata.

²² C. Flamigni, *L'aborto: storia e attualità di un problema sociale*, cit.

²³ Per un approfondimento sui movimenti sociali *pro-life* e *pro-choice* consultare i siti web gestiti dagli attivisti www.prolife.it e www.prochoice.it.

²⁴ Per un approfondimento consultare il sito del movimento www.nonunadimeno.wordpress.

²⁵ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

²⁶ Per un approfondimento sul paradigma biopolitico consultare il testo di M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al collège de France anni 1978-1979*, a cura di F. Ewald, A. Fontana e M. Senellart, tr. M. Bertani e V. Zini, Feltrinelli, Milano 2005.

OVIDIO

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

Un Trionfo del Tempo sono le *Metamorfosi* di Ovidio¹. Sono *anche* tale trionfo. Questo libro fondamentale della cultura europea è infatti un'enciclopedia del mito e della storia, della vicenda umana nel Mediterraneo antico e delle passioni che sempre e ovunque accompagnano e costituiscono gli umani. Passioni narrate ancor prima che cantate.

Ovidio ha infatti scritto un romanzo, il primo romanzo dell'Occidente. Un romanzo libero dalla psicologia, un romanzo che narra in modo insieme oggettivo e fantastico gli eventi più vari, il più imprevedibile divenire. Medea, ad esempio, parla con se stessa facendo emergere un conflitto di tendenze che è espresso con profonda oggettività, senza nulla di languido, di molle, di psicologico, pervenendo a una potente e obiettiva analisi dell'interiorità. E anche quando diventa lacrimevole, Ovidio non è mai sentimentale. Dopo la vittoria di Ulisse e il suicidio di Aiace nel conflitto che li oppone per la conquista delle armi di Achille, un moderno avrebbe spiegato il perché, il come, le conseguenze di questo risultato grave e clamoroso. Ovidio, semplicemente, prosegue.

Anche le trasformazioni più bizzarre e impossibili appaiono plausibili sino alla naturalezza e quasi ovvie perché sono fondate su una decisa posizione antropocentrica, che non attribuisce alcun primato ed esclusività all'umano, il quale viene posto nella necessaria contiguità con i divini, con gli altri animali, con la natura, le cose, gli eventi che da lui non dipendono e ai quali invece è del tutto sottomesso mentre ogni ente è sottoposto alla potenza primigenia e infinita del



divenire e del tempo: «Fallitque volatilis aetas, / et nihil est annis velocius» «Nascostamente il tempo vola via, senza che ci se ne accorga, e nulla è più veloce degli anni» (X, 519-520; 413), e «nostra quoque ipsorum semper requiesque sine ulla / corpora vertuntur, nec, quod fumusve sumusve, cras erimus» «anche i nostri corpi si modificano continuamente, senza sosta, e domani non saremo più quello che siamo stati o che siamo» (XV, 214-216; 615), «tanta homines rerum inconstantia versat» «tanto l'instabilità di tutte le cose sbalotta l'uomo» (XIII, 647; 537) e «nihil est toto, quod perstet, in orbe» «in tutto il mondo non c'è cosa che duri» (XV, 177; 613).

Nessun antropocentrismo, nessun privilegio attribuito all'umano, anche perché tra tutte le specie viventi ed enti mondani *Homo sapiens* è il più distruttivo, un vero e proprio errore degli dèi e della natura. Questo «inmedicabile vulnus» (I, 190), questa incurabile ferita, va estirpata poiché «qua terra patet, fera regnat Erinys» «dovunque si estende la terra, impera selvaggia la Furia!» (I, 241; 17).

Dopo il diluvio che tutto travolge, una coppia rimane comunque viva per la sua giustizia profonda; dal suo operare tornano gli umani a popolare la Terra. Con effetti non molto diversi, però, fatti di miopia, angoscia, di passioni profonde, prima tra esse la passione amorosa che delle *Metamorfosi* è la vera padrona. Venere è ben conscia di questo suo potere ed esorta Cupido a far innamorare persino Ade, oltre che naturalmente Giove: «Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti / Victa domas ipsumque, regit qui numina ponti» «Tu vinci e domi gli dèi del cielo e lo stesso Giove, tu vinci e domi le divinità del mare e anche colui che regna sulle divinità del mare» (V, 369-370; 193). Se neppure gli dèi si sottraggono a tale potenza, come possono farlo gli umani? Una miriade di personaggi innamorati e di eventi intrisi di desiderio è la risposta di Ovidio a questa domanda. Terribile e dolorosa tra queste risposte è Medea, la quale è del tutto lucida nel suo ragionare, sa bene che cosa dovrebbe fare ma che cosa non è capace di fare. E «postquam ratio-

ne furorem / vincere non poterat» «quando vede di non poter vincere con la ragione quella folle passione» (VII, 10-11; 249), a essa si abbandona sino a sfidare ogni regola umana e ogni potenza divina, essa che è nipote del Sole.

Anche perché del tutto sottomessa all'amore e ad altre potenze, la vita umana è descritta con oggettivo disincanto, al modo dei Greci, al modo dei tragici. Una felicità perfetta – «sincera voluptas» (VII, 453) – non si dà nella vita e nelle menti, che sono intrise di «caecae / noctis» (V, 472-473), di tenebra densa. Ed è quindi vero, come appunto affermano Sofocle e gli altri tragici che «ultima semper / expectanda dies homini, dicique beatus / ante obitum nemo supremaque funera debet» «bisogna sempre aspettare l'ultimo giorno, aspettare la morte e il funerale, prima di dire che uno è stato felice» (III, 135-137; 99).

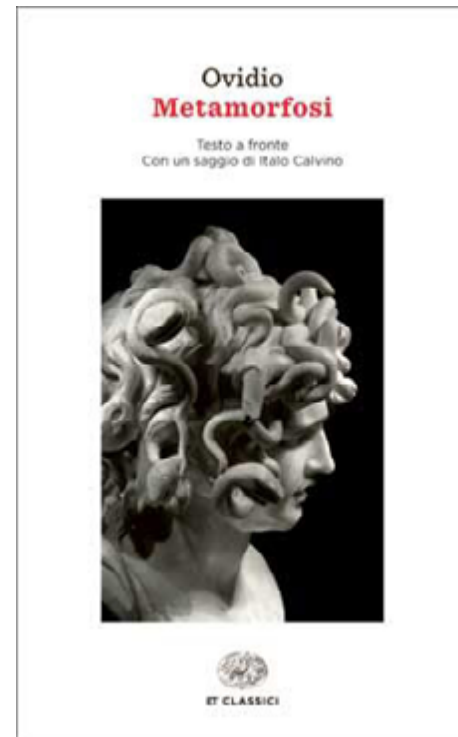
Lo strazio può arrivare a indurre chi lo subisce all'impossibile sogno di non essere mai stato, di non essere nato, come accade ad Atteone: «vellet abesse quidem, sed adest» «lui vorrebbe certo non esserci, ma c'è» (III, 247; 105) e può persino arrivare a compiangere un dio poiché, contrariamente agli umani, non può morire, non può mettere fine ai suoi giorni, come Ínaco dice alla figlia Io: «Nec finire licet tantos mihi morte dolores, / sed nocet esse deum, praeclusaque inaua leti» «E neppure posso por fine a così grande dolore uccidendomi: ho la sventura di essere un dio, la porta della morte mi è preclusa» (I, 661-662; 37).

Oltre a non poter morire, gli dèi sono sottomessi alla Necessità, come gli umani. Sono sottomessi alle potenze terribili, ctonie, alle Erinni, alle Furie. Tisífone, la tremenda Tisífone, è seguita nel suo cammino dal Pianto, dalla Paura, dalla Follia, dal Terrore. Tutte forme di Ἀνάγκη, potenza suprema. Agli dèi che non sono contenti della loro impotenza rispetto al destino di alcuni umani, Giove risponde «vos etiam, quoque hoc animo meliore feratis, / me quoque fata regunt» «anche voi dipendete dal destino e, se ciò vi consola, anche io» (IX, 433-434; 365). Se «ne-

que enim licet inrita cuiquam / facta dei fecisse deo» «nessun dio può annullare ciò che ha fatto un altro dio» (III, 336-337; 109), principio che viene ribadito nel XIV libro, è perché gli dèi tutti «rumpere quamquam / ferrea non possunt veterum decreta sororum» «non possono infrangere i ferrei decreti delle antiche sorelle» (XV, 780-781; 643), le Parche. Una descrizione di Ἀνάγκη che diventa splendida, terribile ed epica nelle parole che Giove rivolge a Venere, la quale vorrebbe salvare il proprio discendente Giulio Cesare da morte violenta: «Sola insuperabilis fatum, / nata, movere paras? Intres licet ipsa sororum / tecta trium! Cernes illic molimine vasto / ex aere et solido rerum tabularia ferro, / quae neque concussum caeli neque fulminis iram / nec metuunt ullas, tuta atque aeterna, ruinas» «Da sola, o figlia, vorresti cambiare il destino contro il quale nessuno può nulla? Vai pure di persona nella dimora delle tre sorelle, e lì vedrai il poderoso archivio del mondo, fatto di bronzo e di solido ferro, che non teme né le scosse del cielo né l'ira del fulmine né, sicuro ed eterno, qualsiasi altra rovina» (XV, 805-812; 645).

