

Anno XIII

Numero 29

Novembre 2023

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Le arti

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno XIII - n. 29

novembre 2023

Vita pensata
rivista di filosofia

Le arti

Anno XIII - n. 29, novembre 2023

EDITORIALE

Le arti	1
---------	---

TEMI

Antonio Albano - <i>La bellezza geometrica del Battistero di Pisa</i>	3
Adriano Ardivino - <i>Note su arte e verità</i>	17
Roberta Corvi - <i>L'arte è una forma di conoscenza?</i>	33
Davide Dal Sasso - <i>Le reinvenzioni delle arti</i>	45
Michele Del Vecchio - <i>La Croce e l'immagine di Cristo nel percorso culturale e nell'opera pittorica di Giovanni Testori</i>	59
Giuseppe Frazzetto - <i>Racconto astratto</i>	70
Enrico Palma - <i>Il Tempo, grande artista. Tracce per un'estetica dell'invecchiamento</i>	76
Stefano Piazzese - <i>Sette contro Tebe: un dramma nel suono</i>	91
Salvatore Tedesco - <i>L'inclinazione artistica come "disposizione per il mondo"</i>	102

TEMI - II

David Benatar - <i>Un argomento misantropico per l'antinatalismo</i>	113
Luigi Ingaliso - Matteo Pappalardo - <i>La via cartesiana alla fenomenologia della soggettività trascendentale</i>	152

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - <i>Whitehead</i>	163
---	-----

RECENSIONI

Sarah Dierna - <i>Stella variabile</i> di Vittorio Sereni	175
---	-----

VISIONI

Alberto Giovanni Biuso - <i>I rinascimenti di Bill Viola</i>	180
--	-----

SCRITTURA CREATIVA

Eva Luna Turino - <i>Se</i>	184
-----------------------------	-----

Editoriale

LE ARTI

Come tutte le parole che contano, «arte» è un termine polisemantico. Si riferisce certamente all'ambito estetico – le «belle arti» – ma indica in primo luogo una ποίησις, una τέχνη, la capacità di inventare realtà a partire da una materia che c'è, plasmandola (la pittura e la scultura, ad esempio), modificandola (le parole della poesia e della narrativa), erigendola in edifici (l'architettura), scandendone gli intervalli sonori (la musica). E questo accade anche nelle arti in quanto tali, in quelle che davano nome alle 'arti e corporazioni' medioevali, vale a dire le opere e le attività degli artigiani – falegnami, fabbri, tessitori e così via –, i quali anch'essi plasmano la materia che c'è per trasformarne struttura, funzione, significati. L'arte è quindi propria di tutti i viventi che interagiscono in modo attivo con il proprio ambiente (e pertanto non solo degli umani). L'arte è esattamente tale *interazione* con il mondo.

È questa una delle principali ragioni per le quali la riflessione sulle arti e sul fare artistico è stata uno dei temi originari della filosofia, perché filosofia è anche pensare l'azione e l'intelligenza dei corpi immersi nel loro mondo. I saggi della sezione *Temi* di questo numero cercano di *pensare* le arti così intese, nella varietà delle loro espressioni, dei loro risultati, delle teorie che le fondano.

A questo nucleo tematico centrale si aggiunge, nella sezione *Temi II*, un saggio del quale siamo particolarmente felici e orgogliosi. Uno dei più importanti filosofi contemporanei, David Benatar, ci ha permesso di tradurre un suo testo nel quale, diversamente da altri suoi saggi di tonalità filantropica, propone un argomento misantropico ed estetico a favore dell'antinatalismo. E lo fa con la lucidità, il rigore, l'oggettività a lui consueti, che in questo testo diventano, se possibile, ancora più limpidi.

Questo numero di *Vita pensata* presenta due importanti novità. La grafica della versione pdf è mutata e confidiamo che sia non soltanto più elegante ma anche e specialmente più comoda e funzionale alla lettura. A preparare, curare e firmare la rivista è un nuovo Comitato di redazione. Speriamo in questo modo che *Vita pensata* diventi sempre più uno spazio di libero e rigoroso confronto su ciò che conta nelle vite individuali e collettive, sul patrimonio sempre rinnovato della filosofia, che trova una delle sue espressioni nella bella, seppur “creativa”, traduzione che Enrico Turolla propose anni fa del *Simposio* platonico (Rizzoli, Milano 1953, volume I de *I Dialoghi*, p. 852): «ὁ ἐστὶν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γινῶ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἔστι – Ecco; l’uomo è giunto al termine: conosce il bello nella sua pura oggettività; quel bello che esiste nell’Essere» (211c). È la conoscenza e la pratica di questa bellezza che auguriamo ai nostri lettori.

Vita pensata

LA BELLEZZA GEOMETRICA DEL *BATTISTERO* DI PISA

Antonio Albano*

Esistono tanti articoli e libri sulla bellezza delle decorazioni interne ed esterne del *Battistero*, ma nessuno sulla sua geometria esterna. Si propone un'originale interpretazione della geometria del *profilo esterno del Battistero* mostrando come costruire un suo modello usando *regole geometriche*. Il modello viene poi validato sovrapponendolo ad un *preciso disegno del prospetto del Battistero* basato su un recente rilievo *laser scanner*.

Introduzione

La *Cattedrale*, il *Battistero*, il *Campanile* (la Torre Pendente) e il *Camposanto* della *Piazza dei Miracoli* di Pisa sono sempre presentati nella storia dell'arte come esempio di bellezza e armonia e sono state pubblicate molte opere che considerano la geometria di ogni monumento, in particolare la *Cattedrale*^{12, 16}, il *Battistero*^{10, 14, 15}, e il *Campanile*¹¹.

Buscheto iniziò nel 1063 la costruzione della *Cattedrale*, consacrata il 26 settembre 1118, e poi modificata da Rainaldo con navate più lunghe, transetto più largo e la nuova facciata attuale (1120-1125). Poi Deotisalvi nel 1153 iniziò la costruzione del *Battistero*, completata nel 1358 da Nicola e Giovanni Pisano nell'altezza e forma attuale. Il *Campanile* fu iniziato da Bonanno nel 1173. Costruito il terzo ordine, i lavori furono sospesi fino al 1275 per la sua inclinazione causata da un cedimento del terreno. Costruito poi il settimo ordine, i lavori furono sospesi fino al 1350 e condotti a termine con la cella campanaria nel 1372 da Tommaso Pisano. Giovanni di Simone nel 1277 progettò e iniziò la costruzione del *Camposanto* completata nel 1594 con un grandioso ciclo di affreschi, molti gravemente danneggiati nell'ultima guerra del 1944.

Altra bellezza dei monumenti sono le decorazioni geometriche, interne ed esterne, e i mosaici. Ma una particolarissima decorazione geometrica del 1243, interpretata solo nel 2015 da Pietro Armienti, è però nella lunetta sulla facciata originaria della *Chiesa di San Nicola*, prima del suo

* Già Professore Ordinario nel Dipartimento di Informatica, Università di Pisa.

ampliamento, poco distante dalla *Piazza dei Miracoli*. La geometria della lunetta è basata sulla *sezione aurea* per stabilire la dimensione della tarsia quadrata, la cui decorazione fa riferimento ai primi 10 numeri della *successione di Fibonacci*, pisano deceduto nel 1242^{1, 2}.

Un monumento straordinario è il *Battistero*, edificio con decorazione esterna ricca di sculture, alcune delle quali, rimosse durante i restauri ottocenteschi, ora si possono vedere nel *Museo dell'Opera*. Le decorazioni dei tre ordini esterni, con belle sculture, sono presentate nel libro di Antonino Caleca⁴, con fotografie di Aurelio Amendola.

Dal 1547 sono stati pubblicati numerosi disegni del *Battistero*, presentati da Maria Letizia Ficocelli⁵ nell'appendice cartografica e iconografica della sua tesi di laurea magistrale, ma nessuno di essi considera la geometria del suo prospetto, come invece ha fatto Franca Manenti Valli presentando la sua idea del progetto originario solo in parte realizzato dal primo maestro Deotisalvi⁷.

Un'altra bella e originale idea di Manenti Valli è stata presentata nel suo libro *Pisa, lo spazio e il sacro*⁸: la disposizione dei tre principali edifici, le loro relazioni spaziali, la particolare configurazione e volumetria del *Battistero* sono oggetto di studio interdisciplinare, fra architettura, geometria e teologia. Di seguito si presentano alcuni passi iniziali, e poi quello finale, della sua idea.

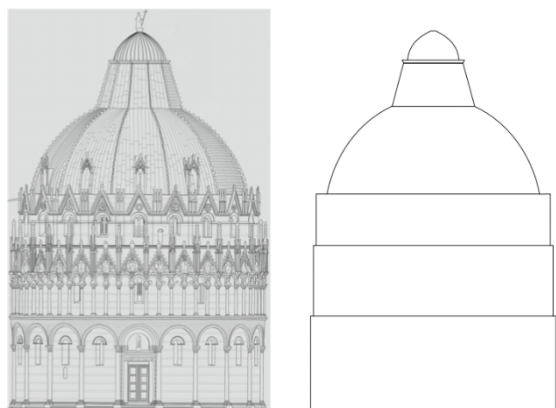


Fig. 1: *Disegno e modello del profilo esterno del Battistero*

Con questo lavoro si presentano invece i passi per la costruzione geometrica del *modello del profilo esterno del Battistero attuale* che si valida poi confrontandolo al miglior *disegno del Battistero attuale* trovato, basato su un rilievo *laser scanner*⁹. Fig. 1 mostra entrambi per chiarire cosa si intende per *disegno e modello del profilo esterno del Battistero attuale*.

La disposizione dei monumenti della *Piazza dei Miracoli* secondo Manenti Valli

La struttura e la disposizione dei monumenti sono il risultato di un disegno geometrico con misure in *pertiche*: 1 *pertica* = 3,55 *metri* e i seguenti passi.

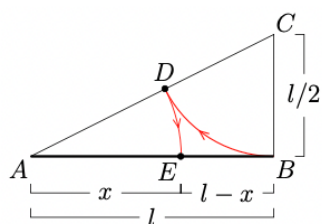


Fig. 2: La sezione aurea AE del segmento AB

Fig. 2 mostra l'idea della *Sezione Aurea* di un segmento AB e la sua costruzione geometrica con riga e compasso. Il problema fu considerato da Euclide nel XIII libro degli *Elementi* (III secolo a.C.): «Un segmento è diviso in media ed estrema ragione quando l'intero segmento ha alla sua parte maggiore lo stesso rapporto che questo ha alla minore».

Si considera il triangolo rettangolo ABC, con cateti AB e BC uno il doppio dell'altro. Per il Teorema di Pitagora la lunghezza dell'ipotenusa AC è

$$l_{AC} = \sqrt{l^2 + l^2/4} = l\sqrt{5}/2$$

Si disegna l'arco BD della circonferenza di centro C con raggio CB e l'arco DE della circonferenza di centro A con raggio AD. Il punto E divide AB in due parti x e l - x in maniera tale che

$$l/x = x/(l - x)$$

Moltiplicando entrambi i lati dell'equazione per x e (l - x) si ottiene

$$l(l - x) = x^2$$

da cui l'equazione di secondo grado

$$x^2 + xl - l^2 = 0$$

che ammette due soluzioni, ma si considera solo quella positiva essendo x la lunghezza della *sezione aurea* di AB:

$$x = l(\sqrt{5} - 1)/2 \cong l \cdot 0.618$$

Nel seguito interessa il rapporto l/x, fra la lunghezza del segmento AB e della sua *sezione aurea* x, detto *rapporto aureo* e il suo valore è detto *numero aureo*, che si indica con la lettera greca ϕ , con valore

$$\phi = l/x = (\sqrt{5} + 1)/2 \cong 1.618$$

e le particolari proprietà:

$$1/\phi = \phi - 1; \phi^2 = \phi + 1; \phi^3 = \phi^2/(1/\phi)$$

Con l'uso di φ le due parti del segmento AB hanno lunghezza:

$$AE = x = l/\varphi; EB = l - x = l/\varphi^2$$

Fig. 3 mostra l'idea del *doppio quadrato*, modello della versione iniziale del *corpo* della *Cattedrale*, senza abside, cupola e transetto. Del doppio quadrato si considera anche la circonferenza di diametro uguale al lato $l = 10$ dei quadrati, e centro O sull'asse mediano, e la diagonale AC , per il *Teorema di Pitagora*, di lunghezza $\sqrt{4l^2 + l^2} = l\sqrt{5}$

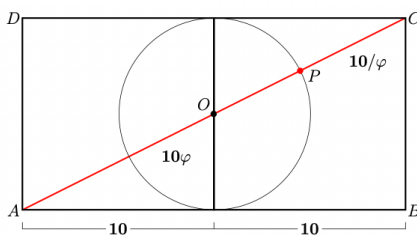


Fig. 3: Il doppio quadrato

Il punto di intersezione P della circonferenza con la diagonale AC , la divide in due segmenti AP e PC , di lunghezza

$$AP = AO + OP = \sqrt{l^2 + l^2/4} + l/2 = l(\sqrt{5} + 1)/2 = l\varphi$$

$$PC = AC - AP = l\sqrt{5} - l\varphi = l(2\varphi - 1 - \varphi) = l(\varphi - 1) = l/\varphi$$

Fig. 4 mostra i bordi esterni dei tre monumenti e come sono state stabilite, con i raggi 10φ e $10/\varphi$ delle circonferenze con centri i vertici A e C del doppio quadrato, le distanze fra il corpo della *Cattedrale*, il *Battistero iniziale* (secondo l'idea della Manenti Valli non era più alto della *Cattedrale* ed era contenuto in un quadrato di 10 pertiche) e il *Campanile*.

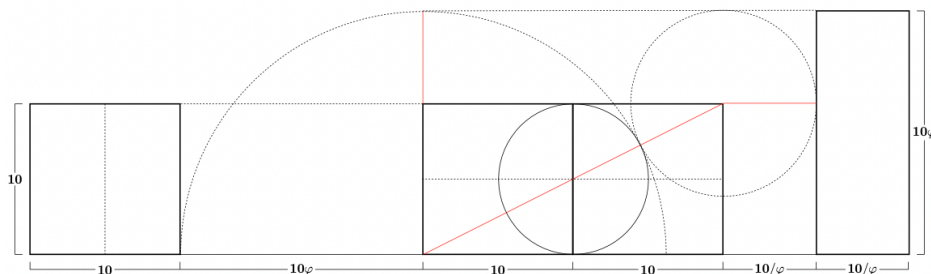


Fig. 4: Bordi esterni dei monumenti e distanze dal corpo della *Cattedrale*

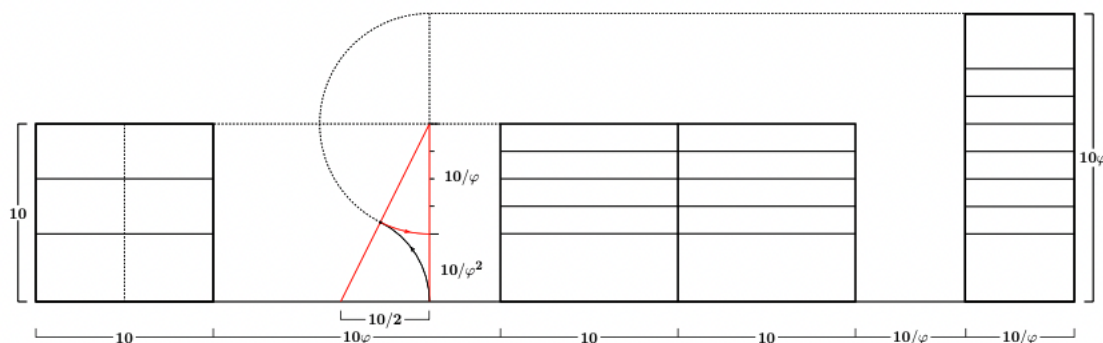


Fig. 5: Gli ordini dei bordi esterni dei monumenti

Fig. 5 mostra gli ordini della *Cattedrale*, del *Campanile* e del *Battistero iniziale*, usando la *sezione aurea* del lato 10 del doppio quadrato.

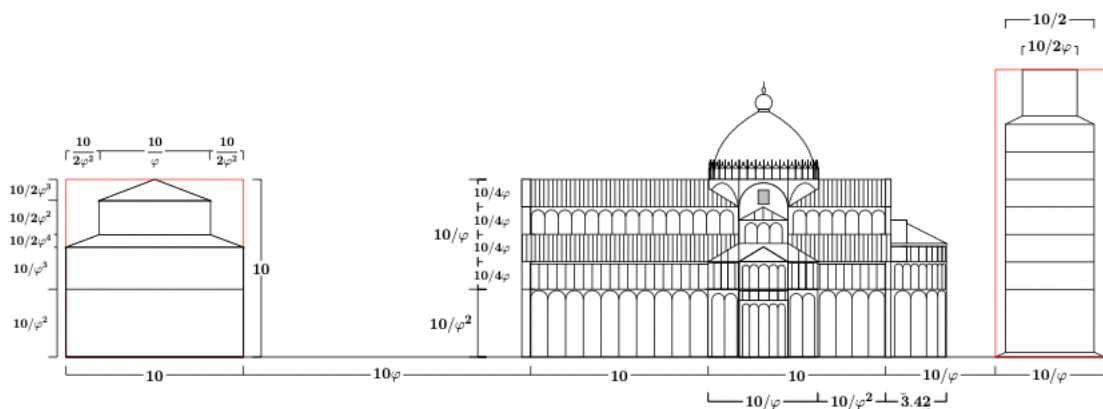


Fig. 6: Modello iniziale del prospetto longitudinale dei monumenti

Tralasciando altri passi successivi sulla geometria della pianta dei monumenti e della facciata della *Cattedrale*, la Fig. 6 mostra il risultato dell'ultimo passo dell'idea della Manenti Valli, prima dell'allungamento della *Cattedrale* e con il *modello del profilo esterno del Battistero iniziale*.

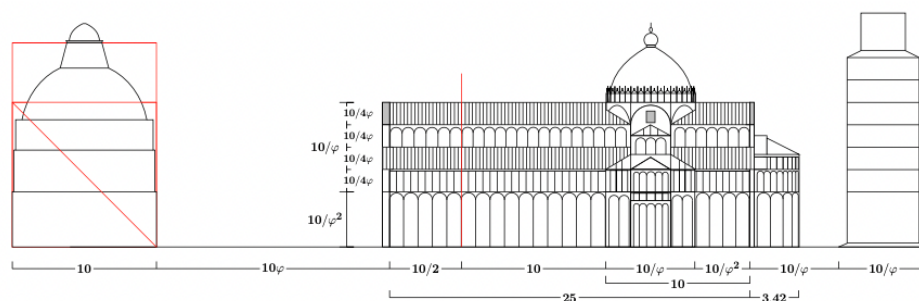
Fig. 7: *Modello attuale del prospetto longitudinale dei monumenti*

Fig. 7 mostra infine il risultato finale dell'idea della Manenti Valli dopo l'allungamento della Cattedrale di 10 pertiche, ma con il modello del profilo esterno del Battistero attuale definito nella prossima sezione che, senza la cupolina, è contenuto in un rettangolo largo 10 pertiche e alto quanto la lunghezza della diagonale del quadrato di 10 pertiche.

La costruzione del modello del profilo esterno del *Battistero* attuale

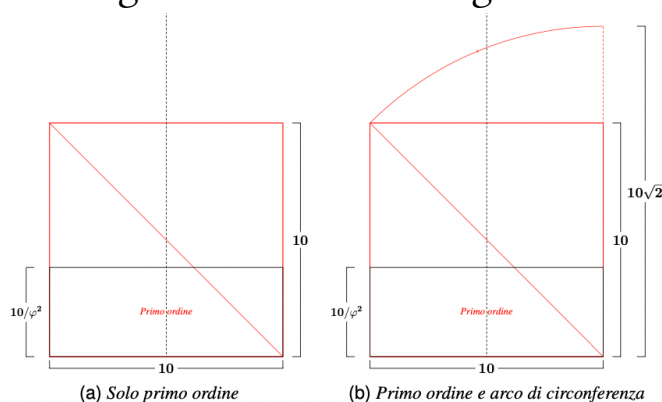
Si procede con i seguenti passi.

Passo 1

Si disegna un quadrato di 10 pertiche e sulla sua base il rettangolo del primo ordine con altezza $10/\varphi^2$, uguale a quella del primo ordine della *Cattedrale* (Fig. 8a).

Passo 2

Si disegna un arco di circonferenza con centro l'angolo in basso a destra del quadrato e raggio la lunghezza $10\sqrt{2}$ della diagonale del quadrato (Fig. 8b).

Fig. 8: *Modello iniziale parziale del profilo esterno del Battistero attuale*

Passo 3

La lunghezza della diagonale del quadrato di 10 pertiche si usa per costruire il rettangolo con una *cupola piramidale* di 75 gradi come nella versione iniziale del *Battistero* di Deotisalvi (Fig. 9a).

Passo 4

Per arricchire il modello del profilo esterno del Battistero attuale con la *cupola ellittica*, che copre parte di quella piramidale, e le altezze del secondo e terzo ordine esterno, diverse da quelli della *Cattedrale*, si procede come segue (Fig. 9b):

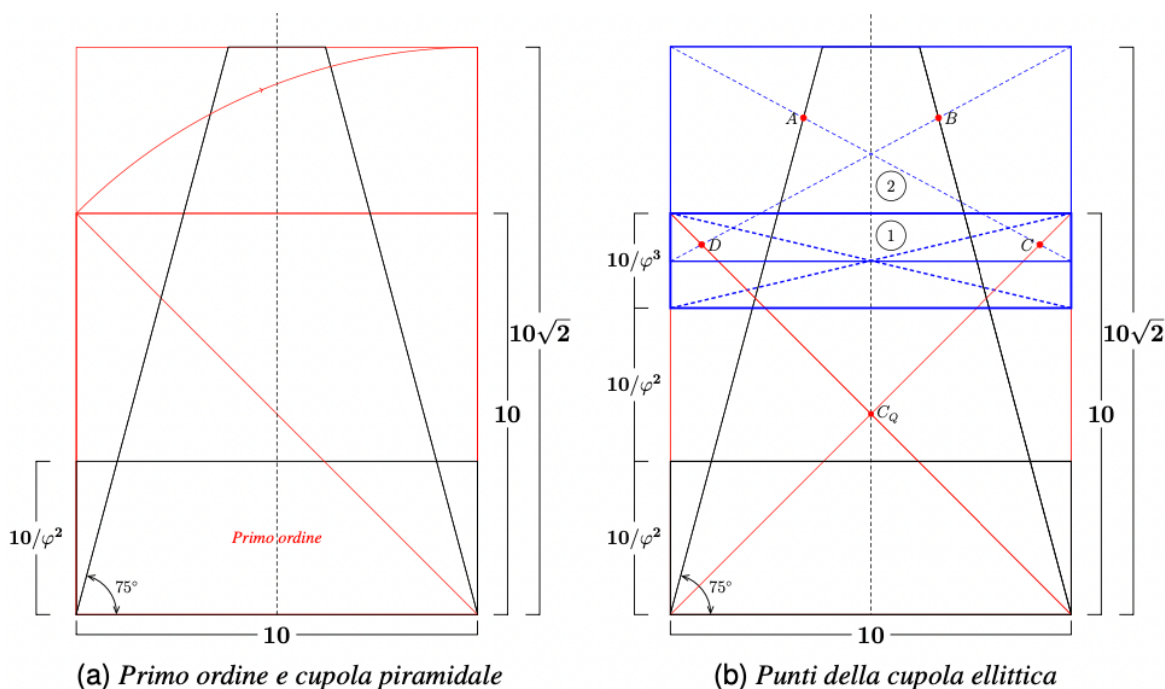


Fig. 9: Modello parziale del profilo esterno del Battistero attuale

- si disegna il rettangolo (1) e le sue diagonali, in alto nel quadrato di 10 pertiche, con altezza $10/\varphi^3 = 10 - 2 \times 10/\varphi^2$;
- si disegna il rettangolo (2) e le sue diagonali, con la base sull'asse centrale del rettangolo (1) e il lato opposto su quello in alto del rettangolo con altezza $10\sqrt{2}$;
- si marcano con punti rossi le intersezioni delle diagonali del rettangolo (2) con le diagonali del quadrato di 10 pertiche (D, C) e con i lati della *cupola piramidale* (A, B).

Passo 7

Il secondo e terzo ordine hanno un *rientro* diverso. Per stabilire le loro dimensioni si usa il valore di $d = (10 - 8.63)/2 = 0.685$ pertiche (Fig. 11a).

Passo 8

La grandezza $d/3 = 0.228$ pertiche si usa per stabilire le dimensioni dei *rientri* del *secondo* e *terzo ordine* (Fig. 11b):

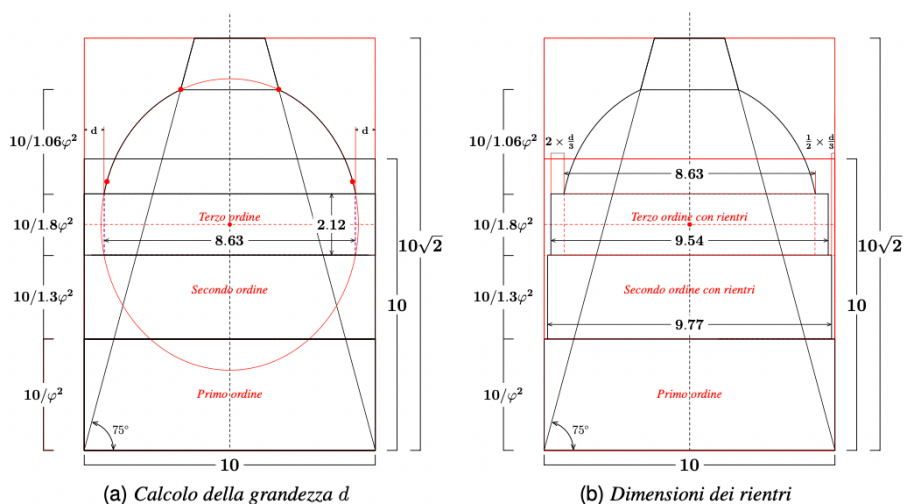


Fig. 11: Modello parziale e finale del profilo esterno del Battistero attuale

Passo 9

Modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale* con *tre ordini*, due dei quali con *rientri*, e la cupola troncoconica coperta dal *modello della cupolina circolare*, senza la statua in bronzo di San Giovanni Battista di Torino di Sano del 1395 (Fig. 12a).

Passo 10

Modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale*, con misure in *pertiche*, che si valida sovrapponendolo al *disegno del prospetto del Battistero attuale* (Fig. 12b).

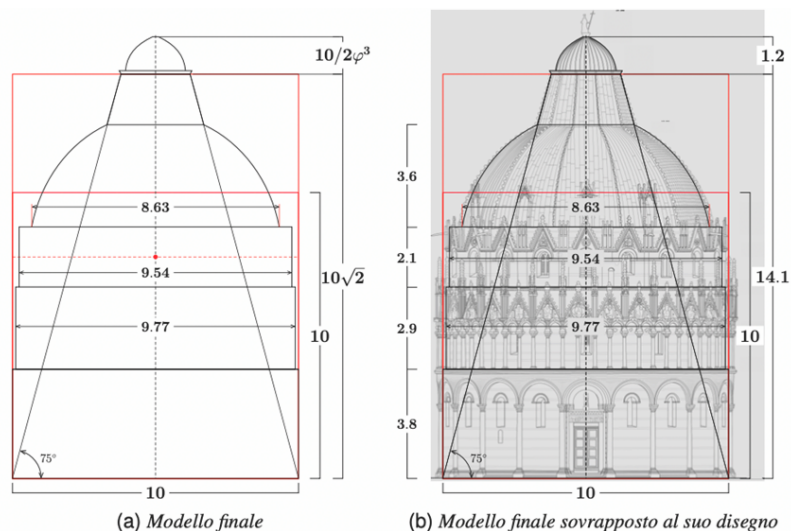


Fig. 12: Modello finale del profilo esterno del Battistero attuale e sovrapposto al suo disegno

Passo 11

Modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale* con *misure in metri*, sovrapposto al *disegno del prospetto del Battistero attuale* (Fig. 13a).

Passo 12

Modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale*, senza misure, sovrapposto al *disegno del prospetto del Battistero attuale* con misure in rosso per confrontare le loro misure (Fig. 13b).

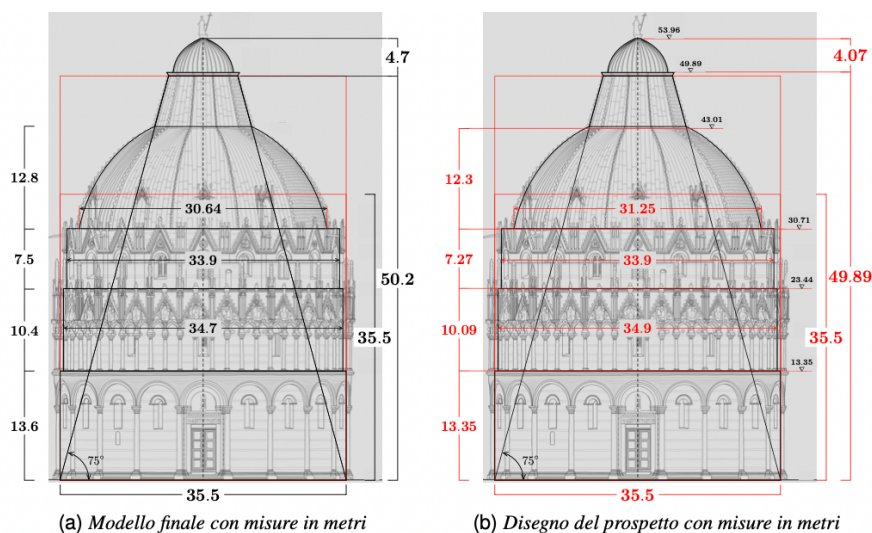


Fig. 13: Modello finale del profilo esterno del Battistero attuale sovrapposto al suo disegno del prospetto

Le misure in metri delle larghezze degli ordini del *prospetto del Battistero attuale* sono quelle delle piante dei tre ordini (Fig. 14).

Le misure non sono uguali, ma le piccole differenze confermano la qualità del modello geometrico del profilo esterno del Battistero attuale.

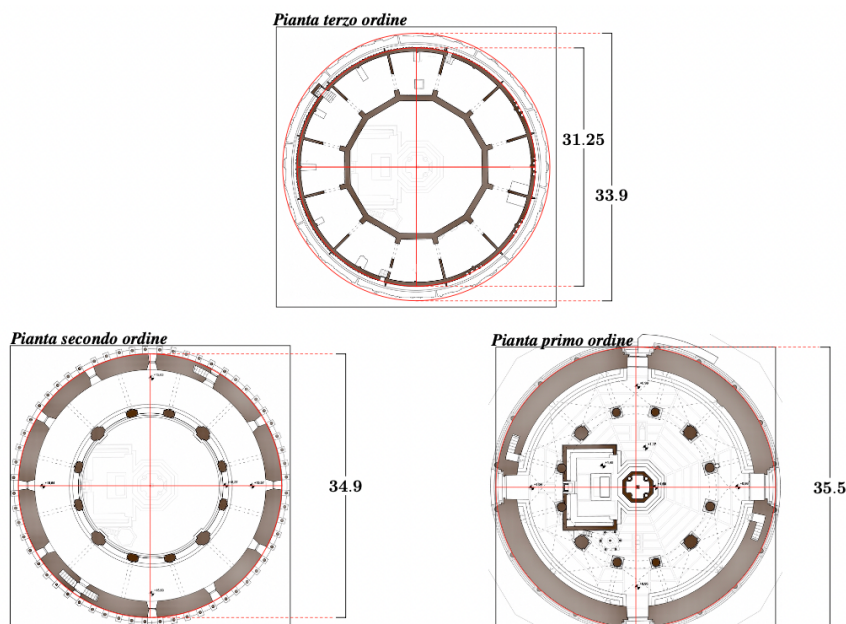


Fig. 14: Piante dei tre ordini del prospetto del Battistero attuale con misure in metri

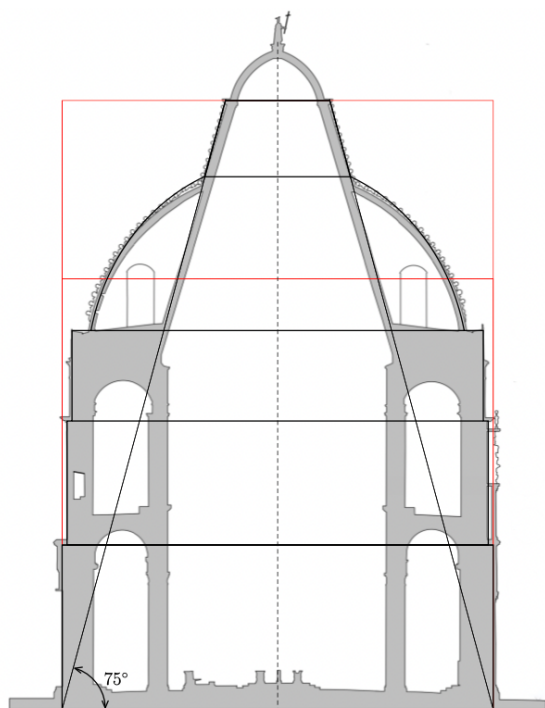


Fig. 15: Modello finale del profilo esterno del Battistero attuale sovrapposto ad una sua sezione

Passo 13

Modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale*, senza misure e cupola, sovrapposto al disegno di una delle sue sezioni, solo per validare i rientri del secondo e terzo ordine (Fig. 15).

Due curiosità

1) Il modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale*, senza misure, si mostra sovrapposto ai primi disegni dei *prospetti e sezioni originari e attuali del Battistero*, con cupola piramidale.

midale di 75 gradi, presentati nei libri di De Fleury¹³ del 1886 e Fletcher⁶ del 1967 (Fig. 16).

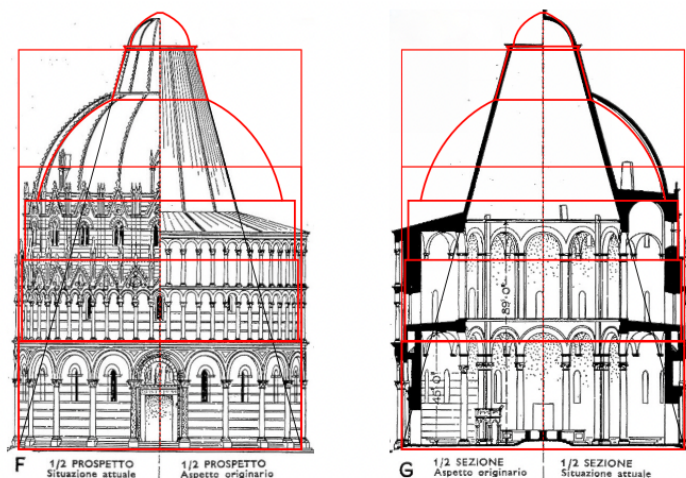


Fig. 16: *Modello finale del profilo esterno del Battistero attuale sovrapposto ai disegni dei prospetti e sezioni originari e attuali*

2) Si mostra sia un modello finale del *profilo esterno del Battistero attuale*, senza misure e rientri del secondo e terzo ordine, ma con cupola circolare che copre parte di quella piramidale di 72 gradi invece di 75 gradi, presentato nell'articolo di Tarabella¹⁵ del 2006 usando una *stella a cinque punte*, sia la sua sovrapposizione al *disegno del prospetto del Battistero attuale* per mostrare quanto il modello della cupola sia diverso da quello attuale (Fig. 17).

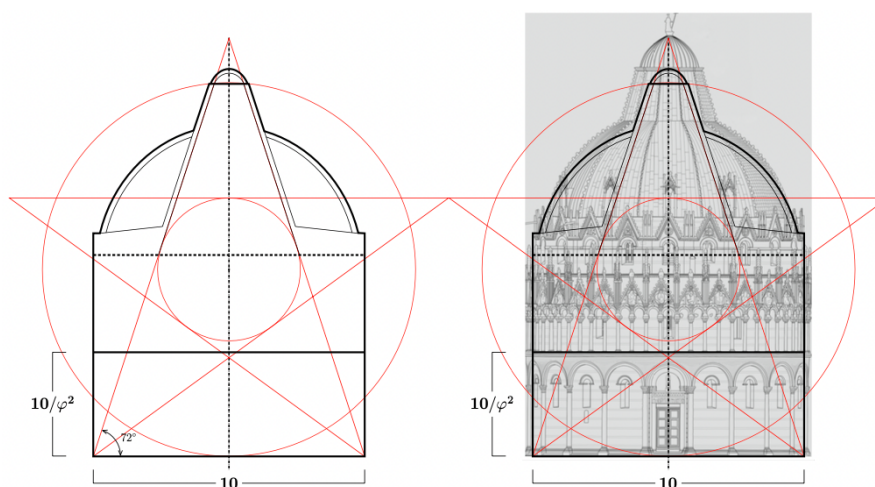


Fig. 17: *Modello con stella pentagonale del profilo esterno del Battistero attuale e sua sovrapposizione al disegno del prospetto del Battistero attuale*

Conclusioni

È stato presentato un modello geometrico del *profilo esterno del Battistero* di Pisa, per mostrare come il suo progetto sia stato fatto con *regole geometriche*, come quelle usate per la progettazione delle *Cattedrale* e del *Campanile della Piazza dei Miracoli*, famosa in tutto il mondo per lo straordinario *Battistero* e il *Campanile* che sembra sfidare le leggi della fisica. La validazione del modello geometrico del *Battistero* è stata possibile grazie al suo *preciso disegno del prospetto*, basato sul rilievo *laser scanner* di Maria Letizia Ficocelli e Cristina Paolini³, non avendo trovato una sua foto altrettanto precisa fra le tantissime disponibili.

Note

¹ A. Albano, «The Fibonacci Sequence and the Golden Section in a Lunette Decoration of the Medieval Church of San Nicola in Pisa», in *Territori della Cultura*, 21, pp. 48-59, October 2015. L'articolo è scaricabile, anche in italiano, dal sito www.comune.pisa.it/it/ufficio/i-numeri-di-fibonacci-nella-lunetta-di-una-chiesa-medievale-di-pisa

² P. Armienti, «The Medieval Roots of Modern Scientific Thought. A Fibonacci Abacus on the Facade of the Church of San Nicola in Pisa», in *Journal of Cultural Heritage*, 17, pp. 1-6, January-February 2016. L'articolo è scaricabile dal sito www.comune.pisa.it/it/ufficio/i-numeri-di-fibonacci-nella-lunetta-di-una-chiesa-medievale-di-pisa

³ M.G. Bevilacqua, M.L. Ficocelli, C. Paolini, N. Squeglia, «Integrated surveys for the analysis of the structural instabilities of the Baptistery of Pisa», in *Territories and frontiers of representation*, UID Napoli, 14-15-16 Settembre 2017, pp. 733-740.

⁴ A. Caleca, A. Amendola, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Edizioni Bolis, Bergamo 1991, p. 211.

⁵ M.L. Ficocelli, *Eppur si muove! Il Battistero di Pisa: Analisi conoscitiva e indagini geotecniche e strutturali*, Tesi di laurea magistrale di Ingegneria Edile-Architettura, 13 Ottobre 2016.

⁶ B. Fletcher, *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo* (traduzione della nuova versione in inglese del 1905).

⁷ F. Manenti Valli, «Il Battistero di Pisa. Un percorso matematico per la restituzione del progetto originario», in *Bollettino Ingegneri*, n. 3, anno LI, marzo 2003, p. 10.

⁸ F. Manenti Valli, *Pisa, lo spazio e il sacro*, Edizioni Polistampa, Firenze 2016, p. 365.

⁹ C. Paolini, *Il Battistero di Pisa: analisi storico-critica e rilevamento dello stato attuale; ipotesi su le strutture di fondazione e dei fenomeni di dissesto statico*, tesi di laurea magistrale di Ingegneria Edile-Architettura, 2016.

¹⁰ P. Pierotti, L. Benassi, *Deotisalvi. L'architetto pisano del secolo d'oro*, Pacini, Pisa, 2001, p. 239.

¹¹ Id., *Breve storia della Torre di Pisa*, Pacini, Pisa, 2003, p. 112.

¹² Id., *Significati numerici della Piazza del Duomo di Pisa. La pietra e le pietre. La fondazione di una Cattedrale*, Conferenza in occasione del 950° anniversario della fondazione della Cattedrale di Pisa. Pisa 3 Ottobre 2014, Opera della Primaziale Pisana, pp. 103-121.

¹³ G. Rohault De Fleury, *Les monuments de Pise au moyen-âge*, Paris, A. Morel, 1886.

¹⁴ D. Speiser, «The symmetries of the Battistero and the Torre pendente in Pisa», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXIV, 2-3. Pisa, 1994, pp. 511-564.

¹⁵ L. Tarabella, *Sideris Vox, una stella nel Battistero di Pisa*, Istituto di scienza e tecnologia dell'informazione "A. Faedo", Pisa, 2006.

¹⁶ M. Villani, *A.D. 1064-A. D. 2014 - Dalla tarsia alla Cattedrale di Pisa. Il cantiere dei Miracoli in oltre 950 anni di storia*, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p. 205.

Sono grato a C. Fantozzi e R. Orsini per le loro osservazioni sulla presentazione dei risultati.

NOTE SU ARTE E VERITÀ

Adriano Ardivino

Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara

1. L'endiadi «arte e verità» si riaffaccia in modo sintomatico lungo un arco di pensiero teso, come minimo, tra Platone e Heidegger, passando almeno per Aristotele, Hegel, Nietzsche¹. Che tale endiadi assuma la forma di una preoccupazione circa la differenza e persino il dissidio tra *philosophia* e *techne poietike* (e quindi tra il filosofo e il poeta, dopo il politico e il sofista); oppure di un riconoscimento circa il carattere ben più veritiero della *poiesis* rispetto a qualsiasi collezione di fatti (e quindi, ad esempio, circa il modo in cui la poesia tragica coglie e mette in scena la verità dell'agire umano e del suo destino, mostrandosi in tal guisa più vicina alla filosofia che non l'osservazione storica); ovvero, ancora, che assuma la forma di un afferramento concettuale della natura dell'arte (e della bellezza) in quanto apparire sensibile dell'idea, cioè di una verità che via via crea e sa se stessa (cosicché, da un lato e rispetto alla religione e alla filosofia, l'arte non è ancora l'ultimo e più essenziale gradino del vero, ma dall'altro – posto che la verità dell'idea, esattamente come il dio che obbedisce a una legge di rivelazione, si procura sempre la sua propria manifestazione – l'arte resta nondimeno e pur sempre una sede del vero a tutti gli effetti); oppure, infine, di un tentativo di rovesciamento della gerarchia enunciata dal platonismo, cosicché non è il filosofo ad essere il compositore della “più bella e ad un tempo della migliore tragedia”, bensì il vero artista, nell'essenziale, ad essere il vero filosofo, e soprattutto è la verità, in quanto tale, a subordinarsi al progetto creatore nel quale la vita afferma se stessa e pone i propri valori; per quanto, insomma, l'endiadi «arte e verità» abbia assunto molteplici configurazioni storico-speculative – costituendo così uno stemma e persino un emblema della tradizione d'Occidente, all'interno della quale sopravanza di gran lunga, in quanto problema e tema di interrogazione, ogni paragonabile preoccupazione che possano aver nutrito per essa altre tradizioni, lontane o differenti, come ad esempio quella indiana

e quella cinese, che, pur scavando a fondo nel tema dell'apparire, non hanno mai drammatizzato, almeno nelle loro componenti maggioritarie, la supposta tensione tra verità e arte –, non c'è dubbio, concesso tutto ciò, che la questione abbia impegnato il pensiero di Martin Heidegger in modo talmente cospicuo, complesso e caratteristico, da rendere impossibile una sintesi – per non dire un'appropriazione – del suo pensiero senza passare per la disamina di quell'antico rapporto, ovvero senza affrontarne i nodi e le difficoltà. Facendo peraltro attenzione, si noti, a non confondere tale endiadi – rischiando una sovrimpressione – con l'altro rapporto cruciale del suo *Denkweg*, ossia la «tenue, ma limpida differenza»² tra *Denken* e *Dichten*, a sua volta irriducibile all'endiadi platonico-aristotelica di *philosophia* e *poiesis*.

2. In questa sede, vorremmo limitarci ad alcune annotazioni sul nesso arte-verità proprio a partire da Heidegger, lasciando sullo sfondo, data la loro ampiezza e articolazione, le molte altre questioni che con quel nesso si intrecciano. Non senza aver prima formulato un'importante premessa relativa alla lingua del pensatore. Prendendo infatti le mosse da interessi di grammatica speculativa e muovendosi nell'ambito di un'appropriazione trasformativa della fenomenologia di Husserl – che fa tesoro, tra gli altri, di decisivi stimoli kierkegaardiani –, Heidegger elabora molto presto una teoria della formazione dei concetti filosofici che pone al centro il tema dell'«indicazione formale»³. A differenza dei concetti ordinari, ivi inclusi quelli scientifici di primo livello (non relativi, cioè, alla chiarificazione dei fondamenti), le parole fondamentali in uso nel discorso filosofico *non* hanno un carattere oggettivante e tendenzialmente isolato, come implica la prassi di riconduzione dell'essente individuale a una specie e infine a un genere di ordinata appartenenza, bensì funzionano come indici. Hanno cioè natura indicale e persino indiziaria, distribuendosi entro una rete di interconnessioni mobili, talora persino labili. Allorché, tuttavia, questi concetti vengono assunti *senza* tener conto di questa loro natura operativa (ossia vengono recepiti *anzeigefrei*, scrive Heidegger), e pertanto ne viene neutralizzata, o più semplicemente non ne viene colta a pieno la dimensione «formal-

mente indicante» e dunque il ruolo di indicatore che mostra (la *Anzei-gefunktion*), essi decadono a concetti ordinari e cessano di svolgere una funzione propriamente filosofica, collassando per così dire in semplici cristallizzazioni semantiche, punti d'arresto statici e descrittivi, oltreché reificanti, di enunciati proposizionali.

In altri termini, qualora i concetti filosofici siano amputati della loro prestazione deittica, essi depongono la loro struttura d'appello e cessano di rinviare a una dinamica integralmente *performativa*, legata cioè all'esercizio, in proprio, di uno sguardo fenomenologico che implica e presuppone sempre, esistenzialmente, un evento trasformativo. Se i concetti forniscono e predelineano una direzione a tale sguardo – offrendogli per così dire un binario lungo il quale muoversi –, il *compito* di percorrere il cammino è sempre e soltanto demandato a chi ascolta o legge il discorso filosofico. Di conseguenza, quei concetti sono realmente efficaci e per così dire in se stessi davvero compiuti, solo nell'evento del loro uso e della loro comprensione. Il destinatario di quei concetti non sopraggiunge ad essi come qualcosa di accidentale. Fa parte di essi in modo strutturale. In breve, è tale destinatario – cioè noi stessi, e non una presunta realtà esterna e oggettiva, protocollata da asserzioni – il significato di tali concetti. Esattamente come l'Apollo delfico, che secondo il fr. 93 di Eraclito «oute legei, oute kryptei, alla semainei», il concetto filosofico non dice apertamente, né occulta nel nascondimento, bensì indica e fa segno, rimettendo la potenza della propria significazione a una significanza in altro, ovvero alla risonanza che il suo responso assume per chi sta, con esso, in un qualche rapporto di concernimento.

Non è un caso, del resto, che Heidegger richiami una ricca articolazione terminologica, relativa all'ampiezza visuale (*Sichtweite*) del pre-sguardo (*Vorblick*) e soprattutto al possesso, alla posizione, al campo, alla direzione, al binario dello sguardo vero e proprio (*Blickhabe*, *-stand*, *-feld*, *-richtung*, *-bahn*), ma ancor prima alle modalità del giungere, portare, ricevere, afferrare, avere (*kommen*, *bringen*, *bekommen*, *nehmen*, *haben*) al e nello sguardo (*zum/in den Blick*) quel che viene appunto formalmente indicato nel discorso filosofico. Ossia, nel lessico husserliano accolto da Heidegger, il «fenomeno», ciò che, mentre si mostra a partire da se

stesso («von ihm selbst her»), è «das *Sich-an-ihm-selbst-zeigende*», come si legge nella sezione A del § 7 di *Essere e tempo*: non tanto qualcosa che mostra ‘se stesso’, manifestandosi ‘in’ se stesso – ossia «in ihm selbst», se non addirittura «in sich selbst», nel senso di un «bei sich selbst» che non sarebbe ancora «für sich selbst» –, bensì ciò che *non è altro* – ‘dentro’ di esso e nella sua intrinseca dinamicità manifestativa, ovvero nel suo *An-wesen*, inteso come il dimorare in un giungere, come la *Annäherung* in una *Nahnis*, di cui il presenziare e il presentarsi non sono che aspetti collaterali – *che un mostrarsi* soltanto ‘entro’ il suo puro *Sich-zeigen*.

In quanto «ricerca che si muove primariamente ed esclusivamente in mostramenti»⁴, la fenomenologia non è altro che l’esercizio di uno sguardo che segue questa deissi fenomenico-mostrativa, facendosi carico dell’*intera* dinamica che si svolge attraverso l’indicazione (preliminare), l’esplicazione (concettuale) e infine l’appropriazione (esistenziale) di ciò che si mostra. Di qui, l’articolato ripensamento della problematica husserliana della correlazione noetico-noematica⁵, che conduce Heidegger a una tematizzazione sostanzialmente ‘direzionale’ (legata cioè all’orientamento dello sguardo) del fenomeno, ossia del mostrarsi di un mostrantesi. Il ricorso al termine *Sinn*, ascoltato non solo e non tanto in termini percettologici e semantici, ma anche e soprattutto in termini di percorso e di direzione – come un senso di marcia – è sintomatico. Il *Vollsinn* del fenomeno, ossia l’articolata pienezza di tutte le sue irradiazioni o direzioni mostrative, discende dalla comprensione della sua primaria direzione d’accesso (*Zugangssinn*) e dalla sua connessione di senso, ovvero del suo nesso direzionale (*Sinnzusammenhang*), conforme al senso (*sinnmäßig*), che Heidegger illustra in base a tre principali direzioni (di senso), entro le quali, di volta in volta, si può avere accesso a ciò che si mostra, ovvero a ciò che, in se stesso, non è che l’evento di un mostrarsi: *Gehalts-*, *Bezugs-*, *Vollzugssinn* (e talora persino *Zeitigungssinn*). Ossia, rispettivamente: 1) il ‘contenuto’, il trattenersi da se stesso in una forma raccolta del fenomeno, 2) la relazione intenzionale all’interno della quale è trattenuto e prende dimora lo sguardo, rapportandosi al *terminus* fenomenico del proprio riferimento, e infine 3) la dinamica temporale, senza la quale né contenuto, né relazione intenzionali hanno

realtà alcuna. Heidegger affida questa terza e decisiva dimensione del senso al sostantivo *Vollzug* e al verbo *vollziehen*, da non confondersi con *Vollendung* e *vollenden*. Lo *Zug* e lo *ziehen* ascoltati in quei termini, infatti, rinviano ancora un volta all'impulso direzionale di una forza traente, che non ha il significato statico-acquietante di una *finalizzazione* o di un *completamento*, quanto piuttosto quello perficiente-trasformativo, sempre dinamico e aperto, di ciò che, in lingua italiana, possiamo evocare piuttosto come un'*attuazione* e come un *compimento*: non già un portare a termine e un perfezionare, concludendo, bensì l'evento del compiere in quanto tale, nel senso di un concreto attuare, effettuare, eseguire un ingresso, che non si schiude altrove che nel suo essere compiuto.