Ma anche Ἀνάγκη, anche le Parche sono forma, segno e strumento della potenza vera e suprema, che è il Tempo, che è il divenire, che è – nel linguaggio contemporaneo – la termodinamica. La prima delle sue leggi è infatti il vero fondamento filosofico e concettuale delle *Metamorfosi*, presente ovunque e sempre confermata. Ovidio infatti ci mostra -scrive Bernardini Marzolla- «come ogni evento umano lasci immutata la *summa*» (XIX), «come tutto si trasformi e nulla si distrugga» (XLII). Il primo principio è espresso con la densa efficacia della lingua latina: «Omnia mutantur, nihil interit» «Tutto si trasforma, nulla perisce» (XV, 165; 613) perché niente nasce dal niente e nulla muta nel nulla:

«Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reparat natura figuras;
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,
sed variat faciemque novat; nascique vocatur
incipere esse alid, quam quod fuit ante, morique



desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa,
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.
nil equidem durare diu sub imagine eadem
crediderim»

«E anche la forma non dura, a nessuna cosa, e la natura, che tutto rinnova, ricava dalle figure altre figure. E nulla perisce nell'immenso universo, credete a me, ma ogni cosa cambia e assume un aspetto nuovo. E nascere noi chiamiamo cominciare ad essere una cosa che non si era, e morire cessare di essere la suddetta cosa. Anche per questo si trasferisce di là e quello di qua, il totale è sempre lo stesso. Sì, io credo che nulla conservi a lungo lo stesso aspetto» (XV, 252-260; 617).

Imago, aspetto e forma vengono enunciati sin dal primo verso del lungo romanzo e poema: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora» «L'estro mi spinge a narrare di forme mutate in corpi nuovi» (I, 1-2; 5). I corpi, i singoli enti, sono espressioni transitorie di forme la cui ontologia consiste nell'essere appunto mutevoli, divenienti, temporali e cangianti. Non solo le forme umane, non soltanto quelle animali, non le vegetali ma anche le forme minerali sono invol-

te nel tempo e dal tempo, in una vera e propria geologia dinamica della quale l'Etna – uno dei tanti casi – è espressione «nec, quae sulphureis ardet fornacibus, Aetne / ignea semper erit; neque enim fuit ignea semper» «e l'Etna che butta fuoco dalle sue fornaci sulfuree non sarà sempre fiammeggiante, e infatti non è stato sempre fiammeggiante» (XV, 340-341; 621).

Prima della chiusa encomiastica, gran parte dell'ultimo canto consiste in una sorta di *de rerum natura* di impianto empedocleo, eracliteo e pitagorico, fondato sulla continua trasmutazione degli stessi elementi e quindi sulla conseguenziale esigenza di non divorare animali, i cui corpi sono la manifestazione attuale di una forma che può essere stata umana o umana può diventare: «Heu! Quantum scelus est in viscere viscera condi / congetosque avidum pinguescere corpore corpus / alteriusque animantem animantis vivere leto!» «Ah, che delitto enorme è cacciare visceri nei visceri, ingrassare il corpo ingordo stipandovi dentro un altro corpo, vivere della morte di un altro essere vivente!» (XV, 88-90; 609).

Ovidio enuncia una motivazione del vegetarianesimo che è interessante anche perché vicina a quella di Kant e di altri filosofi morali che stigmatizzano la crudeltà verso altri animali perché preparatoria a quella verso gli umani: «Quam male consuescit, quam se parat ille cruori / inpius humano, vituli qui guttura ferro / rumpit et inmotas praebet mugitibus aures! / aut qui vagitus similes puerilibus haedum / edentem iugulare potest, aut alite vesci, / cui dedit ipse cibos! Quantum est, quod desit in istis / ad plenum facinus? quo transitus inde paratur?» «Che malvagità abitudine contrae, come si prepara a versare sangue umano, lo sciagurato che scanna col ferro il vitello senza scomporsi ai suoi strazianti mugiti, o che ha il coraggio di sgozzare un capretto che manda vagiti come un bambino, o di cibarsi di un uccello che lui stesso ha imbeccato!» (XV, 463-469; 627).

Questa preziosa esigenza di misura e giustizia nel mondo è conseguenza non di pietà etica ma

di una consapevolezza cosmologica che nella universale e feconda «discors concordia» (I, 433) del mondo accenna al dispositivo di identità e differenza che costituisce l'essere degli enti.

Anche per questo le *Metamorfosi* sono spesso storie raccontate dentro altre storie, mutazioni dentro altre trasmutazioni, dentro l'incastro incessante di elementi che è il reale. Una loro testimonianza è Dioniso nato tre volte, dissolto, rinato, sorriso del mondo che muta: «Et Iacchus et Euhon / et quae praeterea per Graias plurima gentes / nomina, Liber, habes. Tibi enim inconsumpta iuventa est, / tu puer aeternus» «E Iacco e Euhon, e insomma tutti gli infiniti nomi, o Bacco Libero, che hai tra le genti di Grecia. La tua giovinezza è infatti intramontabile, tu sei fanciullo in eterno» (IV, 15-18; 133). Dioniso, vale a dire il καὶρός.

Nota

Le *Metamorfosi* vengono citate nell'edizione a cura di Piero Bernardini Marzolla, testo a fronte; con un saggio di Italo Calvino, Einaudi, Torino 2015. All'indicazione del libro e dei versi segue il numero di pagina dell'edizione.

RECENSIONI

A CHE PUNTO SIAMO?

di

DAVIDE TUZZA

A che punto siamo? Questa la domanda che si pone Agamben e che ci porremo anche noi nelle pagine che seguono. Siamo al punto in cui la politica è interamente e senza residui una biopolitica. Il dispositivo di governo di cui abbiamo avuto esperienza nell'ultimo anno è quello della *biosicurezza*, che risulta dall'abolizione della prossimità e «dalla congiunzione tra la nuova religione della salute e il potere statale col suo stato di eccezione» (p. 13). Il carattere religioso del discorso medico-scientifico e la centralità della nozione di nuda vita sono gli elementi che emergono con più chiarezza. Tenterò dapprima un'analisi di questi, per poi passare all'analisi delle implicazioni del distanziamento sociale.

La religione della salute

La religione risponde a esigenze antropologiche ineludibili, cosicché morto un dio se ne fa un altro; il tramonto del cristianesimo e delle teologie politiche del Novecento come orizzonti di senso per la vita individuale e collettiva ha segnato l'alba del culto tecno-scientifico della Salute. In questi mesi abbiamo assistito a un'orgia mediatica che ha mostrato con evidenza le componenti di questo culto: beatificazione dei suoi ministri, scienziati-oracoli che si tacciavano a vicenda di eresia, una sistematica intolleranza per le voci fuori dal coro, rituali di somministrazione di costosissime eucarestie, *memento mori* quotidiani. Reintegrando la massima paolina del *pregate incessantemente*, «la vita intera degli esseri umani deve diventare in ogni istante il luogo di una ininterrotta celebrazione culturale» (71), perché il virus, novello Satana, è un nemico sempre presente. E la Chiesa non è più competente in questa nuova demonologia, appannaggio esclusivo dei virologi, e col suo silenzio ha abdicato al suo compito sociale millenario, ovvero resistere

Quodlibet
Giorgio Agamben
A che punto siamo?
L'epidemia come politica

Giorgio Agamben

*A che punto siamo? L'epidemia
come politica*

Quodlibet, Macerata 2020

Pagine 106

all'aria del tempo. D'altronde, sarebbe impensabile contraddire i dettami sanitari delle autorità competenti in materia, proprio perché non si dà altro senso in cui credere che questo: «la nostra società non crede più in nulla se non nella nuda vita» (25), ovvero in un'idea molto povera di salute ridotta interamente all'aspetto quantitativo della vita biologica.

È questa la materia, cioè la salute e la gestione del rischio; è questa la competenza che ha guidato la politica italiana in questi mesi ed è questa l'ignoranza che non sa distinguere la vita dalla sopravvivenza e che persegue la seconda al prezzo della prima. Sopravvivere, *whatever it takes*. Siamo da tempo abituati a sacrificare la vita sugli altari che di volta in volta il progresso ha edificato a sé stesso: ieri la finanza, oggi anche la sanità. La salvezza spetta solo al sistema, gli uomini sono solo capri espiatori. Infatti, da mesi, sono le persone a essere colpevolizzate per i loro comportamenti irresponsabili, salvo poi essere lodate se *si comportano bene*, ovvero se obbediscono, tacendo sull'insipienza e sulle gravi e documentate responsabilità del sistema stesso.

Il motivo per cui è proprio la medicina ad assolvere il compito della religione è che il sapere medico fornisce un'idea di bene che la gnoseologia scientifica è in grado di comprendere tentando cristianamente di neutralizzare il male della morte. Sulla scorta dell'eredità cristiana e della secolarizzazione moderna, la medicina contemporanea ha rielaborato un concetto che le apparteneva fin dai tempi di Ippocrate, ovvero quello di *Krisis*, che indicava originariamente la decisione definitiva del medico riguardo la possibilità di vita o di morte del paziente. Il paradigma capitalistico della crisi permanente sembrerebbe coniugarsi con l'escatologia cristiana in uno stallo «in cui la decisione estrema è sempre in corso e la fine viene precipitata e dilazionata, nel tentativo incessante di poterla governare, senza però mai risolverla una volta per tutte» (74); questa è l'esatta descrizione della pratica medica attuale nei confronti della morte e del morente. E questa è «la religione di un mondo che si sente alla fine e tuttavia non è in grado, come il medico ippocratico, di decidere se sopravvivrà o morirà» (74).

Il distanziamento sociale

A che punto siamo? Al punto in cui «il nostro prossimo è stato abolito» (23) in nome della propria sicurezza, contro ogni contagio. Con Derrida affermo che la rimozione dell'altro è sempre anche la rimozione dell'altro che è in me, quell'altro la cui mortalità testimonia la mia mortalità; è l'interruzione di quella risonanza differenziale originaria custodita nel cuore dell'esserci che è anche irriducibile esposizione al rischio, perché l'altro rimane sempre, indipendentemente da qualunque virus, un possibile portatore di morte. E così come la sola presenza dell'altro oppone resistenza al potere sovrano dell'Io, la sua sola presenza si oppone al desiderio onnipotente di immunizzarsi dalla morte. Fuori e dentro ogni epidemia, l'abolizione dell'altro e la rimozione della morte rappresentano un unico gesto.

Abolire l'altro significa più precisamente abolire il contatto con l'altro. È un'abolizione igienica, non *tout court*. Ma, come cercherò di mostrare, il venir meno del contatto prossimale, ovvero il distanziamento sociale, è gravido di implicazioni tanto sul piano ontologico quanto su quello politico.

Riguardo il primo, è opportuno analizzare più da vicino il senso incriminato: il tatto. Si dia il caso di una persona cieca e sorda, che non può dunque integrare l'esperienza tattile del mondo con gli altri sensi. È in questa situazione concreta che si esprime con chiarezza la natura del tatto, altrimenti nascosta dall'invadenza della vista. Ogni esperienza tattile consiste in un'acquisizione di percezioni unitarie povere di informazione immediatamente obliate che, nel movimento, vengono portate a sintesi e restituiscono una forma¹. La prestazione immediata del senso non coincide temporalmente con la rappresentazione. A differenza della vista, che è capace di restituire il mondo nella simultaneità, con un grado di libertà percettiva molto elevato, il tatto restituisce il mondo nel divenire, nella dinamica propria di un accadere causale. Infatti, ogni atto tattile implica pressione e resistenza, ovvero implica sempre una certa forza; laddove si tocca qualcosa, si è sempre al contempo toccati, vi è un rapporto causale, al limite inefficace. Uno sguardo

può anche non essere ricambiato, il tatto implica intrinsecamente la reciprocità. E in questa risonanza tra percezione e propriocezione esperiamo originariamente il mondo e diventiamo coscienti di noi stessi. So di essere un corpo a partire dall'esperienza tattile, vera testimone dell'esistenza. Il tatto è il senso della realtà, come già Aristotele aveva sostenuto.

Al contrario, la vista è il senso più oggettivante e distanziante, ci pone davanti l'essere e lo pone come altro da sé, neutralizzando ogni interferenza causale. La distinzione soggetto/oggetto è derivata *in primis* dall'esperienza visiva delle cose, che è un'esperienza essenzialmente fuori dal tempo. La vista coglie lo spazio nella simultaneità, il che rende ogni visione eterna in sé perché immobile. Le arti figurative e soprattutto la fotografia sono i tentativi umani di tradurre quell'attimo di eterno nella temporalità del mondo, ovvero di renderlo durevole, ben oltre le capacità della memoria. La permanenza dell'immagine è uno dei tentativi più antichi di annullare il tempo, cioè di annullare la morte. L'ontologia digitale è la risposta più potente che sia mai stata trovata a questa esigenza; essa è costruita interamente sulla vista e sull'udito, gli unici sensi a oggi digitalizzati. L'esperienza del mondo digitale resta preclusa tanto al gusto quanto all'olfatto, i sensi più intimi, e soprattutto al tatto, il senso della realtà.

Questo è particolarmente evidente nella *virtual reality*; nonostante stimoli mirati agli altri sensi, l'esperienza è essenzialmente audiovisiva e proprio la sua immaterialità è il motivo della sua *virtuality*. Si noti che il requisito della materialità non è un dato a priori, ma un derivato dell'esperienza originaria del toccare. La virtualità digitale e le sue esperienze sono, come l'immagine, in qualche modo fuori dal tempo: la permanenza indefinita dei dati, la ricorsività autoconclusiva di molte attività online, soprattutto se gratificanti, l'apparire (e non l'essere) ovunque e in qualunque momento. In altre parole, l'archiviazione dei dati, in particolare nel *cloud*, l'utilizzo dei social, soprattutto quelli basati sulle *stories*, cioè su una perversa neofilia narrativa, le videochiamate e i *meetings*. Questi sono degli esempi concreti che

appartengono all'esperienza digitale quotidiana. E in questi tempi abbiamo visto come molte delle funzioni fondamentali della società e della relazionalità umana, come l'educazione, lo studio, il lavoro, la socialità, i riti funebri, siano state forzate dentro questa ontologia disincarnata. L'abolizione del contatto con il prossimo è solo un passo ulteriore di un processo di ri-ontologizzazione della realtà che, in effetti, non è altro che la sua contraffazione.

Abbiamo interrotto il nostro rapporto con la verità e spezzato i suoi legami con il mondo; questo, oltre ad essere un esito della tradizione filosofica occidentale, spesso impegnata in un esercizio di ostinata contro-intuizione per far quadrare con il pensiero i cerchi della realtà, è l'esito di una pratica sociale e culturale costante. La pubblicità ci ha da tempo abituato al fatto che i discorsi per essere efficaci non devono essere sinceri e l'onnipresenza del mercato ha elevato questa strategia retorica al rango di un fine. La politica ci ha ricordato ad ogni giro di elezioni come «nei discorsi elettorali la verità non fosse in questione» (65). I *mass-media* cavalcano da decenni ormai la china del sensazionalismo, applicando le leggi del *marketing* all'informazione pubblica (per tacere il consueto servilismo nei confronti del potere); questa epidemia ha mostrato il grado di corruzione dell'informazione pubblica, vera responsabile del clima di terrorismo che si è instaurato fin dai primi tempi dell'emergenza sanitaria e che ha avuto un ruolo fondamentale nel tenere mansuete le masse mentre l'esecutivo, e non il parlamento, le privava delle libertà. È evidente che ognuna di queste funzioni sociali, ormai funzioni del falso, hanno trovato nell'infrastruttura digitale il loro compimento ontologico. La capacità di disinformazione è cresciuta esponenzialmente, l'alterazione delle rappresentazioni della realtà è la pratica normale tanto della politica quanto del mercato, che nei *social* hanno instaurato il loro dominio. Viviamo tempi in cui è nata l'esigenza paradossale del *fact checking*, che va inteso proprio come una misura compensativa del sistema che tenta di riconnettere la rappresentazione alla realtà, spesso imponendo una versione accuratamente selezio-

nata della stessa.

Si vede così come l'esistenza dell'essere umano medio nei paesi del cosiddetto *primo mondo* è interamente avvolta da una coltre di menzogna che avvelena ogni discorso. Definirla heideggerianamente *chiacchiera* è quasi un eufemismo. Non deve stupire dunque l'indolenza con la quale si sia accettata la rarefazione del contatto umano, senza neanche comprendere che cosa questo realmente significhi. Eravamo pronti da anni a questa mossa del sistema tecno-industriale, che può così non solo prevenire ogni forma di opposizione, ma anche rimuovere il memento più potente di tutta la sua menzogna, ovvero l'esperienza tattile e incarnata. Infatti, solo i rapporti prossimali mantengono una certa sincerità, proprio perché il tatto resiste ancora ai tentativi di contraffazione ontologica. Un semplice tocco è in grado di mettere in dubbio la più sofisticata delle illusioni virtuali o la meglio confezionata bugia del mercato; un semplice abbraccio è in grado di mettere in dubbio la più convincente narrazione mediatica di questi mesi. La verità dell'esperienza incarnata è la verità della vita umana nella sua unità psicofisica, nel suo essere *corpomente* ed essere più forte di qualsiasi artificio.

Infine, alcune considerazioni di carattere politico circa il contatto sociale che forse si discostano da quelle avanzate in merito da Agamben. Canetti afferma che solo nella massa ci si redime dalla paura di essere toccati. Nella massa si è un'unità organica, non si pensa, ci si tocca. In questo *continuum* di corpi in movimento ogni corpo rinuncia alla propria inviolabilità in una esposizione totale e vulnerabile all'alterità che lo assedia da ogni parte. Ogni corpo si spoglia di quella barriera invisibile che lo protegge e lo garantisce e che indossa come un abito, confezionato con cura sartoriale dal diritto e reso ora dalla scienza medica una divisa, una camicia di sicurezza. La massa in movimento dona all'individuo la legge dell'appartenenza a un popolo e a una storia. La massa marcia, resiste, canta, lotta, contesta; è il luogo dell'opposizione del popolo alla storia governata dalle élites, è l'emblema della dimensione pubblica degli uomini in rivolta che dicono

No al Sistema. Già da tempo, a causa di processi endogeni alle società tecno-industriali, operano forze disgregatrici che rompono i legami sociali per far spazio al falso legame universale del mercato; l'ontologia digitale risponde alle finalità di quest'ultimo e la politica non fa altro che assecondare il corso di un sistema meccanico che si autoriproduce a ogni giro. Così, le masse sono uscite dalla scena della storia, se non per eventi che hanno più il carattere della festa che della protesta e la contestazione politica ha trovato nuove formule, tra le quali ad esempio una straordinariamente inefficace se non integrata da altre forme di azione, ovvero il cosiddetto *clicktivism*. Senza entrare nel merito della questione, mi limito a rilevare come sia diventato costume diffuso firmare petizioni online nella convinzione di aver fatto concretamente qualcosa per la causa che si vuole sostenere. Cambiare il mondo senza muoversi da casa.