Il Che-cosa del fenomeno e il Come del riferimento intenzionale nel quale esso si offre, hanno 'senso' solo ed esclusivamente nel Che (ossia nella temporalità) di quel compiersi dello sguardo (e dell'ascolto) che ne attua, ne effettua e ne esegue, performativamente, l'accesso, secondo gradi e livelli differenti (*Vollzugsstufen*). Senza di che, ogni concetto filosofico è letteralmente *sinnlos*: non tanto privo di senso – insensato –, quanto piuttosto privo di direzione e dunque di forza-di-indicazione. *Al di là* di ogni senso di contenuto o di riferimento, è il senso, ovvero la direzione, del compimento appropriativo-trasformativo, in quanto *Grundsinn*, a decidere di un'esperienza filosofica, talché, così come il destinatario del concetto è il significato del concetto stesso e non una sua appendice estrinseca, il compiersi dello sguardo che si volge al fenomeno – al suo intrinseco e inostruito mostramento – non è un'aggiunta 'soggettiva', bensì la sede e il luogo (l'occasione e lo strumento) dell'evento della manifestazione, che nel prosiegua del proprio pensiero Heidegger ascolterà e penserà in particolare nei termini di uno *Entzug*, ossia di una forza traente che trattiene in riferimento a sé proprio e soltanto distogliendo da sé, e dunque non semplicemente un sottrarsi e un ritrarsi, de-traendosi per così dire da se stessa, bensì una sottrazione-ritrazione che mostra, manifesta, libera, slancia, fa apparire e persino allontana e abbandona: che svia l'attenzione da sé, proprio e soltanto in questo modo avviando a sé.

Tutti i concetti filosofici hanno, in conclusione, un ufficio di *An-zeige*, di interna e intrinseca mostratività, che si nega a una presa piena e definitiva,

proprio perché implica la messa in moto di uno sguardo, il suo esercizio autonomo e autoliberantesi. Donde il carattere di chiamata o richiamo, ma anche di impulso costante e inesauribile che motiva, in tutta semplicità, il successivo accostamento heideggeriano del dire (*Sagen*), cioè della lingua del pensiero, non già all'asserzione nel senso della proposizione enunciativa (*Aussagesatz*), bensì – nella forma di un disdire (*Entsagen*) e di un dicente non dire (*sagendes Nichtsagen*) – a una somma dizione (*Sage*) intesa appunto come indicazione (*Zeige*) propria di un *Dichten* inteso in senso originario. Cioè di un *dictamen* che chiama e raccoglie, ma soprattutto di una nominazione che non oggettiva tramite la parola⁶, bensì abbraccia finanche una logica sigetica (come tale espressamente evocata alla metà degli anni '30), ovvero risale a quel tacere che dimora sempre al fondo di ogni dire essenziale⁷. Tutte le parole fondamentali del pensiero – essere, esserci, esistere, così come tempo, presenza, morte, evento, mondo, nulla, non meno che unità, forma, materia, idea, sostanza, soggetto, monade, ragione, spirito, volontà – sono formalmente indici: ivi comprese le due parole che qui ci interessano, ossia arte e verità.

3. La più celebre indicazione formale dell'«essenza dell'arte» da parte di Heidegger risale alla metà degli anni '30, ossia al ciclo di conferenze che sta alla base del saggio intitolato *L'origine dell'opera d'arte*. In esso, l'arte è precisamente abbinata alla verità come sua specifica «messa-in-opera»⁸. Questa locuzione viene valorizzata nella sua essenziale ambivalenza. Da un lato, lo *Ins-Werk-Setzen* rinvia al ruolo dell'artista, inteso come colui che, fissando la verità in figura (ossia dando forma all'opera), non è che il tramite dell'installarsi (*sich einrichten*) della verità entro l'opera, dell'urto che essa suscita e della riconfigurazione linguistica che essa produce. Dall'altro, la locuzione rinvia ai *Bewahrende*, ossia a coloro che custodiscono, salvaguardano e letteralmente inverano l'opera d'arte, facendosi strumento del suo carattere istituente (*stiftend*), il che significa donativo, fondativo e incoativo, posto che l'espressione sopra citata non significa semplicemente porre o collocare qualcosa all'interno di qualcos'altro, bensì, parimenti, mettere all'opera nel senso di «porre in moto» e di «condurre ad accadere»⁹. Ossia ancora, nella fattispecie, di

consentire alla verità di avviarsi verso un effetto o un'efficacia, di far sì che essa diventi un autentico accadimento (*Geschehnis*).

Più propriamente, scrive Heidegger, quello che l'istituente invero dell'opera abilita è il dispiegarsi di ciò che è formalmente indicato come il suo essere-opera (*Werksein*), ossia di quella specifica modalità dell'essente che è distinta dall'essere-cosa e dall'essere-mezzo, e più in particolare dall'essere-oggetto. L'essere-opera è un che di preliminarmente indicato (*Angezeigte*) soltanto grazie all'esercizio e al compimento di uno *ständiger Ausblick*, cioè di un costante e mai intermesso sguardo – insieme prospettico e panoramico – sui *due* tratti essenziali (*Wesenszüge*) dell'opera¹⁰, che sono al contempo i due aspetti secondo i quali si dispiega, grazie a coloro che custodiscono l'opera interrogandola e fruendola, il suo essere: da un lato vi è il suo «esporre un mondo», ossia il dominio storico nel quale si fronteggiano estaticamente l'umano e il divino – il mortale e la sua controparte immortale –, dall'altro vi è il suo «deporre qui la terra», secondo la denominazione che Heidegger utilizza per ascoltare l'impensato dell'antica *physis* nominata da Eraclito nel fr. 123, ossa lo schiudersi inteso come il «sorgere che rientra in se stesso»¹¹ e insieme un «rientrare-in-se-stesso che sorge»¹², e dunque un chiudersi che, nondimeno, si mostra precisamente in questa sua ritraentesi e indisponibile chiusura, resistendo così all'apertura di un mondo storico. Un mostrarsi, dunque, che scaturisce solo ed esclusivamente da un ritrarsi. Questa diade essenziale di esposizione e deposizione, di mondo e terra – di apertura che si slancia al di sopra di una chiusura e di chiusura che emerge dalle sue profondità nell'aperto – è ulteriormente precisata come un *polemos*, come una «lotta»¹³, ossia, insieme, come un conflitto e una coappartenenza di due elementi, e soprattutto come il vincolo di un *Gegeneinander* (un dimorare l'uno-contro-l'altro nel disporsi l'uno-incontro-all'altro) che fa di essi un due-in-uno, sottolineando la reciprocità del rispettivo concedersi essenza: non solo perché non c'è apertura senza chiusura (e viceversa), ma anche perché l'apertura, nella sua parzialità, è anche chiusura, e la chiusura, affiorando e imponendosi come tale, deve essere a suo modo un'apertura. Mondo e terra (insieme all'essere esponente-deponente dell'opera) vivono l'uno dell'altra e vengono

indicati come *die Gegenwendigen*¹⁴, ossia, appunto, i rivolgentisi (contra-stanti) nel senso appena chiarito. Il porsi in opera della verità attraverso il fare dell'artista (la messa in opera) non può dunque fare a meno della messa all'opera dell'opera entro una custodia che consente all'opera stessa di farsi evento di verità, luogo e gioco di uno spazio-tempo non astratto, che assume pertanto la forma storica di una vicendevoles immorsatura e al contempo di una pulsazione di terra e mondo.

Ora, dopo aver indicato formalmente l'«essenza dell'arte» in quanto 'duplice' messa in opera della verità, offrendo allo sguardo la sua consegna e invitandolo ad esperire, nominare e pensare l'arte stessa a partire da quella indicazione, il passo successivo, indubbiamente più articolato e complesso, consiste nell'indicare formalmente l'«essenza della verità». In estrema sintesi, anche la verità viene abordata da Heidegger come un *Gegeneinander* e anzi come il *Gegenwendige*¹⁵ per eccellenza di due 'elementi', che appaiono fin da subito l'originaria matrice della lotta di mondo e terra, apertura e chiusura, ossia *Lichtung* e *Verbergung*. Tali termini rinviano all'ascolto in brisura¹⁶ della parola greca *aletheia*, nella quale risuonano, contemporaneamente, un'istanza di velamento (*lethe*) e un'istanza di s-velatezza (*a-letheia*), ovvero di dis-ascosità e di dis-occultamento. Sennonché, *Lichtung* e *Verbergung* vanno ascoltate anch'esse in senso duplice. Se la prima è, insieme, il diradarsi (*Sichlichten*), ossia un diradamento, e la sua specifica radura, cioè il luogo (lo spazio-tempo) di tale evento di diradamento, la seconda è un velarsi (*Sichverbergen*) inteso come l'evento processuale di un velamento che non fa che preservare l'essere o il restare velato (*Verborgensein*), cioè il dimorare entro una velatezza (*Verborgenheit*) che è «più antica di ogni manifestazione»¹⁷. Concepita come la svelatezza (*Unverborgenheit*) che scaturisce da un disvelamento (*Entbergung*), o addirittura da una disvelanza (*Entbergsamkeit*) – non possiamo soffermarci, in queste sede, sulle cruciali sfumature di questi termini, né sui luoghi del *corpus* heideggeriano in cui vengono enunciati e valorizzati, insieme alle sterminate forme del velamento –, la verità è allora concepita da Heidegger come l'orizzonte più ampio e originario, l'evento o la dinamica, che precede, condiziona e fonda la più tradizionale nozione di «verità» legata alla verifica di un'a-

deguata corrispondenza o conformità tra parole e cose, pensiero e realtà. Più originaria di qualsiasi correttezza (*Richtigkeit*), già sempre istituita, è la verità come istituzione (*Einrichtung*), ossia l'accadere dell'apertura all'interno del quale si installano le singole conformazioni del vero e si dispiegano le relative veridizioni, ossia le pratiche veritative degli individui e delle comunità storiche. Questo dispositivo di verità – questo due-in-uno 'composto' di inarticolato e articolato, di sfondo e primo piano, distinti e irriducibili, ma *mai* separabili – non è che la differenza (che è insieme l'intersezione) tra l'essere (che si vela nella manifestazione) e l'ente (che, solo grazie a quel velarsi, può mostrarsi come tale).

Ancora una volta, l'indicazione dell'arte come messa in opera della verità che assume la forma di una salvaguardia dell'opera, ossia di un'accensione della lotta di terra e mondo come tensione e insieme come rapporto scambievole di una dimensione svelante(si) e di una velante(si), deve compiersi nel nostro sguardo, ossia deve abilitarci a guardare le più disparate concrezioni del fare artistico, scorrendo in esse la misura e l'autenticità di quell'originario conflitto manifestativo, che segna l'appartenenza destinale tra arte e verità. Ma tale indicazione configura altresì un vincolo *peculiare* tra la verità e l'arte, che nel corso dei decenni Heidegger sottoporrà a un certo numero di riformulazioni¹⁸. Tra queste, si può richiamare corsivamente una tarda conferenza del 1967 intitolata *La provenienza dell'arte e la destinazione del pensare*¹⁹, in cui a tema non è più l'arte come origine (*Ursprung*), e quindi come provenienza dell'essenza (*Wesensherkunft*), dell'opera e dell'artista²⁰, bensì la *Herkunft* dell'arte stessa. Se nella cornice del saggio risalente agli anni '30, l'arte si rapportava alla verità nei termini della sua duplice messa in opera – e dunque del creare e salvaguardare le opere d'arte, nel senso del fare spazio a un evento e a un'esperienza di verità tendenzialmente riferiti a quella che il giovane Heidegger avrebbe chiamato una direzione di contenuto (*Gehaltssinn*), quelle che le opere mostrano, il 'che cosa' dicono –, nei decenni successivi, l'arte si rapporterà sempre di più alla verità come a un *orizzonte* dal quale essa stessa, semplicemente, fluisce o scaturisce. Nella conferenza del 1967, infatti, il senso della «provenienza» non è semplicemente riferito alla Grecia come luogo di un'origine

storica e di una genesi delle arti occidentali poi divenute belle arti, bensì all'*aletheia* in quanto tale. Prima ancora di metterla in opera – ‘consentendo’ così alla verità di farsi contenuto (il che significa, di slanciare un mondo in tutta la ricchezza sostanziale dei suoi chiaroscuri, e di rinviare alla terra come alla silenziosa natura che ogni cultura, incessantemente, assume e rielabora in quanto riserva di senso, secondo quanto indicava già, del resto, la diade di *Geworfenheit* ed *Entworfenheit* in *Essere e tempo*, ovvero la collisione, ma anche l’interpenetrazione, tra la gettatezza e la progettualità dell’esistenza) –, l’arte discende dalla verità e non cessa di dispiegarsi in un costante retro-riferimento ad essa.

4. Ma che cosa significa, allora, questa più decisa sottolineatura del nesso ‘derivativo’ tra verità e arte? Forse un platonismo di ritorno, che subordina ogni ordinata apparenza della bellezza artistica a una verità di cui l’arte non sarebbe che concreta intuizione sensibile e insieme involucro imperfetto? Qualora si pervenisse a tali conclusioni, si dimenticherebbe, ancora una volta, il carattere *formal anzeigend* di *tutte* le nozioni messe in campo fin qui da Heidegger. Si fraintenderebbe cioè la verità stessa nella direzione di un Che-cosa, anziché del Che del suo Come, ovvero dell’evento della sua dis-velanza, che *non* mette da parte il velamento – il non-più e il non-ancora di tutto ciò che è s-velato, l’immemorabile dal quale essa proviene e al quale anche fa ritorno –, ma si definisce in rapporto ad esso. Ad essere in questione, qui, non è un’arte che dia forma e sostanza a una verità meramente contemplata, che sussiste e pre-esiste come tale in modo autonomo al di là del suo proprio accadimento storico-temporale, bensì un’arte che definisce se stessa solo ed esclusivamente all’interno del due-in-uno di *Lichtung* e *Verbergung*, del diradarsi della sua esposta radura e del velarsi di ciò che in essa è velato, salvaguardato, protetto e infine persino dimenticato.

Nel trattato inedito *Vom Ereignis*, il cui piano fu concepito nello stesso periodo delle conferenze sull’opera d’arte, anche se fu poi redatto in seguito (1936-1938), Heidegger sottolineava, tra le altre, due cose. In primo luogo, i modi di porre in rapporto la *Lichtung* con il velarsi (*Sichverbergen*) del velantesi (*Sichverbergende*), ossia con il velamento (*Ver-*

bergung), sono a loro volta due. La verità non è solo *Lichtung* per (*für*) o verso (*zu*) il velamento, bensì del (*der/des*) velamento e del velarsi. Ossia, in modo analogo alla radura boschiva (*Waldlichtung*) cara a Heidegger, la *Lichtung* non è solo luogo, spazio, tempo che accoglie il velamento, ma è l'intero farsi luogo, spazio e tempo – cioè, appunto, il diradarsi – del velamento stesso, dell'indiradato e indiradabile. Come ogni comune radura, che è il luogo chiaroscurale di una luce *interna* all'oscurità di una selva, resta proprio per questo riferita ad essa e circondata da essa, vivendo per così dire di essa, anche la luce dell'arte è un fendersi *del* buio, ossia una modulazione *dell'*oscurità, la quale pertanto viene ad essere paradossalmente la sorgente della vera luce, la luce più originaria, quella che non si vede, ma che sta al cuore di ogni evento (luogo, spazio, tempo) da essa illuminato, analogamente al centro del fuoco, al cuore della fiaccola o al lume di una candela, ossia alla buia incandescenza della fiamma. Comprendendo il diradamento come volgersi o flettersi «del» velamento, si può allora tornare al senso autentico del sintagma «per il velamento» (a servizio e a favore di esso, e insieme in direzione di esso), nel quale ora non parla più soltanto lo stare a disposizione per il più antico velarsi, ospitandone e custodendone il disvelamento, bensì l'essere-per (leggi: dell'arte nei confronti della verità), in tutta la complessità – temporale, spaziale, modale e finanche causale e finale – della preposizione «per». La luce della radura sta 'per' l'oscurità, ne prende il posto, e in certo modo la oscura, ma così facendo si rivela precisamente come un modo dell'oscurità e resta pertanto velatamente devoluta ad essa, essendo costantemente in essa. La verità non è che *lichtende Verbergung* e l'arte, ogni arte, ne è un emblema.

Nondimeno, ed ecco la seconda precisazione introdotta da Heidegger, la «verità come *Lichtung für die Verbergung* è un progetto essenzialmente diverso rispetto all'*aletheia*, benché quello, nella rammemorazione, appartenga a questa, e questa a quello»²¹. La verità, esperita, nominata e pensata come *Lichtung*, non coincide infatti con l'*aletheia*, sebbene sia attinta soltanto grazie al ripensamento di essa, ovvero grazie a ciò che, in essa, la tradizione ha lasciato impensato, e sebbene, una volta effettuato tale ripensamento, l'*aletheia* venga a mostrarsi come qualcosa che

appartiene a una più originaria *Lichtung*, all'evento di un diradamento che, prima ancora di essere posto in opera e insieme messo all'opera *come* arte, si pone come la *provenienza* di ogni arte, facendo di essa, essenzialmente, nient'altro che una fragile creazione di radure, e soprattutto una pratica del diradamento, al fondo del quale dimora sempre e comunque un mai soggiogato velamento.

5. Giunti a questo punto, è allora possibile indicare un 'compito', qualora si voglia tentare – in relazione al fenomeno della verità in quanto *Lichtung* – di curvare il senso e la direzione del contenuto e del riferimento (*Gehalts-, Bezugssinn*) dell'opera d'arte, ciò che essa mostra e il modo in cui noi ci rapportiamo al suo mostramento, verso un più originario senso o direzione di attuazione e di compimento (*Vollzugsinn*) della sua essenza. Non già per sillabare Heidegger – cosa che pure resta oggi necessaria, anche a fronte della trascuratezza con cui talora ci si accosta alla sua lingua e più in generale al *corpus* del suo 'discorso' complessivo, dalla cui lettura integrale, a differenza di quanto accade per Platone, Aristotele, Hegel, Nietzsche, ci si sente talora esonerati in nome di un' 'interpretazione' sovente restrittiva –, bensì per tentare di pensare con e a partire da Heidegger. Il che significa: per percorrere in proprio la traiettoria della sua indicazione del rapporto tra arte e verità, onde pervenire, fenomenologicamente, a un suo possibile termine de-formalizzato (*entformalisiert*)²².

Sul quale, in conclusione, non è possibile che un cenno. Non sarebbe soltanto auspicabile, infatti, oltrepassare la 'sistemica' (ancora sostanzialmente hegeliana) a cui Heidegger fa riferimento con la progressione *Bau-, Bild-, Ton-, Sprachkunst* – termini da lui preferiti a quelli di architettura, scultura, pittura, musica, letteratura –, e precisamente in direzione di ambiti ulteriori e oggi decisivi, dall'audiovisivo all'arte digitale. Sarebbe piuttosto e altrettanto proficuo ampliare l'ascolto heideggeriano della *Dichtung* originaria (quella che va da Omero e Pindaro fino a Hölderlin e Rilke) in direzione di un'analisi discorsiva dell'opera d'arte 'letteraria', la quale si volga non soltanto al rapporto tra terra e mondo *contenuto* in essa (magari nella forma di un'analisi dell'epica ro-

manzesca o dell'affresco di una vita e di un'epoca storica, fosse anche la nostra), oppure, ancora, alla modalità essenzialmente estetologica delle forme di esperienza vissuta delle opere e dei riferimenti intenzionali della loro fruizione, bensì al coglimento *attuativo* della struttura e in ultima analisi alla direzione di compimento di quello che Heidegger chiamava il *Wesensbau*, cioè la costruzione essenziale dell'arte e dunque delle opere che sono *dell'arte*, nel duplice senso del genitivo. In quella dinamica di compimento rientrano temi verso i quali si è già incamminata la meditazione fenomenologica²³ e che oggi, dopo la stagione dello strutturalismo, sono ampiamente dibattuti, ad esempio, in ambito narratologico – dal velarsi o dissimularsi della voce narrante all'articolazione non lineare di occultamento e disvelamento nel dispositivo testuale, dal diradamento della densità sintattica all'autochiusura e all'oscuramento come componenti essenziali della narrazione –, ma anche temi sui quali si è esercitata la riflessione extra-occidentale sull'arte – a partire da quella indiana: dal nesso tra implicitazione del significato e risonanza del verso poetico fino alla considerazione della letteratura come teatro senza scena, ossia come manifestazione che riposa su una sottrazione –, temi, in conclusione, che costituirebbero, assieme a molti altri, orizzonti di ricerca fecondi e promettenti per una riflessione di carattere teoretico sulla letteratura. La quale, al di là delle celebri analisi dedicate da Heidegger al tempio greco, piuttosto che alle scarpe di Van Gogh o agli inni di Hölderlin, potrebbe mostrare in che modo e in che senso le arti del linguaggio, e non solo esse, esibiscano una provenienza essenziale dalla verità, intesa come il compiersi di una *Lichtung* del, per e verso l'irriducibile velamento che sta al fondo di ogni evento di manifestazione e in definitiva della nostra stessa esistenza.

Note

¹ Cfr. Montani, 2002.

² Heidegger, 1979a, p. 185.

³ Per un'ampia disamina teoretica, con relativa bibliografia secondaria, cfr. A. Ardovino, 1998; 2016; 2022.

⁴ Heidegger, 1992, p. 560.

⁵ Su cui cfr., tra gli altri, Volpi, 1984.

⁶ Cfr. Heidegger, 1986, p. 328: «È importante introdurre una distinzione di fondo a proposito del parlare, ossia separare il puro nominare (*onomazein*) dall'enunciare (*legein ti kata tinos*). / Nella semplice nominazione io lascio che ciò che giunge nella presenza (*das Anwesende*) sia ciò che è. Indubbiamente la nominazione implica ciò che nomina – ma il carattere peculiare della nominazione è proprio che chi nomina interviene in essa soltanto per *passare in secondo piano davanti* all'essente. Allora l'essente è puro fenomeno. / Nell'enunciato, al contrario, colui che enuncia partecipa in quanto interviene – e interviene come colui che si china sull'ente per parlare *su* di esso».

⁷ Cfr. Heidegger, 1985, p. 423: «Il più alto dire pensante consiste non semplicemente nel tacere ciò che, nel dire, è autenticamente da dire, bensì nel dirlo in modo tale che esso, nel non dire, sia nominato (*genannt*): il dire del pensiero è un tacere. Questo dire corrisponde anche all'essenza più profonda della lingua, che ha la sua origine nel tacere. In quanto tacente, il pensatore, a modo suo, assume il rango del poeta (*Dichter*) e tuttavia rimane eternamente separato da lui, così come il poeta, viceversa, dal pensatore». Da questo punto di vista, le conclusioni che sono state tratte sul discorso di Heidegger da Jaspers e Habermas non sono che lo specchio deformato dell'indicazione formale, gravato però da un giudizio ideologico. Se il primo, ben comprendendo che il tema della *Sprachlichkeit* filosofica di Heidegger non è mai il *Gehalt*, si è spinto, come in parte farà anche Adorno, a parlare di una *Denkungsart* «non libera, dittatoriale, non comunicativa» (Heidegger-Jaspers, 1990, p. 272), il secondo, riconoscendo sulla scorta di Carnap la «propositional gehaltlose Rede vom Sein» (Habermas, 1985, p. 168), si è impegnato in una serie di qualificazioni espressamente dispregiative, riprese e amplificate poi da diversi interpreti, per i quali il pensiero di Heidegger sarebbe magico, esoterico, autoritario, auratico, profetico, pseudo-sacrale, antidemocratico, coercitivo.

⁸ Heidegger, 1977a, p. 44.

⁹ *Ibidem*. Per un approfondimento di questo tema in rapporto all'essenza dell'arte come *Stiftung* cfr. Ardovino, 2023b.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 29.

¹¹ Heidegger, 1979b, p. 371.

¹² Heidegger, 1981, p. 56.

¹³ Heidegger, 1977a, p. 35.

¹⁴ *Ivi*, p. 51.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 42, 48, 49.

¹⁶ Sul senso di questa espressione cfr. Ardovino, 2022b.

¹⁷ Heidegger, 1996, pp. 193-194.

¹⁸ Per una panoramica sul tema cfr. Ardovino, 2023a.

¹⁹ Cfr. Heidegger, 2020, pp. 1309 sgg.

²⁰ Cfr. Heidegger, 1977a, p. 1.

²¹ Heidegger, 1989, p. 350.

²² Cfr. Heidegger, 1977b, pp. 47, 321.

²³ Cfr. ad es. Iser, 1984.

Riferimenti bibliografici

Ardovino, Adriano. 2023a. «L'opera d'arte», in A. Fabris (a cura di), *Heidegger. Una guida*, Carocci, Roma: 153-182.

Ardovino, Adriano. 2023b. «Il quadrato dell'arte. Considerazioni di struttura su *Der Ursprung des Kunstwerkes* di Martin Heidegger» *Logoi.ph* IX (21): 123-146.

Ardovino, Adriano. 2023c. «Bemerkungen über das Verhältnis von Dichten und Denken bei Heidegger», in H. Seubert, K. Schippling (hrsg.v.) »...was bleibt aber ...«. *Heidegger - Dichtung und Kunst*, Alber, Freiburg i.Br. (in corso di stampa).

Ardovino, Adriano. 2022a. «Metodo indicativo», in R. Lanfredini (a cura di), *Filosofia: metodi e orientamenti contemporanei*, Carocci, Roma: 163-178.

Ardovino, Adriano. 2022b. «Ureigener Genitiv. Appunti di grammatica speculativa» *Logoi.ph* VIII (19): 192-216.

Ardovino, Adriano. 2016. «Indicazione, esplicazione, appropriazione. Heidegger e il discorso della fenomenologia», in Id., *Interpretazioni fenomenologiche del cristianesimo*, LUP, Roma: 9-58.

Ardovino, Adriano. 2004. «Presentazione», in M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo: 7-29.

Ardovino, Adriano. 1998. *Heidegger. Esistenza ed effettività - Dall'ermeneutica dell'effettività all'analitica esistenziale (1919-1927)*, Guerini, Milano.

Habermas, Jürgen. 1985. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt.

Heidegger, Martin. 2020. *Vorträge. Teil 2: 1935–1967*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1996. *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1992. *Platon: Sophistes*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1989. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1986. *Seminare*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1985. *Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Heidegger, Martin. 1981. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a.M.

- Heidegger, Martin. 1979a. *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin. 1979b. *Heraklit*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin. 1977a. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin. 1977b. *Sein und Zeit*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin-Jaspers, Karl. 1990. *Briefwechsel 1920-1963*, Piper-Klostermann, München-Frankfurt a.M.
- Iser, Wolfgang. 1984. *Der Akt des Lesens*, Fink, München.
- Montani, Pietro (con A. Ardovino e D. Guastini). 2002. *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Volpi, Franco. 1984. «La trasformazione della fenomenologia da Husserl a Heidegger» *Teoria* IV (1): 125-162.

L'ARTE È UNA FORMA DI CONOSCENZA?

Roberta Corvi

Università Cattolica di Milano

«Il poeta è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e non abbia più in sé intelletto. Chi possenga intelletto è incapace di poetare e di vaticinare»¹. Platone individua così in poche parole la caratteristica che assimila la poesia al vaticinio: la sua estraneità all'attività intellettuale, la sua mancanza di fondamento razionale, pur non escludendo che possa veicolare qualche verità, come ammette nel *Menone*. Nella *Repubblica* il giudizio, esteso anche ad altre forme di arte, come la pittura, si fa più severo, poiché l'arte in genere «elabora la propria opera lontano dalla verità. Essa è in intima relazione, compagna e amica di quel nostro interiore elemento che sta lontano dall'intelligenza, senza alcuna meta né sana né vera»²; l'arte, infatti, allontana dal vero «per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia»³, anzi una copia di un oggetto che è a sua volta copia del vero essere che si trova solo nel mondo delle Idee.

Il verdetto platonico sfavorevole all'arte ha alimentato una tradizione, che arriva fino ai giorni nostri, secondo cui l'arte è estranea alla razionalità, alla verità e, dunque, alle attività che producono conoscenza del mondo che ci circonda e che si esauriscono nelle varie scienze, volte a indagare sia i fenomeni naturali, sia i fenomeni culturali. Ovviamente non è questa l'unica concezione dell'arte presente in Occidente, probabilmente non è nemmeno quella prevalente, ma certamente è stata molto influente se ha potuto contrastare e oscurare la tesi aristotelica secondo cui la poesia nelle sue varie forme è sì imitazione, ma da ciò non consegue un giudizio negativo, poiché, riferendosi specificamente alla tragedia, Aristotele nota che, avvalendosi di un linguaggio arricchito dall'armonia, dal ritmo e dal canto «mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni»⁴. Si potrebbe osservare che anche in questo caso il

riferimento è alle passioni piuttosto che alla razionalità o a qualche attività cognitiva, in realtà poco più avanti Aristotele afferma che il compito del poeta «non è descrivere cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza e della necessità. [...] la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare»⁵. Insomma, nonostante il giudizio di Aristotele sia certamente limitato ad alcuni generi poetici e non possa essere esteso all'arte in generale, tuttavia offre uno spunto interessante, per aprire ad una prospettiva diversa, quando accenna alla rappresentazione dell'universale tramite elementi particolari, quali i personaggi nel caso della tragedia.

Dunque, il punto fin dall'antica Grecia riguarda il rapporto dell'arte con la verità da un lato e con la razionalità dall'altro. L'arte nelle sue svariate forme può essere portatrice di verità? Le arti contribuiscono alla nostra conoscenza del mondo, completando il lavoro delle scienze? Le arti offrono elementi costitutivi della nostra rappresentazione della realtà nei suoi molteplici, compositi e complessi aspetti? È possibile raggiungere questo obiettivo senza il soccorso della razionalità?

Arte e verità

Nel passato più recente l'arte è stata contrapposta alla scienza proprio per sancire la distinzione fra conoscenza razionale ed espressione emotiva; addirittura Wittgenstein nel suo *Tractatus logico-philosophicus* escludeva anche la filosofia dall'ambito della conoscenza, in quanto non sarebbe dottrina, bensì attività e, precisamente, analisi del linguaggio⁶. Il positivismo logico, che si è ispirato al *Tractatus*, ha sviluppato la tesi di fondo di Wittgenstein in direzione dichiaratamente antimetafisica, servendosi dell'arte per colpire la metafisica e al tempo stesso estromettendo l'arte dall'ambito epistemico.

Carnap riconosceva che l'uomo ha bisogno di «esprimere il proprio sentimento della vita, il proprio atteggiamento emotivo e volitivo verso l'ambiente, verso la società, verso i compiti e le traversie che deve sopportare. Questo sentimento si estrinseca per lo più inconsapevolmente

in tutto ciò che l'uomo fa e dice, ma molti uomini avvertono l'esigenza di dare una particolare forma al loro sentimento della vita esprimendolo in modo più intenso e forse più visibile. Se hanno capacità artistiche creano opere d'arte»⁷. Di conseguenza, egli ritiene che l'arte, a differenza della metafisica, sia uno strumento adeguato per esprimere «il sentimento della vita», ma proprio come la metafisica anche l'arte «non asserisce nulla», pur utilizzando proposizioni enunciative. Rispetto alla metafisica, però, la poesia ha il vantaggio di non avere pretese conoscitive, infatti «il lirico [...] non si cura di confutare con la sua poesia le proposizioni tratte dalla poesia di un altro lirico; egli sa, in effetti, di operare nell'ambito dell'arte e non in quello della teoria»⁸. Viene così sancita una divisione netta di ambiti: la conoscenza e la razionalità sono prerogative della scienza, l'arte può essere solo espressione del sentimento e dell'emotività.

Ancora più esplicito Michael Dummett: «un dipinto o un componimento musicale colpisce la nostra sensibilità. Può cambiare i nostri atteggiamenti, spesso anche profondamente, o arricchire le nostre emozioni, può perfino portarci a riconoscere come vera una proposizione che avevamo inizialmente scartato, ma di per sé non comunica conoscenza. La conoscenza consiste nell'apprensione della verità delle proposizioni e le proposizioni possono essere comunicate solo mediante il linguaggio»⁹. A questo proposito si impongono però due rilievi: in primo luogo l'affermazione di Dummett sembra rivolta alle arti visive che, non usando proposizioni, non utilizzano il linguaggio verbale, quindi, trascura l'esistenza di arti il cui strumento è esclusivamente il linguaggio verbale, come la poesia o la narrativa. Inoltre, pur volendo restare nell'ambito delle arti visive, non si può negare che anche opere di questo tipo siano in grado di comunicare idee, basti pensare alle riflessioni suscitate da un dipinto come *Las Meninas* di Velasquez¹⁰. Ovviamente, si potrebbe obiettare che avere idee e comunicarle non è ancora conoscenza, ma in tal caso si farebbe riferimento ad una nozione di conoscenza che escluderebbe proprio l'origine di gran parte della conoscenza umana che, come vedremo più avanti, non si sviluppa in una sola direzione.

Non a caso nel pensiero contemporaneo non è mancato un punto di vi-

sta alternativo rispetto all'impianto positivista che vedeva nella scienza la sola legittima descrizione della realtà, contrapposta all'espressione emotiva dell'arte. Nelson Goodman, per esempio, in quanto difensore di un'ontologia pluralista e relativista, ritiene che ci siano molti modi in cui il mondo è, perciò nessuna descrizione potrà rappresentare il mondo come è; infatti, essendoci molte angolature, ogni descrizione vera ne coglie uno. Goodman contro Carnap ritiene che non ci sia un dato che costituisce la roccia extralogica su cui basare l'edificio incrollabile del sapere; di conseguenza, per lui non regge la «dispotica dicotomia» tra cognitivo o scientifico da un lato ed emotivo o artistico dall'altro, tipica del positivismo logico. «Da un lato mettiamo sensazioni, percezioni, inferenze, congetture, ogni ricerca e investigazione inerte, fatto e verità; dall'altra parte piacere, pena, interesse, soddisfazione, disappunto, ogni risposta affettiva senza la partecipazione del cervello, apprezzamento, disgusto. Ciò impedisce precisamente di cogliere che nell'esperienza estetica *le emozioni funzionano cognitivamente*»¹¹.

Secondo il filosofo americano, la posizione rappresentata dall'area che comprende il positivismo logico e parte della filosofia analitica prende in considerazione solo il mondo delle scienze fisiche, mentre esiste una pluralità di prospettive, poiché ognuno di noi in contesti diversi costruisce il proprio mondo¹². Goodman ritiene che il mondo non abbia una struttura propria, bensì che la struttura si costituisca a partire da ciò che rileviamo nel flusso dell'esperienza e da ciò che facciamo; la creatività estetica è per lui il modo per eccellenza per realizzare questa costruzione e interazione con il mondo. L'esperienza estetica e quella scientifica hanno entrambe «un carattere fondamentalmente cognitivo», infatti anche l'arte contribuisce a costruire i mondi in cui abitiamo non meno della scienza e della storia. «La rappresentazione è così sottratta alle concezioni deformate che la assimilano a un processo peculiarmente fisico quale il rispecchiamento, ed è riconosciuta come una relazione simbolica, relativa e variabile»¹³.

Lo stesso Goodman affronta un'obiezione prevedibile: come si può affermare il carattere cognitivo dell'esperienza estetica, quando è evidente che la verità non conta nulla nel dominio dell'arte, mentre è fondamentale per la scienza? Il filosofo americano fa notare però che in realtà

il ruolo della verità in ambito scientifico è sopravvalutato, poiché «le leggi scientifiche più nobili sono raramente del tutto vere. [...] Dato un insieme qualsiasi di fatti, infinite ipotesi alternative si possono adattare. Non possiamo fare una scelta tra di esse sulla base della verità; la loro verità non è infatti direttamente accessibile. Semmai, le giudichiamo sulla base di tratti quali la semplicità e la forza»¹⁴. D'altra parte, si potrebbe considerare la questione relativa alla verità dell'arte anche da un altro punto di vista, come fa notare Biuso commentando Nietzsche, il quale aveva rivelato «l'intrinseca natura metaforica e quindi *artistica* di ogni concetto di verità», poiché la verità è il risultato di un lungo lavoro su metafore e relazioni umane che si sono consolidate retoricamente fino ad apparire vincolanti¹⁵. Insomma, la verità non si manifesta semplicemente nel dato empirico, ma si fa strada anche con mezzi diversi, infatti giudichiamo vera la ricostruzione di un evento o un'ipotesi scientifica quando manifestano un'aderenza ai dati disponibili, che però sono spesso integrati da interpretazioni in modo da costituire una struttura di senso; ma lo stesso, secondo Goodman, accade con il simbolo estetico. Ovviamente la differenza tra scienza e arte permane, ma «non è quella fra sentimento e fatto, intuizione e inferenza, diletto e deliberazione, concretezza e astrazione, passione e azione, mediatezza e immediatezza o verità e bellezza, ma semmai una differenza nel predominio di certe caratteristiche dei simboli»¹⁶. Goodman abbraccia così l'idea centrale di Cassirer, secondo cui le arti e le scienze sono attività che utilizzano sistemi simbolici e che si differenziano nella creazione, nell'applicazione e nell'interpretazione dei simboli stessi, facendo comunque emergere un lembo di verità.

Anche secondo Cassirer, dunque, l'arte è conoscenza, sia pure di un genere particolare, in quanto fa affiorare un lato della verità che sfugge alla scienza: la scienza cerca di riportare i fenomeni alle loro cause prime e a leggi e principi generali, «nell'arte si assumono invece le cose nel loro modo immediato di manifestarsi e si gode di questa loro manifestazione in tutta la sua ricchezza e varietà»¹⁷. Rifiutando la concezione mimetica dell'arte, Cassirer afferma che «come tutte le altre forme simboliche, l'arte non è [...] la mera riproduzione di una realtà data. È

una delle vie che conducono ad una visione oggettiva della vita umana. Non è imitazione ma scoperta della realtà. Ovviamente attraverso l'arte non si scopre la natura negli stessi termini della scienza»¹⁸; mentre la scienza astrae per scoprire le leggi naturali, l'arte scopre le forme della natura in un processo di concretizzazione, teso a valorizzarne la varietà e il dinamismo. Insomma, l'arte propone «una verità non di cose empiriche bensì di forme pure»¹⁹.

Arte come organizzazione concettuale

Pur ammettendo con Cassirer che l'arte sia condizione essenziale della vita umana²⁰, visto che gli esseri umani fin dalla preistoria hanno sempre praticato qualche forma di arte, si potrebbe comunque ritenere che l'arte nulla abbia a che fare con la conoscenza, la quale ha la funzione di rappresentare il mondo in modo oggettivo, utilizzando categorie e concetti che sono sottoposti a controllo pubblico, generando teorie che devono essere giustificate con ragionamenti sulla base di dati empirici ed esperimenti che possano essere condivisi dalla comunità scientifica. Tali procedure sono ovviamente estranee all'arte, che dunque non sarebbe una forma di conoscenza. Questa conclusione pone però un problema relativo alla definizione di conoscenza che si intende adottare, come già è emerso commentando le parole di Dummett. Non è questa la sede per sviluppare un tema che richiederebbe una lunga trattazione finalizzata a sviscerare sia gli aspetti storici sia quelli teoretici, pertanto mi limito a fornire una definizione che non potrò giustificare²¹, ma che mi pare sufficientemente generale da includere diversi tipi di conoscenza e capace di individuare lo scopo fondamentale e irrinunciabile di ogni attività cognitiva, che certamente mira all'adattamento alla realtà, come ha sottolineato il pragmatismo, ma d'altra parte risponde all'esigenza di comprendere i fenomeni di cui facciamo esperienza in una unità di senso. In questa direzione ci è utile, ancora una volta, la riflessione di Cassirer, che indica una via opposta a quella prevalsa a partire dall'età moderna nel pensiero scientifico e filosofico, tendente alla frammentazione dell'oggetto e dello scopo stesso del conoscere. Il filosofo neokantiano punta invece a far emergere un obiettivo comune, quello di strutturare i

diversi fenomeni e i loro diversi aspetti in un'unità di senso, che deriva dalla connessione delle singole forme tra loro, creando nell'intreccio delle molteplici relazioni che si instaurano tra le diverse forme simboliche un sistema complesso²². Se tutte le attività della cultura concorrono alla formazione di un mondo comune, tutte in qualche misura danno un apporto alla conoscenza del mondo e quindi le varie attività della cultura costituiscono un sistema di cui la conoscenza scientifica è solo una parte. Quindi, se definiamo la conoscenza come organizzazione dei fenomeni di cui facciamo esperienza, non si può negare che l'arte realizzi un'organizzazione della realtà che si colloca su un piano diverso da quello della scienza, alla quale interessa soprattutto scoprire come avvengono i fenomeni, mentre l'arte pone una domanda diversa, che riguarda, come sintetizza Roberto Diodato, la precarietà e la contingenza delle cose²³, su cui si applica il logos estetico, che è pur sempre una forma di logos, cioè di razionalità. Di una razionalità intesa *à la* Cassirer non come sostanza ma come funzione, grazie alla quale è possibile l'oggettivazione anche al di fuori del concetto, anche nell'intuizione²⁴. In realtà, come nota anche Chiurazzi, l'arte non è estranea all'attività concettuale, anzi il concetto «è la sua origine, il suo atto di nascita»²⁵, poiché con le opere d'arte si compie uno sforzo di oggettivazione, che è tipico di tutta la cultura e che richiede l'utilizzo di concetti, dal momento che l'arte non è solo ispirazione. Anzi, «un grande sforzo intellettuale, un lavoro di chiarificazione, intensificazione e concentrazione del nucleo originario, un giudizio solido, un severo spirito critico: tutto ciò è indispensabile alla nascita di una grande opera d'arte»²⁶.

Ancora più radicale la posizione di Feyerabend, il quale non solo riconosce che l'arte ha una valenza conoscitiva, ma addirittura ritiene che la scienza stessa abbia molto in comune con l'arte, in quanto «la scienza è senz'altro un serbatoio di conoscenza, ma lo stesso vale per i miti, le favole, le tragedie, i componimenti epici e molte altre creazioni delle tradizioni non scientifiche»²⁷. Prendendo come spunto un esperimento di Brunelleschi, sul confronto fra un dipinto e l'oggetto reale, Feyerabend osserva che l'artista agisce secondo regole, presupponendo una teoria generale della pittura e risolvendo anche problemi geometrici.

L'autore di *Contro il metodo* conclude che «la pittura è dunque una scienza che si salda senza soluzione di continuità alla compagine delle altre scienze»²⁸. A sostegno di questa tesi, si può citare l'opera di un pittore come Viktor Vasarely, che costituisce un esempio emblematico di contaminazione fra pittura, geometria e teoria del colore. D'altra parte è vero anche il contrario, cioè che non è possibile, né in via di fatto né in via di diritto, ricondurre gli atteggiamenti umani sempre e soltanto a una logica razionale, anzi escludere dalla cultura l'apporto di ciò che non è riconducibile ad un ragionamento esclusivamente logico significa «defraudare la vita di molti elementi che contribuiscono a conferirle valore»²⁹. Riprendendo ancora Nietzsche, Biuso rammenta che il senso dell'arte consiste nel ricomporre i tanti frammenti in cui l'uomo moderno si è diviso, creando antagonismi fra politica e arte, scienza e mito, vita e sapere³⁰. L'artista, invece, vuole rappresentare la realtà in una prospettiva che tenga insieme i contributi di scienziati, teologi, politici, facendo emergere così l'interdipendenza tra i vari settori delle attività umane. Esempi di tale interdipendenza sono noti a tutti, basti ricordare l'influenza di Freud sulla letteratura, testimoniata dalle opere di Svevo, Joyce o Pirandello, per tacere delle ricadute sul cinema, di cui Hitchcock è stato forse l'interprete più noto ma non certo il solo, e ancora gli esiti della pittura surrealista da Breton a Dalì. D'altra parte, lo stesso Freud ha ampiamente utilizzato contenuti e suggestioni provenienti dalla mitologia greca per formulare alcune tesi portanti della psicoanalisi, che si sono strutturate sul mito di Edipo, di Medea, di Narciso, per menzionarne solo alcuni. Ne consegue, come affermava Cassirer, che «il sistema della conoscenza non ammette alcuna isolata determinazione "formale" che non influisca su tutti i problemi e su tutte le soluzioni della conoscenza»³¹.

Arte come sapere della contingenza

Insomma, filosofia, scienza e arte sono spesso così intrecciate da rendere poco plausibili gli steccati con cui vengono tenute artificialmente separate. Occorre ripetere che non si tratta di confondere attività che sono diverse, come già si è detto, ma piuttosto di riconoscere che per-

seguono con mezzi differenti un fine comune, che non è quello di rispecchiare fedelmente una realtà oggettiva, bensì quello di radunare in un'immagine comprensibile e coerente gli elementi eterogenei e difformi che si danno alla nostra esperienza. In questa prospettiva l'arte, mediante il logos estetico, si impone come «struttura originaria del sapere, esperienza che è sintesi di immediatezza logica e di immediatezza fenomenologica, [che] attesta la presenza di una negatività veramente altra rispetto al regime non solo della comprensione concettuale, ma della rappresentazione e della ragione. [...] è insieme esperienza dell'andar nel nulla: il fuggire delle cose, il loro spegnersi. Segnata dalla dimensione della perdita, attestazione della radicale contingenza dell'ente, la domanda filosofica che da questo logos proviene non è primariamente domanda sull'essere (sull'imporsi dell'essere sul nulla), ma sul nulla: dell'imporsi del nulla sull'essere»³².

La contingenza è una dimensione strutturale dell'esistenza umana, sia nella sua forma radicale, in quanto ogni esistenza è, ma potrebbe non essere più in qualunque momento, sia nella sua forma circoscritta alle possibili situazioni della vita, che possono cambiare e venir meno anche senza un motivo razionalmente riconoscibile e accettabile. La ricerca di un senso che abiti questa contingenza ci appartiene come esseri umani, ma sfugge alle scienze, in quanto non compete alle scienze nelle loro determinate specializzazioni, benché ogni teoria scientifica contribuisca a generare lo sfondo che fa da cornice alla ricerca di senso, la quale trova nell'arte un terreno particolarmente fecondo, in cui cercare di superare le contraddizioni vissute nell'esperienza e che non sempre la razionalità classica riesce a ricomporre³³. L'esperienza dell'arte genera allora pensiero e genera un "sapere" «che precede quale trascendentale ogni sapere determinato, testimonia nell'esperienza della bellezza che la nostra esperienza originaria è essenzialmente doppia: esperienza dell'essere e del suo annullarsi, del sorgere dal nulla dell'ente e del suo dileguare nel nulla»³⁴. In altre parole, l'arte consente di mettere a fuoco e comprendere, mediante il particolare, quegli aspetti trasversali della realtà e dei diversi fenomeni che la compongono e che non emergono nell'indagine scientifica, permettendo di cogliere la contingenza nella sua valenza univer-

sale: «l'emergenza della singolarità è esperienza di contingenza ma sottratta per un momento al suo passare nel nulla, esperienza per dir così di una contingenza eterna, di una quiete dell'atto di essere»³⁵.

Rorty, forse proprio perché aveva messo a tema l'aspetto contingente dell'esistenza umana, è giunto ad affermare che da Hegel in poi la filosofia è stata rimpiazzata dalla letteratura, dall'arte e, più in generale, dalla critica della cultura, auspicando che la filosofia possa «fare pace» con la letteratura, piuttosto che scimmiettare le scienze³⁶, affinché il filosofo arrivi a considerarsi «un collaboratore del poeta piuttosto che del fisico»³⁷. Tuttavia, credo che ci sia una sfasatura tra la posizione di Rorty e la proposta che è stata costruita fin qui. Infatti, pur essendo uno dei più agguerriti avversari della teoria della conoscenza come rispecchiamento, Rorty non accetta l'idea di una conoscenza intesa, per dirla con Cassirer, come costruzione di un mondo comune; egli ritiene piuttosto che non ci siano procedure valide universalmente e che esistano soltanto pratiche sociali e culturali inevitabilmente etnocentriche.

Per Rorty il principale dovere degli esseri umani non deve essere la conoscenza – come l'Occidente ha sostenuto da Platone in poi – ma la responsabilità verso gli altri³⁸. Quindi, probabilmente riterrebbe priva di senso la domanda iniziale se l'arte possa essere una forma di conoscenza, poiché l'arte, e in particolare la letteratura, non deve aumentare il sapere, ma ha il compito di suscitare solidarietà, come è accaduto per esempio con *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe. A differenza di Rorty, penso che la conoscenza sia un bisogno per gli esseri umani e un bisogno che viene soddisfatto in modi diversi, proprio come si può soddisfare il bisogno di nutrimento con cibi diversi, e ritengo che ogni forma di conoscenza contribuisca a creare un tassello di quel mosaico complesso e mai concluso che è la nostra rappresentazione del mondo, intesa non come risultato di un rispecchiamento fedele della realtà, bensì come organizzazione delle nostre esperienze in una struttura dotata di senso.

Note

- ¹ Platone, *Ione*, in *Opere complete*, vol. V, Laterza, Bari 1971, 534b, p. 375. Nel *Menone* i poeti sono assimilati agli indovini e ai vati, che dicono molte verità, «ma nulla sanno di quello che dicono», poiché non hanno intelletto (*Opere complete*, vol. V, cit., 99c, p. 303).
- ² Id., *Repubblica*, in *Opere complete*, vol. VI, Laterza, Bari 1971, 603 a-b, p. 333.
- ³ Id., *Repubblica*, cit., 598b, p. 326.
- ⁴ Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, vol. X, Laterza, Bari 1973, 1449b, p. 203.
- ⁵ Id., *Poetica*, cit., 1451a-b, p. 211.
- ⁶ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Einaudi, Torino 1974, § 4.112, p. 27.
- ⁷ R. Carnap, *Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio*, in A. Pasquinelli (cur.), *Il neoempirismo*, UTET, Torino, p. 529.
- ⁸ Id., *Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio*, cit., p. 530.
- ⁹ M. Dummett, *La natura e il futuro della filosofia*, il melangolo, Genova 2001, p. 21.
- ¹⁰ Per una sintesi e un approfondimento delle interpretazioni di *Las Meninas*, cfr. R. Diodato, *Logos estetico*, Morcelliana, Brescia 2012, pp. 11-38.
- ¹¹ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* [1968], Il Saggiatore, Milano 2013, p. 213.
- ¹² Cfr. Id., *Vedere e costruire il mondo* [1978], Laterza, Roma-Bari 1988.
- ¹³ Id., *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 44.
- ¹⁴ Ivi, p. 226.
- ¹⁵ Cfr. A.G. Biuso, *Chronos. Scritti di storia della filosofia*, Mimesis, Milano 2023, p. 165.
- ¹⁶ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 227.
- ¹⁷ E. Cassirer, *Saggio sull'uomo* [1944], Armando, Roma 1968, p. 289; cfr. anche Id., *Simbolo, mito e cultura* [1979], Laterza, Roma-Bari 1981, p. 215.
- ¹⁸ Id., *Saggio sull'uomo*, cit., p. 251.
- ¹⁹ Ivi, p. 281.
- ²⁰ Cfr. Id., *Simbolo, mito e cultura*, cit., p. 149.
- ²¹ Per una più ampia e argomentata trattazione di questo tema rimando a R. Corvi, *Frontiere aperte. Verso un'epistemologia transdisciplinare*, Scholé, Brescia 2023.
- ²² Cfr. E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* [1923], La Nuova Italia, Firenze 1976, vol. I: *Il linguaggio*, p. 33.
- ²³ Cfr. R. Diodato, *La bellezza non salverà il mondo*, Morcelliana, Brescia 2020, p. 22.
- ²⁴ Cfr. E. Cassirer, *Simbolo, mito e cultura*, cit., pp. 190-191.
- ²⁵ G. Chiurazzi, *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*, Rosenberg e Sellier, Torino 2021, p. 85.
- ²⁶ E. Cassirer, *Simbolo, mito e cultura*, cit., p. 194; cfr. anche ivi, pp. 171-175.

L'arte è una forma di conoscenza?

Roberta Corvi

²⁷ P.K. Feyerabend, *Dialogo sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 95.

²⁸ Id., *Scienza come arte*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 110.

²⁹ A.G. Biuso, *Chronos*, cit., p. 169.

³⁰ Cfr. ivi, p. 171.

³¹ E. Cassirer, *Sostanza e funzione* [1910], La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 5.

³² R. Diodato, *Logos estetico*, cit., p. 5.

³³ A questo proposito, cfr. le acute riflessioni di Diodato sul tragico come espressione della crisi contemporanea tanto della ragione metafisica quanto della ragione dialettica (*Logos estetico*, cit., cap. III, in particolare pp. 130-156).

³⁴ R. Diodato, *La bellezza non salverà il mondo*, cit., p. 26.

³⁵ Ivi, p. 28.

³⁶ Cfr. R. Rorty, *Intellectual Autobiography*, in R.E. Auxier-D.R. Anderson-L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Richard Rorty*, Open Court, Chicago (Ill.) 2010, pp. 19-20.

³⁷ R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia* [1989], Laterza, Roma-Bari, p. 15.

³⁸ Cfr. Id., *Verità e progresso* [1998], Feltrinelli, Milano 2003, pp. 171-173.

LE REINVENZIONI DELLE ARTI

Davide Dal Sasso

Scuola IMT Alti Studi Lucca

In questo articolo propongo una spiegazione del costante rinnovamento delle arti ricorrendo al concetto di ‘reinvenzione’ ed esaminando la tecnologia in relazione alla natura umana, alle trasformazioni culturali e al molteplice scenario delle arti contemporanee.

Il presupposto tecnologico

Uno degli insegnamenti che può essere tratto dagli studi svolti nel corso dei secoli sulle arti è quello sulle loro trasformazioni: sono riconoscibili nelle *opere* delle artiste e degli artisti e sono rese possibili dalle loro *pratiche*, ossia dalle attività che svolgono sulla base dei loro programmi di lavoro (le poetiche) e dei diversi modi in cui fanno arte (gli stili). Da questo insegnamento si può trarre una tesi: il rinnovamento delle arti è reso possibile dalla tecnologia. Una concezione tutt’altro che stravagante. La stessa definizione del concetto moderno di ‘arte’, nel senso illustrato da Charles Batteux¹ – ossia quale insieme circoscritto di pratiche orientate dal principio della imitazione, che possono essere più o meno espressive e che hanno per obiettivo la verosimiglianza e la piacevolezza – poggia anche su dinamiche tecnologiche. Il principio della imitazione è condizione di possibilità per l’artificio, il suo conseguimento è una questione evidentemente tecnologica. Batteux osserva infatti come ciascuna arte possa imitare la natura attraverso più strumenti: i colori in pittura, i suoni in musica, le parole in poesia. Proprio perché vi è un legame profondo tra conoscenze e uso di risorse e strumenti, le arti non solo perfezionerebbero gli elementi e gli aspetti che imitano traendoli dalla natura – che secondo Batteux sarebbe il loro modello imprescindibile – ma anche le espressioni ossia i modi di renderli manifesti che la natura offre².

Il ruolo che la tecnologia svolge nelle arti è spiegabile considerando risorse e strumenti che le artiste e gli artisti possono scegliere di utilizzare poiché, in ultima analisi, essa concerne intrinsecamente la natura umana,

le possibilità stesse di fare le cose in un modo o in un altro. La tecnologia è legata tanto alla operatività quanto alla conoscenza. Come mostrano le storie delle arti, i due soggetti ricorrenti che orientano le indagini sono le opere e le pratiche. Indagare le vite degli artisti, come osservava già Giorgio Vasari³, significa esaminare i lavori le maniere e le condizioni di possibilità per fare le opere. Queste ultime, spiegava Ernst Gombrich⁴, permettono di riconoscere le trasformazioni delle forme che avvengono nel corso del tempo nella misura in cui ciascuna accenna al futuro e rievoca il passato. Rinnovare le forme vuol dire anche, come ha scritto George Kubler⁵, avviare continuare o interrompere sequenze formali in relazione a una più generale storia delle cose prodotte dagli esseri umani.

Nuovi mezzi, nuove arti

Gli studi sul ruolo delle tecnologie nelle arti contemporanee evidenziano la loro natura di risorsa cognitiva e operativa poiché esse permettono di organizzare e sviluppare il lavoro necessario per elaborare le opere attraverso l'implementazione di opportune risorse strumenti e mezzi. Secondo Christiane Paul⁶ gli sviluppi delle pratiche artistiche si basano infatti sulle tecnologie che le artiste e gli artisti scelgono nel periodo storico in cui lavorano, contestualmente a trasformazioni scientifiche culturali e sociali. Per esempio, la diffusione globale del World Wide Web, le nuove possibilità offerte dalle ricerche svolte nell'informatica e nelle scienze della comunicazione, gli strumenti per la produzione di video e immagini mediante computer e dispositivi mobili hanno consentito di rinnovare numerosi ambiti di ricerca artistica inaugurati nella seconda metà del Novecento. Le tecnologie, precisa Paul, *formano* continuamente la storia degli sviluppi delle arti.

Quelle che oggi sono chiamate 'computer art' e 'digital art' sono profondamente legate a cambiamenti avvenuti nel più ampio contesto della 'new media art'. Come nota Michael Rush⁷ la stessa varietà dei mezzi di espressione che possono essere scelti per fare arte permette di riconoscere quanto sia importante la tecnologia nella misura in cui la storia dei nuovi media nelle arti possa essere considerata come una storia delle tecnologie. Paul e Rush riconoscono che gli esiti più recenti delle arti sono legati

a cambiamenti avvenuti durante il secolo scorso in più ambiti: sociali, sperimentali, artistici. In quest'ultimo campo, insieme alle importanti novità introdotte con le pratiche di avanguardia, sono stati altrettanto cruciali i cambiamenti avvenuti dalla seconda metà del Novecento – determinati da Fluxus, dalle diverse pratiche di orientamento concettualista, dai nuovi modi di fare arte: con l'uso del video, di oggetti e materiali naturali o quotidiani, organizzando eventi sociali e partecipativi. Secondo Paul questi cambiamenti hanno contribuito a rinnovare soprattutto le possibilità di ibridazione nelle arti⁸; secondo Rush, le ricerche svolte nella fotografia nel cinema e nelle produzioni video, sono state determinanti per gettare le basi di ciò che oggi chiamiamo 'multimedia art'⁹.

Punto di svolta, segnalato da entrambi gli autori, sono state le pratiche artistiche basate sul concettualismo: decisive per anticipare molte delle possibilità offerte oggi dalle applicazioni delle tecnologie più recenti nelle arti, in particolare attraverso l'uso del video durante gli anni Settanta. «Using 'new technology' such as video and satellites, artists in the 1970s also began to experiment with 'live performances' and networks that anticipated the interactions now taking place on the Internet and through the use of 'streaming media', the direct broadcast of video and audio»¹⁰. E questo è stato possibile proprio perché, come Rush scrive, «[t]he technology improved when artists adopted it but the technology came first»¹¹.

La svolta concettualista

La priorità della tecnologia nelle arti insieme al suo profondo legame con le possibilità cognitive e operative degli esseri umani, sono stati messi in risalto specialmente dalle pratiche concettualiste.

Piuttosto che come una tendenza o persino una filosofia applicata all'arte, il concettualismo è considerabile come un 'codice operativo' ossia un insieme di regole per creare opere diverse da quelle tradizionali¹². Accettando tali regole, rifiutandone altre o combinandole, le artiste e gli artisti scelgono di dare più importanza ai processi anziché alle forme. Vale a dire, caratterizzano le loro opere sottolineando la centralità della operosità umana anziché dei risultati visivi. Come dimostrano i cambiamenti avvenuti soprattutto durante gli anni Settanta, sono arti concet-

tuali quelle che prevedono nuovi modi di usare materiali e tecnologie all'insegna non della dematerializzazione, bensì della rimaterializzazione. Fare arte concettuale significa svolgere molteplici attività con più mezzi: le performance, l'esposizione di oggetti ordinari e naturali, gli interventi in ambienti urbani e naturali, l'organizzazione di eventi sociali che coinvolgono altre persone. In particolare, le artiste e gli artisti concettuali si concentrano sulle relazioni con i contesti, sul ruolo della conoscenza e delle possibilità strutturali nella elaborazione delle loro opere¹³. Così facendo, incentivano interrogazioni e sviluppano riflessioni sulle tecnologie e i loro usi proprio attraverso le loro opere¹⁴. Queste ultime si aggiungono alle opere delle arti tradizionali consentendo a chi le crea di mostrare possibilità tecnologiche alternative ed evidenziando le potenzialità del fare arte e di altre modalità di trasmissione delle informazioni che il suo rinnovamento rende possibili¹⁵.

Il concettualismo è stato fondamentale per le reinvenzioni delle arti contemporanee. Ma che cosa significa questo? Almeno due cose. Da una parte, come sottolinea Paul¹⁶, la digital art odierna eredita aspetti originariamente portati in primo piano attraverso l'adozione del concettualismo: la centralità dei processi e delle esperienze, il rinnovato ruolo dell'artista come mediatore¹⁷. Dall'altra, questi cambiamenti si basano proprio sui diversi modi in cui le artiste e gli artisti si sono serviti della tecnologia: ossia, come hanno organizzato le loro risorse e strumenti e come li hanno scelti e implementati nelle loro poetiche. I loro modi di lavorare sono infatti *differenziabili*, come ha osservato Stephen Wilson¹⁸, in relazione all'impostazione all'orientamento e allo sviluppo delle loro ricerche. Ed è precisamente il ruolo della ricerca, ossia della indagine sulle possibilità offerte dalla tecnologia, che ha consentito a numerose artiste e artisti di esplorare nuove frontiere – per esempio, indagando possibilità di movimento, contatto, visione e manipolazione a partire dalle interfacce offerte dai computer e da altri dispositivi per rielaborarle e metterne anche in discussione le potenzialità¹⁹.

Differenziare reinventando

Questa, in estrema sintesi, è la formula che potremmo usare per descrivere che cosa accade nelle arti. Il loro rinnovamento avviene in più modi, anche attraverso l'elaborazione di opere che, nonostante siano nuove, concorrono comunque a conservare la natura dei generi alle quali apparterranno. Per esempio, per quanto le opere di Francis Bacon e Anselm Kiefer siano diverse da quelle di Tiziano Vecellio e Parmigianino, essendo dipinti rientrano nel genere della pittura rinnovandolo. Ma come possiamo spiegare questo fatto? Non con una risposta di ordine cronologico – del tipo: ciò che arriva dopo trasforma quello che c'era prima – poiché, come noto, è ben possibile che si producano anche opere che nonostante il momento storico della loro produzione, rievochino comunque un evidente legame con il passato. Va così, per esempio, con l'opera di Damien Hirst *Veil of Ignorance*: nonostante sia stata realizzata nel 2017, potrebbe essere scambiata per un dipinto astrattista del secondo Novecento o persino per un esito poco noto di pittura puntinista di tardo Ottocento.

Piuttosto, una spiegazione ben più fruttuosa possiamo formularla se consideriamo la tecnologia. Il ruolo che svolge ai fini del rinnovamento delle arti può essere spiegato valutando in particolare due temi: (i) il suo profondo legame con la natura umana, ossia con la conoscenza e l'operatività; (ii) la sua implementazione, ossia la sua integrazione strumentale finalizzata al conseguimento di nuove possibilità e scopi altrimenti irraggiungibili. Entrambi sono temi imprescindibili per riconoscere il periodico rinnovamento delle arti, ovvero ciò che potremmo chiamare le loro 'reinvenzioni'. Mutuo questo termine da alcune osservazioni formulate dal filosofo Gilbert Simondon sulla natura della tecnologia. A suo modo di vedere, le arti sono uno degli ambiti umani in cui la relazione tra conoscenza e operatività consegue scopi particolari proprio sulla scorta della natura trasformativa della tecnologia che egli considera essenzialmente come una 'reinvenzione'²⁰. Affrontiamo anzitutto il primo tema.

Tecnologia e natura umana

Come fare qualcosa e con quali strumenti riuscirci. Sono due presupposti che possono essere riconosciuti alla base della tecnologia. Considerarla

in relazione alla natura umana vuol dire, in ultima analisi, prendere in esame il nesso tra conoscenza e operatività ossia indagarla in rapporto all'organizzazione di un determinato lavoro e al suo svolgimento. La conoscenza è pensabile come un insieme di risorse che possono essere decisive tanto per orientare le scelte e le attività che saranno svolte quanto per affrontare repentini cambiamenti. L'operatività si basa su più elementi: l'applicazione della conoscenza, l'individuazione degli strumenti da utilizzare, le scelte concernenti la loro implementazione.

Secondo Simondon il nesso tra conoscenza e operatività caratterizza quel complesso sistema di attività reso possibile da come siamo – dalla natura umana – e da quello che facciamo. Certamente cruciale per i progressi conseguiti e conseguibili in diversi ambiti, la tecnologia è considerabile anche come un indice dei limiti e delle possibilità che possono essere incontrati dagli esseri umani nelle sedi operativa e applicativa²¹. In proposito, Simondon osserva che se da una parte la tecnologia andrebbe esaminata alla luce del suo ruolo di medium tra chi opera in qualche modo e la materia che viene scelta per l'attuazione del lavoro²², dall'altra essa è legata a quella che propone di chiamare 'mentalità tecnica'²³. In quanto *medium* la tecnologia è un insieme di più elementi concatenati tra loro attraverso relazioni che si basano su dinamiche macchiniche che determinano la 'trasduttività' ossia il «passaggio da un insieme costituito a un insieme da costituire»²⁴. Tuttavia, se per queste ragioni la tecnologia sarebbe essenzialmente una 'reinvenzione'²⁵, lo è anche nella misura in cui è legata alla mentalità tecnica.

Come chiarisce Simondon²⁶, la mentalità tecnica ha tre caratteristiche: una positiva coerenza sul piano cognitivo; l'incompletezza e la conflittualità sul piano affettivo; si struttura mediante la volontà. Sul piano cognitivo la mentalità tecnica è caratterizzata da una conoscenza transcategoriale poiché si orienta attraverso l'operatività, ossia modi diversi di agire riconducibili a più categorie, e l'applicazione degli schemi cognitivi ad ambiti operativi diversi. La coerenza della mentalità tecnica si baserebbe proprio su questa plasticità degli schemi cognitivi, che sono adattabili a seconda delle esigenze che si presentano di volta in volta. Sul piano affettivo la conflittualità è determinata dalle applicazioni della

mentalità tecnica all'artigianato e all'industria: nel primo caso (artigianato) le fonti di informazione e di energia sono riunite nelle attività dell'essere umano; nel secondo caso (industria) sono separate poiché l'essere umano è solo fonte di informazione che richiede energia alla natura. L'energia richiesta alla natura è quella che alimenta la macchina di cui si serve l'essere umano; diversamente, lo strumento artigianale richiede per il suo funzionamento energia offerta dall'essere umano. Il conflitto ha dunque origine nella relazione tra l'uomo e la macchina, nelle difficoltà che naturalmente si pongono nell'uso di quest'ultima. Per far fronte a queste difficoltà, la mentalità tecnica si organizza attraverso schemi di azione e l'istituzione di un codice di valori. Simondon scrive infatti che il perfezionamento della mentalità tecnica nelle scelte volontarie avviene con l'individuazione di norme attraverso gli schemi cognitivi e l'applicazione di «categorie di un'etica comune della relazione tra le persone»²⁷. Individuare tali norme e categorie vuol dire affrontare i problemi che di volta in volta si pongono insieme al conflitto insito nelle relazioni tra esseri umani e macchine. Superando queste difficoltà è possibile istituire le relazioni necessarie per la elaborazione della struttura di un oggetto. Una struttura che, osserva Simondon, deve essere *reticolare* – ossia suscettibile a modifiche, miglioramenti, interventi di manutenzione ed eventuale riparazione delle sue parti – per favorire al meglio la sua rinnovabilità.

Oltre a osservare che la struttura dell'oggetto sia «altamente suscettibile di essere continuata, completata, perfezionata, prolungata»²⁸, Simondon riconosce che una estensione della mentalità tecnica si manifesti con ancor apiù successo proprio nelle arti. Rispetto ad altri ambiti di attività umana, nelle arti è possibile cogliere con evidenza il senso di quella che egli chiama 'operazione tecnica'. Piuttosto che «una messa in forma secondo uno scopo prestabilito» e uno strumento transitorio che lo rende possibile, l'operazione tecnica «è un movimento, una commutazione, una transizione»²⁹. Torneremo su questo tema nell'ultima sezione.

Lo sfondo culturale

Quelli introdotti fin qui sono alcuni presupposti utili per tracciare una via, ossia per iniziare a chiarire anche quali siano i ruoli di una mentalità tecnica e di una operazione tecnica nelle arti. Prima di affrontare il tema dell'implementazione tecnologica, è importante chiarire anche in che modo questa via sia percorribile. Per farlo, possiamo provare ad assimilare le arti alle tecnologie.

Secondo il filosofo Stephen Davies³⁰ le condizioni di possibilità delle arti sono certamente biologiche, tuttavia l'apprendimento dei comportamenti che consentono di farle avviene mediante le culture. Perciò, se da una parte «[t]here are choirs only because people can sing, and they can sing only because they have biologically evolved body parts adapted to vocal production and control, minds adapted to coordinated action, and so forth»³¹; dall'altra, le arti sarebbero anche frutti delle culture. A suo modo di vedere, poiché i comportamenti che consentono agli esseri umani di fare arte sono *abilitati* dalla nostra natura biologica, in ultima analisi le arti sarebbero tecnologie. Dunque, la cultura svolge un ruolo importante poiché è attraverso di essa che è possibile imparare le arti e conseguirle mediante più esiti. Davies condivide infatti la concezione antropologica di una relazione simbiotica tra biologia e cultura, secondo la quale «evolution is ongoing and not necessarily separable from cultural process and change»³².

Un aspetto importante dell'arte come tecnologia è quello che può essere detto 'trasformatzionale', ossia il suo profondo legame tanto con l'insegnamento e la progettazione necessari per svolgere una pratica artistica quanto con l'effetto che le opere producono in chi ne fa esperienza. Da una parte, osserva Davies³³, si fa arte sulla base di capacità e intenzioni orientate a ottenere un determinato risultato; dall'altra, questo darà origine a esperienze che influenzano in modi diversi i comportamenti dei fruitori delle opere. Il legame con la cultura è ancora una volta decisivo poiché rende possibile sia gli insegnamenti per fare arte sia la sua condivisione pubblica e sociale. Per conseguire questi risultati, gli strumenti possono essere diversi. Si consideri la musica. Proprio come avviene con il linguaggio – in cui si ascolta, si scrive e si producono nuovi proferi-

menti – scrive Davies, anche la musica rivelerebbe la sua natura adattiva. Questo perché, a suo modo di vedere, anche i comportamenti musicali emergerebbero spontaneamente nel quadro dello sviluppo umano.

Rispetto alla nostra indagine, sono rilevanti due questioni che Davies mette in luce. Primo, la concezione delle arti come tecnologie rivelerebbe che la loro *base* è la biologia umana e il *modo* per imparare a farle e per dividerle è la cultura. Secondo, considerare le arti come tecnologie consente di riconoscere ancora meglio il nesso tra operosità umana, quello che fanno le artiste e gli artisti, e le potenzialità che riescono a rendere condivisibili. Come Davies chiarisce, questo si deve al legame tra fare arte e gli esiti che si possono ottenere attraverso di esso. Perciò, oltre a questi ultimi sono i comportamenti delle artiste e degli artisti a essere un importante oggetto delle nostre valutazioni³⁴.

L'implementazione tecnologica

Nelle sezioni precedenti abbiamo mostrato che la tecnologia anticipa e alimenta le pratiche artistiche e che attraverso di essa è possibile conseguire i loro sviluppi in direzione delle reinvenzioni delle arti nel quadro della loro profonda relazione con le culture.

Come le artiste e gli artisti riescano a conseguire i propri scopi è una questione tecnologica nella misura in cui concerne essenzialmente *come si servono* degli strumenti e delle risorse che scelgono, ma è anche questione di *come si organizzano* per svolgere le loro attività.

Entrambe le questioni possono essere ulteriormente chiarite considerando la natura delle pratiche artistiche. Secondo il filosofo Alva Noë³⁵ a differenza di quelle umane, che naturalmente prevedono gradi diversi di organizzazione in relazione alla condizione biologica degli esseri umani, le pratiche artistiche permettono loro di riorganizzare le proprie attività. Per esempio, la danza è un insieme di attività che sono svolte da chi la pratica. Più precisamente, sono attività che organizzano i danzatori: il modo di svolgerle e ordinarle concorrono a rendere manifesta l'organizzazione – o, si potrebbe dire un secondo livello di organizzazione, la riorganizzazione – e insieme a essa l'*assorbimento* del praticante nella pratica. Tali possibilità, come spiega Noë, sono determinate dalla coreografia³⁶.

Alla luce della relazione tra rinnovamento dell'organizzazione e assorbimento nella pratica artistica è possibile riconoscere, come propone Noë, che le arti siano «*reorganizational practices*»³⁷. Il ruolo della tecnologia è determinante poiché permette alle artiste e agli artisti di trovare, potremmo dire, nuovi modi di organizzarsi proprio attraverso le pratiche in cui sono assorbiti e gli strumenti e le risorse che possono implementare per svolgerle e conseguire i propri scopi.

Le reinvenzioni

Illustrate le principali ragioni per esaminare le arti alla luce della loro relazione con la tecnologia, è ora necessario chiarire in che modo esse siano basilari per ragionare sulle loro reinvenzioni.

Insieme al nesso tra tecnologia e cultura indicato da Davies³⁸ e il ruolo della riorganizzazione umana che le pratiche artistiche determinano, messo in luce da Noë³⁹, vi è un ulteriore aspetto che è importante considerare. Si tratta dall'effettiva modalità operativa che è resa possibile dalla tecnologia. Oltre a riconoscere il ruolo della tecnicità per le diverse attività che gli esseri umani possono svolgere mediante la tecnologia, esaminando la relazione tra forma e materia, Simondon propone una interessante spiegazione del ruolo della trasduttività. La sua proposta è di provare a considerare gli oggetti non in termini di isomorfismo bensì di ilomorfismo:

occorrerebbe pensare insieme la forma e la materia senza discontinuità, secondo uno schema trasduttivo: un insieme può essere realizzato a partire da un centro di gravità qualitativo corrispondente, per esempio, alle condizioni termiche e alle condizioni gravitazionali di utilizzazione della macchina. [...] È proprio in questa direzione che bisogna ricercare una delle migliori condizioni di concretizzazione, quella della materia e dell'insieme materia-forma⁴⁰.

Difendendo una concezione monista, Simondon mostra dunque che il potenziale trasduttivo della tecnologia – ossia la possibilità di passare da un insieme costituito a uno da costituire – possa essere determinato, in termini operativi, ponendo attenzione a limiti e possibilità imposti e offerti anzitutto dalla materia. Egli ammette infatti che «[e]siste an-

che nella scelta della materia un'influenza delle condizioni del lavoro di presa di forma»⁴¹, tant'è che la trasduttività si compie attraverso l'individuazione della materia che rende possibile la genesi dell'oggetto⁴². L'identificazione tra operazione tecnica e transizione è riconoscibile anche in questa dinamica operativa, proprio perché è possibile lavorare sulla forma non solo secondo uno scopo ma anche mediante la variabilità e l'influenza della materia su di essa.

Queste tesi di Simondon sono importanti anche per spiegare i periodici moti di rinnovamento che determinano la continua evoluzione delle arti. Il presupposto – condiviso anche da Davies e Noë – è che quello artistico sia un problema tecnologico non solo per l'utilizzo delle più sofisticate attrezzature per affrontarlo ma perché essenzialmente umano e più che umano.

Scegliere il suo concetto di 'reinvenzione' per procedere in questa direzione, significa ammettere che esse si trasformino in relazione a più fattori, ai medium e alle operosità umane, nel quadro di oscillazioni concernenti principalmente il rapporto con la forma, ossia dovute a pratiche che possono essere orientate dall'isomorfismo o dall'ilomorfismo. Ci sono almeno tre ragioni per sostenere questa posizione. Primo, il passaggio da un sistema costituito a uno da costituire si compie anche durante lo svolgimento delle pratiche artistiche. Avviene in relazione tanto alla materia e ai mezzi che le artiste e gli artisti scelgono per svolgerle quanto al loro modo di attuarle. Secondo, come mostrano le pratiche artistiche basate sul concettualismo è ben possibile elaborare opere nelle quali la forma è meno importante del processo. Infatti, le artiste e gli artisti possono stabilire un ordine di priorità tra forma e processo nelle pratiche poiché le opere non sono solamente esiti della conoscenza ma anche delle stesse attività che svolgono: si può ottenere un'opera lavorando sulla forma ma anche "imparando" dalla materia nonché dall'unicità tra esse. Terzo, le opere rendono manifesta – per come sono fatte concretamente – l'inversione di quell'ordine di priorità nelle loro forme (ossia, per esempio, che il processo è più importante rispetto alla forma) principalmente perché, da un punto di vista metafisico, esse sono strutture. Vale a dire, le opere sono sistemi di relazio-

ni che possono naturalmente essere suscettibili alla variabilità. Alcune opere – tipicamente quelle dei generi artistici tradizionali – rivelano la pretesa dell'artista di conseguire l'univocità della forma; altre – tipicamente quelle delle arti concettuali – mostrano la consapevolezza del ruolo delle trasformazioni ammettendo la non univocità della forma. Naturalmente, vi sono numerosi casi in cui le opere d'arte possono anche mostrare entrambi gli aspetti, va così con le ibridazioni⁴³.

A emergere è dunque anche una corrispondenza: tra le reinvenzioni e le pratiche artistiche. La riuscita delle prime si deve anche al carattere mutevole delle seconde, alle transizioni che le animano, a quei movimenti operativi determinati dalle operazioni tecniche che le guidano. Tutte conferme dell'imprescindibile ruolo della tecnologia nelle evoluzioni delle arti.

Note

¹ C. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746; trad. it., *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, il Mulino, Bologna 1983.

² Ivi, pp. 54-56.

³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568; edizione integrale, con una introduzione di M. Marini, Newton Compton, Roma 2012.

⁴ E. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London 1950.

⁵ G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven-London 1962.

⁶ C. Paul, *Digital Art*, third edition, Thames and Hudson, London 2015.

⁷ M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London 1999.

⁸ Per approfondire si veda C. Paul, *Digital Art*, cit., pp. 11-28.

⁹ Per ulteriori dettagli rinvio a M. Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, cit., pp. 36-77.

¹⁰ C. Paul, *Digital Art*, cit., p. 25.

¹¹ M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, cit., pp. 27-28.

¹² Per ulteriori dettagli sulle regole per la creazione artistica e sul ruolo del concettualismo nelle arti mi permetto di rimandare a D. Dal Sasso, *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020, cap. 3.

¹³ Cfr. R. Hobbs, «Affluence, Taste, and the Brokering of Knowledge: Notes on the Social Context of Early Conceptual Art», in M. Corris (ed.), *Conceptual Art: Theo-*

ry, *Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 200-222.

¹⁴ Cfr. E. Shanken, «Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art», in *ivi*, pp. 235-250.

¹⁵ Cfr. J. Drucker, «The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm», in *ivi*, pp. 251-268.

¹⁶ Cfr. C. Paul, *Digital Art*, cit.

¹⁷ *Ivi*, p. 28.

¹⁸ Cfr. S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2003.

¹⁹ Per una introduzione al lavoro degli artisti sulle interfacce orientata da indagini sui sistemi digitali in rapporto a cinestesia e propriocezione, con una utile selezione di opere incentrate sui temi di movimento, sguardo, azioni complesse e riconoscimento facciale si veda in particolare S. Wilson, *Information Arts*, cit., pp. 729-773.

²⁰ Il concetto è tratto dagli studi raccolti in G. Simondon, *Sur la technique* (1953-1983), PUF-Presses Universitaires de France, Paris 2014; ed. it. a cura di A.S. Caridi, *Sulla tecnica*, Orthotes Editrice, Napoli 2017.

²¹ Cfr. G. Simondon, «I limiti del progresso umano», in *Sulla tecnica*, cit., pp. 221-230.

²² Cfr. Id., «Nascita della tecnologia», in *ivi*, pp. 101-140.

²³ Cfr. Id., «La mentalità tecnica», in *ivi*, pp. 245-260.

²⁴ *Ivi*, p. 379.

²⁵ *Ivi*, p. 377.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 245-260.

²⁷ *Ivi*, p. 257.

²⁸ *Ivi*, p. 260.

²⁹ *Ivi*, p. 124.

³⁰ Cfr. S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012.

³¹ *Ivi*, p. 149.

³² *Ivi*, p. 150.

³³ Nel suo resoconto Davies cita le ricerche del neuroscienziato Aniruddh D. Patel concernenti la musica, in particolare la sua proposta di considerarne l'origine e la condivisione culturale basata su insegnamenti e necessità di adattamento, criticandone taluni presupposti – per esempio, la differenza tra comprensione della musica e quella del linguaggio – e propone di estendere le sue osservazioni anche ad altre arti. Per ulteriori dettagli si veda S. Davies, *The Artful Species*, cit., pp. 149-158.

³⁴ Cfr. S. Davies, *The Artful Species*, cit., p. 158.

³⁵ A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 16.

³⁸ S. Davies, *The Artful Species*, cit.

³⁹ A. Noë, *Strange Tools*, cit.

⁴⁰ G. Simondon, «Antropo-tecnologia», in *Sulla tecnica*, cit., pp. 308.

⁴¹ *Ivi*, p. 309.

⁴² Cfr. *ibidem*.

⁴³ Per approfondire sulla identità delle opere d'arte come strutture si veda D. Dal Sasso, *The Ground Zero of the Arts: Rules, Processes, Forms*, Brill, Leiden-Boston 2021; in particolare i capitoli 2 e 3.

LA CROCE E L'IMMAGINE DI CRISTO NEL PERCORSO CULTURALE E NELL'OPERA PITTORICA DI GIOVANNI TESTORI

Michele Del Vecchio

I.I.S. C. Varalli, Milano

La sobria palazzina di Novate Milanese dove nacque Giovanni Testori nel 1923 è disposta su due piani. La facciata principale, prospiciente la piazza della stazione, è semplice, liscia, con appena un cenno di leggero rilievo; il retro, invece, è più mosso: una veranda e un ampio terrazzo si affacciano su un giardino ombroso e protetto. Poco lontano si intravedono le sagome di bassi edifici industriali dove, tuttora, si svolge l'attività dei laboratori di tessitura fondati dal padre di Giovanni, Edoardo Testori. La casa di Novate si è ora trasformata in una elegante casa-museo, sede della Associazione Giovanni Testori, fondata allo scopo di tutelare l'opera dello scrittore, scomparso nel 1993, curarne l'archivio, la biblioteca (splendida), la quadreria e promuovere, per l'anno in corso, iniziative per celebrare la duplice ricorrenza del centenario dalla nascita e del trentennale della morte. Tali iniziative affiancheranno la mostra fotografica, già avviata, intitolata «Fotoromanzo Testori». Altre sono in progetto, in modo che la casa-museo di Novate possa diventare centro propulsivo del pensiero e delle opere dello scrittore e luogo di raccolta e di elaborazione delle testimonianze di una avventura intellettuale sicuramente tra le più suggestive del secondo Novecento italiano.

Profilo di una genialità eclettica

L'attività culturale di Testori è diramata in una vertiginosa pluralità di testi e opere letterarie, di realizzazioni visive e figurative, di scritti interpretativi, di ideazioni sceniche, di eventi artistici, recitativi e teatrali. Testori si è misurato con molti generi di scrittura: narrazione, drammaturgia, poesia, critica, giornalismo. Era un grande affabulatore, che sapeva tenere insieme il lume dello sguardo e l'incantesimo della parola. Si inventò una neolingua per la recitazione della sua drammaturgia: un impasto di latinismo, di francesismo, di forme dialettali e gergali, di

distorsioni, di neologismi, di puri suoni ed ebbe l'audacia di riscrivere con essa le pagine di alcuni capolavori eterni della letteratura occidentale (i famosi «rifacimenti» o «stupri» di *Edipo*, *Amleto*, *Faust*, *Macbeth*, *Promessi Sposi*). Aveva dunque creato una lingua per il palcoscenico! La "Trilogia degli Scarozzanti" (*L'Amleto*, *Macbetto* ed *Edipus*) segna il punto di avvio di questo percorso linguistico che ricorda quello analogo di Pasolini in *Ragazzi di vita*.

Era animato da una *vis* creativa inesauribile, da un bisogno fatale di andare sempre oltre, da una insopprimibile vocazione alla verticalità. Sentimenti, questi, che confluivano anche nella sua religiosità inquieta. Testori era un cattolico, pienamente riconosciuto tale soltanto da don Luigi Giussani. Il suo incontro con Cristo non si è mai concluso. Una vita intera non gli era bastata. La sua era una insorgenza permanente contro il presente e avvertiva l'insoddisfazione e il disagio dell'uomo "in rivolta". E in questa veste vogliamo continuare a pensarlo.

Attualità di un «inattuale»: Testori e altri «eretici» dell'Italia contemporanea

Le argomentazioni di Testori sono state spesso accolte dal pubblico con una sorta di retropensiero, con un sospetto di «inattualità» e anacronismo. Egli, tuttavia, ha saputo imporsi e diventare un intellettuale ascoltato, una voce autorevole e libera. Nel 1977, su invito del direttore del *Corriere della Sera*, Franco Di Bella, prese il posto che era stato di Pier Paolo Pasolini (morto nel 1975), come opinionista. Esordì con un intelligente e provocatorio articolo intitolato *La cultura marxista non ha il suo latino*¹, in cui discuteva, con grande lucidità, e un filo di sottile ironia, sulla distanza, sul confine invalicabile che separava le due diverse (e allora inconciliabili) tradizioni: quella cattolica (che ha mantenuto la tradizione latina come una sua perenne linfa vitale) e quella marxista, desolatamente ideologica e inesorabilmente destinata al declino. Pasolini, ma anche Leonardo Sciascia, sono stati spesso accostati a Testori e molti hanno stabilito fra i tre autori una linea di continuità, in ragione del comune atteggiamento «eretico» verso il Potere. C'è del vero in questo, ma ci sono anche marcate differenze, forse troppe.

Altri nomi si potrebbero fare, come quello di Guido Ceronetti: poeta, scrittore e saggista, giornalista, traduttore geniale dall'ebraico biblico (*Isaia, Giobbe, I Salmi, Qohelet, Cantico dei Cantici*). Ceronetti era sicuramente più "in linea" con Testori, ma anch'egli solo fino ad un certo punto. Era infatti un intellettuale di nicchia, un autore per pochi, uno scrittore spesso associato ad una *élite* di vaga ispirazione «gnostica» e in questo certamente diverso da Testori, che invece era naturalmente portato verso il grande pubblico.

Periodizzazione della attività di Testori dalla fine della guerra alla scoperta del Sacro Monte di Varallo: il percorso di formazione storico-artistica

Abbiamo accennato al Testori narratore e drammaturgo. Dobbiamo ora introdurre un nuovo plesso di questioni e di tematiche che afferiscono all'area delle arti figurative (pittura), delle arti plastiche (scultura) e all'area della formulazione del giudizio storico-critico, a cui appartengono gli scritti prodotti da Testori nelle sue ricerche di storia dell'arte. Lo facciamo a partire da un accenno alla precoce propensione artistica del giovane Testori. Attorno ai diciotto/vent'anni egli dipingeva, cercava di trasformare in *atelier* il proprio spazio di lavoro, scriveva articoli sulla pittura contemporanea. Era già un «critico» che discettava di dipinti e di correnti artistiche sulle riviste giovanili dei Guf (Gioventù Universitaria Fascista)², come è stato indicato anche recentemente da Giuseppe Frangi. Gli anni del dopoguerra vennero impegnati nella costruzione di una rete di amicizie, per poter partecipare alle tante e nuove iniziative artistiche. La svolta verso un radicale cambiamento – rispetto agli interessi del decennio precedente concentrati sulla contemporaneità –, si presentò nel 1951, in occasione della apertura, a Palazzo Reale di Milano, della mostra su Caravaggio. Ideatore dell'evento era stato Roberto Longhi. Il «Professore» era già allora uno studioso di notevole prestigio e il grande successo della mostra sul Caravaggio, a cui aveva dedicato alcuni celebri studi interpretativi, ne rafforzò il peso e il ruolo di indiscusso *leader*. Testori si fece avanti, contattò il maestro, gli sottopose alcuni quesiti e alcuni lavori di ricerca condotti in proprio. Ne ebbe in

cambio l'allettante proposta di preparare uno studio su Francesco (del) Cairo, che venne pubblicato nel 1952 sulla prestigiosa rivista *Paragone*, che il Longhi dirigeva. Il rapporto tra i due imboccò il binario giusto e i frutti non tardarono ad arrivare. Nel 1953 Longhi lo chiamò a collaborare alla realizzazione della mostra sui «Pittori della realtà in Lombardia» a Palazzo Reale. Un'altra esposizione epocale che avrebbe riscritto la storia dell'arte del nostro paese. Erano presenti le opere di tutti quei pittori che diverranno poi il pane quotidiano di Testori: il Moretto da Brescia, Gerolamo Savoldo, Giovan Battista Moroni, Carlo Ceresa, Evaristo Baschenis, Antonio Cifrondi, Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto. Una iniziativa molto importante perché segnò il punto di rottura rispetto a quella tradizione aulica che si riconosceva soltanto nei valori formali della pittura rinascimentale. Il Longhi espose a Palazzo Reale pittori di «periferia», quadri con soggetti caratterizzati da un «naturalismo» totale: piedi sporchi, mani callose, visi rugosi, lavori pesanti, ambienti poveri. Per Testori fu un ulteriore passo verso i successivi impegni a cui sembrava ormai destinato. Nel 1956 collaborò con il museo Borgogna di Vercelli per la realizzazione della mostra su Gaudenzio Ferrari e, nell'ottobre del 1959, fu tra i collaboratori della mostra allestita a Palazzo Madama di Torino, dedicata a Tanzio da Varallo. Nello stesso anno pubblicò la sua ricerca sugli affreschi di Giovanni Martino Spanzotti, raffiguranti la vita di Cristo nella chiesa di San Bernardino di Ivrea. La via per il Sacro Monte era finalmente aperta³.

Una «Montagna incantata» a due ore da Milano: il Sacro Monte di Varallo Sesia

La scoperta, da parte da parte di Testori, del Sacro Monte di Varallo Sesia, risale al 1956 quando fu chiamato a redigere le schede di presentazione delle opere esposte nella mostra su Gaudenzio Ferrari a Vercelli. Affascinato dall'imponente attività artistica svolta dal pittore di Valduggia, decise di impegnare tempo ed energie nello studio di colui che, più di tutti, aveva contribuito alla fondazione di quel sito straordinario, costruito appena sopra Varallo. Il progetto del Sacro Monte era nato nel Quattrocento, per iniziativa di un frate che intendeva realizzare un

modello ridotto della città di Gerusalemme, che era appena caduta nelle mani dei Turchi. Il progetto iniziale naufragò e venne sostituito da un secondo progetto, che prevedeva la realizzazione di una *Via Crucis*. E così avvenne. Furono costruite una cinquantina di cappelle, ognuna delle quali rappresentava un episodio della passione di Cristo. Le cappelle vennero corredate di statue lignee o in terracotta, ad altezza naturale e le pareti interne delle cappelle furono affrescate e colorate. Buona parte di questi lavori da «plastificatore» e pittore fu opera del Ferrari. Testori comprese, con infinita ammirazione, il contributo di Gaudenzio e nel 1965 pubblicò, presso Feltrinelli, il suo libro sul Sacro Monte: *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*⁴. Questo testo contribuì in modo decisivo alla acquisizione critica della impresa artistica compiuta, quasi in solitudine, da Ferrari. Alla Val Sesia, ai suoi contadini, boscaioli, allevatori, piccoli artigiani, andava il merito di aver accolto e tramandato nei secoli un'opera di intensa ispirazione popolare e di grande afflato religioso.

«*Il gran teatro montano*»: la cappella della Crocifissione

Il volume è costituito da una «Premessa» e da cinque capitoli, tre dei quali erano però già stati pubblicati. Il capitolo finale (il quinto) si stacca dai quattro che lo precedono per la straordinarietà della narrazione che Testori in esso sviluppa. In questo capitolo, intitolato «Meditazioni vecchie e nuove sulla Croce», l'autore presenta la descrizione della cappella della Crocifissione (Cappella XXXVIII): racconta ciò che Gaudenzio Ferrari ha rappresentato negli affreschi murali, descrive, per rapidi cenni, le statue lignee, si sofferma su alcune di quelle in terracotta policroma che compongono la maggior parte della statuaria. Affreschi parietali e statue sono opera esclusiva del «pittore di Valduggia», il grande Gaudenzio. Tutta le statue sono rivestite con abiti del tempo e molte hanno anche capelli e barbe, aggiunti per consolidare l'effetto realistico. La descrizione di Testori prosegue e si sofferma sulle statue in legno dei due ladroni (le più belle) appese alle rispettive croci; poi passa alla statua in legno di Cristo crocifisso che è poco rifinita e di qualità estetica inferiore. E ancora: statue di cavalli, di soldati, delle pie donne, di uomini del

popolo. Nella descrizione di questi ultimi Testori compie un «salto» e trasla dal piano della «realtà» a quello della «immaginazione»: i «popolani» diventano, nella sua narrazione, i contadini della Val Sesia. È una geniale «invenzione»: nella cappella della Crocifissione – dove Ferrari ha raffigurato il Golgota ed il supplizio di Cristo – sono «presenti», ed effigiati anche in alcune statue di creta, i valligiani locali. Sono lì, in quel Golgota fittizio, in quel luogo dell'immaginario perché Testori ha voluto dare a loro una presenza, un ruolo attanziale nella scenografia e nella iconografia della agonia di Cristo:

Guardate le mani e il peso delle palme, guardate le cavità dei grembi; il gonfior delle vene, il loro turgido pulsare fin sotto i manti e le gambaliere; guardate le guance, ora rosa, ora tirate all'ossa, come pelli di certi asini o muli da montagna; guardate le bocche; e certi aliti che ne escono: di lato al frumento e al latte dei bambini, il vino, la polenta, le cicche e lo strame degli adulti barbuti e dei guerrieri; guardate i colli; quello taurino...; e la sua bocca a curva, dove sembra riassumersi tutta una fisica e mortale amarezza; ...di tanto in tanto, vi arriverà un lezzo; mai estremo...ma pur d'umani sudori intriso, e cene, e stanze, e letti, e coperte e capanne... Una realtà di carne; crete essudanti; pelli scottate dal sole infallibile del Rosa; ...storie di carne che si fa creta pur restando carne; se non è qui, proprio qui il procombere lento di tutto verso la sua più lontana origine e la sua vera pace, la morte [...]. E così il lettore, anzi il visitatore, perché a tal trasformazione vorrei augurarmi che le mie parole siano giunte, torni a guardare; a scoprire, a tessere la sua tela tra visi di creta-carne e di carne-creta⁵.

Quando negli scritti di Testori incontriamo il sintagma «la parola della croce» o anche semplicemente la «croce», noi possiamo riconoscere in esso un significato analogo a quello del sintagma «creta-carne», ossia «dono della vita», «soffio eterno che dona vita». La «creta-carne» significa l'affermazione dell'unicità della dimensione spirituale-corporale nel dramma eterno della vita, morte e resurrezione. Non c'è dualismo tra mente e corpo, né tra psiche e soma.

Il corpo di Cristo tra kenosi e Gloria

Testori ripercorre incessantemente nella sua opera letteraria e figurativa il processo *kenotico* che il Cristo patisce e che si conclude con lo «scandalo» della croce. Lo scrittore lombardo ha piena consapevolezza del valore di «sfida» che lo «scandalo» della croce offre alla ragionevolezza dell'uomo. Una fede ed un culto rivolti ad un uomo crocifisso erano del tutto improponibili già nel mondo antico. Tuttavia la croce ha un significato salvifico per i fedeli di Cristo, come insegnano i Vangeli. Testori sa bene di trovarsi di fronte ad un enigma abissale e nei suoi scritti si avverte la presenza operante di una verità e il personale radicamento dell'autore nella dimensione della fede. Verità e fede che sono per Testori il Cristo sofferente, il Cristo della redenzione, il Cristo della grazia che diventa, nella fede credente di Testori, il Cristo della pienezza e della Gloria.

Christus patiens: la crocifissione nell'opera figurativa di Testori

La produzione pittorica e grafica di Testori è stata caratterizzata da una forte discontinuità temporale. La prima fase comprende il periodo del suo precoce interesse per la pittura (1941-1945) e il quinquennio successivo. Un tempo di preparazione e di maturazione espressiva che lo porta a realizzare, nel 1949, un dipinto sulla Crocifissione, che resterà probabilmente il suo capolavoro⁶. Si tratta di un dipinto ad olio di notevolissima fattura, in cui si percepiscono chiaramente influenze del cubismo picassiano, ma in cui egli esibisce, offre un'indiscutibile prova di talento e di originalità. Talento nella scelta del soggetto centrale, ovvero l'Agnello immolato che rappresenta il Cristo. Nel cuore del dipinto egli pone un agnello, quale potente emblema del sacrificio innocente di Cristo. Talento che si manifesta anche nel secondo elemento di grande qualità del quadro ossia il colore. Questa tela di notevoli dimensioni (120x100 cm), vertice della espressività testoriana, segna però una battuta di arresto nella sua pittura e la fine della prima stagione pittorica. Dopo di essa e per oltre vent'anni il suo autore si occuperà solo di scrittura. Bisognerà attendere la metà degli anni Sessanta per ritrovare in Testori una pallida vena figurativa. In quel decennio egli compone una serie di disegni di ispirazione naturalistica (fiori, piante) a cui segue poi

un nuovo periodo di silenzio. Nel decennio successivo egli si cimenta con la tecnica dell'acrilico, alternandola a disegni anatomici di vibrante carnalità. Bisogna però attendere gli anni Ottanta per un ritorno al tema della Crocifissione. In questo arco di tempo realizza una serie di disegni a pastello grasso e matita in cui emergono due distinte influenze pittoriche, quella di Sutherland e quella di Bacon.

Graham Sutherland eseguì nel 1947 una celebre crocifissione, passata alla storia come la «Crocifissione di Northampton», un olio su masonite, che divenne un punto di riferimento per Testori e per tutti quei pittori che si cimentavano con soggetti di ispirazione religiosa. L'opera dell'artista inglese (che fu anche un insigne ritrattista: celebre il suo ritratto di Winston Churchill), segnò una svolta nell'iconografia della passione di Cristo. La figura del Crocifisso è fortemente drammatizzata e il tratto pittorico sembra martoriare un corpo già trafitto da spine, chiodi e aculei. Testori ha coniato il sintagma «teologia della spina» per indicare la corona del Golgota posta sul capo di Cristo e riconosce una «grandezza filosofica» alla pittura di Sutherland.

Francis Bacon è l'altro fondamentale riferimento⁷. Il Cristo nella sua Crocifissione del 1962 non è più riconoscibile. È trasformato in un corpo squartato, con il torace aperto, appeso a testa in giù. Scrive Testori: «Cristo viene ridotto da Bacon ad una bocca, ad un foro urlante [...] in Bacon ritorna il Crocifisso forse più barbarico, quello di Cimabue, che in Bacon si sovrappone per oltranza a quello di M. Grünewald. Tuttavia c'è un gesto, insieme di amore e di bestemmia, che Bacon compie: quello di rovesciarlo, di capovolgere Cristo»⁸. L'influenza di Bacon, e della sua torsione deformante, su Testori a partire dagli anni Sessanta è stata decisiva. E si è mantenuta nel tempo come appare anche dagli ultimi suoi lavori e come conferma lui stesso in un articolo pubblicato sul *Corriere* nel marzo del 1993, pochi mesi prima della sua morte. L'ultimo confronto con il pittore irlandese/inglese, in occasione di una sua mostra a Lugano, in cui Testori scrive che «in questa esposizione non ci sono solo quei dipinti a cui eravamo abituati: una bocca ferita o spalancata in un urlo o in un vomito di sangue e neppure uno dei celeberrimi intrichi di siringhe»; poco dopo, di fronte ad un altro nucleo di opere,

Testori annota che «il pittore ha finalmente schiacciato il pedale della propria poesia di disperazione, di gloria e di morte» e scrive di «immane operazione sulla vita e sulla chirurgia esistenziale [...] grande Bacon che riesce a mescolare attivamente l'inferno a una sorta di regno di antichi imperi, di antiche porpore, di antiche glorie, di uno dei prestigiosi maestri della bellezza planante del secolo [...] un genio, solo un genio può portarci a queste soglie per mostrarci che, pur nell'immensità delle domande tragiche, si vuole estrema la leggerezza di lui, l'amore». La prosa di Testori è complessa perché di natura interlinguistica e votata a coniugare parola e visione. E tuttavia ci pare che, giunto al termine del suo giorno, Testori non manchi di un riconoscimento verso il pittore irlandese/inglese, riconoscimento della grandezza, e al tempo stesso della enigmatica (in)accessibilità della sua poetica. Come uno scrigno che non si lascia aprire.

I disegni a pastello e matita con i quali Testori ritorna sul tema della Crocifissione mostrano la svolta avvenuta: i ventuno pezzi realizzati a partire dal 1985 raffigurano corpi liquidi, in cui non si colgono più forme umane: un Cristo «disincarnato», attorcigliato, al punto che le sue membra «sembrano rettili, ammassi di clavicole, femori, tibie. Riplasma l'uomo crocifisso nella unità di croce e membra, in un solo corpo che soffre tutte le distorsioni e amputazioni e anamorfosi che già Picasso, Bacon e Sutherland avevano attuato»⁹.

Due pubblicazioni di riferimento sul tema della Crocifissione in Testori e in altri autori

Il volume *Davanti alla Croce*, curato da Fulvio Panzeri, è il testo che meglio illustra la posizione di Testori, a partire dagli anni Settanta, nell'ambito delle sue scelte figurative¹⁰. Vi sono documentate con molta chiarezza le diverse poetiche adottate, non solo nelle arti figurative, ma anche in quelle poetico-letterarie. Infatti il tema della Crocifissione ha ispirato anche la prosa e in modo particolare la poesia di Testori: *Ossa mea*, *Nel tuo sangue* e altre raccolte. Il Panzeri ripubblica alcuni articoli apparsi sul *Sabato* e sul *Corriere della Sera*, che completano il quadro in cui ha operato Testori. Di indubbio interesse si rivela il suo articolo sulla *Via Crucis* in cerami-

ca, realizzata nel 1947 da Lucio Fontana, attualmente esposta al Museo Diocesano di Milano. Nel testo l'autore presenta quattro Crocifissioni: Bacon, Beckmann, Hoedicke, Matisse. Da segnalare anche il capitolo dedicato alla *Via Crucis* di Vertova, un paesino della Val Seriana. Il volume contiene infine il catalogo della mostra (IN)CROCI, allestita presso il museo Amedeo Lia di La Spezia, dedicato al tema della «Passione di Cristo», a cura di Davide Dall'Ombra e Andrea Marmori¹¹, in cui è stata esposta la Crocifissione del 1949, insieme ai venti disegni preparatori e ad una selezione dei disegni degli anni Ottanta.

Conclusione: Testori e la teologia della croce

Ci chiediamo: è possibile riportare la posizione religiosa di Testori ad un protocollo teologico? Certamente, sì. In lui c'è sempre stato un tumulto di domande su Dio, segno inequivocabile della presenza di una prenozione di Dio che si manifesta, al tempo stesso, come consapevolezza della relazione di dipendenza creaturale. La prenozione di Dio propizia anche il riconoscimento della rivelazione di Dio in Cristo e l'accoglimento del principio cristologico della teologia paolina, il potere salvifico della «parola della Croce»:

Cristo infatti non mi ha mandato a battezzare, ma ad annunciare il vangelo, e non in sapienza di parola, perché non venga resa vana la croce di Cristo. 1,18: La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che si perdono, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio (1 Cor 1,17).

Questi due versetti sono l'architrave di questa teologia che esalta il significato salvifico della Croce. La «parola della croce» della *Prima Lettera ai Corinzi* è una delle sfide più impegnative del cristianesimo delle origini. Per Paolo la Croce – come ha spesso ricordato anche papa Benedetto XVI – ha un primato fondamentale nella storia dell'umanità perché essa rappresenta la salvezza come «grazia» donata ad ogni creatura¹². Concludiamo questo lungo confronto con Testori con un paio di domande, stimulate proprio dal contatto con la sua opera, domande che afferiscono al problema di Dio, oggi. È opportuno riconoscere che ha ragione

colui che afferma che il pensiero di Dio, oggi, non si presenta più solamente come la eterna, secca e insuperabile alternativa: «c'è/non c'è». Quella alternativa tra l'essere e il non essere di Dio, quel modo di approcciare il problema andrebbe sostituito/integrato da un punto di vista diverso e capace di formulare interrogativi meno diretti, ma più dialogici, forse anche più difficili e forse anche più coraggiosi rispetto all'aut/aut precedente. Interrogativi simili ai seguenti: «Quale Dio esiste? E dove si trova?» e ancora «In quale luogo si può fare, oggi, esperienza di Dio?».