Questo è solo un esempio di quella frattura dualistica tra l'Io e il mondo, ovvero tra l'Io e sé stesso che sembrerebbe finalmente aver trovato il suo motivo di necessità morale, ovvero la biosicurezza. Una massa di corpi è ora un assemblamento ed è un pericolo sanitario e un illecito giuridico. Il distanziamento sociale elimina la precondizione per una qualsiasi protesta degna di questo nome e lo fa all'ombra di valori morali che si suppongono dimostrati scientificamente, e per questo già veri. Siamo vittime complici di una progressiva disincarnazione del vivere che è «secondo ogni evidenza un'astrazione, ma un'astrazione potente e quello che il virus ha mostrato con chiarezza è che gli uomini credono in questa astrazione e hanno sacrificato ad essa le loro condizioni normali di vita, le relazioni sociali, le loro convinzioni politiche e religiose e perfino le amicizie e gli amori» (87). Ma c'è chi dice no e questo farà sempre tutta la differenza.

Note

¹ Cfr., H. Jonas, *Organismo e libertà (Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie)*, Insel Verlag, Frankfurt, 1994), Einaudi, Torino 1999, § VIII, pp. 179-203.

EPISTEMOLOGIA E FILOSOFIA DELLA SCIENZA

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

Ciò che chiamiamo *scienze* - e la *scienza* in generale - è una delle massime imprese alle quali la specie umana possa giungere e sia giunta. Scienza è infatti una riflessione costante, rigorosa e asintotica sugli enti che si trovano nel mondo (ontologia), sul modo nel quale essi possono essere conosciuti (gnoseologia), sulle condizioni, possibilità e limiti del rapporto tra gli enti che ci sono e il modo nel quale vengono appresi (epistemologia).

ἐπιστήμη vuol dire in greco una conoscenza oggettiva, universale e condivisa; diversa dunque rispetto alla semplice δόξα, intesa come l'idea che ciascuno si fa del mondo sulla base della propria individuale percezione di esso.

La filosofia della scienza costituisce un tentativo di pensare la complessità di tali relazioni. Dei suoi molteplici e possibili significati, John Losee privilegia, adotta e pratica ciò che definisce come «una criteriologia di secondo livello» (p. 18), che si differenzia dalla storia della scienza e dalla pratica della ricerca scientifica. Rispetto alla storia della scienza come resoconto esplicativo di dati circoscritti e precisi, la filosofia della scienza costituisce una elaborazione di principi valutativi applicabili ai casi più diversi. Rispetto alla *pratica* della ricerca scientifica, l'analisi del *metodo* scientifico appare «una disciplina di secondo livello, il cui oggetto d'indagine è costituito dalle procedure e dalle strutture delle varie scienze» (19).

L'impianto di questa introduzione è storico e parte dal riconoscimento che il primo filosofo della scienza è stato Aristotele, il quale «concepiva l'indagine scientifica come una progressione dalle osservazioni a principi generali, e poi di nuovo un ritorno alle osservazioni» (22). I principi generali sono per Aristotele sia di tipo contenutistico sia e soprattutto principi metodologici, la cui massima espressione è il sillogismo in quanto regola e modalità caratterizzata da formalismo, universalismo e razionalità.

Prima di Aristotele la scienza consisteva già nel-



la ricerca di principi universali tramite la potenza del ragionamento, il cui esempio più puro è la matematica. La tradizione pitagorica e platonica, che ha incarnato perfettamente la matematizzazione del mondo, ha esercitato e continua a esercitare una immensa influenza sulle scienze. Che la realtà sia costituita da un'armonia matematica, sul cui fondamento poggia la sua possibilità di esistere e di essere conosciuta, è il principio che sta a fondamento dell'intera impresa galileiana, come appare evidente anche nel celebre brano del *Saggiatore* nel quale il filosofo sostiene che il mondo è un libro scritto in 'lingua matematica'. La fiducia nelle 'matematiche dimostrazioni' indusse Galilei a respingere più volte le 'sensate esperienze' quando le seconde confliggevano con le prime, come nel caso della spiegazione delle maree.

Già da questi semplici accenni a circostanze e

teorie ben note, si comprende che le scienze hanno certamente a che fare con la *verità* e con la *realtà* ma che *verità* e *realtà* non costituiscono i loro ambiti specifici poiché il cuore delle scienze è il *metodo*, sono le *procedure*, è il *come* non il *che*.

La ricca, complessa, intricata vicenda delle scienze occidentali, delle loro filosofie, della loro storia va dunque letta sotto la luce di un criterio di demarcazione non 'tra ciò che è vero e ciò che è falso' ma 'tra ciò che è scientifico e ciò che non lo è', intendendo per scientifico un linguaggio, una modalità, una procedura.

Alla luce di questa semplice ma fondamentale consapevolezza si spiegano anche la varietà di teorie e metodi che caratterizzano la vicenda scientifica. Ed è anche per questo che «prendere per vere le migliori teorie odierne significa negare questa lezione della storia. La conclusione induttiva appropriata che si può trarre dalle prove storiche è che è probabile che le nostre attuali teorie di alto livello siano false» (318), senza che questo implichi che non siano scientifiche, anzi sono scientifiche perché sono falsificabili, come ha argomentato con grande chiarezza Karl Popper, per il quale «l'accettabilità di una legge o di una teoria [è] determinata dal numero, dalla diversità e dalla severità dei controlli che ha superato» (203).

I limiti del sapere che chiamiamo scientifico erano molto chiari a uno dei massimi scienziati di ogni tempo, Isaac Newton, il quale «negò che si potesse in qualche modo conseguire una conoscenza necessaria delle leggi scientifiche. Secondo Newton, il filosofo naturale può stabilire che i fenomeni sono correlati in un certo modo, ma non può dimostrare che la relazione non potrebbe essere diversa» (120). Così per Poincaré le scienze sono un insieme di convenzioni e «il fatto che una legge scientifica sia ritenuta vera, indipendentemente da qualsiasi richiamo all'esperienza, riflette meramente l'implicita decisione degli scienziati di usare la legge come convenzione che specifica il significato di un concetto scientifico» (198).

Uno dei più profondi epistemologi, Pierre Duhem, ha notato che «la procedura scientifica è completamente impregnata di considerazioni teoriche [...], non esistono dati di fatto irriducibili vuoti di ogni teoria. Duhem sottolineava che lo

scienziato interpreta invariabilmente le scoperte sperimentali con l'ausilio di qualche teoria» (162). La centralità della teoria è confermata con sagacia radicalità da Paul Feyerabend, per il quale l'autonomia dei resoconti osservativi dagli enunciati di livello teorico è del tutto inesistente, è illusoria. Il *myth of the given*, il 'mito del dato' del quale parla non soltanto Wilfrid Sellars ma anche Edmund Husserl, va sostituito dalla ben più realistica e insieme raffinata consapevolezza che «sono i resoconti osservativi a essere parassitari rispetto alle teorie» (228). Anche perché la distinzione tra termini osservativi e termini teorici è del tutto legata al contesto nel quale si esplica l'attività di indagine, ricerca e riflessione. E questo significa, per Feyerabend come anche per Quine, che «i punti di sostegno di una teoria sono creati dalla teoria stessa. I resoconti osservativi non hanno uno status indipendente dal contesto teorico in cui essi compaiono» (231).

Se la legge di copertura richiede che la spiegazione degli eventi e dei dati osservativi avvenga o secondo lo schema DN (nomologico-deduttivo) o secondo lo schema IS (statistico-induttivo), entrambe queste modalità dipendono da un vero e proprio orientamento e riorientamento *gestaltico*, il quale fa sì che i *fatti* vengano non interpretati ma proprio *visti* in modi differenti:

Sulla scorta di Ludwig Wittgenstein, Hanson distingueva tra 'vedere che' e 'vedere come' e sottolineava che il 'vedere come', il senso *gestaltico* di vedere, è stato importante nella storia della scienza.

Si consideri la polemica seicentesca sul moto della Terra. Immaginiamo Tycho Brahe e Keplero in piedi su una collina all'alba, rivolti verso l'Oriente. Secondo Hanson, c'è un senso in cui Brahe e Keplero vedono la stessa cosa. Entrambi 'vedono' un disco arancione tra macchie verdi e azzurre. Eppure c'è anche un senso in cui Brahe e Keplero non vedono la stessa cosa. Brahe 'vede' il Sole che si leva da sotto l'orizzonte fisso. Keplero 'vede' l'orizzonte che scorre sotto il Sole immobile. Vedere il Sole come lo vede Keplero significa

avere effettuato un riorientamento gestaltico (241-242).

Il primato della teoria, del contesto teorico, e della direzione gestaltica fa sì che le teorie scientifiche risultino tra di loro incommensurabili. Vale a dire epistemologicamente non confrontabili secondo un criterio di verità ma semmai secondo un criterio di consenso e di efficacia più o meno rilevante all'interno di un contesto dato. Anche le scienze sono dunque dei dispositivi semantici con i quali le diverse culture, comunità ed epoche cercano di dare a se stesse una spiegazione quanto più feconda di ciò che osservano e di ciò che accade. Assai utile è a questo proposito la distinzione, già proposta da John Herschel nel XIX secolo, tra il *contesto della scoperta*, che non è vincolante ed è secondario, e il *contesto della giustificazione*, che è invece rigoroso e vincolante. Non importa dunque come si sia arrivati a una scoperta, ciò che conta è saperla argomentare, sostenere, giustificare.