Note

¹ G. Testori, *La maestà della vita e altri scritti*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998.

² Sulla giovanile collaborazione di Testori a periodici del Guf cfr.: F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003, pp. 22-35; G. Frangi, «La pittura di Testori», in *Doppiozero* (2023). Sulla storia dei Guf cfr. L. La Rovere, *Storia dei Guf: organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Borinighieri, Torino 2003.

³ Sugli scritti di storia e di critica d'arte relativi a Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo cfr. G. Testori, *La realtà della pittura: scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, Longanesi, Milano 1995.

⁴ G. Testori, *Il gran teatro montano: Saggi su Gaudenzio Ferrari. Nuova edizione a cura di Giovanni Agosti*, Feltrinelli Editore, Milano 2015.

⁵ Ivi, pp. 212-214.

⁶ Id., «La crocifissione 1949» in D. Dall'Ombra-A. Marmori, *(In)croci al Museo Lia: la passione di Cristo secondo Giovanni Testori*, Casa Testori associazione culturale, La Spezia 2018, p. 24.

⁷ G. Testori, *Davanti alla croce: parola, arte e vita*, Interlinea, Novara 2011, p. 65.

⁸ Ivi, p. 58

⁹ G. Testori, «Gli assalti del destino», *Corriere della Sera* (1993).

¹⁰ Cfr. G. Testori, *Davanti alla croce*, cit., p. 11.

¹¹ D. Dall'Ombra-A. Marmori, *(In)croci al Museo Lia*, cit.

¹² In merito a queste tematiche cfr. L. Doninelli-G. Testori, *Conversazioni con Testori*, Silvanaeditoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, pp. 159-164.

RACCONTO ASTRATTO

Giuseppe Frazzetto

Storico dell'arte e saggista

[Questo scritto (versione ampiamente modificata d'un testo pubblicato nel catalogo della mostra *Immaginario mediterraneo*, all'Anfiteatro Romano di Siracusa, settembre 1991) è un ipotetico "antefatto" (il personaggio è forse il "Passeggero"?) del dialogo *Hypnerotomachia. Sulla libertà estetica*, apparso sul n. 27, settembre 2022, di "vitapensata.eu". I lettori riconosceranno i riferimenti ad alcuni testi classici.]

"Non ho alcunché da dire", pensa, guardando il cielo annuvolato. Chissà se per farsi presente, chissà se per spezzare la noia del percorso in autostrada, Lei gli ha chiesto della mostra visitata nel pomeriggio. Non ho alcunché da dire, pensa, intendendo "Non ho un *niente* che valga la pena d'essere raccontato". Un interessante nulla. Certo, sulle opere che hanno visto potrebbe dire molte parole, alcune perfino sensate. La novità; oppure la ripetizione, nel caso *differente*; l'influenza e la sua angoscia; la storia dell'arte e i suoi vicoli ciechi; gli stili, il medium, il contesto, l'impegno o le torri d'avorio... Di tali discorsi si è accontentato a lungo, con un'amara euforia, anzi vi si è assuefatto, li ha ripetuti con la viziata fedeltà a un'abitudine; tuttavia ormai gliene appare l'usura, e li ricorda quasi con un senso di vergogna – chi sono, Io, pensa, per avere il diritto di pronunciarli? Si sorprende a pensare di potere però dire qualcosa a proposito della difficoltà o dell'impossibilità di dire la difficoltà o l'impossibilità di dire qualcosa, ma cerca di scacciare quest'inizio di regresso all'infinito. Eppure, quell'idea lo infastidisce. È una piccola cosa, come un sassolino nella scarpa, ma come quello si fa presente e non lo lascia andare. Un sassolino. Un'idea. Forse le idee non sono altro che sassolini? E come sarebbe, l'Idea d'un sassolino? Nel mondo delle idee ci sono i modelli anche delle cose infime, del sudiciume, del fango, dei rifiuti, di quanto è "di natura vile e spregevole al massimo grado"? Oppure potrebbe essere fuori luogo pensare che ci sia una loro idea?

Ma no. L'arte probabilmente non fa che rigirarsi fra tali cose impercettibili e irrilevanti. Le eleva all'ennesima potenza o le svisisce innalzandole. Come facciamo ogni volta che pensiamo al pensiero o pensiamo alle emozioni. Che cose vili, se non spregevoli: le cosiddette emozioni. Pentito. Sì, ci fu un tempo in cui credeva d'avere fatti e perfino emozioni da raccontare. O, almeno, da saper nominare, con infantile onnipotenza inutile. L'emozione dell'illimitato, ad esempio; o almeno quella del molteplice. Dell'indeterminato, di ciò che non può dirsi e neppure può tacersi, di ciò a cui quindi non si può che alludere, sia pure attraverso un racconto astratto, che nulla sembra raccontare; dell'indefinibile e non razionalizzabile, sulla cui presenza si può sempre contare, e che quindi spinge a raccontare. Di ciò che non ha contorni, o meglio ha contorni d'una dimensione frazionaria, curva di Koch, inquietante/rassicurante oggetto frattale della memoria, fumo, fiamma, costa frastagliata e mutevole per l'impeto incalcolabile del mare nauseante e fascinoso, rumore dell'informe massa d'acqua, bella *noiseuse* sempre sul punto di nascere e di far nascere mentre in essa si distrugge si consuma si rinnova.

Si accorge d'aver unito, come spesso gli accade, il ricordo di un'immagine e quello di alcuni libri, d'aver mescolato i racconti di marinai pensatori e di misuratori del non misurabile con la nitidissima immagine di due elementi distinti ma indistinguibili che gli si presentò in una notte simile a tante altre, col mare e il cielo confusi all'orizzonte dall'assenza di luce, e col desiderio d'essere in un altro qualsiasi luogo, come sempre, come sempre, col desiderio d'andare via senza sapere per quale via. Forse quella notte era trascorsa sull'estrema punta della Sicilia, forse oltre l'indistinto di mare e cielo intuiva l'Africa, la cui vicinanza era ricordata dal caldo vento carico di sabbia; e forse si era illuso per qualche ora d'essersi lasciato alle spalle le angosciose certezze elettroniche del suo presente, e aveva immaginato un altro presente, fatto di una stoffa simile a quella del passato, eppure incommensurabilmente meno lacerata dal ringhiare collettivo della lotta di tutti contro tutti. Un altro presente, in un ideale Mediterraneo in cui ciascuno e tutti gli Altri potessero semplicemente *essere*. Ricorda quella notte, quindi anche il senso di falsità di quella sorta di idillio, impossibile bugia pietosa

contrapposta al grottesco bazar globale dove ogni usanza si mescola con le altre distruggendo ogni usanza e mantenendone la distruzione, nel furibondo bazar globale di contrattazioni sospette in cui ciascuno è schiacciato nell'odio impaurito degli Altri.

Se fossi pittore forse avrei più chiarezza dell'indistinto, e saprei raccontare l'esistenza degli Altri senza mistificarla, pensa. E gli vengono in mente considerazioni ovvie che, chissà perché, gli sembrano nuovamente interessanti. Beninteso, pensa, tutta l'arte è astratta; anche quando intende riprodurre l'apparenza d'una cosa, l'immagine dipinta non può che astrarre alcuni aspetti di quell'apparenza dai restanti; quindi, anche quando "somiglia" a una cosa, non è la stessa cosa. Constatazione davvero banale, su cui non gli pare valga la pena d'insistere. Tuttavia, pensa, l'immagine è l'immagine, è quel che è, è identica a se stessa: in essa lampeggia il più manifesto e il più nascosto, la cosa stessa. D'altra parte, anche quando non è fatta per riprodurre l'apparenza di una cosa ma per somigliare soltanto a se stessa, l'immagine rinvia sempre a un'altra cosa. Rinvia almeno a chi l'ha pensata e realizzata, forse addirittura gli somiglia. Insomma, anche quando non intende rinviare ad altro, l'immagine rinvia ad altro, e forse lo racconta; e anche quando intende raccontare, è sé stessa. È una, perciò è due.

Gli viene in mente una divagazione. Titolo: *Idea del sassolino*. Testo: "Una è la cosa, altra la sua raffigurazione: non si può certo carezzare la splendida persona dipinta, né mai condurla nel letto dipinto su cui è impossibile stendersi. D'altra parte, si sa, il letto dipinto è strumento di seduzione più potente del letto su cui ci si può stendere: poiché di quest'ultimo la persona potrà giudicare agio e convenienza, usandolo, mentre dell'altro saprà solo quanto il pittore avrà voluto o saputo suggerirle. Tuttavia, il letto dipinto ha (e/o rievoca, e/o progetta) la forma di *un* letto raffigurato in *un* certo modo, non di un altro letto raffigurato in altro modo; ma rinvia pur sempre anche ad altri letti – se non all'ipotetica forma *del* letto. *Quel* letto ha dunque la peculiarità d'essere astratto e concreto, d'essere una cosa e anche un'altra cosa. È l'uso di *quell'*immagine a determinare il prevalere della sua astrattezza o della sua concretezza? Su un letto cosiddetto reale ci si può stendere, eccetera, e forse

è più vicino all'Idea del letto di quanto non sia il letto dipinto, che può soltanto essere contemplato. O viceversa è quest'ultimo, più vicino all'Idea, proprio perché può *usarsi* solo contemplandolo? Più vicino, almeno, all'Idea del sassolino che (nonostante i tanti soffici materassi che vi accatastiamo sopra) ci pungola e ci tiene svegli?”.

Si chiede: un'immagine autoriferita è meno seduttiva di una “somigliante”, perché vi si può vedere ciò che si vuole, oppure più seduttiva – per lo stesso motivo? Ma si pente di questa domanda avventata, e d'aver pensato la divagazione. Gli appare poco opportuna la civetteria di riferirsi alla pittura che vuole somigliare solo a sé stessa parlando del suo apparente contrario, e si disapprova per aver ceduto alla tentazione del frammento. Eppure, pensa, il destino del pittore è appunto di non potersi spingere che fino alla realizzazione di frammenti di una sfuggente completezza del visibile – “somigliante” o “inventato” che sia. Non sa se sia diverso il destino di chi usa altre forme di pensiero, e ricorda d'aver scritto, una volta, “la pittura astratta si pone l'identico compito della filosofia, cioè la rappresentazione dell'Idea”. Non è del tutto sicuro d'essere ancora in accordo con questa frase, anzi teme che la pittura, come qualsiasi altra forma di pensiero, non sia ormai più che una rappresentazione di una rappresentazione, regresso all'infinito. Le resta il ricorso al simbolo, o almeno all'allusione, a un racconto metaforico o metonimico? Ma per essa c'è ancora qualcosa di raccontabile, almeno il racconto autoriferito del proprio frammentarsi?

Il colore forse può dirlo: il colore, cioè la superficie che si fa spazio nella luce, lo spazio che si fa luce nella superficie, nell'azzurro, nel bianco, nel vermiglio, nel ritmo e nell'asimmetria rappresi negli stacchi dei contorni e nella dilatazione delle trasparenze; il ritmo, cioè il transitorio, il fugace, il distinguibile fra gli indistinti, l'eterno rinvio all'immutabile per raccontarne le asimmetrie.

Ma al racconto sembra essere necessaria una durata, pensa, e ritiene non ozioso chiedersi per l'ennesima volta in che senso ci sia durata in un'immagine. Anzi, riterrebbe perfino opportuno interrogarsi su cosa debba intendersi per durata: il pieno fra due scansioni (quanto ci è concesso di più vicino all'eterno: oh, attimo fermati, sei bello – ma se ti fer-

massi davvero saresti orrendo), il percepibile fra due pause? O l'intervallo fra *l'una volta* e il *per sempre*? Qualcuno ancora spera nell'eterna durata delle opere, pensa, che mostrerebbero l'eterno e il transitorio (o nel transitorio). Ma aveva ragione Antonio Sant'Elia: "Le case dureranno meno di noi"; anzi, quell'affermazione era timida, le cose durano meno di noi, tutte le cose, astratte e concrete, e se eventualmente durano di più è perché per noi è venuta meno la durata. Siamo quelli di un ora inservibile immediatamente sostituito dal poi, siamo quelli per cui è divenuto eternamente ripetuto il transitorio, siamo quelli a cui è negato ogni fermarsi a indugiare. Forse i presocratici, giudicandoci, avrebbero detto che in effetti *non siamo*: non stiamo, ancora più incerti e mutevoli dell'acrobata girovago di Rilke. Possiamo raccontare almeno questa negazione? Inscenare un teatrino sentimentale, sedendo angosciati dinanzi al sipario del nostro cuore? O possiamo raccontare la speranza disillusa di trovare un luogo in cui l'eterno e il transitorio possano incontrarsi senza sopraffarsi?

Bisognerebbe abbandonarsi, pensa, per afferrare l'occasione di quell'eventuale incontro, il *kairos*, il quasi niente, la pausa fra due pause. Un altro sé stesso in un altro tempo, ricorda, ha scritto che forse non siamo che il racconto di quell'abbandonarsi, di quel lasciarsi andare. Bisognerebbe essere disposti a sopportarne la malinconia, essere capaci d'attraversare l'angoscia di sentirsi incapaci d'attraversare la notte oscura; abbandonarsi, uscire da se stessi in quello che Hölderlin chiamava tradimento sacro. E in quel vuoto fattosi pieno (battito di ciglia, ricordo del proprio vero nome, risveglio – sia pure fra le rovine) forse consisterebbe la bellezza, forse quel quasi niente sarebbe il suo mostrarsi o almeno il mostrarsi della sua possibilità paradossale.

Buffo, pensa, da anni non pronuncio o penso più questa parola. Bellezza. A essa pensa il pittore, anche se come tutti nulla ne sa? Perché si affatica a inventare forme, o a ripercorrere quelle esistenti, se non perché spera di giungerle accanto, o di ritrovarla? E quella bellezza sarebbe solamente sua, o di chi Altro? Spera di giungervi *sola mente*, o attraverso una via di colori, cioè di sensazioni? Può darsi che quanto usualmente si definisce pittura astratta sia un tentativo di manifestare sensibilmente l'Idea d'un

colore o d'un rapporto fra colori, e perciò possa riuscirle la bellezza: non ci sarebbe inevitabilmente, anche in quel bello chiuso nella propria indescrivibile finitezza, il rinvio a qualcosa d'altro, a un che di non finito e indefinibile? E quel qualcosa d'altro potrebbe anche essere il racconto del battito di ciglia in cui ci si riconosce *uno* riconoscendo allo stesso tempo la distanza e la vicinanza dagli Altri? O addirittura il racconto della distanza che unisce agli Altri, come la nitida immagine di due elementi distinti ma indistinguibili in una scura notte mediterranea può ricordare la possibilità di qualcosa di diverso dal grottesco aver sempre di fronte gli Altri senza poterli davvero distinguere, nella falsa coscienza, per mantenerli nella vicinanza che separa, nella vicinanza che ci separa anche da noi stessi e ci occulta il nostro nome e il nostro racconto?

Pensa questo, o qualcosa del genere. Le carezza la guancia, anche se non sa quale sia il racconto di quel gesto, e le dice: "Non ho alcunché da dire, alcun nulla che valga la pena d'essere detto".

IL TEMPO, GRANDE ARTISTA TRACCE PER UN'ESTETICA DELL'INVECCHIAMENTO

Enrico Palma

Università di Catania

*Si sollevano gli anni alle mie spalle
a sciarmi. Non fu vano, è questa l'opera
che si compie ciascuno e tutti insieme
i vivi i morti¹*

*Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les
rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique²*

Il tempo del cosmo

Tempo è ogni cosa che invecchia. Questa affermazione, tanto ovvia quanto complessa da argomentare, è in realtà confermata anche dalle ultime acquisizioni della fisica. O almeno da una certa fisica. La fisica relativistica non accetta il divenire e recupera l'ontologia di Parmenide per cui il fluire delle cose non esiste ed è semmai soltanto il frutto delle nostre percezioni, che si ingannano³. Ci sarebbero solo fluttuazioni gravitazionali all'interno dello spazio-tempo, estroflessioni della materia che vengono percepite da una coscienza che li coglie come il risultato illusorio di una freccia del tempo puntata solo apparentemente verso il futuro. Dall'altro lato, si pongono le cosiddette scienze del divenire⁴, le quali invece problematizzano le teorie relativistiche affermando con forza la *realtà* del fluire delle cose, avvalendosi del secondo principio della termodinamica, per cui ogni sistema tende a uno stato di maggiore disordine e la configurazione iniziale è impossibile da ristabilire, da cui appunto l'irreversibilità del divenire di enti, eventi e processi.

La filosofia antica, ad esempio quella atomistica e di matrice epicurea di Lucrezio, affermava convintamente l'esistenza del divenire. Nei suoi mirabili versi, il poeta latino compone una vera e propria fenomenologia del divenire, dei suoi effetti nefasti per la vita e gli artefatti umani, ma insieme a ciò anche della sua potenza. Il tempo vince ogni cosa e la

destina al niente da cui è emersa, a convergere in altre configurazioni materiche, organiche e non: «E ancora, non vediamo i monumenti degli eroi crollati / Chiedere se tu credi che essi a loro volta invecchiano?»⁵. Lucrezio descrive l'invecchiamento, il morire delle cose che una volta venute all'essere devono cedere il passo al rigoglio del Tempo cosmico. Persino Galileo, probabilmente il più grande uomo di scienza del Seicento – e per alcuni anche il più grande scrittore in lingua italiana⁶ –, rifacendosi al *De generatione et corruptione* di Aristotele per bocca del peripatetico Simplicio, va in questa stessa direzione: «Veggio in Terra continuamente generarsi e corrompersi erbe, piante, animali, suscitarsi venti, piogge, tempeste, procelle, ed in somma esser questo aspetto della Terra in una perpetua metamorfosi»⁷. Lo scienziato pisano introduce concettualmente il divenire negli astri, nei corpi celesti sin da Aristotele ritenuti incorruttibili e divini, e invece di svilire il cielo consegnandolo alla morte e al decadimento inesorabile eleva la Terra al cielo, ponendola come stella tra le stelle.

Ai nostri giorni, con i sistemi di rilevazione e le tecnologie più avanzate, utilizzate per provare le più svariate teorie cosmologiche, alcuni fisici convengono sul fatto che il divenire cosmico è reale, che anche le stelle, per così dire, *invecchiano*, che la materia stessa si trasforma incessantemente⁸, e ciò non ha niente a che fare con la gnoseologia, il modo parziale di conoscere il mondo dal punto di vista di un singolo ente ancorché avveduto di sé, bensì con l'ontologia: quella dell'invecchiamento è infatti una legge basale all'essere, al tutto, una sua funzione primaria. Ci chiediamo allora, partendo da questo assunto ontologico, cosa questa legge metafisica dell'universo, dell'essere in quanto tale, implichi in termini esistenziali. Più precisamente quando questa consapevolezza si esteriorizza e si fa fenomeno, estetica, si trasferisce in concetti. Come con Lucrezio e Galileo, che al rigore scientifico hanno saputo unire in modo unico e bellissimo il brio e la leggerezza della parola, il primo in versi e dunque in musica, il secondo con metafore e quindi in immagini, possiamo rivolgere la nostra attenzione ai maestri della figura, pittori, scultori e cineasti, provando a definire l'arte come quel movimento che rende plasticamente il concetto, con una forza e un'incisività altrimenti irraggiungibili.

Se è vero che l'invecchiamento, il procedere di un ente verso la propria fine, è ontologico e universale, restringendo il campo alle cosiddette arti figurative come rappresentazione di questa dinamica interrogheremo alcune opere ascrivibili a questi generi. L'invecchiamento generale delle cose si può intuire dal passare delle stagioni, dall'abbassamento delle montagne, dal rovinare degli edifici, dal diradarsi delle capigliature, dall'incurvarsi delle schiene, dal rimpicciolirsi della statura, dall'odore corporeo che con gli anni diviene sempre più forte. Tutti fenomeni, questi, dal respiro di ere geologiche o dalla durata di un'intera vita, sicché diventa spesso difficile prenderne pienamente consapevolezza. L'arte invece, nei casi che commenteremo, li rende perspicui e li pone nella visibilità in cui meglio non avrebbero potuto darsi ed essere compresi.

Il tempo della scultura

Un formidabile esempio di quanto andiamo cercando lo ricaviamo da un breve ma adamantino testo di Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, in cui la scrittrice francese compone una fenomenologia dell'invecchiamento materico a partire dalla statuaria classica, in particolare quella greca. Uno degli elementi di maggiore fascino dell'arte antica è sicuramente la permanenza, la capacità di resistere al tempo distruttore ergendosi quasi a vessillo di vittoria. Benché deturpati dagli anni, dalle intemperie, dalle ruberie e dalla miseria umana, questi monumenti ancora esistono, e fieramente si impongono alla vista come motivo di vanto e orgoglio. Talché portare alla luce un reperto che giaceva dimenticato negli abissi del mare, come nel caso di una statua bronzea rinvenuta e riportata in superficie (si pensi ai Bronzi di Riace o al Satiro danzante di Mazara del Vallo), è ragione di grande emozione: artefatti umani che possono sperare di durare, anche per millenni, molto di più dei loro stessi creatori. Esibiscono quindi con chiarezza due fattori: la resistenza come tale al tempo e ai suoi effetti; la forza intrinseca, pur nel deterioramento, di salvarsi dal divenire. Come scolpisce anche Heidegger nel marmo patrio del concetto, in un formidabile passaggio di *Sein und Zeit* riguardante un tempio greco: «Was eine "Geschichte hat", steht im Zusammenhang eines Werdens. Die "Entwicklung" ist dabei bald Aufstieg, bald Verfall»⁹.

Scrivendo allora Yourcenar che, dopo l'effettiva realizzazione di un manufatto, nel nostro caso di una statua, essa comincia una nuova vita, potremmo dire quella che impiegherà per ritornare alla materia informe da cui l'artista l'aveva tratta: «Ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore»¹⁰. A volte capita che rispetto a una copia molto più integra la maggiore dignità di un'opera sia data dal suo essere *antica*, dal tempo che separa noi uomini del presente, e che la osserviamo rapiti e ammirati, dagli uomini di quell'epoca distante migliaia di anni. Sospettiamo questo in virtù, come dicevamo, della nuova aura che l'opera assume grazie al tempo che si sedimenta in lei e che la rende coraggiosa testimonianza di tale oltranzismo cronologico.

Più in generale, il concetto metafisico oggetto della riflessione di Yourcenar è il tempo stesso in quanto scultore molto più capace di qualunque ingegno umano. Con le sue mosse imprevedibili, il tempo sia umano che naturale interviene migliorando con contributi inediti e apprezzabilissimi l'opera di partenza, redendola più bella, *sublime*: «Talmente di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo»¹¹. Ma nella metafisica temporale che riguarda gli enti, di cui le opere d'arte sono lo spicco come investimento di senso più rilevante compiuto dall'umano, la materia della quale sono composti, inclusa quella delle statue, finirà per tornare alla sua condizione primitiva. «Qui è tutto l'uomo, la sua collaborazione intelligente con l'universo, la sua lotta contro di esso, e la disfatta finale ove lo spirito e la materia che gli fa da sostegno periscono pressappoco insieme. Il suo disegno si afferma sin in fondo nella rovina delle cose»¹². L'umano esperto d'arte antica vi collabora riconoscendo nei manufatti sottratti fortunatamente all'oblio dei secoli la mano di un suo simile che vi aveva lavorato ma, e qui Yourcenar lo sottolinea in modo eccellente, si tratta anche di una lotta, il cui esito è già scritto

poiché intrinseco alla dinamica universale dei processi cosmici, all'ontologia delle cose, e cioè perire. Una forma di morte che corrisponde non all'annichilimento materico di cui l'ente è costituito, ma della sua configurazione, talché il tempo-sculitore farà in modo che alla fine i tratti della statua, anche se ben protetta e custodita tra le mura amiche di un museo, vengano rimossi ed essa diverrà indiscernibile rispetto a un qualsiasi pezzo di marmo, granito o basalto.

E tuttavia, pur venendo meno la sua forma artistica, l'opera non perderà la propria bellezza, chiaro segno di quel processo che dall'artificiale conduce al naturale, allo stesso modo di un corpo organico che al termine della propria vita, a causa delle costanti del tempo, ritorna all'inorganico secondo giustizia, «quella appunto della materia consegnata alle sue leggi»¹³. Il punto di Yourcenar è che noi contemporanei abbiamo disimparato ad apprezzare l'arte del tempo, o forse non siamo abbastanza intelligenti e avveduti per rendercene conto: dovremmo accettare la bellezza delle mutilazioni che il tempo provoca invece di bollarle come imperfezioni che il restauro può scongiurare. Ma l'effetto filosofico, in ogni caso, rimane innegabile.

È in un altro testo, *Sixtine*, in cui è in scena il più grande degli scultori, Michelangelo, che Yourcenar esprime al meglio questo concetto:

Il bronzo della tomba di mio padre volge al verderame nel chiostro di una chiesa rustica, l'immagine del giovane di Firenze andrà scrostandosi sulle volte da me dipinte, i miei carmi per la donna che amavo, fra pochi anni, non saranno più capiti, e questo, per la poesia, è un modo di morire. Voler pietrificare la vita, è la dannazione dello scultore. Appunto in questo, forse, tutta la mia opera è contro natura. Il marmo, in cui crediamo di fissare una forma della vita peritura, riprende ad ogni istante il proprio posto nella natura, per l'erosione, la patina, e i giochi della luce e dell'ombra su piani che si ritenevano astratti, ma che non sono tuttavia se non la superficie di una pietra. Così, l'eterna mobilità dell'universo provoca indubbiamente lo stupore del Creatore¹⁴.

Stupore al quale, per necessità, deve seguire la corretta comprensione. Con la parola poetica di Wisława Szymborska, tolta da una poesia tra le sue più notevoli e dal titolo per noi assolutamente evocativo e conver-

gente di *Statua greca*, si può affermare: «Con l'aiuto degli uomini e di altri elementi / il tempo si è dato un gran da fare intorno a lei», a cui si aggiunge la clemenza del tempo verso le cose umane che vengono messe al riparo dalla sua azione implacabile, sicché: «Anche il tempo qui merita una menzione di lode, / poiché ha smesso di lavorare / e ha lasciato qualcosa per dopo»¹⁵. E in questo *dopo* l'umanità, e l'arte tutta, si mantengono.

Il tempo della pittura

Un caso veramente emblematico è dato dalla figura umana che, con Walter Benjamin, «è il signore delle creature, ma resta creatura»¹⁶, ovvero il re del dramma barocco. E certamente Filippo IV di Spagna è da annoverarsi in questa schiera. Il *rey Planeta*, personaggio di sicuro fascino ancorché non ricordato dalla storia come i suoi predecessori Carlo V e Filippo II, è stato chiamato in molti modi: tra i vari appellativi il più esatto e rispondente al suo carattere fu quello di *melanconico*. Il Barocco, infatti, tra apoteosi, stucchi e infingimenti artistici di ogni tipo, fu la temperie della malinconia. Non è un caso che proprio in questo secolo sia comparso il trattato *The anatomy of Melancholy* di Robert Burton, pubblicato nello stesso anno in cui Filippo IV salì al trono (1621), circostanza ovviamente estrinseca di per sé ma come nota Aurelio Musi assai significativa per il futuro regno del *todopoderoso* spagnolo¹⁷. Una malinconia, letta ancora con Benjamin, che tradisce la colpa creaturale post-edenica e la consapevolezza della morte come orizzonte ultimo e inaggrirabile dell'esistenza. A cui si affianca, ovviamente, una sensibilità filosofica per il tempo, più precisamente per il tempo del proprio finire. La grandezza di Filippo IV e l'interesse teoretico che gli rivolgiamo nascono in realtà da una vera e propria catena che lo legò al suo perfetto *alter ego*, il pittore di corte, e tra i più grandi di ogni epoca, Diego Velázquez, il quale dipinse il re e la sua famiglia praticamente per tutta la vita. Sono due allora i filoni che possiamo seguire per la definizione del nostro concetto, quello dei ritratti del re (che Velázquez realizzò da quando Filippo aveva diciott'anni) e quello che è ritenuto il suo capolavoro, secondo Luca Giordano, anche lui pittore di corte ma più tardo di Diego, la «teologia della pittura», *Las meninas*. Questi due filoni, in

corrispondenza delle *Meninas*, si intersecano, oppure, cambiando prospettiva, divengono il primo il sotto-testo del secondo. Michel Foucault, nelle pagine celeberrime di *Les Mots et les Choses*, descrive il quadro come una sorta di rompicapo prospettico, in cui l'osservatore viene dipinto dall'artista, che a sua volta si autoritrae nell'opera facendo un passo indietro dalla tela, in un gioco di specchi e di ricorsività senza fine¹⁸. Lo stesso Carl Justi, richiamandosi a Palomino, il biografo settecentesco di Velázquez, sottolinea l'istante della posa del re e della regina e l'esatto momento che si presentava dinanzi agli occhi di Filippo: «Affascinato dalla scena che sembrava un quadro, il sovrano sente il desiderio di conservarne l'immagine e prega il pittore di eseguirne subito il disegno per "recuerdo"»¹⁹. Un momento dunque quotidiano, assolutamente casuale, privato e umilissimo, che per volere di Filippo diventerà un quadro di grandi dimensioni.

È comunque l'attimo della posa a importare per i nostri fini. Attimo che viene segnalato con decisione e buoni argomenti da Tomaso Montanari²⁰, il quale, in una proposta ermeneutica sicuramente coraggiosa ma suggestiva, vede nel quadro l'insostenibilità della posa da parte del sovrano poiché indisposto dal rituale. E ciò perché Filippo si sentiva *vecchio*. In un rarissimo carteggio intrattenuto con Suor Luisa Enríquez Manrique de Lara, contessa di Parédes, uno dei pochi in cui Filippo si spinge al punto da fare confidenze altrimenti impossibili con qualcuno all'interno della corte, il re confessa alla religiosa di non farcela più a posare dinanzi alla flemma di Velázquez, di prestarsi al cerimoniale del ritratto, alla lentezza necessaria affinché il pittore possa realizzare un'immagine veritiera del modello. Il tempo della posa è quello della solitudine, della noia, della malinconia, è il tempo in cui il tempo è più reale, insiste maggiormente sull'esserci e lo angoscia, lo inquieta, lo tramortisce.

Considerato inoltre che era stato ritratto, per motivi ufficiali e non, lungamente durante la sua vita, tra l'altro in un'epoca priva della fotografia, Filippo poteva contare su un curioso privilegio, o su una condanna, che soltanto a un sovrano poteva essere accordato: vedere nell'arte, in una galleria di sommi ritratti, i progressi della sua stessa carne. Ancora Justi, pur essendo a più di un secolo un punto di riferimento imprescindibile

negli studi su Velázquez, e pur avendo avuto una solidissima formazione filosofica, formula un giudizio abbastanza ingeneroso su Filippo, parteggiando chiaramente per il Diego artista. Filippo, benché re, è figura umana indifferente secondo Justi per l'arte del sivigliano, qualcosa di assolutamente accessorio. Cionondimeno, il critico indica in modo splendidamente esatto il concetto che qui si sta tentando di enucleare:

Dipinse quasi esclusivamente per il re che egli accompagnò sempre e dappertutto dal diciottesimo fino al sessantesimo anno e lo ritrasse più spesso di qualsiasi altro pittore di corte che abbia ritratto il suo signore. Se fosse possibile mettere l'uno accanto all'altro tutti questi dipinti, ne risulterebbe una serie ben lunga e interessante; una serie non priva di interesse, nonostante la sua monotonia per uno studioso che si senta attratto dalla possibilità di seguire i cambiamenti degli anni, le tracce delle alternanti vicende intrecciate col maturarsi dello stile dell'artista²¹.

A cui segue:

Fu una strana sorte essere l'Apelle di questo Achille indolente, e dipingere per più di un trentennio sempre lo stesso quadro, poiché la fisionomia di Filippo conservò in questi trentasette anni una desolante uniformità. [...]

La fisionomia, è vero, si trasforma dal viso magro, fresco e liscio del giovane in quello consumato dalle passioni dell'uomo e poi in quello gonfio e rigido del vecchio, ma anche da lontano rimane sempre riconoscibile. È sempre lo stesso ovale allungato e pallido dallo sguardo freddo e flemmatico, dai grandi occhi azzurri sotto la fronte alta, dalle labbra forti e piatte e dal mento massiccio: il tutto animato dall'espressione di un orgoglio che respingeva ogni familiarità²².

Justi, nella sapienza mediale del critico d'arte, il cui lavoro si risolve in definitiva nella parola, non manca, e lo si vede chiaramente, di descrivere l'essenza di un essere umano nel modo in cui un artista ce la lascia vedere. Filippo riporta comunque a Suor Luisa di essersi rifiutato a Velázquez nel fare altri ritratti, perché, umanissimo tra i mortali, non voleva vedersi mentre invecchiava. Dovrà sottoporsi un'ultima volta al supplizio del pennello sempre per ragioni di Stato, essendo il ritratto oggetto di

potere a tutti gli effetti: ne usciranno due vertici assoluti, i due ritratti adesso al Museo del Prado e alla National Gallery di Londra, in cui si può osservare, in tutta la sua magnificenza, avendo sempre in mente i ritratti precedenti di gioventù di Filippo, l'immagine più reale di un uomo in cui il tempo, letteralmente, aveva fatto la sua opera. Nei ritratti di Filippo agisce infatti un altro artista, più bravo e implacabile dell'incolpevole Velázquez, perfino più prodigioso della sua mano di pittore eccelso dell'arte universale: il tempo, che in Filippo, creatura tra le creature, aveva compiuto il suo capolavoro.

Facendo un salto di più di due secoli, un altro strenuo oppositore e nichilista temporale nel senso di negatore del tempo come divenire nel modo in cui lo stiamo articolando²³, e che fa di un quadro l'oggetto molto più che simbolico ma materialmente vivo di questa resistenza turpe e peccaminosa, è il Dorian Gray wildiano. Per Wilde il tempo è la cifra ontologica dell'essere, la metafisica basale al romanzo è la stessa che si era vista all'inizio, mentre il suo protagonista rappresenta la più perfetta e ostinata raffigurazione di un negatore del tempo. Il *Picture* è infatti molto di più che un *Portrait*, un ritratto, è l'immagine di un desiderio irriducibile per gli umani, vivere in eterno ed eternamente giovani per evitare la ripugnanza della vecchiaia e della morte, inneggiando a un concetto di estetica come sublimazione e soddisfazione dei sensi in tutte le maniere in cui è possibile farlo: droghe, abiti, moda, cibo, passioni, lussuria. Il romanzo di Wilde, l'unico che scrisse, cela infatti una fortissima concezione filosofica di fondo, una profonda convinzione teoretica per cui il tempo è signore di tutte le cose, l'arte è *maggiore* della vita e piegarla ai propri scopi, del resto peccaminosi poiché contro la legge universale del finire di tutte le cose, è semplicemente abominio, più segnatamente *sacrilegio*.

Ripercorrendo la storia ormai famosa e sedimentata nell'immaginario, quel volto sarà il sogno di una realizzazione artistica di cui la vita stessa sarà l'assassina. Sobillato dai suadenti argomenti di Harry, Dorian si smarca dal *tema* del dipinto, nel quale con gioia si riconosce per la prima volta²⁴, e da lì in avanti vivrà mettendo in pratica i precetti di questo maestro del profano. La prima conversazione del libro tra i

tre uomini, il giovane indemoniato, il fabbro dell'opera e il consigliere fraudolento, è il luogo teoretico più importante, *l'inizio di tutti i mali*. Dorian Gray è una creatura eccezionale: bello come un dio, la promessa di una giovinezza eterna il cui solo peccato risiede nella condanna a svanire. Ma se fosse l'arte, invero, la promessa fatta dagli dèi agli umani per vivere in un'eterna giovinezza? Se fosse il ritratto la traccia dell'eternità che Dorian ha ispirato in Basil e che rimarrà per sempre, dopo l'accanimento degli anni sul suo volto, la sua pelle e i suoi bei capelli dorati? L'arte, contrariamente a quanto espresso nella *Prefazione* al romanzo, non è completamente inutile, essa dà la giovinezza, concede il *senzatempo*. Così Lord Henry a Dorian: «Perché possedete una splendida giovinezza, e la giovinezza è l'unica cosa che val la pena di possedere»²⁵. La giovinezza, sia anche splendida, non è per definizione possedibile, essa scorre via, è la bellezza in transito che l'arte di Basil ha arrestato nel dipinto e che sarà giovane più a lungo della vita, del suo finire, del tempo che la farà invecchiare. Quel tempo che è «geloso di voi, e nemico dei vostri gigli e delle vostre rose»²⁶, che è il padre *venerando e terribile* di tutte le cose e che vorrebbe possedere per sempre i giovani di cui è innamorato; e difatti, concesso qualche attimo di serena gioia, li prende a sé senza fallire un rapimento.

Nella conclusione si dice: «Avrebbe ucciso il passato, e morto questo sarebbe stato libero. Avrebbe ucciso questa mostruosa vita dell'anima, e senza i suoi infami avvertimenti avrebbe trovato la pace»²⁷. Come d'incanto, il sortilegio si rompe. Dorian aveva affondato il coltello nel suo stesso cuore, nell'anima del dipinto. Gli uomini accorsi a causa dell'agghiacciante grido di agonia «scorsero sulla parete uno splendido ritratto del loro padrone – così come l'avevano visto l'ultima volta, in tutto l'incanto di quella squisita bellezza. Sul pavimento giaceva un uomo, in abito da sera, con un coltello piantato nel cuore. Era avvizzito, coperto di rughe, con un volto ripugnante. Fu solo dopo aver guardato gli anelli che riconobbero chi era»²⁸. Dorian è irriconoscibile, talmente traviato dalla sua violenza da renderlo uno sconosciuto. Il suo ritratto, invece, bello come lo era all'inizio, è forte, incolume, indifferente. Il Tempo, nella specialissima ottica morale di Wilde, nel malfondato estetismo che ha fatto

del vecchio deforme sul pavimento un peccatore metafisico, ha infine punito Dorian. Il Tempo è il divenire inarrestabile, è negli enti, nei corpi organici, orologi perfetti del suo mostrarsi e a cui Dorian si era maledettamente sottratto. Non esiste fuga dalla stretta temporale di Ἀνάγκη.

Il tempo del cinema

Finora abbiamo passato in rassegna alcuni casi di scultura, pittura e letteratura (ma con la pittura anche quest'ultima ha da fare), in ogni caso tutte forme d'arte intensificate teoreticamente. Un altro genere che si fonda essenzialmente sul tempo come divenire, come ebbe a dire Gilles Deleuze nei suoi contributi sul campo, è il cinema²⁹. La pellicola cinematografica ha infatti il pregio di condensare, o per meglio dire di *montare*, la distensione temporale di molti anni in poche ore, anche in una manciata di minuti, soprattutto se si adoperano come nei film più recenti effetti speciali di irresistibile resa e fascinazione. Suscita interesse per il nostro argomento, ad esempio, *C'eravamo tanto amanti* di Ettore Scola (1974), in cui la vicenda dei protagonisti, quasi tutta la loro vita, viene ripercorsa, tra amori e altre vicissitudini, sullo sfondo della storia italiana degli anni successivi alla Seconda guerra mondiale. Un attraversamento lungo più di due decenni, tra alti e bassi, tra arte e società, di tre uomini affratellati dai tempi della Guerra, uniti da un'amicizia altalenante e da una donna che si innamora a turno di ciascuno di loro³⁰. C'è certamente *The Curious Case of Benjamin Button* di David Fincher (2009), che riprende liberamente l'omonimo racconto di Francis Scott Fitzgerald. La trama è molto nota: nell'invecchiamento alla rovescia di Benjamin, nella maledizione di ringiovanire fino a morire da neonato, cogliamo benissimo le conseguenze del tempo, mediate da effetti speciali premiati con un Academy Award, che in modo contrastivo ed efficace si palesano in tutta la loro evidenza nel rapporto Benjamin-Daisy, il primo che ringiovanisce e la seconda che invecchia. Il tempo, per Benjamin, scorre al contrario, come l'orologio della stazione costruito da un orologiaio cieco che per protesta contro i potenti e la società civile realizza il meccanismo in modo che vada a ritroso, ma il tempo della vita, degli enti e dell'universo, quello scorre ugualmente anche per lui.

Si può vivere pure all'inverso, ma non si può sfuggire al richiamo della morte, sintetizzato dalla *tagline* del film *Nothing lasts*, niente dura.

Merita una diversa considerazione un laboratorio artistico nel senso che indaghiamo raffinatissimo. Parliamo della produzione di Richard Linklater, di cui la lungimiranza, la serietà e la dedizione artistica sono dal nostro punto di vista encomiabili. Il regista statunitense si era cimentato in questo progetto, per certi versi simile a quello di Scola, già negli anni Novanta, con la trilogia iniziata con *Before Sunrise* e proseguita e conclusasi con *Before Sunset* e *Before Midnight*. Al di là di cosa avviene nei film e della loro trama, nella fattispecie la relazione quasi ventennale (dal 1995 al 2013) tra Jessie e Céline, è l'impianto a essere ragguardevole e profondo. Diversamente dal film di Scola, in questa trilogia sono gli attori a invecchiare naturalmente e a riprendere i panni dei personaggi che avevano lasciato nel film precedente, con un risultato, anche in questo caso, di finissima commozione, anche soltanto per il semplice scorrere del tempo che il cinema, con questo accorgimento sostanziale, rende sensibile. Così come degno di lode è l'altro progetto temporale di Linklater, *Boyhood*, un film costruito per rendere comprensibile l'adolescenza di un bambino-ragazzo, dai primi anni di vita fino al college. Ogni anno tutti gli attori si ritrovavano sul set per aggiungere una scena alla crescita, al tempo esistenziale del protagonista Mason.

Come con Proust, Yourcenar, Velázquez e Wilde, capiamo che il tempo è nei corpi, anzi, che il tempo è i corpi, la materia di cui sono fatti. E questo film lo mostra e dimostra. In 12 anni di lavorazione vengono ripercorse le principali tappe esistenziali di Mason e della sua famiglia: l'adolescenza di un bambino del Texas con molte difficoltà in famiglia, con gli amici, nella burrascosa bonaccia della crescita. Il montaggio delle riprese mostra in modo accelerato e sensibile il tempo che passa, che è insieme maturazione e invecchiamento. I genitori divorziati, i due mariti alcolisti e maneschi della madre, i numerosi traslochi, le prime cotte, i primi baci, le prime bevute e fumate, la prima ragazza, l'angoscia per il futuro e su ciò che si vuole diventare, tutto raccolto in poco meno di tre ore, nell'emozione del tempo che si condensa nel pianto finale di Olivia, la quale si vede sola dopo tanti anni in un appartamento svuotato dai

figli in partenza per il college. Dice che *avrebbe voluto avere più tempo*, che le tappe fondamentali della sua vita si sono susseguite troppo rapidamente, i bambini, la laurea, il divorzio, i figli divenuti grandi che ora vanno via da casa. È straordinario che un film durato ore ma lungo più di un decennio si concluda con Mason e Nicole, una ragazza conosciuta appena arrivato nel dormitorio, che discutono dell'attimo. Tra i due c'è già sintonia. Lei dice che non siamo noi a cogliere l'attimo bensì il contrario, che è l'attimo a cogliere noi. Il tempo è infatti anche questo, vedere la vita in un attimo e in quello stesso attimo, tra i tanti che Mason fotografa con la sua macchina, scorgere la pienezza di ciò che è passato, il tempo che siamo diventati, la grazia che abbiamo vissuto.

Note

¹ M. Luzi, «Nell'imminenza dei quarant'anni», in *Le poesie*, Garzanti, Milano 2020, vv. 21-26, p. 239.

² M. Proust, «Le Temps retrouvé», in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié [1987-89], coll. «Quarto», Gallimard, Paris 2019, p. 2307. La riflessione di Proust sull'invecchiamento è centrale dal punto di vista filosofico ma la lasceremo sullo sfondo poiché affrontata più nel dettaglio in un altro mio lavoro, a cui mi permetto di rimandare: E. Palma, «L'invecchiamento come emozione del tempo nella Recherche di Marcel Proust», in *Siculorum Gymnasium. A Journal for the Humanities*, LXXII, V, 2019, pp. 313-330.

³ Cfr. ad esempio C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.

⁴ Cfr. L. Smolin, *La rinascita del tempo. Dalla crisi della fisica al futuro dell'universo* [*Time reborn. From the crisis of physics to the future of the universe*, 2013], trad. di S. Frediani, Einaudi, Torino 2014, p. X.

⁵ Tito Lucrezio Caro, *La natura*, trad. di F. Giancotti, Garzanti, Milano 2012, V, vv. 311-312, p. 277.

⁶ Mi riferisco al giudizio espresso da I. Calvino in «Occhi al cielo» [1967], in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2023, p. 223.

⁷ G. Galilei, *Dialogo dei Massimi Sistemi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 2016, p. 55.

⁸ Cfr. G. Tonelli, *Materia. La magnifica illusione*, Feltrinelli, Milano 2023, pp. 178-179.

⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, in *Gesamtausgabe. Band 2*, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, § 73, pp. 378-379. «Ciò che ha una storia sta in relazione con un divenire. L'evoluzione è ora un'ascesa, ora una

rovina» [T.d.A.]. Per una considerazione heideggeriana riferita al tempio come opera d'arte che rimanda a un'altra epoca e a un mondo passato cfr. Id., «L'origine dell'opera d'arte», in *Sentieri interrotti* [Holzwege, 1950], a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 27-28.

¹⁰ M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore* [Le Temps, ce grand sculpteur, 1983], trad. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1994 p. 51. Per una riflessione, anche di contestazione, sul testo di Yourcenar, cfr. l'arguto saggio di M. Centanni, *Il tempo (non è) un grande scultore*, in «La rivista di Engramma», 180, marzo-aprile 2021, pp. 230-251. Al di là dell'acume e della profondità dello scritto, la chiusa di Centanni è condivisibile: «Senza l'artista, senza il poeta, al Tempo stesso mancherebbero immagini, nomi divini, e a noi mancherebbero i modi di dirlo e di rappresentarlo. Un grande artista, Lisippo, ha inventato il nome divino e l'immagine stessa di Kairos. È l'artista che inventa il tempo. E noi forse, senza l'opera d'arte, del tempo non sapremmo nulla», ivi, p. 249.

¹¹ M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, cit., pp. 51-52.

¹² Ivi, p. 52.

¹³ Ivi, p. 55.

¹⁴ Ivi, pp. 18-19.

¹⁵ W. Szymborska, «Statua greca», in *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, trad. di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009, vv. 1-2 e 25-27, p. 675.

¹⁶ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco* [Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928], a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, p. 135.

¹⁷ Cfr. A. Musi, *Filippo IV. El rey Planeta imperatore malinconico di due mondi tra sfarzo e declino*, Salerno Editrice, Roma 2021, p. 7. Su Filippo e Velázquez si vedano le pp. 100, 159, 241 dello stesso volume.

¹⁸ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines, 1966], trad. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2013, pp. 17-30.

¹⁹ C. Justi, *Velázquez e il suo tempo* [Velázquez und sein Jahrhundert, 1888], trad. di M. Bacci, Sansoni, Firenze 1958, p. 775.

²⁰ Su *Las meninas* cfr. T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012 e Id., *Velázquez e il ritratto barocco*, Einaudi, Torino 2018. Ricaviamo questa interpretazione dalla terza puntata del ciclo di documentari, dal notevole valore sia scientifico che divulgativo, *Velázquez. L'ombra della vita* intitolata «Mucha alma en carne viva» (<https://www.raiplay.it/video/2019/02/Velazquez---Lombra-della-vita---E3-ce-51d8ef-6911-41f7-9a2d-0dbf2e59deab.html>, dal minuto 39 al minuto 60).

²¹ C. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, cit., p. 202.

²² Ivi, p. 208.

²³ E anche nel senso in cui viene argomentato in A.G. Biuso, *Temporalità e Differenza*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2013.

²⁴ Cfr. O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* [*The Picture of Dorian Gray*, 1890], a cura di B. Bini, Feltrinelli, Milano 2006, p. 37.

²⁵ Ivi, p. 34.

²⁶ Ivi, p. 35.

²⁷ Ivi, p. 236. Il corsivo è mio.

²⁸ Ivi, p. 237.

²⁹ Mi riferisco ovviamente a G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* [*Cinéma 2. L'Image-temps*, 1985], trad. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017.

³⁰ Cambia interpretazione la rielaborazione di Gabriele Muccino del 2020 dal titolo *Gli anni più belli*, una rievocazione del tempo passato la cui bellezza è data dalla nostalgia e dalla soddisfazione delle poche promesse per il futuro che ci si era fatti tra i protagonisti.

SETTE CONTRO TEBE: UN DRAMMA NEL SUONO

Stefano Piazzese

Università di Messina

Introduzione

Was ist eine attische Tragödie? In riferimento alla domanda di Wilamowitz-Moellendorff, titolo dell'introduzione al suo monumentale commento all'*Eracle* di Euripide (1889)¹, i tentativi di risposta in ambito filosofico hanno seguito fino a oggi tre approcci principali. Posta la differenza tra *tragedia* e *tragico*, come diversi studiosi hanno rilevato², in quanto solo nella modernità il *tragico* diviene un problema (concetto) filosofico che risulta mantenere un rapporto più o meno forte con la tragedia, si vuole rispondere alla domanda iniziale partendo dalla definizione di Eschilo come poeta di un pensiero tragico. Se si considera la tragedia eschilea un λόγος filosofico che si dà nella forma della poesia, e questa è la prospettiva del presente contributo, ne consegue che già a partire da Eschilo, ma pure con il filosofo a lui coevo Empedocle, si ha un'auroreale forma di pensiero tragico. Da qui le tre chiavi di lettura principali della tragedia alle quali si è fatto cenno: artistico-estetica, psicologica e metafisica. In questa riflessione si andrà al di là del riconoscimento della tragedia come forma letteraria, ci si protenderà oltre, verso l'approccio ermeneutico e speculativo che vuole indagare gli aspetti abissali dell'esperienza umana e la sua apertura siderale all'evento, ovvero a ciò che in quanto aorgico mette in crisi l'esistenza che cerca sempre di strutturarsi in forme determinate³. Va da sé che la prospettiva pocanzi enucleata è estendibile anche a Sofocle ed Euripide, ma per ragioni di spazio si rimarrà qui entro i confini del tragico eschileo.

Jaspers, prendendo le mosse dalla tragedia greca per parlare *über das Tragische*, vede nei tragediografi greci le grandi espressioni dell'auroreale coscienza tragica, e afferma che anche ciò che di essa si è sviluppato successivamente rimane strettamente connesso a questo nucleo originario⁴. Nella tragedia attica, dunque, sta il plesso sorgivo di ogni pen-

siero tragico che si è sviluppato nella storia del pensiero fino ai giorni nostri. Da allora è lecito parlare di tragedia e filosofia come se fossero due strade parallele? O l'antico *disaccordo insanabile*⁵ enunciato da Platone – παλαιὰ [...] διαφορὰ⁶ – ha determinato la storia della filosofia, fino a oggi, in forza del coabitare delle due? È il cosiddetto «diventar-filosofico della tragedia»⁷ che, non depotenziandola della sua tensione poiché essa, sul fondamento della complessità delle vicende umane, elabora le proprie domande, fa sorgere gli interrogativi della filosofia⁸. La tragedia accoglie la frammentarietà del mondo nel mondo della forma nel loro permanente e intramontabile dissidio. E «come la verità dell'essenza, che si scarica, procacciando vita, nella vita, denuncia la perdita della propria immanenza vitale, così il fondamento problematico della tragedia diviene visibile e si fa problema solo nella filosofia»⁹. La tragedia fornisce la risposta alle domande umane, dunque, «non più in quanto mera evidenza concresciuta, bensì quale prodigio, quale un ponte snellamente e solidamente arcuantesi su abissi senza fondo»¹⁰. Insondabili abissi, difatti, sono quelli che sonda chi del tragico si occupa; e ciò avviene «perché la parola stessa, tragico, pur intesa come “ciò che è affine o ha relazione con la tragedia”, indica elementi molto antichi, rituali così come sacrificali, finanche musicali»¹¹. *Parola* che ha attraversato la storia giungendo sino al presente secolo, sino ai più razionalmente invalicabili limiti delle esperienze umane. Eschilo mostra la via per comprendere l'uomo e il mondo, per com-prendersi, indicando ciò che è possibile κατὰ τὸ εἶκος e κατὰ τὸ ἀναγκαῖον¹². I successivi paragrafi, seguendo l'approccio speculativo, risponderanno alla domanda posta in apertura. Si tenterà di toccare le radici metafisiche della tragedia.

Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας

In una sua opera dedicata alla filosofia della musica, il filosofo Giovanni Piana sostiene che «il suono è una irruzione nel silenzio. Il *rompere*, l'*irrompere*, il *lacerare* sono parole che il linguaggio assegna anche all'ambito dei fenomeni sonori e che richiamano, in questo ambito, il rapporto fra il suono e il silenzio»¹³. In *Sette contro Tebe*, sin dai primi versi, emerge in tutta la sua pienezza il lessico che pertiene all'udire; dimensione

certamente presente in tutto il *corpus* eschileo, ma non nelle proporzioni e con l'insistenza della tragedia di cui parliamo. È dunque legittimo affermare che si tratta di *un dramma nel suono*. Quali suoni? I suoni tremendi dell'uragano bellico, della tempesta di Ares, degli aspetti più cruenti della guerra. Ἐπίς (v. 726) è sinfonia di suoni e rumori ove sgorga il sangue che irrorà la Terra, incutendo terrore al punto da far levare, dinanzi alle vibrazioni dei corpi che si propagano nell'aria raggiungendo l'apparato uditivo – «θρέομαι φοβερά μεγάλ' ἄχην» –, un «urlo di paura: forte è l'angoscia» (v. 78, p. 121)¹⁴. Il suono diviene *luogo* in cui vengono suscitati i più svariati e reconditi sentimenti che si ergono di fronte alla follia della guerra fratricida tra Eteocle e Polinice (fratelli-re-nemici), figli di Edipo, rampolli della stirpe di Laio, che in Tebe, città dalle sette porte, ha luogo; e «l'arte magistrale del poeta sta nel modo in cui usa per fini drammatici le sette porte della città»¹⁵. La violenza è percepita, predetta, dedotta, immaginata, ma mai messa in scena.

Il coro, all'udire «stridore di strage» (v. 124, p. 123), implora l'intervento degli dèi che hanno parte attiva nel dramma: Zeus, Atena, Apollo, Ares, Poseidone. Nel cuore di Tebe si leva un grido:

onde intorno alla rocca – guerrieri e fluttuanti cimieri – mugghiano, sospinte dal soffio di Ares. Ma tu, Zeus padre nostro, tu che puoi tutto compiere, salvaci, salvaci dalla cattura nemica! Ma già gli Argivi la cittadella di Cadmo circondano: terrore delle armi di Ares! Strette le ganasce <...> nel morso i cavalli mugugnano: stridore di strage! (vv. 111-118, p. 123).

Viene affermata (confermata) la forza del decreto divino secondo cui l'esito della vicenda non dipende dagli sforzi dei mortali, ma da Zeus: solo da lui procede il verdetto della guerra. Alla luce di questa profonda consapevolezza, bisogna che si dia voce all'altare dei sacrifici e il messaggero riporta a Eteocle quanto ha visto/udito: i sette guerrieri argivi nell'atto di compiere un sacrificio. I versi che descrivono il rituale sono espressione della «fosca grandiosità della poesia eschilea»¹⁶. Il sacrificio officiato dai guerrieri che «hanno Ares negli occhi» (v. 53, p. 119) e che promettono di riversare terrore e strage su Tebe, rocca dei Cadmei, è un boato (v. 64,

p. 121) risonante come onda che si propaga nell'aria arrivando fino al cuore della città: «ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἄσπίδων κτύπον;», «lo sentite o non lo sentite questo fracasso di scudi?» (v. 100, p. 123). Cosa fa Eteocle dinnanzi all'incombente sciagura? La risposta a questa domanda risiede nei versi in cui il πάθος tragico raggiunge il suo apice, ovvero «la scena in cui egli annunzia al coro la sua decisione di fare fronte al fratello, e vi persiste nonostante tutte le preghiere delle donne»¹⁷.

Ai βοῶνι accompagnano gli scudi dei guerrieri il cui bronzo intona il canto della devastazione – «canta alle porte il bronzo degli scudi» (v. 161, p. 125) –, e alla cui melodia si uniscono il clangore dei carri (v. 151, p. 125), il cigolio delle ruote (v. 153, *ibid.*), il vibrato delle lance (v. 155, *ibidem*), lo strepito dei carri (v. 204, p. 129), le ruote che stridono girando in tondo (v. 205, *ibid.*), i cavalli che mugghiano (v. 206, *ibidem*), il fracasso di pietre che rimbombano (vv. 212-213, *ibidem*), i cavalli nitrire (v. 245, p. 133), lo sconquasso alle porte (v. 249, *ibidem*), frastuono e grida insieme (vv. 239-240, *ibidem*), i vagiti insanguinati (v. 348, p. 141), il nemico che sbraita e spasima per la battaglia eccitando il suo ardore allo squillo di tromba (vv. 392-394, p. 143). Una domanda pone il coro: «τί γένωμαι;» (v. 297), «che cosa sarà di me?» Quale τέλος persegue il dio guidandoci in questo atroce sentiero? Nell'assordante e spaventosa melodia bellica si leva l'invocazione per la salvezza città: «Zeus onnipotente! Contro i nemici rivolgi il tuo fulmine» (v. 255, p. 133).

Un dramma nel suono

Appare strano il primato dell'udire se si considera che nella cultura greca è il *vedere* la dimensione sensitiva principale. Ma qui i suoni diventano immagini. La polvere, messaggero senza voce – «ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος» (v. 82) –, alzata dall'incedere del passo dell'esercito argivo verso la città, impedisce alle fanciulle di vedere il tristo spettacolo. L'unica soluzione è abbandonarsi al dramma annunciato dai suoni, ascoltare la sinfonia del repertorio di sonorità diversificate che il dissidio reca con sé come propria annunciazione, evento che comporta la distruzione della forma. I rumori uditi vengono *visti* dalle donne: il coro *vede* il rumore – «κτύπον δέδορκα» (v. 103, p. 123) –, e la trasfigurazione del suono in

immagini dà luogo a un'originale sinestesia tra vista e udito. Terrore incutono le melodie delle armature in marcia verso la città di Cadmo: «questo rumore... l'ho negli occhi!» (*ibidem*). Il dramma del suono crea una sequenza di immagini che, grazie anche al lessico onomatopeico, si scagliano violentemente *negli* occhi. Esse proiettano coloro che ascoltano nell'estetica della guerra, nell'orrore di cui essa è ancella e portatrice, capace di sconvolgere il cuore e le menti dei mortali. Il dramma è espresso e annunciato nei suoni; i suoni creano immagini; le immagini diventano viva presenza e criterio ermeneutico del reale. Quanto detto sin qui, espressione del grande pensiero eschileo, tocca l'esistenza di ogni essere umano. Quanto sono potenti i sensi, e in particolar modo l'udito, nell'evocare eventi che manifestano tutta la loro portata drammatica? Chi all'udire un suono, rumore o melodia non è mai disceso nell'abisso più profondo dei propri ricordi, nella catabasi del proprio tempo perduto, tra le immagini di *ciò* che ineluttabilmente è accaduto?

Eteocle invita il coro – va precisato che il sovrano si rivolge al coro di vergini, ovvero a coloro che incarnano il legame profondo della città con il sacro – a intonare il peana propiziatorio, facendo così cessare le urla di terrore: bisogna sopportare e accettare il destino. Egli, infatti, decidendo di combattere presso la settima porta contro il fratello Polinice, sceglie consapevolmente il proprio destino abbracciandolo – «morte è il mio destino: perché dovrei blandirlo?» (vv. 703-704, p. 165). Nello spazio sonoro del dramma il lamento si trasforma in invocazione, e hanno inizio i canti rituali in onore delle divinità: «ascolta prima la mia preghiera e poi innalza tu il sacro grido, il peana propiziatorio: [...] Così infonderai coraggio ai nostri e dissolverai la paura della guerra» (vv. 267-270, p. 135). Eteocle vuole che le fanciulle innalzino un canto composto, un ὀλολυγμός, termine che indica l'ululato rituale femminile, e ciò sarà possibile perché il governatore grazie alla potenza persuasiva della retorica trasformerà il delirio irrazionale delle fanciulle, il cui grido invocava “giustamente” la protezione divina, in silenzio razionale che si apre alla riflessione. Da una parte l'animo saldo del sovrano, dall'altra l'angoscia del coro pervaso dal terrore¹⁸. Il silenzio ottenuto da Eteocle non deve essere considerato un'assenza totale di λόγος, bensì una

μεταβολή della mente dal turbamento dei rumori provenienti dall'esterno e fedelmente riprodotti nel canto di propiziazione: è solo nel silenzio che ha luogo l'insediamento di senso mediante la riflessione. Grande è il fardello di chi regge il timone della πόλις.

Il vento di Ares soffia impetuoso portando con sé il terrore di un ipotetico assedio nemico evocato dai suoni. Se ciò accadesse, ai vinti non rimarrebbe che il pianto al termine della notte come unica consolazione, «perché, se vince l'odiato nemico, la speranza è arrivare al termine della notte, ultimo conforto del dolore e del pianto» (vv. 365-368, p. 141). Posta l'indiscussa sovranità di Zeus, Ares ha un ruolo preminente nel dramma ed è presentato come colui che decide ai dadi la sorte della guerra. Il particolare più interessante è che qui il dio che incarna gli aspetti più cruenti della guerra ha due volti, due aspetti. Egli è dentro e fuori le mura della città, è ovunque¹⁹. Il pensatore di Eleusi formula una considerazione filosofica molto profonda sulle radici di ogni guerra, sull'origine di ogni conflitto, sulla forma che accoglie in sé l'impulso della propria distruzione e la cui vita vuol dire *stare* costantemente nel pericolo di tale impulso che incombe.

Ares e Afrodite, progenitori della stirpe tebana, stanno al centro della scena: i due principi generatori della πόλις e della stessa κρίσις che la proietta in una possibile distruzione. A loro il coro dedica la processione, la supplica e la sosta più estese. Ma nel πάνθεον della tragedia vi sono pure Zeus, come si è già detto, ed Era, Atena e Poseidone, Apollo e Artemide: tutti a testimoniare che la triadica relazione del servizio divino greco *riti-culti-sacrifici* è il patto fondante che lega la città ai suoi dèi. Il campo semantico dei suoni, presente in misura maggiore nella prima parte della tragedia, attraversa comunque tutta la scena generando il πάθος dell'ascolto da cui scaturiscono ἔλεος e φόβος, elementi che rimandano alla *Poetica* di Aristotele. *Terrore* suscitato dall'avvicinarsi della morte, «rapido è il passo di Erinni» (v. 791, p. 171), presso la settima porta dove i due fratelli stanno per scontrarsi. E nel dramma sonoro, anche il duello fratricida sembra propagare le proprie onde tonanti che echeggiano danzando nell'aria fino a divenire un «infausto suono» (v. 839, p. 175). Qui uno dei temi principali della tragedia: il destino della

città di Tebe accanto al destino di Eteocle e Polinice, discendenti della stirpe di Laio il quale, «cedendo a chi gli era caro, generò a se stesso il suo incosciente destino di morte: generò Edipo, il parricida, che il puro solco della madre, dove lui stesso era stato nutrito, osò inseminare: e fu una radice di sangue» (vv. 750-757, p. 169). Il πάθος dell'ascolto genera *quel* πάθος dell'azione (Nietzsche) che accoglie il passo avvicinantesi della morte. Quale δρᾶν potrà corrispondere al rapido passo di Moira? Approfondendo la questione della *colpa*, si evince che per i Greci le intenzioni, che pertengono alla sfera sentimentale, psicologica, hanno rilevanza per l'analisi del reale solamente in connessione ai fatti: ciò che conta sono le azioni; solo queste sono oggetto di una colpa che nessun discorso coscienzialistico ha il diritto di cancellare e attenuare: la stirpe di Laio è colpevole. Il duello che ha luogo presso la settima porta è l'epilogo di una colpa che condurrà inevitabilmente all'estinzione del γένος. Dalla parte di chi starà Δίκη? Nell'agone tragico la giustizia è giustizia di consanguineità – «Δίκη δ'ὁμαίμων» (v. 415, p. 145) –, non sta dalla parte di Polinice e neppure da quella di Eteocle, essa non è spartibile poiché *giusto* è solo ciò che il destino ha deciso, ovvero lo scontro tra i due. L'ineluttabile si fa strada – la tragedia diviene *Schicksalstragödie* –, e in forza di esso le parole di chi governa la città muovono dall'evento che mostra l'implacabile potenza del destino²⁰, forza magmatica e illimitata della vita contro la vita.

Il coro dà voce al sentire della città che, una volta giunta la propria salvezza – «πόλις σέσωσται» (v. 804) –, esperisce la dura perdita dei due re-fratelli-nemici offuscante i fasti della vittoria. Adesso è il tempo e lo spazio del peana di lutto. Qui la *pietà*. La terra ha bevuto il sangue fratricida che una volta versato ha realizzato l'estinzione del γένος di Laio, presupposto necessario per la salvezza della città. Il demone comune dei fratelli inseparabili è comune destino di morte elargito dalle Erinni per il ferro della lama. Nella sinfonia per il compianto – μέλος dionisiaco – riecheggia la voce della sapienza tragica, l'intuizione del grande σκοτεινός: «Lo stesso è Ade e Dioniso»²¹. E allora, quando il dolore raggiunge il suo apice non vuole più lamenti, più parole, sia il canto delle donne pervase dal dio a continuare il racconto: «Noi intanto, prima di sentire la loro voce, dobbiamo far risuonare il lugubre

inno all'Erinni e per Ade cantare l'odioso peana» (vv. 866-869, p. 177). Ritmi, suoni, melodie, armonie, rumori accompagnano la quotidianità dell'esistenza di ogni essere umano, ed echeggiano continuamente nelle emozioni che scaturiscono dai ricordi capaci di far sentire/ri-sentire tutta la loro potenza all'incedere di una sola melodia, cosicché il dramma dell'esserci è anche un dramma nel suono, nell'infausto suono. Per questa tragedia, riprendendo un verso del poeta John Keats in *Ode on a Grecian Urn*, è possibile formulare una fondata constatazione esistenziale, ma trasfigurata in domanda: «Heard melodies are sweet, but those unheard | Are sweeter»²². E dunque: «dolci le udite melodie: più dolci le non udite?». Il non-udito spesso accompagna l'esistenza come angoscia di ciò che poteva essere e che non fu. Il suono del dramma è anche la non irruzione di quella melodia, del possibile che avrebbe spezzato il silenzio più angosciante, il silenzio che oltremodo ha fatto patire: «ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;» (v. 100, p. 123).

Ciò che la storia richiede nell'istante giusto

Dove risiede la cogente questione – τὸ πρόβλημα – posta dal poeta e filosofo di Eleusi in Sette contro Tebe? Corrispondere all'evento, a ciò che il tempo richiede allo scoccare dell'istante nella πόλις; e questo incombere dell'istante è tutto nella storia. Eschilo pone un fondamento filosofico che anche gli altri poeti tragici seguiranno²³. Si tratta di cercare, indagare e comprendere la verità a partire dall'evento, non da assunti logici pretendenti validità universale e aprioristica. L'hic stans diviene l'origine del filosofare, l'origine della domanda tragico-filosofica – «τί δ'ἔστι πρᾶγμα νεόκοτον πόλῃι πλέον;» (v. 803) – che sorge all'irrompere della παρουσία e che esige il corrispondere di tutta la città alla necessità del καιρός. Dunque, al centro del problema eschileo vi sarebbe lo scontro tra il nucleo del mito – l'oracolo di Apollo enunciante la punizione della stirpe di Edipo – e l'hic stans nel suo ampio margine d'imprevedibilità che si manifesta all'inizio della tragedia. È chiaro che qui è messa in discussione la centralità dell'interpretazione più ricorrente, ovvero quella che rileva il centro nevralgico del dramma nel dissidio tra i due fratelli per contendersi la città, prospettiva che certamente ri-

sulta fondamentale ai fini della comprensione della tragedia in questione. In merito a ciò, Grassi pone una domanda: «bisogna attenersi alla mitologia tradizionale che comporta la morte di Eteocle al di là delle mura della città oppure adeguarsi alle nuove necessità dell'ora, secondo la formulazione situata all'inizio del dramma, combattendo? Salvare il mito implorando o salvare la città storica»²⁴. La tragicità dell'esistenza è determinata da un'apertura abissale a ciò che la necessità presenta all'incombere dell'istante, sicché l'esistere, per Homo sapiens, reclama l'essere disposti (essere pronti a fare fronte) ad accogliere le istanze sempre nuove dell'evento. Un solo mito non basta, non è sufficiente a rendere ragione della complessità degli eventi che vedono i mortali come protagonisti e abitanti della città, del cosmo. Questo Eschilo lo ha colto con grande acribia esistenziale e lo ha donato all'Occidente. Ecco perché una lettura meramente estetica²⁵ del dramma eschileo, o la prospettiva secondo cui la tragedia sarebbe un discorso tutto interno all'arte, non può che costituire una triste riduzione di ciò che, prima di tutto e dopo tutto, è un'indagine filosofica sull'esistenza, uno sguardo poliedrico (metafisico, ontologico, teologico, etico-politico), come poliedrica è la parola dei filosofi-poeti tragici, sull'uomo e sulle dinamiche che determinano il tratto caratterizzante il suo esserci: essere-con, laddove il con indica la connessione di Homo sapiens con la propria storia, con la πόλις in cui dimora e con le istituzioni che la strutturano, con la giustizia che invoca nell'ora dell'ingiustizia, con il sacro, con la sciagura, con Τύχη, con la ὕβρις, con la misura, con la pietà, con il terrore, con l'imprevedibile Ἀνάγκη che tutto governa e con Μοῖρα: «pesante e crudele è il suo dono» (v. 986).

Note

¹ Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Cos'è una tragedia attica?* [*Was ist eine attische Tragödie?*, 1889], trad. di G. Ugolini, La Scuola, Brescia 2015.

² Cfr. C. Gentili, G. Garelli, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 9-14.

³ Sui concetti di *forma* ed *evento* per interpretare e comprendere la greco cfr. C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1952; M. Cacciari, «Filosofia e tragedia. Sulle tracce di Carlo

Diano», in C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2007, pp. 9-28.

⁴ Cfr. K. Jaspers, *Del tragico* [Über das Tragische, 1952], trad. di I. Alighiero Chiu-sano, SE, Milano 2008, p. 16.

⁵ Cfr. G. Garelli, «Pensare il tragico: ovvero l'antidoto», in Aa. Vv., *La filosofia di fronte al tragico*, a cura di M. Vero, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 5.

⁶ Platone, *Repubblica*, X, 607b.

⁷ G. Lukács, «Paul Ernst. Metafisica della tragedia», in *L'anima e le forme* [Die See-le und die Formen. Essays, 1910], trad. di S. Bologna, SE, Milano 2002, p. 252.

⁸ Cfr. K. Jaspers, *Del tragico*, cit., p. 21.

⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica* [Die Theorie des Romans, 1916/1920], trad. di F. Saba Sardi, Garzanti, Milano 1962, p. 61.

¹⁰ Ivi, p. 62.

¹¹ A. Filannino Indelicato, *Per una filosofia del tragico. Tragedie greche, vita filosofi-ca e altre vocazioni al dionisiaco*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 22.

¹² Aristotele, *Poetica*, 1451 a-b.

¹³ G. Piana. *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991, p. 75.

¹⁴ Eschilo, «Sette contro Tebe» [Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, 467 a.C.], in *Le tragedie*, tradu-zione, introduzione e commento a cura di M. Centanni, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2003. I versi della tragedia e la pagina della traduzione dell'edizione critica di riferimento saranno citati tra parentesi nel corpo del testo.

¹⁵ H.C. Baldry, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia* [The Greek Tragic Theatre, 1971], trad. di W. Herbert e M. Beimore Laterza, Roma-Bari 1995, p. 121.

¹⁶ M. Centanni, in *Eschilo. Le tragedie*, cit., p. 768.

¹⁷ M. Pohlenz, *La tragedia greca* [Die griechische Tragödie, 1954], trad. di M. Bellin-cioni, Paideia, Brescia 1961, p. 110.

¹⁸ Sul tema della preghiera in Eschilo cfr. S. Amendola, *Donne e preghiere dei per-sonaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam 2006, p. 49. A p. 63 si legge: «La parodo, sebbene espressione del terrore femminile davanti all'avvicinarsi della guerra, è, fuori di dubbio, “une prière de sauvegarde, un modèle proposé au peuple assemblé pour le spectacle [...] elle donne aussi à entendre et à voir, sous sa paroxystique, le rite de la bonne supplication”».

¹⁹ Cfr. M. Centanni in *Eschilo. Le tragedie*, cit., p. 776.

²⁰ Cfr. S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 103: «La coscienza dell'ineluttabile risulta chiara ne *I sette a Tebe* quando Eschilo pone sulla bocca di Eteocle parole che perfettamente significano la potenza implacabile del destino».

²¹ Eraclito, DK 22 B 15. Cfr. anche M. Centanni in *Eschilo. Le tragedie*, cit., pp. 843-844.

²² J. Keats, «Ode on a Grecian Urn», in *The Odes of John Keats*, H. Vendler, Harvard University Press, 2003, p. 114.

²³ Sul concetto di *fondamento* come punto di partenza per comprendere il pensiero di Eschilo collocato nella più vasta ramificazione teoretica della storia del pensiero occidentale cfr. A.G. Biuso, «Eschilo, il fondamento», in *Chronos. Scritti di storia della filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 3-43.

²⁴ E. Grassi, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1992, p. 67. Ben fondata risulta l'analisi filosofica della tragedia in questione proposta dall'autore e per la quale si consiglia la lettura del paragrafo *La città assediata: la Tebe di Eschilo* (pp. 61-71).

²⁵ Cfr. K. Jaspers, *Del tragico*, cit., pp. 55, 68-70. Qui l'autore evidenzia un pericoloso interpretativo molto diffuso ai nostri giorni, ovvero quando il tragico è ridotto a una distaccata contemplazione estetica che diverte lo spettatore rendendolo vuoto e insensibile.

L'INCLINAZIONE ARTISTICA COME “DISPOSIZIONE PER IL MONDO”

Salvatore Tedesco

Università di Palermo

Non occorre rinviare a Wagner e all'ideale del *Gesamtkunstwerk* né per converso fare riferimento alla teoria estetica adorniana e alla critica *moderna* al concetto di totalità per osservare come il pensiero sull'arte degli ultimi secoli si sia prioritariamente orientato verso l'idea di un *compito dell'arte* rivolto verso un afferramento o comprensione della realtà in quanto totalità. Totalità compresa e rappresentata mimeticamente, oppure totalità (ri)creata originariamente nel discorso artistico, secondo le due metafore concorrenti dello *specchio* e della *lampada*¹, oppure persino totalità ormai infranta, perduta e irraggiungibile ma pur sempre assunta come referente, tanto più ineludibile quanto più indicibile. Per dirla telegraficamente: totalità del senso, oppure inattin-gibilità *di tale* totalità del senso.

Non è un caso – per accennare qui soltanto e davvero di scorcio a un universo concettuale e poetologico fra i più complessi e affascinanti della modernità – che fra le “grandi opere” che nei primi decenni del Novecento testimoniano per così dire “dall'interno” la dissoluzione moderna del concetto romantico di opera-mondo una posizione particolarissima – e in certo modo non altrettanto profondamente fatta oggetto di indagine in senso filosofico di quanto invece sia accaduto ad esempio con Proust o con Joyce – sia da riconoscere al capolavoro di Robert Musil² e alla relazione che in esso si pone fra *saggismo* e *altro stato*. Laddove infatti l'*altro stato*, il mistico, è ancora una totalità “di ordine superiore”, sperimentata in condizioni liminali ma pur sempre sperimentata come totalità, come trasfigurazione in se stessa della totalità, il *saggismo* letteralmente si mette alla prova nelle *Teillösungen*, nelle “soluzioni parziali” che rispetto all'idea di totalità (e rispetto all'idea di frammento-della-totalità-irraggiungibile) si pongono per così dire *obliquamente*, invalidandone cioè la logica.

Se nel bellissimo capitolo intitolato *Incomincia una serie di strane e meravigliose vicende*³, che massimamente testimonia l'attingimento dell'*altro stato*, Musil scrive che l'"impossibile" «accadde veramente, senza che nulla accadesse»⁴, mostrando cioè come l'*impossibile* si manifesti appunto nel senso di una trasfigurazione della totalità secondo la logica di una *mistica chiara come il giorno*⁵, e se poche pagine dopo leggiamo che in tal modo la beatitudine del sentire (*Seligkeit des Gefühls*⁶) offre «il frammento di un'altra vita»⁷, sicché sarà possibile concluderne in senso teoretico che «non appena un oggetto viene sottratto alla sfera della visione profana, ed entra nella sfera dell'atteggiamento creativo, subisce, senza trasformarsi, una trasformazione»⁸, se cioè in questo senso l'*atteggiamento creativo* così teorizzato da Musil per così dire spinge al grado più elevato la logica della trasfigurazione (artistica) della totalità nell'epoca (moderna) del riconoscimento dell'impossibilità di tale compito, il saggismo e con esso la poetica delle soluzioni parziali è invece preso nella *dinamica* che definirei appunto obliqua dello sperimentare, del riconnettere e riaprire il possibile in uno spazio di verifica *limitato* non in rapporto alla totalità, ma limitato dalla *legge* della propria stessa dinamica: «un saggio infatti non è l'espressione provvisoria o accessoria di una convinzione che, in un'occasione migliore, potrebbe essere elevata a verità [...]; un saggio è la forma definitiva e immutabile che la vita interiore di una persona assume in un pensiero decisivo»⁹.

Non sfuggirà l'elemento paradossale di questa definizione, che attribuisce carattere definitivo e immutabile alla *forma* che la vita interiore *assume* in occasione di un pensiero decisivo; e se per un verso Musil¹⁰ si premura di affermare la radicale distanza fra tale *configurazione del pensiero* e la mediocrità del mero arbitrio soggettivo, per l'altro verso nulla apparirà a Musil più lontano dal saggismo che la tradizionale contrapposizione totalizzante tra vero e falso, ragionevole e irragionevole. Piuttosto, rivendica ancora Musil, è da aggiungere che la distanza da simili dicotomie non toglie nulla alla peculiare e severa («streng»¹¹) *legalità* di tale forma di pensiero, per quanto essa possa apparire lieve e inesprimibile («zart und unaussprechlich»¹²).

Il saggismo¹³ è la paradossale sperimentazione del possibile e decisione per il possibile, il percorso e la tensione fra gli opposti polari del vissuto, che sfugge alla logica della totalità e del frammento.

È giusto nel non collimare di *Versuch* ed *Essay*, di esperimento e forma, che si apre la dimensione del possibile e la sua funzione critica nei confronti dell'idea di totalità e di quella, ad essa correlata, di frammento.

Il saggismo è dunque sperimentazione/decisione per il *possibile*, ovvero per «le non ancor deste intenzioni di Dio»¹⁴, il cui statuto ontologico verrebbe tuttavia totalmente frainteso scorgendovi solamente un'esperienza reale e una verità reale «meno la loro realtà»¹⁵, costituendo esso piuttosto una revoca in dubbio di quel concetto di *realtà come totalità*. È in questo senso esemplare una annotazione del 1932 di Musil: «Portare avanti il principio delle soluzioni parziali, così importante per la posizione del mio compito [*Aufgabenstellung*]... Motivo di tanti malintesi. Il pubblico preferisce i poeti che mirano alla totalità»¹⁶.

Aufgabenstellung: proprio in questo senso, la posizione del compito del poeta nel lavoro di Musil sta ulteriormente nel *go between* tra saggismo e altro stato, secondo un modello teorico che costituisce sostanzialmente un unicum nel Novecento storico e nel modernismo, ma che assai significativamente conduce al carattere interminabile del romanzo musiliano. È per noi del maggiore interesse che in ultima analisi appunto tale *go between* sia analizzato da Musil anche nel senso della *disposizione artistica* del suo uomo senza qualità (esso stesso, d'altra parte, mai identificato con l'autore, ma sempre inteso come *Versuchsperson*), per il tramite di una critica radicale del concetto di genio (indimenticabile il capitolo sul "geniale cavallo da corsa"¹⁷) e per la profonda messa in relazione fra senso della possibilità e *Eigenschaftslösigkeit*, disposizione al saggismo. L'uomo senza qualità «estraneo e disponibile insieme al mondo»¹⁸, secondo la stupenda definizione di Ferruccio Masini¹⁹, costituisce davvero un limite estremo del moderno, proprio nell'incessante tensione dinamica in cui tale limite viene pensato.

È certo operazione fra le più impervie, quella di provare a delineare qualche tratto del territorio che si distende oltre questo limite estremo. E certo è operazione tanto più impervia qui, sia per l'estensione a sua

volta esigua del sondaggio sinora effettuato sui “limiti del moderno”, sia per il rischio di ritrovarci in un territorio rispetto al quale mancano persino le indicazioni relative ai tratti di maggiore o minore pertinenza e rilevanza fra quelli di cui andare in cerca o di cui render conto.

E tuttavia proprio la traiettoria che abbiamo provato a delineare in apertura, ovvero l'indirizzarsi del *compito dell'arte* verso l'idea di totalità, nonché le avvisaglie di una *crisi interna* di questa posizione, crisi del tutto irriducibile (come si è cercato di argomentare) tanto alla tensione verso il frammento quanto alle poetiche sublimi dell'inattingibilità del senso, ci porta a chiederci cosa possa avvenire nel momento in cui – per dirla in breve e di nuovo con una scorciatoia forse inevitabile – il soggetto non è più “creatore del mondo” né autore di una *mimesi* che per la sua stessa potenza descrittiva universale, per il suo stesso porsi come scoperta, descrizione e ripetizione di un assetto normativo della realtà, pretenda di innalzarsi a una dimensione che direi *nomotetica*.

Allora, forse, il soggetto si scoprirà piuttosto *in dialogo* con un mondo di cui esso stesso è *parte*.

Si potrebbe dire, come è chiaro, che quella così rapidamente delineata sia una conseguenza del superamento della prospettiva “antropocentrica” di tanta parte della modernità sino all'antropologia filosofica propriamente intesa, e che insomma in luogo della teorizzazione della *Sonderstellung des Menschen* – che è in qualche modo la corda tesa su cui si esercita il discorso della modernità sull'umano, quantomeno a partire dallo Schiller che teorizza una volontà sublime letteralmente «*contro natura*»²⁰ nell'espressione della dignità, sino appunto ai modelli antropologici espressi dallo “spirito” di Scheler o dalla “tecnica esonerante” di Gehlen²¹ – si faccia strada il primato di una relazionalità “ambientale” dell'essere umano *nella* natura, di una interdipendenza o se vogliamo in senso più specifico di una relazione coevolutiva²² fra gli ambienti e gli organismi: e fra questi ultimi, gli umani.

E tuttavia tale *esser parte del mondo in dialogo con* il mondo ci sembra implicare qualcosa di più, e cioè tanto un *assunto ontologico* sulla natura del mondo e dell'essere umano, quanto l'arrischiarsi di una *implicazione poetologica*, che di tanto discende da quell'assunto, di quanto lo sopra-

vanza e al tempo stesso lo mette in gioco facendosi ipotesi sul modo di stare dell'essere umano in quella relazione.

Forse si potrebbe provare a intendere in questo modo la natura strana e sfuggente della poetica di Inger Christensen, la poetessa danese – voce fra le maggiori della poesia europea degli ultimi decenni, purtroppo ancora non adeguatamente nota in Italia – che ha saputo declinare come pochi altri l'immagine di un orizzonte dialogico in cui, per dirla con i versi di uno dei suoi capolavori, «le cose parlano la loro chiara lingua»²³, e per converso la lingua dell'essere umano si fa compiutamente dialogo con il mondo, *occhio del mondo* che giusto attingendo alla consapevolezza umana *vuole vedere se stesso*²⁴.

Concetto centrale nella produzione saggistica di Christensen, declinato poi in una serie di varianti e rifrazioni nel lavoro poetologico, è quello di *derealizzazione* (*afrealisering*²⁵). All'urgenza *moderna* della realizzazione di un Sé avvertito come distaccato dal mondo, contrapposto al mondo nel bisogno di *distinguersi*, di moltiplicare e consolidare i confini fra il sé, l'altro e la realtà, nonché anzitutto di *sottomettere* la realtà tramite una dolorosa pratica di auto-addestramento alla partizione del mondo che si riflette anzitutto in una pratica sociale del lavoro parcellizzato e alienato²⁶, Christensen oppone la *de-realizzazione*, cioè una “disposizione per il mondo” (*disposition for verden*) che parte dall'intuizione che «nel momento in cui apriamo gli occhi, il mondo è presente in tutta la sua realtà»²⁷.

All'oggettivazione del mondo presupposto di qualsiasi *Weltanschauung*, di qualsiasi *visione* del mondo scientifica e artistica, si contrappone dunque una *disposizione* per il mondo. Una *inclinazione poetica*, dialogante, per la presenza del mondo.

Si tratta dunque di un contromovimento, di una sospensione della temporalità unidirezionale moderna e della sua logica dell'azione, che muovendo dall'idea di una profonda unità e coerenza della *biosfera* e dal prospettarsi in essa di forme di vita, di consapevolezza e di autoconsapevolezza secondo una narrazione che potremmo in certo modo accostare alla *Gestalt Ontology* di Arne Næss²⁸, si traduce in una poetica che muove dalla messa in crisi della soggettività moderna, della centralità di un “io lirico” quale quello del modernismo in letteratura, per riaprire

piuttosto le sorgenti di una lingua poetica come *voce umana* della natura. Scrive Christensen: «Notte dopo notte, il tempo è sospeso nell'unico luogo completamente costante della nostra vita umana, che è situato esattamente dove si incontrano le profondità dei sogni e le profondità del mondo. Solo dove queste due profondità assolute si toccano, vertiginosamente calme, sorge l'Immagine. Non l'immagine onirica. Non la visione del mondo. Ma l'Immagine del mondo. Non di un mondo dentro il mondo. Ma del mondo in se stesso, nel modo di essere il mondo»²⁹.

Christensen articola una poetica che costruisce il proprio discorso a partire dalla *disposizione per il mondo* della coscienza umana e che, nel momento stesso in cui riconosce l'essere umano come parte e voce della natura, non intende affatto tale esito come una limitazione in senso deterministico della libertà dell'uomo, ma piuttosto si rivolge a indagare il senso stesso di tale *disposizione*, il farsi della relazione di cui l'essere umano vive e da cui è attraversato, *nell'occasione* del darsi del mondo e nella parola che lo dice.

Il *modo di essere il mondo* chiama in causa una parola che è al tempo stesso interna al mondo, perché attraversata, tramata da tale *modo di essere*, ed esterna ad esso perché in tale fuoruscita il mondo possa vedere se stesso. La *disposizione* stilistica, l'inclinazione artistica, sta appunto in tale paradossale duplicità che non si vuole mimesi né creazione della realtà come totalità – né per altro verso ipostatizza alcuna “estasi del frammento” e del suo porsi nel discrimine fra senso e perdita del senso – ma dialoga *con voce propria* con un mondo di cui si riconosce parte.

In questo senso l'inclinazione artistica è letteralmente trasversalità, scorcio prospettico, in cui il rendersi visibile della voce, della figura umana, è *il suo modo* proprio e peculiare *di essere il mondo*.

Derealizzazione non è dunque espulsione ma vivificazione della forma della voce. Che una tale teorizzazione della poesia del nostro tempo porti il nome di una donna, Inger Christensen, risulta, credo, estremamente significativo.

Brev i april (Lettera in aprile), la raccolta da cui citavo prima, conosce il ricorrente intrecciarsi di due temi: la *chiara lingua* delle cose, la nostra personale chiara lingua, e la domanda sul *chiamarsi altrimenti* delle

cose, e di noi stessi. Il linguaggio in questo senso, dice Christensen, appare «come una sorta di processo di pensiero condiviso, un nastro di Möbius fra gli esseri umani e il mondo»³⁰.

Linguaggio e pensiero assumono in questo senso secondo Christensen la configurazione del *labirinto*. Direi anzi che il processo di pensiero condiviso di cui scrive Christensen somiglia alla misterica *geranos*, la danza delle gru di cui dice Károly Kerényi³¹ nel suo bellissimo libro sulla figura del labirinto: una fune conduce i danzatori all'interno dello spazio chiuso del labirinto, sino all'avvolgersi dei danzatori in figura di una *spirale*, raggiunto il centro della quale la marcia prosegue rivolgendosi indietro in senso inverso, sino a fuoriuscire all'aperto, designando così il percorso stesso la vicenda dell'occultamento nella morte e la *matrice* della vita oltre la morte.

Ricorrente nelle pagine di *Lettera in aprile* è anche la figura della melagrana, il frutto di Persefone, abitante dei due mondi dei vivi e dei morti, che ne mangia parte dei chicchi, e così rimane parte dell'anno con lo sposo Ade e parte dell'anno con la madre Demetra³²:

Hvem ved
om granatæblet
ved med sig selv,
at det hedder
noget andet.
Hvem ved
om jeg selv
måske hedder
noget andet
end mig selv.
Jeg tænker,
altså er jeg del
af labyrinten.

Chissà
se la melagrana
sa dentro di sé
di chiamarsi
in modo diverso.
Chissà
se io stessa
forse mi chiamo
in modo diverso
da me stessa.
Io penso,
dunque sono parte
del labirinto.

'*Arretos koura*, "fanciulla indicibile" è Proserpina/Kore, secondo la parola di Euripide³³.

E ancora scrive Christensen negli ultimi versi della raccolta³⁴:

Og vi taler
vores eget
tydelige
sprog.
Hvem ved
og ikke tingene
ved med sig selv
at vi hedder
noget andet.

E parliamo
la nostra personale
chiara
lingua.
Chissà
se le cose
sanno dentro di sé
che ci chiamiamo
in un altro modo.

Derealizzare se stessi significa riconoscersi parte del labirinto che tiene insieme i vivi e i morti, gli esseri umani e il mondo, significa sperimentare come propria l'infinità della vita organica superindividuale³⁵, ed è in questo profilarsi che al pari del nastro di Möbius invalida la distinzione fra esterno e interno, superiore e inferiore, che il linguaggio umano acquista finalmente chiarezza, dialogando la nostra voce con quella terra di cui si riconosce parte.

Compito infinito anche questo: la disposizione per il mondo chiama a una nominazione che dice noi stessi e le cose *in modo diverso* (*noget andet*). Il *modo di essere il mondo* è il sapere che si mette a rischio nell'immagine della melagrana: *chissà se la melagrana, chissà se io stessa, chissà se le cose sanno*.

Per questo si diceva dell'azzardo di questa *condizione* in certo modo *fuorviante* di un assunto sulla natura del mondo e dell'essere umano il cui farsi *voce* nella tessitura poetologica ne costituisce al tempo stesso il prodursi nel frutto ed il massimo arrischiarsi.

Per questo, come si diceva pocanzi, la disposizione poetica si eleva a stile di pensiero. L'inclinazione³⁶ artistica non dice la totalità del mondo, ma – come il nastro di Möbius, come la *geranos* – piega reciprocamente il mondo e la voce nel loro riconoscersi.

Note

¹ Su questa alternativa cfr. ad esempio il grande, classico studio di M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford U.P.,

Oxford 1953, ed. it. a cura di R. Zelocchi, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, Il Mulino, Bologna 1976.

² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, nuova ed. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1987, trad. it. di A. Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1996; per il seguito, nell'immensa bibliografia di pertinenza, mi limito a rinviare a due studi ormai classici: F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, De Donato, Bari 1973; C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984.

³ R. Musil, cit., *Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse*, pp. 1081-1087, ed. it. cit., pp. 1043-1048.

⁴ Id., *L'uomo senza qualità*, cit., p. 1043.

⁵ Ivi, p. 1050.

⁶ Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1086.

⁷ Id., *L'uomo senza qualità*, cit., p. 1048. Nello stesso senso il decisivo *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. II, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987, pp. 1137-1154, trad. it. di A. Casalegno, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Mondadori, Milano 1987, pp. 153-177, a p. 175, dove si parla della «tendenza a valutare queste esperienze come frammenti di un'altra totalità».

⁸ Ivi, p. 176.

⁹ Id., *L'uomo senza qualità*, cit., p. 244, modificato: nella traduzione italiana di A. Rho si trova 'aspetto' dove l'originale (Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 253) dice 'Gestalt'.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 253.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. B. Nübel, *Robert Musil – Essaysmus als Selbstreflexion der Moderne*, De Gruyter, Berlin 2006.

¹⁴ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 12.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Id., *Aus einem Notizbuch (1932)*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. I, p. 1640. Musil usa l'espressione «Das Publikum bevorzugt Dichter, die aufs Ganze gehen», giocando sul duplice significato 'riferirsi al Tutto', oppure 'dare il massimo'. Evidentemente le *Teillösungen* mettono in crisi la logica della totalità disattendendo l'attesa del *dare il massimo*.

¹⁷ Cfr. J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, vol. 2, Winter, Heidelberg 2003, pp. 278-298.

¹⁸ F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, cit., p. 216.

¹⁹ Per una lettura differente, e in sostanza incompatibile con quella qui proposta, si veda l'analisi del tema della *decisione* in M. Cacciari, *Paradiso e naufragio*, Einaudi, Torino 2022, pp. 26-32.

²⁰ F. Schiller, *Über Anmut und Würde* [1793], ed. it. a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, *Grazia e dignità*, SE, Milano 2010, p. 58: «L'atto della volontà che porta dinanzi al foro morale la questione della facoltà desiderativa è dunque in senso proprio *contro natura*».

²¹ Mi permetto, per brevità, di rinviare al mio *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008; cfr. anche *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia ed estetica della natura*, Guerini, Milano 2014.

²² Cfr. F.J. Odling-Smee, K.N. Laland, M.W. Feldman, *Niche Construction. The neglected Process in Evolution*, Princeton U.P., Princeton-Oxford 2003.

²³ I. Christensen, *brev i april* [1979], ed. it. con testo danese a fronte a cura di B. Berni, *Lettera in aprile*, kolibris, Ferrara 2013, p. 43.

²⁴ Id., *Verden ønsker at se sig selv*, in Id., *Som var mit sind lidt græs der blev foralt*, Gyldendal, København 2017, ed. elettronica senza indicazione di pagine.

²⁵ Cfr. Id., «Afrealisering», ora in Id., *Essays. Hemmelighedstilstanden/ Del af labyrinten*, Gyldendal, København 2019, ed. elettronica senza indicazione di pagine.

²⁶ La riflessione sulla *derealizzazione* e quella sul *lavoro* stanno insieme in Christensen in una breve serie di scritti pubblicati fra 1979 e 1980 nella collana *Krise & Utopi*, curata insieme con Niels I. Meyer e Ole Thyssen. Gli scritti sono intitolati rispettivamente *Afrealisering*, *Arbejde*, *Energi*, *Broderskab* (*Derealizzazione*, *Lavoro*, *Energia*, *Fraternità*), con una coda diaristica-narrativa intitolata *Sne* [Neve, 1981. I quattro saggi apparvero con il sottotitolo *Tentativo di dizionario utopico*, rispettivamente sotto le rubriche “Crescita”, “Lavoro/disoccupazione”, “Energia”, “Democrazia” (*Sne* corrisponderà ulteriormente alla rubrica “Guerra o pace”); cfr. Id., *Afrealisering*, *Arbejde*, *Energi*, *Broderskab*, *Sne*, in Id., *Essays. Hemmelighedstilstanden/ Del af labyrinten*, cit.

²⁷ Id., «Afrealisering», cit.

²⁸ Cfr. ad es. A. Næss, «Reflections on Gestalt Ontology», in *The Trumpeter*, 21, 1, 2005, pp. 119-128; anche Id., «Ecosophy and Gestalt Ontology», in *The Trumpeter*, 6, 4, 1989, pp. 134-137.

²⁹ I. Christensen, *Verden ønsker at se sig selv*, cit.

³⁰ Id., *Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten* [1978], in Id., *Essays. Hemmelighedstilstanden / Del af labyrinten*, cit.

³¹ K. Kerényi, *Labyrinth-Studien*, Rhein, Zürich 1950, ed. it. *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

³² I. Christensen, *brev i april*, ed. it. cit., pp. 24-27.

³³ Euripide, *Elena*, v. 1307.

³⁴ I. Christensen, *brev i april*, ed. it. cit., pp. 100-101.

³⁵ Cfr. in questo senso K. Kerényi, «Kore», in C.G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie* [1941], trad. it. di A. Brelich, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1972.

³⁶ Rinvio qui conclusivamente al bellissimo saggio di A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

UN ARGOMENTO MISANTROPICO PER L'ANTINATALISMO*

David Benatar*

Cape Town University

Traduzione di Sarah Dierna

La «razza più perniciosa di piccoli detestabili vermi a cui la natura abbia mai permesso di strisciare sulla faccia della Terra».
J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Parte II, capitolo 6

Alcuni argomenti per la conclusione che è (sempre) sbagliato portare qualcuno al mondo sono ciò che definisco argomenti “filantropici”. Essi nascono dalla preoccupazione per il benessere di coloro che sarebbero portati al mondo. Secondo questi argomenti, venire al mondo rappresenta un danno piuttosto grave – o comporta un rischio piuttosto elevato di subire un danno grave per le persone portate a esistenza – tanto che dovremmo desistere dal generarle.

Il punto di vista filantropico non è tuttavia l'unica via per l'antinatalismo. Ci sono anche argomenti antinatalisti che possiamo definire “misanthropici”. Questi argomenti si concentrano sui mali terribili che gli esseri umani infliggono e su altre qualità negative della nostra specie. Questo capitolo sarà dedicato a sostenere ciò che io considero essere il più forte di questi argomenti – un argomento morale¹.

È probabile che gli argomenti misantropici incontrino una reazione persino più ostile rispetto agli argomenti filantropici. Non è difficile capire perché le cose stiano così. Prima di tutto, odiamo coloro che ci disprezzano. Il misantropo è presumibilmente colui che non apprezza gli esseri umani, quindi, non deve sorprendere che questi non venga accettato. Inoltre, alle persone non piace sentire cose negative sul loro conto e il misantropo ha molte cose negative da dire.

Alcune delucidazioni potrebbero essere utili per mitigare questa risposta istintiva. La prima: gli argomenti che saranno qui sostenuti sono misantropici solo in quanto si soffermano su fatti spiacevoli che riguardano gli esseri umani. Infatti, sosterrò che non sono incompatibili con quelli filantropici. Perciò la definizione di misantropico non dovrebbe

* Si precisa che l'indirizzo fornito dall'autore è gestito dal Dipartimento afferente l'Università qui indicata.

essere presa troppo alla lettera o interpretata nel modo sbagliato.

La seconda: le affermazioni negative che gli argomenti misantropici avanzano sull'umanità potrebbero essere vere. Rifiutare di crederci soltanto perché sono poco piacevoli fornirebbe al misantropo ulteriori motivi di conferma. Non riconoscere i propri difetti è un altro difetto.

L'argomento misantropico più forte a sostegno dell'antinatalismo è, come ho detto, morale. Può essere presentato in molti modi, ma eccone qui di seguito uno:

1. Abbiamo il (presunto) dovere di desistere dal portare al mondo nuovi membri di una specie che causa (ed è probabile che continuerà a farlo) un'ampia quantità di dolore, di sofferenza e di morte.
2. Gli esseri umani causano un'ampia quantità di dolore, di sofferenza e di morte.
3. Abbiamo il (presunto) dovere di desistere dal portare al mondo nuovi esseri umani².

Discuterò dopo della prima premessa e inizierò adesso dimostrando la verità della seconda. Procederò in due modi. Prima metterò in evidenza il lato oscuro (*dark side*) della natura umana. Poi mostrerò quanto male rechino gli esseri umani. Le due [tesi] sono correlate in quanto il lato oscuro della natura umana spiega in parte perché gli umani siano così dannosi. Più nello specifico, esso spiega in che modo si manifesta con risultati distruttivi. Fornirò più dettagli di quanto alcuni riterranno necessari perché molti tendono a sottovalutare la portata delle capacità distruttive dell'umano e ho bisogno di prevenire una risposta superficiale di questo tipo.

Il lato oscuro della natura umana

La nostra specie è incline a una visione lusinghiera di se stessa. Gli esseri umani si sono considerati il punto più alto della creazione, generati a immagine e somiglianza di un dio sommamente buono, onnisciente e onnipotente, abitano un pianeta che sta al centro dell'universo – un pianeta intorno al quale tutti gli altri ruotano³. La scienza ci ha messo

tanto per smascherare alcune di queste idee. Adesso sappiamo che il nostro pianeta non è al centro dell'universo: la terra ruota attorno al sole e non il contrario. E sappiamo – o almeno alcuni di noi – che siamo il prodotto recente di un lungo e cieco processo evolutivo.

Tuttavia, questa inclinazione adulatoria è piuttosto resistente e si manifesta all'interno del paradigma scientifico semplicemente in modo diverso rispetto a quello religioso. Per questo, nella nostra tassonomia, ci designiamo come *Homo Sapiens* – l'essere umano che pensa. C'è naturalmente *qualche* verità in questa definizione. Come specie pensiamo di più rispetto agli altri animali e possediamo una capacità tecnica superiore rispetto alla loro. Una ristretta parte ha raggiunto risultati notevoli. Tuttavia, faremmo bene a notare che questi risultati sono considerati notevoli solo perché (1) non sono a portata di mano per la maggior parte degli esseri umani; (2) gli esseri umani più intelligenti solitamente li raggiungono spingendosi oltre i limiti delle proprie capacità; e (3) non esistono animali cognitivamente più capaci sul nostro pianeta a valutare i nostri risultati da una prospettiva più modesta⁴. Pertanto, è parziale giudicare la nostra specie a partire dai traguardi di una sua piccola parte. Anche le capacità cognitive di quest'ultima rimangono enormemente carenti in innumerevoli modi.

Ci consideriamo esseri razionali, ma spesso non siamo all'altezza di pensare e di agire razionalmente⁵. Per esempio, istintivamente diamo giudizi affrettati che, riflettendoci, ci accorgiamo essere sbagliati. Spesso siamo persino troppo pigri per fare le dovute riflessioni. Le nostre decisioni possono essere influenzate dall'"effetto cornice" (*framing effect*) – e cioè, è probabile che le nostre decisioni differiscano a seconda che una *stessa* informazione sia presentata in un modo o in un altro. Negli stati di eccitazione sessuale prendiamo decisioni che sappiamo essere irrazionali quando non siamo eccitati. Siamo disposti a pagare di più per *conservare* qualcosa piuttosto che per *ottenere* qualcos'altro dello stesso valore anche quando non c'è ragione per rimanere attaccati a un oggetto che già possediamo – il cosiddetto "effetto dotazione" (*endowment effect*). Gli esseri umani hanno inoltre la tendenza a essere eccessivamente ottimisti e abbiamo una considerevole predisposizio-

ne ad autoingannarci. Questi sono [soltanto] alcuni delle centinaia di esempi che si potrebbero fare.

Per tutte queste ragioni siamo effettivamente una specie sorprendentemente stupida. Ci sono molte prove di questa stupidità. Si vede in coloro che iniziano a fumare sigarette (nonostante tutto ciò che si sa sul loro pericolo e sugli effetti da dipendenza) e nell'eccessivo consumo di alcool – specialmente in coloro che guidano sotto la sua influenza. Si vede nei risultati di un'industria pubblicitaria, che dà prova della creduloneria dell'umanità. Si vede anche nel successo degli slogan politici, nella demagogia e nei giri di parole da cui si lasciano convincere milioni di persone. La serietà con cui molti prendono in considerazione questioni di assoluta inconsistenza – per esempio lo sport e le vicissitudini di una particolare squadra – e l'adulazione di sportivi dannosi e ignoranti, di noti personaggi musicali e del cinema costituiscono anch'essi una prova⁶. Prove ulteriori sono da trovare nelle mode passeggiare e in [quelle] ossessioni che dilagano incontrollate⁷.

Le nostre carenze cognitive e di altro genere sono in se stesse preoccupanti, ma alcune di queste, presumibilmente, ci inducono a una serie di atti moralmente sbagliati. Questi atti spiegano, almeno in parte, alcune delle cose terribili che gli umani compiono e per questo sono alla base delle versioni più forti dell'argomento misantropico per l'antinatalismo. Consideriamo, per esempio, la tendenza umana al conformismo. In uno studio⁸ che dimostra questo fenomeno, a dei gruppi di individui era mostrata una linea – lo “standard” – e veniva chiesto loro quale delle altre tre linee fosse della stessa lunghezza della linea “standard”. Le linee non equivalenti avevano lunghezze abbastanza diverse che la risposta corretta era chiara. In ciascun gruppo tutti tranne uno erano complici dello sperimentatore ed era stato loro indicato, in certe fasi dell'esperimento, di dare la risposta sbagliata. Una buona parte dei partecipanti, soggetti effettivamente all'esperimento, ha ceduto alla risposta della maggioranza. Studi successivi hanno confermato queste scoperte ma hanno anche mostrato che il grado di conformità è influenzato da variabili di tipo culturale⁹.

Gli stessi studi hanno inoltre messo in evidenza che tale grado di conformità è influenzato dal grado di ambiguità dello stimolo. Meno chiara

è la risposta corretta, più probabile sarà che i soggetti si conformino alla maggioranza. Dovremmo quindi aspettarci che quando passiamo da problemi fattuali come la lunghezza delle linee a questioni più complesse, incluse questioni di tipo valutativo, le persone avranno una probabilità maggiore di conformarsi. Il che equivale a dire che anche se tutti ammirano la celebre fiaba *I vestiti nuovi dell'imperatore*, è improbabile che il singolo cittadino dichiari che l'imperatore è nudo. Sappiamo quanto il conformismo possa essere pericoloso in certe circostanze. Un esempio è la caccia delle streghe. Tenendo conto dell'attuale incidenza delle streghe (dove "strega" è da intendere nel modo in cui i cacciatori di streghe la intendevano), la caccia dovrebbe avere lo stesso successo della caccia degli unicorni. Tra il 1450 e il 1700 decine di migliaia di presunte streghe furono trovate e uccise¹⁰. Da allora la caccia delle streghe fu sporadica e continua a essere così anche ai nostri giorni¹¹.

Gli esseri umani hanno anche la propensione a obbedire all'autorità e spesso a farlo anche quando viene chiesto loro di fare cose terribili¹². La più parte ha difficoltà a credere di appartenere a coloro che obbedirebbero agli ordini commettendo delle atrocità. Mentre è vero che *alcune* persone che hanno la forza di resistere all'autorità, laddove è giusto lo fanno, non è vero che tutti coloro che pensano di rientrare in quella categoria siano così eccezionali come pensano. Infatti, in un famoso esperimento psicologico, che ha dimostrato questa tendenza a obbedire all'autorità, alcuni soggetti che avevano pensato bene di se stessi rimasero scioccati nello scoprire di avere eseguito gli ordini. Uno di loro cominciò a chiamarsi "Eichmann"¹³, in riferimento ad Adolf Eichmann il quale, durante il processo, si difese [dichiarando] di stare obbedendo agli ordini¹⁴.

Un esperimento persino più indicativo di come gente comune possa velocemente commettere azioni barbariche è l'esperimento della prigione di Stanford¹⁵. In questo esperimento, a ventiquattro studenti volontari del tutto sani, furono assegnati a caso i ruoli di guardie o di prigionieri in una falsa prigione ubicata nei sotterranei del Dipartimento di psicologia di Stanford. Entrambi i gruppi si adattarono piuttosto velocemente ai loro rispettivi ruoli, con le "guardie" che umiliavano e torturavano psicologicamente i "prigionieri". Il trattamento dei "prigionieri" diventò

terribile a tal punto che l'esperimento dovette essere interrotto prematuramente dopo soltanto sei giorni.

Ho messo in evidenza come gli esseri umani non sono né così intelligenti né così bravi come spesso credono di essere. Tutto questo non vuole negare che ci siano anche delle qualità positive. Per esempio, possiamo (anche se non lo facciamo sempre) avanzare ragioni di grado superiore rispetto agli altri animali. Possiamo provare empatia e agire di conseguenza (come anche alcuni animali fanno). Mi sono concentrato sulle qualità negative non per negare l'esistenza degli aspetti positivi, ma per evidenziare ciò che viene ignorato nella concezione generale della nostra specie¹⁶. Inoltre, il lato oscuro è il più primitivo. Per evitare le sue manifestazioni, bisogna compiere notevoli sforzi nell'educare le persone, nel costruire e nel mantenere circostanze e istituzioni che inibiscano questi sbandamenti morali ai quali essi sono propensi.

Homo Perniciosus

Gli esseri umani potrebbero superare gli altri animali rispetto alle loro facoltà intellettive, ma sorpassiamo le altre specie anche rispetto alle nostre potenzialità distruttive. Molti animali fanno del male, ma noi siamo la specie più letale che abbia mai abitato il nostro pianeta. È significativo che non facciamo riferimento a *questa* impareggiabile caratteristica nell'identificare noi stessi. È evidente che siamo *Homo Perniciosus* – un essere pericoloso e distruttivo¹⁷.

In ciò che segue, illustrerò prima di tutto quanto danno gli umani rechino. Considererò tre tipologie di un simile danno: nei confronti degli altri umani; nei confronti degli animali; e nei confronti sia degli esseri umani sia degli animali mediante il danno [provocato] all'ambiente. Sebbene sia impossibile, ovviamente, fornire un elenco completo delle potenzialità che l'umano ha di distruggere, ho intenzione di esaminare un'ampia gamma di casi e di fornire alcuni esempi.

Disumanità nei confronti degli umani

Gli esseri umani hanno da sempre danneggiato altri esseri umani. Le prime forme di distruzione si verificavano su scala relativamente picco-

la, se non altro perché c'erano pochi individui all'inizio della storia della nostra specie. I mali inflitti erano, con molta probabilità, aggressioni o omicidi compiuti da singoli individui o piccoli gruppi nei confronti di singoli individui o di piccoli gruppi. In altre parole, il portato complessivo [della loro] devastazione sarebbe stato molto simile a quella visibile oggi in alcune specie di primati non umani.

Sebbene gli umani continuino a infliggere questi tipi di danni, quando oggi pensiamo alla distruzione che *Homo sapiens* semina, siamo più propensi a pensare prima di tutto a una distruzione su larga scala. La nostra specie ha ucciso milioni di altri uomini in guerre e altre atrocità di massa, quali la schiavitù, le epurazioni e i genocidi.

Il numero è aumentato, in parte a causa della forte espansione del numero di coloro che sono da uccidere, in parte perché le capacità distruttive sono significativamente cresciute. Detto ciò, è allarmante quanto possano essere letali gli umani armati in modo primitivo.

Diverse centinaia di milioni di uomini sono state uccise in omicidi di massa. Nel ventesimo secolo, i genocidi includono quelli contro gli Herero nell'Africa tedesca del Sud-Ovest; gli Armeni in Turchia; gli ebrei, i rom e i sinti in Germania e nell'Europa occupata dal nazismo; i tutsi in Ruanda; i musulmani bosniaci nell'ex Jugoslavia. Altri omicidi di massa del ventesimo secolo furono quelli perpetrati da Mao Zedong, Joseph Stalin, Pol Pot e i khmer rossi. Ma questi non furono affatto i primi. Nel tredicesimo secolo, Genghis Khan, per esempio, fu responsabile dell'omicidio dell'11,1% degli abitanti della terra durante il suo regno¹⁸.

Numeri così alti non devono escludere i dettagli raccapriccianti su come queste morti sono state provocate e sulle sofferenze che le vittime hanno patito prima di morire. Alcuni uomini ne hanno uccisi altri facendoli a pezzi, accoltellandoli, impiccandoli, picchiandoli, decapitandoli, sparando, facendoli morire di fame o di freddo, soffocandoli, annegandoli, schiacciandoli, asfissinandoli, avvelenandoli o bombardandoli.

Qualche volta le vittime vengono uccise una alla volta mentre altre volte in un'unica azione di massa. Benché talvolta l'omicidio si sia verificato a distanza laddove la sofferenza può essere camuffata dal carnefice, in altre occasioni tocca da vicino; il killer, coperto di sangue e

fatte saltare le teste delle sue vittime, continua nel suo intento distruttivo provocando ancora vittime.

Gli omicidi di massa non sono certamente l'unica tipologia di danno inflitta dalla nostra specie. Ci sono omicidi di portata inferiore ma ci sono [anche] altre barbarie oltre l'omicidio. Gli umani stuprano aggrediscono, frustano, mutilano, marchiano, rapinano, riducono in schiavitù, torturano e tormentano altri esseri umani. Vengono inflitte punizioni brutali a causa di crimini effettivamente compiuti, a volte semplicemente a causa delle posizioni religiose o politiche, della razza o dell'etnia, dell'orientamento o delle pratiche sessuali.

Ci sono i cosiddetti "delitti d'onore" e le mutilazioni perpetrate per la violazione effettiva o sospetta di rigide norme. Gli esseri umani hanno offerto sacrifici umani alle loro divinità.

È difficile cogliere la profondità e la molteplicità delle barbarie. Consideriamo, per esempio, il caso di René de Permentier, un ufficiale belga del Congo nel 1890:

Fece abbattere tutti i cespugli e gli alberi attorno alla sua casa... così che dal suo portico potesse usare i passanti per esercitarsi nel tiro a bersaglio. Se nel cortile, che le prigioniere avevano spazzato, trovava una foglia, ordinava la decapitazione di una dozzina di loro. Se nel bosco trovava un sentiero non ben tenuto, avrebbe ordinato l'uccisione di un bambino nel villaggio più vicino¹⁹.

O consideriamo cosa fu fatto ad Ahmad Qabazard, un diciannovenne del Kuwait trattenuto dagli iracheni. I suoi genitori furono avvertiti che sarebbe stato presto liberato. Quando sentirono un'auto avvicinarsi, si recarono alla porta:

Quando Ahmad uscì dall'auto, si accorsero che le sue orecchie, il suo naso e i genitali erano stati tagliati. Uscì fuori dall'auto con gli occhi nelle mani. Poi gli iracheni gli spararono una volta nello stomaco e una volta in testa, e dissero alla madre di assicurarsi di non spostare il corpo per tre giorni²⁰.

I miliziani del Congo tagliarono la carne di alcune vittime ancora vive e obbligarono loro a mangiarla, un'esperienza macabramente nota come "autocannibalismo"²¹. Altre pratiche includono l'asportazione del feto dall'utero per poi farlo mangiare ai suoi amici, inserire l'estremità di un fucile AK-47 nella vagina e premere il grilletto²². Quasi ogni anno, i combattenti della *Lord's Resistance Army* «colpiscono a morte centinaia di persone saccheggiandone i villaggi e rapendone i bambini»²³.

In alcuni contesti il rapimento dei bambini è il primo passo per renderli bambini-soldati. Talvolta sono costretti a uccidere i membri della loro famiglia²⁴ o di altre, di solito in modi raccapriccianti. In un caso, a un ragazzo fu detto di pestare a morte il bambino di una donna che conosceva²⁵. Se i coscritti rifiutano gli ordini vengono brutalmente picchiati e persino uccisi. L'indottrinamento è un'altra componente del loro "allenamento". Si stima che ci siano attualmente circa trecentomila bambini soldati nei conflitti in Asia, in Africa, in America e altrove²⁶.

In altre situazioni coloro che sono stati rapiti sono stati venduti in schiavitù. Sono stati allontanati dai loro familiari e talvolta mandati molto lontano, spesso in condizioni fetide e sovraffollate nelle quali molti hanno perso la vita. Sono soggetti a percosse, stupri e altri oltraggi. Né l'interesse commerciale degli schiavi significa che non venissero uccisi. Una volta, 133 schiavi ancora vivi vennero buttati in mare su ordine del capitano che li aveva assicurati per £30 dollari ciascuno²⁷.

Alcuni pensano che la schiavitù non venga più praticata. Ma persiste persino in alcune giurisdizioni in cui è considerata illegale²⁸. In alcuni paesi, le ragazze sono ancora vendute per scopi sessuali. Una giovane della Cambogia, Long Pross, rapita e obbligata a prostituirsi ha raccontato del modo in cui veniva picchiata e soggetta a elettroshock. Subì due aborti. Quando il secondo le lasciò molto dolore, implorò di potere riposare. In risposta, il suo "protettore" le cavò l'occhio destro²⁹.

Ora, si potrebbe obiettare che per quanto terribili siano queste azioni, è una minoranza a comportarsi effettivamente così. In risposta a questo pensiero consolatorio, bisogna considerarne pochi altri, meno confortanti. In primo luogo, alcuni dei danni che gli umani infliggono ad altri esseri umani non sono così aberranti come uno potrebbe pensare. Per

esempio, c'era un tempo in cui il possesso degli schiavi era diffuso. I commercianti di schiavi potrebbero essere stati una piccola minoranza, ma i proprietari erano di gran lunga più comuni. Lo stupro rimane diffuso ancora oggi. Probabilmente gli stupratori sono una minoranza, ma non è una minoranza trascurabile.

In secondo luogo, anche quando le persone non sono perpetratori spesso hanno facilitato le efferatezze commesse da altri. Potrebbero, per esempio, supportare la tortura o le punizioni cruente, o che i poliziotti discriminino altre persone sulla base della loro razza, della religione, del sesso, o dell'orientamento, o chiedere al governo di implementare tali misure pratiche e politiche. Moltissimi sostengono una visione del mondo nella quale il delitto d'onore fiorisce, o nella quale i terroristi sono salutati come eroi. Talvolta la facilità del male deriva non dal sostenerlo ma dalla stupidità, dalla creduloneria, dal dogma o da altri atti sbagliati. Consideriamo, per esempio, i cosiddetti "idioti utili", quei benintenzionati che supportano una causa senza comprendere quanto sia veramente malvagia. I benintenzionati dell'est che simpatizzarono con i sovietici sono esempi comuni. Molti di loro sarebbero stati sconvolti dalla brutalità e dalle repressioni perpetrate dall'Unione Sovietica, ma la loro ingenuità li ha accecati rispetto alle realtà del regime. Forse le situazioni più tragiche sono quelle nelle quali dei benintenzionati causano inavvertitamente persino più sofferenza. Per esempio, è evidente che l'attenzione dei media occidentali sulle amputazioni [perpetrate] in Sierra Leone le abbia effettivamente incoraggiate da parte di coloro che cercavano l'attenzione dei media³⁰.

In terzo luogo, non dovremmo dimenticare con quanta facilità persone comuni abbiano assunto comportamenti spregevoli. Una situazione di questo tipo si può trovare nelle file di persone che si avventano nei negozi per degli articoli in saldo o dei prodotti con disponibilità limitata. Alla fine del 1998 negli Stati Uniti, Furby (un pupazzo di pezza) fu il pupazzo più richiesto della stagione e i clienti sgomitavano per comprarne uno. Una donna in fila «fu schiacciata alla porta, le sue braccia graffiate in modo grave»³¹.

In un altro negozio una ragazzina di tredici anni ha riportato che quando prese Furby, una donna le prese le «mani e gliele masticò» per costringerla a lasciarlo³². Il problema della folla violenta di acquirenti è ricorrente³³. Un anno, un dipendente di Wal-Mart in Valley Stream, a New York, fu calpestato a morte dai clienti che si erano fiondati in negozio per fare affari³⁴.

Né questo è il peggior tipo di comportamento della folla. I Lynch mobs, che si mobilitano per uccidere, sono esempi noti. I soggetti di questa folla inferocita erano spesso stati membri «rispettabili» della società. Nel 1672 nell'Aia, i fratelli De Witt furono massacrati. L'intenzione della folla era di impiccarli, ma «vennero così spietatamente attaccati che morirono prima di raggiungere il patibolo. I loro corpi furono poi appesi per i piedi, messi a nudo, e letteralmente fatti a pezzi»³⁵. Il filosofo Baruch Spinoza «restò sbalordito da queste barbarie, perpetrate non da una qualche banda errante di ladri, ma da una folla di cittadini che comprendeva i rispettabili membri della società piccolo borghese»³⁶.

Sebbene questo specifico esempio e alcuni degli altri che ho fornito appartengano al passato, non si può certamente ritenere che la potenzialità distruttiva più devastante dell'essere umano sia limitata al passato. Ci sono molte prove del danno continuo che gli umani recano³⁷. Inoltre, i riferimenti storici sono spesso validi per il presente e per il futuro. Ciò che le persone hanno fatto nel passato fornisce un segnale del tipo di cose che le persone sono capaci di compiere in certe circostanze. Talvolta circostanze simili riemergono. Una delle ragioni del perché l'olocausto sia così scioccante fu che esso fu pensato e implementato da ciò che era ritenuta una società civile. È ingiustificatamente ottimistico pensare che una civiltà non possa ricadere in tali barbarie. Abbiamo visto prima, quando ho descritto il lato oscuro della natura umana, alcuni degli aspetti del carattere umano che rendono questo possibile. Pertanto, è troppo conveniente convincersi che siano poche le persone malvage responsabili di atti dei quali il resto dell'umanità è incapace. Qualche volta è soltanto una fortuna morale che evita che qualcuno diventi un genocida, per esempio.

Infine, la portata distruttiva dell'umano si dispiega gradualmente e non tutta implica le più terribili atrocità. Ci sono molti altri danni minori e a volte quotidiani che gli esseri umani infliggono ai loro simili. Dicono bugie, rubano, tradiscono, parlano male, non mantengono le confidenze e le promesse, violano la privacy, agiscono in modo ingrato, ambiguo, impulsivo e infedele. Come risultato un bene viene perso o danneggiato, i sentimenti violati, la confidenzialità perduta, la fiducia tradita, ci si sente feriti interiormente. Non si tratta di omicidi, mutilazioni, torture e rapine ma, nonostante ciò, sono dolori che spesso cambiano profondamente la vita. Nei casi più estremi le vittime se la tolgono a causa di questo dolore, ma non è necessario raggiungere quel livello per suscitare la nostra riprovazione morale.

Sebbene gli umani abbiano un senso di giustizia e le società rispondano spesso alle ingiustizie per punire, per rettificare ed evitare future occorrenze, troppo spesso essa prevale. Per esempio, la maggior parte degli autori responsabili delle peggiori efferatezze della storia ha vissuto liberamente la sua vita senza pene. Il 49% ha continuato a vivere fino alla morte naturale e un ulteriore 11% ha goduto di una pensione pacifica. In aggiunta, per l'8% l'unica pena è stata l'esilio³⁸. Consideriamo, ancora, il numero degli stupri non riportati, degli omicidi irrisolti, e di altri crimini per i quali nessuno viene condannato. Spesso coloro che detengono informazioni e coloro i quali si rifiutano di tollerare il cattivo comportamento di persone potenti pagano un caro prezzo³⁹. Spesso i malfattori agiscono impuniti⁴⁰.

Non dovremmo perdere di vista la miriade di ingiustizie più piccole. Uno di questi responsabili fu l'anatomista Henry Gray, il quale minimizzava sistematicamente il ruolo del suo collaboratore e illustratore, Henry Carter, nella produzione di ciò che divenne noto come Gray's Anatomy⁴¹. Un altro fu Selman Waksman il quale riuscì con successo a sottrarre al suo studente Albert Schatz il merito per la scoperta della streptomicina. Il Dr. Waksman, e non Dr. Schatz, vinse il premio Nobel per la scoperta⁴². Nonostante i molti tentativi di rettificare l'ingiustizia, il Dr. Schatz morì senza ottenere il riconoscimento che gli spettava.

I “cattivi ragazzi” finiscono regolarmente primi. Mancano degli scrupoli che forniscono loro un freno interiore, mentre i freni esterni sono o assenti o inadeguati.

Brutalità nei confronti dei “bruti”

Ogni anno gli umani infliggono indicibili sofferenze e morti a miliardi di animali e la stragrande maggioranza di loro ne è profondamente complice. Oltre 63 miliardi di pecore, maiali, bovini, cavalli, capre, cammelli, bufali, conigli, polli, papere, oche, tacchini e altri animali simili sono macellati ogni anno per [ragioni di] consumo⁴³. Inoltre, circa 103,6 miliardi di animali acquatici vengono uccisi per usi alimentari e non alimentari⁴⁴. La somma di questi numeri – oltre 166 miliardi – non rappresenta il numero totale degli animali uccisi annualmente nelle industrie che producono carne animale. Sono esclusi centinaia di milioni di polli maschi che vengono abbattuti dalle industrie di pollame perché incapaci di produrre le uova. Sembra non esserci alcuna stima del numero di uccisioni annuali a livello *globale*. Ci sono delle stime per alcune specifiche nazionalità e regioni, inclusi gli Stati Uniti (260 milioni⁴⁵) e l'Unione Europea (330 milioni⁴⁶).

Le cifre ufficiali sulla macellazione non includono i cani e i gatti che vengono mangiati in Asia. È più difficile qui ottenere dei numeri affidabili, ma un calcolo stabilisce un valore annuale tra i 13 e i 16 milioni di cani e circa 4 milioni di gatti⁴⁷. Allo stesso modo sono escluse le “catture accidentali” – animali come tartarughe, delfini, squali, uccelli di mare che finiscono catturati nelle reti anche quando non sono intenzionalmente cacciati. Non ci sono cifre attendibili sul numero di animali uccisi accidentalmente, ma un sottoinsieme di questa tipologia di cattura, quelli eliminati in mare, ammonta a circa oltre 5 milioni di animali marini⁴⁸.

Le morti della stragrande maggioranza di questi animali sono dolorose e angoscianti. Gli umani uccidono in una varietà di modi milioni di polli maschi. Negli Stati Uniti la maggior parte viene risucchiata ad alta velocità verso una piastra che talvolta è elettrica⁴⁹. Altrove vengono uccisi per soffocamento o schiacciamento o, nel Regno Unito, mediante gas o macerazione istantanea⁵⁰. I polli da carne e le galline ovaiole esaurite

sono sospese a testa in giù in nastri trasportatori e le loro gole tagliate, i maiali e altri animali sono picchiati e scioccati per costringerli a muoversi verso i macelli, dove verrà loro tagliata la gola o saranno picchiati, qualche volta dopo essere stati storditi ma qualche volta no.

Gli animali marini non se la passano meglio. Questi vengono di solito soffocati a morte una volta fuori dall'acqua, ma soffrono anche durante il tragitto verso la superficie. I pesci rapidamente trascinati [a galla] dai pescherecci risentono del trauma barometrico. Nel loro corpo si formano bolle di gas che provocano forti dolori. Anche le vesciche natatorie si gonfiano. «Talvolta la pressione è così alta che i loro stomaci e intestini sono buttati fuori dalla bocca o dall'ano. Anche gli occhi si storcono e sono spinti in fuori»⁵¹. I pesci catturati su scala minore, con esca e filo, risentono del trauma dell'amo dal momento che lottano per la loro vita. Ad alcuni umani piacerebbe credere che i pesci non sentano dolore, ma questa finzione consolatoria, fatta valere per i mammiferi, si indebolisce alla luce dei fatti⁵². Le morti dei delfini, mammiferi altamente intelligenti, potrebbero essere persino peggiori. Quando non sono catturati accidentalmente ma piuttosto la preda intenzionale del pescatore, vengono guidati verso insenature dove poi sono arpionati.

La sofferenza degli animali per mano dell'uomo non si limita al momento in cui i secondi uccidono i primi. I polli, per esempio, sono allevati in gabbie a batteria dagli spazi estremamente confinati. Non possono spiegare le ali o muoversi intorno. Non possono svolgere nessuna delle attività, quale fare il bagno nella polvere, che compiono istintivamente. Stanno, con non poca scomodità, in un pavimento inclinato di fil di ferro. Poiché tali condizioni danneggiano gli uccelli e li portano a beccarsi gli uni con gli altri, i polli destinati all'allevamento sono sbeccati con una lama incandescente. Quando la produzione di uova di una batteria si riduce, le galline sono stipate e trasportate ai macelli.

I vitelli da carne e le scrofe da parto sono confinate in spazi talmente piccoli che per tutta la durata della loro vita possono a malapena muoversi. Le mucche vengono nutrite con l'ormone della crescita per aumentare la produzione di latte, ma questo spesso causa mastiti – infiammazioni dolorose delle mammelle. Gli esseri umani mutilano vari

animali, compresi i maiali e i bovini tagliandone la coda, castrandoli, rimuovendone le corna, marchiandoli, il tutto senza anestesia. Gli animali sono spesso trasportati da camion per lunghissime distanze e spediti in condizioni anguste e ripugnanti per essere poi macellati nelle rispettive destinazioni.

La produzione di cibo non è affatto l'unico contesto nel quale gli animali sono maltrattati. È difficile sapere quanti milioni di animali siano utilizzati in esperimenti scientifici⁵³ ogni anno, ma un calcolo conservativo suggerisce che sono almeno 115 milioni⁵⁴. Nonostante l'impegno delle "tre R" in scienza – sostituzione (*replacement*), riduzione (*reduction*) e raffinatezza (*refinement*) – almeno alcune nazionalità stanno in verità *aumentando* il numero di animali utilizzati ogni anno⁵⁵.

Sono stati svolti molti esperimenti raccapriccianti. È difficile restituire un quadro completo delle torture che gli animali hanno subito, ma alcuni esempi illustrano alcune delle efferatezze compiute sugli animali. Ci fu un tempo in cui gli animali sarebbero stati dissezionati mentre erano pienamente coscienti⁵⁶. Nei più recenti anni Sessanta, animali coscienti erano soggetti a microonde d'urto che causavano loro l'ingrossamento della lingua, l'indurimento della pelle e, se le temperature erano alte abbastanza, la morte⁵⁷. In quel decennio e nei successivi, le scimmie venivano esposte a dosi massicce di radiazioni dalle forze armate statunitensi, che provocavano loro «convulsioni, instabilità, cadute, vomito, il torcersi in un'apparentemente interminabile e futile ricerca di una posizione comoda»⁵⁸.

Sono stati inflitti anche traumi psicologici. Nell'ambito di un noto esperimento infame (*[in]famous*), cuccioli di scimmia venivano separati dalle loro madri, provocando, sia per la madre che per il cucciolo, livelli severi di stress. Vennero poi privati di qualsiasi contatto con gli altri esseri viventi. Le madri furono sostituite da manichini che facevano esplodere i cuccioli con l'aria, o li scuotevano fino a fargli sbattere i denti, catapultarli dalle gabbie, o pugnalarli con le punte⁵⁹. Le femmine "allevate" in questo modo venivano poi forzatamente messe incinte. Una volta avuti i loro cuccioli, si rivelavano incapaci – non sorprende – di occuparsi di loro, e invece li aggredivano, li mutilavano e persino li uccidevano⁶⁰.

Secondo i criteri etici attuali, molti di tali esperimenti non riceverebbero l'approvazione delle commissioni di ricerca sugli animali. Tuttavia, i criteri in corso permettono ancora agli esseri umani di recare danni significativi, inclusa la morte, agli animali. Per esempio, i test per la tossicità (sia per le medicine e sia per i cosmetici) sono compiuti anche laddove il risultato previsto o atteso è la morte, di solito preceduta dalle sofferenze che accompagnano l'itinerario alla morte da avvelenamento. Altri animali sono geneticamente modificati per sperimentare la degenerazione dei neuroni motori⁶¹ o, come nei "topi oncologici"⁶², per sviluppare il cancro. Gli esseri umani eseguono anche interventi sugli animali per produrre cavie su cui sperimentare condizioni dolorose, come la sciatica⁶³, causano sintomi simili a un ictus in molti animali, inclusi ratti, conigli, gatti, cani e scimmie⁶⁴. Sottopongono gli animali a sostanze quali l'etanolo⁶⁵, le metanfetamine⁶⁶ e agli effetti che queste sostanze hanno su di loro. Coloro che compiono tali esperimenti ricevono acclamazioni dalla maggior parte dei loro simili.

Rispetto ai casi in cui la crudeltà è inflitta con indifferenza, persino peggiori sono i casi in cui la crudeltà è compiuta per divertimento. Pensiamo all'adescamento dei tori, degli orsi, dei tassi e di altri animali. L'animale adescato viene legato a un palo e poi attaccato dai cani per il piacere degli spettatori umani. I combattimenti dei galli, i combattimenti dei cani e le corride continuano persino oggi.

Anche altri "sport" infliggono sofferenza e morte agli animali anche laddove questo non è l'obiettivo. I cavalli vengono frustrati in pista per invogliarli a correre più veloce. Gli sono iniettate droghe per farli performare meglio, spesso illegalmente. Si rompono spesso le ossa mentre corrono e sono infine abbattuti⁶⁷. Alcuni cavalli molto anziani o deboli per correre sono spediti nei macelli. Altri animali che soffrono a causa del divertimento degli umani sono quelli confinati negli zoo o fatti esibire al circo. Anche quegli animali con i quali gli esseri umani hanno i legami più stretti – gli animali da compagnia come cani e gatti – non sono immuni dai comportamenti maligni su scala colossale. Alcuni esseri umani li confinano in spazi piccoli, li picchiano, e sbagliano a farli muovere o a nutrirli adeguatamente. Le possibilità di violenza sono infinite. Per

esempio, Henry Morton Stanley, il famoso esploratore del XIX secolo, tagliò la coda del suo cane, la cucinò e gliela diede in pasto⁶⁸. Terribili crudeltà persistono nei nostri tempi. Nell'agosto 2006, una donna in Inghilterra tentò di annegare un cucciolo nell'acqua bollente. Il cucciolo sopravvisse a quell'attentato e fu poi lasciato morire, [morte] che richiese «forse fino a una settimana»⁶⁹. Recentemente un uomo ha ucciso un cane cucinandolo al forno⁷⁰, e un altro ha decapitato il gatto con un machete⁷¹. Ci sono migliaia di altri episodi simili.

Milioni di cani e di gatti sono abbandonati ogni anno. Nei canili nei quali sono mandati, la stragrande maggioranza viene uccisa perché non si riesce a trovare una casa per loro⁷². È sorprendente che nel contesto di così tanti animali domestici non voluti, gli esseri umani li facciano riprodurre attivamente, visto che ciò incrementa il problema. Qualche volta queste attività di incrocio sono informali e in piccola scala. Un problema molto più ampio, comunque, sono i cosiddetti “allevamenti canili” (o “allevamenti di gatti”), che producono un gran numero di animali spesso cresciuti in condizioni povere e senza la giusta attenzione. Lo scopo è di massimizzare i profitti per gli allevatori mentre si dà scarsa, se non del tutto assente, attenzione al benessere degli animali.

La propensione per gli animali “di razza” reca anche sofferenza. Molti di questi animali soffrono per problemi congeniti che compromettono la loro capacità di respirare, rendono la colonna vertebrale vulnerabile alle lesioni, o le loro anche alla displasia⁷³, per esempio. Altre bizzarre preferenze estetiche portano i cani ad avere la coda o le orecchie tagliate, spesso senza anestesia. Si privano spesso anche degli artigli per la comodità degli esseri umani con cui dividono la casa.

Questi tipi di danni non includono l'insieme degli altri modi nei quali la nostra specie diffonde miseria. Per esempio, in Asia, gli orsi sono munti per la loro bile, una sostanza ancora usata nella “medicina” tradizionale, anche se non c'è nessuna evidenza medica dimostrata. Per facilitarne la raccolta, gli orsi vivono rinchiusi in “gabbie di schiacciamento” nelle quali non possono stare in piedi o muoversi. In queste condizioni i muscoli si atrofizzano e impazziscono. Il catetere causa loro dolore, le ferite possono infettarsi portando spesso alla morte.

Ancora più diffuso dell'abuso degli orsi è l'industria della pelliccia. Le vittime sono visoni, volpi, conigli, cani, gatti e altri animali. Molti di questi sono cresciuti in allevamenti di pelliccia in condizioni che causano loro molte sofferenze. Vengono poi uccisi affinché gli esseri umani possano indossarne le pelli. Alcuni sembrano pensare che la moda sia una buona ragione per fare soffrire o morire gli animali.

Tossici per l'ambiente

Alcuni dei danni causati agli altri animali umani e non umani passano per gli effetti devastanti che gli esseri umani hanno sull'ambiente. Per gran parte della storia umana, la portata del danno è stata locale. I gruppi defecavano nelle loro immediate vicinanze. Negli ultimi secoli l'impatto della nostra specie è aumentato esponenzialmente e la minaccia è adesso di dimensioni globali. Tale minaccia è il prodotto di due fattori correlati – la crescita esponenziale della popolazione combinata con il significativo aumento degli effetti negativi pro capite. Quest'ultimo è il risultato dell'industrializzazione e dell'aumento dei consumi.

Ciò implica livelli mai visti di inquinamento. I rifiuti sono rilasciati in enormi quantità nell'aria, nei fiumi, nei laghi e negli oceani, con ovvie conseguenze per quegli umani e quegli animali che ne respirano l'aria, vivono vicino una sorgente acquifera, o prelevano acqua da quelle fonti. Le emissioni di anidride carbonica stanno avendo un "effetto serra", portando al surriscaldamento globale. Ne segue, il progressivo scioglimento dei ghiacciai, l'innalzamento dei livelli del mare, il cambiamento climatico. Lo scioglimento dei ghiacciai sta privando alcuni animali del loro habitat naturale. L'alzamento dei mari mette in pericolo le comunità costiere e minaccia di travolgere le piccole isole di bassa quota, come Nauru, Tuvalu e le Maldive. Un tale scenario sarebbe naturalmente devastante per i loro cittadini e gli altri abitanti. L'assottigliamento dello strato di ozono espone le specie che abitano il pianeta a livelli più forti di raggi ultravioletti. Gli esseri umani stanno occupando le regioni selvagge, portando all'estinzione di animali (e piante). La distruzione delle foreste pluviali contribuisce al riscaldamento globale rimuovendo alberi che aiuterebbero a contenere l'aumento dei livelli di diossido di carbonio.

Alcuni certamente negano che gli esseri umani stiano provocando almeno alcuni degli effetti negativi sull'ambiente. Ad ogni modo, non è questo il posto – e io non sono la persona – per argomentare contro i negazionisti del cambiamento climatico. Coloro che negano che gli esseri umani stiano avendo un effetto deleterio sull'ambiente potrebbero semplicemente escludere tali danni. La nostra specie è talmente distruttiva anche senza questi danni che la seconda premessa può facilmente sopravvivere a tale esclusione. Al contrario, coloro che riconoscono che gli esseri umani stiano danneggiando l'ambiente possono semplicemente aggiungere questo alla lista precedente⁷⁴.

La premessa normativa

Abbiamo visto che gli esseri umani sono responsabili di un'enorme quantità di sofferenza e di morte. Avendo dimostrato la verità della seconda premessa, mi volgo adesso alla prima premessa dell'argomento morale di tipo misantropico per l'antinatalismo:

Abbiamo il (presunto) dovere di desistere dal portare al mondo nuovi membri di una specie che causa (ed è probabile che continuerà a farlo) un'ampia quantità di dolore, di sofferenza e di morte.

La prima cosa che occorre notare su questa premessa è ciò che essa non afferma. Non afferma che dovremmo *abbattere* i membri di una specie pericolosa. Né che abbiamo il dovere di *impedire agli altri* di portare al mondo nuovi membri di una specie pericolosa. L'affermazione è assai più modesta. Essa indica che bisognerebbe desistere dal portare esseri simili al mondo. Affinché questa premessa sia vera non è necessario che ogni singolo membro della specie causi dolore, sofferenza e morte. Per vedere perché le cose stanno così, consideriamo un altro presunto dovere: il dovere di non guidare se il semaforo è rosso. Abbiamo quest'obbligo perché guidare quando il semaforo è rosso è pericoloso, sebbene tale condotta non provochi sempre un danno.

La premessa normativa è neutra rispetto al fatto che la specie in questione sia la nostra o un'altra. A tal proposito è interessante notare con

quanta convinzione si accetterebbe la premessa se la specie *non* fosse umana. Immaginiamo, per esempio, che alcuni allevino una specie di animali non umani tanto distruttiva (nei confronti degli umani e degli altri animali) quanto la specie umana. Ci sarebbe una generale e condivisa condanna di coloro che allevano questi animali. Oppure immaginiamo che alcuni scienziati replichino, e mettano in circolo un virus che causa tanta sofferenza e morte quanto quella che gli umani recano. Ancora, ci sarebbe poca esitazione nel condannare un simile comportamento⁷⁵.

La domanda allora è se faccia differenza [il fatto che] la specie altamente distruttiva sia la nostra. Nel dare una risposta affermativa, alcuni potrebbero sostenere che c'è qualcosa di paradossale nell'affermare che abbiamo il dovere di desistere dal portare al mondo membri di una specie che è dannosa per sé stessa. C'è, da questo punto di vista, qualcosa di strano nel richiamare il dolore causato agli esseri umani da parte dei loro simili come ragione per desistere dal crearli. In altre parole, l'argomento misantropico sembra essere in conflitto con quello filantropico. Se i membri della specie *sapiens* meritano di essere protetti dal danno allora non sono così pericolosi da non doverli replicare. E se sono tanto cattivi quanto la seconda premessa suggerisce, allora non dovremmo considerare il danno che recano a se stessi come rilevante nella prima premessa. Questa linea argomentativa fallisce. In primo luogo, il danno che *homo sapiens* causa agli esseri umani è soltanto una parte del danno che gli umani compiono. Siamo estremamente nocivi anche per le altre specie. Quindi, anche se potessimo non citare il male che gli umani recano ai loro simili, per gli scopi dell'argomento morale e misantropico, la tesi sarebbe ancora sostenibile a causa della portata del danno che gli umani causano agli animali. Questo certamente implica che gli interessi degli animali siano moralmente rilevanti. Ci sono argomenti molto forti per questa conclusione ma non li discuterò qui⁷⁶.

In secondo luogo, è un errore confondere le nostre attitudini nei confronti delle vittime e le nostre attitudini nei confronti dei perpetratori – anche quando le vittime sono anche perpetratori. La raccomandazione di mantenere queste attitudini separate non è inusuale. Nelle società civilizzate si è d'accordo che ci sono dei limiti a ciò che potremmo fare

anche nei confronti dei peggiori perpetratori, non consideriamo i perpetratori di minore portata. Coloro che torturano o che stuprano le loro vittime prima di ucciderle non sono soggetti a un trattamento simile da parte dello Stato (almeno nelle società civilizzate). Questo perché il perpetratore rimane moralmente rilevante nonostante le sue azioni e, da questo punto di vista, ci sono dei limiti a ciò che possiamo fare nei confronti di esseri moralmente rilevanti. La separazione delle attitudini non si limita al contesto delle punizioni. Una donna può essere colpevole di avere aggredito fisicamente suo figlio, ma questo non significa che non dovremmo preoccuparci delle aggressioni fisiche che subisce dal marito, o che non dovremmo occuparci della violenza che lui subisce da parte di altri. Dovremmo preoccuparci del danno inflitto persino a coloro che infliggono un danno agli altri. Questo punto diventa ancora più importante quando vengono imposte pene più grandi a dei perpetratori di minore entità. L'argomento filantropico e l'argomento misantropico non sono quindi incompatibili. Possiamo credere sia che sarebbe meglio se gli umani non subissero il dolore di esistere sia che non ci fossero umani a infliggere dolore.

Ora, si potrebbe obiettare che ciò che è strano dell'argomento morale misantropico sia il modo particolare mediante il quale raccomanda di evitare il dolore. Evitare di danneggiare gli esseri umani evitando gli esseri umani stessi. Questa obiezione avrebbe maggiore forza se ci fossero prospettive ragionevoli di ridurre la capacità distruttiva degli esseri umani a livelli trascurabili alquanto tempestivamente e poi garantire che non salga nuovamente. Se fosse [questo] il caso allora si potrebbe affermare che invece di evitare gli umani dovremmo ridurre la loro potenzialità distruttiva. Nei fatti, tuttavia, non possiamo aspettarci che la componente distruttiva dell'umano venga *mai* ridotta a un simile livello. La natura umana è troppo fragile e le circostanze che tirano loro fuori il peggio sono troppo pervasive e con un'alta probabilità di rimanere tali. Anche dove si possono realizzare delle istituzioni che tengano a freno i peggiori eccessi della nostra specie, esse rimangono sempre vulnerabili all'entropia morale. È un'utopia ingenua pensare che una specie tanto distruttiva quanto la nostra smetterà – o quasi, ma smetterà – di essere distruttiva.

Sono troppo pessimista? Dopo tutto, si dice che i tassi di violenza stiano costantemente diminuendo e adesso ce ne sono molte di meno rispetto a quante se ne verificavano ai tempi della preistoria⁷⁷. Questa traiettoria non soppianta il pessimismo implicito nell'argomento misantropico. Finora, è soltanto il *tasso* di violenza a essere diminuito. Ormai le persone hanno meno probabilità rispetto a prima di subire violenza⁷⁸. Ma la *quantità* di sofferenza e di morte inflitta è complessivamente aumentata, prima di tutto perché ci sono molte più persone a infliggere e a soffrire dolore per mano altrui. Non creare nuovi esseri umani significherebbe che ce ne saranno di meno a essere danneggiati e dunque, complessivamente, meno dolore. Mentre i tassi di violenza sono importanti, la somma totale di violenza è importante almeno quanto la decisione di generare nuovi esseri. Ci sarebbe meno violenza se ci fossero meno umani. Anche se restringessimo la nostra attenzione al tasso di violenza, il suo valore potrebbe ancora aumentare. Considerata la natura di *homo sapiens*, non possiamo presumere che questa tendenza sia inflessibile. Anche se mettessimo da parte quella preoccupazione, i tassi attuali sono lontani dall'essere trascurabili nonostante la loro riduzione. Anche se non fosse ingenuo credere che nel lungo periodo le potenzialità distruttive potrebbero essere ridotte a livelli trascurabili, sarebbe comunque inaccettabile portare al mondo nuovi esseri umani che nel frattempo causerebbero molto dolore, sofferenza e morte.

Un presunto dovere

Se il mio argomento finora è corretto, allora si presume che abbiamo il dovere di desistere dal portare al mondo nuovi esseri umani. È possibile disfarsi di questa supposizione?

Coloro che rispondono di sì, potrebbero suggerire che mentre le potenzialità distruttive degli umani creano il presupposto, tale presupposto può essere superato dal bene che gli stessi umani compiono. Una versione alternativa sostiene che il bene è abbastanza diffuso da potere *regolarmente* (anche se non sempre) vincere l'ipotesi anti-procreativa; considererò prima questa idea.

Tanto più regolarmente un presupposto può essere confutato, tanto meno chiaro è che un presupposto sia effettivamente tale. Tuttavia, l'i-

potesi contro la generazione di nuovi membri di una specie così distruttiva come la nostra deve sicuramente essere [un'ipotesi] forte. Perciò, a coloro che la ritengono regolarmente superabile spetta l'onere della prova e dimostrare che l'umanità compie abbastanza bene da oltrepassare tutto il danno che causa. Non sono ottimista sul fatto che questo onere possa essere affrontato.

Certamente in merito al trattamento degli animali, la bilancia pesa fortemente a nostro sfavore. Sebbene sia vero che alcuni compiono del bene nei confronti degli animali, gran parte di questo consiste semplicemente nel mettere loro in salvo dal maltrattamento degli altri umani. Tali benefici non possono essere usati per compensare il male dell'*Homo perniciosus*. Se la nostra specie non ci fosse a infliggere dolore, questi benefici non sarebbero necessari. Certamente gli umani conferiscono qualche altro vantaggio, per esempio le cure dal veterinario per i loro animali da compagnia. Ma il numero di animali che le ricevono e la quantità di bene compiuta è di gran lunga superata dal male che gli umani compiono nei [loro] confronti.

La nostra specie elargisce più benefici per i suoi simili di quanto facciano per le altre. Tuttavia, mi sembra chiaro che il bene che compiono non sia sufficiente a oltrepassare il presunto dovere contro la generazione di nuovi esseri. Non ci potrebbero essere argomenti convincenti per provare ciò a coloro che la pensano diversamente. Si possono tuttavia fare una serie di considerazioni a supporto del mio giudizio. In ultimo, queste considerazioni mostrano che coloro che pensano che l'ipotesi anti-procreativa sia vinta non riescono a dimostrare che sia così.

Prima di tutto, i vantaggi che gli umani forniscono agli altri umani devono compensare non solo il danno recato loro ma anche quello causato agli animali, e questi danni sono enormi. Quando i livelli di distruzione sono così alti, la quantità di benefici che si dovranno dimostrare per eliminare il presunto dovere è immensa. Se i pro-natalisti ritengono infatti che il bene che gli umani compiono superi le terribili atrocità che ho descritto, allora abbiamo bisogno di qualche dettaglio esplicito. Approssimativamente quanto bene supera lo smembramento di un essere vivente? Quanto bene supera gli stupri di massa? Quanto i genocidi in

Ruanda o le purghe di Stalin? È quando si ricordano concretamente tali atrocità piuttosto che parlarne astrattamente come del «male che gli umani compiono» che l'affermazione secondo la quale queste efferatezze sono superate si rivela indecente.

Inoltre, abbiamo bisogno di capire cosa significa che il bene supera il male. Potrebbe non essere così semplice come sembra. Per esempio, immaginiamo di avere scoperto che se si concepisse un bambino, da adulto questi ucciderà qualcuno. Quante vite dovrebbe salvare durante il corso della sua esistenza (che non sarebbero altrimenti state salvate) questa persona potenziale per superare l'ipotesi di non portarlo al mondo? Dubito che quel numero sia due o qualcosa di simile.

Questo esempio indica che la nozione di «bene che supera il male» è più complicata di come all'apparenza potrebbe sembrare. Ora, si obietterà forse che questo caso particolare rappresenta una semplice analogia rispetto al problema in questione. Che le cose stiano o meno così, si può fare lo stesso identico discorso per il caso considerato. Pertanto, una specie che in un certo periodo uccide n -miliardi di animali umani e non-umani non si redimerebbe salvando nello stesso arco di tempo n -migliaia + 1 di vite. Forse alcuni utilitaristi, in ciascuno dei casi menzionati, sosterrrebbero che salvare una sola vita in più sarebbe sufficiente per compensare le vite spente. Tuttavia, gli utilitaristi non si impegnano in tale direzione e qualsiasi forma di utilitarismo adottata risulterebbe semplicistica. Una visione più sfumata riconoscerebbe che di solito (anche se non sempre) uccidere ha effetti secondari anche peggiori rispetto a fallire nel salvarne delle altre. Un omicida, per esempio, incute più paura di una persona che non riesce a salvare nessuna delle vite che potevano essere salvate. I non-utilitaristi avrebbero ulteriori ragioni per accettare una concezione più complicata di ciò che si considera per «bene che supera il male». Per loro, considerazioni come la violazione dei diritti potrebbero avere un costo morale che non viene compensato salvando poche più vite di quante se ne perdono. Almeno da un punto di vista non utilitaristico, ci potrebbe essere una soglia di dolore superata la quale nessuna quantità di bene potrà compensarlo. E se ci fosse una tale soglia, gli esseri umani probabilmente la supererebbero.

Ancora, alcuni benefici sono discutibili per stabilire se il presupposto [anti-procreativo] venga battuto. Per comprendere quali sono, consideriamo due intersezioni distinte:

- 1 (a) benefici per coloro che già esistono;
- (b) benefici per le persone future che verranno portate a esistenza solo se il presunto dovere contro la loro generazione verrà eliminato.
- 2 (a) ottenere un beneficio evitando il dolore;
- (b) ottenere un beneficio donando qualche bene (intrinseco).

I benefici compresi tra l'intersezione di 1(b) e 2(a) sono discutibili⁷⁹. Lo sono in quanto quelli che rientrano in questa intersezione possono essere raggiunti in due modi: (1) ignorando il presupposto [di non generare] e generando persone che eviteranno il danno; (2) rimettendosi all'ipotesi [non generativa] e non portando al mondo le persone che subiranno il danno. Per questo motivo, questi non sono benefici netti derivanti dalla procreazione di nuovi esseri umani. Ciò significa che non rappresenterebbero un vantaggio rispetto alla situazione che risulterebbe dall'ipotesi [contraria] di non generare nuovi esseri umani. Pertanto, non dovrebbero essere presi in considerazione nel decidere se tale presunto dovere sia superato o no.

Almeno nelle condizioni attuali, la generazione di ogni nuovo individuo o di ogni nuovo gruppo di individui non produce benefici con la stessa quantità in cui produce danni. Considerate le attuali dimensioni della popolazione e i livelli attuali di consumo, ogni nuovo individuo o gruppo di individui aumenta esponenzialmente la quantità di sofferenza e di morte negli animali e, attraverso l'impatto ambientale, il danno provocato ai suoi simili (e agli [altri] animali). Tale danno in più causato da ciascun umano generato potrebbe essere impercettibile ma è pur sempre una somma che quando si aggiunge alle altre impercettibili, diventa percepibile. Tuttavia, la somma di ogni nuovo individuo o gruppo di individui non apporta benefici. La maggior parte del bene compiuto poteva essere raggiunto da meno persone. Perciò, anche se non sempre generare nuovi esseri comporta un danno netto, è certamente un danno netto quando la popolazione umana è abbastanza numerosa (e distruttiva).

Per queste ragioni rifiuto l'idea che si possa superare *con regolarità* l'ipotesi antiprocreativa. In risposta, coloro che pensano di poterla superare potrebbero ripiegare su una versione meno ambiziosa di questa visione – e cioè, che tale presupposto possa *occasionalmente* essere oltrепassato. Pertanto, i procreatori potenziali potrebbero essere d'accordo che l'umanità sia in generale una specie molto pericolosa. Tuttavia, potrebbero sostenere che è molto più probabile che la loro prole potenziale compirà abbastanza bene e poco male per eliminare il presunto dovere antiprocreativo⁸⁰.

Dipende da ciò che consideriamo essere «abbastanza bene e poco male», potrebbe essere vero per *alcuni* (un piccolo numero) individui potenziali. Possiamo comunque aspettarci con certezza che la maggior parte dei procreatori potenziali non riterrà che la sua prole potenziale rientrerà in questa categoria. L'attitudine ottimista, insieme alla tendenza a giustificare che l'azione che si vuole compiere produrrà un bene maggiore, condurrà la maggioranza dei procreatori potenziali (o almeno la vasta maggioranza di coloro che pensano prima di procreare) alla conclusione che il presunto dovere dell'argomento misantropico verrà battuto nel loro caso. La stragrande maggioranza di loro si sbaglierà. Coloro che ne dubitano dovrebbero considerare gli effetti distruttivi che ciascuno ha sugli animali e sull'ambiente. Abbiamo visto che ben oltre 166 miliardi di animali vengono uccisi ogni anno per essere consumati o nelle industrie che forniscono tale consumo. La stragrande maggioranza degli abitanti sul pianeta sta contribuendo a questi omicidi e alla sofferenza che li precede. Con l'eccezione dell'India, dove una significativa parte degli abitanti non mangia carne⁸¹, negli altri paesi solo una minima parte è vegetariana o vegana⁸². Ciò significa che, in media, ogni consumatore di carne è responsabile per le morti (e le sofferenze) di almeno ventisette animali ogni anno⁸³ – che ammonta ad almeno 1690 animali lungo tutto il corso della vita⁸⁴. Si tratta di una stima per difetto, ma, nonostante ciò, rappresenta molta distruzione per un singolo individuo.

Ogni nuovo individuo ha anche un impatto sull'ambiente e perciò su quegli esseri senzienti che risentono [di tale] danno. Nei Paesi sviluppati, l'impatto di ogni singolo individuo è notevole. Negli Stati Uniti, per esem-

pio, una persona produce in media 28,6 tonnellate di CO² all'anno⁸⁵. Nei Paesi in via di sviluppo le emissioni pro-capite sono più basse, ma non sono pari a zero. In Bangladesh e in India, le medie annuali di emissioni di anidride carbonica di una singola persona corrispondono, rispettivamente, a 1.1 e a 1.8 tonnellate⁸⁶. Ogni nuovo bambino contribuirà quindi all'inquinamento ambientale. Un pronatalista obietterà forse che non potremo aspettarci che la presenza di un nuovo essere vivente non abbia *nessuno* impatto sull'ambiente [ma] che alcuni di questi sono accettabili. Qualsiasi sia la forza di questo argomento, viene indebolita dall'aumento del numero di umani. Quante più persone ci sono e tanto meno giustificabile sarà aggiungere un ulteriore incremento del danno ambientale. I Paesi in via di sviluppo hanno spesso un elevato tasso di natalità rispetto ai Paesi sviluppati. In queste nazionalità gli individui avranno difficoltà a giustificare le loro continue procreazioni.