Al di là delle loro pretese più o meno dogmatiche -«Worral ha ribadito che dobbiamo mettere da parte le argomentazioni, ed enunciare 'dogmaticamente' certi principi elementari di razionalità» (307)- il fecondo lavoro delle scienze è inseparabile dal più vasto orizzonte delle culture umane nelle quali le scienze sorgono, operano, si pongono obiettivi, li raggiungono, riconoscono i loro limiti, mutano. E questo conferma le tesi di Bas van Fraassen, secondo le quali «gli scienziati devono restringere le affermazioni su verità e falsità alle asserzioni sugli osservabili» *privi di ausili esterni* (315), vale a dire per principio percepibili e non -come ad esempio la struttura del nucleo atomico- fuori dalla portata di un'osservazione che in se stessa *costruisca* il proprio oggetto.

Tale consapevolezza non implica affatto l'adesione a una epistemologia idealistica, come quella sostenuta da alcuni settori della fisica quantistica, ma è compatibile con l'obiettivo della ricerca di teorie che rappresentino quanto meglio possibile e in modo comunque sempre asintotico una *realtà* autonoma dalla percezione e dal racconto umano sul percepito. La fecondità e il successo delle scienze dipendono alla fine dalla loro capacità di fornire una spiegazione di ciò che accade indipendentemente dall'accadere

umano o almeno in gran parte indipendente da tale accadere.

E questo conferma ancora una volta la consapevolezza aristotelica, dalla quale siamo partiti, che la fisica è parte non soltanto della più ampia temperie culturale di ogni epoca ma è anche parte della metafisica. Rom Harré e Edward Mad-den sostengono infatti

che le teorie fondamentali della fisica possono riflettere o una posizione metafisica atomistica in cui le entità definitive sono centri di potenza puntiformi, o una posizione metafisica in cui l'entità definitiva è il 'gran campo'. [...] Vi sono alleanze naturali fra il realismo sulle entità e l'atomismo metafisico, nonché fra il realismo strutturale e la metafisica del gran campo. La posizione del realismo strutturale riceve qualche supporto dall'attuale spinta, nella fisica teorica, verso l'applicazione dell'alternativa del gran campo (322).

Ἀναξίμανδρος....ἀρχήν....εἴρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον....ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεὼν δίδοναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

Principio degli enti è l'infinito (l'energia/campo il suo divenire...) Da dove gli enti hanno origine, là hanno anche la dissoluzione in modo necessario: le cose sono tutte transeunti e subiscono l'una dall'altra la pena della fine, al sorgere dell'una l'altra deve infatti tramontare. E questo accade per la struttura stessa del Tempo (Anassimandro, in Simplicio, *Commentario alla Fisica di Aristotele*", 24, 13 [DK, B 1]).

A essere transeunti sono anche quelle particolari interpretazioni degli enti che chiamiamo teorie scientifiche.

IL VERO PRENDE CORPO. GABRIELE GARBOLINO RÙ

di

GIUSY RANDAZZO

A volte sembra che le parole si facciano povere per dire il grande, il bello, il vero, l'autentico dell'artistico. Così ci si avverte inappropriati, inopportuni, incapaci e persino ingrati verso il linguaggio nell'incauto tentativo di ascoltarlo per comprendere come sia possibile che delle opere d'arte possano rappresentare col loro semplice stare l'Arte stessa o ancor di più il Vero. Questa inadeguatezza è nelle parole quando sono maldestramente tessute restituendo un discorso inconsistente, semplice *flatus vocis*. Le parole infatti sono materia prima del linguaggio. Nello stesso modo il bronzo, l'alluminio, il gesso, il legno, ad esempio, sono sostanza della scultura. Il linguaggio è scultura e la scultura è linguaggio. Non accade sempre, però. Talvolta.

È però in tali casi un accadimento sublime che ha luogo con la poesia, con la narrativa, con la filosofia e con l'arte scultorea quando il vero prende corpo.

Il visibile della scultura non la rende magnifica di per sé per il solo fatto di essere stata prodotta, per tal motivo ci sono opere che nulla dicono e il cui *nonsense* non è l'unico danno, il maggiore è lo spreco di sostanza. Esattamente quel che accade quando il linguaggio si fa spazzatura. E mentre la scultura si fa essa stessa luogo immobile, il linguaggio è purtroppo luogo mobile. Così mai il danno operato da un'opera che si arroga il diritto di esser chiamata scultura può giungere ai livelli del danno operato dal linguaggio che quel diritto glielo ha concesso, legittimandone l'artisticità. Pseudo-sculture del bello e del buono. Danno- se entrambe per l'occhio che vorrebbe ascoltare, leggendo e vedendo. Legge il nulla e vede il buio.

Per comprendere quel che qui ho posto a incipit di questa recensione, bisogna partire da ciò che è scultura di per sé e dunque basta vedere le opere di Gabriele Garbolino Rù (Torino, 1974).



©GABRIELE GARBOLINO RÙ

Eleganza, mestizia, grazia, accuratezza, stile, misura, grandezza, proporzione.

Una fusione magnifica di genio e sostanza che partorisce la luce vivificando la materia. L'opera di Garbolino Rù si fa corpo disponendosi nello spazio e generando un luogo. Un luogo sacro che narra di sé attraverso la silente bellezza che sorge dalla materia plasmata. Le sculture di questo artista sono divinità ctonie anche quando portano i nomi degli dèi dell'Olimpo, anche quando rappresentano tuffatori o nuotatori o volti o bambini o animali. Esse sono *χθόνια* (*chthóniai*), terrestri, senza dubbio ma non perché siano originate dalla materia, ma perché rivelano la natura più propria della terrestrità. E che cosa sia lo si comprende quando si sta nello stesso spazio in cui è un'opera di Garbolino Rù, quando ci si misura con essa attraverso il corpo che noi siamo e il corpo che essa è. Un'esperienza rivelante, dissolvante, illuminante e che sorprende perché in quest'epoca in cui la velocità sembra essere la via maestra del vivere, la lentezza del loro stare lanciandosi nello spazio e occupandolo in gran-



© Gabriele Garbolino Rù, *Capitelli* (2008), marmo rosa del Portogallo, h. cm 165.

dezza e bellezza e concretezza ideale, restituisce alla Natura il senso dello spazio che si fa luogo e a noi il senso del nostro stare sulla Terra e nel Mondo.

La scultura: il farsi corpo della verità dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi. Già un primo cauto sguardo in ciò che è più proprio di quest'arte ci fa presentire che la verità in quanto non-ascosità dell'Essere non è necessariamente destinata a farsi corpo. Dice Goethe: "Non è sempre necessario che il vero prenda corpo; è già sufficiente che aleggi nei dintorni come spirito e provochi una sorta di accordo come quando il suono delle campane si distende amico nell'atmosfera apportatore di pace"¹.

Heidegger ricorda questo aspetto sempre nascosto del vero. La scultura ne è espressione compiuta. Essa è il vero che si fa corpo, ma come pura effigie del vero. Così è svelata nel brano heideggeriano la contraddizione che sembra emergere dalla citazione di Goethe rispetto all'iniziale affermazione. Non è necessario che il Vero prenda

corpo. Veramente. Basta la scultura. Osservarla, sentirla, toccarla. Ascoltarla. In Garbolino Rù la scultura è effigie del Vero che si fa luogo. Ma che cosa significa? Che cosa intende rivelare? Soltanto forme? Volti, animali, donne, bambini, uomini? Materia?

La produzione dell'artista torinese non è semplicemente ampia ma incredibilmente eterogenea anche nell'uso dei materiali: bronzo, alluminio, marmo, terracotta e ceramica, legno, resina. Garbolino Rù non è ancorato al passato se non nella linearità e nella proporzionalità delle forme, piuttosto lo oltrepassa accennando al progresso attraverso l'antico. Basti osservare il nuotatore in *Gasoline* pensando al *Tuffatore* di Paestum. Tutto appare diverso: dal pittorico allo scultoreo, dalla testa quasi rasata alla cuffia e agli occhiali. L'intento è lo stesso, però. Nulla è cambiato. Il significato simbolico rimane ma si veste di nuovi indizi che non narrano del passaggio dall'aldiquà all'aldilà, ma di quel processo di ominazione, di quell'uomo che prima si serve della tecnica poi si pone al servizio della tecnica. Così l'acqua diviene petrolio. Il tempo si ferma di nuovo ma cristallizza ogni ente in un movimento ripetibile all'infinito. Sempre uguale, non privo di senso ma senza dubbio insensato. Un po' come gli abi-

tanti pietrificati di Ercolano e Pompei. Tuttavia qui manca la sofferenza, però, poiché l'umano non è consapevole della deriva. Mesto, sì, ma perché smarrito, perso, e forse anche nascostamente sbigottito e confuso sotto quella maschera di luccicante petrolio, sotto occhiali, cuffia e colore disumano. La ceramica fa il resto. La sua patina liscia e rilucente rende splendente ciò che è lugubre, trasforma l'orrore in tranquillità, mistifica l'oscenità umana in meraviglia.

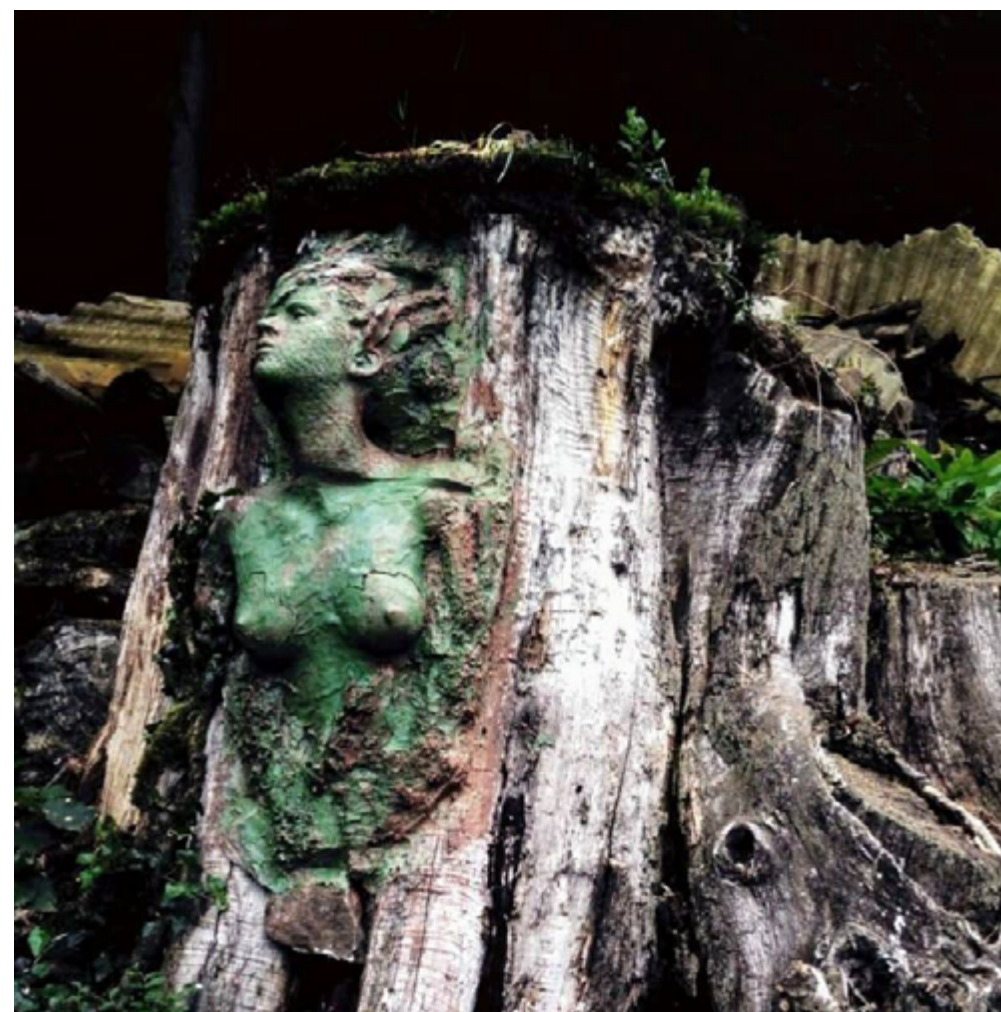
Nello sguardo, nella gestualità, nello slancio, nelle pose pensanti, nei volti replicati di alcune sculture compare la mesta fatica della grande battaglia di ogni essere vivente. Da lontano sentiamo ancora Sileno che rivela a Re Mida che cosa sarebbe stato il meglio per ogni uomo.

L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio *Sileno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine tra le mani, il re do-

mandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: "Stirpe miserabile ed effimera, figlia del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto"².

Meglio non sentire, avverte Sileno. Meglio non vedere, direbbe Garbolino Rù. Ma come Re Mida non possiamo non osservare. Così Garbolino Rù ci accontenta e ci mostra l'umana realtà plasmandola e vivificandola con le sue stesse mani. Siamo trascinati dentro questo flusso inarrestabile che dall'idea corre verso il reale trasformandosi in simbolo, in una continua metafora in

cui è escluso il brio e che sempre di più si avvicina al vero. Ecco perché mai è visibile un accenno al sorriso. La materia spesso si fonde, ma non per aderire alla forma ma per trasformarsi in altro senza tagli, come un piano sequenza di un film che vediamo ogni giorno. Un'unica narrazione con un unico colpo di genio. Così il bronzo diviene legno di noce, il marmo bronzo e le putrelle d'acciaio marmo rosa. Una continua metamorfosi anche di patina: levigata, ruvida, geometrica, irregolare, rifinita, grezza. Il grande demone che è in noi è adesso davanti a noi. Tanti volti. Donne, bambini, uomini. E corpi che parlano. Umani, animali. Esseri viventi vissuti o in



© Gabriele Garbolino Rù, *Driade* (2018), tecnica mista su tronco di castagno, dimensione ambiente.



attesa di vivere, ma la mano che li scolpisce non cede e procede con la certezza della sentenza di Sileno.

Noi sorridiamo meravigliati osservando le sculture di Garbolino Rù. Come può un umano essere così incredibilmente abile e geniale? Ma solo allontanando lo sguardo dalla sua opera cominciamo a riflettere e ci portiamo dentro qualcosa che ci inquieta perché ci è familiare ed estraneo al contempo. La verità della forma, la figura della veridicità, il vero che prende corpo. Garbolino Rù è un artista che scrive scolpendo. Scrive di me e di te che leggi. Scolpisce l'uomo e la sua subordinazione alla tecnica. Scrive del dono e dell'inganno della *τέχνη* (*techné*) e del suo dominio che ha reso quel dono un inganno infernale: il mezzo si è trasformato in scopo; l'umano ha rimosso i limiti alla manipolazione degli enti e tutto è divenuto possibile. Ma Garbolino Rù non si ferma e ci riporta all'origine in cui *τέχνη* era produzione dell'umano, era mezzo.

La subordinazione dell'uomo tradizionale alla tecnica è inevitabile [...]. Su tale fondamento, quella volontà è costretta, e proprio per ottenere ciò che essa vuole, a non indebolire la tecnica assumendola come mezzo, quindi è costretta ad assumerla come scopo³.

Garbolino Rù restituisce alla tecnica la sua dignità di mezzo e fa dell'opera d'arte che attraverso essa produce uno scopo. Così svela l'inganno in cui è immerso l'umano. Sembra contraddittorio. Come si fa a svelare l'inganno con ciò che è solo effigie del vero? Qui *contraddizione* non è una parola ma un'erma bifronte. Sta a noi scegliere il lato che vogliamo osservare.

Quando l'artista modella una testa, sembra solo riprodurre la superficie visibile; in verità, raffigura quel che è propriamente invisibile, ossia il modo in cui questa testa guarda nel mondo, soggiorna nell'aperto dello spazio, viene coinvolta da uomini e cose. L'artista traspone nell'immagine quel che essenzialmente è invisibile e, se corrisponde all'essenza dell'arte, ogni volta fa vedere qualcosa che non era stato ancora visto⁴.

Si badi bene: l'Artista. Garbolino Rù lo è in modo magnifico.

Note

¹ M. Heidegger, *L'arte e lo spazio* (*Die Kunst und der Raum*), trad. di C. Angelino, Il Melan-



© Gabriele Garbolino Rù, *Nuotatore* (2010), bronzo, h. cm 90.

golo, Genova 2000, p. 39.

² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (*Die Geburt der Tragödie*), versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 2018, pp. 31-32

³ E. Severino, *Tecnica e architettura*, a cura di Renato Rizzi, Raffaello Cortina Editore, Milano

2003, pp. 76-77.

⁴ M. Heidegger, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio* (*Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*), a cura di H. Heidegger, ed. it. A cura di F. Bolino, Il Melangolo, Genova 2000, p. 35.



© Gabriele Garbolino Rù, *Stile libero* (2004), Bronzo, h. cm 36.



© Gabriele Garbolino Rù, *Sirena* (2019), resina patinata, h. cm 180.



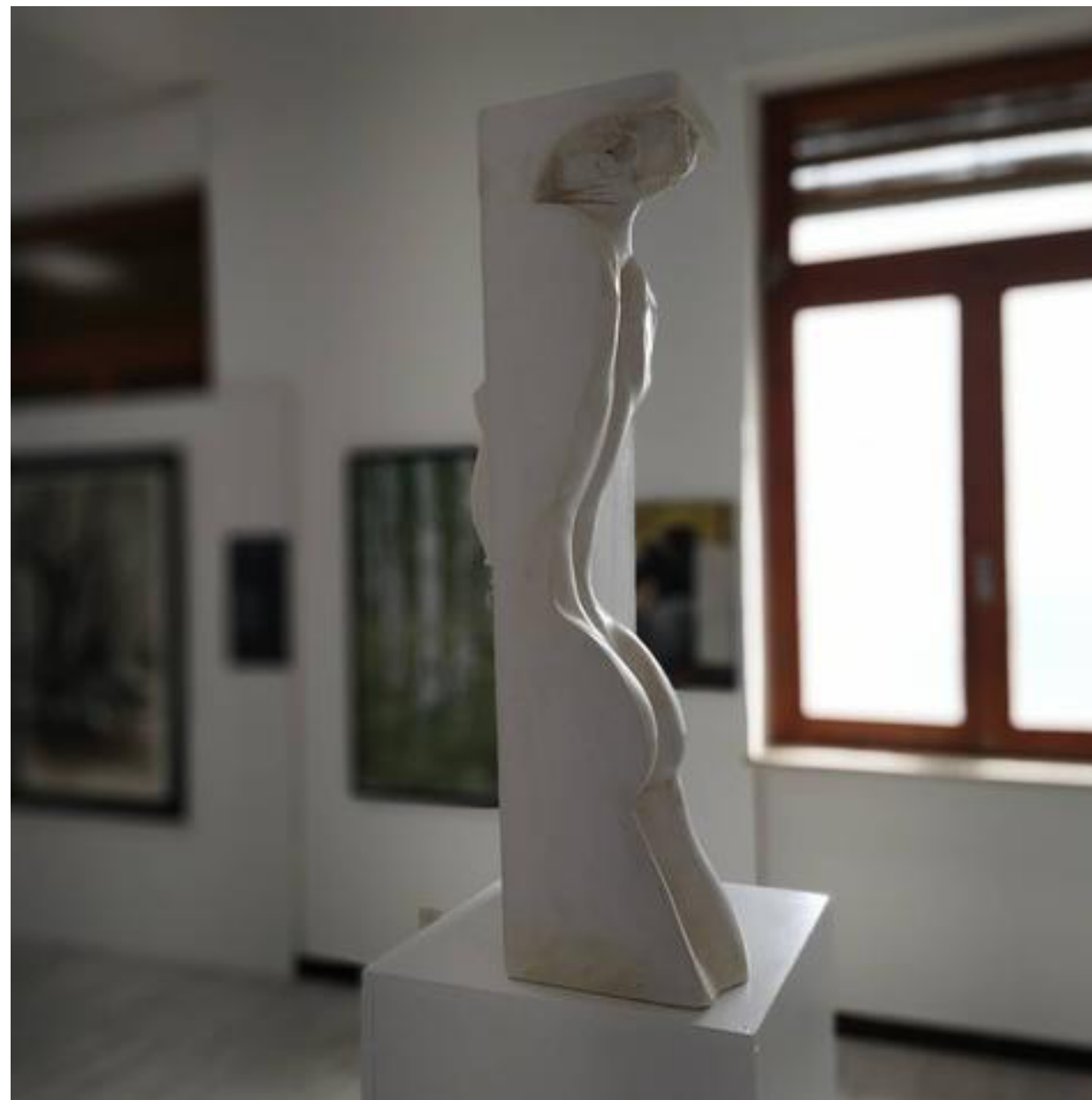
© Gabriele Garbolino Rù, *Pier delle Vigne* (2017), fusione in bronzo e legno di noce, cm 180 x 80 x 60.



© Gabriele Garbolino Rù, *Oreade* (2018), tecnica mista su pietra, installazione per Niquidetto (Viù - TO), dimensione ambiente.



© Gabriele Garbolino Rù, *Visage* (2008), Alluminio e ferro.



© Gabriele Garbolino Rù, *Modello in gesso per la scultura di Adamo et Eva*, Pinacoteca di Rubiana (TO).



© Gabriele Garbolino Rù, *Flowers* (2006), fusione in alluminio, cm 100 x100.



© Gabriele Garbolino Rù, *Dafne* (2016), Legno e bronzo, h. cm 95.



© Gabriele Garbolino Rù, *Domus* (2005), Marmo di Carrara, h. cm 62.



Ouvrier

Gabriele Garbolino Ru'

Anno: 2016

Dimensioni: h 150 cm

Tecnica: Resina patinata



MA I CANI NON MIAGOLANO!

di

GIANNI RIGAMONTI

S ignora, se le scrivo in forma privata, senza passare attraverso un avvocato, non è per un qualsiasi sentimento, positivo o negativo, nei suoi confronti; né potrei averne, visto che non ci siamo mai incontrate. Quello che mi spinge è il rispetto per la memoria di Robi (so che dovrei scrivere Roberto, ma mi viene troppo innaturale): lui non avrebbe mai voluto che lei, la sorella che da trent'anni non lo praticava ma comunque sorella, e io, l'amante (ma qui, penso, lei preferirebbe dire "la puttana preferita": e dica pure) ci scontrassimo in tribunale. Così le propongo un accomodamento bonario: a me la custodia di Kira e Lula, più tutte le attrezzature, cucce e quant'altro, a lei il resto cioè la casa con tutto quello che contiene, a parte le cose delle bestiole. Se è d'accordo eviteremo un sacco di parole, e non solo parole, antipatiche. Ma adesso lasci che le spieghi le mie ragioni. Non sarà un discorso breve ma non lo salti a piè pari, la prego.

Io ho conosciuto Robi dieci anni fa, quando ne avevamo tutti e due cinquanta giusti. Ero entrata da poco in menopausa ma continuavo a lavorare, del resto continuo anche ora, per di più col vantaggio che da allora il rischio di rimanere incinta non c'è più, e la prima volta con lui me la ricordo benissimo, è un bel ricordo; quelle dopo no, cioè le ricordo volentieri anche loro, ma tolta qualche eccezione non riesco a separarle l'una dall'altra, sono state troppe. E insomma arriva questo qui che oltre a essere bello e ben educato e questo lo sa pure lei fa anche bene l'amore e questo lo so solo io, e quando va via io mi domando se tornerà perché nel nostro mestiere è così, quando sono simpatici una vorrebbe vederli tornare e certi lo fanno ma altri no, e una ci rimane male. E invece lui è tornato, non una volta ma tante, che siamo diventati amici e poi amicissimi e a un certo punto non l'ho più fatto pagare, prima di allora mi era successo solo un'altra volta, tanti tantissimi anni prima, con uno del quale non so più niente da un pezzo. Era da molto che Robi non pagava, e a ogni compleanno pretendeva quello che per lui, parole sue, era il più bel regalo del mondo, ventiquattro ore tutte per lui, e io gliel'avevo dato volentieri, erano un regalo anche per me. E da un pezzo l'amore lo facevamo a casa sua, non da me, dove ricevo tutti gli altri. È stato così che ho conosciuto Kira e Lula, e prima di loro Ianca, e prima ancora Moro. Tutti simpatici: ma i cani, se li tratti bene, lo sono sempre. Dei batuffolini di quattro chili al massimo, e a volte neanche due: Kira e Lula sono Chihuahua, Ianca era Yorkshire, e Moro pure, che allora Robi lavorava anche coi maschi ma poi aveva smesso, diceva che le femmine imparano meglio. "L'uomo è l'unico mammifero con maschi e femmine che hanno voci diverse", mi spiegava. "Pensa ai cavalli, ai bovini, a tutte le scimmie, anche ai leoni o ai gatti: non c'è differenza. Fra gli uccelli sì invece, però all'incontrario, cioè quando le voci sono diverse sono le femmine ad averla grave e i maschi acuta, pensa ai galli e alle galline: proprio l'opposto di noi umani, che le femmine sono soprani e i maschi tenori o bassi. Però i cani ce le hanno, le voci più o meno acute: ma secondo la taglia,

non secondo il sesso. Un San Bernardo, femmina o maschio, è un basso profondo; uno Yorkshire, femmina o maschio, un soprano. È per questo che io lavoro coi piccoli". Qui di solito si fermava un momento, ma riattaccava subito: "Come potrebbe miagolare un San Bernarndo? Sarebbe come se uno pretendesse di suonare un pezzo per clarinetto col basso tuba. No no, ammettiamo pure, per assurdo, che un cane grosso impari a modulare la voce e magari diventi anche melodioso: ma ti pare che miagoli Fischer-Dieskau?" E mi spiegava e rispiegava che Dietrich Fischer-Dieskau è stato il più grande baritono-basso del Novecento; e aveva ragione, adesso lo so anche io, non si contano le volte che me l'ha fatto ascoltare.

Lei saprà, sicuramente, che il grande scopo della sua vita era proprio insegnare ai cani a miagolare, e per dedicarsi tutto aveva rinunciato a farsi una famiglia e chiuso il negozio di elettrodomestici, che era sempre andato bene, accontentandosi dell'affitto di quei due appartamenti in più che aveva. Le spese le sapeva misurare, non sperperava proprio, e il necessario se l'era saputo difendere ma questo sicuramente lei lo sa già, come saprà che mai un viaggio, mai ristoranti di lusso o macchine sportive, mai capi firmati, non gliene fregava niente, il meglio solo per i cani, e per lui le puttane, ma non di lusso, quelle come me, che lui diceva che siamo più simpatiche delle signore per bene, lei naturalmente non sarà d'accordo. E a parte questo, tutto ma proprio tutto per il suo grande sogno, però lui diceva progetto, far miagolare i cani. "I latrati, anche quelli dei cani piccoli", diceva, "sono disarmonici, non c'è mai niente che si possa dire nota, nota precisa. Invece i miagolii sono musicalissimi, una nota sola, bella pulita, chiara, e non cala per niente, caso mai – qualche volta – arrivano perfino a modularla. Il gatto quando non è in calore o arrabbiato è intonatissimo. Il cane invece è quanto di più lontano dalla musicalità si possa immaginare, ma ha sempre una gran voglia di imparare, per far piacere al padrone, e allora io gli insegno".

Dava i numeri? Ma era la persona più tranquilla, più serena, più imperturbabile che io abbia mai conosciuto, non gridava mai, e se succedeva qualcosa di seccante diceva sì "Questa è una scocciatura", ma come un altro avrebbe detto "Oggi forse pioverà. O forse no".

E il tempo della vita passava, ogni anno le gambe andavano un po' più piano, i cani cambiavano perché vivono poco povere stelle e il lavoro fatto con uno doveva ricominciare da capo con quello nuovo ma lui, pazientissimo, non mollava mai anzi negli ultimi tempi era su di giri da morire, grazie soprattutto a Kira che proprio lo entusiasmava, diceva "Ti dico è sempre latrato, d'accordo, ma adesso in certi momenti ci si sente dentro un *re* sovracuto, chiarissimo, aspetta ti faccio sentire la registrazione, ecco, ascolta ascolta, non lo senti anche tu il *re*?". Io stavo zitta, non sono persona da dire sì quando non è convinta, ma intanto il mio sì lui se lo fabbricava dentro e ci godeva, e perché togliergli il piacere, se per lasciarglielo non avevo bisogno di dirgli nemmeno la metà, nemmeno la decima parte di una bugia? Come se non ne dicessimo mai, fra l'altro. Ma ripeto, non ce n'era bisogno.

Quando parlava così si agitava tutto, ma per la gioia, non la rabbia, che lui non sapeva che cosa fosse. Ma forse è stata lo stesso l'agitazione a fargli male.

Lei sa già che è successo l'altro ieri, martedì, ma il modo non lo sa ancora. Adesso

glielo racconto. E allora: anche quel giorno, dopo tutti ‘sti bei discorsi (li ripeteva sempre) avevamo fatto l’amore come al solito - ma no, non come al solito, lui era stato un uragano, le giuro, proprio un uragano, e non dica “Ma dàì, a sessant’anni, quante balle!”, non sono balle, che lei mi creda o no, e dopo mentre riposavamo abbracciati, che lo facevamo sempre, tutto insieme lui fa un respiro lungo, ma proprio lungo, e poi tace. Io stavo benissimo così, ma mi è venuta la voglia di chiacchierare. “Robi”, gli ho detto.

Niente.

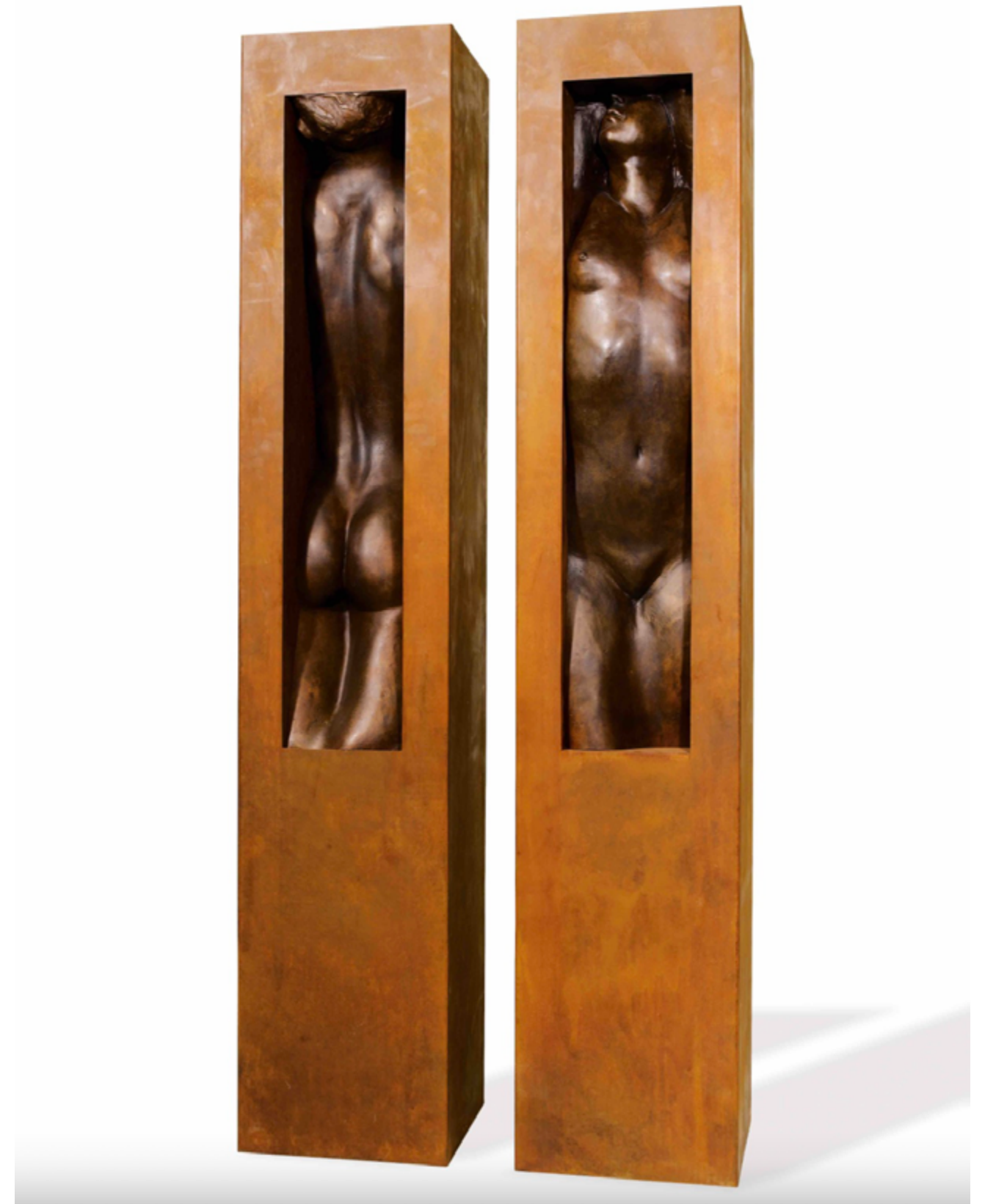
“Robi”.

Ancora niente.

L’ho guardato bene in faccia, e lui non spostava gli occhi. Gli sono andata vicinissima, viso a viso, e il respiro non si sentiva. Gli ho toccato il petto, proprio dove c’è il cuore, e non si muoveva niente; gli ho toccato la gola, le carotidi, nemmeno lì si muoveva niente; e allora ho sentito la pace, una pace più grande di qualsiasi altra cosa, perché niente l’avrebbe più interrotta. Niente più preoccupazioni, niente più inseguire scadenze, portare pazienza con le persone antipatiche, spiegare le cose a chi è troppo stupido per capire o capire non vuole, difendersi dai falsi amici, rispettare le convenienze. D’ora in poi, solo pace. E a me, dentro, si è acceso un lumino. Perché dentro ognuno di noi, signora, è un santuario dove brillano tante lucine, una per ognuna delle persone che ha amato. Ma è un santuario che morirà, e allora quelle luci si spegneranno; solo che ci saranno altri santuari dove se ne accenderà una nuova, quella per te.

E dopo sono venuti due poliziotti, un uomo e una donna, giovani e carini tutti e due, gentilissimi, mi hanno fatto un po’ di domande, e neanche tutte quelle che mi aspettavo, se lo sono portati via perché bisognava fare l’autopsia, che ha dato il risultato che lei sa già, e io mi sono presa Kira e Lula con tutte le loro cose, e adesso stanno da me e ci resteranno, se lei come spero non farà obiezioni. Ma perché dovrebbe farne? E Kira è vecchia, non ci va più in calore, ma a Lula farò conoscere qualche ragazzo simpatico, mi rifiuto di credere che in tutta la città non ci sia nessun bel Chihuahua adatto a lei.

So che in giro si spettegola molto su Robi, sulla sua morte e ancora più sulla sua vita, e tanti dicono che l’ha buttata via, che sì, l’ha dedicata per intero a una cosa in cui credeva ma questa cosa non voleva dire niente anzi era proprio balorda, e una vita così non vuol dire niente neanche lei. Ma che ne sappiamo noi, presuntuosi arroganti esseri umani, di quel che vuol dire la nostra vita? O di quel che vogliamo dire noi?



© Gabriele Garbolino Rù, *Adamo et Eva* (2006), Bronzo e ferro, h. cm 180.

Proposte editoriali

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo redazione@vitapensata.eu, accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

Formattazione del testo

I testi non devono superare le 25.000 battute, compresi gli spazi e le note; devono essere composti in carattere TNR, corpo 12, margine giustificato, interlinea singola.

Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 12, con rientro a sinistra e a destra di 1 cm rispetto al testo.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: lvi, p. 11.

Quando - sempre fra due note immediatamente successive - l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: *Ibidem*

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»¹.

Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

Per citare dalla Rivista

Per citare un testo della Rivista si consiglia di utilizzare la seguente notazione:

AUTORE, «Titolo», *Vita pensata*, Anno, numero, ISSN 2038-4386, URL (Esempio: <http://www.vitapensata.eu/2010/11/01/colori/>)

Se si cita dalla versione PDF si aggiunga il relativo numero di pagina.

Invio proposte

Inviare le proposte di collaborazione soltanto in versione digitale, versioni in formato cartaceo non saranno prese in considerazione.



COLLABORATORI DEL NUMERO 25

Nicoletta Celeste	Luca Grecchi	Noemi Scarantino
Giovanni Dissegna	Enrico M. Moncado	Attilio Scuderi
Lucia Gangale	Enrico Palma	Mattia Spanò
Gabriele Garbolino Rù	Fabrizio Palombi	Eva Luna Turino
Elvira Gravina	Gianni Rigamonti	Davide Tuzza

GRAFICA DELLA RIVISTA E DEL SITO

Eleonora Maria Prendy
Editor & Producer

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista:
www.vitapensata.eu. Le fotografie d'autore sono coperte da copyright.

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA

“La vita come mezzo della conoscenza” - con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere.
(Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 324)

Anno XI N. 25 - **Luglio 2021**

REDAZIONE

[AUGUSTO CAVADI](#), DIRETTORE RESPONSABILE

[ALBERTO GIOVANNI BIUSO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

[GIUSEPPINA RANDAZZO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

redazione@vitapensata.eu

RIVISTA ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

La filosofia come vita pensata