L'umanità è un disastro morale. Ci sarebbe stata molta meno devastazione se non ci fossimo mai evoluti. Meno esseri umani ci saranno in futuro, meno devastazione ci sarà.

Conclusione

Gli argomenti antinatalisti variano nella portata delle loro conclusioni. Nella sua forma più radicale l'antinatalismo si oppone nei confronti di qualsiasi procreazione, ma versioni più moderate rifiutano soltanto alcuni casi specifici.

Gli argomenti filantropici generano una conclusione radicale. Essa sostiene che venire al mondo è sempre un male. Dal momento che questo male è effettivamente grave, almeno da alcuni punti di vista, è sempre sbagliato avere figli. (Altre versioni potrebbero permettere un certo tipo di procreazione in quanto parte di un piano che elimini gli esseri umani dall'esistenza⁸⁷).

La conclusione dell'argomento misantropico è che è potenzialmente sbagliato avere figli. È possibile che questo presupposto venga talvolta confutato. Ho sostenuto che le persone penseranno di poterlo superare molto più spesso di quanto effettivamente accada e che è veramente difficile, se non impossibile, sapere quando questo presunto dovere sia infatti superato. Tuttavia, si può ancora affermare che ci sono circo-

stanze nelle quali un nuovo essere umano produrrà abbastanza bene da oltrepassare il male causato.

Quando l'argomento misantropico viene considerato insieme a quello filantropico scopriamo che il rifiuto della procreazione, specialmente nelle circostanze attuali, è quasi sempre determinato da più fattori.

Appendice

Dal cattivo al brutto: considerazioni (anti)estetiche

Le persone tendono a considerare la nascita di un bambino qualcosa di bello. Ma ci sono buone ragioni per ritenere che sia vero il contrario – e cioè che generare nuove persone è un disastro [anche] dal punto di vista estetico. Queste riflessioni (anti)estetiche non costituiscono un argomento forte contro la procreazione. Queste riflessioni – che in un certo senso sono misantropiche⁸⁸ – si possono però aggiungere agli argomenti morali che ho già avanzato. Almeno alcune di esse sembrano fornire delle ragioni per avere *meno* figli sebbene questi non supportano la conclusione che non dovrebbero averne affatto.

Il parto difficilmente è invitante. Non è una bella sensazione: la donna di solito non prova nessun divertimento e non è piacevole nemmeno per il bambino. Né sembra molto bello. Plutarco lo descrive così:

Poiché non c'è niente di così imperfetto, di così indifeso, di così nudo, di così informe, di così disgustoso, di osservare un uomo nascere, al quale solo, si potrebbe quasi dire, la natura non ha concesso nemmeno un passaggio pulito alla luce; ma macchiato di sangue, sporco e somigliante più a uno appena ucciso che a uno appena nato, egli è un oggetto che nessuno [vuole] toccare, o sollevare, o baciare, o abbracciare eccetto colui che lo ama con affetto naturale⁸⁹.

Agostino di Ippona (o, secondo alcuni, Bernardo di Chiaravalle) ci ricorda che “*Inter faeces et urinam nascimur*” – siamo nati tra le feci e le urine (o, in modo più colloquiale, tra la merda e la piscia). La nostra [porta di ingresso] nel mondo è localizzata tra gli orifici dai quali sono evacuate le feci e le urine. Rabbi Akavya ben Mahalalel fa risalire la bruttezza al

momento del concepimento o prima. Questi afferma che ciascuno dovrebbe ricordare di venire «da una putrida goccia» [di sperma]⁹⁰.

Inoltre, ogni nuovo bambino produrrà una enorme quantità di scorie lungo il corso della vita. Una persona produce in media circa 2066 ml di urina⁹¹ e almeno 100 grammi⁹² di feci ogni giorno. Questo ammonta a circa 754 litri di urina e ad almeno 36,5 kg di feci all'anno. Lungo tutta la vita, una persona⁹³ espelle circa 50,969 litri di urina e più di 2467 kg di feci.

Considerata la popolazione attuale⁹⁴, la produzione annuale di urina supera di gran lunga i 5 trilioni di litri. L'intestino umano al momento contribuisce a più di 256 miliardi di chilogrammi di feci all'anno. Dal momento che la popolazione è in crescita la quantità aumenta ogni anno. Tenendo conto di simili cifre, il contributo complessivo di un nuovo essere umano potrebbe sembrare trascurabile. Ma il totale di tredici cifre è certamente la somma delle decisioni di molti individui di creare più produttori di urine e di feci.

Queste non sono le uniche scorie. Una donna espelle in media 14,97 litri di sangue mestruale durante il periodo di fertilità⁹⁵, e un uomo eiacula in media 11,08 litri di sperma tra la pubertà e la morte⁹⁶. È più difficile calcolare la quantità di muco nasale o di saliva, solo una parte dei quali viene espulsa. Alle secrezioni umane si aggiungono i miliardi di fogli di carta igienica sporca, fazzoletti, tamponi e assorbenti. Non tutte le emissioni umane sono solide o liquide. Dalla pubertà in avanti, il corpo tende a fare cattivo odore e bisogna profumarlo per evitare il disgusto olfattivo. Ma la spiacevole realtà dei rifiuti umani deve essere nascosta dalla buona società. [Questi] stessi atti sono tipicamente tenuti nascosti in modo diverso in base alla tipologia di scoria in questione. (Molte persone si sentono libere di espettorare sul marciapiede o in altri posti pubblici, ma il resto di noi ha una cattiva opinione su di loro). Ciò che sopraggiunge dai vari orifizi umani deve essere riposto discretamente. La bellezza fisica è statisticamente un'eccezione. Poche sono le persone belle anche se la maggior parte di esse non sono ripugnanti. Ma la natura segue una [sua] entropia estetica. L'acne, una vera e propria piaga estetica, si manifesta principalmente – per una crudele ironia – nella parte del corpo più visibile a tutti: il viso. Perdiamo i capelli [nel

punto] dove si vedono meglio – sulla parte superiore della testa – mentre crescono nei posti meno attraenti: dalle narici e dalle orecchie, per esempio. Il grasso si accumula. I seni e i glutei si afflosciano. La pelle [invecchia]. La vecchiaia che avanza non è uno spettacolo piacevole. Infine, il corpo che si decompone è così ripugnante, sia visivamente che olfattivamente, che dobbiamo nascondere meticolosamente questi effetti ai nostri sensi eliminando con cura i morti.

I rifiuti e i resti umani non sono il nostro unico attacco estetico. La nostra specie sporca e fa rumore. Emette fumo dalle industrie, dalle auto e dalle sigarette, produce enormi quantità di spazzatura. Meno esseri umani ci sono, meno bruttezza ci sarà.

In risposta a queste considerazioni estetiche, si potrebbe obiettare che la bruttezza, come la bellezza, è negli occhi di chi guarda, per questo gli argomenti estetici sono troppo personali per essere invocati a supporto dell'antinatalismo. Ovviamente i giudizi estetici differiscono. Ma il grado di disaccordo varia a seconda dell'ambito. Per quanto riguarda le scorie, il declino fisico e la decomposizione del corpo, c'è un ampio accordo, almeno tra coloro che non sono più neonati. Gli effluvi del corpo sono un rifiuto – qualcosa che deve essere scartato, non esteticamente ammirato. Nessuno desidera o è felice dinnanzi alla vista dell'acne o alla deturpazione o putrefazione del corpo. Sembrano esserci buone ragioni per avere una reazione negativa piuttosto che una positiva o addirittura neutra dinnanzi a tale vista (anche se in altre situazioni le risposte estetiche sono spesso inappropriate). Anche se non potremmo criticare quei pochi che non hanno una reazione negativa di fronte ai rifiuti del corpo umano, tuttavia potremmo ancora riconoscere che per la maggior parte di coloro che li reputano sgradevoli, la presenza di rifiuti di tale portata offre dei giudizi estetici contro la generazione di nuove persone.

Una seconda risposta possibile potrebbe essere concedere questi giudizi (anti)estetici ma negare che il quadro complessivo sia negativo. In altre parole, si potrebbe essere d'accordo nel sostenere che gli esseri umani producono molti elementi di scarto ma il loro contributo estetico è complessivamente positivo. In alcune circostanze ciò non è del tutto sbagliato – per esempio il lavoro di alcuni artisti e compositori produce un risulta-

to estetico significativamente positivo. Tuttavia, è molto difficile vedere in che modo l'essere umano possa raggiungere valori estetici abbastanza apprezzabili da superare i secchi di effluvi che ciascuno produce.

Generare bruttezza non è sempre sbagliato ma tanti più umani ci sono a inquinare la terra, tanto più vigorosamente i giudizi estetici si opporranno alla creazione di ulteriore sporcizia. A volte alcune riflessioni estetiche confluiscono in quelle morali. Per esempio, laddove le società sono troppo povere per fornire strutture sanitarie e per processare i rifiuti di un numero eccessivo di persone, potrebbero esserci delle effettive ragioni di carattere morale per desistere dal creare nuovi facitori di rifiuti in quanto la loro creazione imporrebbe indebite misure/oneri per coloro che già esistono.

Pochi sono i genitori potenziali che valutano l'impatto estetico dei loro figli potenziali. Ma di quanti produttori in più di escrementi e di urina, di flatulenza, di sangue mestruale e di sperma, di sudore, di muco, di vomito e di pus abbiamo ancora bisogno? Quanti altri rifiuti umani occorre smaltire? Quanti altri cadaveri dobbiamo seppellire? Le cose andrebbero esteticamente meglio se ci fossero meno persone⁹⁷.

Note

¹ Nell'appendice alla fine di questo capitolo propongo alcune considerazioni estetiche contro la procreazione.

² Una variante di questo argomento si concentrerebbe sulla natura umana piuttosto che su cosa gli umani facciano. Certamente c'è una stretta connessione tra queste due versioni. I comportamenti umani potrebbero essere presi come prova della natura imperfetta dell'umanità, e la sua natura imperfetta spiegherebbe parzialmente il suo pessimo comportamento. Pertanto, la differenza tra le due versioni è perlopiù una questione di focus o di enfasi.

³ Questo non significa negare che la visione del mondo religiosa non raccomandi umiltà alla nostra specie – ma lo fa soltanto rispetto a Dio.

⁴ Alcuni animali potrebbero superarci in *alcune* capacità cognitive, ma a conti fatti nessuno lo fa.

⁵ Si veda, per esempio, Dan Ariely, *Predictably Irrational* (Revised and Expanded Edition) (New York: HarperCollins, 2009); Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow* (London: Penguin, 2011).

⁶ Consideriamo l'esempio di Joe DiMaggio, a proposito del quale ci siamo chiesti

come mai lui, «ritiratosi dal liceo e la cui lettura preferita fossero i fumetti di Superman, un uomo che era un padre disgustoso, un marito infedele e violento con la moglie... una persona che non ha mai avuto una giornata di lavoro significativa negli ultimi 47 anni della sua vita, enormemente vanitoso, meschino e diffidente – è diventato una star americana?» La risposta che ci siamo dati è semplice: «Sapeva colpire, lanciare e correre con una grazia leggiadra, e quando non poté fare più queste cose... Beh, lui stava benissimo in giacca e cravatta» (Daniel Okrent, «Say It Ain't So, Joe», *Time*, November 20, 2000, p. 74).

⁷ Nel momento in cui scrivo, l'ultimo esempio è rappresentato dall'isteria apocalittica di coloro i quali temevano che il mondo sarebbe finito il 21 dicembre 2012. Il governo russo lasciò una dichiarazione, affermando che «aveva avuto accesso ai metodi di monitoraggio di ciò che stava accadendo sul pianeta terra» e che «poteva affermare con sicurezza che il mondo non stesse finendo a dicembre». Si veda Ellen Barry, «In Panicky Russia, It's Official: End of World Is Not Near», in *New York Times*, 1 Dicembre 2012, consultato il 2 dicembre 2012, <https://www.nytimes.com/2012/12/02/world/europe/mayan-end-of-world-stirs-panic-in-russia-and-elsewhere.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 12.9.2023].

⁸ Solomon E. Asch, «Studies of Independence and Conformity: I. A Minority of One Against a Unanimous Majority», in *Psychological Monographs* 70, no. 9 (1956): pp. 1-70.

⁹ Rod Bond e Peter B. Smith, «Culture and Conformity: A Meta-Analysis of Studies Using Asch's (1952b, 1956) Line Judgement Task», in *Psychological Bulletin* 119, no. 1 (1996): pp. 111-137.

¹⁰ Steven T. Katz, *The Holocaust in Historical Context*, Vol. 1: *The Holocaust and Mass Death Before the Modern Age* (New York: Oxford University Press, 1994), pp. 403-404.

¹¹ Sharon LaFraniere, «African Crucible: Cast as Witches, Then Cast Out», in *New York Times*, 15 novembre 2007, consultato il 15 novembre 2007, <https://www.nytimes.com/2007/11/15/world/africa/15witches.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 12.9.2023].

¹² Stanley Milgram, *Obedience to Authority* (New York: Harper Torchbooks, 1974).

¹³ Ivi, p. 54.

¹⁴ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Penguin Books, 1965).

¹⁵ Philip Zimbardo, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil* (New York: Random House, 2007).

¹⁶ Naturalmente, gli psicologi e tutti coloro che hanno studiato la mente umana sono consapevoli dei difetti che ho indicato. Il problema è che le loro scoperte non hanno fatto vacillare l'autocompiacimento degli esseri umani.

¹⁷ Proviamo diniego per le nostre capacità distruttive. Quando gli umani si com-

portano in tutti quei modi terribili che descriverò, li definiamo “disumani”. Tale comportamento è ancora così rampante nella storia umana che la negazione del prefisso ‘dis-’ in ‘disumano’ corrisponde di fatto alla negazione delle nostre pretese (o, più modestamente, delle nostre aspirazioni) su ciò che significa essere umano. Non indica una deviazione rispetto al modo in cui le specie effettivamente agiscono. È singolarmente ironico che quando gli umani agiscono male – e anche quando si comportano male nei confronti degli animali – diciamo che questi stanno agendo come degli animali, e cioè *brutalmente*. Quando utilizzo i termini “disumano” e “brutale”, li sto usando ironicamente.

¹⁸ «Population Control, Marauder Style», in *New York Times*, 6 novembre 2011, consultato l'8 novembre 2011, <https://www.nytimes.com/2011/11/06/opinion/sunday/population-control-marauder-style.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

¹⁹ Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1998), p. 234.

²⁰ Julie Flint, *Observer*, March 3, 1991, citato in Jonathan Glover, *Humanity: A Moral History of the Twentieth Century* (New Haven, CT: Yale Nota Bene, 2001), p. 32.

²¹ Nicholas Kristof, «The Grotesque Vocabulary in Congo», in *New York Times*, 11 febbraio 2010, consultato l'11 febbraio 2010, <https://www.nytimes.com/2010/02/11/opinion/11kristof.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

²² Jeffrey Gettleman, «The World's Worst War», in *New York Times*, 15 dicembre 2012, consultato il 16 dicembre 2012, <https://www.nytimes.com/2012/12/16/sunday-review/congos-never-ending-war.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

²³ *Ibidem*.

²⁴ Neil G. Boothby e Christine M. Knudsen, «Children of the Gun», in *Scientific American*, Giugno 2000, p. 43.

²⁵ «Midnight's Children», *Harper's Magazine*, Agosto 2004, p. 23.

²⁶ Boothby e Knudsen, «Children of the Gun», pp. 40-45.

²⁷ Adam Hochschild, *Bury the Chains: The British Struggle to Abolish Slavery*, (London: Macmillan, 2005), pp. 79-80. (Uno degli schiavi sopravvisse aggrappandosi a una fune della nave e tornando in barca senza essere notato).

²⁸ Lydia Polgreen, «Court Rules Niger Failed by Allowing Girl's Slavery», *New York Times*, 28 ottobre 2008, consultato il 24 dicembre 2012, <https://www.nytimes.com/2008/10/28/world/africa/28niger.html> [il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023]

²⁹ Nicholas Kristof, «If This Isn't Slavery, What Is?», *New York Times*, 4 gennaio 2009, consultato il 24 dicembre 2012, <https://www.nytimes.com/2009/01/04/opi->

nion/04kristof.html [Il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

³⁰ Sierra Leone Truth and Reconciliation Commission, *Witness to Truth*, 2004.

³¹ Jo Thomas, «What's Furry, Literate and, Judging by Events, Indispensable?», *New York Times*, 11 dicembre 1998, consultato il 25 dicembre 2012, <https://www.nytimes.com/1998/12/11/us/what-s-furry-literate-and-judging-by-events-indispensable.html> [Il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

³² *Ibidem*.

³³ Michael Barbaro, «Attention Holiday Shoppers: We Have Fisticuffs in Aisle 2», in *New York Times*, 25 novembre 2006, consultato il 27 novembre 2006, <https://www.nytimes.com/2006/11/25/business/25shop.html> [Il link riportato nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

³⁴ Robert D. McFadden e Angela Macropoulos, «Wal-Mart Employee Trampled to Death», in *New York Times*, 29 novembre 2008, consultato il 1° dicembre 2008, <https://www.nytimes.com/2008/11/29/business/29walmart.html> [Il link nella traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

³⁵ Steven Nadler, *Spinoza: A Life* (New York: Cambridge University Press, 1999), p. 306.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Per un esempio più recente di omicidi di massa, si veda «Murder Most Pointless», in *Time*, 5 luglio 1999, p. 14.

³⁸ Il resto (32%) fu imprigionato, giustiziato, assassinato, ucciso in battaglia o si tolse la vita. Matthew White, *The Great Big Book of Horrible Things* (New York: W.W. Norton & Co., 2012), p. 534.

³⁹ Si veda, per esempio, Nicholas Kulish, «Speculation Surrounds Case of Albanian Whistle-Blower's Death», in *New York Times*, 8 ottobre 2008, consultato l'8 ottobre 2008.

⁴⁰ Per esempio, Simon Romero e Taylor Barnes, «In Brazil, Officers of the Law, Outside the Law», in *New York Times*, 9 gennaio 2012, consultato il 10 gennaio 2012, <https://www.nytimes.com/2012/01/10/world/americas/in-parts-of-brazil-militias-operate-outside-the-law.html> [il link della traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

⁴¹ Ruth Richardson, *The Making of Mr. Gray's Anatomy: Bodies, Books, Fortune, Fame*, (New York: Oxford University Press, 2008).

⁴² Peter Pringle, «Notebooks Shed Light on an Antibiotic's Contested Discovery», in *New York Times*, 11 giugno 2012, consultato il 14 giugno 2012, <https://www.nytimes.com/2012/06/12/science/notebooks-shed-light-on-an-antibiotic-discovery-and-a-mentors-betrayal.html> [Il link della traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

⁴³ Questi dati provengono dalla Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Alimentazione e l'Agricoltura (FAO). Secondo queste statistiche nel 2010, il numero degli animali macellati appartenenti a queste e ad altre categorie correlate, ammonte-

rebbe a 63,544,184,849. Si veda faostat.fao.org, consultato il 4 dicembre 2012.

⁴⁴ Questa cifra si riferisce al 2009 e si basa sulla stima della FAO secondo cui quell'anno furono "pescate" 145.1 milioni di tonnellate di vita animale acquatica (*The State of the World Fisheries and Aquaculture* [Rome: Dipartimento FAO per la Pesca e l'Acquacultura, 2010] e presuppone che «il peso medio di un animale marino» è di circa 1.4 kg (si veda <http://adaptt.org/killcounter.htm> consultato il 4 dicembre 2012). È degno di nota che agenzie ufficiali come la FAO non calcolano il numero degli animali, ma stimano soltanto il peso delle catture. Gli animali acquatici, da questo punto di vista, non sono esseri senzienti individuali ma piuttosto mera biomassa).

⁴⁵ Michael C. Appleby, Joy A. Mench, e Barry O. Hughes, *Poultry Behaviour and Welfare* (Wallingford, UK: CABI Publishing, 2004), p. 184.

⁴⁶ Questa cifra viene citata nella circolare dell'Unione Europea: «Questions and Answers on the proposal for the protection of animals at the time of killing», circolare/08/574, Bruxelles, 18 settembre 2008, consultato il 19 dicembre 2012, <https://www.eubusiness.com/topics/agri/animals-slaughter.01> [il link della traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

⁴⁷ «How Many Dogs and Cats Are Eaten in Asia?», in *Animal People*, Settembre 2003, consultato il 19 dicembre 2012, <http://www.animalpeoplenews.org/03/9/dogs.catseatenAsia903.html>

⁴⁸ *The State of the World Fisheries and Aquaculture*, 83-84, cita una cifra di 7 milioni di tonnellate. Sulla media del peso degli animali marini citati, questo ammonta a circa 5 miliardi di animali.

⁴⁹ Appleby, Mench e Hughes, *Poultry Behaviour and Welfare*, p. 184.

⁵⁰ Ivi, pp. 184-186.

⁵¹ Victoria Braithwaite, *Do Fish Feel Pain?* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 177.

⁵² *Ibidem*. Per il dolore inflitto dagli ami, si veda pp. 164-168.

⁵³ Sono scettico riguardo al valore della sperimentazione animale, ma anche se uno pensasse che questa pratica fosse giustificabile per il bene della nostra specie, sarebbe ancora il caso di dire che se non ci fossero esseri umani questi danni non sarebbero inflitti agli animali.

⁵⁴ Katy Taylor, Nicky Gordon, Gill Langley, e Wendy Higgins, «Estimates for Worldwide Laboratory Animal Use in 2005», in *Alternatives to Laboratory Animals*, 26 (2008): pp. 327-342.

⁵⁵ Ingrid Torjesen, «Animal Experiments Rose in 2011 Despite Coalition Pledge to Reduce Them», in *British Medical Journal*, 345 (2012): e4728.

⁵⁶ Si veda, per esempio, Kathryn Shevelow, *For the Love of Animals: The Rise of the Animal Protection Movement* (New York: Henry Holt, 2008), p. 144.

⁵⁷ Deborah Blum, *The Monkey Wars* (New York: Oxford University Press, 1995), p. 82.

⁵⁸ Ivi, p. 83.

⁵⁹ Ivi, p. 90.

⁶⁰ Ivi, p. 91.

⁶¹ Mark E. Gurney et al., «Motor Neuron Degeneration in Mice that Express a Human Cu, Zn Superoxide Dismutase Mutation», in *Science* 264, no. 5166 (1994): pp. 1772-1775.

⁶² Alun Anderson, «Oncomouse Released», in *Nature* 336, no. 6197 (1988): p. 300.

⁶³ Si veda, per esempio, Peter M. Grace, Mark R. Hutchinson, Jum Manavis, Andrew A. Somohyi, e Paul E. Rolan, «A Novel Animal Model of Graded Neuropathic Pain: Utility to Investigate Mechanisms of Population Heterogeneity», in *Journal of Neuroscience Methods* 193 (2010): pp. 47-53.

⁶⁴ Juliana Casals et al., «The Use of Animal Models for Stroke Research: A Review», in *Comparative Medicine* 61, no. 4 (2011): pp. 305-313.

⁶⁵ Si veda, per esempio, Kathryn L. Gatford, Penelope A. Dalitz, Megan L. Cock, Richard Harding, e Julie A. Owens, «Acute Ethanol Exposure in Pregnancy Alter the Insulin-like Growth Factor Axis of Fetal and Maternal Sheep», in *American Journal of Physiology – Endocrinology and Metabolism*, 292 (2007): e494-e500.

⁶⁶ Si veda, per esempio, Kelly J. Clemens, Jennifer L. Cornish, Glenn E. Hunt, and Iain S. McGregor, «Repeated Weekly Exposure to MDMA, Methamphetamine or their Combination: Long-term Behavioural and Neurochemical Effects in Rats», in *Drug and Alcohol Dependence* 86 (2007): pp. 183-190.

⁶⁷ Si veda, per esempio, Walt Bogdanich, Joe Drape, Dara L. Miles, and Griffin Palmer, «Mangled Horses, Maimed Jockeys», in *New York Times*, 24 marzo 2012, consultato il 25 marzo 2012, <https://www.nytimes.com/2012/03/25/us/death-and-disarray-at-americas-racetracks.html> [il link della traduzione è stato consultato il 14.9.2023].

⁶⁸ Hochschild, *King Leopold's Ghost*, p. 196.

⁶⁹ <http://www.pet-abuse.com/cases/10007/EN/UK/> (consultato il 17 dicembre 2012).

⁷⁰ <http://www.pet-abuse.com/cases/16982/WI/US/> (consultato il 17 dicembre 2012).

⁷¹ <http://www.pet-abuse.com/cases/16970/WA/US/> (consultato il 17 dicembre 2012).

⁷² È molto difficile determinare quanti milioni di cani e di gatti vengono uccisi ogni anno nei rifugi animali perché non possono essere ospitati. L'Associazione Ummana Americana stima che negli Stati Uniti il numero è di circa 3.7 milioni per anno e afferma che questo «dato rappresenta una statistica generalmente accettata che è ampiamente utilizzata da molte organizzazioni per il benessere animale, inclusa la Società Americana per la Prevenzione della Crudeltà sugli Animali (ASPCA)». (<http://www.americanhumane.org/animals/stop-animal-abuse/fact-sheets/animal-shelter-euthanasia.html> ultima consultazione il 4 dicembre 2012). Tuttavia, il Consiglio Nazionale per lo Studio e la Politica degli Animali Domestici, che nel

1997 ha condotto il sondaggio su cui si basano queste cifre, constata che «non è possibile utilizzare queste statistiche per stimare il numero degli animali che entrano nei rifugi negli Stati Uniti, o il numero di quelli sottoposti a eutanasia su base annuale» perché «i centri di raccolta di questi dati potrebbero non rappresentare un campionamento casuale dei rifugi degli U.S.», (<https://www.petpopulation.org/statsurvey.html> consultato il 4 dicembre 2012).

⁷³ Nicola Rooney e David Sargan, *Pedigree Dog Breeding in the UK – A Major Welfare Concern?* (RSPCA, 2009).

⁷⁴ Ci sono studiosi di etica ambientale i quali ritengono che il danno ambientale sia moralmente rilevante di per sé, indipendentemente dagli effetti sugli umani e sugli animali. Ciò è una posizione controversa che non accetto. Coloro che la sostengono possono aggiungerla alla lista dei danni (moralmente rilevanti) che gli umani recano.

⁷⁵ Alcuni possono obiettare che queste altre specie non producono così tanto bene come gli umani e perciò non sono uguali. Valuterò dopo se il bene che gli umani compiono possa battere la presunzione di non crearne di altri.

⁷⁶ Questi argomenti sono stati avanzati in dozzine di libri e di articoli. Si veda, per esempio, Peter Singer, *Animal Liberation* (New Revised Edition) (New York: Avon Books, 1990), e David DeGrazia, *Taking Animal Seriously* (New York: Cambridge University Press, 1996).

⁷⁷ Le prove e gli argomenti a questo scopo sono stati presentati con notevole dettaglio in Steven Pinker, *The Better Angels of our Nature: The Decline of Violence in History and its Causes* (London: Allen Lane, 2011).

⁷⁸ Lo stesso non può essere vero degli animali. Sebbene alcuni, come cani e gatti, sono trattati meglio di come venivano trattati nel passato, altri animali, perlopiù gli animali da allevamento, oggi sono trattati peggio di quanto accadesse prima. L'allevamento intensivo e la sofferenza che ne segue è un prodotto degli ultimi decenni.

⁷⁹ Se si accetta l'asimmetria, allora i benefici dell'intersezione 1(b) e 2(b) sono anch'essi opinabili.

⁸⁰ È piuttosto raro per le persone pensare che i loro figli produrrebbero un netto danno mentre i figli degli altri un netto beneficio.

⁸¹ Esistono stime variabili sul numero di vegetariani in India. Qui prenderò in considerazione una stima generosa del 42% della popolazione (R. Mehta et al., «Annex II: Livestock, Industrialization, Trade and Social-Health-Environment Issues for the Indian Poultry Sector», Food and Agricultural Organization, Giugno 2002, consultato il 15 gennaio 2013, <https://www.fao.org/3/CA1201EN/ca-1201en.pdf> [il link della traduzione è diverso da quello riportato da Benatar e rimanda alla versione pdf del testo]).

⁸² Non ci sono dati per calcolare i vegetariani nel mondo. Ce ne sono per alcuni

paesi sviluppati, dove le stime sono comprese tra 1% e il 9%. (Si veda Matthew B. Ruby, «Vegetarianism: A Blossoming Field of Study», in *Appetite* 58 [2012]: 142). Per i miei scopi assumerò che il 5% del mondo (non tenendo conto dell'India) è vegetariano o vegano. Questa è sicuramente una sovrastima dal momento che il tasso di vegetariani nei paesi in via di sviluppo (sempre non tenendo dell'India) è probabile che sia più basso.

⁸³ Questo calcolo considera una popolazione globale di 7,021,836,029 e la popolazione dell'India di 1,205,073,612 (The World Fact Book, Central Intelligence Agency, consultato il 15 gennaio 2013, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/xx.html>).

⁸⁴ Questo considera una aspettativa media di vita di 67,59 anni che è l'attuale media globale (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/xx.html>, consultato il 27 dicembre 2012), con un consumo di carne che inizia all'età di 5 anni. (Certamente gli onnivori iniziano a mangiare carne prima dei 5 anni ma i loro livelli di consumo sono bassi nelle prime fasi).

⁸⁵ Edgar G. Hertwich e Glen P. Peters, «Carbon Footprint of Nations: A Global, Trade-Linked Analysis», in *Environmental Science and Technology* 43, no.16 (2009): p. 6416.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Per un ulteriore approfondimento, si veda David Benatar, *Better Never to Have Been* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 182-193.

⁸⁸ Come l'argomento filantropico, questo argomento estetico misantropico potrebbe essere fatto valere per gli animali. Ci sono molte cose esteticamente sgradevoli in merito agli animali. Tuttavia, gli esseri umani sono in un certo senso esteticamente peggiori. Ciò è dovuto in parte al numero e all'impatto degli umani.

⁸⁹ Plutarco, «On Affection for Offspring», in *Moralia*, vol. VI, trans. W.C. Helmbold (London: William Heinemann Ltd., 1939), p. 349.

⁹⁰ *Ethics of the Fathers*, 3,1.

⁹¹ Ovviamente la quantità dipende in parte dall'assunzione di acqua e dalle differenze tra le persone, comprese se si tratta di un adulto o di un bambino. I numeri che ho citato qui derivano da un attento studio degli adulti: Dick Parker e S.K. Gallagher, «Distribution of Human Waste Samples in Relation to Sizing Waste Processing in Space», in *The Second Conference on Lunar Bases and Space Activities of the 21st Century*, ed. W.W. Mendell (NASA Conferences Publication 3166, Vol. 2, Part 6, 1992), p. 564.

⁹² Con molta probabilità questa è una sottostima poiché i partecipanti allo studio non mangiavano frutta e verdura fresca il che, notano gli autori, aumenterebbe il volume delle feci. Si veda Parker e Gallagher, «Distribution of Human Waste Samples in Relation to Sizing Waste Processing in Space», pp. 563 e 566.

⁹³ Questo considera un'aspettativa di vita media di 67,59 anni.

⁹⁴ Stimata a 702,183,6029 a luglio 2012. *Ibidem*.

⁹⁵ Questo implica 36,7 ml per mestruazione (<http://ebm.rsmjournals.com/content/32/9/1458.short>, consultato il 27 dicembre 2012); che l'età media tra il menarca e la menopausa sia rispettivamente 14 e 50 anni (Alfredo Morabia, Michael Costanza e World Health Organization Collaborative Study of Neoplasia and Steroid Contraceptives, «International Variability in Age at Menarche, First Livebirth, and Menopause», in *American Journal of Epidemiology* 148, no. 12 [1998]: 1195-1205); che la donna abbia in media 2,47 figli (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/xx.html>, consultato il 27 dicembre 2012), raggiungendo 408 mesi di ciclo mestruale.

⁹⁶ Questo dato considera 1,5 ml per eiaculazione (Trevor Cooper et al., «World Health Organization Reference Values for Human Semen Characteristics», in *Human Reproduction Update* 16, no. 3 (2010): pp. 231-245), un'età di circa 13,5 anni per la prima eiaculazione (<http://europepmc.org/abstract/MED/6106006/reload=0;jsessionid=raWEbqG5dSAVKzRoikTM.14>, consultato il 27 dicembre 2012), un'aspettativa di vita media di 65,6 anni (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/xx.html>, consultato il 27 dicembre 2012) e 142 eiaculazioni all'anno (secondo Michael Leitzmann et al., «Ejaculation Frequency and Subsequent Risk of Prostate Cancer», in *Journal of the American Medical Association* 291, no. 13 [2004]: pp. 1578-1586).

⁹⁷ Sono grato ad Anna Hartford per il suo aiuto, e ai partecipanti al workshop «Permissible Progeny» (London, Ontario, Giugno 2013) per i loro commenti.

*This chapter was published in Aa. Vv., *Permissible Progeny? The Morality of Procreation and Parenting*, edited by S. Hannan, S. Brennan and R. Vernon, Oxford University Press, New York 2015. The original English version can be consulted at the following link: <https://academic.oup.com/book/26703/chapter-abstract/195504756>

I am grateful to Oxford University Press for giving me the permission to translate «The Misanthropic Argument for Anti-natalism» and to Vita Pensata Journal for accepting to host this work.

I sincerely thank Professor David Benatar for entrusting me with the translation of this important argument for Anti-natalism; for his always kind availability; for his generous and interested way of following my study.

Sarah Dierna

LA VIA CARTESIANA ALLA FENOMENOLOGIA DELLA SOGGETTIVITÀ TRASCENDENTALE

Luigi Ingaliso - Matteo Pappalardo

Università di Catania

La centralità teoretico-epistemologica assunta dalla soggettività nella costruzione di una conoscenza universalmente valida rappresenta uno dei tratti specifici sviluppati dalla modernità già a partire da Descartes, cui convenzionalmente (anche se non unanimemente) la storiografia filosofica tradizionale suole attribuire il titolo di iniziatore e invero di questo nuovo approccio speculativo. Nelle *Lezioni sulla storia della filosofia* Georg Wilhelm Friedrich Hegel, introducendo i caratteri della metafisica e della gnoseologia moderne e sottolineando i contributi apportati a tali branche da Spinoza e, ancor prima, da Descartes, così riferirà di quest'ultimo: «Cartesius segna un nuovo inizio in tutti i campi. Il pensare, il filosofare, il pensiero e la cultura moderna della ragione cominciano con lui»¹. Secondo il pensatore francese, infatti, «il principio è il pensare, il pensare che prende le mosse da se medesimo»² e che, attraverso un atteggiamento programmaticamente scettico, «scartando la morta exteriorità e la nuda interiorità»³, si presenta come *puro*. L'atto dubitativo, che investe la tesi di esistenza sia dell'esteriorità corporea sia delle certezze matematiche, permette a Descartes, nel *Discorso sul metodo* e, soprattutto, nelle *Meditazioni metafisiche*, di procedere alla delineazione di una soggettività pura, l'*ego cogito*, mediante la quale ricostruire in maniera *evidente* l'intero impianto metodologico delle scienze e unificarle in un sistema di fondazione del tutto razionale. In tal modo, l'operazione fondamentale cartesiana, che mette a punto la priorità gnoseologica del *cogito*, inteso come *autoevidenza originaria* frutto di un'intuizione *immediata* della mente, pone le fondamenta di un iter filosofico che, tramite il trascendentalismo di matrice kantiana e neokantiana, giunge fino all'*idealismo trascendentale*⁴ di Edmund Husserl ravvisabile già nei manoscritti e nelle opere prodotte all'incirca dal 1908⁵.

In effetti, il rapporto che intercorre tra l'impostazione fenomenologica e i suoi prodromi razionalistico-cartesiani è spesso discusso dallo stesso Husserl, in particolare nelle *Lezioni parigine*, che rappresentano la trascrizione di quattro conferenze che egli tenne presso l'*Anfiteatro Descartes* della Sorbonne il 23 e il 25 febbraio del 1929, e nelle *Meditazioni cartesiane*, un'opera che vide per la prima volta la luce nel 1931 in lingua francese e che si configura come un ampliamento delle tematiche trattate, seppur nella loro fase germinale, nelle *Lezioni parigine*. Qui il pensatore di Prossnitz, rivolgendosi al suo uditorio, afferma che il razionalismo cartesiano ha rivestito un ruolo di primaria importanza, che consiste nel tentativo di conferire alla nascente disciplina fenomenologica una struttura e una configurazione ben precise; una rilevanza tale che essa potrebbe essere considerata «un nuovo cartesianesimo, un cartesianesimo del Ventesimo secolo»⁶. Risulta dunque chiaro che «la fenomenologia deve rendere onore a Descartes come al suo vero e proprio patriarca»⁷, dal momento che in lui essa trova il proprio retroterra filosofico nonché alcuni assunti epistemologici e di ricerca, tra i quali figura certamente il tentativo di offrire, sulla base di un soggettivismo trascendentale, il fondamento *primo* e unitario sul quale erigere l'intero sistema delle scienze. Su questa chiave di lettura va concepita la convinzione husserliana secondo cui alle *Meditazioni metafisiche* «spetta [...] un significato eterno»⁸, una proposta teoretica che la fenomenologia deve ereditare e, al contempo, tuttavia, sottoporre a un esame critico, che metta in luce le aporie logico-filosofiche che emergono da essa, al fine di capovolgerle e riconfigurarle nell'ottica di un nuovo metodo e di una nuova teoria della conoscenza. Una comparazione tra Husserl e Descartes è dunque attuabile se e solo se si tiene in considerazione il carattere precipuamente dialettico che sussiste tra i due pensatori, accomunati sì da una condivisa e manifesta aspirazione *fondazionista* dell'epistemologia, ma differenziata per quanto concerne gli aspetti specifici di tale atto fondazionale.

Prima di procedere oltre, però, è necessario enucleare i punti di convergenza a cui si faceva riferimento in precedenza. In primo luogo, Husserl condivide l'idea cartesiana di una «completa riforma della filosofia

che coinvolge tutte le scienze, poiché queste sono parti non autonome dell'unica scienza universale: la filosofia»⁹. In altri termini, le singole scienze, per costituirsi come scienze *autenticamente e razionalmente* fondate, necessitano di un'organizzazione unitaria e di un sistema di evidenze *assolute* di cui sono state prive sin dal momento nel quale furono concepite. Proprio a tal proposito, emblematiche sono già le *Regulae ad directionem ingenii*, un'opera incompiuta di Descartes e pubblicata postuma nel 1701. Sebbene si presenti con un andamento non uniforme e sistematico¹⁰, essa permette di delineare in maniera chiara la concezione e le aspirazioni del pensatore francese sul tema dell'unitarismo scientifico – già indirettamente rinvenibili nelle *Olympica*¹¹, uno scritto giovanile andato perduto di cui tuttavia dà testimonianza Adrien Baillet nel 1691. Nella prima regola, infatti, Descartes prende le mosse da una esplicita critica nei confronti di coloro i quali, distinguendo le discipline scientifiche «secondo la diversità degli oggetti, hanno ritenuto che si debba cercar di acquistarle una per una indistintamente e mettendo da parte tutte le altre»¹²; ciò è dovuto, secondo l'autore, a una marcata consuetudine (corroborata anche da un'errata impostazione di fondo, consistente in una indebita equiparazione tra scienze e arti) diffusa tra gli uomini, i quali, «ogni qualvolta scoprono qualche somiglianza tra due cose, giudichino di ambedue, anche per ciò in cui esse sono differenti, quello che hanno verificato dell'una o dell'altra»¹³. Al contrario, dal momento che «tutte le scienze non sono nient'altro che l'umano sapere»¹⁴, che per definizione è ritenuto unico, risulta infecondo sia da una prospettiva pratica sia da una prospettiva teoretica non valutarle nella loro connessione unitaria e nella loro matrice comune, che nella fase aurorale¹⁵ del pensiero cartesiano è identificata con la *mathesis universalis*, ossia con una scienza matematica universale che sia sovrordinata a tutte le singole discipline di natura matematica e che abbia per oggetto di indagine¹⁶ i *principia communia* di tali discipline. Questa concezione sarà poi parzialmente superata nelle riflessioni filosofiche della maturità, nelle quali il pensatore francese si mostrerà alla ricerca di un dispositivo metodologico che, pur strutturandosi in chiave matematica, potesse contemplare a sé ogni branca dello scibile. In tal modo,

se è certamente vero che l'ideale di una *mathesis universalis* debba rappresentare il punto di avvio verso l'acquisizione dei saperi e della loro unificazione, in quanto «definisce, in generale, i rapporti quantitativi tra grandezze di qualsiasi tipo»¹⁷, allo stesso tempo è altrettanto vero che è proprio per questa ragione che essa mostra alcuni limiti e incongruenze, giacché non tutto è passibile di un processo di quantificazione. È bene precisare che, nonostante nella terza, nella settima e nella dodicesima regola Descartes fa menzione del tema dell'*intuitus*¹⁸, come facoltà conoscitiva distintiva dell'*intellectus* puro che consente, più della *deductio*, di approdare a verità stabili e indubitabili, tuttavia risulta pressoché assente un'effettiva teorizzazione sistematica della soggettività come momento fondativo dell'*epistème*.

In uno scritto cronologicamente successivo alle *Regulae*, *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, articolato secondo lo stile dialogico-socratico e anch'esso rimasto incompiuto, l'autore ritorna, questa volta in modo più approfondito (ma ancora distante rispetto alle opere della piena maturità) sull'argomento dell'*intuitus mentis* come evidenza originaria dell'esistenza. Nell'esporre al suo interlocutore Poliandro il punto di avvio di qualsiasi analisi condotta razionalisticamente con il solo ricorso al *lume naturale*, senza alcuna interferenza esterna di tipo teologico-dogmatico, Eudosso sentenzia che, poiché «voi non potete negar di dubitare, e al contrario è certo che voi dubitate [...] è vero puranco che voi, il quale dubitate, esistete, e ciò [...] è così vero, che non potete più dubitarne»¹⁹. Emergono, dunque, dalla *Ricerca* – che sembra riassumere, pur nel suo carattere inequivocabilmente aporetico, l'intero percorso compiuto da Descartes sino a quel momento – i prodromi di quella formalizzazione del soggetto che costituirà il nucleo essenziale delle *Meditazioni*. Un elemento, tuttavia, di originalità che contraddistingue il suddetto scritto è quello dello *scetticismo*, la cui elaborazione era stata in precedenza solo timidamente accennata. Nella prime due *Meditazioni metafisiche* Descartes invece sottopone, avendone appurato l'intrinseca fallibilità, al metodo della scepsti integrale o iperbolica ogni branca della conoscenza umana, investendo criticamente non solo la

validità del sensibile, ma anche le pretese di legittimità delle scienze fisico-matematiche, giacché i loro oggetti di indagine sono stati precedentemente privati della tesi di effettiva esistenza. Solo attraverso il dubbio integrale, che estende universalmente a tutti i campi le conseguenze logiche del dubbio metodico, è possibile pervenire alla conclusione del *cogito ergo sum*: riferendosi al caso probabile di un'entità ingannatrice, il filosofo francese afferma infatti che «nel caso in cui lui mi inganni, allora non c'è dubbio che esisto anch'io; e, mi inganni pure quanto ne è capace, non potrà mai far sì che io non sia niente, fintantoché penserò di essere qualcosa»²⁰. Il *cogito* rappresenta quindi un ricavato di esperienza non falsificabile, dal momento che anche l'ipotesi di un *genio maligno* non riuscirebbe a inficiarne la validità universale, e il principio primo intorno al quale erigere l'intero edificio della conoscenza umana. È necessario, tuttavia, chiarire le varie accezioni secondo cui il *cogito* si configura come principio primo. In realtà, esistono infatti «assiomi più generali del *cogito*, da cui il *cogito* può essere dedotto»²¹: ciò spiega il motivo per il quale Descartes non di rado è solito affermare che, per afferrare adeguatamente la natura del *cogito*, si deve poter preliminarmente afferrare cosa siano le nozioni di *pensare*, di *esistere* e di *certezza*, nonché del postulato in base al quale *ciò che pensa è impossibile che non esista*. Quest'ultimo, inoltre, come sostenuto da Sergio Landucci²², rimanda a un assioma ancor più generale: *il nulla non fa nulla*; ma ciò non mina la natura strettamente intuitiva e non argomentativa del *cogito*, poiché la proposizione universale secondo cui *il nulla non fa nulla* non ha alcuna correlazione logica e semantica con la nozione di *esistenza*²³. La primarietà del *cogito* non può, d'altronde, essere neppure di carattere ontologico, in quanto, come traspare dalla lettura della *terza Meditazione*, l'idea di imperfezione che il soggetto si autoattribuisce (perché suscettibile al dubbio) scaturisce da una particolare presa di coscienza: quella di *dipendere* da una «una sostanza infinita, indipendente, sommamente intelligente sommamente potente»²⁴, da cui sia il mondo esterno sia il soggetto sono stati creati²⁵. Rimane, allora, un unico percorso da seguire per poter concepire il *cogito* come *primum*: esso consiste nell'identificarlo con la certezza prima e ultima nell'ordine della conoscenza,

con quella *prima philosophia* che figura anche nel titolo originale latino dell'opera cartesiana stessa. Il *cogito* è, dunque, l'elemento più elementare e semplice a partire dal quale *referire* tutte le altre conoscenze ricavate per via deduttiva e ricostruire nuovamente tutte le scienze secondo dei chiari e distinti criteri di validità.

La proposta di Descartes è inequivocabilmente ripresa anche dalla fenomenologia husserliana. Per attuare una ricostruzione *ex novo* dell'intero impianto metodologico delle singole scienze è indispensabile, sostiene infatti Husserl sulla falsariga cartesiana, attuare una curvatura del sapere in senso soggettivistico che consenta un ritorno teoretico all'«ego delle *cogitationes* dei singoli *cogitata*»²⁶, ovvero all'io puro inteso come campo di evidenze certamente apodittiche e come «terreno di giudizio ultimo»²⁷ che costituisca il sostrato di ogni possibile radicale filosofare. Il fulcro principale intorno al quale deve svilupparsi questa operazione è lo stesso scetticismo che aveva caratterizzato il pensiero cartesiano, sebbene con alcune specificità. In effetti, anche se l'intera sua produzione mira a contrastare lo scetticismo, mostrandone l'*assurdità* e la *falsità*²⁸, al *dubium* Husserl riconosce un aspetto positivo, consistente proprio nel fatto che esso rende l'individuo cosciente «di come ogni validità e ogni senso siano qualcosa solo in quanto si manifestano alla soggettività»²⁹. L'atto dubitativo (nel contesto fenomenologico è più corretto parlare di *epoché*), vale a dire, mostrando come tutto ciò che è posto come reale e a sé stante è in realtà un costituito dalla coscienza, rende possibile il superamento di ciò che il filosofo moravo denomina *naturalismo*, ossia la concezione, comune a ogni impostazione *lato sensu* filosofico-scientifica di ascendenza empiristico-positivistica, che postula acriticamente l'esistenza di un mondo esterno indipendente dalla mediazione della soggettività. Più specificamente, nella seconda sezione del I libro di *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, e in particolare nel par. 27, Husserl presenta l'*epoché* come la *considerazione fenomenologica fondamentale* e la definisce come uno strumento atto a mettere «fuori gioco la tesi generale inerente all'essenza dell'atteggiamento naturale»³⁰ e, con essa, «tutto quanto abbraccia sotto l'aspetto ontico:

dunque *l'intero mondo naturale*»³¹. In altri termini, l'*epoché* si configura come un dispositivo metodologico a carattere euristico la cui funzione è quella di sospendere e neutralizzare³² ogni forma di apoditticità concernente la tesi di esistenza del mondo naturale, inteso come «unità delle connessioni spazio-temporali»³³ governata da rapporti di causalità, e dunque ogni forma di appercezione empirico-psicologica della coscienza, permettendo di delineare in «*modo metodicamente puro*»³⁴ il dominio di ricerca della scienza fenomenologica, che è quello della coscienza trascendentale (nella sua specifica essenza) e delle sue *datità*. In tal modo, questa operazione ha quale fine ultimo quello di costituire un nuovo terreno scientifico che, a differenza dell'obiettivismo, non interpreta la realtà esterna come *ingenua* e *immediata*, e di riconfigurare in chiave anti-riduzionistica il concetto di io da entità *psicofisica* a entità trascendentale. L'io, allora, non ha una natura ontologica ma è una *regione* che «l'*epoché* in quanto "operazione metodica" rende possibile considerare nella sua correlazione intenzionale con il senso intrinseco al darsi delle regioni esperienziali del nostro mondo circostante»³⁵.

Quanto appena asserito permette di comprendere i punti di divergenza tra Husserl e Descartes. Sebbene il primo riconosca al secondo l'instimabile merito di essere pervenuto alla formulazione di una prima *epoché*, che fosse in grado di delegittimare i presupposti epistemologici dell'intero universo delle conoscenze tradizionalmente acquisite al fine di rintracciare nel *cogito* il fondamento di ogni evidenza apodittica, tuttavia è possibile ancora rinvenire nella teoria cartesiana del soggetto alcuni residui della tradizione scolastica³⁶. Descartes, infatti, rifacendosi allo schema *sostanza/attributo* di origine aristotelico-tomistica, in base al quale ogni facoltà presuppone ontologicamente una *res* o *substantia*, sostiene che la nozione di *pensiero* non si identifica con quella di *atto del pensare*, quanto con quella di *res cogitans*³⁷: il pensiero, cioè, è un attributo della sostanza pensante. Nella *Prefazione per il lettore alle Meditazioni metafisiche*, il filosofo francese dichiara, a sostegno di questa tesi, di essere «una cosa pensante, ossia una cosa che ha in sé la facoltà di pensare»³⁸, ipostatizzando il soggetto, che diviene, alla stregua agostiniana, *mens sive intellectus sive anima*, e rendendolo *ipso facto* solo ed esclusi-

vamente un piccolo residuo di mondo *sine extensione*. Ma, afferma Husserl, il far coincidere l'*ego puro* con l'anima rappresenta uno degli errori fatali del razionalismo cartesiano: quanto si designa con anima, infatti, è solo «*il residuo di una astrazione preliminare del puro corpo* [il corsivo è nell'originale]; dopo questa astrazione essa non è, almeno apparentemente, che un elemento integrativo del puro corpo»³⁹. È importante precisare che tale astrazione, tuttavia, non scaturisce dall'*epoché* ma è più frutto di quell'approccio filosofico precedentemente indicato come *obiettivismo fisicalistico* di cui si avvalgono la fisica, nonché la psicologia sperimentale, le quali fondano le proprie convinzioni sul postulato *realistico* della datità ovvia dell'essente, inteso o come natura/mondo esterno (nel caso della fisica) o come psiche/io naturalizzato (nel caso della psicologia sperimentale). Descartes, sovrapponendo erroneamente la dimensione immanente dell'*ego puro*-trascendentale con quella dell'io psichico, ha falsificato in senso psicologistico la scoperta rivoluzionaria attinta dalla sua *epoché*, facendo permanere la sua teoria della soggettività, in ultima istanza, nella sfera dell'*appercezione naturalistica* e deviando tutte le altre filosofie successive.

A ciò, secondo Husserl, si aggiunge un altro errore fatale commesso da Descartes. Il pensatore francese, con il suo radicalismo metodologico, sottopone, è vero, al vaglio della scepsti non solo la validità di ogni scienza (matematica inclusa), ma anche la vita pre-concettuale ed extra-scientifica (*Lebenswelt*) in ogni sua pre-datità; critica, cioè, il «mondo, dato in un'ovvietà inindagata, dell'esperienza sensibile, di tutta la vita concettuale che di esso si nutre, della vita non-scientifica e infine di quella scientifica»⁴⁰ con l'obiettivo di conferire, in primo luogo, una nuova validità epistemica al terreno sul quale si sviluppano, nel loro complesso, tutte le scienze che puntano a un'aspirazione apodittica. Nel momento in cui, tuttavia, fattualmente persegue questo compito, Descartes resta influenzato dalla concezione galileiana di un «mondo universale e assoluto di corpi e dalla distinzione di ciò che rientra nella sfera dell'esperienza meramente sensibile e di ciò che, in quanto matematico, è oggetto del pensiero»⁴¹, dando luogo ad alcune conseguenze teoreti-

che estremamente limitanti. Una tra queste è chiaramente l'accettazione totale del paradigma deduttivistico, che conduce in modo erroneo e fuorviante l'autore delle *Meditazioni metafisiche* a trasformare il soggetto puro, riducendolo ai soli atti noetici, in una proposizione apodittica di natura geometrica a partire dalla quale costruire una scienza nomologico-deduttiva che inferisca dal soggetto stesso, mediante il principio di causalità, elementi *trascendenti* come l'esistenza di Dio, della realtà esterna dei corpi, del dualismo delle *substantiae*. Viene a delinearsi in Descartes ciò che il filosofo di Prossnitz denomina *realismo trascendentale*, ovvero quella posizione filosofica contraddittoria che, pur puntando sulla natura trascendentale della conoscenza, «incorre nell'obiettivismo fisicalistico della "trascendenza" naturalistica della realtà "estesa" rispetto all'io»⁴². Occorre, dunque, per Husserl, rimodulare in senso fenomenologico la fisionomia della proposta cartesiana, nata come idea rivoluzionaria, ma successivamente tradita dagli interessi prevalentemente obiettivistici del suo fondatore, e ritornare, attraverso l'*epoché* a un io puramente intuitivo e meditante, che permanga nell'*epoché*, che funga da centro nevralgico di ogni evidenza apodittica originaria e che dispieghi una «sfera ontologica nuova e infinita, una sfera d'esperienza del tutto nuova, l'esperienza trascendentale»⁴³.

Note

¹ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2022, p. 468.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Questa terminologia, nonostante abbia sollevato alcune riflessioni critiche relativamente al significato da attribuire a essa, è impiegata frequentemente dallo stesso Husserl nella *Quarta meditazione* per descrivere le caratteristiche dell'autentica auto-esplicitazione dell'*ego cogito*; motivo per cui anche nella presente trattazione si utilizzerà la suddetta definizione. Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, Scholé, Brescia 2017, pp. 139-163.

⁵ Per alcuni manoscritti husserliani (1908-1921) relativi al tema dell'idealismo fenomenologico-trascendentale, cfr. E. Husserl, *Idealismo trascendentale*, Scholé, Brescia 2022.

⁶ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, cit., p. 33.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Cfr. G. Mori, *Cartesio*, Carocci, Roma 2010, p. 39.

¹¹ Secondo quanto riportato dal teologo e biografo Baillet, Descartes nella notte tra il 10 e l'11 novembre del 1619 ebbe tre sogni che gli rilevarono l'iter speculativo da cui prendere avvio per ricostituire le fondamenta dell'intera conoscenza umana. Di particolare rilievo in questa sede, anche per il simbolismo e il metaforismo impiegati ai fini esplicativi, è il terzo sogno, nel quale il filosofo fa menzione di un *Dizionario* che alluderebbe proprio all'unità dei saperi. Cfr. R. Cartesio, *Opere filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 2009, vol. 1, pp 3-7.

¹² G. Mori, *Cartesio*, cit., p. 17.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Come affermato da G. Mori, sebbene in alcune pagine delle *Regulae* viene occasionalmente citato il concetto di *mathesis universalis*, già in questa fase della propria riflessione sui fondamenti Descartes sembra rimodulare questo paradigma metodologico. Cfr. G. Mori, *Cartesio*, cit., pp. 39-42.

¹⁶ La costruzione (o, più esattamente, il progetto di costruzione) di una scienza matematica universale, che sia in grado di unificare tutte le branche del sapere scientifico, è in Descartes imperniata sulla riduzione, in chiave astratta e formale, della categoria di *quantità* a *proprietà misurabile* con le sue proporzioni e relazioni. In Husserl, l'idea di una *mathesis universalis* si identificherà, invece, con quella di una logica pura intesa come scienza generale dell'essenza dell'oggetto. Cfr. E. Husserl, *Fenomenologia e teoria della conoscenza*, Bompiani, Milano 2000, pp. 75-77.

¹⁷ G. Mori, *Cartesio*, cit., p. 41.

¹⁸ Proprio riferendosi alla natura intuitiva del procedere intellettuale, il Descartes della terza regola, anticipando questioni ampiamente sviluppate in opere successive, quali il *Discorso sul metodo* e le *Meditazioni metafisiche*, sosterrà che «ognuno può intuire con l'animo che egli esiste, che egli pensa, che il triangolo è delimitato soltanto da tre linee». Per un confronto diretto con il testo a tal proposito, cfr. R. Cartesio, *Opere filosofiche*, cit., p. 23.

¹⁹ R. Cartesio, *Opere filosofiche*, cit., p. 109.

²⁰ R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 41.

²¹ G. Mori, *Cartesio*, cit., p. 117

²² Cfr. R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, cit., p. XXVI.

²³ In altri termini, il soggetto cartesiano è una identità immediata di pensiero ed essere, che dà luogo a una esperienza esistenziale che non è scaturita deduttiva-

mente dai postulati di cui sopra, pur rappresentando essi il terreno logico “generalissimo” di legittimità sul quale è radicato.

²⁴ R. Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, cit., p. 75.

²⁵ L’acritica assunzione cartesiana della prospettiva creazionistica e dei principi della religione cristiana tradizionale è uno dei principali motivi per il quale il *cogito* non può detenere una primarietà ontologica o assiologica, che rischierebbe di equivocare, se non invertire il rapporto tra Dio, soggetto e mondo esterno.

²⁶ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 103.

²⁷ Id., *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, cit., p. 37.

²⁸ È bene precisare che i due termini, assurdità e falsità, non sono esattamente sinonimi: una teoria è falsa se non è congruente ai fatti, mentre è assurda se è formalmente contraddittoria, ossia se le conseguenze da essa scaturite o scaturibili collidono con le premesse iniziali.

²⁹ V. Costa, *Husserl*, Carocci, Roma 2009, p. 24.

³⁰ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 71 (il corsivo è nell’originale).

³¹ *Ibidem* (il corsivo è nell’originale).

³² È possibile qui individuare una prima differenza tra il metodo cartesiano e quello husserliano: Descartes, infatti, nelle *Meditazioni* aveva giudicato arbitrariamente tutto ciò che fosse vulnerabile al dubbio anche come falso, mentre Husserl non intende negare con l’*epoché* la verità del mondo, bensì ricondurla alla sua correlazione *pura* e *intenzionale* con la coscienza trascendentale (in ciò la fenomenologia si discosta anche dalle concezioni classiche dello scetticismo antico di ascendenza pirroniana).

³³ E. Husserl, *La filosofia come scienza rigorosa*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 13.

³⁴ R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, *Edmund Husserl. Un’introduzione alla fenomenologia*, Pgreco, Milano 2021, p. 84 (il corsivo è nell’originale).

³⁵ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., p. XIX.

³⁶ Husserl nelle *Lezioni parigine* farà propria la stessa osservazione, richiamandosi agli studi di E. Gilson e A. Koyré. Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, cit., p. 39.

³⁷ Cfr. R. Descartes, *Discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. XXXVIII.

³⁸ Id., *Meditazioni metafisiche*, cit., p. 15.

³⁹ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, cit., p. 108.

⁴⁰ Ivi, p. 104.

⁴¹ Ivi, p. 107.

⁴² F. Bosio, *L’inizio cartesiano della filosofia in Husserl e Heidegger*, in *Segni e comprensione*, a. XVIII n. s., n. 52 (2004), pp. 53-66.

⁴³ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, cit., p. 99.

WHITEHEAD

Alberto Giovanni Biuso

Università di Catania

Questo articolo intende essere soltanto un testo di servizio per introdursi a una filosofia tanto originale quanto complessa e linguisticamente strabordante. Ho cercato dunque di dare quanto più possibile la parola ad Alfred North Whitehead ma anche di rendere questa parola comprensibile sullo sfondo della storia della metafisica nella quale si colloca, nella quale intende collocarsi. Le citazioni da Whitehead sono tratte tutte dall'edizione di *Processo e Realtà* pubblicata da Bompiani con testo a fronte¹. La prima parte della citazione è in inglese, segue la traduzione italiana, chiusa dal numero di pagina dove compare il testo originale.

Una metafisica selvaggia

Un libro di Isabelle Stengers (filosofa che ha collaborato a molte opere di Ilya Prigogine) dedicato a Whitehead si intitola *Penser avec Whitehead: Une libre et sauvage création de concept*². In effetti il pensare di Whitehead è un vero e proprio fuoco d'artificio teoretico, anche in difesa della metafisica. Già nel primo capitolo della prima delle cinque parti che compongono *Process and Reality* vengono date e proposte numerose, ricche e assai chiare definizioni della metafisica e della filosofia, delle sue origini, funzioni, effetti. Una è particolarmente esatta: «Metaphysics is nothing but the description of the generalities which apply to all the details of practice (La metafisica non è altro che la descrizione delle generalità che si applicano a tutti i dettagli della pratica)» (168), dove la pratica è la vita quotidiana e il comune sentire ma sono anche i metodi scientifici e le metodologie delle singole scienze, ciascuna delle quali «requires some common metaphysical presupposition respecting the universe (necessita di un certo presupposto metafisico comune rispetto all'universo)» (164). Pratico è anche ogni linguaggio, le cui proposizioni si riferiscono «to a universe exhibiting some general systematic metaphysical character (a un universo che esibisce qualche carattere sistematico metafi-

sico generale)» (162), il che vuol dire che ogni proposizione ha alla sua base una metafisica, le cui categorie «are not dogmatic statements of the obvious; they are tentative formulations of the ultimate generalities (non sono delle affermazioni dogmatiche di ciò che è ovvio, sono delle formulazioni provvisorie delle generalità ultime)» (154).

La filosofia è infatti per Whitehead un itinerario verso le generalità più ampie e comprensive, il cui «business is to explain the emergence of the more abstract things from the more concrete things. [...] In other words, philosophy is explanatory of abstraction, and not of concreteness (compito è di spiegare l'emergenza delle cose più astratte da quelle più concrete. [...] In altre parole, la filosofia è esplicativa dell'astrazione, e non della concretezza)» (192), la filosofia è la ricerca delle forme universali nei fatti particolari.

È anche questo elemento a segnare la differenza della filosofia rispetto ad altre scienze e alla scienza somma, la matematica, con la quale condivide storicamente la nascita. La tradizione pitagorico/platonica coniuga la razionalità filosofica e quella matematica e tuttavia «the primary method of mathematics is deduction: the primary method of philosophy is descriptive generalization (il metodo primario della matematica è la deduzione; il metodo primario della filosofia è la generalizzazione descrittiva)» (160).

Platone, l'intero e le sue parti

Si esprime in questo modo la profonda unità tra la parte e il tutto, tra l'elemento singolo e l'universale, tra la struttura empirica e il suo significato; unità che costituisce una delle ragioni di permanenza del platonismo in ogni filosofia. È anche questa potenza plurale e insieme convergente del pensare platonico che viene indicata nella celebre formula per la quale «the safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato (la caratterizzazione generale più sicura della tradizione filosofica europea è che essa consiste in una serie di note a Platone)» (254). Whitehead dichiara apertamente di voler seguire le linee di pensiero fondamentali del platonismo.

Egli definisce la propria filosofia come una «filosofia dell'organismo», dando a questa parola un significato assai ampio, che include la filo-

sofia platonica delle forme. Nel pensiero di Whitehead, infatti, «is not 'substance' which is permanent, but 'form'. Forms suffer changing relations; actual entities 'perpetually perish' subjectively, but are immortal objectively. Actually in perishing acquires objectivity, while it loses subjective immediacy (non è la 'sostanza' che è permanente, ma la 'forma'. Le forme subiscono delle relazioni che cambiano; le entità attuali 'periscono perpetuamente' soggettivamente, ma sono immortali oggettivamente. L'attualità nel perire acquista oggettività, mentre perde l'immediatezza soggettiva)» (224). La forma è – con definizione interamente e correttamente platonica – «simply a complex eternal object exemplified in each member of the nexus (semplicemente un oggetto eterno complesso esemplificato in ogni membro del nesso)» (242), è ciò che dà unità al molteplice mai statico, al dinamismo degli enti che sono sempre per Whitehead dei processi. Il mondo è infatti composto di «entità attuali» tra di loro in perpetua relazione: «a nexus of actual entities (un nesso di entità attuali)» (312), definizione con la quale il filosofo intende porre subito in chiaro che ogni ente è un processo intrinsecamente temporale, che ogni *è* sia da intendere come un *accade*, che l'essere è temporalizzazione, tanto che le entità attuali possono essere definite ancora più correttamente 'actual occasions, occasioni attuali', ovvero grumi di tempo in perpetua vibrazione.

Insieme a queste entità/occasioni attuali si danno gli 'eternal object, oggetti eterni' dai quali le entità attuali sorgono e di cui partecipano. È chiaro quindi che Whitehead utilizza l'espressione 'oggetto eterno' per ciò che chiama anche «a 'Platonic form' (una 'forma platonica')» (272). Ma non si tratta affatto di una semplice, ricca e raffinata riproposizione dell'ontologia platonica. «Philosophy may not neglect the multifariousness of the world (la filosofia non può trascurare la multiformità del mondo)» (1276) e pertanto deve cercare di esprimere la molteplicità di questo mondo anche attraverso prospettive diverse, cangianti e convergenti. La filosofia dell'organismo, delle forme, delle entità attuali che sono occasioni attuali, è anche una filosofia per la quale «the ultimate metaphysical truth is atomism. The creatures are atomic. [...] The proper balance between atomism and continuity is of importance

to physical science (la verità metafisica ultima è l'atomismo. Le creature sono atomiche. [...] Il giusto equilibrio tra atomismo e continuità è importante per la scienza fisica)» (247).

La convergenza tra l'universalità delle forme e la densità materico/atomistica del mondo è data anche dall'evidenza per la quale non esistono «brute, self-contained matters of fact (fatti bruti, indipendenti in se stessi)» (174), la cui comprensione sia immediata e passiva. Ogni comprensione conduce sempre infatti al di là di se stessa e del dato che cerca di comprendere, conduce al nesso con le entità attuali che sono contemporanee all'occasione/evento indagati, conduce al passato dell'entità attuale, al suo futuro, agli universali dei quali il dato è parte. Ogni conoscenza adeguata è sempre olistica ed ermeneutica, «our habitual experience is a complex of failure and success in the enterprise of interpretation. If we desire a record of uninterpreted experience, we must ask a stone to record its autobiography. Every scientific memoir in its record of the 'facts' is shot through and through with interpretation (la nostra esperienza abituale è un intreccio di fallimento e successo nell'impresa dell'interpretazione. Se desideriamo una testimonianza di un'esperienza non interpretata, dobbiamo chiedere a una pietra di scrivere la sua autobiografia. Ogni memoria scientifica nella sua documentazione dei 'fatti' è tutta impregnata di interpretazione)» (176), senza che questo significhi relativismo o arbitrio e soprattutto senza che significhi l'eccesso di soggettività dato dall'enfasi che il pensiero cartesiano e moderno pone sulla coscienza. Al contrario: l'obiettivo della filosofia è l'acquisizione di un atteggiamento e di uno sguardo quanto più oggettivi sul mondo, che ne rispettino il primato su ogni coscienzialismo e antropocentrismo.

L'esperienza infatti precede la coscienza, che non è affatto necessaria per le operazioni mentali, le quali sono delle «blind prehensions, physical and mental [which] are the ultimate bricks of the physical universe (prensioni cieche, fisiche e mentali [che] sono i mattoni ultimi dell'universo fisico)» (1180). *Prehension* è la parola con la quale Whitehead indica e significa le percezioni e le esperienze, la varietà amplissima di percezioni ed esperienze che il corpomente prova e vive abitando il flusso materico e temporale.

A prehension reproduces in itself the general characteristics of an actual entity: it is referent to an external world, and in this sense will be said to have a 'vector character'; it involves emotion, and purpose, and valuation, and causation. In fact, any characteristic of an actual entity is reproduced in a prehension (Una prensione riproduce in sé le caratteristiche generali di un'entità attuale: si riferisce al mondo esterno, e in questo senso si dirà che ha un 'carattere vettore'; essa implica emozione, scopo, valutazione, e causazione. Infatti, ogni caratteristica di un'entità attuale è riprodotta in una prensione) (190).

Ogni prensione è costituita da tre elementi: il soggetto che attua la prensione, vale a dire l'entità attuale nella quale la prensione accade; il dato/entità attuale/evento che viene preso; la forma/modo nella quale la prensione accade. La vita della mente consiste in un flusso costante, variegato e complesso di prensioni concettuali, scaturite dal flusso altrettanto ricco e plurale di prensioni fisiche.

L'insieme di prensioni fisiche e concettuali formano la percezione e l'esperienza, che proprio per la potenza delle prensioni non hanno bisogno della coscienza, la quale «flickers; and even at its brightest, there is a small focal region of clear illumination, and a large penumbral region of experience which tells of intense experience in dim apprehension (è intermittente e persino nei momenti in cui è più luminosa c'è una piccola regione focale di illuminazione nitida e un'ampia regione di penombra di esperienza che racconta dell'esperienza intensa nell'apprensione vaga)» (1046).

Whitehead ribadisce con forza la distanza da ogni idealismo, la natura realistica della sua ontologia. La filosofia dell'organismo è il capovolgimento del kantismo. Se per Kant «the world emerges from the subject; for the philosophy of organism, the subject emerges from the world – a 'superject' rather than a 'subject' (il mondo emerge dal soggetto; per la filosofia dell'organismo, il soggetto emerge dal mondo – un 'supergetto' piuttosto che un 'soggetto')» (428).

Non si va quindi dalla soggettività della coscienza alla realtà del mondo, come appunto per Kant, ma al contrario è dalla densità flussica e materica del mondo che la coscienza umana e ogni altra intelligenza riceve le

condizioni per comprendere il mondo e in esso vivere. Il mondo è la realtà universale della quale la soggettività rappresenta una parte individua. Con altro lessico, Whitehead ripete la domanda di Heidegger e dà la medesima risposta. Scrive infatti Heidegger:

Bisogna quindi porsi la domanda decisiva: in che cosa, per i Greci, τὰ εἶντα e τὰ φαινόμενα sono sinonimi? In virtù di che cosa ciò che è presente, ciò che si mostra da sé (ciò che appare) sono tutt'uno? Per Kant una simile unità è semplicemente impossibile.

Per i Greci le cose appaiono.

Per Kant le cose mi appaiono.

Nel tempo intercorso tra i due è accaduto che l'ente è diventato oggetto, ciò che sta di fronte (*Gegen-stand*, *objectum* o meglio: *res ob-stans*). Il termine oggetto non ha alcun equivalente in greco³.

Il soggettivismo kantiano si coniuga al suo riduzionismo temporale, che fa svanire la potenza del divenire nel semplice ordinamento che la coscienza dà ai fenomeni. E questo perché il mondo temporale che emerge nella *Critica della Ragion pura* «was in its essence dead, phantasmal, phenomenal. Kant was a mathematical physicist, and his cosmological solution was sufficient for the abstractations to which mathematical physics is confined (era nella sua essenza morto, spettrale, fenomenico. Kant era un fisico matematico, e la sua soluzione cosmologica era sufficiente per le astrazioni a cui si limita la fisica matematica)» (785).

Un'ontologia relazionale

Tutto questo accade come espressione e sostanza della struttura relazionale dell'essere. Quella di Whitehead è infatti una integrale ontologia della relazione, un'ontologia insieme monistica e plurale, tesa a superare le secche di ogni dualismo, «the disastrous separation of body and mind, characteristic of philosophical systems which are in any important respect derived from Cartesianism (la disastrosa separazione di corpo e mente, caratteristica dei sistemi filosofici che sotto qualche aspetto importante derivano dal cartesianesimo)» (972). Al dualismo la filosofia dell'organismo oppone il fondamento inorganico del corpo-

mente e di quella sua funzione che chiamiamo coscienza. Le entità attuali sono infatti delle 'società', costituiscono un insieme coordinato di elementi e di parti la cui composizione determina il loro essere oggetti perduranti nel tempo: «An ordinary physical object, which has temporal endurance, is a society. In the ideally simple case, it has personal order and is an 'enduring object' (Un oggetto fisico ordinario, che ha una durata temporale, è una società. In un caso idealmente semplice, ha ordine personale ed è un 'oggetto perdurante')» (244). Una molecola, ad esempio, è una società subordinata della cellula vivente. I cristalli sono anch'essi un tipo di società strutturata mentre i gas non lo sono. Anche nel caso dei gas, tuttavia, le molecole che li compongono costituiscono delle società strutturate. Per quanto riguarda i viventi

all the life in the body is the life of the individual cells. There are thus millions upon millions of centres of life in each animal body. So what needs to be explained is not dissociation of personality but unifying control, by reason of which we not only have unified behaviour, which can be observed by others, but also consciousness of a unified experience (tutta la vita del corpo è la vita delle cellule individuali. Ci sono milioni di milioni di centri di vita in ogni corpo animale. Quindi ciò che necessita di essere spiegato non è la dissociazione delle personalità, ma il controllo unificatore, per cui noi non solo abbiamo un comportamento unificato, che può essere osservato dagli altri, ma anche la coscienza di un'esperienza unificata) (497).

Il principio è la relazione, è il fatto che «an organism is a nexus (un organismo è un nesso)» (872), il cui fondamento è del tutto materico. «We do not know of any living society devoid of its subservient apparatus of inorganic societies (Non sappiamo di nessuna società vivente che sia priva del suo apparato subordinato di società inorganiche)» (478): per tornare all'esempio della cellula, questa entità attuale e vivente è composta di società inorganiche, di un insieme di molecole ed elettroni, la cui struttura/natura non è mai statica. E dunque anche «a 'stone' has certainly a history, and probably a future (una 'pietra' ha certamente una storia, e probabilmente un futuro)» (542). Whitehead si spinge, correttamente, sino a ipotesi di natura animistica, che aboliscono ogni mente separata dalla materia e ogni materia passiva

e cieca. La filosofia dell'organismo, infatti, «attributes 'feeling' throughout the actual world (attribuisce il 'sentimento' a tutto il mondo attuale)» (738).

Una metafisica temporale

Tutto questo accade nel tempo e come tempo, il vero e pervasivo fondamento della metafisica di Whitehead, per la quale – come abbiamo già visto – gli enti sono sempre eventi. E questo perché la trasformazione è la struttura di ogni entità attuale, la quale è sempre vettore di un trasferimento. Un oggetto materiale costituisce un percorso, un tragitto di occasioni attuali, ognuna delle quali sta in un presente che raccoglie l'intero passato e per questo può evolversi nel futuro. Ciò che chiamiamo presente è più correttamente una durata presenziale: una «duration in respect to which the enduring object is momentarily at rest (durata presenziale è la durata in rapporto a cui l'oggetto perdurante è momentaneamente in quiete)» (1228). Ogni ente e qualsiasi oggetto sono temporali e «in the world there is nothing static (nel mondo non c'è nulla di statico)» (946). Una durata è una parte e struttura del mondo che indica la condizione di una società/entità attuale in una certa epoca. Ancora una volta la nozione di materia statica viene sostituita con quella di «fluent energy (energia fluente)» (1184).

Sono due i tipi fondamentali di flusso: il mutamento interno a ogni entità attuale, chiamato da Whitehead *concrecence*/concrecenza; il mutamento esterno che pone in relazione di flusso una molteplicità (anche soltanto due) di entità attuali, chiamato *transition*/transizione. Quest'ultima modalità mostra tutta la potenza del passato e il costituirsi del divenire come *perpetual perishing*/perire perpetuamente di ogni composto attuale trasformato e sostituito da nuovi composti, destinati a loro volta e essere sostituiti e trasformati da altri. L'essere è dunque costruzione e distruzione da cui nuove costruzioni e ulteriori distruzioni, come Anassimandro ha sin dall'inizio del pensiero teoretico indicato. Questo vale in particolare per le entità attuali che sono *vive*, vale a dire che persistono nella durata presenziale attraverso la distruzione di altre società/entità, per diventare a loro volta quasi sempre nutrimento di altre cose vive. La vita, insomma, è una perpetua forma di distruzione.

Se tale è il mondo in ogni sua forma e componente, il pensare che cerca di comprenderlo non può che essere una filosofia del processo, la quale cerca di capire l'accadere coniugando speculazione, logica e fatti. Il principio della filosofia del processo è che ogni ente sia un modo del divenire, che esiste di momento in momento – o di secolo in secolo o secondo altre prospettive temporali – in quanto tragitto storico delle occasioni attuali che si susseguono e che ne costituiscono la vita, organica o inorganica che sia. In sintesi: «The actual world is a process, and the process is the becoming of actual entities (Il mondo attuale è un processo, e il processo è il divenire delle entità attuali)» (200).

Potenza e limiti della filosofia

È anche l'inarrestabilità del flusso a inserire una fisiologica dose di scetticismo dentro ogni metafisica che sia consapevole dei limiti che la conoscenza incontra nel comprendere e seguire tale flusso. E questo accade per varie ragioni. Una motivazione di fondo è che l'esperienza umana è fatta di una mescolanza di volta in volta variabile di certezza, probabilità e ignoranza. Un'altra è che non bisogna aspettarsi che a questioni complesse possano essere date risposte semplici; per quanto lontano si estenda la conoscenza umana, l'enigma del mondo rimane sempre oltre. E questo perché su non pochi temi non sappiamo se il nostro modo di porre le domande corrisponda alla natura delle cose e non sempre sappiamo con chiarezza dove e che cosa cercare. Tutto questo fa sì che

philosophers can never hope finally to formulate these metaphysical first principles. Weakness of insight and deficiencies of language stand in the way inexorably. Words and phrases must be stretched towards a generality foreign to their ordinary usage; and however such elements of language be stabilized as technicalities, they remain metaphors mutely appealing for an imaginative leap (i filosofi non possono mai sperare di formulare definitivamente questi principi primi metafisici. La debolezza dell'intuizione e le deficienze del linguaggio sono inesorabilmente d'impedimento. Parole ed espressioni devono essere estesi ad un livello di generalità estraneo al loro utilizzo ordinario e, per quanto tali elementi del linguaggio siano fissati

come termini tecnici, essi rimangono delle metafore che richiedono tacitamente un salto dell'immaginazione) (138).

È bene sapere che «in its turn every philosophy will suffer a deposition (a suo tempo, ogni filosofia verrà destituita)» (150) e che ogni metodo, prospettiva, concetto rimane inevitabilmente incerto e temporale. È dunque necessario sia trascendere l'ovvio sia rimanere prudenti su ogni forma di razionalità – e di filosofia – che voglia presentarsi come definitiva. Un esempio assai chiaro è la scienza naturale che nel corso della storia

has shown a curious mixture of rationalism and irrationalism. Its prevalent tone of thought has been ardently rationalistic within its own borders, and dogmatically irrational beyond those borders. In practice such an attitude tends to become a dogmatic denial that there are any factors in the world not fully expressible in terms of its own primary notions devoid of further generalization. Such a denial is the self-denial of thought (ha mostrato una curiosa mescolanza di razionalismo e irrazionalismo. Il suo tono prevalente di pensiero è stato ferventemente razionalistico entro i suoi confini, e dogmaticamente irrazionale al di là di quei confini. In pratica, una tale attitudine tende a divenire una negazione dogmatica del fatto che ci siano al mondo dei fattori che non siano pienamente esprimibili nei termini delle sue nozioni primarie, senza ulteriore generalizzazione. Una tale negazione è l'auto-negazione del pensiero) (144).

Il mondo rimane multiforme e asintotico rispetto a qualunque modo di intenderlo e a qualunque metodologia utilizzata per comprenderlo.

Linguaggio e teologia

È tale consapevolezza ad aver indotto Whitehead a elaborare un linguaggio effettivamente rinnovato che sia un veicolo adeguato alla nuova metafisica da lui proposta, sino a complicazioni non da poco e a una tonalità barocca che affascina e a volte sconcerta durante la lettura delle sue pagine. Il linguaggio è infatti centrale in ogni filosofia, poiché ogni scienza deve elaborare e raffinare i propri strumenti e il linguaggio è strumento principe del lavoro filosofico. L'intrinseca linguisticità

della conoscenza e la consapevolezza dei suoi limiti inducono il filosofo ad ammettere la «hopeless ambiguity of language (l'ambiguità senza speranza del linguaggio)» (806).

Un'ambiguità che diventa evidente e plastica nella quinta e ultima parte di *Process and Reality*, dedicata al tentativo di una teologia che costituisca la sintesi del divenire eterno. Si tratta di una prospettiva che studiosi e continuatori di Whitehead hanno definito *panenteismo* (parola che il filosofo non enuncia mai) per indicarne la vicinanza ma anche le differenze con le tesi panteistiche. Whitehead rifiuta decisamente l'immagine teistica di Dio, del tutto esemplata a somiglianza dei sovrani imperiali dell'Egitto, della Persia, di Roma, esperienze che vengono sintetizzate nella formula di un Dio/Cesare. E tuttavia non accoglie neppure la radicale impersonalità del Dio di Spinoza e fa piuttosto del divino una sorta di trama di fondo che garantisce l'armonia del cosmo in ogni sua parte e differenza. Dio consiste dunque

in the patient operation of the overpowering rationality of his conceptual harmonization. He does not create the world, he saves it: or, more accurately, he is the poet of the world, with tender patience leading it by his vision of truth, beauty, and goodness (nell'opera paziente della razionalità irresistibile della sua armonizzazione concettuale. Egli non crea il mondo, lo salva; o, in modo più preciso, egli è il poeta del mondo, guidandolo con tenera pazienza mediante la sua visione di verità, bellezza e bontà) (1306).

Si sente, ancora una volta, la presenza del *Timeo* e del suo demiurgo. Uno dei compiti fondamentali di questa costruzione teoretica potente, articolata e originale è lo stesso che Whitehead attribuisce a ogni filosofia: «The elucidation of meaning involved in the phrase 'all things flow' is one chief task of metaphysics (La delucidazione del significato implicato nell'espressione 'tutte le cose fluiscono' è uno dei compiti principali della metafisica)» (850).

Che tutto fluisca significa specialmente che ogni permanenza è mutamento e ogni mutare è permanenza.

In the inescapable flux, there is something that abides; in the overwhelming permanence, there is an element that escapes into flux. Permanence can be snatched only out of flux; and the passing moment can be find its adequate intensity only by its submission to permanence. Those who would disjoin the two elements can find no interpretation of patent facts (Nel flusso ineluttabile c'è qualcosa che resta; nella permanenza schiacciante c'è un elemento che sfugge finendo nel flusso. La permanenza può essere colta soltanto a partire dal flusso, e il momento che passa può trovare la sua intensità adeguata solo sottomettendosi alla permanenza. Quelli che vorrebbero disgiungere i due elementi non possono trovare alcuna interpretazione dei fatti evidenti) (1278).

L'essere è insieme e inseparabilmente flusso e permanenza, poiché ogni mutamento ha senso in quanto qualcosa rimane e, di converso, il permanere di un ente si staglia sull'orizzonte del suo mutare. La metafisica è dunque da intendere non come fondazione/fondamento ma come comprensione di questo ininterrotto eventuarsì in cui mondo, materia e umanità consistono. Metafisica non come soggettivismo/idealismo ma come schiusura, apertura e compenetrazione del mondo umano dentro il mondo spaziotemporale che lo rende ogni volta e di nuovo possibile.

Note

¹ A.N. Whitehead, *Processo e realtà. Saggio di cosmologia* [*Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-1928, 1929*, Corrected edition, Free Press, New York 1979], a cura di M.R. Brioschi, intr. di L. Vanzago, Bompiani, Milano 2019, pagine 1366.

² Editions du seuil, Paris, 2002.

³ M. Heidegger, *Seminari* [*Vier Seminare. Zürcher Seminar*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1997 e 1986], a cura di F. Volpi, trad. di M. Bonola, Adelphi, Milano 2003, p. 92.

STELLA VARIABILE di Vittorio Sereni**Sarah Dierna**

Università di Catania

Ancora non lo sai
 - sibila nel frastuono delle volte
 la sibilla, quella
 che sempre più ha voglia di morire –
 non lo sospetti ancora
 che di tutti i colori il più forte
 il più indelebile
 è il colore del vuoto?
 (Vittorio Sereni, *Autostrada della Cisa*)

Stella variabile è definita la stella del firmamento che non possiede uno splendore costante e la cui luminosità varia quindi nel tempo. *Stella variabile* è definita in questa raccolta di poesie la nostra esistenza: «Una scheggia di luce», direbbe Céline, «che finisce nella notte»¹.

Tra il crepuscolo e la notte, tra la calura estiva e l'inizio della stagione autunnale sono infatti ambientati molti dei versi di Vittorio Sereni che racconta qui la vita e la morte, la memoria e il ricordo, il male e l'oblio con una saggezza e una distanza che solo un'età matura gli ha reso possibile, quando «sei già mare d'inverno:/ estraniato, come chiuso in sé./ Amare non sempre è conoscere ("non sempre/ giovinezza è verità"), lo si impara tardi» (*Un posto di vacanza*, p. 74).

Si impara tardi che il mestiere di vivere è il mestiere della «rammenatrice» che rappezza il giocattolo e rattoppa lo strappo, che ricuce il graffio e sutura «paziente» e «caparbia» le ferite del proprio esistere, «che pure non molla la presa/ sulla mia vita che va per farfalle/ e per baratri...» (*Di taglio e cucito*, p. 43).

Pazienza e caparbia, dedizione e abnegazione appartengono infatti non solo al trombettista di *Toronto* in un *sabato sera*, a meno di dire che *Toronto* sia una Varese più grande o una Tipperary, che il trombettista non sia da meno del grande Satchmo (Louis Armstrong) e che quest'ul-

timo sia stato disposto poi a suonare anche laddove l'essere umano è sbarcato per la prima volta nel 1969 (Sereni assume lo stesso significante per significare due referenti diversi), cosa tutto questo significa «se non tutti i possibili aldilà di dedizione/ al niente che di botto può infiammare una qualunque sera/ a Varese a Toronto a...» (*Toronto di sabato sera*, p. 28), a Parma, a Luino e cioè un'universale condizione che accompagna l'esserci in ogni luogo e in ogni tempo perché non è il luogo e non è il tempo a essere inospitale, ma la vita stessa; non è quella *Lugano bella* a cui Sereni deve dire *addio* perché «non vuole saperne,/ mi rinnega in effigie, rifiuta/ lo specchio di me (di noi) che le tendo» (*Addio Lugano bella*, p. 35); non è la «maestà della notte» che «non ti vuole ti espatria/ si libera di te/ rifiuto dei rifiuti» (*Notturmo*, p. 86); è l'esistere monotono, ripetitivo e stanco dei giorni come confessa Sereni in *Paura prima*:

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono/ per il killer che muove
alla mia volta/ notte e giorno da anni./ Sparami sparami – gli dico/
offrendomi alla mira/ di fronte di fianco di spalle – / facciamola fi-
nita fammi fuori./ E nel dirlo mi avvedo/ che a me solo sto parlando
(*Paura prima*, p. 94).

Non bisogna ingannarsi però. Sereni cerca e riflette la morte ma non se la darà mai: «Non serve, non serve. Da solo/ non ce la faccio a far giustizia di me» (*ibidem*). È «introvabile», infatti, il traghettatore e non gli giungerà quindi il suo «richiamo» come scrive nel poema *Un posto di vacanza*; ancora, la morte condivide con l'estate «l'invisibile cicala solista dell'ultima ora di luce» (*Verano e solstizio*, p. 91) l'invigorirsi della «vermiglia voce abbuiandosi» (ivi, p. 92) ma non la luce e non il calore. E tuttavia è già nel 'verano' la parola morte, è già nella luce la tenebra. Nei versi di Sereni c'è un dire che sembra rifiutare il morire perché spegne l'allegria e soffoca il coraggio; il poeta intuisce quindi il sonno ristoratore ed eterno della morte ma in qualche modo si accontenta ancora di quella tregua solo temporanea dalla quale il *Canto del gallo silvestre* ci risveglierà. A conferma di ciò il poeta indossa il lutto (*Poeta in nero*) per gli altri ma non per se stesso. Vittorio piange la scomparsa dell'amico Niccolò ma non la sua. Sempre in *Un posto di vacanza* scrive infatti:

Qui si rompe il poema sul posto di vacanza/ travolto da tanto mare – / e vinto il naturale spavento/ ecco anche me dalla parte del mare/ fare con lui tutt'uno/ senza zavorra o schermo di parole,/ fendere il poco di oro che rimane/ sulle piccole isole/ postume al giorno tra le scogliere in ombra già:/ ancora un poco, ed è daccapo il nero (*Un posto di vacanza*, pp. 66-67).

Sereni galleggia nelle acque di questo mare d'inverno godendo dell'oro che rimane, lo stesso che sarà poi intarsiato nelle tombe vuote di eternità della Valle delle Regine (*Un tempio laico*); segue il calare del sole: è «il giorno che si abbuia e poi ritorna»² e in questo abbuiarsi il ricomparire della cicala; aspetta la notte e il suo sonno.

L'altro nome della morte è la dimenticanza, quella che «miniaturizza» coloro che lo desiderano morto d'infamia, quella che porterà il padre del poeta, che probabilmente perse la vita sull'*Autostrada della Cisa*, a morire una seconda volta.

Ma la memoria non è soltanto ritenzione, come ricordo/aculeo che centra la carne, supera gli anni per incastrarsi tra gli indugi della mente, essa è prima di tutto protensione, per questo Damiano Scaramella, nella postfazione a questa raccolta, scrive:

Come ogni storia, anche ogni memoria è apocrifa, e dolorosa. Non perché ricostruisce strazianti passati, ma perché genera nell'immaginazione futuri colmi di gioia e poi li allontana, li ritarda, li confonde nell'intrecciarsi di falsi segnali, di incerti intravedimenti e miraggi³.

Come dispositivo semantico l'essere umano ha bisogno di risemantizzare il proprio mondo e in questo lavoro «la memoria:/ non si sfama mai» (*La malattia dell'olmo*, p. 98) perché mai sazia dei suoi ricordi essa si spinge in avanti immaginando una realtà che ancora non è ma che si spera sarà e che in realtà sarà sempre e solo una costruzione mentale, una storia che l'individuo si racconta perché la narrazione del proprio sé possa continuare. Nel componimento *La malattia dell'olmo* l'aculeo viene rimosso ma rimane il suo fuoco a sfavillare, sfavilla allo stesso modo la memoria in un altro poema:

Fabbrica desideri la memoria, poi è lasciata sola a dissanguarsi/ su questi specchi multipli. / [...] / Amalo dunque – da cosa a cosa/ è la risposta, da specchiato a specchiante – /amalo dunque il mio rammemorare/ per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:/ è tutto il possibile, è il mare (*Un posto di vacanza*, p. 68).

È proprio questo che si impara tardi. «Ci si sveglia vecchi/ con quella cangiante ombra nel capo, sonnambuli/ tra esseri vivi discendenti/ su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe/ – e non vedono crescere e sbiadire attorno a sé i più cari» (ivi, p. 73). Discenti sono i volti ancora giovani che attendono gettati in avanti fiduciosi che il meglio ha ancora da essere, che quello della mente sia un futuro prossimo e non anteriore, destinato cioè a sbiadirsi nel sopraggiungere. E il contrasto tra i primi e i secondi risiede in quello tra l'ausiliare *essere* e *avere* proposto da Sereni *In una casa vuota*: gli anni della gioventù a desiderare una storia che fosse squisita e il presente adesso irreparabilmente vuoto: «Oggi si è – e si è comunque male, parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti» (*In una casa vuota*, p. 26).

Lo scacco segna l'inizio della stagione autunnale, il punto dove la luce si fredda, lì comincia una nuova rampa di scale (*Posto di lavoro*).

Una distanza e una maturità tra la vita adulta e quella ancora frenetica e infantile confermata anche dalla più breve delle poesie contenute in questa raccolta (*Crescita*) in cui l'autore parla di una figlia che non piange e che sopraggiunge a mezzogiorno. Una figura enigmatica che solo dopo si rivela nella sua identità: la figlia che non piange è la vita ancora giovane che rincorre il suo domani e che a mezzogiorno si scopre essere diventata adulta; i versi di Sereni – ormai esperienze della vita – arrivano infatti quasi sempre al crepuscolo, prima che il giorno si abbui. Ha inizio qui «l'ora del tempo la non più dolce stagione» (*Un posto di vacanza*, p. 72).

Note

¹ L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte* [*Voyage au but de la nuit*, Gallimard, Paris 1952], trad. di E. Ferrero, Corbaccio, Milano 2022, p. 366.

Vittorio Sereni, *Stella Variabile*

Sarah Dierna

² E. Mazzearella, *L'uomo che deve rimanere. La smoralizzazione del mondo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 120.

³ D. Scaramella, *Postfazione. Perdimi tu, stella variabile*, in V. Sereni, *Stella variabile*, cit., p. 128.

Vittorio Sereni

STELLA VARIABILE

Prefazione di Franco Fortini

Postfazione di Damiano Scaramella

Il Saggiatore, Milano 2017

Pagine 132

€ 17,00

I RINASCIMENTI DI BILL VIOLA

Alberto Giovanni Biuso

Università di Catania

Perché è così difficile colpire una mosca? La ragione sta nel fatto che questo insetto percepisce il movimento in modo più veloce rispetto ai sensi umani e quindi un gesto che a noi appare fulmineo viene recepito dalla mosca come assai più lento e ha tutto l'agio di spostarsi. *Veloce / lento, più veloce più lento*. Il movimento non è altro che tempo, come anche la semplice formula $v = s/t$ e le sue varianti dimostrano.

Bill Viola ha intuito il profondo rapporto non soltanto tra tempo e percezione ma ciò che lo sostanzia: la relazione tra temporalità e ontologia. La sua opera è capace di *mostrare il tempo*, di renderlo visibile anche mediante il rallentamento della percezione del moto.

L'artista ha coniugato l'intuizione heideggeriana (e prima ancora eraclea, platonica, aristotelica...) dell'identità tra essere e tempo con una grande competenza tecnologica, in particolare relativa alla videoarte. Ha quindi inventato un modo radicalmente originale di ridare vita alle forme classiche e rinascimentali, non più attraverso delle opere statiche ma per mezzo di opere che si distendono nel tempo, mediante dei video la cui peculiarità è di essere rallentati sino a mostrare ogni dettaglio dei personaggi, dei loro volti, delle espressioni, dei movimenti, dei gesti.

Al ritmo rallentato (*slow motion*) Viola coniuga spesso un montaggio all'inverso. L'effetto di queste due modalità tecnologiche non sarebbe tuttavia sufficiente se non fosse unito a una grande competenza sulla storia dell'arte e soprattutto a un vivo amore per il Rinascimento italiano, competenza che l'artista ha acquisito a partire da un soggiorno per lui fondamentale a Firenze nel 1974, che si è ripetuto nel 2001, stavolta accompagnato da centinaia di tecnici e collaboratori con i quali ha realizzato un progetto dal titolo *Going Forth By Day*.

La visitazione di Pontormo (1528-1529) diventa *The Greeting* (1995); *Cristo in Pietà* di Masolino da Panicale (1424) diventa *Emergence* (2002); queste opere diventano due affreschi in movimento che permettono di

entrare nei sentimenti, negli sguardi, nei corpi di personaggi che sono inseparabilmente di Pontormo, di Masolino e di Viola.

Tuttavia, proprio perché il video non è un'immagine ferma e unica, l'artista non si è ispirato solo a Masolino, ma ha contaminato *Emergence* con suggestioni derivate dai sarcofagi romani con la *Morte di Meleagro* dalla *Pala Baglioni* di Raffaello, dalla *Pietà Rondanini* di Michelangelo, dalla *Morte di Marat di David*. Nella videoproiezione l'acqua sgorga da un sepolcro, simbolo di morte e insieme riferimento alla fuoriuscita dei liquidi amniotici durante il parto, e crea così una narrazione circolare tra l'inizio e la fine della vita. Viola unisce qui pensiero cristiano e spiritualità orientale in un originale sincretismo¹.

Magnifico, poi, è *The Quintet of the Silent* (2000), opera caravaggesca nella quale cinque uomini sembrano sopraffatti da un'emozione/luce che li investe e alla quale reagiscono in modi diversi ma insieme convergenti. Quest'opera testimonia anche la sapienza cromatica di Viola, i cui colori sono sempre espressivi e, naturalmente, esaltati dall'alta definizione dei video.

E questo è un altro fecondo paradosso di Bill Viola. I video costituiscono infatti un materiale ormai universale, diffusissimo, con il quale i *prosumer*, i produttori/consumatori della Rete, invadono ogni spazio proprio e altrui con narrazioni di tutti i generi, per lo più completamente vane. E però l'arte di Bill Viola *non si può* apprezzare in Rete. È possibile, certo, trovare e vedere dei filmati su Internet e tuttavia oltre a essere per lo più delle riprese di visitatori delle sue mostre – e quindi video assolutamente impoveriti – tali filmati non possiedono lo splendore cromatico e la definizione che sono rese possibili soltanto dai grandi schermi sui quali le opere vengono riprodotte nelle mostre, come questa di Palazzo Reale a Milano. Le opere di Bill Viola hanno quindi bisogno dei musei o delle chiese, esattamente come i grandi dipinti e affreschi dell'arte europea prima del Novecento. Questo le rende preziose nel panorama dell'arte contemporanea. Non è un caso che l'artista abbia «lavorato spesso in edifici sacri, a dimostrazione del suo interesse per temi legati alla religiosità e alla spiritualità»². E dunque soltanto negli spazi costruiti e organizzati appositamente per ospitarle, tali opere possono restituire i tipici volumi

armoniosi dell'arte classica e i suoi colori scanditi, pieni, scintillanti. Chi dunque vede le opere di Viola sul proprio computer in realtà vede delle copie modeste e malfatte, *non* vede Viola. Esattamente come per vedere *davvero* Rembrandt, Veronese, Caravaggio, de la Tour, Raffaello e tutti gli altri bisogna recarsi nei musei e negli spazi che ospitano le loro opere. Il legame profondo tra tecnologia e tradizione fa sì che Viola eviti un altro degli elementi più caratteristici dell'arte contemporanea: il narcisismo del performer che mette al centro della propria arte se stesso, il proprio corpo, la propria immagine. Che invece in Viola non compare mai. I suoi temi sono quelli dell'arte dalle sue origini nelle grotte neolitiche agli impressionisti: la vita, la morte, il tempo, il sacro, gli elementi del cosmo, sia esso il microcosmo umano sia il macrocosmo celeste.

La natura empedoclea di questo artista emerge di continuo, sino a farsi tema esplicito in *Martyrs Series* (2014), quattro video intitolati *Earth Martyr*, *Air Martyr*, *Fire Martyr*, *Water Martyr* nei quali dei martiri/testimoni vengono investiti dalla terra, dal vento, dalle fiamme e dalle acque, ma mantengono intatta la loro forza silenziosa, il loro stare al mondo ed essere nel tempo.

Dato che il tempo è un altro nome della fine, in Viola la *meditatio mortis* è costante e giunge al culmine in due opere: *Fire Woman* e *Tristan's Ascension*, entrambe del 2005. Nella prima la morte di una donna diventa onde di acqua e di luce, nelle quali il fuoco si metamorfizza in un'opera astratta. Nella seconda si assiste a una vera e propria resurrezione spinta dalla potenza dell'acqua che porta in alto, purifica, trasforma. Perché la resurrezione è questa *μεταβολή* della materia che è stata in altra materia che sarà, rimanendo sempre la materia eterna del cosmo, anche dentro l'infima misura dei viventi. Il transito e lo scambio tra morte e vita sembra fondarsi in Viola anche nell'indeterminato, nell'*ἄπειρον* che diventa *Lux*. Come si vede, si tratta di un artista anche mistico, esoterico; non c'è nulla di realistico nell'arte di Viola ma astrazione e simbolismo, che sono altri due elementi ben presenti nella vicenda estetica europea, che l'artista legge, utilizza e vive sempre in profondo legame con le filosofie e le culture dell'Oriente, da lui ben conosciute anche attraverso soggiorni in Giappone, India, Indonesia.

L'opera forse più emblematica tra quelle esposte a Milano è *The Raft* (2004): un gruppo di 19 persone di varia condizione ed etnia sono intente a se stesse e improvvisamente vengono travolte da potenti getti d'acqua che provengono da idranti ad alta pressione. Le riprese rallentate consentono di scorgere e comprendere la sorpresa, la paura, il tentativo di fuga, la caduta, l'abbraccio per resistere, il disorientamento e l'angoscia, sino a quando tutto si placa. È una trasparente metafora della condizione umana dentro la zattera della finitudine, sempre sottoposta alla *insecuritas* e al naufragio.

Infine, ancora un paradosso, il più ironico e anche il più significativo: l'arte di Bill Viola è del tutto refrattaria ai ritmi digitali. Essa richiede infatti lentezza, pazienza, meditazione. Essa invita «ad andare oltre il visibile»³. In cambio regala una delle esperienze più profonde e più *belle* dell'arte del XXI secolo.

Note

¹ A. Galansino, *Bill Viola*, Giunti, Firenze 2017, p. 40.

² Ivi, p. 47.

³ Ivi, p. 20.

Bill Viola

Palazzo Reale - Milano

A cura di Kira Perov

24 febbraio - 25 giugno 2023

Se fossi un oggetto sarei codardo e cupo. Se fossi un oggetto forse sarei una persona, una persona col maldipancia e il singhiozzo. Se fossi un oggetto sarei di certo un dinosauro, un dinosauro fifone, un erbivoro che non si gode le stelle per paura che gli cadano in testa.

Se fossi un oggetto avrei paura della Morte e per nascondermi a lei smetterei di mangiare: non puoi vedermi se sono piccolo! Non puoi acchiapparmi se sono un minuscolo niente. Sarei talmente minuto da incastrarmi tra le ciglia delle femmine e i denti finti degli anziani, trasportato di esistenza in esistenza senza mai viverne una mia. Sarebbe un disastro se il vento mi poggiasse sulla strada, facendomi schiacciare da una scarpa sul marciapiede... da quelle è difficile staccarsi – piene come sono di insenature e chewingum – e rischierei di vivere una vita intera lì sotto! O almeno fino alla morte dei piedi padroni, quando poi riuscirei finalmente a staccarmi e ad aggrapparmi a qualche altro luogo. Sempre, ovviamente, che quelle scarpe – ormai diventate la mia casa – non fossero proprio le preferite del cadavere: in quel caso, ahimè, finirei seppellito anch'io insieme a loro! E prima di poter uscire da lì passerebbero decenni, millenni, ere intere! Dovrei aspettare il logorarsi delle scarpe sepolte, la putrefazione della bara umida... e un vento forte abbastanza da trasportarmi altrove. Forse allora capirei che fuggendo alla Mano Nera non ho mai conosciuto la vita e me ne andrei su una spiaggia, dove granello dopo granello mi ingrandirei sempre più, fino a diventare una bella pallina di sabbia che gira e gira e rotola e rotola e ingrassa fino al cielo! Diventerei talmente grande che, a quel punto, sarebbe impossibile per la Morte fare finta di non vedermi – perché in fondo m'aveva sempre osservato, da lontano, con tenerezza, domandandosi quando avrei capito che non esisteva nascondiglio alle sue dita – e così verrebbe da me sotto forma di onda e con un valzer d'acqua mi accoglierebbe tra le sue braccia, rendendo me schiuma e lei mare.

Vita pensata
rivista di filosofia

Le arti

Anno XIII - n. 29, novembre 2023

Hanno collaborato a questo numero:

Antonio Albano
Adriano Ardovino
David Benatar
Roberta Corvi
Davide Dal Sasso
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Giuseppe Frazzetto
Luigi Ingaliso
Enrico Palma
Matteo Pappalardo
Stefano Piazzese
Salvatore Tedesco
Eva Luna Turino

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«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



VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE

Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu