

Anno XV

Numero 32

Maggio 2025

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Il Classico I

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 xv - n. 32

maggio 2025

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alferi (Pontificia Università Lateranense)

Pierandrea Amato (Università di Messina)

Tiziana Andina (Università di Torino)

Alberto Andronico (Università di Catania)

David Benatar (University of Cape Town)

Maria Teresa Catena (Università di Napoli Federico II)

Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)

Pio Colonnello (Università della Calabria)

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)

Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e
scientifico moderno-CNR)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

Claudia Lo Casto (Università di Salerno)

Giovanni Maddalena (Università del Molise)

Felice Masi (Università di Napoli Federico II)

Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)

Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)

Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)

Thaddeus Metz (University of Pretoria)

Masahiro Morioka (Waseda University)

Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †

Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)

Francesco Piro (Università di Salerno)

Antonio Sichera (Università di Catania)

Salvatore Tedesco (Università di Palermo)

Simona Venezia (Università di Napoli Federico II)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

EDITORIALE

Il Classico I	6
---------------	---

TEMI

Michele Del Vecchio - Il canone classico e l'architettura europea: dalle origini al Neoclassicismo	8
Sarah Dierna - Carlo Michelstaedter e il ritorno al classico	23
Giuseppe Frazzetto - Arte contemporanea, classicismo, anticlassicismo	36
Giulia Gotti - „Existenz” ist ein Name des Kampfes. Bemerkungen zur Notwendigkeit der traditionellen Kampfkünste in der heutigen Gesellschaft	51
Daniele Iozzia - Vezzi antiplatonici: lo scorno di Eros	61
Afshin Kaveh - Guy Debord, un classico <i>malgré lui</i> ?	74
Marica Magnano San Lio - Suggestioni e rivisitazioni della filosofia pratica aristotelica in alcune pagine della cultura tedesca del Novecento	87
Ida Scebba - Le <i>pathosformeln</i> warburghiane. La rinascita del classico attraverso il dionisiaco	98
Kristof K.P. Vanhoutte - Model Failure. The implications of the 'classical' as a paradigmatic concept	108

TEMI - II

Giuseppe Savoca - Leopardi, Zoroastro e i due principi: tra Oromaze e Arimane. I parte	120
---	-----

AUTORI

Daria Baglieri - Merleau-Ponty	132
--------------------------------	-----

RECENSIONI

Alberto Giovanni Biuso - Antichità e natura in Goethe	144
Federico Nicolosi - Antinatalismo: una prospettiva teoretica	147
Enrico Palma - Il linguaggio muto	153

Editoriale

IL CLASSICO I

Sostanza? Invenzione? Ermeneutica? Esempio tra i massimi di storicismo? Oggetto ludico e polemico? Manifestazione di conformismo o struttura che dissolve le mode? L'origine e la natura del Classico rimangono un enigma. Uno stimolante enigma, tanto è vero che questo tema ha suscitato un interesse tale da indurci a proporre due numeri della rivista a esso dedicati.

In entrambi troveremo delle riflessioni teoriche e dei casi specifici di discussione della natura classica di un autore o di un'opera. In questo numero 32 si analizzano quindi il canone classico dell'architettura; la relazione tra arte contemporanea, classicismo e anticlassicismo; una discussione fortemente critica sul classico come paradigma e modello perdente.

Tra le analisi della natura classica di un'opera o di un'epoca troveremo Debord, Michelstaedter e Warburg, la cultura tedesca del Novecento, le suggestioni greche che è possibile individuare nelle arti marziali, la rappresentazione di Eros nella manifattura neoclassica.

A questi contributi si aggiungono la prima parte di un saggio sugli elementi dualistici del pensiero leopardiano e la presentazione di un classico della filosofia del Novecento qual è Maurice Merleau-Ponty.

Ci sembra che dall'insieme di questi testi emerga la natura dialettica del Classico, che ha bisogno di memoria tanto quanto di oblio. La vita umana, infatti, sia quella individuale sia quella delle culture e dei popoli, ha bisogno di ricordare per non smarrire identità e radici, ha bisogno di dimenticare per filtrare e selezionare dall'immenso patrimonio di ciò che è accaduto quanto può essere ancora vitale e fecondo nel tempo che di volta in volta chiamiamo *presente*.

«Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non soltanto luce, ma anche oscurità» afferma saggiamente Nietzsche nella *Seconda Inattuale* ('Opere', Adelphi, vol. III/1, p. 264). Il Classico è probabilmente l'ombra necessaria a temperare la luce troppo intensa del

presente, la sua forza. Ma deve essere un'ombra misurata e feconda e non una luce altrettanto intensa. In questo modo il presente si dispiega e si apre verso il futuro, conservando il chiaroscuro del pensiero e del passato, senza il quale la potenza del presente rischierebbe di accecare.

L'ignoranza della storia e del passato che permea in modo sempre più inquietante le istituzioni formative e politiche dell'Europa contemporanea è dunque segno di un declino che questo numero di *Vita pensata* intende esplicitamente contrastare poiché chi smarrisce la propria identità non può entrare in nessun dialogo con l'altro da sé, con la differenza.

Vita pensata

IL CANONE CLASSICO E L'ARCHITETTURA EUROPEA: DALLE ORIGINI AL NEOCLASSICISMO

Michele Del Vecchio

I.I.S. C. Varalli, Milano

Le culture architettoniche dell'antichità greca e romana, le loro materializzazioni concrete, le loro diverse ma convergenti eredità formali, tecniche e costruttive hanno contribuito in modo decisivo alla definizione della categoria di "classico" nelle discipline artistiche. Nella Roma repubblicana la parola latina *classis-classicus* indicava uno status, ovvero la condizione di eccellenza o comunque di valore: la *dignitas* e l'*auctoritas* di un gruppo sociale benestante, condizione pubblicamente riconosciuta che comportava l'onere di una tassazione più elevata. Nel corso del tempo il lemma ha assunto un diverso valore semantico, diventando sinonimo di "modello" di "cosa" da imitare (mimesi).

Possiamo ora chiederci per quali ragioni l'architettura greca e quella romana sono state definite "classiche". I motivi sono più di uno e li evidenzieremo nel corso della trattazione. Ma qualcosa di significativo possiamo indicarla sin da ora: l'architettura greca nasce grande e rimane grande. Nulla di simile si era visto prima nel bacino del Mediterraneo, dove pure si affacciava anche la civiltà delle Piramidi, che tuttavia non aveva varcato le proprie coste. Il tempio, una delle fondamentali creazioni dello spirito greco, nasce come dimora degli dei, come spazio circoscritto di convergenza tra umano e divino.

Il Classico: elementi di architettura greca, ellenistica e romana

L'architettura greca che precede e segue la ricostruzione dell'Acropoli di Atene, nella seconda metà del V secolo a.C., viene suddivisa in un sistema tripartito di "ordini" che corrispondono a tre diverse configurazioni formali e stilistiche del sistema trilitico greco: il dorico, lo ionico e il corinzio. Nel suo studio sull'arte della Grecia classica, Giovanni Becatti ha scritto:

La civiltà greca riserva agli dei antropomorfizzati la casa più bella e crea il tempio che, dopo una serie di esperienze costruttive e tecniche nell'VIII e nel VII secolo a.C., si articola nelle forme canoniche durante il VI secolo [...]. Dalla primitiva tecnica con zoccolo di pietra ed elevato di mattoni crudi si passa a quella lapidea, dal semplice vano si passa ad una cella senza pronao e con peristasi; dai primi pilastri e sostegni in legno e in pietra si passa alla colonna, dalla copertura a terrazzo di tradizione micenea a quella a tetto a spioventi che si fisserà poi nei due lungo l'asse maggiore, determinanti sulle fronti gli spazi triangolari dei frontoni¹.

L'evoluzione del tempio greco dal periodo arcaico del VII-VI secolo a.C. all'età classica del V secolo a.C., è scandita da assestamenti morfologici e dalla successione di due ordini, il dorico e lo ionico. In questo arco di tempo la struttura dorica della trabeazione si consolida: il fregio si stabilizza nella alternanza di triglifi e metope; la colonna, con entasi, scanalata a spigoli vivi e rastremata, mantiene la sua possente struttura; la pianta del tempio si allunga.

Nel tardo VI secolo a.C. il tempio dorico raggiunge il suo aspetto canonico. Il consolidamento dello stile dorico è il primo passo verso la codificazione del sistema dei tre ordini, che sarà la più importante eredità trasmessa ai posteri dall'architettura della Grecia antica, il contributo più duraturo del suo razionalismo architettonico.

La caratteristica geometrica dei templi è definita dalla possibilità di calcolare i valori e i rapporti dimensionali di tutti gli elementi costruttivi, dallo stilobate al timpano, a partire da un modulo che solitamente è il diametro della colonna. L'ordine ionico si stabilizza verso la metà del VI secolo a.C., quindi non molto tempo dopo la configurazione stabile dell'ordine dorico. La colonna ionica è composta da tre elementi sovrapposti: la base, assente nel dorico, il fusto, meno rastremato rispetto all'ordine precedente, il capitello formato da due eleganti volute e da un abaco. La trabeazione, più leggera, si compone di un architrave tripartito, di un fregio continuo, costituito da lastre lisce o bassorilievi. L'ordine corinzio, la terza variante del sistema greco, si sviluppa più tardi, a par-

1 G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Sansoni Editore, Firenze 1997, p. 90.

tire dal V secolo a.C. La sua colonna riprende quella ionico-attica, il suo fusto è scanalato a spigolo smussato e il suo capitello è scolpito ad imitazione di un cesto di vimini dal quale fuoriescono foglie di acanto. L'ordine corinzio avrà nell'ellenismo, e poi nella architettura romana, la sua grande affermazione. Il tempio greco disponeva di superfici a vista che venivano utilizzate per la decorazione templare: le metope e i triglifi nel tempio dorico, i fregi continui nello ionico. Anche i frontoni venivano decorati: «Il problema più impegnativo – scrive Becatti – è rappresentato dalla decorazione del frontone con il suo campo triangolare, basso e allungato»². La soluzione sarà quella realizzata da Fidìa nel Partenone: nel frontone occidentale con la “gara fra Athena e Poseidon” (si tratta di una decorazione ricostruita grazie ai disegni precedenti la distruzione); nel frontone orientale con la “nascita di Athena dalla testa di Zeus”.

Il giudizio storico sulla architettura e sulle arti figurative della Grecia antica non dipende solo dall'indubbio valore artistico dei suoi templi. Almeno altri due criteri hanno esercitato il loro influsso positivo: il riconoscimento universale del significato di tale architettura per la cultura letteraria, filosofica e politica della Grecia e la straordinaria incidenza ed efficacia generata dalla codificazione dei tre ordini architettonici del sistema trilitico.

Si è soliti considerare l'ellenismo come l'ultima fase dell'arte e della architettura greca. Fase conclusiva e di trapasso, indicata solo successivamente con il termine Ellenismo: «Il concetto, ed il termine, di “Ellenismo” appare però solo alla metà del XIX secolo»³. L'età ellenistica corrisponde al periodo di massima espansione e insieme di lento declino della civiltà greca. Il suo arco temporale va dalla morte di Alessandro Magno (323 a.C.) all'inizio dell'impero di Cesare Augusto (30 a.C.). L'ideale estetico classico viene modificato da forme di realismo del “particolare”, del “contingente” e dalla ricerca di effetti decorativi. Eppure in questo contrastante contesto sono stati realizzati alcuni capolavori di straordinario impatto. Uno di questi è l'altare di Pergamo fatto erigere dal re Eumene II sull'acropoli della città e dedicato a Zeus e Athena.

² Ivi, p. 95.

³ V. Franchetti Pardo, «L'Ellenismo», in *L'architettura del mondo antico*, a cura di C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, G. Ortolani, A. Viscogliosi, Laterza, Roma-Bari 2023, p. 119.

Più variabile, più flessibile, più composita, rispetto a quella greca, l'architettura romana ha sviluppato un sistema costruttivo innovativo e congeniale con l'indole pragmatica del suo popolo. È la struttura ad arco, ereditata dagli etruschi, che genera poi la volta e la cupola, fondate su principi struttivi simili e che consentono la copertura di grandi spazi. Questa è la conquista fondamentale della architettura romana. È un decisivo passo avanti rispetto alla architettura greca che è priva di spazialità interna. La opposizione tra linee orizzontali e linee verticali è tipica del sistema trilitico greco, fondato sulla linearità; l'architettura romana si fonda, invece, sulla struttura muraria, sulle forme circolari, sulla dialettica interno/esterno, le due dimensioni spaziali che differiscono e, al tempo stesso, si includono. La copertura a volta in calcestruzzo ha reso poi possibile alla architettura romana di raggiungere traguardi impensabili come l'immensa calotta del Pantheon e le volte a crociera delle terme imperiali.

Roma si sviluppa inizialmente come potenza militare e per alcuni secoli non dà origine a forme architettoniche di qualche rilevanza: «Per tutta l'età ellenistica, che in termini di storia romana coincide con la media e tarda età repubblicana, gli architetti romani godettero di una notevole reputazione per quelle che oggi considereremmo opere di ingegneria: strade, ponti, acquedotti, fondazioni e fortificazioni varie»⁴. Il senso estetico dei romani comincia a prendere forma solo dopo la visione delle opere d'arte predate dalle città della Magna Grecia e dalla Sicilia (saccheggio di Siracusa del 212 a.C.). Come dice Livio: «*initium mirandi Graecorum artium opera*»⁵. Solo a partire dal II secolo a.C., con il progressivo dispiegamento del “lusso asiatico” e l'arrivo di artisti greci, inizia quel cambiamento della mentalità e del costume romano che è il presupposto della trasformazione edilizia e architettonica di Roma. Prende progressivamente corpo una architettura che modificherà il volto della città con l'introduzione di tipologie edilizie nuove. Possiamo indicare nella costruzione del *Tabularium* (78 a.C.) il “tempo proprio”, il *kairos*, in cui si configura una architettura pienamente romana che ha assorbito l'influenza etrusca e ha recepito anche l'eleganza e la raffina-

⁴ Ivi, p. 241.

⁵ G. Becatti, *L'arte romana*, Garzanti, Milano 1962, p. 16.

tezza greca. I romani sviluppano in modo geniale le diverse tecnologie murarie. L'*opus quadratum*, fatto con blocchi di tufo, caratteristico della prima fase di vita della città, viene soppiantato, a partire dal II secolo a.C., dall'*opus caementicium* che utilizza un conglomerato di malta e pietra da cui si generano poi ulteriori, solidissime murature dotate di grande plasticità e quindi adattissime alla architettura romana. Con la Roma imperiale poi si stabilizza definitivamente il modello del Foro romano che è molto diverso dalla agorà greca. Il Foro è inquadrato dagli edifici pubblici come le basiliche, e le sue vie vengono lastricate. Il punto culminante dello sviluppo longitudinale del *Forum* è il *Capitolium* – che sorge in ogni città romana e simboleggia l'unità politica e religiosa della *koinè* – innalzato su un alto podio – a differenza del tempio greco che poggia su una bassa fondazione – impostato per la visione frontale e collocato in fondo al Foro.

L'unico trattato di architettura romana giunto sino a noi è il *De Architectura libri X* di Marco Vitruvio Pollione⁶. Funzionario tecnico al servizio della burocrazia romana ai tempi di Cesare Augusto, con un buon livello di competenze, Vitruvio propone una visione della architettura credibile, fondata sulle tre categorie di *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. La distribuzione della materia è disposta su dieci libri di cui indichiamo il contenuto principale: L. I. Formazione dell'architetto e settori della architettura; L. II. Materiali da costruzione; L. III ed L. IV. Costruzione templi; L. V. Edifici municipali, teatri, bagni, palestre; L. VI. Edilizia privata; L. VII. Rifiniture; L. VIII. Sorgenti, acqua, acquedotti; L. IX. Astronomia; L. X. Meccanica. Il trattato di Vitruvio diventerà il testo di riferimento per lo studio dettagliato della architettura dell'età classica.

6 Vitruvio, *De Architectura*, vol. I e vol. II, Einaudi, Torino 1997. L'edizione è curata da Pierre Gros; la traduzione ed il commento sono a cura di Antonio Corso ed Elisa Romano. Ciascuno dei dieci libri in cui si articola il Trattato è preceduto da un'ampia presentazione e seguito da un ricco apparato di note. La lettura del testo introduttivo di P. Gros, «Vitruvio e il suo tempo» è altamente raccomandabile a chiunque voglia tentare l'impresa della lettura di Vitruvio. Segue una seconda premessa sull'aspetto linguistico-letterario a cura di E. Romano, intitolata «Fra astratto e concreto. La lingua di Vitruvio».

Il ritorno al classico: Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti

Nei primi anni del Quattrocento, a Firenze, una generazione di intellettuali, artisti, architetti e pittori, molti dei quali ancora privi, anche per la giovane età, di una riconosciuta affermazione artistica, cercano nel mondo antico i modelli a cui attingere la propria ispirazione. Le ragioni del ritorno all'antico per progettare il futuro sono radicate nell'humus civico fiorentino che riverbera nella sensibilità personale il rifiuto del gotico, giudicato "barbaro", "tedesco", comunque inadatto alla tradizione toscana e alla «identificazione umanistica di Firenze come "nuova Roma" e rifugio della cultura classica. [...] Il confronto con l'antico è considerato motivo di stimolo alla emulazione delle alte virtù civili repubblicane»⁷. I viaggi a Roma di Brunelleschi (1377-1446) agli inizi del Quattrocento (il primo con Donatello) hanno uno scopo preciso, ossia lo studio metodico, misurato e disegnato delle antichità romane. Una esperienza formativa di notevole incidenza. Il classicismo del Brunelleschi non si limita alla riproposizione degli ordini architettonici dell'antichità.

Quasi in contemporanea Brunelleschi studia la prospettiva e realizza una strumentazione ottica che gli permette di verificarne la precisione, l'affidabilità, le possibili utilizzazioni. Il suo contributo alla definizione della spazialità prospettica è decisivo così come il suo apporto alla architettura dell'Umanesimo fiorentino. Esamineremo brevemente la sua prima opera in qualità di architetto: l'Ospedale degli Innocenti di Firenze. La realizzazione dello "Spedale" destinato ad accogliere infanti abbandonati faceva parte di un programma assistenziale promosso dalla repubblica fiorentina. Il sito sul quale esso viene costruito è al di fuori delle mura cittadine, in una zona prativa ove è stata eretta una chiesa dedicata alla Annunziata. La planimetria dell'edificio dispone i corpi dei manufatti attorno ad una corte quadrata. Brunelleschi costruisce il portico sul lato di accesso all'ospedale. Il portico è formato da nove campate a pianta quadrata con nove volte a vela ed archi a tutto sesto. Ha un impianto compositivo estremamente lineare: gli archi poggiano su esili colonnine e il por-

⁷ M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Editori Laterza, Bari 1980, p. 17.

tico è costruito secondo una logica modulare con cui sono stati calcolati, a partire dall'elemento base, ossia il diametro della colonna, le dimensioni degli elementi costruttivi, le distanze, le altezze e lo spazio tra le arcate.

Il risultato di questa razionalità geometrica è una architettura di grande chiarezza, semplicità, linearità, ritmo, armonia tra la parte e il tutto. Il contributo di Brunelleschi si è limitato al portico di accesso la cui presenza, tuttavia, ha determinato la successiva edificazione della piazza, fino alla sua configurazione attuale. Brunelleschi sarà sempre ricordato come il geniale artefice di una delle opere architettoniche più audaci e innovatrici a livello strutturale e per impatto estetico: ci riferiamo alla gigantesca cupola del Duomo di Firenze. Una impresa davvero epocale condotta con impareggiabile perizia da “messer Filippo”. Dovendo evitare la posa delle centine in legno ideò la doppia calotta con profilo a sesto acuto, la giacitura dei mattoni a spina di pesce, gli otto costoloni in marmo bianco, i sedici sproni interni e la gigantesca lanterna sommitale.

Leon Battista Alberti (1406-1472) è stato uno scrittore prolifico: la sua vasta produzione saggistica comprende opere sulla architettura, la scultura, la pittura, testi filosofici e letterari ma anche scritti sulla famiglia, sulla equitazione, sulla fedeltà dei cani. Un autore versatile, aperto, estremamente colto e mosso da interessi vivi e molteplici. Appassionato di antichità romana egli incarna in modo esemplare il profilo dell'uomo rinascimentale. Si dedica alla architettura partendo non dalla esperienza pratica ma dallo studio della geometria, della fisica, della archeologia e della letteratura. Gli storici dell'architettura lo collocano a fianco di Brunelleschi nel contributo dato alla rinascita della architettura classica. Secondo Tafuri egli si è proposto di «legittimare teoricamente la rivoluzione linguistica brunelleschiana»⁸. Alberti redige per il pontefice Niccolò V la *Descriptio urbis Romae* (1434) e il *De re aedificatoria* (1452).

Il *De re aedificatoria* è il primo dei numerosi trattati di architettura che sono stati scritti durante il Rinascimento. L'*editio princeps* risale al 1485. È certamente la più impegnativa opera dell'Alberti ed è quella che ha esercitato una più vasta incidenza nella cultura architettonica. Il trattato albertiano è in forte sintonia con il testo di Vitruvio non solo nella

⁸ Ivi, p. 29.

impostazione ma anche nelle conclusioni, nel senso che egli condivide la triade vitruviana anche se, su alcune questioni, il testo dell'Alberti esprime una valutazione critica verso l'opera dello scrittore romano.

Alberti è l'autore di alcune fondamentali opere di architettura del '400. Sono di numero limitato, infatti stanno sulle dita di una mano, ma sono cinque capolavori che hanno inciso in profondità nella vicenda artistica della architettura dell'Umanesimo. È l'ideatore della impostazione architettonica delle due chiese mantovane di San Sebastiano (1460) e di Sant'Andrea (1472): quest'ultimo è davvero un capolavoro di eleganza; a Firenze ha progettato Palazzo Rucellai con la raffinata soluzione dell'affaccio dei tre piani scandito dal ritmo delle lesene. Sempre a Firenze ha completato la facciata di Santa Maria Novella. Il suo capolavoro è, indubbiamente, il Tempio malatestiano di Rimini di cui è stato l'ispiratore della soluzione progettuale, eseguita in *loco* da Matteo de' Pasti. Il progetto prevedeva la trasformazione della chiesa tardo gotica di San Francesco nel mausoleo di Sigismondo Malatesta e della moglie. La soluzione ideata dall'Alberti è una invenzione-applicazione di elementi tipici della architettura romana. Egli infatti progetta la realizzazione di una struttura che, come un involucro di pietra, ingloba e racchiude la chiesa medievale di San Francesco. La facciata della struttura-involucro riproduce la forma degli archi trionfali romani e, in particolare, richiama l'arco di Augusto di Rimini; entrambe le facciate laterali si rifanno alla morfologia degli acquedotti romani. L'opera è rimasta incompiuta nella parte superiore a causa della chiusura anticipata del cantiere in seguito alla morte del committente. Scrive Gianfranco Spagnesi:

Il tempio non è il risultato di un progetto di facciata anteposta ad un organismo precedente, bensì una soluzione organica tra interno ed esterno, in cui l'ordine architettonico regola dialetticamente il rapporto tra antico e nuovo. [...] Questo era soltanto l'inizio della sperimentazione albertiana che, con le sue due ultime opere mantovane, giungerà sino ad un totale rinnovamento dell'intero organismo architettonico degli edifici religiosi tanto longitudinali che centrali⁹.

9 G. Spagnesi, *Progetto e architettura del linguaggio classico (XV-XVI secolo)*, Jaca Book, Milano 1999, pp. 17-18.

Palladio, il vertice e la perfezione del modello classico

I *Quattro libri dell'Architettura* di Andrea di Pietro della Gondola, detto il Palladio (1508-1580), sono il risultato di un percorso di formazione alla cui origine si colloca il sodalizio poetico-artistico nato dall'incontro, intorno al 1538, tra il giovane scalpellino e il nobile e dotto vicentino Giangiorgio Trissino, letterato di formazione classica ed umanistica. Un secondo incontro sarà altrettanto decisivo, quello con Daniele Barbaro nel 1550 (anno della morte di Trissino). Nel 1541 intraprende con Trissino il primo dei quattro viaggi a Roma nel corso dei quali il futuro architetto si dedicherà allo studio sistematico e all'apprendimento diretto della architettura romana eseguendo una metodica attività di rilievo, misurazione e disegno degli antichi monumenti e anche delle recenti architetture come quelle realizzate da Bramante nel corso del primo Cinquecento. Pubblicato nel 1570, il suo trattato¹⁰ si apre con la memoria degli anni di studio delle antichità romane e con un richiamo esplicito a Vitruvio e agli altri trattati consultati ossia Alberti, Serlio e Vignola; sono citati anche Vasari e Sansovino. Il trattato palladiano eserciterà una influenza profonda e duratura sulla architettura occidentale. Senza questo testo non ci sarebbe mai stato il palladianesimo inglese, il neoclassicismo e le sue molteplici diramazioni internazionali, dalla Russia agli Stati Uniti. Il trattato è ricco di immagini, di disegni, di rappresentazioni in pianta, in alzato e in sezione di innumerevoli edifici, di singoli elementi architettonici, di particolari costruttivi. Manca la rappresentazione in prospettiva. Evidentemente Palladio non la ritiene uno strumento di rappresentazione affidabile.

I principi di riferimento richiamati e utilizzati dall'architetto vicentino sono quelli definiti dalla architettura classica greco-romana: proporzionalità, simmetria, modularità, abbinamento arco e pilastro, tipologie murarie, i cinque ordini, la modularità a partire dal diametro della colonna. Ciascun elemento costruttivo raffigurato è accompagnato da indicazioni di misura. Sulla stabilità strutturale di un singolo manufatto Palladio, e tutti gli architetti del suo tempo, si affidano al criterio del-

10 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, a cura di C. Pierini, Edizione Classici della scienza e della tecnica, Verona 2016.

la imitazione/ripetizione delle proporzioni di manufatti precedenti che hanno dato prova di stabilità. Nel primo dei quattro libri espone, e illustra in numerose tavole, i seguenti argomenti: i materiali, le fondazioni, i muri portanti, le colonne, gli ordini, le tecniche costruttive dei loggiati, pavimenti, solai e coperture. Nel secondo libro illustra i progetti di case, di palazzi, ville. Il terzo libro ha come argomenti: le strade, i ponti, le piazze, le basiliche e altre strutture urbane. Infine il quarto libro presenta e descrive le architetture templari antiche di Roma, i due templi di Pola e il tempio romano di Nîmes, la *Maison Carrée*.

Le opere architettoniche realizzate da Palladio sono molte e afferenti a diverse tipologie. La sua prima opera è anche quella che, secondo alcuni studiosi, rivela maggiormente la sua dimensione creativa. Si tratta della “trasformazione” del Palazzo della Ragione di Vicenza (conosciuto oggi come “basilica palladiana”). Su incarico Del Consiglio dei Cento di Vicenza Palladio riveste il vecchio edificio medioevale con una parete di impostazione classica. Il risultato è notevole. Importanti palazzi signorili di Vicenza sono opera sua ad iniziare dal più celebre, Palazzo Chiericati, riconoscibilissimo per il suo portico, in pieno stile romano.

Le numerose ville costruite nella campagna veneta sono dei capolavori ammirati da tutti. Ricordiamone alcune: Villa Capra (la Rotonda), Pisani, Cornaro, Foscari (“la Malcontenta”), Barbaro, Emo Capodilista.

Giorgio Pigafetta, nella sua curatissima *Storia dell'architettura moderna*, ha espresso su Palladio il seguente giudizio:

L'opera di Palladio rappresenta un compimento e uno snodo fondamentale della architettura moderna. Essa sembra condurre il modello classico ad un livello di perfezione e di decoro tali da renderlo insuperabile e da candidarlo a repliche infinite. Non per nulla in larghissimi settori della cultura architettonica, fra XVII e XIX secolo, il classicismo palladiano giunge ad un punto di tale equilibrio da diventare riferimento canonico imprescindibile. Nessun'altra architettura come quella palladiana, infatti, verrà replicata, diffusa, invocata dagli architetti e dai committenti di un Occidente in progressiva espansione¹¹.

11 G. Pigafetta, *Storia dell'architettura moderna. Imitazione e invenzione fra XV e XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 191.

Neoclassicismo, Eclettismo e declino del classico

Il Settecento appare, nel suo profilo artistico, come un ciclo storico percorso da culture, da indirizzi stilistici e da linguaggi formali che intrecciano sensibilità e istanze artistiche che costituiscono convergenze provvisorie e revocabili. È un secolo complesso, animato da un dinamismo che investe diversi settori della società e che, soprattutto in Francia, si manifesta nelle tensioni che daranno vita all'Illuminismo, alla sua cultura razionalista e scienziata.

Il neoclassicismo è la tendenza artistica dominante e lo resterà fino al termine del XVIII secolo in un contesto culturale e artistico che, a partire dalla seconda metà del secolo, manifesta alcuni significativi segnali di cambiamento. Essa pone al centro della sua concezione artistica un principio largamente diffuso su scala europea, ossia il netto rifiuto delle bizzarrie del barocco e del rococò e la necessità di un ritorno alla razionalità e al rigore del modello antico. L'architettura neoclassica è, come le precedenti architetture dell'Umanesimo e del Rinascimento, una architettura della mimesi, della imitazione, ma l'antico a cui esso si richiama è un "antico" mediato dalla precedente tradizione classica a cui si aggiungono le nuove scoperte archeologiche: gli scavi di Ercolano nel 1738 e di Pompei nel 1748. Il neoclassicismo si impone rapidamente in diversi paesi europei ma raggiunge anche la Russia e gli Stati Uniti. In esso confluiscono molteplici istanze provenienti da contesti diversi ma convergenti sul tema della ricostruzione di un ordinamento razionale nell'ambito della creazione artistica. Si impone anche nelle arti applicate e decorative e nella produzione artigianale da cui provengono oggetti di arredamento accolti con favore dal pubblico grazie ad uno stile, quello neoclassico, molto apprezzato.

L'architettura del neoclassicismo ha una terra di elezione: si tratta dell'Inghilterra dove, già nel Seicento, è sbarcato, con grandi onori, il palladianesimo di Inigo Jones. Nei primissimi decenni del XVIII secolo in terra inglese e scozzese riprende con slancio la questione della rifondazione classica della architettura. Questa volta la mobilitazione culturale a favore del classico è guidata dai tre volumi di Colen Campbell *Vitruvius Britannicus*, una raccolta di progetti di Andrea Palladio, Inigo Jones, Christopher Wren e di altri importanti architetti.

Lord Richard Burlington (1695-1753), appena rientrato in patria dal suo *Grand Tour* si mette alla guida del movimento in difesa di una architettura ispirata a criteri di purezza, di semplicità, di razionalità, di armonia. Robert Adam, in particolare, sarà il protagonista dell'impegno a sostegno del radicamento sul suolo inglese della architettura neoclassica. La Chiswick House, realizzata da lord Burlington, architetto e proprietario della villa, è considerata l'emblema del neo-palladianesimo inglese. Per la realizzazione della sua villa, Burlington, che era stato in Italia, si ispira alla Rotonda del Palladio: il disegno della pianta iscrive l'ottagono del vano centrale in un quadrato intorno al quale si dispongono le stanze che formano un secondo quadrato più grande e concentrico al primo. Il portico colonnato, la cupola ottagonale e le finestre a serliana completano la composizione della villa.

In Francia il Neoclassicismo trova un ampio consenso che si consolida anche in rapporto allo sviluppo e alla diffusione della cultura illuministica, favorevole al neoclassicismo, nella seconda metà del Settecento. Nella fase di avvicinamento all'89 si colloca un episodio di architettura utopica che si sottrae agli schemi della imitazione dei classici. Riguarda due architetti che si dedicano, indipendentemente l'uno dall'altro, a disegnare (e anche a realizzare) utopie in pietra. Sono entrambi coerenti con lo stesso principio ossia rifiutare l'imitazione dell'antico (mimesi), prefigurare una architettura della "immaginazione" costituita da forme geometriche pure (coni, piramidi, cilindri, sfere) o da forme massive.

I due architetti, che non si sono mai incontrati, sono Etienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Il nome di Boullée resta sconosciuto fino alla metà del Novecento quando viene scoperto e pubblicato un suo manoscritto intitolato *Essai sur l'art* composto da Boullée intorno al 1790. In esso l'autore ha disegnato edifici che non sono costruibili. Sono manufatti totalmente visionari: «Tuttavia ciò che può apparire come una libera pulsione [...] ha come finalità esplicita l'eccitazione dei sentimenti e delle risposte dei singoli spettatori»¹². C'è una palese analogia tra i giganteschi solidi con cui il visionario francese immagina la sua architettura e alcune incisioni piranesiane. Tra i disegni

12 Ivi, p. 493.

di questa utopia, che rifiuta la prospettiva antichizzante, c'è un suggestivo progetto per il Cenotafio di Newton: una colossale sfera che poggia su un basamento. Questi progetti irrealizzabili sembrano essere una risposta alla accusa, spesso mossa al neoclassicismo, di "incapacità creativa".

Il "caso" Ledoux: egli è stato un architetto affermato, importante, apprezzato. Ha realizzato tra l'altro due interventi in cui la sua architettura recepisce l'effetto delle incisioni del Piranesi: sono la costruzione degli edifici delle Saline Reali di Arc-et-Senans, (1775-1779) e la costruzione, iniziata nel 1784, delle barriere doganali a Parigi. Le saline di Arc hanno una potenza architettonica straordinaria: l'ingresso è un colossale portale dorico e la disposizione degli edifici è su pianta semicircolare. Ledoux è anche autore del progetto utopico della città ideale di Chaux, progetto non realizzato. La sua affascinante architettura di Arc-et-Senans è stata interpretata «come un esempio di classicismo "rivoluzionario"»¹³.

Il profilo storico della architettura italiana nel Settecento mette in evidenza la posizione non egemone del neoclassicismo nel nostro paese. Cesare Brandi arriva a sostenere che solo la chiesa di Santa Maria del Priorato dei Cavalieri di Malta, costruita da Giovan Battista Piranesi (1720-1778) sull'Aventino (la sua unica opera architettonica) nel 1764-65, sia l'unico esempio di neoclassicismo in Italia. La questione è stata a lungo dibattuta. Certamente esempi significativi di architetture neoclassiche sono le opere realizzate dal Piermarini (1734-1808), allievo del Vanvitelli, con uno stile neoclassico sobrio e misurato: Palazzo Belgioioso (la sua opera migliore), la ristrutturazione del Palazzo Reale (iniziata nel 1773 con il rifacimento della facciata in stile neoclassico), il teatro alla Scala di Milano e la Villa reale di Monza. Un altro esempio di architettura neoclassica è il Tempio di Possagno del Canova, monumento dedicato dal grande scultore neoclassico agli ideali classici e alla Trinità.

Il Settecento nasce neoclassico e muore romantico: il quadro complessivo del XVIII secolo è molto ricco, articolato e non riconducibile solo al neoclassicismo. La preminenza del classicismo razionalista, nelle sue diverse espressioni, artistiche, politiche, filosofiche e ideologiche, è

13 C. Basso, *Le interpretazioni del neoclassicismo nella moderna critica d'arte*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1962, p. 102.

indubbia, ma è certamente vero che il Settecento ha generato anche la prospettiva romantica, che raggiungerà la sua piena identità solo nel secolo successivo. Il primo radicamento della poetica romantica è settecentesco poiché nasce dalle evoluzioni e trasformazioni che modificano l'impianto originario del neoclassicismo.

Ci limitiamo a indicare i segnali più incisivi delle trasformazioni: la pubblicazione, nel 1750, della *Aesthetica* di A.G. Baumgarten (1714-1762); la *Storia dell'arte nella antichità* di Winckelmann (1717-1768) che rilancia la nostalgia per la gremità, che ritroveremo nel Romanticismo (Foscolo, Hölderlin, Keats, Byron etc.); il confronto culturale aperto dalla discussione sul tema del "sublime", avviato dalla pubblicazione, nel 1757, del libro di E. Burke (1729-1797); la crisi del concetto di "mimesi" e della millenaria dottrina dell'arte come imitazione; la tematica delle rovine e quella del pittoresco: sono segnali che anticipano l'affermazione piena del romanticismo nell'Ottocento.

Il passaggio dal neoclassicismo al romanticismo avviene con i tempi lunghi della storia dell'arte che comportano estese stratificazioni temporali, sovrapposizioni tra continuità e discontinuità, tra il già e il non ancora. Il neoclassicismo prolunga la sua presenza anche nell'Ottocento dove troviamo, nella sua fase iniziale, uno dei suoi risultati migliori. Ci riferiamo a K.F. Schinkel che, dopo un fondamentale viaggio in Italia, progetta nel 1816-1817, nella Prussia del Romanticismo e dell'Idealismo tedesco, la *Neue Wache* (Nuovo posto di guardia) di Berlino per celebrare la definitiva vittoria della Prussia su Napoleone: un severo colonnato dorico arcaico anteposto ad un corpo cubico con i quattro spigoli rinforzati.

L'architettura neoclassica, che prolunga la sua presenza per tutto il XIX secolo, diventa sempre più convenzionale e ripetitiva e il suo linguaggio si confonde con l'Eclettismo ottocentesco, si appesantisce, si monumentalizza e declina.

Conclusione

Il declino del classico non è un definitivo tramonto. Nel classico c'è, infatti, una traccia di eternità. Esso è la forma più coerente, più prossima alla aspirazione umana alla realizzazione di sé. Aspirazione che l'uomo

ha sempre cercato e trovato anche nell'arte. L'architettura non è estranea a tutto ciò. Essa ha sempre saputo interpretare la dimensione metafisica dell'umano. Essa è nata anche per questo. E soprattutto, è nata da questo.

Abstract

Lo scopo della ricerca è quello di evidenziare il ruolo svolto dal canone classico e la sua presenza nella architettura europea. Le tappe del percorso sono le seguenti: definizione di classico in rapporto al mondo antico greco-romano; Umanesimo e Rinascimento; Palladio; Neoclassicismo.

The paper focuses on the history of European architecture from its origins in classical Greece till the end of the XVIII century. Its aim is to highlight the role of the classical canon and its presence in European architecture through different stages: the definition of classical in the ancient Greek and Roman world; Humanism; Renaissance; Palladio; Neoclassicism.

Parole chiave

architettura classica, umanesimo, rinascimento, neoclassicismo, romanticismo
classical architecture, humanism, renaissance, neoclassicism, romanticism

CARLO MICHELSTAEDTER E IL RITORNO AL CLASSICO

Sarah Dierna

Università di Catania

Un pensiero inattuale

Tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo la tradizione filosofica ritorna a pensare l'antico e a ritrovare nei Greci un terreno di coltura fertile, ancora e sempre vitale, capace di comprendere il mondo senza inganno, di spiegarlo senza illusioni e di accettarlo.

Come è accaduto con Friedrich Nietzsche e con Martin Heidegger, anche Carlo Michelstaedter subì la fascinazione della cultura filologico-classica. Al centro dell'attività speculativa di Michelstaedter, breve ma sorprendentemente intensa, profonda e sensibile, ci sono infatti i Greci, ci sono Sofocle, Eschilo, Platone, Aristotele, Empedocle; ci sono il *Sofista*, il *Simposio*, il *Parmenide*; a seguire c'è la scrittura veterotestamentaria, il Petrarca dei *Trionfi* e Leopardi nella sua greicità romantica: «Non c'è ecclettismo in questo elenco, ma se mai la coerenza di una logica diversa che riafferma l'accordo sostanziale di voci tra loro remote e l'unità profonda delle manifestazioni artistiche e spirituali germinate dal nucleo di una coscienza infelice»¹.

Nella prefazione al lavoro che avrebbe dovuto costituire la sua tesi di laurea, *La persuasione e la retorica*, Michelstaedter mette da subito in chiaro la sua assenza di originalità quanto ai contenuti del suo scritto rivendicando invece la propria prossimità al mondo antico per sottolineare l'invarianza del suo pensiero rispetto a quello delle epoche precedenti e nella fattispecie delle voci del passato: «Eppure quanto io dico è stato detto tante volte e con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancor continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole»². Nel mondo classico il pensatore goriziano vede la verità disvelata, manife-

1 S. Campailla, *Introduzione a C. Michelstaedter, La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982, p. 14.

2 C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 35.

sta, tragica. I Greci furono in grado di cogliere il carattere dionisiaco del mondo senza per questo rinunciare alla serenità. Giorgio Brianese, che a sua volta ha dedicato al pensiero di Michelstaedter la propria tesi di laurea, chiarisce il significato di parole così decisive diradando l'equivoco di considerare Michelstaedter un semplice epigono dell'antichità. Il mondo classico fece piuttosto da reagente al pensare michelstaedteriano il quale compie, da questo punto di vista, lo stesso cammino realizzato da Nietzsche, della cui formazione filologica Lou Salomé scriveva: «Egli ha posto questo talento al servizio di una critica rigorosamente filologica, per leggere con scrupolo tra le righe dei testi quel che di sbiadito e dimenticato essi contenevano; in questo sforzo si spinse tuttavia oltre l'ambito dei suoi studi eruditi»³. Lo stesso oltrepassamento si verificò in Michelstaedter il cui ritorno all'antico viene da Brianese interpretato come una «attenta rimemorazione delle scaturigini stesse del pensiero, capace di farsi parola radicalmente nuova nel mentre riconduce alla luce il già detto, lasciandolo emergere dall'oscurità dell'originario»⁴.

La lingua come *Logos*

Michelstaedter non ripercorre soltanto i contenuti della tradizione classica ma ne ripropone anche lo stile e il linguaggio. Il filosofo goriziano è un sapientissimo conoscitore della lingua greca e fa di essa non un mero sfoggio erudito scaturito dalla destinazione dei lavori, bensì un «tentativo di ritrovare la strada maestra, di ricongiungersi alla sapienza antica»; infatti «Michelstaedter non cita in greco, ma parla in greco, cioè nella lingua di Parmenide e di Socrate, la madrelingua della cultura occidentale»⁵. E la difficoltà dei suoi scritti dipende anche da questo; l'elemento linguistico non è da trascurare e si inserisce coerentemente all'interno del 'sistema Michelstaedter'.

Il pensatore insiste molto sulla necessità di creare da sé la via per approdare alla persuasione escludendo qualsiasi verità precostituita o concetto ingannevole e illusorio impartito dall'esterno; il persuaso compie

3 L. Salomé, *Friedrich Nietzsche*, a cura di E. Donaggio e D.M. Fazio, SE, Milano 2009, pp. 52-53.

4 G. Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 27.

5 S. Campailla, *Introduzione*, cit., p. 17.

un cammino solitario del quale nessuno può indicare la direzione. Nelle prime pagine dedicate alla *rettorica*, che Michelstaedter analizza dopo avere lungamente trattato della *persuasione*, il goriziano così si esprime a proposito del linguaggio: «La lingua non c'è ma devi crearla, devi crear il mondo, devi crear ogni cosa: per aver tua la tua vita»⁶.

Il linguaggio, nella filosofia michelstaedteriana, assume un significato di primaria importanza. Esso veicola, ripete e trasferisce i meccanismi accomodanti della retorica. A questo utilizzo sterile della lingua, il pensatore preferisce un linguaggio diverso, come quello del mondo greco nel quale il *logos* è identità di pensiero e parola, vale a dire persuasione. «Questo ritorno da lontano», scrivono Alessandro Miorelli e Federico Premi in un saggio assai chiaro che analizza con cura il portato specifico che la lingua greca e il sapere classico occupano nell'opera michelstaedteriana, «questa stessa lontananza, questo essere isolati dal contesto contemporaneo, permette al giovane filosofo di fare un'operazione nuova: andare al di là del classicismo formale per rivitalizzare lo spirito greco nella sua originarietà. La sua distanza dal presente è la condizione per vivere *un altro* presente, diverso e nuovo: l'atmosfera del pensiero di Michelstaedter legge nell'antico la vera novità» e aggiungono:

La lingua greca si presenta, dunque, come linguaggio autentico di una più vera, più *persuasiva* visione del mondo: il greco ci permette di dire *di più*. E proprio perché “l'intera opera di Michelstaedter trasuda della visione del mondo greco nel sentire e nel pensare”, tanto che la “Grecità è sentita dal Nostro come una vera e propria tonalità teoretico-affettiva, cioè come una particolare disposizione dell'animo svuotata di ogni significato psicologico, restituita alla sua connessione etimologica con la *Stimme*” (G. Pacelli, *L'istanza tragica e religiosa in Carlo Michelstaedter*, Morlacchi, Perugia 2010, p. 20), possiamo affermare che il greco antico sembra così essere l'unica lingua adeguata per comunicare la verità dell'Essere [...]: un vero e proprio “ritorno al classico *in-audito* per la cultura europea a cavallo del secolo” (M. Cacciari, «Interpretazione di Michelstaedter», *Rivista di estetica*, 22, 1986, p. 25)⁷.

6 C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 103.

7 A. Miorelli e F. Premi, «La lingua greca e il ruolo dell'antico nell'opera di Carlo Michelstaedter», in *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 33/2017, «Approches historiennes des images (II)», pp. 135-136.

Gli studiosi dedicano molta attenzione al significato che la lingua greca assume nella scrittura di Michelstaedter e insistono appunto su una valenza che non è soltanto linguistica né tantomeno condizionata soltanto dalle circostanze accademiche, come dimostra il fatto che anche negli appunti privati il filosofo preferiva l'utilizzo del greco al posto dell'italiano. L'utilizzo di un linguaggio antico costituirebbe un tentativo di risemantizzare il presente riconnettendolo con il «magma dionisiaco del presocratismo»⁸. Anche se non viene citato, Nietzsche sembra essere ben presente a Michelstaedter, o forse è più corretto ricondurre tale consonanza alla comune linfa ellenica da cui fiorisce il loro tentativo di spiegare il mondo e di giustificarlo. Entrambi furono capaci di «imparare fermamente da un popolo, ossia dai Greci, imparare dai quali è in genere già un'alta gloria e una rarità che distingue»⁹.

ἐφήμεροι

«La civiltà greca», ha scritto Mauro Bonazzi, «ha prodotto una riflessione luminosa sul senso della condizione umana» e «lo ha fatto partendo dal tema della morte»¹⁰. Lo studioso propone al lettore un'attenta analisi del *Simposio* platonico – che si è detto stare al centro dell'opera michelstaedteriana – la quale ripercorre, tra le altre cose, il mito dell'androgino raccontato da Aristofane. La peculiarità degli androgini consisteva anche nella specificità della loro forma sferica. Nel mondo antico la sfericità era un'espressione di perfezione, perduta la quale gli androgini si misero in cerca dell'unità smarrita. Le entità dimezzate esistono dunque come esseri manchevoli, incompleti e desiderosi; d'altra parte la ricerca della propria metà e il ricongiungimento con essa per ristabilire tale unità si può spiegare, «come hanno osservato in molti [come] un impulso regressivo, che ci trascina indietro verso una condizione ormai trascorsa, ma sentita come perfetta, di quiete assoluta, identificabile forse nella situazione fetale [...] una specie di estinzione del sé nell'inorganico

⁸ Ivi, p. 142.

⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 2011, § 19, p. 133.

¹⁰ M. Bonazzi, *Creature di un sol giorno. I greci e il mistero dell'esistenza*, Einaudi, Torino 2020, p. 3.

che rischia di corrispondere con la morte»¹¹. Il desiderio, in quest'orizzonte, non è soltanto lo slancio verso la cosa amata, ma un'espressione dell'incompletezza e della mancanza costitutiva dell'esserci che anela a quell'unità primordiale nella quale raggiungere la pienezza. Uno stato che corrisponde appunto alla morte e la cui conclusione sta al centro proprio dell'ontologia michelstaedteriana. Nella scrittura di Michelstaedter tutto sembra ruotare intorno alla morte. È significativo che essa si presenti come il punto di partenza ma occupi anche il punto di arrivo. Tale fatto, che pure è l'ultimo, condiziona e decide di un'intera vita.

«La sua vita è questa mancanza della sua vita»¹² che non si possiede ma tenta continuamente l'impresa di conquistarsi; il pensatore goriziano descrive questa situazione ricorrendo all'immagine di un grave che desidera, per conformazione e natura, scendere verso il basso e ogni acquisizione è solo un passaggio verso una discesa ulteriore tale che, nel momento in cui il peso non volesse più scendere, non desiderasse occupare lo spazio immediatamente sotto di lui, questi non esisterebbe più come peso. Pertanto, «il peso è a sé stesso impedimento a posseder la sua vita e non dipende più da altro che da sé stesso in ciò che non gli è dato di soddisfarsi», insomma: «*il peso non può mai esser persuaso*»¹³.

Ne *Il dialogo della salute* lo stesso meccanismo viene descritto da uno dei due personaggi del dialogo in modo più semplice e diretto. A conversare tra di loro sono Rico e Nino i quali, usciti da un cimitero si incamminano verso una strada deserta. Congedato il custode del cimitero, la discussione prende le mosse proprio dal mite augurio di buona salute che il guardiano porge loro. Lungo la via Rico, che nel dialogo ricopre le vesti del Socrate pedante, attento e in possesso dell'arte maieutica, si rivolge al compagno parlandogli dell'essere umano come di un'entità che vive celata in un'atmosfera bigia e uggiosa nella quale la nebbia nasconde e impedisce di cogliere il triste meccanismo della vita il cui «crudele gioco» che fa «cara la dolce vita» consiste nel «mancar di tutto sì e tutto desiderare»¹⁴ e nella cui tensione essa è tenuta in movimento, spinta in

11 Ivi, pp. 25-26.

12 C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 40.

13 *Ibidem*.

14 Id., *Dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1988, p. 39.

avanti e fatta continuare. Tale gioco si osserva a partire dalle più piccole attività quotidiane e dura tutta una vita spostandosi azione dopo azione fino all'atto finale che impedisce alla giostra di continuare. È Diogene a farlo notare più acutamente ancora parlando con Napoleone. Stavolta ci troviamo al di qua dei cancelli del cimitero, vale a dire nell'aldilà dove le anime soltanto rimangono a contemplare la loro esperienza vissuta. Qui è Diogene a condurre Napoleone verso la verità della sua natura. Campagna dopo campagna, Napoleone conquistò infatti l'Italia muovendosi alla volta dell'Egitto, dall'Egitto si diresse fino alla Prussia affermando, aiutato da Diogene, che avrebbe continuato ancora ad accrescere il suo impero essendo a lui impossibile la sosta:

DIOGENE: E se gli dèi non t'avessero fatto naufragare nelle onde della Beresina, l'impero di tutto il globo ti sarebbe stato soltanto mezzo a chi sa quale altra impresa fortunosa.

NAPOLEONE: Nessuno m'avrebbe fermato.

DIOGENE: Così dunque l'impero del globo ti sarebbe valso solo come speranza a un vasto impero.

NAPOLEONE: Certo – era indegna di me ogni sosta.

DIOGENE. E come questo impero del globo, così l'impero di Francia, così ogni successo, ogni passo della tua vita dal giorno che per la prima volta apristi gli occhi lacrimosi alla luce del sole e col debole vagito e l'agitar delle piccole braccia e delle *kuppelformige* gambe, o imperatore, chiedesti il petto materno. Se per sé la tua potenzialità non è niente, è chiaro che quando tu come dici avevi piacere di lei, credevi d'aver piacere di lei ma in realtà godevi in anticipazione delle cose future, alla sicurezza delle quali sapevi concorrere il tuo atto presente. Tu non godevi della tua potenzialità, ché non si può godere di ciò che non è – *ma la vivevi bensì*: era la tua potenzialità in quanto ti proiettavi nel futuro. – Infatti tu ora t'annoi¹⁵.

Tale desiderio/potenzialità possiede delle caratteristiche diverse da quelle che siamo soliti intendere. Il piacere legato alla soddisfazione dei nostri desideri così come la fame continua che non rende mai sazi del godimento vanno interpretati in una chiave meno edonistica e più concreta, una modalità che corrisponde assai bene alla vita di Napoleone

15 Id., *Dialogo tra Diogene e Napoleone*, ivi, p. 109.

brevemente ripercorsa da Diogene. Il desiderio e la brama di conquista di ciò che manca corrisponde al movimento stesso che agita la vita. Ci conduciamo nel tempo verso una conquista sempre inattuale, una meta che quando raggiungiamo ci spinge subito a guardarci altrove, a volere dell'altro, e da quest'altro far dipendere le nostre azioni.

Nel dialogo della salute, Nino personifica questo principio regolatore nelle vesti di un dio onnipresente e onnisciente che saprebbe ciò che desideriamo e che nell'oscurità rischiararebbe gli ambiti di interesse verso cui tende la nostra prassi. La personificazione divina serve a identificare la natura casuale, nient'affatto arbitraria e del tutto contingente delle nostre azioni, delle nostre scelte e delle nostre soluzioni operative. Ci muoviamo perché un dio attento rischiererebbe ciò di cui avremmo fame e si assicura che non raggiungiamo mai la sazietà così che la nostra esistenza assume sempre nuove condotte.

Il gioco non dipende da noi e quindi non possiamo interromperlo quando diventa noioso ma appartiene comunque alla vita la sua natura manchevole, sedotta e abbandonata per essere di nuovo ammaliata e di nuovo lasciata.

RICO. [...] E se li guardi negli occhi, vedrai in tutti, nel lieto e nel triste, nel ricco e nel povero – lo spavento e l'ansia della bestia perseguitata. Guarda tutti come s'affrettano s'incontrano s'urtano, commerciano. Sembra davvero che ognuno vada a qualche cosa. Ma dove vanno, e che vogliono? E perché si difendono così l'uno dall'altro e si combattono? La senti come cigola la macchina in tutte le commessure? – Ma non temere – non si sfascia – è questo il suo modo d'essere – e non c'è mutamento per questa nebbia, – poiché la sua vita è il piccolo e continuo mutamento d'ogni atomo¹⁶.

Sebbene la volontà sia sempre una volontà determinata, e cioè relativa a cose determinate che si desidera ottenere, il suo più reale scopo, nell'ermeneutica michelstaedteriana, va oltre la particolarità conquistata. Per tornare all'esempio precedente, la conquista della Prussia appare all'esistenza individuata come il desiderio di accaparrare una nuova terra e di accrescere quindi gli spazi dell'Impero; in verità la volontà di con-

16 Id., *Dialogo della salute*, ivi, p. 73.

quista è indeterminata e la campagna prussiana è solo un impegno nel cui obiettivo Napoleone trova una garanzia di continuazione. Si tratta di una campagna che egli quindi conduce per soddisfare il suo bisogno di essere qualcuno, diretto verso qualcosa e proiettato in avanti con un obiettivo per mezzo del quale la vita si continua. Nella conquista le cose gli danno una garanzia di *essere* e di non sentire il vuoto della sua inconsistenza invece. È la sensazione di saperci e di sentirci in cammino, diretti a una meta e impegnati per raggiungerla che fa dolce il sapore della vita. Questo meccanismo irrisolto e mai definitivamente soddisfatto diventa la «forza che ci spinge a combattere per conservare noi stessi, contro tutto e tutti; soffrendo, faticando e persino rischiando di morire, ma sempre decisi a dare prova del nostro valore. Siamo sostanzialmente esseri desideranti, perché è proprio il desiderio che ci spinge a lottare per affermare noi stessi in un mondo che sembra indifferente alle nostre sorti»¹⁷. Il futuro diventa quindi il luogo temporale verso il quale si muove la vita che sfugge al presente proiettandosi sempre dopo, oltre e in avanti così da durare, da garantirsi il domani a scapito della morte.

La finitudine condiziona profondamente la dimensione temporale che in Michelstaedter assume una posizione centrale. «Di fronte al tempo che viene lento inesorabile, egli si sente impotente come un morto a curar la sua vita, e soffre ogni attimo il dolore della morte»¹⁸. La temporalità costituisce in verità una dimensione più complessa, un concetto tra i più enigmatici ma tra i più presenti nell'opera di Michelstaedter. Esso va certamente pensato, sistematizzato e formulato sempre a partire dalla sicurezza del morire senza la quale, forse, il suo significato apparirebbe meno nascosto. L'esistenza rettorica è votata a garantirsi la sicurezza che ci sia ancora domani, il possesso delle cose che le confermano tale esistenza. È questo che dà una direzione al suo movimento, individuando un essere nel quale essa crede illusoriamente di consistere.

Per acquisire il possesso (mai definitivo) di se stessa e «giungere all'essere attuale essa corre nel tempo»¹⁹. Sembra quindi che la corsa nel tempo sia una corsa in cui non-siamo che procede in direzione

17 M. Bonazzi, *Creature di un sol giorno*, cit., p. 56.

18 C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 59.

19 Ivi, p. 43.

dell'essere. L'umano avrebbe infatti cura del futuro nel senso che esso costituisce per lui il luogo temporale prediletto: lo spazio della stabilità, della garanzia di essere ancora presenti a se stessi, della negazione della morte. Per farla breve: nel futuro la vita mantiene la tensione ed è rivolta alla conquista di se stessa, essa si insegue per acchiapparsi prima che finisca, come se volesse averla vinta sul niente. In questo orizzonte di attesa si gioca la vita della *rettorica* nella quale ci si trova «assorbiti dalle relazioni convenute, e con la voce oscura di queste conversano e della lor vita si confortano. – Altro non chiedono. E vogliono continuare così come sono perché si credono d'esser *persone* vive: *la loro scienza della vita è loro sufficiente*. Questa è la loro sicurezza e la loro pace, la loro coscienza e la loro gioia – questo il loro sguardo fidente volto al futuro»²⁰.

È da notare però che «in questa stretta, e per la cura di un futuro che non può che ripetere (finché lo ripeta) il presente, essi contaminano *questo*, che ogni volta è in loro mano»²¹. Scrive Michelstaedter che «*la vita sarebbe* se il tempo non le allontanasse l'essere costantemente nel prossimo istante»²²; sembra quindi che nel tempo – e dunque nella vita che scorre in esso – non si sia mai e che il possesso della vita sia raggiungibile solo con la morte. L'essere della vita è questa morte qui²³.

La persuasione è allora non soltanto un concetto limite, la cui via come si è detto non può essere indicata ma spetta a ognuno trovarla e compierla da sé, ma sta al limite. Essa segna l'istante del possesso definitivo che non insegue più e quindi non domanda più di continuare; la conquista del presente finalmente – che l'autore definisce *ultimo* – nel quale si è e basta. Mentre la rettorica «accelera il tempo ansiosa sempre del futuro e muta un presente vuoto col prossimo, la stabilità dell'individuo preoccupa infinito tempo nell'attualità e arresta il tempo. [...] Egli [*fa*] di se stesso *fiamma* e giung[e] a consistere nell'ultimo presente. In questo egli sarà persuaso – ed avrà nella persuasione la pace»²⁴.

20 Ivi, p. 175.

21 Ivi, p. 69.

22 Ivi, p. 43.

23 «L'essere, in questa filosofia spigolosa, è il nulla stesso», G. Brianese, *L'arco e il destino*, cit., p. 92.

24 C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 89.

La persuasione

Se la vita è questo gioco fatale che si conduce senza uno scopo allora è legittimo domandarsi insieme a Nino: «Come rompere questa nebbia maledetta? Perché dare agli uomini questo desiderio senza speranza, questa fame che non si può soddisfare?»²⁵. La soluzione più felice sembrerebbe essere proprio la volontà di morire. Nonostante la scelta biografica di Michelstaedter potrebbe lasciar protendere verso una concezione positiva della morte, in verità la risposta che egli dà a Nino per bocca di Rico è assai più vicina alle tesi schopenhaueriane sul suicidio. Volere la morte infatti è un tentativo di trovare un conforto ai propri bisogni sempre insoddisfatti. A coloro ai quali appare desiderabile, la morte si presenta come un tentativo di spegnere i bisogni ma rimanendo alla vita, come se si potesse poi godere della immobilità che niente più cerca e di niente abbisogna. Il morire è uno schermo, una richiesta di pietà dinnanzi al peso della vita che si fatica a portare: «È il sonno e l'oblio che chiedi, non la morte»²⁶.

In verità l'autentico uomo michelstaedteriano, il persuaso, non è colui che chiede la morte ma colui che muore e basta. Nell'approssimarsi a tale fine questi deve condurre una via nuova nella quale darsi senza niente chiedere; è un beneficio che non chiede nulla in cambio, men che meno il riconoscimento dell'altro che gli dirà che egli è *qualcosa* appunto. Un modo per stare in tale mancanza costitutiva sfuggendo però alla morsa della soddisfazione.

E male è certo ad ognuno l'esser nato. Ma se via c'è che possa in qualche modo liberarci dalla nebbia, è quella che insegna a non chiedere ciò che non può esser dato. Di due invitati a un pasto è quello meno misero che avendo riconosciuto subito che tutti i piatti imbanditi sono immangiabili, non ne assaggia alcuno – mentre l'altro che tutti li assaggia e tutti è costretto a risputare, vive pur sempre in pena per quelli che ancora non ha assaggiati, perché altri non lo privi della sua parte d'inganno, e per la tema di non doversene andare – e si dispera infine quando è cacciato dal banchetto disgustoso²⁷.

25 Id., *Dialogo della salute*, cit., p. 73.

26 Ivi, p. 79.

27 Ivi, pp. 73-74. A tal proposito si veda anche *Il dialogo tra il borghese e il saggio*, p. 123.

Colui che vive senza niente domandare, senza niente aspettarsi da altri e senza lasciarsi quindi turbare. Questo è il lampo che sferza la nebbia e illumina la sua vita non perché vi sia un guadagno o un premio ma perché si smette di subire lo schianto, di contendere; si gode e basta nell'attesa dell'unico limite: la morte. «La sua fermezza è una via vertiginosa agli altri che sono nella corrente, e l'oscurità per lui si fende in una scia luminosa. Questo è il lampo che rompe la nebbia»²⁸ e resiste alla verità che la luce rischiara.

Se la persuasione sembra in qualche modo inaccessibile, o esserlo solo in un presente che diventa l'ultimo, l'umano può comunque avvicinarsi a essa resistendo alle illusioni; solcando da sé una realtà che non è quella stabilita e rassicurante offerta dall'esterno ma che l'individuo crea da sé. Egli rinuncia a continuare una vita soltanto perché essa chiede di essere continuata, «non s'*accontenta*, temendo di soffrire, a quel vano piacere che gli faccia schermo al dolore, perché questo continui sotto *cieco, muto*, inafferrabile; ma anzi la *persona di questo dolore prende* e sopportando [...] s'afferma là dove gli altri sono annientati dal mistero; poiché egli ha il coraggio di strappar *da sé* la trama delle dolci e care cose che conforta a esser ancora giuocati nel futuro, e chiede il *possesso attuale*»²⁹.

Alcuni studiosi hanno intravisto nell'esistenza persuasa il concetto nietzscheano dell'*Amor fati*. L'oltreuomo persuaso sarebbe dunque colui il quale accoglie in sé le contraddizioni di questa esistenza, le insensatezze e gli enigmi: «un pensiero tragico che accoglie il dolore [...] e lo trasfigura nella festa di un *sì* alla vita. L'uomo tragico, dominando sul caos della volontà, crea un mondo nuovo, antica illusione: [...], lotta della volontà ellenica “contro il dolore e la sapienza del dolore” (*zum Leiden und zur Weisheit des Leidens*)»³⁰.

Si tratta di un cammino irto e faticoso la cui via, constata Rico sul punto di congedarsi, non può essere indicata da nessuno ma spetta a

28 Ivi, p. 86.

29 Ivi, pp. 71-72. A proposito del continuare la vita perché essa chiede di essere continuata, Michelstaedter scrive: «Chi vuol aver la sua vita non deve credersi nato, e vivo, soltanto perché è nato – né sufficiente la sua vita, da esser così continuata e difesa dalla morte», ivi, p. 70.

30 S. Piazzese, «La nascita del pensiero tragico ne *La visione dionisiaca del mondo*», in *Bollettino della società filosofica italiana*, 1/2024, p. 23.

ciascuno trovare la propria strada. Anche per questo l'augurio di una buona salute resta sempre il migliore auspicio. Anche per questo «fra le cose del mondo che si possa supporre indipendente dalle leggi del mondo, e sperare per sempre incolume dalle contingenze del tempo e della materia» vi è «la nascita, il caso mortale per cui gli uomini muoiono ad ogni istante in tutto ciò che vogliono»³¹.

La via della persuasione rimane una via solitaria e asintotica. Solitaria perché il passo che il persuaso compie non ha precedenti. Non è un cammino che si può imitare compiendo quello percorso da altri ma è una ricerca continua e personale che ciascuno trova seguendo il proprio dolore senza affidarsi ad altri, che è l'atteggiamento tipico e rassicurante del rettorico. La via della persuasione più che andare in avanti verso il futuro torna indietro per assaporare la gioia del presente. Non è più l'orizzonte del possibile a preoccupare ma quell'altro, più radicale, dell'impossibile: «Il coraggio dell'impossibile è la luce che rompe la nebbia, davanti a cui cadono i terrori della morte e il presente divien *vita*»³².

Nel cielo terso si impara a osservare l'esistenza senza nessun filtro, a capire che il dolore non è relativo alle cose particolari, le quali sono, come si è detto, solo contingenze; è piuttosto un dolore sordo che troverà riposo solo fuori dal tempo. Colui che ha superato la schiavitù del vivere rettorico però lascia che il dolore gli parli, gli renda vicine le cose lontane – per utilizzare un'efficace espressione di Michelstaedter – e diventi gioia, ristoro e, in ultimo, pace. La libertà è questa ritrovata unità con il significato della sua esistenza. Il modello per eccellenza della persuasione è ancora una volta quello dei Greci i quali sono riusciti a «tenere unite in un'unica visione la disperazione del dolore e l'efferata bellezza del vivere [...] verso una possibile ricucitura delle lacerazioni del tempo»³³.

31 C. Michelstaedter, *Dialogo della salute*, cit., pp. 71-72.

32 Ivi, p. 82.

33 A. Miorelli e F. Premi, «La lingua greca e il ruolo dell'antico nell'opera di Carlo Michelstaedter», cit., p. 140.

Abstract

Il pensiero di Carlo Michelstaedter si inserisce nella cerchia di quei pensatori del tardo Ottocento e del primo Novecento che hanno dato un'impostazione filologico-classica al lavoro filosofico. Il saggio intende mostrare l'eco che il pensiero classico e antico dei Greci ha avuto nell'ontologia michelstaedteriana e lo fa considerando due sue opere: *La persuasione e la retorica* e *Il dialogo della salute e altri dialoghi*. Attraverso questi due lavori dovrebbe emergere l'influenza che la tradizione classica ha avuto sul pensare michelstaedteriano plasmandone lo stile, la lingua e non soltanto i contenuti.

The thought of Carlo Michelstaedter aligns with the circle of late Nineteenth and early Twentieth-century thinkers who applied a philological-classical approach to their philosophical work. This essay aims to demonstrate the resonance of classical and ancient Greek thought within Michelstaedter's ontology, doing so by considering two of his works: *La persuasione e la retorica* (*Persuasion and Rhetoric*) and *Il dialogo della salute e altri dialoghi* (*The Dialogue of Health and Other Dialogues*). Through these two works, the influence that the classical tradition had on Michelstaedter's philosophy should emerge, by showing how the style, language, and not merely his content, have been influenced by it.

Parole chiave

Michelstaedter, Greci, tradizione classica, persuasione, esistenza
Michelstaedter, Greek, classical tradition, persuasion, existence

ARTE CONTEMPORANEA, CLASSICISMO, ANTICLASSICISMO

Giuseppe Frazzetto

1. In riferimento alle tesi di alcuni autori (fra cui Adorno), si è soliti indicare il *sublime* come la categoria estetica in cui inscrivere l'arte contemporanea. Qui sembra tracciato uno spartiacque, in quanto viceversa il classicismo¹ appare connesso alla nozione di Bellezza. Nella nostra tradizione di pensiero, a partire da Kant, Bello e Sublime vengono contrapposti: di conseguenza, un'opzione sbrigativa sarebbe quella di distinguere decisamente classicismo e arte contemporanea, sottolineando inoltre come quest'ultima non di rado abbia trovato alcune sue ragioni nell'*opposizione* a opzioni considerate classicistiche, a torto o a ragione.

È così; e non è così. L'ambivalenza si struttura a partire da una questione essenziale, ovvero il rapporto con la natura. (Qualunque cosa voglia dire il termine "natura". Anzi, da qui in avanti lo si deve intendere come scritto tra virgolette). Nell'ambito amplissimo delle argomentazioni e delle mentalità definibili classicistiche, l'allontanamento dalla natura risulta l'esito di un umanesimo immaturo oppure una forma più o meno inaccettabile di perversione. Più o meno: ma pur sempre inaccettabile. Il tema del giudizio da riservare a quanto appare estraneo alla "classicità" fu articolato perciò nei due versanti del "non ancora" e della "decadenza". (Per alcuni "nemici dell'arte contemporanea", ad esempio Hans Sedlmayr in *Perdita del centro*, il giudizio del tutto negativo riguarda

1 Beninteso, "classico" e "classicismo" sono due nozioni problematiche. Si consideri l'elenco di domande proposte da Settis nel suo fortunato saggio: «La vera domanda è dunque: che cosa vuol dire "classico"? Che cosa merita questo nome, la "classicità" uniforme e intangibile o quella multiforme e mutevole? O tutte e due? Come è nato, come si è sviluppato e come si è modificato il concetto stesso di "classico"? Quale vi è stato, col variare dei tempi, il peso relativo dei Greci e dei Romani? Che senso hanno questi termini rispetto agli orizzonti multiculturali e "globali" nei quali siamo convinti di muoverci oggi e domani? Di civiltà con radici "classiche" c'è solo la nostra o ce ne sono altre, in altre culture? Dobbiamo forse distinguere un "classico" per specialisti da un "classico" buono per tutti gli altri? Che rapporto c'è fra il "classico" e il "classicismo", e cioè il consapevole sguardo retrospettivo verso il "classico"? Ed è vero che "classico" e "classicismo" sono concetti tipicamente occidentali, o invece se ne ritrovano paralleli o equivalenti in altre culture?» (S. Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004, p. 18).

appunto la “perversione” del contemporaneo – secondo l’autore, d’altra parte legata all’oblio del nesso col divino). Classicismo coincide con *Kultur*, con quel che segue: nell’ambito del giudizio di esclusione, più o meno radicale, allignava infatti l’élitarismo, il rifiuto e la condanna di quanto avvertito come “barbaro” e in fin dei conti la discriminazione nei confronti di individui, classi e popoli “non ancora” civilizzati oppure ormai estenuati, decadenti. In altri termini, potremmo notare come il ricorso alla classicità (cioè a un determinato passato e a uno specifico rapporto con la natura) sia stato per secoli un elemento essenziale di quella che Giorgio Agamben ha chiamato la “macchina antropologica”, specificamente orientata a separare l’umano dall’animale².

Il senso dell’eventuale rapporto con la natura è stato profondamente modificato, nelle problematiche proprie dell’arte contemporanea. Il “classicismo” può così apparire un avversario da sconfiggere, o un passato da ignorare. D’altra parte, proprio il legame col passato determina un’ulteriore complicazione. Per ridurre a poche frasi una descrizione del plesso problematico, diremo che l’origine “naturale” di quanto si ritiene classico sembrava garantire l’atemporalità degli esiti appunto classicistici; la loro provenienza dal passato, nei termini di una tradizione ininterrotta oppure della possibilità di una “rinascita”, garantiva inoltre il valore, nel presente pro tempore, di quegli esiti e il loro spingersi verso una dimensione futura.

La complessa operazione volta a sovrapporre la validità di una produzione umana a una realtà in fin dei conti insondabile come quella “naturale” aveva bensì dei costi, fondandosi peraltro sul partito preso di far finta di ignorare quello che a noi, i Mortali, appare subito come il lato oscuro della natura.

Il mondo naturale è tutt’altro che perfetto. Lo sarebbe se coincidesse col divino; ma questa identificazione apparve solo raramente nella nostra tradizione di pensiero. Semplificando ancora una volta, diremo che per certe posizioni classicistiche (quelle più estremiste) l’oggetto

2 G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Sulle questioni del rapporto fra uomo e animali, cfr. ad esempio A.G. Biuso, *Animalia*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2020.

“artistico”, prodotto umano, superava la limitatezza propria del mondo naturale, depurandola, decantandone imperfezioni e mancanze. Questa linea conduce a posizioni francamente estreme, come quella sintetizzata nel verso/slogan di John Keats, *Beauty is truth, truth beauty*: esclamazione pressoché estatica generata dalla contemplazione di un’urna greca, non lo si dimentichi.

L’elaborazione delle nozioni complessivamente riconducibili a quella di classicità parte da interpretazioni, talora parziali, talvolta faziose, di materiali aristotelici. Nell’incertezza generalizzata connessa al produrre, sempre esposto al rischio del fallimento o al successo eccessivo, colmo di *hybris*, la traccia da seguire è quella dell’*imitazione*. Ma bisognerebbe precisare se l’imitazione debba riguardare le forme o i procedimenti. Imitare gli esiti della natura, ad esempio i “bei corpi”, potrebbe significare assoggettarsi alla loro caducità, sia pure *arrestandola* in una surrettizia eternità (come pretende infatti Keats). E alla lunga questo *simulare* una perfezione (di questo si tratta, a ben vedere) che le forme naturali non posseggono, essendo effimere, svuoterebbe dall’interno il senso del preteso classicismo, rivelandolo come puro apparato retorico, spettro di qualcosa che per giunta non fu mai vivo.

Imitare invece le *dinamiche* della natura, replicandone le logiche, sembra spianare la strada verso zone più fertili. In primo luogo, permette di accogliere l’apparizione del nuovo. Se la natura, la *physis*, agisce secondo suoi principi che sono di conseguenza pure nostri, potrà apparire lecito, sensato e forse doveroso applicare quei principi anche per produrre qualcosa che la natura non fa apparire. A proposito di quei principi immutabili ricorderemo il nesso teorico/pratico (e talvolta perfino religioso) fra elementi strutturali quali la sezione aurea, la serie di Fibonacci, i rettangoli armonici, l’alternanza fra simmetria e asimmetria mediata dalla proporzione. Il coinvolgimento di elementi magico-espressivi (come la questione della quarta e della quinta in musica) in queste “scoperte” relative all’organizzarsi della natura confermava la giustezza dell’impostazione. Usando quei principi, si pensava, si potrà produrre correttamente, al riparo da pericolosi sbandamenti. Un esempio ben noto di questa legittimazione della novità fu la concezione se-

condo cui l'architetto avveduto progetta la casa (cioè qualcosa che in natura non esiste) così come la costruirebbe la natura se costruisse case.

Ma la natura non le costruisce, tramite noi? Siamo qualcosa di estraneo (in meglio o in peggio) alla natura, oppure *partecipiamo* alla natura?

2. La necessità di smettere di considerare la natura come un “esterno” con cui avere un rapporto meramente fenomenico emerge con chiarezza ad esempio in alcuni testi di Paul Klee, in particolare in *Vie allo studio della natura*³. Klee vi indica l'arte come una specifica forma di conoscenza di due “realtà”: l'arte sarebbe il metodo mediante cui viene rivelato al Singolo il suo *essere natura*; l'arte (visiva) sarebbe il luogo di convergenza e/o di disgiunzione fra la componente ottica e un “altrove” non ottico.

Essere natura: in questa presa di posizione si esibisce la *classicità* di Klee – una classicità in fondo analoga, d'altra parte, a quella immanente nelle opere e più ancora nel pensiero di altri protagonisti di quanto definiamo *Avanguardia storica*, come Le Corbusier e perfino Malevich. In questione è il nesso con la natura. I modi mediante cui tale connessione sia evidente (anzi ovvia) e allo stesso tempo sempre occulta e occultata risulta, a ben vedere, uno dei nodi centrali della cultura contemporanea. Ne prendiamo consapevolezza sempre maggiore, alla luce livida del carattere “apocalittico” di molte argomentazioni odierne. Sentirsi parte della natura è un'ovvietà sempre disponibile, ma che non si impone come consapevolezza né, a maggior ragione, come elaborazione esperienziale. Nemmeno il fatidico “incanto” d'un paesaggio è di norma all'altezza del compito⁴.

Lo ripetiamo: il rapporto con la natura è il caposaldo del classicismo. Per essere più precisi, in questione è pur sempre l'*elaborazione* del nesso cultura/natura. Elaborazione esattamente nel senso inteso in un'espressione come “elaborazione del lutto”, giacché il legame fra cultura e natura spesso è stato pensato come esito di una reciproca esclusione, anzi di una soppressione: compito della cultura è infatti da sempre sostituirsi alla natura, “migliorandola”, idealizzandola, portando a compimento il

3 P. Klee, *Vie allo studio della natura*, in *Teoria della forma e della figurazione*, trad. di M. Spagnol, R. Sapper, F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1980.

4 Mi permetto di rinviare al mio *Costruire un paesaggio è un'attitudine mitica. Pittura e trauma della vita*, in “De Pictura”, n. 4, 2 ottobre 2024, <https://www.quodlibet.it/rivista/9788822913685>.

suo “programma”. (Fa riflettere il fatto che un pensatore come Hans Blumenberg, in suo scritto esemplare dedicato alle ragioni dell’arte contemporanea, utilizzi il caso di Klee come sintomo d’un perdurare di quella elaborazione, che del resto sembrerebbe consustanziale a un’altra elaborazione, cioè quella sul mito: *Arbeit am mythos*)⁵.

Secondo Klee l’arte, che “analizzava la natura come fenomeno” e che quindi implicitamente contrapponeva “l’artista e il suo oggetto”, deve ora “dialogare” con la natura. Sarebbe il caso di utilizzare l’antico termine *mimesi*, riconducendolo a un suo significato non ambiguo. Come già detto, un fondamento (spesso ignorato o rimosso) del classicismo è infatti la nozione aristotelica di *mimesi* delle *dinamiche* della natura e non (se non in seconda battuta, e forse non necessariamente) delle sue *forme*, del suo aspetto. Ma dovremmo forse aggiungere la nozione di *metessi*, partecipazione.

3. Tuttavia il “dialogo” e/o la “partecipazione” alle invarianti proprie della natura sono ovviamente mediati dalle tradizioni e dalla loro storia. Un versante significativo del dibattito sul classicismo fu segnato dalle riflessioni “moderne” su questi aspetti. La questione dell’interpretabilità del “gran libro della natura” si intrecciò con una polemica alquanto feroce, avente per oggetto l’inafferrabile “natura umana”. Per quanto qui interessa, a parte i dubbi manifestati da Montaigne, ricorderemo più specificamente due ricerche: *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), di Joseph-François Lafitau; e il meno noto *Observations générales sur les Indiens ou Sauvages de l’Amérique du Nord* (1803) di Volney (ovvero Constantin-François de Chasseboeuf). I nativi americani avevano usanze analoghe a quelle degli antichi greci?

Tale sospetto funzionava in due sensi. Da un lato, si trattava di un invito a prendere sul serio i nativi, che dovevano così apparire assai meno “selvaggi” di quanto potesse immaginare lo sguardo predatore degli europei; d’altra parte, l’eventuale conferma scientifica dell’illusione secon-

5 Cfr. H. Blumenberg, *Le realtà in cui viviamo*, trad. di M. Cometa, Feltrinelli, Milano 1987; Id., *Elaborazione del mito*, trad. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991.

do cui gli “indiani” non fossero poi molto diversi dai greci poteva apparire una conferma della sostanziale esistenza di una “natura umana”. Al contrario, quella somiglianza gettava il discredito proprio sui greci antichi, che improvvisamente potevano svelarsi, anche loro, come dei “selvaggi”. Questa opzione interpretativa non divenne prioritaria, ma se ne trovano testimonianze importanti. Ne citeremo solo una. Melchiorre Cesarotti, il traduttore dei *Poemi di Ossian* (un testo di intonazione epica ma finto antico, scritto da James Macpherson) aveva analizzato per molti anni la consistenza dell’epica e del classicismo. Verso la fine della sua vita pubblicò una traduzione dell’*Iliade* (*L’Iliade ossia La morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano*, 1795). *La morte di Ettore*: giacché, a suo dire, il vero protagonista doveva essere considerato l’eroe troiano – certo non Achille, un violento, un barbaro, incapace di tenere a freno le proprie pulsioni. La “moralizzazione” cesarottiana dell’*Iliade* mostra con evidenza come nel nesso culturale fine ’700 - inizio ’800 fosse in crisi il riferimento automatico al classicismo come a un valore.

(Non svilupperemo qui un altro tema, ovvero il ribaltamento, da parte di alcuni esponenti della “scienza del mito”, della condanna dei “selvaggi”. Secondo un argomento oggi diffuso perfino nelle chiacchiere mediatiche, quella “inciviltà” sarebbe garanzia di “verità”, di vicinanza a una “sapienza riposta”).

4. La natura. Le culture odierne non sono certo disposte a dar credito all’ovvietà e all’evidenza di una sua comprensione immediata, nonché di una sua possibile esemplarità. Del resto, le interpretazioni della natura fornite dalla scienza si basano sulla svalutazione della mera percezione sensoriale. (Tuttavia, il prestigio delle interpretazioni classicistiche del rapporto fra natura e produttività umana continua a fare la sua apparizione, di quando in quando: si considerino ad esempio gli sproloqui oggi frequenti sulle teorie quantistiche e in particolare sul cosiddetto *entanglement*).

Un esempio di un rapporto teorico con la natura basato sulla constatazione di un’incomprensibilità e di una diffidenza è la nozione di

Iperoggetto, proposta da Timothy Morton⁶. Si tratta di pensare qualcosa che per la sua inumana scala dimensionale e per la sua enorme durata non si pone come effettivo oggetto di esperienza: ad esempio, il riscaldamento globale non è qualcosa che possiamo sperimentare, non essendo manifestato da singoli eventi bensì da una complessità di fenomeni che talvolta sembrano contraddire appunto il riscaldamento. È una nozione post-sublime, o una estremizzazione del sublime. Essa rende vane le pretese di strutturare qualcosa in analogia con la natura, dato che questa risulterebbe in gran parte inconoscibile. Altre opzioni teoriche propongono la necessità di fare i conti con gli sconvolgimenti evidenti o occulti del cosiddetto *Antropocene*. Ricordiamo ad esempio le argomentazioni di Donna J. Haraway (*Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*)⁷, tese a immaginare un nuovo assetto culturale dopo il tracollo della natura come l'avevamo conosciuta; oppure, per aspetti assai diversi, va citato il dibattito relativo alle connessioni possibili fra quanto a “noi” appare “naturale” e quanto invece “culturale”. Connessioni oppure disgiunzioni? Domanda necessaria, in relazione alla cosiddetta “svolta ontologica”. Si pensi alla polemica⁸ fra Edoardo Viveiros de Castro e David Graeber: è in gioco l'alternativa fra la posizione di una sola natura per tante culture, oppure del riconoscimento dell'esistenza di tante “nature”.

5. Una domanda fra le molte riguardanti il rapporto fra arte contemporanea e la nozione di classicismo: l'ambito in cui si muove o sembra muoversi il classicismo appare fondato su regolarità (nei casi di dogmatismo: su regole), su invarianze, su approcci sostanzialmente atemporali in cui si svelerebbe la costanza di una “natura umana” in accordo con la natura; ma l'arte contemporanea viceversa è il trionfo dell'*artista sovrano*, libero da qualunque costrizione (sebbene in effetti poi assillato

6 T. Morton, *Iperoggetti* [2013], trad. di V. Santarcangelo, Nero ed., Roma 2018.

7 D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], trad. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero ed., Roma 2019.

8 E. Viveiros de Castro, *Who is Afraid of the Ontological Wolf?*, <https://www.jstor.org/stable/26370550>;

D. Graeber, *Radical alterity is just another way of saying “reality”: A reply to Eduardo Viveiros de Castro*,

<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.14318/hau5.2.003>

dal cosiddetto “sistema dell’arte”). Dobbiamo leggere una discontinuità fra questi esiti e il classicismo, oppure esiste una connessione, sebbene in qualche modo perversa?

Riprendiamo alcune constatazioni precedenti. Per quanto riguarda le forme, l’artefice classicista imita le simmetrie, le regolarità, le proporzioni armoniche presenti nella natura – ma che in effetti in natura non sono né evidenti né sempre presenti (del resto il mondo “sublunare” è il regno del “perlopiù”). L’artefice assennato *depura* quelle forme, le idealizza. La difficoltà consiste pertanto nel comprendere verso quale direzione attuare quel procedimento di idealizzazione. Qui si pone il problema del rapporto fra innovazione e persistenze, ovvero fra diverse categorie di *modelli*. Idealizzare conduce all’apparizione di qualcosa che prima non c’era, se non in forma impura: idealizzare in effetti è già innovare. Da questo punto di vista, il dibattito secolare sul classicismo appare la lotta in certi casi aspra fra differenti modelli. Talvolta tali modelli venivano indicati, generalizzando, come “greci” o “romani” (ad esempio Piranesi si sforzava di individuare nelle architetture romane il permanere d’un che di “italico”, “etrusco”). Ma a un certo momento all’ordine del giorno si presenta un nuovo tema: fare a meno proprio dei modelli.

Nei *Pensieri sull’imitazione dell’arte greca* (1755)⁹ Winckelmann teorizza l’imitazione dei modelli greci come metodo per giungere all’*imitabilità*. Il suo discorso riguarda l’imitazione del visibile. Winckelmann dà per scontato che quell’imitazione fu portata a un punto tale dai Greci da far risultare inutile anzi dannoso ripercorrerne il cammino. Di conseguenza, un *retto* rapporto con l’arte greca non può accontentarsi di *copiarla*; al contrario, occorre riconoscere in essa l’elemento di idealizzazione, decisivo. Quanto Winckelmann propone agli artisti del suo tempo non è di ricominciare a studiare il visibile, né tanto meno di *copiare* le forme “greche”, ma di utilizzarne la lezione derivante dal loro saper idealizzare. Occorre *idealizzare ancora di più*.

Queste argomentazioni implicano qualcosa che Winckelmann di certo non avrebbe approvato. Intanto, appare chiaro come l’enfasi sia

9 J.J. Winckelmann, *Pensieri sull’imitazione dell’arte greca nella pittura e nella scultura*, in Id., *Il bello nell’arte*, trad. di F. Pfister, Einaudi, Torino 1973. Per un’altra edizione cfr. Id., *Pensieri sull’imitazione*, Aesthetica Edizioni, a cura di M. Cometa, Palermo 2001.

sull'imitazione, mentre il visibile viene svalutato (anzi abbandonato, di fatto e di diritto). È bella l'imitazione, non la cosa imitata. Argomento antichissimo. Del resto, riprendendo ragionamenti a quei tempi usuali, Winckelmann suggerisce che l'imitazione sia da preferire in quanto *più vicina all'ideale* – a suo dire proprio l'Idea ci rende capaci d'apprezzare la concretezza individuale.

Ma l'appello a essere inimitabili [*unnachahmlich*] è nuovo, o almeno non tradizionale. Le opere greche erano un modello. Ovviamente non un modello *perfetto*, dato il suggerimento di utilizzarle per oltrepassarle. Modello perfettibile, quindi imperfetto. Come presupposto e come meta della bellezza ideale si richiede l'inimitabilità. Winckelmann propone consigli equilibrati agli artisti del suo tempo; eppure, di là dalle sue intenzioni, suggerisce qualcosa di pericoloso, anzi eversivo. Ogni artista dovrà impegnarsi a essere inimitabile. Implicitamente, la nozione di *un Bello ideale* è così estromessa. Al posto di *un Bello ideale* entrano in scena tante inimitabilità, *tante quanti sono gli artisti degni del nome*.

Diventando la manifestazione di un'inimitabilità, l'arte depotenzia il valore dei modelli – o li mette decisamente da parte. Ripetiamo: sollecitare questi esiti eversivi non era certamente nelle intenzioni di Winckelmann. Ma albeggia inavvertito un nuovo paradigma artistico, al cui interno presto cambierà la considerazione dell'artista, non più ritenuto (in primo luogo da sé stesso) il continuatore di una tradizione, bensì un inventore, un "ricercatore" il cui compito specifico viene pensato come quello di spingere *oltre* i confini dell'arte.

Da questo punto di vista, l'argomentazione di Klee in *Vie allo studio della natura* può apparire un estremo tentativo di restare nel solco della classicità, nonostante tutto. In sintesi, Klee vuole mostrare come sia possibile (se non necessario) allontanarsi dal visibile per restare fedeli alla natura. Klee sostiene che incontrando il non-io della natura l'"Io" *umanizza* la natura. Non si limita a considerarla nel suo aspetto fenomenico. Su questo punto si esprime in modo inequivocabile, indicando la necessità, per gli artisti dei suoi tempi, di superare ogni tentazione di resa puramente ottica, fotografica, del visibile.

Secondo Klee l'arte è un procedimento di conoscenza; una conoscenza essenzialmente metonimica, potremmo affermare, in quanto l'Io si riconosce parte del tutto e riconosce la natura come parte del medesimo tutto. L'artista (e forse anche chi incontra le immagini prodotte dall'artista) mediante l'immagine "si impara" e simultaneamente "impara l'esterno". Per tali ragioni, il rapporto col visibile è il punto di partenza ma il visibile non è certamente la meta. Non si tratta di replicare il visibile, bensì di *interiorizzarlo*. Per Klee il risultato del "dialogo con la natura" non può che essere estraneo a un'intenzione naturalistica, ovvero alla mera resa ottica del visibile; il vedere pittorico è risultato di un procedimento di interiorizzazione che aspira a cogliere l'*intelligibile* che si manifesta nel visibile.

Ammesso che si tratti di un procedimento *possibile*, si dovrebbero considerare i suoi rischi. Potrebbe trattarsi del cammino verso una cattiva infinità di risultati precari, caduchi, pur sempre sostituibili da risultati ulteriori. È un pericolo implicito nelle argomentazioni di Winckelmann, come si è accennato; è il pericolo intravisto da Balzac in *Il capolavoro sconosciuto* (1831), dove si racconta del pittore Frenhofer, che continua ad aggiungere elementi al suo dipinto che vorrebbe "perfetto", fino a sfigurarli¹⁰.

6. Tuttavia l'artista che "interiorizza" la natura, intendendo parteciparvi e restarle più che mai fedele, forse invece la abbandona, la rinnega. L'artista "sovrano", in particolare nelle sue versioni titaniche e nichiliste, *sfida* la natura.

Si determina un "conflitto mimetico", direbbe René Girard. L'imitazione può condurre (o conduce inevitabilmente) alla competizione con quanto o con chi si intende imitare. Alcune posizioni odierne ispirate ad Ayn Rand, o "accelerazioniste" e/o "transumaniste" possono allora apparire un esito imprevisto e perverso di implicazioni del classicismo: nostro compito sarebbe imitare la natura fino a stravolgerla, in noi, diventando non umani.

L'attenzione classicistica alla natura metteva in ombra l'aspetto tecnico del rapporto fra produttore e prodotto. La questione tecnica veniva in qualche modo data per scontata. Ma a partire da un certo momento diven-

10 Cfr. M. Serres, *Genesis* [1982], trad. di G. Polizzi, Il Melangolo, Genova 1988.

ta il tema centrale. E a partire da quel momento si sviluppa una sorta di deliberato anticlassicismo – si sa, agire contro qualcuno o qualcosa significa anche tenerlo costantemente presente, sia pure in modo inconsapevole. Bisogna allontanarsi dalla natura, capovolgendo l'antica convinzione.

In forma attenuata, il tema della “disumanizzazione dell'arte”, se non dell'uomo, è presente in molte poetiche novecentesche centrate sull'analisi metalinguistica o sul riferimento a un che di primario, primordiale oppure di assolutamente oggettivo: non c'è posto per il carattere “umano, troppo umano” dei sentimenti e degli stati d'animo, non c'è posto per l'esibizione della soggettività dell'artista. Solo per fare due esempi, sappiamo molto poco dell'“umanità” dell'artista concettuale o dell'astrattista geometrico. Ma non si tratta solo di decentrare o neutralizzare la soggettività. La disumanizzazione può essere assai più drastica. Si leggano alcuni passi di *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina* (1910) di Marinetti:

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali [...]. Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo. Sarà dotato di organi inaspettati: organi adatti alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui. Possiamo prevedere fin d'ora uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno.

oppure le affermazioni di Fedele Azari in *Vita simultanea futurista* (1927):

VELOCITÀ = VITA MOLTIPLICATA Quando la chirurgia meccanica e la chimica biologica avranno prodotto un tipo standardizzato di uomo-macchina resistente, illogorabile e quasi eterno, i problemi della velocità saranno meno assillanti d'oggi. La durata attuale della nostra esistenza è spaventosamente breve in confronto alle possibilità intellettuali che si sviluppano proporzionalmente all'esperienza vissuta e sono subito troncate dalla vecchiaia e dalla morte¹¹.

11 I manifesti futuristi sono facilmente reperibili sul web. Ad esempio, cfr. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/9.pdf>; <https://www.arengario.it/opera/vita-simultanea-futurista-manifesto-futurista-11741/>.

In discorsi come questi è in gioco una questione tutt'altro che specificamente futurista. Per accennarvi si può partire da lontano. Lo scritto *Sul teatro di marionette* (1810) di Kleist tematizza la *grazia* – la *grazia della tecnica*. Argomento centrale è che i movimenti della marionetta sono inevitabilmente aggraziati, giacché la loro meccanicità, che si dipana a partire da specifici punti d'attacco dei fili, delle giunzioni fra gli "arti" di legno, e così via, non può che seguire una complessa logica geometrica che ai nostri occhi appare appunto "graziosa".

Sul finire dello scritto, il Signor C*** (uno dei due personaggi dialoganti) racconta uno strano aneddoto, riguardante un duello con un orso – impossibile da toccare, giacché l'istinto gli faceva comprendere le intenzioni del signor C***¹². Kleist insomma propone due modelli non umani, per la grazia: un animale e un meccanismo.

Un secolo dopo, Rainer Maria Rilke nelle *Elegie Duinesi* riprende la figura della marionetta, aggiungendovi un'ulteriore figura e mettendole in ulteriore rapporto. La nuova figura è l'Angelo. Dopo aver ricordato lo "spettacolino" dei sentimenti, enfatico e sostanzialmente falso (di là dalle intenzioni, sincere), Rilke delinea una ben diversa situazione ideale: «un Angelo / ha da entrare come burattinaio a tirar su i pupazzi. / Angelo e marionetta: allora finalmente c'è spettacolo. / Allora ecco s'aduna quel che sempre, / esistendo, disgiungiamo» (*Quarta Elegia*)¹³.

Tre figure non umane: puro spirito, mera animalità, meccanismo. Ora, non è soltanto nella cultura tedesca che il tema della disumanizzazione si manifesta come elemento saliente della riflessione filosofica ed estetica. La fortuna della nozione si lega anche al saggio (1925) di José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, in cui è sviluppata un'argomentazione ambivalente di rifiuto di un'arte di cui si avverte il fascino. (La nozione viene usata in senso assolutamente negativo, *contro* l'avanguardia, da autori di vario se non opposto orientamento, ad esempio Lukács o Zolla). Più in generale, si può osservare come una parte decisiva della produzione artistica novecentesca sia comprensibile solo in riferimento all'idea di un azzeramento dell'umano. Un'idea che prende anche carat-

12 Cfr. H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, trad. di L. Traverso, in Id., *Opere*, Sansoni, Firenze 1959.

13 R.M. Rilke, *Elegie Duinesi* [1912-1922], trad. di E. e I. De Portu, Einaudi, Torino 1978, p. 25.

teristiche affatto diverse da quelle di cui si è fatto cenno: si può ricordare ad esempio la nozione di approdo “alla terra dei non-nati”, elemento tipico della pittura di Paul Klee¹⁴, ancora, oppure la reiterata raffigurazione del *manichino* da parte di De Chirico, poi della *Neue Sachlichkeit*.

In anni recenti la questione ha preso poi ulteriori connotazioni, come vagheggiamento d'un ipotetico “superumano” o “postumano” connesso al nuovo mondo digitale e a un diverso rapporto col corpo, testimoniato oltre tutto nella sfera della vita quotidiana dalle pratiche del tatuaggio e del piercing.

Come è stato variamente notato, in queste tematiche convergono istanze differenti. Da un lato, il complesso rapporto con lo specifico disagio contemporaneo, che di volta in volta può essere interpretato come inerente all'ingiustizia sociale e alla espropriazione del lavoro, oppure come dato connesso al disastro del mondo della vita nelle società complesse. (E si consideri l'opportunità di richiamare in questione quanto Ernesto De Martino definiva “crisi della presenza”)¹⁵. Dall'altro lato, la disumanizzazione sembra offrire se non risposte almeno correlati e rispecchiamenti a quella crisi del Soggetto che accompagna come un'ombra inquieta e ineliminabile la modernità. Il Soggetto, costretto ad abdicare dall'apparente posizione regnante in cui il Moderno lo colloca, si vendica di se stesso azzerandosi, trascolorando nell'Oggetto, nell'altro-da-sé, facendosi cosa fra le cose.

Complesso rapporto: infatti il ricorrere del tema della disumanizzazione nell'arte contemporanea assume quasi sempre tratti ambivalenti, nei quali il confine fra il postulare la disumanizzazione come una chance oppure come un'insostenibile condanna non risulta chiaro, o addirittura i due elementi vengono in sostanza pensati come equivalenti.

Il tema della disumanizzazione si lega anche a vari tentativi di portare a compimento mediante l'arte lo *Übermensch* nietzscheano. Qui va sottolineata l'altissima probabilità di fraintendimenti ideologici. Si tratta di una nozione in se stessa esteticamente orientata: infatti sembra di poter affermare che per Nietzsche l'*Oltreuomo* non avrebbe più le peculiarità d'un soggetto in sé centrato, bensì sarebbe una sorta di campo ricettivo

14 Cfr. F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984.

15 Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977.

di esperienze estetiche, e si porrebbe “al di là del bene e del male” non in senso etico bensì estetico, in analogia all’artista, *sovrano*, che nella sua opera sarebbe appunto indifferente alla morale comune.

A partire dalle suggestioni nietzscheane si dipana un variegato percorso di arte estrema che da un lato riprende anche temi post-psicanalitici (in particolare una rivalutazione in senso ribellistico di temi sadiani), dall’altro si lega a una sorta di estetica della trasgressione, nonché al ricorrere di mode inerenti alla manipolazione del corpo. Particolarmente rilevante in questo ambito la nozione di *Posthuman*¹⁶. Ma si pensi alle imprese di alcuni artisti che si sottopongono a chirurgia estetica, come ORLAN (Mireille Suzanne Francette Porte), o a torture tecnologiche, ad esempio Stelarc (Stelios Arkadiou), con intenti che deviano perfino rispetto all’ambivalenza espressiva della *Body Art*. In quest’ambito la disumanizzazione non è più vista come “esodo dall’uomo”, bensì come metamorfosi in vista dell’allucinato profilarsi d’un “nuovo corpo”¹⁷.

Durante il ’900 molti artisti hanno affrontato la necessità di un rapporto più consapevole con la natura, andando oltre il visibile e/o problematizzandola mediante concretezza e processualità: pensiamo ai *Non-sites* di Robert Smithson e a vari interventi di Mario Merz, di Jannis Kounellis e di altri esponenti dell’Arte povera. Altri artisti affrontano il “dissolversi nella permanenza” del classico tentando percorsi assai differenti. Durante il ’900 il riferimento alla classicità talvolta si esibisce come una sorta di rovina (ad esempio nei *Sacchi* di Alberto Burri, di austera composizione in rapporti armonici) o appare un’idea-limite, come nelle sculture filiformi di Alberto Giacometti. Più recentemente, non pochi artisti hanno tentato di ripensare arte, natura, classicismo (sia pure stravolto e decostruito): ad esempio Bill Viola, William Kentridge, Anselm Kiefer, Piero Guccione. Altri si sono incamminati per la via della citazione, spesso connessa al “ritorno alla pittura”. Ma al momento la questione resta impregiudicata e allo stesso tempo sovradeterminata. Come la natura, come la natura umana.

16 Cfr. almeno <https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/post-human>.

17 Sul tema della disumanizzazione e/o del “nuovo corpo”, cfr. almeno A. Caronia, *Il cyborg. Saggio sull’uomo artificiale*, Shake, Milano 2001; M. Perniola, *Il sex appeal dell’inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

Abstract

Il classicismo è stato per alcuni secoli il riferimento essenziale per la produzione artistica europea (sia in campo letterario che figurativo). Ma con l'apparizione delle cosiddette *Avanguardie storiche*, ai primi del '900, si è determinata una rottura (spesso teorizzata facendo riferimento alla nozione di Sublime): l'*artista sovrano* sembra non voler più sottostare ad alcuna regola, e trova quindi negli usi classicistici un ostacolo da eliminare.

Tuttavia la questione è più complessa, in quanto si tratta di fare i conti col substrato delle teorie classicistiche. Queste ultime trovavano consistenza e validità nella pretesa di un'adesione alla "natura". Arte classicistica significava, in apparenza, "arte pensata e realizzata seguendo le logiche della natura". Garanzia di oggettività e perfino di "eternità", le logiche della natura non appaiono però evidenti, e necessitano di un'interpretazione (problema tanto più all'ordine del giorno quanto più si determinano i procedimenti astratti della scienza). Nelle opere di alcuni artisti (ad esempio Klee) la questione viene variamente affrontata.

Negli ultimi anni del '900 emerge poi la nozione di una necessità da parte degli artisti di "disumanizzare l'arte", ribaltando così i presupposti del classicismo. Alcuni artisti, viceversa, cercano di reinterpretare il rapporto fra produzione umana e "natura".

Classicism has been for some centuries the essential reference for European artistic production (both in the literary and figurative fields). But with the appearance of the so-called *historical Avant-gardes*, at the beginning of the 20th century, a break occurred (often theorized with reference to the notion of the Sublime): the *sovereign artist* seems no longer to want to submit to any rule, and therefore finds in classicist uses an obstacle to be eliminated.

However, the issue is more complex, as it involves dealing with the substratum of classicist theories. The latter found consistency and validity in the claim of an adherence to "nature". Classicist art apparently meant "art conceived and created following the logic of nature". A guarantee of objectivity and even of "eternity", the logic of nature does not appear evident, however, and requires interpretation (a problem that is all the more pressing the more the abstract procedures of science are determined). In the works of some artists (for example Klee) the issue is addressed in various ways.

In the last years of the 20th century, the notion of a need for artists to "dehumanize art" emerges, thus overturning the assumptions of classicism. Some artists, on the contrary, try to reinterpret the relationship between human production and "nature".

Parole chiave

Kultur, classicismo, natura, sublime, disumanizzazione dell'arte
Kultur, classicism, nature, sublime, dehumanization of art

„EXISTENZ“ IST EIN NAME DES KAMPFES. Bemerkungen zur Notwendigkeit der traditionellen Kampfkünste in der heutigen Gesellschaft

Giulia Gotti

Die Kampfkunst als potentielle Gefahr für den sozialen Frieden

Eine häufige Frage, womit man als KampfkünstlerIn stets konfrontiert wird, lautet, inwiefern das Kämpfen Lernen zu einer Eskalation der Gewalt in der Gesellschaft beitragen könnte. Diese Frage nimmt viele Formen – von den allgegenwärtigen Witzen, ob man sich von KampfkünstlerInnen nicht lieber fernhalten sollte, bis zu den ernst gemeinten, kritischen Reaktionen der FriedensaktivistInnen.

Aus dem Kampf eine Kunst machen: das kann tatsächlich wie eine Legitimierung der Gewalt lauten. Sowie das Besitzen und Tragen von Waffen, wenn nicht strikt reglementiert, statistisch zu einem unanfechtbaren Anstieg der Tötlichkeiten führt¹, könnte man befürchten, dass die Verbreitung der Kampfkunst ähnliche Risiken für die Öffentlichkeit mit sich brächte. Die dazu gewöhnliche Antwort, dass man Kampfkunsttechniken nur für den Eigenschutz anwenden und nie als Angriff missbrauchen sollte, scheint uns diesbezüglich tautologisch, allein weil sie von Befürwortern der Legalisierung von Feuerwaffen identisch formuliert wird. Ein konkreteres Argument finden diejenigen, die auf die meist nicht übertragbare Natur der Kampfkunstwaffen hinweisen. Selbstverständlich kann ich nicht meine eigenen, für den Kampf trainierten Hände und Füße einem anderen Menschen abgeben, so wie man in manchen Staaten der Welt Hieb Waffen oder Gewehre an jeder Straßenecke verkauft. Dies sollte vor unkontrollierter Nutzung der Kampfmittel bewahren und die Gefährlichkeit der Kampfkünste – im Ver-

1 USA National crime rate 2021 – USA Firearm background checks 2022:

<https://usafacts.org/topics/crime-justice/>

Trends and Patterns in Firearm Violence, 1993-2023:

<https://bjs.ojp.gov/library/publications/trends-and-patterns-firearm-violence-1993-2023>

Violent crime in the U.S. - Statistics & Facts:

<https://www.statista.com/topics/1750/violent-crime-in-the-us/#topicOverview>

gleich zu anderen Formen der Selbstbewaffnung – im Zaun halten. Allerdings ist diese Rechtfertigung nicht wirklich ausreichend, die Wichtigkeit oder gar die Notwendigkeit der Kampfkunst für die heutige Menschheit zu begründen. Dadurch kommt die Gemeingefährlichkeit der Kampfkünste nämlich nur geringer, nicht aber widerlegt vor. Schließlich bleibt es unklar, warum es überhaupt eine gute Idee sein sollte, zu lernen, wie man einen Mitmenschen zusammenschlägt.

Diesem Zweck dient tatsächlich nur, die angeblich positive Wirkung der Kampfkunst auf den Geist zu erwähnen: das Erlernen der Kampfkunst, wird oft behauptet, führt zum inneren Gleichgewicht und veredelt die Persönlichkeit. Hierzu gehören ebenso alle Überlegungen, die die traditionellen Kampfkünste den modernen Kampfsportarten entgegenstellen. Die Kampfkunst als Weg zur Weisheit, Aufrichtigkeit und spirituellem Frieden: dieses Bild ist höchst verbreitet – und im Wesentlichen auch wahrhaft.

Aber warum?

Die Frage stellt sich erneut von selbst: inwiefern kann der Erwerb der Fähigkeit, einen anderen Menschen im Kampf zu besiegen, mich zu einem besseren Menschen machen? Wie geschieht diese Kehre vom Kämpfer zum Weise, vom Krieger zum Friedensbote? Nochmals: eine Rhetorik der Wächter und Beschützer der Gesellschaft trägt der Problematik nichts bei, weil sie für das Tragen von Feuer- oder Hieb Waffen gleichermaßen spricht und letztendlich zur Willkürlichkeit und Anarchie führen würde. Es geht hier nicht darum, die Kampfkunst für das richtige Ziel einzusetzen, d.h. gegen die “richtigen” Leute; sondern darum, sie gar nicht einzusetzen.

Aber wäre es dann nicht einfacher, sie schlichtweg nicht zu erlernen? Offensichtlich handelt es sich hier um eine viel subtilere, tiefgreifende Dynamik, die sich nur durch eine eingehende Erforschung klären lässt.

Die notwendige Dialektik vom Frieden und Kämpfen

Wir alle wünschen uns, in einem friedlichen Umfeld zu leben; der Frieden ist fraglos die Grundlage der kollektiven Prosperität und folglich des individuellen Wohlergehens. In einer sicheren Umgebung wohnen, angstfrei auf die Straße können, harmonisch miteinander umgehen: das

Bild der idealen Gesellschaft scheint wenig Raum für den Kampf und die Kampfkunst zu lassen.

Zur unmittelbaren Widerrede, dass unsere Gesellschaft leider nicht die Ideale sei, ertönt direkt die ebenso glatte Antwort, dass wir aber versuchen sollten, die Welt in diese Richtung zu gestalten; was natürlich bedeutet, entsprechend zu handeln. Das Ideal ist nämlich definitionsgemäß das Ziel aller Versuche.

Wir wollen eine friedliche Gesellschaft, wir wollen in Frieden leben; bedeutet das also, auf die Kunst des Kampfes verzichten zu müssen? Oder, leicht anders formuliert: gelänge es uns eines Tages, die ideale Gesellschaft zu gründen, würde die Kampfkunst dadurch ihre Bestimmung verlieren? Hängen die Bedeutung und der Sinn der Kampfkunst tatsächlich von der konkreten Wahrscheinlichkeit eines Angriffes ab?

Es geht hier nicht um die kontingente (ontische) Frage, ob die Übung der Kampfkunst sich mit dem politischen Frieden vereinbaren ließe; sondern um eine grundsätzliche, ontologische Frage, die nur auf der ontologischen Ebene beantwortet werden kann: ob ein Frieden ohne Kampf überhaupt möglich sei – ob es zwar überhaupt möglich wäre, ohne Kampf zu existieren.

Die grundlegende Thematik der Theodizee

Die Frage nach der idealen Gesellschaft begleitet die Menschheit seit ihrem Aufbruch und nahm im Laufe der Jahrtausende unzählige verschiedene Formen an. Beinahe alle Kulturen und Religionen ruhen auf dem demiurgischen Mythos einer goldenen Zeit, eines irdischen Paradieses, das nicht nur konkret möglich wäre, sondern meistens gar in einer mystischen Vergangenheit bereitexistiert hätte, und in den meisten Fällen auch künftig zurückkehren wird. Ein Beispiel für alle sei das jüdisch-christliche Eden: der urtümliche Lebenszustand der Menschheit, abgebildet als absoluter Frieden, als Abwesenheit aller Konflikte, der sich nach der Parusie Christi wieder etablieren muss.

Diesbezüglich ist es von grundsätzlicher Wichtigkeit, sich nicht von der Naivität der theologischen Narrationen aufhalten zu lassen, sondern auf das in ihnen verborgene Wesentliche einzugehen; denn genau da, wo die Frage ursprünglich ist, sind die Antworten auch archaisch.

Die biblische Erzählung des Sündenfalls als Erklärung für den Verlust des Paradies und das Entstehen der Konfliktualität, i.d. des Leidens und des Todes, gehört nämlich zu den vielen Konzipierungen der Theodizee. Schlicht aber wörtlich gefasst, kann man diese Grundfrage des menschlichen Denkens in ihrer klassischen, lateinischen Form ausdrücken: *si Deus est, unde malum?* – wenn es einen Gott gibt, woher kommt das Böse? Oder, im moderneren Wortlaut: warum gelingt es uns nicht, eine friedliche Welt zu gestalten, endlich frei von Krieg und Not? Warum benötigen wir das Kämpfen?

Demnach, zum aktuellen Kontext: wenn wir den Frieden suchen, warum denn die Kampfkunst?

Die Antworten zu dieser allumfassenden Problematik tendieren meistens ontisch zu sein und lauten fallweise: weil die internationale Situation es gerade nicht erlaubt (geopolitisch); weil die Menschen streitlustige Tiere sind (evolutionistisch); weil es leider bestimmte Menschen gibt, die innerlich bössartig sind (etisch); und dergleichen – was in Summe bedeutet: “es wäre schön aber...”, oder “eines Tages vielleicht”, bis zu den optimistischen: “mit Hilfe der künftigen Technologie werden wir es irgendwann schaffen”.

Bei philosophischer Betrachtung unterscheiden sich die zuletzt genannten Klärungen nicht wesentlich von der Biblischen: weil wir eine Frucht gegessen haben, die uns verboten worden war. Aus all diesen Perspektiven profiliert sich der Konflikt als eine Konsequenz unserer Schuld, unseres Mangels oder unserer Unfähigkeit. Da wir gegen Gott rebelliert haben, da wir (oder manche von uns) Fehler begehen, sind wir nun zum Leiden verurteilt. Der Konflikt wird somit zu einer Kontingenz reduziert, i.e. zu etwas, das man eigentlich vermeiden könnte – oder gar, das man hätte vermeiden müssen. Der Konflikt ist nicht notwendig, der Konflikt ist bedauerlich, und hoffentlich vorübergehend.

Diese Sichtweise ist zwingend zum Scheitern verurteilt, denn keine ontologische Frage kann je auf einer ontischen Ebene befriedigende Antworten finden. Aus dem Ontologischen erzeugt sich nämlich das Ontische, nie umgekehrt.

Die absolute Ursprünglichkeit der Konfliktualität

Die Unzulänglichkeit einer ontischen Antwort zu der Frage der Theo-

dizee schildert sich deutlich in Genesis; wir finden hier das perfekte Beispiel einer *Petitio Principii* – einem Fehlschluss, der daraus besteht, die Ursache des Phänomens, das man erleuchten möchte, in einen Dominoeffekt verschwimmen zu lassen und somit gar nicht zu benennen. Im Sinn der AutorInnen Genesis war, die Auflehnung als Ursprung des Konfliktes abzubilden: der Mensch beschließt, gegen Gott zu rebellieren, und daraus soll der Konflikt entstehen. Doch es zeigt sich unmittelbar als offenkundig, dass eine Rebellion den Konflikt bereits voraussetzt – da der Beschluss selbst, sich zu wehren, der Rebellion zugrunde liegt. Um diese logische Hürde zu umgehen, schoben die AutorInnen die Schuld des Sündenfalls von dem Mann auf die Frau, von Adam auf Eva. Da Eva aber auch nicht aus dem Nichts heraus den Widerstreit erschaffen haben kann, versucht der Text eine weitere Verschiebung: die Schuld rutscht ferner von Eva auf die Schlange – was den Geist der Gläubigen jahrhundertlang über die Frage schweben ließ, warum diese Schlange überhaupt durch das Eden schleichen durfte. Die Schlange, die verkörperte Konfliktualität, wird also als Ursache der Konfliktualität selbst bezeichnet. Der Konflikt entsteht aus dem Konflikt. Eine Erklärung dafür wird komplett verfehlt – was grundsätzlich bedeutet: wir wissen nicht, woher das Böse kommt, wir haben keine Ahnung. Wir wissen nicht, warum es Kriege gibt, warum die Feindlichkeit, warum das Leiden. Wir wissen nicht, warum wir sterben müssen. Dazu können jeweils beliebige Antworten angeboten werden – eine Hungersnot, eine Epidemie, eine Schlange in dem Eden – was uns nur weiter in die *Petitio Principii* hinein sinken lässt und nie zu einer abschließenden Aussage führen wird – sondern nur zur frustrierenden Hoffnung, die Sachen mögen sich irgendwann noch ändern. Das tun sie aber nie, denn die Konfliktualität keine ontische Kontingenz ist: sie ist eine ontologische Notwendigkeit; daher kann sie nur auf der ontologischen Ebene begriffen werden.

Der Konflikt als ontologische Voraussetzung der Existenz

Das Wort „Existenz“ stammt aus dem Griechischen „ἐξ-ῑστημι“, was buchstäblich bedeutet: „heraus-stellen“. Das Existierende, das Dasein, ist eben etwas, das sich herausstellt. Aber woraus? Aus dem Nichts,

oder aus dem All – denn sie sind das Gleiche. Existieren bedeutet im Grunde, sich von dem Restlichen zu trennen, sich zu differenzieren. Um dieses Grundgesetz der Ontologie zu begreifen, ist es hilfreich, sich ein weißes Papierblatt vorzustellen. Solange das Blatt weiß bleibt, also blanko, gibt es nichts auf dem Blatt. Damit sich etwas zur Existenz erhebt, zeichne ich darauf einen Kreis: nun gibt es eine Figur auf dem Blatt, zeitlich und räumlich begrenzt. Dank der Begrenzung, die ich ihr zugewiesen habe, ist sie zur Existenz gekommen.

Tatsächlich besteht keine andere Möglichkeit, zu existieren, außer durch Begrenzungen. Ein unabwendbares Gebot der Ontologie, der Logik und folglich des Lebens selbst: alles, was es gibt, ist von Grenzen umfasst. Die Grenzen definieren das Wesen.

Deshalb müssen wir sterben; deshalb ist es nicht möglich, für immer zu existieren oder alles zu können. Das Sein fließt weiter, die Wesen aber erlöschen – oder, genauer formuliert, lösen einander ab, grenzen einander ab.

Der Tod, das Leiden, der Verlust haben demnach nichts mit einer geisterhaften Sünde der Menschheit zu tun; sie sind dagegen der bestimmende Preis der Existenz selbst.

Der Vorsokratiker Anaximander drückt diese ontologische Grundwahrheit bereits im VII Jahrhundert v.Chr. magistral aus, in seinem berühmten dritten Fragment:

ἐξ ὧν δέ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεών, δίδοναι γάρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

Das Vergehen der seienden Dinge erfolgt in die Elemente, aus denen sie entstanden sind, gemäß der Notwendigkeit: denn sie zahlen einander Strafe und Buße für ihre Ungerechtigkeit nach der Ordnung der Zeit².

Der Begriff *ἀδικία*, wörtlich “Ungerechtigkeit” (*ἀ-δικαίος*, “nicht-richtig”), bezeichnet hier keine ethische Auswertung. Die Ungerechtigkeit der Dinge besteht nicht daraus, irgendwas tadelnswertes begangen zu

² Anaximander, in Simplicio, *Kommentar zur Physik des Aristoteles*, 24, 13 (Diels-Kranz, B 1); die Übersetzung stammt von mir.

haben, sondern lediglich ihr Emporkommen aus der Gleichmäßigkeit des Seins. Das Entstehen der Wesen, i.e. der Pluralität in sich, ist un-gerecht, da un-gleich. Gleichmäßig ist nämlich nur das Absolute – “*Ab-solutus*”, wörtlich eben: “ohne-Bindung”, uneingeschränkt.

Ein universelles, unbegrenztes Wesen, wie der Gott der abrahamischen Monotheismen, stimmt mit dem Absolute überein; so ein Wesen bleibt aber alleine, er ist das Einzige, das Unbestimmte – das Nichts. Sobald eine Vielzahl entsteht, zeigen sich Grenzen – Risse in der Struktur des Seins. Genau hier verwurzelt sich das Grundprinzip der Logik: “*omnia determinatio est negatio*” – jede Bestimmung bringt eine Verneinung mit sich. Sobald man eine jegliche Eigenschaft nennt, impliziert man die Negation ihres Gegenteils. Über das Absolute kann also nichts gesagt werden – denn es ist das Nichts selbst, das weiße Blatt. Daher die unausweichliche Irrationalität aller Religionen, die ihre Divinitäten als unbeschränkt beschreiben.

Existieren bedeutet schließlich, das Absolute zu zerbrechen – oder, theologisch ausgedrückt, die Gottheit zu verletzen. Alles, was existiert, teilt die Schuld der Pluralität und bezahlt die Strafe der eigenen Abgrenzung. Diese Abgrenzung trägt viele Namen: sie ist der Tod, das Leiden, der Mangel. In diesem Kontext nennen wir sie Konflikt.

Der Streit ist Vater aller Dinge

Die ontologische Ursprünglichkeit der Konfliktualität ist eins der Hauptthemen der Philosophie Heraklits, eines Zeitgenossen Anaximanders. Aus seinem Werk entnehmen wir folgendes Fragment:

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.

Der Konflikt ist Vater aller Dinge, aller Dinge König. Und manche macht er zu Göttern, andere zu Menschen; die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien³.

3 Heraklit, Diels-Kranz, af. B 53 [44]; die Übersetzung stammt von mir.

Unter “Konflikt” verstehen wir nun die gegenseitige Abgrenzung der Wesen, die ihre Existenz ermöglicht; dadurch wird die Interpretation der Verse Heraklits unmittelbar zugänglich. Πόλεμος, wörtlich “der Streit” oder gar “der Krieg”, generiert die Pluralität und dadurch die Individualität – die Vielfalt, die das Sein zerteilt.

Nun sind wir in der Lage, die Frage der Theodizee ontologisch, i.e. urtümlich, zu beantworten. Woher kommt das Böse? “Böse” ist die ethische (subjektive) Bezeichnung des Konfliktes, den die Existenz voraussetzt. “Böse” ist im Grunde der Schmerz, in dem die eigene Abgrenzung in Erscheinung tritt. “Böse” ist der Verlust der Absolutheit, wodurch die Dinge zur Existenz emporsteigen, empfunden als individuelle Not, Mangel oder Hindernis.

Der theologische Begriff “Theodizee” stammt aus dem griechischen “θεός δίκαιος” – wörtlich übersetzt: “gerechter Gott”. Solange Gott gerecht ist, gleicht er jenem weißen Blatt, auf dem nichts steht. Bei der absoluten Gottheit sind weder Zeit noch Raum vorhanden. Erst wenn Gott ungerecht wird, indem er auf seine Absolutheit verzichtet, um weitere Wesen zu generieren⁴ – erst wenn die αδικία, die Ungerechtigkeit erscheint, erscheinen auch die Dinge in ihrer Endlichkeit. Die αδικία Anaximanders und der Πόλεμος Heraklits sind schließlich zwei Namen desselben Phänomens, i.d. des Konfliktes, der uns voneinander trennt und uns dadurch die Existenz schenkt⁵.

Und doch empfinden wir ihn, den Konflikt, immer nur als eine Plage, von der wir uns befreien wollen. Sollte uns dies je gelingen, würden wir unsere Existenz verlieren. Denn da, wo alle Konflikte enden, löst sich auch das Leben auf.

4 Über die (onto)logische Unmöglichkeit, aus einem einheitlichen Prinzip die Pluralität zu entziehen und die konsequent theoretische Notwendigkeit eines bereits vielfältigen Ursprungs kann in dieser Arbeit nicht tiefer erforscht werden. Hierzu wird nur notiert, dass der Schöpfer der abrahamitischen Tradition in Genesis den Name „Elohim“ (אֱלֹהִים) trägt, tatsächlich die duale Form vom hebräischen *’Ēlōah* (אֱלֹהִי). Es ist also nicht Gott, der die Welt erschafft, sondern buchstäblich «die zwei Götter» – denn ein einziger, absoluter Gott unfähig wäre, die Zweiheit überhaupt zu konzipieren.

5 Die meisten kreationistischen Religionen schildern die Erschaffung der Welt seitens einer absoluten Gottheit als ein willentlicher Akt ihrer Schöpferkraft. Dieser Prozess kann ggf. als symbolische Darstellung der ontologischen Problematik verstanden werden, solange man keinen anfänglichen Zeitpunkt setzt, in dem die erschaffene Welt konfliktfrei existiert hat (siehe § II). Eine konfliktfreie Existenz ist nämlich ein unlösbarer Widerspruch.

Die Kampfkunst als Anerkennung des ursprünglichen Konfliktes

Die Existenz stammt aus dem Konflikt, besteht aus Konflikten und löscht sich mit den Konflikten aus. *Πόλεμος* ist Vater aller Dinge, und er verlangt Respekt. Konflikte, die nicht respektiert werden, d.h. verdrängt werden, nicht ausgelebt werden, verschwiegen werden, treten hervor als negative Kraft – als Gewalt, Verletzung, und schließlich als Krieg.

Was die Menschheit dringend braucht, ist daher nicht eine konfliktfreie Gesellschaft: eine solche Vorstellung müssen wir als sinnlos betrachten. Was die Menschheit benötigt, ist eine Gesellschaft, die der Konfliktualität ihren Ehrenplatz erteilt – eine Welt, in der *Πόλεμος*, der schöpferische Konflikt, geschätzt und gefeiert wird.

Ein solcher Ort existiert bereits in unserer Mitte, und wir nennen ihn Dojo. Ein Dojo ist der Tempel, wo der Kampf buchstäblich zu einer Kunst erhoben wird, zum Lebensziel und Lebensbegleiter. Der Kampf ist nicht etwas, worauf man verzichten könnte; er ist auch nicht etwas, dessen Verschwinden wünschenswert wäre. Er ist hingegen die Kraft, die die Existenz aller Wesen bildet. Und da, wo er als solchen angenommen und verehrt wird, schenkt *Πόλεμος* Aufrichtigkeit, Ruhe und Weisheit.

Das ist der ontologische, i.e. der wesentliche Grund, warum KampfkünstlerInnen sich oft für Ihre Selbstbeherrschung und Gutmütigkeit auszeichnen: wer den Kampf würdigt, würdigt das Leben; wer das Kämpfen lernt, lernt zu leben – denn „Leben“ ist nur ein anderer Name für den Kampf⁶.

„Kampfkunst“ bedeutet letztendlich nichts anderes als „Lebenskunst“.

In dieser Perspektive profilieren sich alle weiteren Anlässe, die man hierzu üblicherweise nennt – die erlernten Höflichkeit, Disziplin und Achtung für den Gegner – zwar nicht als inkorrekt, jedoch als ontisch, als kontingent: sie entspringen aus dem ontologischen, aus dem wahren Grund.

Diesen Grund hervorzubringen war der Zweck dieser Arbeit.

6 Die ontologische Ursprünglichkeit des *Πόλεμος* erklärt nicht bloß die Bedeutung der Kampfkunst für ein erfülltes Menschenleben; sie ist ebenso die Grundlage des Erfolges aller auf dem Kampf basierten Unterhaltungsarten - unzähligen Filme, TV-Serien, Computerspiele, Romane, Sagen, Theaterstücke – sowie vieler anderen Sozialphänomenen, die nur am Rande dieser Arbeit erwähnt werden können.

Bibliographie

Karate-Do: My Way of Life – Gichin Funakoshi Shihan, Kodansha USA, 1981

Die Vorsokratiker Griechisch/Deutsch, Reclam, 2021

Heraklit Fragmente - Griechisch - Deutsch (Sammlung Tusculum), Bruno Snell, 2011

Der Anfang der abendländischen Philosophie: Auslegung des Anaximander und Parmenides, Martin Heidegger, Gesamtausgabe, Klostermann, 2016

Abstract

In occasione del mio esame di quarto Dan presso la International Martial Arts Federation/DAKO Germany e Karate Club Shintaitan e.V. presento alla commissione esaminatrice questo piccolo saggio in lingua tedesca, nel quale interpreto il sostrato ontologico originario dell'arte marziale come un tentativo di accogliere ed onorare la conflittualità intrinseca all'esistenza.

Attraverso l'esegesi di due celebri frammenti presocratici, unitamente a una breve riflessione di carattere teologico, accompagno il mio lettore implicito – un artista marziale privo di formazione filosofica – nella comprensione della centralità del Πόλεμος eracliteo in quanto condizione ontologica primaria dell'essere.

L'Arte Marziale ne riceve una legittimazione fondante ed originaria, in grado di dar ragione non solo della sua diffusione odierna, ma soprattutto dell'aura mistica che da sempre la racchiude e nobilita.

On the occasion of my fourth Dan examination at the International Martial Arts Federation/DAKO Germany and Karate Club Shintaitan e.V. I present to the examining committee this small essay in German, in which I interpret the original ontological substratum of the Martial Art as an attempt to welcome and honor existence's intrinsic conflict.

Through the exegesis of two famous pre-Socratic fragments, along with a brief reflection of theological nature, I accompany my implicit reader – a martial artist with no philosophical training – in understanding the centrality of the Heraclitean Πόλεμος as the primary ontological condition of being.

The Martial Art receives a founding and original legitimacy, capable of accounting not only for its current diffusion, but above all for the mystical aura that has always enclosed and ennobled it.

Parole chiave

arti marziali, saggezza, conflitto, ontologia, filosofia presocratica
martial art, wisdom, conflict, ontology, pre-socratic philosophy

VEZZI ANTIPLATONICI: LO SCORNO DI EROS

Daniele Iozzia

Università di Catania

Se ci si avventura fra le sale del British Museum a Londra, può capitare di trovarsi, con qualche fatica, in un'area un po' discosta, dedicata alla cultura europea fra XVIII e XIX secolo. Poca cosa, si capisce, di fronte alla vetustà dei manufatti delle civiltà antiche, eppure se ci si vuole svagare per un attimo si possono scovare connessioni e spunti che pur sempre riportano alla tradizione classica, così che anche fra oggetti apparentemente voluttuari ci si ritrova davanti ad un varco su temi antichi e dunque umani.

Si prenda ad esempio un piatto in porcellana della manifattura de Nast (Fig. 1): oggetto futile, tanto più che era improbabile fosse destinato ad alcun uso effettivo oltre quello di manifestare il gusto dei proprietari. Prodotto a Parigi intorno al 1810, si può facilmente definire neoclassico ed inserirlo all'interno di una produzione che punta al grazioso e all'elegante di una scena all'antica.

Guardando più attentamente, però, l'immagine centrale presenta una raffigurazione che, tutt'altro che gradevole, descrive un atto di crudeltà: Eros, putto alato, sorride inquietante davanti ad una donna affranta, con lacrime che scendono sul volto. Dopo aver compiuto il proprio sinistro lavoro (per cui faretra e frecce sono gettate a terra), egli può riposare e compiacersi appoggiato al suo arco, di fronte ad una balaustra ornata di bassorilievi allegorici con gio-



Fig. 1: Manufacture de Nast à Paris, Piatto, 1810 ca., porcellana, Londra, British Museum (inv. 1899, 1006.5).



Fig. 2: Jacques-Louis Copia (da Pierre-Paul Prud'hon), *Le Cruel rit des Pleurs qu'il fait verser*, 1793, incisione su carta, 280x368.

chi di altri putti. Ai piedi della donna è una rosa sfiorita, immagine di amore finito. Il contrasto fra le due figure non potrebbe essere più vivo, anche nel colorito: pallida la donna, roseo e vivace l'altro.

Alla sensibilità odierna, tale esemplificazione di spietatezza emotiva risulta certo fastidiosa,

in una maniera che neppure la smaltata venustà dell'esecuzione pittorica può redimere. Eppure, quando era stato prodotto esso era stato ritenuto un soggetto più che appropriato per un manufatto prezioso e desiderabile¹. La scena infatti si ricollega a quella tradizione antica che vede Eros² quale oggetto di gioco poetico: poiché egli si fa scorno di chi cade sotto il suo influsso, è opportuno che poeti e artisti dileggino lui stesso per il male che provoca.

Uno sguardo al peculiare chiaroscuro sugli occhi e sul sorriso di Eros nella scena del piatto rivela subito una derivazione da Pierre-Paul Prud'hon. L'immagine è infatti derivata da un'incisione eseguita da Jacques-Louis Copia su disegno di Prud'hon nell'ultimo decennio del XVIII (Fig. 2). L'iscrizione dell'incisione descrive esplicitamente ciò che

1 La stessa raffigurazione, aggiunta in epoca successiva, si ritrova in un piatto ovale della manifattura Wedgwood eseguito alla fine del XVIII secolo, in collezione privata (asta 6217 di Christie's, lotto 122).

2 Sui caratteri del culto di Eros in epoca classica, cfr. E. Stafford, «From the gymnasium to the wedding: Eros in Athenian art and cult», in E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, and N. Lowe, *Erôs in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 175-208.

viene raffigurato: *Le Cruel rit des Pleurs qu'il fait verser*. Eros, il Crudele, sghignazza alla vista del dolore che ha provocato.

Nell'intenzione di Prud'hon la ferocia di Eros viene punita in un *pendant*, che raffigura *L'Amore ridotto a ragione*. Anche in questa immagine, pure riprodotta in incisione da Copia, (Fig. 3) si assiste ad un atto di sopraffazione, ancora più orrendo ai nostri occhi perché la violenza viene fatta ad un bambino: Eros infatti si trova incatenato ad un'erma di Atena, dea della ragione e della sorveglianza su sensi e passioni, e viene dileggiato da una donna, forse la stessa che nell'altra immagine era prostrata in lacrime. Il dittico si configura come una riflessione sulle alterne vicende dell'amore e sugli stati d'animo contrastanti che esso provoca. C'è in esso una vena che, dietro l'apparente levità della rappresentazione, nasconde un riferimento dotto alla letteratura antica e che, in ultima analisi, occorrerebbe definire antiplatonico.



Fig. 3: Jacques-Louis Copia (da Pierre-Paul Prud'hon), *L'Amour réduit à la Raison*, 1793, incisione su carta, 280x370 mm.

Non si può sottacere che Prud'hon, ideatore dell'iconografia, oltre che per la sua squisita attitudine al disegno è conosciuto a motivo della sua tragica relazione con l'allieva e compagna di vita Constance Mayer, la quale si uccise a seguito di depressione dopo aver vissuto col pittore e i figli di lui. Fu eseguita perfino una litografia, su disegno di Eugène Delacroix, qualche anno dopo il fatto, che mostra lo sgomento di Prud'hon nello scoprire il cadavere della pittrice, e che rese entrambi una sorta di emblema dell'amore turbolento di ispirazione romantica. Le lacrime versate a motivo del crudele Eros, per il pittore neoclassico, in maniera funesta non si rivelano certo decorative pur se dipinte su porcellana.

Tale profondità di dialettica fra amore e dolore non veniva però sempre colta, e si comprende perché si fosse potuta scegliere l'elegante incisione prudhoniana per un oggetto ornamentale. Fra le scoperte destinate ad avere più fortuna negli scavi archeologici nell'area vesuviana a metà del XVIII secolo c'è un frammento di pittura parietale (Fig. 4), proveniente dalla cosiddetta Villa di Arianna a Stabiae, raffigurante una venditrice di Amorini³. Il tema, una volta pubblicato a partire dal 1757 le incisioni de *Le*



Antichità di Ercolano Esposte, ebbe successo a motivo della sua interpretazione arguta di un motivo lezioso e piacevole, presentato con leggerezza, sulla possibilità di tenere a bada l'a-

Fig. 4: *La venditrice di Amorini*, I sec. d.C., pittura parietale, 22x28 cm, Napoli, Museo archeologico nazionale.

3 Non è chiaro quando la figura di Eros inizi a moltiplicarsi ma se ne trova traccia a partire da Pindaro: cfr. T.G. Rosenmeyer, «Eros: Erotes», in *Phoenix* V (1951), pp. 11-22.

more, avere potere su di esso e perfino punirlo per le sue monellerie. La scoperta della pittura parietale da Stabia provocò entusiasmi per l'arguzia del soggetto e, come per molti degli altri temi di derivazione *pompéienne*, numerose variazioni su un tema prezioso oltre che considerato adatto ad oggetti ed apparati decorativi perché aggraziato e facile. Dietro la sorridente persona dei puttini, però, si nasconde qualcosa di ben più insidioso.

La diffusione e conseguente fortuna delle scene dipinte di epoca romana è dovuta alla pubblicazione delle incisioni che le riproducevano e che venivano anche, nelle edizioni più prestigiose, colorate a gouache, rendendo vivide ed accattivanti le raffigurazioni riemerse sotto la cenere vulcanica. Michelangelo Maestri fu uno dei rappresentanti più apprezzati di questa produzione divulgativa, che ebbe un impatto di considerevole portata sulla diffusione del gusto neoclassico e di una tendenza archeologizzante, pur se non priva di molte reinvenzioni, prima fra tutte la riduzione dello sfondo ad un nero grafico su cui i colori vivaci delle figure risaltano (Fig. 5). Perfino Antonio Canova si dedi-



Fig. 5: Cerchia di Michelangelo Maestri, *La venditrice di Amorini*, fine XVIII sec., gouache su incisione su carta, 300x415 mm., collezione privata.

cherà, come svago dalle fatiche dell'attività scultorea, alla produzione di piccole ed animate tempere di ispirazione pompeiana.

Il tema della pittura di Stabiae, riprodotto con relativa fedeltà da Maestri e dai suoi allievi, viene anche ripensato ed adattato, senza troppi scrupoli di fedeltà archeologica, al *goût grec* del sesto e settimo decennio del XVIII secolo. Joseph-Marie Vien, che di questa tendenza è uno degli esponenti di spicco, dipinse infatti una sua interpretazione della *Venditrice di Amorini* nel 1763 (Fig. 6), ambientandola in un interno simile



Fig. 6: Joseph-Marie Vien, *La Marchande d'Amours*, 1763, olio su tela, 116x141 cm., Musée National du Château de Fontainebleau.

a quelli progettati da Ange-Jacques Gabriel e insistendo sugli elementi sentimentali della raffigurazione. Il dipinto era stato ammirato e lodato da Diderot per l'ispirazione dall'antico e fu in seguito nella collezione di Madame du Barry. Connesso al tema di un Eros da tenere sotto controllo

in una gabbia, per quanto lussuosa e architettonicamente elaborata, è un altro dipinto di Vien con *L'Amour fuyant l'esclavage*, (Fig. 7) che fu commissionato nel 1789 dal Duca de Brissac quale *pendant* del dipinto eseguito dall'artista decenni prima, per essere presentato in dono a Madame du Barry. Qui la scena presenta un'animazione differente da quella del quadro precedente, con un'invenzione – quella di sollevare il



Fig. 7: Joseph-Marie Vien, *L'Amour fuyant l'esclavage*, 1789, olio su tela, 130x160 cm., Toulouse, Musée des Augustines.

povero Eros dalla sorte di schiavitù – più libera rispetto a schemi di derivazione archeologica. La raffigurazione delle donne affrante perché hanno perduto il loro potere su Eros è faceto monito alla volatilità dell'amore.

Tali temi erano considerati appropriati ad una clientela femminile, e a motivo della sua levità il soggetto era stato considerato adatto ad essere trasposto quale modello per sculture in porcellana. Un elaborato gruppo di Meissen (Fig. 8) conservato a Torino presenta un'interpretazione della *Venditrice* in senso strettamente neoclassico con una delicata osservazione degli Eroti fanciulli.

Non si tratterà qui del sottile e complesso passaggio da un'iconografia di Eros da giovane (quale ad esempio riportato nel discorso agatoniano nel *Simposio*) a bambino, che si attua in età ellenistica e che caratterizzerà le raffigurazioni di Eros nei secoli successivi e il successo del tema

dei multipli Eroti nell'arte romana e di lì in quella occidentale⁴. Tale diffusione andrà a configurare, in parte, anche l'iconografia degli angeli nella tradizione cristiana. La stessa evoluzione iconografica si osserva in relazione alla produzione poetica, dall'Eros adolescente della poesia lirica agli Eroti del corteggio di Afrodite nell'inno di Proclo alla dea⁵.

La tenera e spiritosa considerazione di Eros (o degli Eroti) quale fanciullo discolo si ricollega ad una tradizione antica che ha come esponente Anacreonte e soprattutto la fortunatissima serie di suoi imitatori, che vanno dall'epoca ellenistica fino a quella tardoimperiale. La poesia



Fig. 8: Manifattura di Meissen (su modello di Christian Gottfried Juechtzer), *La venditrice di Amorini*, fine XVIII sec., biscuit, 49.jpg

di ispirazione anacreontea, non corrispondente al gusto odierno, fu in passato apprezzata grandemente, soprattutto per l'arguzia e la facilità di certe immagini. Si consideri, per citare un esempio, l'ode dove Eros si lamenta con Afrodite per la puntura di un'ape, finendo per essere redarguito dalla madre a motivo del dolore che egli a sua volta infligge⁶:

4 Cfr. E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, Bretschneider, Roma 2009. Per una visione d'insieme sui vari aspetti di Eros nella cultura greca, cfr. C. Calame, *I greci e l'eros*, Laterza, Roma-Bari 1992.

5 Rimando a Plotino, *Su Eros*, a cura di D. Iozzia, Roma, Aracne 2022, pp. 45-49.

6 Sul tema del dolore causato da Eros in Anacreonte e nella tradizione lirica, si veda C. Pace, «Le frecce degli Eroti (Anacr. fr. 100 [PMG 445] P. = 127 Gent.)», in *Eikasmos* XII (2001), pp. 19-26.

Eros un giorno fra le rose
 non vide un'ape che dormiva
 e al dito ne fu punto;
 e ferito alla mano gemeva
 e tendendola alla bella Citerea:
 "Madre", disse, "è finita per me,
 è finita e me ne muoio;
 un piccolo serpente alato
 mi ferì, che i contadini
 chiamano ape."
 E quella rispose: "Se dell'ape
 il pungiglione duole,
 quanto pensi, o Eros,
 soffrano coloro che tu ferisci?"⁷

La grazia lepida di tali invenzioni, per quanto ammirate⁸, però, ha un risvolto profondo in relazione ai patimenti dell'anima, e si rivela come intrinsecamente contraria ad una prospettiva platonica. Se nel *Fedro* (235c) Socrate elogia Anacreonte insieme a Saffo in qualità di esperti nelle cose d'amore, per la forza in cui hanno espresso la forza della passione erotica⁹, le considerazioni del filosofo sui poeti lirici sono ambivalenti, soprattutto alla luce della condanna di gran parte della produzione poetica in *Resp.* 376e-392c. Tuttavia, nel *Fedro* la situazione è più sfumata e Socrate dapprima asserisce di aver ricevuto nozione sull'amore grazie ai poeti, citando Saffo e Anacreonte in quanto entrambi hanno scritto con competenza dell'esperienza erotica e del dolore e sbigottimento che essa provoca. Molti critici, però, ritengono che il riferimento fatto da Socrate sia ironico, soprattutto per gli epiteti da lui usati: Saffo la bella e Anacreonte il *sophos*. Il poeta di Teo appare poco sapiente, a leggere i suoi componimenti, e soprattutto per nulla incline ad intendere il desiderio amoroso come una via per l'autocontrollo e l'anamnesi delle forme divine come propone Socrate nel dialogo. Occorre d'altra parte

7 Ode XXXV (trad. D. Cantarella).

8 Fra le molteplici rappresentazioni neoclassiche dell'ode, si consideri il bassorilievo di Berthel Thorvaldsen (Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. A418).

9 Cf. E.E. Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*», in *Leeds International Classical Studies* 6.4 (2007), pp. 1-57.

dire che il contesto in cui Socrate fa riferimento ai due poeti è quello del suo primo discorso, mentre è nella palinodia, il secondo discorso riparatore, che le intenzioni del filosofo si fanno più chiare e la riflessione sullo stato di innamoramento diventa una condizione privilegiata in vista dell'essere filosofi e comprendere le forme eterne:

Socrate: «Terribile, Fedro, terribile è il discorso che tu hai portato, come quello che poi mi hai costretto a dire!». Fedro: «E perché?». Socrate: «È sciocco e sotto un certo aspetto empio. Quale discorso potrebbe essere più terribile di questo?». Fedro: «Nessuno, se tu dici il vero». Socrate: «E allora? Non credi che Eros sia figlio di Afrodite e sia una creatura divina?». Fedro: «Così almeno si dice». Socrate: «Ma non è detto da Lisia, né dal tuo discorso, che è stato pronunciato tramite la mia bocca ammaliata da te. E se Eros è, come appunto è, un dio o un che di divino, non sarebbe affatto un male, e invece i due discorsi pronunciati ora su di lui ne parlavano come se fosse un male; in questo dunque hanno commesso una colpa nei confronti di Eros. Inoltre la loro semplicità è proprio graziosa, poiché senza dire niente di sano né di vero si danno delle arie come se fossero chissà cosa, se ingannando alcuni omiciattoli troveranno fama presso di loro. Pertanto io, caro amico, ho la necessità di purificarmi»¹⁰.

Come colto già nell'antichità (da Massimo di Tiro in particolare)¹¹, è nel secondo discorso di Socrate nel *Fedro* che il linguaggio della poesia lirica viene inglobato nella prosa platonica, che d'altronde l'anonimo autore del *Peri Hypseos* aveva ritenuto esempio appunto di sublime. Nella descrizione dei patimenti dell'amore e dello sconvolgimento emotivo provato dall'amante di fronte alla vista del bello nella persona amata, il Socrate del dialogo attinge con liberalità al vocabolario e alle immagini poetiche, in particolare di Saffo ma possibilmente anche di Anacreonte, nonché di altri poeti. Questo avviene però all'interno di un ribaltamento secondo cui la mania erotica non è intesa quale uno stato in balia di una forza, per quanto divina, che solo colpisce e annienta, ma che anche –

¹⁰ *Phaedr.* 242d-243a.

¹¹ Or. XVIII 7. Cfr. H.P. Foley, «“The mother of the argument”: Eros and the body in Sappho and Plato's *Phaedrus*», in M. Wyke (ed.), *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies in Antiquity*, Oxford 1998, p. 56; E.E. Pender, «Sappho and Anacreon», cit., p. 36.

aspetto cruciale – eleva l'anima e la distoglie dalla cattiva tendenza verso il brutto e il sensibile e le fa mettere, come il celeberrimo mito racconta, le ali: i «beni più grandi ci provengono mediante una follia che ci viene data per concessione divina»¹². Eros dunque non è il dispotico e imprevedibile, se non crudele, fanciullo della tradizione anacreontea, bensì una forza nuova, oscura e indefinibile ma arrecatrice di beni, che viene rivelata nel *Simposio* quale ponte fra due mondi, demone, mago e filosofo.

Dir male di Eros, affermare che sia crudele e che lo stato di innamoramento sia una condizione deplorabile, diventa allora una posizione profondamente antiplatonica e antifilosofica. Il tema di un Eros malvagio che ride delle lacrime che provoca è dunque una raffigurazione che va contro il fondamento platonico della visione del bello quale rivelazione delle realtà più alte. Platone non nega la sofferenza d'amore e il dolore che essa può provocare, ma rifiuta che tale disposizione sia da evitare, dichiarandola una mania da accogliere e desiderare quale dono per l'avviarsi alla vita filosofica.

Se nel *Simposio* la successione di discorsi è incentrata sull'elogio di Eros, nondimeno anche lì ogni commensale rischia di portare offesa più che rivelare la natura del soggetto. Perfino quello che sarebbe potuto essere l'acme dell'elogio – l'elegante ed arguto discorso di Agatone – risulta alla fine non veritiero, oltre che esemplificatorio del pericolo stesso della poesia e della retorica, principalmente gorgiana, cioè quello di creare un mondo seducente che è però ingannevole. Come esclama Socrate dopo il discorso del poeta tragico:

Ma, beato amico, disse Socrate, come non potrei essere in difficoltà io e chiunque altro debba parlare dopo che è stato pronunciato un discorso così bello e vario? Quanto al resto, non tutto era ugualmente meraviglioso, ma nella conclusione chi non sarebbe rimasto colpito all'udire la bellezza delle parole e delle frasi? Io almeno, rendendomi conto che non sarei stato capace di dire nulla di bello che neppure si avvicinasse a queste cose, per poco dalla vergogna me la sarei svignata, se in qualche modo avessi potuto. Il suo discorso, infatti, mi ha ricordato Gorgia, tanto che mi è successo proprio ciò che dice Omero: temevo che Agatone alla fine del suo discorso scagliasse contro il mio la testa di Gorgia, terribile oratore, e m'impietrisse togliendomi la voce. Allo-

12 *Phaedr.* 244a.

ra mi sono reso conto di essere stato ridicolo, quando vi ho concesso che a turno insieme a voi avrei elogiato Eros ed ho affermato di essere competente nelle cose d'amore, mentre non so neppure come occorra elogiare una cosa qualsiasi. Per stupidità credevo che si dovesse dire la verità su ogni oggetto lodato e che questo fosse alla base e poi, scegliendo da queste stesse cose vere le più belle, si dovesse disporle nel modo più appropriato. E presumevo appunto con grande orgoglio che avrei parlato bene, convinto di conoscere la verità sul modo di elogiare qualsiasi cosa. A quanto pare, invece, non era questo il modo di fare un bell'elogio di qualsiasi cosa; si trattava, al contrario, di attribuire all'oggetto quanto vi è di più grande e di più bello, lo abbia o non lo abbia, e se è falso, non importa affatto. A quanto sembra, infatti, si era proposto che ciascuno di noi avrebbe finto di elogiare Eros, non che lo avrebbe elogiato. È per questo, credo, che agitando ogni argomento, lo attribuite ad Eros e dite che esso è così e così e causa di cose tanto grandi, affinché appaia quanto più è possibile bello e buono, evidentemente a quelli che non lo conoscono, non certo a quelli che lo conoscono¹³.

Solo Socrate potrebbe dire la verità su Eros, non più dio come nel *Fedro*, ma demone, anche se la parola definitiva spetta all'ubriaco e sven-tato Alcibiade, quando presenta Socrate come il vero semidio, colui che può coniugare l'ossimoro di essere padrone di sé e inebriato d'amore, il filosofo per eccellenza¹⁴.

La permanenza del classico e delle vie inaspettate in cui esso perviene a noi può passare anche attraverso la levità di una decorazione in porcellana, la grazia apparente di un motivo anacreonteo, il sorriso malizioso di un putto, che rivelano invece la profondità di una riflessione sull'essere nel mondo e sulla falsità di nozioni superficiali riguardo a ciò che è lezioso e ciò che *spoudaios*, serio. Da un piattino di porcellana all'ascesa dell'anima e alla sua vocazione eterna, ciò che lega *high and low* è Eros, il mostro dolcemente di Saffo¹⁵, non certo *cruel* ma pur sempre una belva¹⁶ contro cui ci si può opporre solo a fatica.

13 *Symp.* 198b-199a (trad. di G. Cambiano).

14 *Ibidem*, 212c-223a.

15 Cfr. A. Carson, *Eros. The Bittersweet*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1986.

16 Saffo fr. 130 Voigt.

Abstract

Il testo traccia un percorso di riflessione sul tema classico di Eros volubile e crudele, prendendo lo spunto da temi iconografici ritenuti leggeri ed evidenziandone la natura antitetica rispetto alle riflessioni platoniche.

The paper proposes a path of reflection on the classical theme of fickle and cruel Eros, taking inspiration from iconographic themes, often considered easy and superficial, and highlighting their antithetical nature with respect to Plato's reflections.

Parole chiave

neoclassicismo, *Anacreontee*, eros, *Fedro*, *Simposio*

neoclassicism, *Anacreontea*, eros, *Phaedrus*, *Symposium*

GUY DEBORD, UN CLASSICO *MALGRÉ LUI*?

Afshin Kaveh

È un ragionamento troppo ardito perché egli vi si soffermi
Karl Marx, *L'Ideologia tedesca*

Guy Debord: conosciuto come “il male” o mal conosciuto?

La lettura che si fa di Guy Debord, ormai divenuto un classico¹, porta con sé il peso di una serie infinita di approssimazioni. Ignorando il terreno politico sul quale Debord muoveva le proprie teorizzazioni e non attribuendogli il giusto posto tra le letture hegel-marxiste del Novecento, si può dire che il dibattito italiano su Debord, accademico o di movimento che sia, presenta delle lacune.

Chi era Debord? Il pittore danese Asger Jorn, unica amicizia che mantenne sino alla fine senza rotture², scriveva di lui: «Guy Debord n'est pas mal connu; il est connu *comme le mal*»³. Questa frase si è ribaltata: oggi Debord è *conosciuto male*.

1 Sulla questione era già puntualmente intervenuto Anselm Jappe in: «Conclusioni. Guy Debord, un autore come gli altri?», in: Id., *Guy Debord. Un complotto permanente contro il mondo intero*, trad. di A. Kaveh, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 167-170.

2 Jorn venne a conoscenza dell'Internazionale lettrista, il gruppo di Debord, con la lettura del terzo numero del *Potlatch*. Scriveva dunque ad André-Frank Conord il quale inoltrava la lettera a Debord che, il 16 novembre 1954, gli rispondeva assieme alla prima moglie Michèle Bernstein. È il primo contatto. Da qui la loro amicizia proseguiva attraversando la storia dell'Internazionale situazionista, fondata nel luglio del 1957, e sarebbe andata ben oltre le dimissioni di Jorn dal gruppo, date nell'aprile del 1961. Li divideva soltanto la morte di quest'ultimo, il primo maggio del 1973. Debord e la seconda moglie Alice Becker-Ho seppero della notizia solo dall'edizione di *Le Monde* del 3 maggio 1973; a gennaio Jorn gli aveva fatto sapere di essere stato ricoverato d'urgenza ad Arhus (a cui Debord rispondeva angosciato il 25 gennaio, pur augurandogli una pronta guarigione), ma una lettera di marzo in cui gli confidava che gli era stato diagnosticato un cancro sarebbe giunta a Debord solo a luglio, tenendolo dunque all'oscuro di tutto, in un silenzio prolungato, fino alla triste notizia. Debord, in una lettera a Gianfranco Sanguinetti del 25 settembre del 1974, scriveva: «La morte di Asger è l'unico dolore che ho provato negli ultimi dieci anni».

3 «Guy Debord non è conosciuto male: è conosciuto come il male», A. Jorn, «Guy Debord e il problema del maledetto», in G. Debord, *Opere cinematografiche*, trad. di F. Ascari, Bompiani, Milano 2004, p. 292.

Ignoreremo gli errori che riguardano la sua biografia⁴ e ci concentreremo soltanto sulla produzione teorica de *La società dello spettacolo*. Debord era un artista? Un sociologo? Un interprete del post-moderno? Inscriverlo in ruoli borghesi e istituzionali del sapere e della cultura è un'operazione in malafede. Debord si vantava che «la formula per rovesciare il mondo non l'abbiamo cercata nei libri, ma errando» tra le peggiori locande di Parigi in compagnia dei criminali meno raccomandabili e dei poeti falliti, tra alcolici, risse, incontri promiscui, in «una deriva a grandi tappe, in cui niente somigliava al giorno prima; e che non si arrestava mai» ispirandolo profondamente tra «incontri sorprendenti, ostacoli notevoli, tradimenti grandiosi, incantesimi pericolosi»⁵. Si vantava anche di aver «scritto molto meno della maggior parte di quelli che scrivono», ma «bevuto molto più della maggior parte di quelli che bevono»⁶, eppure è stato un lettore maniacale dedito allo studio organico. *La società dello spettacolo*, nella sua forma così come nel suo contenuto, ne è la prova.

La classicizzazione di Debord è un passaggio che può essere accettato a malincuore, ma se nello studiarlo mancano i riferimenti a Hegel, Marx e Lukács si leggerà sempre *La società dello spettacolo* come un'opera criptica e decapitata conducendo il parigino verso una classicizzazione passiva e innocua. Debord merita di essere un classico, certo, ma di una radicalità lucidamente viva.

Contenuto, o meglio: cosa non è lo “spettacolo”

La teoria dello *spettacolo*, oggi citata dovunque con superficiale tono di condivisione, viene spesso appiattita ad interpretazione originale della realtà mass-mediatica, delle radio, dei giornali, delle televisioni, del mondo dell'informazione, della comunicazione e, oggi, del virtuale e del digitale. Finché non viene superata questa visione l'opera di Debord

4 Tra i tanti esempi come non citare la presunta espulsione del 1977 decretata dal governo Andreotti con ministro degli Interni Cossiga, con l'accusa di fomentare il clima insurrezionale nel Paese, un falso storico che ho filologicamente smentito in A. Kaveh, *In via delle Caldaie 28. Guy Debord e il mito dell'espulsione dall'Italia*, OperaViva, 10 febbraio 2021 (<https://operaviva-magazine.org/in-via-delle-caldaie-28/>).

5 G. Debord, «In girum imus nocte et consumimur igni», in *Opere cinematografiche*, cit., p. 175.

6 Id., *Panegirico. Tomo primo e Tomo secondo*, trad. di P. Salvadori e M. Bertolini, Castelvechi, Roma 2013, p. 31.

sarà mal letta. Facciamo ordine. Debord, in un passaggio de *La società dello spettacolo*, fa certo riferimento a «l'aspetto ristretto dei "mezzi di comunicazione di massa"» ma come alla «manifestazione superficiale» dello "spettacolo". È vero che Debord fa riferimento a questi "mezzi" come alla manifestazione «più opprimente» dello "spettacolo" (§24, p. 60)⁷, ed è vero che quest'ultimo è presentato come «il mondo sensibile» che viene «sostituito da una selezione di immagini» (§36, p. 67) ma la televisione viene citata soltanto due volte lungo le 221 tesi de *La società dello spettacolo* (un numero davvero risibile per un libro che secondo molti parlerebbe proprio di quello) e non riveste mai un ruolo centrale bensì quello di consumo particolare, accostato prima all'«automobile» (§28, p. 62) e poi alla «velocità dei trasporti o dell'uso delle minestre in polvere» (§153, p. 143). Lo "spettacolo" è la realizzazione di un'astrazione reale, materiale, che ha inizio già dalla vita quotidiana così com'è organizzata e vissuta. La separazione dal "mondo sensibile" non è data dal rapporto di "spettatore" di fronte ai mass-media o alle immagini dei telegiornali che scorrono sullo schermo, ma dalla materializzazione di quello stesso ruolo di "spettatore" nella vita sociale reale, una vita che, nel suo complesso e alla fase attuale del modo di produzione capitalistico, si esprime in maniera sempre più passiva, frammentata e impoverita. Non a caso per Debord «lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto» (§30, p. 63).

Forma, o meglio: il *détournement* come rivitalizzazione dialettica

Perché Debord non è assimilabile ai rappresentanti tradizionali della cultura? Quale forma ha *La società dello spettacolo*? Può essere letto come assimilazione degli insegnamenti di Walter Benjamin? Il filosofo tedesco scrive che «le mie citazioni sono come predoni armati che balzano fuori all'improvviso e strappano l'assenso al lettore ozioso»⁸. Uno dei progetti mai realizzati di Benjamin era quello di pubblicare un libro

7 Per la mole di citazioni, i riferimenti ai numeri di paragrafo e pagina dei brani dalla principale opera di Debord saranno indicati tra parentesi nel testo. L'edizione di riferimento è G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2015.

8 Citato in H. Arendt, «Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle», in *Il futuro alle spalle*, trad. di V. Bazzicalupo, Il Mulino, Bologna 1981, p. 156.

interamente composto di sole citazioni abilmente sezionate e cucite tra loro, senza nulla di proprio. Debord è riuscito in un intento simile? *La società dello spettacolo* è un continuo susseguirsi di citazioni non dichiarate, tanto da rendere spesso la lettura completamente comprensibile solo a chi ne coglie le fonti. Il libro è un mosaico in cui avventurarsi. Ogni citazione velata si spiega attraverso quella tecnica situazionista che Debord e compagni definivano *détournement*. Di cosa si tratta? Semplicemente di una contestualizzazione e traduzione dell'*Aufhebung* della dialettica hegeliana, il superamento di una cosa ma conservandola. Debord compie quest'atto attraverso ogni vecchia teoria che inserisce nel suo libro all'interno di contesti che, al contempo, le rinnovano.

È Debord a descrivere il proprio metodo come segue: «Le idee migliorano. Il senso delle parole vi partecipa. Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta» (§207, p. 174). L'invito è realizzato a tal punto che l'intera frase è in verità del poeta francese Lautréamont, pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse, la cui lettura lo accompagnerà dagli anni del liceo a Cannes sino alla fine dei suoi giorni. La frase, riportata senza citarne la fonte, appare come un plagio voluto dello stesso invito volontario al plagio. Ma *La società dello spettacolo* non è uno schema di plagi, è un libro radicalmente dialettico che destreggia il proprio enunciato in risalite e discese tra il concreto e l'astratto e viceversa, tra il particolare e l'universale, tra il complesso e il semplice, tra il mediato e l'immediato. L'esposizione debordiana si esprime dunque «attraverso il *rovesciamento* delle relazioni stabilite fra i concetti e attraverso la *riappropriazione* (il *détournement*) di tutte le acquisizioni della critica anteriore» (§206, p. 173). Per cogliere la forma de *La società dello spettacolo* son necessari alcuni esempi.

Un Marx nascosto?

Jorn definiva Debord il più grande conoscitore di Marx di tutta la Francia⁹, interesse oggi confermato dal blocco delle opere dell'agitatore di Treviri che, come ci fa notare Jappe, è il più completo e abbondante

⁹ G. Amico, *Guy Debord e la società spettacolare di massa*, Massari, Bolsena 2017, p. 85.

dell'intera biblioteca personale di Debord depositata nella Bibliothèque Nationale de France¹⁰.

Non è un caso che il libro di Debord esca a un secolo di distanza rispetto a *Das Kapital*, così come casuale non è l'inizio de *La società dello spettacolo* con la prima tesi, delle 221 di tutto il libro, a recitare quanto segue: «Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli» (§1, p. 53), che riconduce allo stesso inizio dell'opera di Marx, in cui si legge: «La ricchezza delle società, nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico, appare come una "immensa raccolta di merci"»¹¹. Allo stesso modo nel passaggio: «in questo movimento essenziale dello spettacolo [...], noi riconosciamo la nostra vecchia nemica che sa così bene apparire a prima vista come una cosa triviale, ovvia, mentre è al contrario così complessa e così piena di sottigliezze metafisiche, la merce» (§35, p. 67), Debord fa riferimento alla sezione «Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto», alla esplicazione marxiana del *feticismo della merce*. Marx scrive infatti che «a primo aspetto una merce pare una cosa triviale, normale. Dalla sua analisi risulta che è una cosa intricatissima, ricca di sfumature metafisiche e di arguzie teologiche»¹². Il *feticismo della merce* è da Debord citato al §36 e, riferendosi a «delle cose sensibilmente sovrasensibili» (§36, p. 67), rimanda all'esempio del tavolo in Marx secondo cui quando esso «appare come merce si trasforma in un oggetto sensibilmente sovrasensibile»¹³.

Al §202 Debord scrive: «Come non si può giudicare un uomo dall'idea che egli ha di se stesso, così non si può giudicare – e ammirare – questa società determinata dal linguaggio ch'essa tiene a se stessa, preso come indiscutibilmente veridico» (§202, p. 171), oltre a essere una plateale critica al pensiero *strutturalista* che vede nelle *strutture* la forza motrice della storia dandole come ontologicamente eterne, date e imm modificabili, è un richiamo al Marx de *Per la critica dell'economia politica* secondo cui «come non si può giudicare un individuo dall'idea che si è formato

10 A. Jappe, «Gli archivi di Guy Debord», in Id., *Guy Debord. Un complotto permanente contro il mondo intero*, cit., pp. 149-166.

11 K. Marx, *Il Capitale*, trad. di R. Meyer, Newton Compton, Roma 2007, p. 53.

12 Ivi, cit., p. 76.

13 *Ibidem*.

di sé, così non si può giudicare una di queste epoche di rivolgimento in base alla coscienza che essa ha di se stessa; questa coscienza infatti va piuttosto spiegata partendo dalle contraddizioni della vita materiale»¹⁴. Parte della citazione è da Debord riportata per intero tra caporali, pur senza citarne né l'autore né la fonte¹⁵.

Mentre Marx parla della legge della caduta tendenziale del saggio medio del profitto¹⁶, Debord indica come «costante dell'economia capitalista [...] *l'abbassamento tendenziale del valore d'uso*» (§47, p. 72), indicando nel «valore di scambio» – e utilizzando un leggero rimando a quel linguaggio di strategia militare che tanto lo appassionò in vita¹⁷ – il vero «condottiero del valore d'uso» e «che finisce per condurre la guerra per proprio conto» (§46, p. 72). Ma cosa sono “valore d'uso” e “valore di scambio”? Nel *Capitale* Marx indica come *valore d'uso* «l'utilità di una cosa» ma «questa utilità non è campata in aria, è una determinazione delle qualità del corpo di una merce e non esiste senza di esso»; allo stesso tempo «il valore di scambio si mostra dapprima come *il rapporto quantitativo*» e successivamente «può essere in generale solo il *modo di espressione*, la “forma fenomenica” di un contenuto da esso distinguibile», insomma, il carattere sociale di una merce¹⁸.

Secondo Debord «il fatto che l'uso nella sua forma più povera (man-

14 K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, trad. di B. Spagnuolo Vigorita, Editori Riuniti, Roma 1973, p. 31.

15 Debord la riporta così: «Non si può giudicare una simile epoca di sconvolgimento dalla coscienza che essa ha di se stessa; occorre invece spiegare questa coscienza con le contraddizioni della vita materiale»; G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., §202, pp. 171-172.

16 K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 1056-1095.

17 A riguardo si veda il volume che, direttamente dai suoi archivi, raccoglie tutti i suoi appunti di lettura sull'argomento: G. Debord, *Stratégie, L'échappée*, Paris 2018. Non è un caso se tra i suoi appunti possiamo leggere: «Penser dialectiquement et penser stratégiquement, c'est *même chose*», ovvero: «Pensare dialetticamente e pensare strategicamente sono la *stessa cosa*»; L. Jeanpierre, «La “dialectique de la raison” situationniste», in: L. Le Bras, E. Guy (a cura di), *Lire Debord, L'Echapée*, Paris 2016, p. 409.

18 K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 53-54. Uno sguardo particolarmente attento – e che in questa sede non sarà approfondito – andrebbe poi dedicato al *valore* (che Debord, come molti suoi contemporanei, appiattisce sul valore di scambio senza coglierne le differenze). Questo è la quantità determinata di *lavoro astratto* contenuta in una merce, ma non è determinato empiricamente dal conteggio del “tempo di lavoro” individuale effettivo, così come riportato erroneamente da molti, ma dal *tempo di lavoro medio socialmente necessario*. A proposito rimando alla corrente internazionale della Wertkritik (“Critica del valore”) di cui faccio parte: Cfr. A. Kaveh, *La critica del lavoro nel “duplice” Marx. Dialettica “categoriale” e “Wertkritik”*, «L'Anatra di Vaucanson», 7 ottobre 2023 (<https://anatrdivaucanson.it/dibattiti/la-critica-del-lavoro-nel-duplice-marx>).

giare, abitare) non esiste più se non imprigionato nella ricchezza illusoria della sopravvivenza aumentata» porta alla «base reale dell'accettazione dell'illusione in generale nel consumo delle merci moderne» ove «il consumatore reale diviene consumatore di illusioni» (§47, p. 72). In un mondo «in cui la società scopre di dipendere dall'economia» (§52, p. 74), definendo infatti lo spettacolo come «il momento in cui la merce è pervenuta all'*occupazione totale* della vita sociale» (§42, p. 70), il valore d'uso e dunque l'utilità di una merce, avente ormai come visibile soltanto il valore di scambio – e se non fosse così l'oggetto non assumerebbe in sostanza la sembianza storicamente determinata della *forma-merce* –, «deve essere proclamato esplicitamente», proprio «perché la sua realtà effettiva viene erosa dall'economia mercantile sovrasviluppata; e una pseudogiustificazione diviene necessaria alla falsa vita» (§48, p. 72).

Pur preferendo il giovane Marx a quello maturo della critica dell'economia politica, in questo passo Debord dimostra di aver compreso le tesi marxiane del modo di produzione capitalistico come ribaltamento tra astratto e concreto: non badando infatti al contenuto materiale della propria produzione ma alla realizzazione della logica, astratta e tautologica, della “valorizzazione del valore” come unico senso d'esistere, per il capitale non è l'utilità di una merce a decretarne l'importanza poiché quest'ultima dipende dalla riuscita della sua vendita e del suo scambio su mercati anonimi. Se dell'uva rimane invenduta finirà nelle discariche, ignorando la sua utilità nutritiva, se invece delle bombe saranno vendute di fronte al capitale appariranno come decisamente più utili, non badando alla differenza d'impatto materiale di entrambe le merci.

Un altro lavoro di contestualizzazione delle tesi di Marx alla fase moderna della società capitalistica è da Debord esplicitato nel passaggio in cui indica nello spettacolo non «un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini» (§4, p. 54), che richiama la frase del *Capitale* che Marx dedica al politico inglese Edward G. Wakefield, scrivendo: «Ha scoperto che il capitale non è una *cosa*, ma un *rapporto sociale* tra persone mediato da cose»¹⁹. Altri rimandi, un poco più velati, possono essere alcuni brani come quello in cui Debord, riferendo-

19 K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 550.

si alla «teoria critica dello spettacolo» – ricordando qui come secondo il parigino non esistesse «nessuna idea» che potesse portare «al di là dello spettacolo esistente, ma soltanto al di là delle idee esistenti sullo spettacolo», dando quindi un maggiore peso a «una *pratica rigorosa*» (§203, p. 172) – scriveva: «Questa teoria non attende miracoli dalla classe operaia» (*Ibidem*), riferendosi a Marx il quale, sulla Parigi del 1871, scriveva: «La classe operaia non attendeva i miracoli della Comune»²⁰, la stessa esperienza di cui i situazionisti si richiamavano come eredi.

Attraverso la passione per la «poesia moderna» e la volontà di «attuare il programma nella realtà»²¹, Debord ha fatto proprio uno dei più evocativi passi mai composti da Marx, contenuto in una lettera a Ruge a cui scriveva: «Si vedrà allora come da tempo il mondo possiede il sogno di una cosa, di cui non ha che da possedere la coscienza per possederla realmente»²²; che Debord trasforma nella suggestiva: «Il mondo possiede già il sogno di un tempo di cui non ha che da possedere la coscienza per viverlo realmente» (§164, p. 147). A tal proposito un omaggio esplicito, o quasi, a Marx è la citazione «il tempo è tutto, e l'uomo non è niente, salvo tutt'al più la carcassa del tempo», tratta dalla *Miseria della filosofia* e il cui titolo Debord riporta tra parentesi (§147, p. 141).

Per la teoria dello spettacolo come teoria del tempo storico negato, l'importanza che Hegel ebbe per Debord è così ampia che meriterà approfondimento in altra sede.

L'ombra di Lukács sulla teoria dello spettacolo

Un altro autore a cui il concetto di *spettacolo* deve molto è il filosofo ungherese György Lukács. Nella sua monografia su Debord, Jappe aveva già disvelato l'influsso che Lukács ha avuto sul parigino, ed è a questo libro che si rimanda per ulteriori approfondimenti²³.

Ne *La società dello spettacolo* Debord cita esplicitamente Lukács in due occasioni: come epigrafe in apertura del capitolo II, intitolato «La

20 Id., *La guerra civile in Francia*, trad. di G.M. Bravo, Newton Compton, Roma 1978, p. 118.

21 G. Debord, *Panegirico*, cit., p. 26.

22 A. Ruge, K. Marx, *Annali franco-tedeschi*, a cura di A.P. Chiarloni, R. Ranzieri, Del Gallo, Milano 1962, p. 83.

23 A. Jappe, *Guy Debord*, manifestolibri, Roma 1999, pp. 28-55.

merce come spettacolo», in cui riporta un passaggio tratto da *Storia e coscienza di classe* (p. 65), e, infine, nel §112, in cui Debord rimprovera al filosofo ungherese di indicare nel bolscevismo «la mediazione finalmente trovata fra la teoria e la pratica, dove i proletari cessano di essere “spettatori” degli avvenimenti che si presentano nella loro organizzazione, ma li hanno coscientemente scelti e vissuti»; secondo Debord così dicendo Lukács «descriveva come meriti effettivi del partito bolscevico tutto ciò che il partito bolscevico *non era*» (§112, p. 115).

Debord, fautore del consiliarismo operaio, indicava nell'Unione Sovietica e nel partito bolscevico «il partito dei *proprietary del proletariato*» (§102, p. 107). Un altro rimprovero rivolto a Lukács è il suo aver abiurato, «con nettezza caricaturale», identificandosi «con il *contrario* di se stesso, e di ciò che aveva sostenuto in *Storia e coscienza di classe*» (§112, p. 116); qui Debord si riferisce alla presa di distanza del suo autore dal suo stesso libro, uscito nel 1923 tra le pesanti accuse di idealismo rivoltegli da Zinov'ev, dalla Terza Internazionale e da Kautsky, risultando quindi introvabile per anni. «Alcuni capitoli del “libro maledetto del marxismo”», ci racconta Jappe, «vengono pubblicati nel 1957 e 1958 sulla rivista francese *Arguments* [precisamente sul numero 5 del dicembre '57 (pp. 20-31) e sul numero 11 del dicembre '58 (pp. 14-30) n.d.a.]; e nel 1960 esce la traduzione francese integrale – contro la volontà di Lukács»²⁴. Debord si approccia al filosofo ungherese proprio attraverso le prime pubblicazioni sulle pagine di *Arguments*.

Se dedichiamo uno sguardo filologico alla corrispondenza di Debord, possiamo imbatterci in una lettera che l'11 luglio del 1959 indirizzava ad Asger Jorn – in quei giorni impegnato nella stesura di un testo sul *valore* – in cui gli inviava un articolo di Lucien Goldmann uscito sul numero 156-157 della rivista *Les Temps Modernes* del febbraio-marzo dello stesso anno, e intitolato proprio «La réification», invitando l'amico a fare «se possibile la critica del libro di Lukács che tu puoi leggere in tedesco», concludendo così la richiesta: «Lukács devient ici très à la mode», prevedendo dunque l'impatto che l'opera lukácsiana avrebbe avuto nel panorama della teoria critica occidentale. Ma, come già ricordato da Jappe, proprio l'anno seguente Kostas Axelos, tra i principali animatori della

²⁴ Ivi, p. 29.

rivista *Arguments* e direttore di una collana omonima per le Éditions de Minuit, cura la traduzione francese integrale di *Histoire et conscience de classe* assieme a Jacqueline Bois. Come emerge dai suoi archivi, Debord possiede una copia del libro e la studia attentamente.

Non è da una teoria delle televisioni che Debord compone *La società dello spettacolo*, ma dai concetti di “spettatore” e “contemplazione” che Lukács avanza nel capitolo «La reificazione e la coscienza del proletariato», più precisamente nella sezione «Il fenomeno della reificazione»²⁵. Qui Lukács scrive che la trasformazione della propria capacità lavorativa in merce (forza-lavoro) e il processo di meccanizzazione del lavoro, conducono l’“attività” del lavoratore a mera “contemplazione” passiva in cui diventa «uno spettatore incapace di influire su ciò che accade della sua esistenza, come una particella isolata ed inserita in un sistema estraneo»²⁶.

Per il filosofo ungherese «l’atteggiamento contemplativo di fronte a un processo regolato secondo leggi meccaniche che si svolge indipendentemente dalla coscienza, sul quale l’attività umana non ha alcun influsso», agisce modificando «anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell’uomo con il mondo: esso riduce il tempo al livello dello spazio», nel senso che «il tempo perde il suo carattere qualitativo, mutevole, fluido: esso si irrigidisce in un *continuum* esattamente delimitato, quantitativamente misurabile, riempito da “cose” quantitativamente misurabili»²⁷. Dunque, come fa ben notare Jappe, ciò «che accomuna in modo specifico Debord e Lukács è la netta condanna di ogni forma di contemplazione, in cui vedono un’alienazione del soggetto»²⁸ trasformato in “spettatore” i cui processi si svolgono alle proprie spalle e non frontalmente, agito passivamente e non agente attivo di un modo di produzione della vita materiale che diviene in tutto e per tutto sfuggente.

“Alienazione” e “oggettivazione” come peccato originale

In una prefazione del 1967 (per ironia l’anno in cui trovò pubblicazione *La società dello spettacolo*), Lukács, non potendo più impedire il ritor-

25 G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. di G. Piana, SugarCo, Milano 1974, pp. 108-143.

26 Ivi, p. 117.

27 Ivi, pp. 116-117.

28 A. Jappe, *Guy Debord*, cit., p. 33.

no alle stampe del suo libro, decide di scriverne una prefazione d'auto-critica, tra le cui righe ammette di aver erroneamente posto sullo stesso piano l'"oggettivazione" con l'"alienazione", definendolo un «grossolano errore» che «ha sicuramente contribuito in notevole misura al successo di *Storia e coscienza di classe*», alimentando una «critica filosofico-borghese della cultura che, basti pensare a Heidegger», tendenzialmente trasformava «la critica sociale in una critica puramente filosofica»²⁹, proiettandola in una prospettiva meramente individualistica e aconflittuale.

Essendo questo errore alla base e fulcro centrale delle teorie avanzate nel testo, c'è da chiedersi se Debord non inciampi a sua volta in una superficiale e scontata critica delle cose, non comprendendo che in Marx, a differenza di Hegel (o perlomeno nella lettura che lo stesso Marx diede di Hegel), il processo *alienante* non è dato da un'aprioristica oggettività *naturale* ed *esterna*, bensì dal ribaltamento feticistico del soggetto-oggetto attraverso cui categorie storico-sociali, come per esempio la *merce*, vengono erroneamente vissute come naturali ed eterne. Il discorso potrebbe presentarsi talmente complesso da meritare un approfondimento specifico in altra sede³⁰. Passaggi in cui lo spettacolo viene presentato come «la visione del mondo che si è oggettivata» (§5, p. 54) possono portare il testo del francese alla stessa ambiguità del testo dell'ungherese, pur facendo contemporaneamente intendere in altre parti del libro di non essere caduto nello stesso errore, come quando scrive che «il *rovesciamento* che Marx compie con un "salvataggio per trasferimento" del pensiero delle rivoluzioni borghesi non consiste nel rimpiazzare volgarmente con lo sviluppo materialista delle forze produttive il percorso dello Spirito hegeliano» il quale «muove incontro a se stesso e nel tempo» e «la cui oggettivazione equivale alla sua alienazione», dimostrando così di aver ben compreso la differenza che intercorre tra le due condizioni, fortemente fuse in Hegel e totalmente superata dai *Manoscritti* parigini tanto che, secondo Debord, «Marx ha distrutto la posizione *separata* di Hegel» (§80, p. 92).

Proprio gli stessi *Manoscritti* portarono Lukács alla comprensione degli errori nel proprio testo, dopo averli letti all'Istituto Marx-Engels di Mosca

29 G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, cit., p. XXV.

30 Una sintesi efficace di questo "grossolano errore" la si può trovare in L. Colletti, *Il Marxismo e Hegel*, Laterza, Bari 1969, pp. 334-336.

nel 1930, lì custoditi e ancora inediti, verranno stampati infatti solo dal 1932. Tra quelle pagine alcuni passaggi possono meglio farci comprendere l'errore di Lukács: infatti, scrive Marx, «è del tutto naturale che un essere vivente, naturale, dotato e provvisto di forze essenziali oggettive, cioè materiali, abbia degli *oggetti reali* naturali della sua essenza», tanto che «l'essere oggettivo agisce oggettivamente, e non agirebbe oggettivamente se l'oggettività non facesse parte della sua determinatezza essenziale»³¹.

Alla fine Marx espone due esempi piuttosto precisi e illuminanti: «la *fame* è un *bisogno* naturale; per saziarsi, per placarsi essa ha quindi bisogno di una *natura* fuori di sé, di un *oggetto* fuori di sé», così come «il sole è l'*oggetto* della pianta – un oggetto indispensabile a essa, e che conferma la sua vita – come la pianta è oggetto del sole, essendo un'*espressione* della forza vivificatrice del sole, della forza essenziale oggettiva del sole»³². Lukács, nella prefazione autocritica prima citata, chiude il cerchio e conclude che «l'oggettivazione è effettivamente un modo insuperabile di estrinsecazione nella vita sociale degli uomini» e se l'attività in sé è un'oggettivazione allo stesso modo in cui «anche la lingua, i pensieri e i sentimenti umani, sono oggettivati» è ovvio che si ha a che fare «con una forma universalmente umana dei rapporti degli uomini tra loro»³³.

Se l'oggettivazione è dunque, secondo il lessico marxiano, naturalità essenziale e ricambio organico tra sé e la natura che siamo e viviamo, l'alienazione (o l'estraneazione) è invece altra cosa, ovvero quella condizione specifica e storicamente determinata al modo di produzione capitalistico che sia Lukács che Debord combattono. Nell'ultima opera di Lukács possiamo leggere: «noi consideriamo l'estraneazione un fenomeno esclusivamente storico-sociale, che si presenta a determinate altezze dello sviluppo essente e da quel momento assume nella storia forme sempre differenti, sempre più chiare. La sua costituzione, dunque, non ha nulla da vedere con una generale *condition humaine* e tanto meno possiede una universalità cosmica»³⁴.

31 K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844 e altri saggi*, cit., p. 126.

32 Ivi, p. 127.

33 G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, cit., pp. XXV-XXVI.

34 Id., *Ontologia dell'essere sociale*, trad. di A. Scarponi, vol. II, Editori Riuniti Roma, 1981, p. 559.

Conclusioni

Il pensiero di Debord è ben più complesso di come solitamente viene presentato e ridurlo a semplice nemico della televisione, per di più come passivo e innocuo critico alla stregua dei vari Baudrillard o McLuhan, credo sia piuttosto scorretto. Le sue parole risuonano ancora oggi come dei macigni, attuali, e continueranno a esserlo fino a quando il mondo che lui stesso ha criticato non sarà finalmente superato e radicalmente rovesciato.

Debord è un classico? Sì, ma è un classico scomodo. Proprio per questo meriterebbe il suo giusto posto all'interno della critica radicale, senza essere incasellato alla stregua di un cattedratico mancato: teppista, avventuriero, «dottore in niente, lontano da ogni parvenza di partecipazione agli ambienti che passavano allora per intellettuali o artistici»³⁵ e, infine, “cattivo maestro”. Molto cattivo. Il male.

Abstract

Guy Debord si accinge ormai a diventare un classico, ampiamente studiato, della critica sociale. Nel giro di pochi anni sono state consacrate, a lui e alla sua teoria dello “spettacolo”, decine di volumi, monografie, ricerche e articoli. Tuttavia, incasellato nei tradizionali metodi disciplinari, come quelli della sociologia o dell'estetica, oppure ridotto a critico dei mass-media, si è persa la costruzione logico-dialettica della teoria di Debord.

Obiettivo di questo saggio è quello di dimostrare la centralità che le opere di Karl Marx e degli autori della tradizione hegel-marxiana come György Lukács hanno avuto nella costruzione teorica debordiana.

Guy Debord is increasingly becoming recognized as a classic figure in the field of social critique. In just a few years, dozens of books, monographs, studies, and articles have been dedicated to him and his theory of the “spectacle.” However, once confined within traditional disciplinary frameworks – such as those of Sociology or Aesthetics – or reduced to a mere critic of the mass media, the Logical-Dialectical construction of Debord's theory has been largely overlooked.

The aim of this paper is to demonstrate the central role that the works of Karl Marx and authors from the Hegelian-Marxist tradition, such as György Lukács, played in the theoretical development of Debord's thought.

Parole chiave

spettacolo, Debord, Marx, Lukács, détournement
spectacle, Debord, Marx, Lukács, détournement

35 G. Debord, *Panegirico*, cit., p. 18.

SUGGESTIONI E RIVISITAZIONI DELLA FILOSOFIA PRATICA ARISTOTELICA IN ALCUNE PAGINE DELLA CULTURA TEDESCA DEL NOVECENTO

Marica Magnano San Lio

Università di Catania

Il classico nel Novecento

Nel corso del Novecento, il concetto di ‘classico’ assume nuove sfumature, ponendosi al centro di un intenso dialogo tra passato e presente. In un secolo segnato da rivoluzioni culturali, crisi storiche e avanguardie artistiche, il ‘classico’ non viene semplicemente custodito come modello immutabile, ma viene interrogato, reinterpretato e talvolta messo in discussione. Scrittori, filosofi e artisti del Novecento si confrontano con l’eredità della tradizione greco-latina, della letteratura canonica e dei valori universali, nel tentativo di trovare un equilibrio tra la necessità di innovazione e il bisogno di continuità. Questo confronto genera una pluralità di esiti: dalla riscoperta di forme e miti antichi, alla loro decostruzione, fino alla loro trasformazione in simboli capaci di parlare al presente. Il classico, quindi, non rappresenta ciò che appartiene al passato, ma ciò che riesce a rinnovarsi nel tempo, mantenendo viva la sua capacità di interrogare l’uomo e il mondo.

Nel panorama filosofico del Novecento, in modo particolare, il pensiero classico torna a occupare un ruolo centrale, non come semplice oggetto di studio storico, ma come fonte di interrogativi e orientamenti per l’uomo contemporaneo.

Tra le diverse correnti culturali classiche, la filosofia pratica di Aristotele conosce una significativa rinascita, diventando un punto di riferimento cruciale per il pensiero contemporaneo. In un’epoca segnata da una profonda crisi dei fondamenti etici e politici della modernità, molti intellettuali tornano a interrogare l’*Etica Nicomachea* e la *Politica* alla ricerca di un’etica della responsabilità, della virtù e del vivere comune. A differenza dell’etica moderna, fondata spesso su principi astratti e universali, la filosofia pratica

aristotelica propone un modello radicato nell'esperienza, nella *phronesis* (la saggezza pratica) e nella costruzione del bene attraverso l'azione concreta. Viene rivalutato il concetto aristotelico di virtù come forma di eccellenza dell'agire umano, capace di restituire spessore etico alla vita individuale e collettiva. In questa prospettiva, Aristotele non appare come un autore del passato, ma come un interlocutore vivo, in grado di offrire strumenti preziosi per affrontare le domande fondamentali della condizione umana.

In modo particolare è stata spesso utilizzata l'espressione "filosofia pratica" per indicare le riflessioni filosofiche sulla *praxis*, che utilizzavano spesso toni fortemente polemici nei confronti delle altre tendenze teoriche del momento. Da una parte, infatti, la filosofia pratica si poneva contro la "scienza politica moderna" di ispirazione weberiana, d'altra parte, poi, essa veniva schierata anche contro la filosofia analitica di area anglosassone, fautrice dell'impossibilità di un'etica fondata sulla conoscenza. Occorre tuttavia tenere presente che, in realtà, quando si discute di filosofia pratica si utilizza un'espressione che risale ad Aristotele ed è quindi necessario chiedersi innanzitutto come mai essa sia stata ripresa, specie in Germania, quali siano i suoi antecedenti e, soprattutto, cosa venga realmente colto del pensiero aristotelico.

Nel corso del Novecento, già dagli anni Quaranta e Cinquanta, matura l'interesse per la filosofia cosiddetta "politica", specie quella di matrice platonica e aristotelica, attraverso la quale pare possibile realizzare un significativo connubio tra filosofia e pratica. Tale interesse, poi, sembra volgersi sempre più al problema etico, tanto che Manfred Riedel ha a più riprese discusso di "Rehabilitierung der praktischen Philosophie"¹, ovvero di una vera e propria "riabilitazione della filosofia pratica", cioè di un rinnovato interesse per la *praxis* aristotelica e per alcuni dei suoi elementi cardine, come quello di *phronesis*.

1 M. Riedel, *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Rombach, Freiburg 1972.

Gadamer e Aristotele

Tra coloro che hanno maggiormente contribuito alla “riabilitazione della filosofia pratica” in Germania vi è senz’altro Hans-Georg Gadamer². Nella sua opera principale, *Verità e metodo*³, vi è proprio un capitolo dedicato a *L’attualità ermeneutica di Aristotele*, dove si evince fin dall’inizio il tentativo del filosofo volto ad accostare la propria teoria dell’ermeneutica alla filosofia pratica di Aristotele, che addirittura ne diventa il modello. Ci si chiede, dunque, quali siano questi elementi comuni, cioè come la filosofia pratica e l’ermeneutica possano essere tra loro tanto simili. Come sottolinea Enrico Berti, Gadamer afferma che la filosofia pratica tratta «di una ragione e di un sapere che non sono staccati da un essere divenuto, bensì sono determinati da questo essere e determinanti per lui» allo stesso modo in cui «il problema ermeneutico si distacca palesemente dal problema di un sapere puro, separato dall’essere»⁴.

Pertanto, in un primo momento Gadamer pare uno dei pochi filosofi contemporanei che si riferisca propriamente alla “scienza politica” aristotelica, definendone le caratteristiche così come descritte da Aristotele nel libro I dell’*Etica Nicomachea*, e sottolineandone le differenze rispetto alle scienze cosiddette esatte. Presto, però, la sua attenzione si focalizza sulla *phronesis*, dando l’impressione di aver compreso la differenza tra quest’ultima e le scienze teoretiche:

La distinzione di Aristotele tra il sapere morale della *phronesis* e il sapere teoretico dell’*episteme* è chiara, soprattutto se si tiene presente che per i Greci la scienza è pensata sul modello della matematica, cioè di un sapere dell’immutabile, un sapere che si fonda su dimostrazioni e che perciò tutti possono apprendere. [...] In contrapposizione a questa scienza “teoretica”, le scienze dello spirito si connettono strettamente al sapere morale. Sono delle “scienze morali”. Il loro oggetto è l’uomo e ciò che sa di sé. [...] Il suo sapere deve guidare la sua azione⁵.

2 Sulla figura di Gadamer, a proposito della sua formazione e dell’articolazione del suo itinerario speculativo, si vedano, tra gli altri, F. Bianco, *Introduzione a Gadamer*, Laterza, Roma-Bari 2004; J. Grondin, *Gadamer. Una biografia*, a cura di G.B. De Marta, Bompiani, Milano 2004.

3 H.G. Gadamer, *Verità e metodo* [*Wahrheit und Methode*, 1960], trad. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2010. Di seguito cito sempre da questa edizione italiana.

4 E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 202-203.

5 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 365-366.

Allo stesso modo egli sembra distinguere chiaramente tra *phronesis* e scienza pratica, quando afferma:

La scienza pratica, che è scienza di un tale sapere pratico, non è né una scienza teorica come la matematica, né un sapere specialistico come quello che domina con cognizione di causa un procedimento di lavorazione, una *poiesis*, bensì è una scienza dal profilo autonomo. Essa deve elevarsi al di sopra della stessa prassi per poi tornare a rapportarsi ad essa, una volta che siano state enucleate quelle generalità tipiche di cui essa rende consapevoli. [...] La filosofia pratica è dunque senz'altro una "scienza", vale a dire un sapere in generale che, in quanto tale, può essere insegnato, anche se, però, è una scienza soggetta a determinate condizioni. Essa richiede sia da chi la impara che da chi la insegna il medesimo indissolubile rapporto alla prassi⁶.

Avendo probabilmente chiara tale differenza, Gadamer sottolinea come tutto ciò che è stato detto a proposito della filosofia pratica vale anche per l'ermeneutica⁷ e proprio in riferimento a quest'ultima si riferisce alla *phronesis*. Dall'analisi aristotelica della saggezza pratica egli trae i caratteri corrispondenti dell'ermeneutica, ovvero la stretta relazione con la situazione concreta del soggetto conoscente, il non poter essere appresa e neppure dimenticata attraverso l'insegnamento, la capacità di sintesi tra la conoscenza dei mezzi e dei fini e la presupposizione di un determinato genere di esperienza:

L'ermeneutica che io chiamo filosofica non si reputa affatto un nuovo metodo di interpretazione. Essa sostanzialmente descrive soltanto ciò che sempre accade e accade soprattutto ovunque un'interpretazione persuade e riesce. Non si tratta affatto di una dottrina tecnica, di una *Kunstlehre* che pretenda di determinare la struttura della comprensione. [...] Essa implica anche il raggiungimento di una comprensione di sé più vasta e profonda. Ma questo vuol dire che l'ermeneutica è filosofia e, in quanto filosofia, è filosofia pratica. [...] Anche nell'ermeneutica è presente la medesima implicazione reciproca tra interesse teoretico e agire pratico. [...] Dedicare la propria vita all'interesse teoretico presuppone la virtù della *phronesis*. Ma ciò non sminuisce affatto il prima-

⁶ Id., *La ragione nell'età della scienza*, trad. di A. Fabris, Il Melangolo, Genova 1982, pp. 91-92.

⁷ Cfr. *ibidem*.

to della teoria, vale a dire l'interesse per la pura volontà di sapere. [...] D'altra parte il primato della prassi è innegabile. Aristotele era abbastanza avveduto per riconoscere il reciproco rapporto di teoria e prassi⁸.

Come Gadamer specifica soprattutto nel capitolo dedicato a *L'attualità ermeneutica di Aristotele*, l'etica aristotelica diventa un riferimento importante per l'ermeneutica, perché in entrambe emerge, per così dire, il problema dell'applicazione, nel senso che tanto nell'agire morale quanto nel processo ermeneutico rimane evidente la difficoltà di legare universale e particolare, cioè di "applicare" un sapere universale (da non confondere con il sapere proprio della ragione teoretica, caratterizzato dalla necessità) a situazioni particolari, ovvero ai casi concreti della vita pratica, evitando altresì che tale applicazione possa trasformarsi in una mera ipotesi in qualche misura riduzionistica: «La comprensione è [...] un caso particolare di applicazione di qualcosa di universale ad una situazione concreta e determinata»⁹.

Basti pensare, per esempio, a quello che per Gadamer costituisce il modello per antonomasia della *phronesis*, cioè Pericle: egli guarda al bene particolare sempre nell'ottica dell'universale, cioè del bene assoluto, che è rappresentato dalla felicità degli uomini. L'applicazione che riesce pienamente è proprio di questa natura. Per l'ermeneutica l'applicazione non comporta solo la creazione di un rapporto equilibrato e complementare tra universale e particolare, ma riguarda anche l'interprete stesso, che deve in qualche modo riportare il dato storico a se stesso. In realtà, anche il sapere morale presuppone che l'azione sia applicata a se stessi, nel senso che chi agisce deve conoscersi. Del resto, come Aristotele tiene spesso a sottolineare, il sapere morale è sempre e comunque un "sapersi".

Tale applicazione assume una certa centralità nell'ermeneutica e non va considerata come qualcosa che interviene in un momento successivo, né come alquanto di occasionale nell'ambito del fenomeno della comprensione, piuttosto come un aspetto costitutivo della stessa, da cui deriva anche il ruolo fondamentale assunto dall'interprete come "me-

⁸ Ivi, p. 110-111.

⁹ Id., *Verità e metodo*, cit., p. 363.

diatore” tra universale e particolare¹⁰. La medesima funzione di mediazione Gadamer la ritrova nella *phronesis* aristotelica, che si colloca in una posizione intermedia tra fini e mezzi, tra la conoscenza morale e le situazioni concrete della vita di tutti i giorni. Come scrive Schuchman, infatti, la saggezza pratica di ascendenza aristotelica è interpretata dal filosofo tedesco come «an instance of the hermeneutical application of a universal cognition to a particular situation»¹¹.

Insomma, sebbene qui non sia possibile approfondire ancora le argomentazioni gadameriane, emerge già da queste brevi suggestioni, come la riflessione aristotelica diventi un modello per i problemi che si pongono in campo ermeneutico: è quello di *phronesis* il concetto che più di tutti il filosofo tedesco riprende e introduce nel dibattito contemporaneo, dimenticando anch’egli quella differenza con la filosofia pratica che prima aveva in qualche modo specificato e ponendo teoria e prassi in un rapporto di interdipendenza, quando invece Aristotele aveva sempre voluto mantenere, in una certa misura, il primato della teoria. Inoltre, Aristotele ha sostenuto che la filosofia pratica ha come scopo il miglioramento dell’uomo, ma non ha mai detto che essa presuppone la *phronesis*, che rimane, piuttosto, la virtù propria dell’uomo politico, rappresentato attraverso uno degli esempi migliori del suo tempo, cioè da Pericle: essa è priva del carattere dialettico proprio della filosofia pratica rappresentata, invece, da Socrate, il filosofo per eccellenza, ed è presente solo nella premessa minore del sillogismo pratico, dove deve fare da mediatrice, attraverso l’individuazione dei mezzi, tra l’indicazione del fine e l’azione stessa.

Gadamer e Heidegger

La lettura che Gadamer fornisce della filosofia di Aristotele appare dipendere anche da altre fonti, in particolare da Heidegger, dalle cui lezioni sul VI libro dell’*Etica Nicomachea* egli dichiara esplicitamente di aver ri-

10 Interessante, a proposito dell’applicazione, la chiave di lettura che si legge in P. Schuchman, *Aristotle’s phronesis and Gadamer’s hermeneutics*, in «Philosophy Today», 23/1 (1979), pp. 41-50: «Understanding as application means that a universal, such as a text, can only be understood as mediated by the particular horizon of the interpreter» (p. 42).

11 Ivi, p. 43.

preso e sviluppato la propria interpretazione della *phronesis* aristotelica¹². Infatti, egli sembra accostare la *phronesis* alla *synesis*, cioè alla facoltà del giudizio, che non è argomentativa, ma intuitiva, perché capace di comprendere (*syneinai*). Questa dipendenza è considerata per vari aspetti anche da Riedel, il quale, proprio a proposito di tale connessione tra *phronesis* e *synesis*, sostiene che Gadamer riprende il tentativo heideggeriano di identificare la *phronesis* di Aristotele con la *syneidesis* dell'apostolo Paolo e con l'intuizione dei principi morali di cui parla Tommaso d'Aquino.

La dipendenza da Heidegger, quindi, influenza profondamente Gadamer nella sua rielaborazione della filosofia aristotelica: se in Aristotele la filosofia pratica era solo una parte della filosofia, pur sempre in qualche modo subordinata alla filosofia teoretica, in Gadamer essa arriva a comprendere tutta la filosofia, riassumendosi nella centralità dell'idea di *phronesis*. Non a caso, riprendendo la classificazione aristotelica della fi-

12 L'incontro con Heidegger risulta determinante per la concezione filosofica di Gadamer, che si allontana dall'ambiente neokantiano, riconoscendo in Heidegger il proprio "maestro". I due si incontrano nel 1922 grazie a Paul Natorp, cui pare che Heidegger avesse mandato un testo inedito sull'interpretazione di Aristotele che conteneva alcune considerazioni sull'originalità del pensiero greco. Gadamer rimane così colpito da Heidegger che l'anno successivo si decide a seguire, a Friburgo, le sue lezioni sull'ontologia come ermeneutica della fatticità e i suoi seminari sul libro VI dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele. Ciò che lo interessa, in modo particolare, è la rilettura heideggeriana della greicità. Da qui, fondamentalmente, matura il suo interesse per la *phronesis* aristotelica: muovendo dal seminario sul VI libro dell'*Etica Nicomachea*, egli decide di approfondire lo studio dell'ontologia greca, e aristotelica in particolare, riconoscendo nella *phronesis* la virtù specifica della ragion pratica e dunque il fulcro della prassi.

L'interesse per il 'classico' però sembra avere origini più antiche ed è probabilmente da attribuire anche all'influenza esercitata da Natorp, che lo avvicina alla teoria platonica delle idee, come risulta anche dalla tesi di dottorato, del 1922, intitolata *Das Wesen der Lust nach den platonischen Dialogen* (*L'essenza del piacere secondo i dialoghi platonici*), una dissertazione sui concetti di piacere e di bene in Platone nella quale viene ripresa la critica del filosofo greco dell'edonismo sofistico e cirenaico, che identificava il bene con il piacere, e del relativismo etico. L'interesse per il 'classico' continua a maturare, dato che nel 1929 Gadamer si abilita con una tesi sul *Filebo* di Platone, ora interpretato in un'ottica più "fenomenologica". Fortemente convinto della continuità tra il pensiero platonico e aristotelico, le sue ricerche si concentrano poi sull'*Etica Nicomachea*, conflueno nell'opera intitolata *Praktisches Wissen* (*Sapere pratico*), scritta intorno al 1930 ma pubblicata soltanto molti decenni dopo, nel 1985. Qui prende corpo l'idea, che per Gadamer sarà fondamentale, del sapere pratico come qualcosa che non può essere garantito dalla semplice applicazione di norme ritenute oggettivamente valide. Il sapere etico e, in generale, filosofico non ha consistenza meramente scientifica e metodologica, ma si realizza nella vita di ogni giorno, cioè è, concretamente, prassi.

Per ulteriori approfondimenti a proposito dell'interesse gadameriano per la filosofia greca si vedano, tra gli altri: H.G. Gadamer, *L'etica dialettica di Platone*, in Id., *Studi Platonici*, vol. I, trad. di G. Moretto, Marietti, Casale Monferrato 1983; Id., *Praktisches Wissen*, in Id., *Gesammelte Werke*, 10 voll., Mohr, Tübingen 1985-1995, vol. V.

losfia in teoretica, pratica e poietica, egli pone la filosofia pratica in una posizione intermedia tra le altre due, allo stesso modo in cui la *phronesis* si collocherebbe in posizione intermedia tra la scienza e la tecnica, l'*episteme* e la *techne*, essendo la “ragionevolezza pratica” intermedia tra «l’autoconsapevolezza del teoreta e l’autoconsapevolezza di chi sa fare»¹³.

Ancora secondo Riedel, il carattere intuitivo attribuito alla *phronesis*, così come la tendenza gadameriana a sostituire l’ermeneutica alla dialettica, derivano dalla critica heideggeriana della dialettica presente in diverse opere, per esempio in *Sein und Zeit*. Tale riduzione della filosofia aristotelica alla filosofia pratica e, a sua volta, l’identificazione di quest’ultima con il valore ermeneutico della *phronesis*, intesa come facoltà intuitiva proprio per via dell’influenza dell’analitica esistenziale di Heidegger, definiscono la filosofia di Gadamer una forma di “Neoaristotelismo”, attribuendole anche taluni aspetti di conservatorismo, dal momento che la fase dialettica viene sacrificata in favore del giudizio dell’uomo saggio, simbolo dell’*ethos* dominante.

Altre letture

Un altro esponente (anch’egli spesso qualificato come “conservatore” e “neoaristotelico”) che fa dell’*ethos* un aspetto saliente della ripresa della filosofia pratica è Joachim Ritter, che lavora a contatto con Heidegger e Gadamer e partecipa alla “riabilitazione della filosofia pratica” soprattutto con un saggio, del 1960, dal titolo *Zur Grundlegung der praktischen Philosophie bei Aristoteles*¹⁴. Se in un primo momento ripropone la teoria aristotelica della *polis* come modello ermeneutico, in quanto essa è il «luogo dell’essere uomini» in cui «la ragione diventa operante nella forma della sua prassi»¹⁵, nel 1967 egli sostituisce il concetto di *polis* con quello di *ethos*, che interpreta come “luogo della dimora abituale”, in quanto è etico tutto ciò che comprende l’*ethos*, ovvero i costumi e le consuetudini.

13 H.G. Gadamer, *Elogio della teoria*, trad. di F. Volpi, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 59.

14 J. Ritter, *Zur Grundlegung der praktischen Philosophie bei Aristoteles*, Rombach, Freiburg 1974.

15 E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, cit., p. 214. Si veda anche J. Ritter, *Das bürgerliche Leben. Zur aristotelischen Theorie des Glücks*, in «Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Pädagogik», 32 (1956), pp. 60-94 (trad. di R. Garaventa, G. Cunico, *Metafisica e politica*, Marietti, Genova-Milano 2000).

Tra gli allievi di Gadamer e di Ritter vorrei ricordare, inoltre, Rüdiger Bubner, il quale ritorna sempre sul concetto di *phronesis*, che interpreta come unica forma di razionalità pratica, vedendola come la sola tipologia di sapere collegata alla prassi, in quanto espressione e razionalizzazione di questa. A tal proposito sembrano esplicative le parole di Bubner riprese da Berti: «*Phronesis* è la ragione che si convalida nel pratico, che media l'universalità dell'orientamento a uno scopo dell'agire con la varietà dei casi di situazioni mutevoli. Nell'agire la *phronesis* è già da sempre all'opera, e il compito della filosofia pratica è di rintracciare e diffondere nella vita vissuta questa base di razionalità»¹⁶.

Sulla sua stessa linea di pensiero si trova anche Günther Bien, discepolo di Ritter, il quale in una monografia sulla *Politica* di Aristotele, oppone quest'ultimo a Platone, erigendolo a vero fondatore della filosofia pratica come prima forma di sapere diversa dalla filosofia teoretica¹⁷. Come Ritter, anche Bien insiste molto sull'*ethos*, come fondamento dell'etica aristotelica, sebbene si mantenga su posizioni più moderate rispetto a quelle di Bubner. Quest'ultimo sembra estremizzare più degli altri il concetto di *ethos*, dal momento che afferma che esso rappresenta, per Aristotele, il criterio ultimo di fondazione dei fini in quanto espressione di quella razionalità che, derivando dalla vita vissuta, precede la razionalità puramente filosofica ed è l'unica possibile nell'ambito della filosofia pratica: proprio a ciò si deve, a dire di Bubner, l'attualità del pensiero di Aristotele¹⁸.

Se l'interpretazione di Gadamer, Ritter, Bubner e Bien fosse esatta, allora si potrebbe giustificare l'accusa di conservatorismo mossa alla filosofia pratica aristotelica, perché se l'*ethos* vigente diventa criterio di moralità allora esso in una certa misura diventa anche giustificazio-

16 E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, cit., p. 217. Si rimanda anche a R. Bubner, *Handlung, Sprache, Vernunft, Grundbegriffe praktischer Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976, (trad. di B. Argenton, *Azione, linguaggio e ragione. I concetti fondamentali della filosofia pratica*, Il Mulino, Bologna 1985).

17 Si veda G. Bien, *La filosofia politica di Aristotele (Die Grundlegung der politischen Philosophie bei Aristoteles)*, 1973, trad. di M.L. Violante, Il Mulino, Bologna 1985.

18 R. Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen. Untersuchungen zur praktischen Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.

ne del regime socio-politico esistente¹⁹. Tuttavia, tale interpretazione ha suscitato varie critiche, per esempio da parte di Otfried Höffe, secondo il quale se anche la *phronesis* si conformasse con l'*ethos* esistente ciò non varrebbe per la filosofia pratica propriamente detta. Infatti, essa non solo non coincide con la *phronesis*, ma mette continuamente in discussione anche l'*ethos*, pur considerandolo sempre il fondamento dell'etica valido per gli uomini virtuosi²⁰.

In conclusione, nessuno dei filosofi contemporanei sembra avere realmente compreso l'attualità della filosofia pratica di Aristotele: quello che emerge è, piuttosto, un diffuso fraintendimento della sua vera natura, insieme a un disperato tentativo di riadattare e rimodellare il pensiero aristotelico alle realtà odierne. E proprio tale rielaborazione, che talvolta diventa un vero e proprio stravolgimento, sembra offuscare l'aspetto più significativo dell'etica aristotelica, cioè la sua modernità, che sta nella capacità di soddisfare le esigenze della vita quotidiana, anche in epoche fortemente segnate dall'incremento della dimensione relazionale della vita umana²¹.

Abstract

Questo contributo intende riflettere su talune rivisitazioni della 'filosofia pratica' di Aristotele che si colgono in alcune pagine della cultura tedesca del Novecento. In questo periodo si assiste, infatti, ad un rinnovato interesse per la *praxis* aristotelica, specie per la nozione di *phronesis*, che viene reinterpretata da pensatori quali Hans-Georg Gadamer, Joachim Ritter, Rüdiger Bubner e Günther Bien, nell'ambito di una più generale "riabilitazione della filosofia pratica". Se Gadamer pone la *phronesis* come modello dell'ermeneutica, Bubner la interpreta come unica forma di razionalità pratica, soffermandosi, come Ritter e Bien, sul concetto di *ethos* quale fondamento dell'etica aristotelica. Pur riconoscendo la peculiarità di certe suggestioni, tali tentativi di riadattare la filosofia pratica di Aristotele sembrano talvolta offuscarne alcuni degli aspetti più significativi e ancora attuali.

19 Cfr. E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, cit., p. 218. Si veda anche J. Habermas, *Über Moralität und Sittlichkeit, Was macht eine Lebensform rational*, in *Rationalität*, hrsg. von H. Schnädelbach, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, pp. 218-233 e H. Schnädelbach, *Was ist Neuaristotelismus*, Moser & Scheuermeier, Reinach 1986.

20 Cfr. E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, cit., p. 219. Cfr. anche O. Höffe, *Ethik und Politik. Grundmodelle und Probleme der praktischen Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979.

21 Più in generale, per il significato della prassi aristotelica e della sua ripresa in Germania si veda anche L. Cortella, *Aristotele e la razionalità della prassi. Una analisi del dibattito sulla filosofia pratica aristotelica in Germania*, Louvence, Roma 1987.

This paper aims to reflect on certain reinterpretations of Aristotle's "practical philosophy" found in some pages of twentieth-century German thought. During this period, there is a renewed interest in Aristotelian *praxis*, particularly in the notion of *phronesis*, which is reinterpreted by thinkers such as Hans-Georg Gadamer, Joachim Ritter, Rüdiger Bubner, and Günther Bien, as part of a broader "rehabilitation of practical philosophy". While Gadamer presents *phronesis* as a model for hermeneutics, Bubner interprets it as the sole form of practical rationality, focusing – like Ritter and Bien – on the concept of *ethos* as the foundation of Aristotelian ethics. Although these perspectives offer valuable insights, such attempts to adapt Aristotle's practical philosophy may at times obscure some of its most significant and still relevant aspects.

Parole chiave

Aristotele, prassi, phronesis, ethos, ermeneutica

Aristotle, praxis, phronesis, ethos, hermeneutics

LE *PATHOSFORMELN* WARBURGHIANE. La rinascita del classico attraverso il dionisiaco

Ida Scebba

Università di Catania

Warburg / Winckelmann

Il contributo di Aby Warburg al mondo della storia dell'arte e le sue riflessioni sull'antico sono stati, a tutti gli effetti, rivoluzionari: ha imposto l'esigenza di mettere in discussione tutta una serie di criteri consolidati nell'indagine artistica, con i quali si intendeva studiare e classificare l'opera d'arte. La sua posizione teorica, infatti, sta agli antipodi delle tendenze che avevano dominato indiscusse fino a prima delle sue teorizzazioni e l'esempio più calzante in questo senso può essere il confronto con l'idea neoclassicista di bello ideale sostenuta da Winckelmann.

Il concetto warburghiano di polarità e di formule del *pathos* transita invece da una ricostruzione pacata ed armoniosa a un'ambivalenza dello spirito greco costituita sulla dicotomia nietzscheana dell'apollineo e del dionisiaco.

Prima di approfondire il nodo teorico delle *pathosformeln* e le sue implicazioni, è opportuno soffermarsi brevemente sulla natura complessa e ambivalente dell'antico, così come si è configurata nel corso della tradizione occidentale.

Il mondo dell'antichità si caratterizza per la sua duplice veste di passato storico e di immaginario astorico ricostruito a posteriori nelle epoche successive. Nella ricezione culturale la sua ambivalente essenza tende spesso a sfumare: la sua conoscenza storica convive, si intreccia o viene oscurata da una visione immaginale, trasfigurata e atemporale, che ne enfatizza il potenziale simbolico ed esemplare.

Nondimeno, proprio in virtù di tale duplicità, l'antichità si configura come una matrice fondativa nella costruzione dell'immaginario della soggettività umana, tanto sul piano individuale quanto su quello collet-

tivo. Ne è un esempio il patrimonio mitico che, a metà strada tra storia e leggenda, sin dalle sue origini ha svolto la funzione di interpretare e ordinare l'esperienza del mondo: dalla mitopoiesi arcaica, che dava senso ai fenomeni naturali e alla condizione umana; alla psicoanalisi novecentesca, che ha letto nei miti la proiezione delle pulsioni, delle paure e dei desideri più profondi della mente e dell'inconscio; al livello socio-culturale, dove i miti antichi sono stati impiegati come strumenti di legittimazione ideologica e simbolica, capaci di fondare sistemi di valori e disvalori condivisi, offrendo alle comunità una genealogia simbolica, un passato mitizzato a cui riappellarsi per affermare identità, coesione e continuità storica. Operazioni culturali come questa non hanno finalità strettamente storiografiche o filologiche, ma si innestano su un piano eminentemente simbolico e immaginale, nel quale il passato viene interpretato e piegato secondo una precisa intenzionalità ermeneutica.

Attraverso questo processo di mitopoiesi e di mitizzazione dell'antico – inteso come passato elevato a dimensione ideale, sradicato dalla sua concretezza storica – viene ad attivarsi una dinamica di selezione e codificazione, grazie alla quale una porzione dell'antico finisce per coincidere, almeno in parte, con ciò che la tradizione ha definito 'classico'.

Potremmo considerarla una *sineddoche* culturale: un segmento temporale viene investito di valore esemplare e universale, finendo per essere considerato rappresentativo dell'intero passato, così reso omogeneo, idealizzato e, al contempo, rifunzionalizzato.

La lontananza spaziale e temporale di un sistema culturale di riferimento è annullata e compensata dalla sua presenza immaginale nella fantasia individuale e collettiva: il fantasma di quella cultura diventa metafora che guida il recupero effettivo di quel passato. Il desiderio del ritorno si alimenta della nostalgia per ciò che non può essere raggiunto al di là di ogni possibilità di possesso, perché perduto o mancante, ma proprio per questo idealizzato, immaginato, fantasticato. Il desiderio rivolto a un oggetto irraggiungibile si alimenta della sua immagine: si può quindi possederlo solo immaginalmente. Che la Grecia cui l'uomo del Rinascimento si riferisce non sia la Grecia letterale, ma una Grecia immaginale, un luogo eterno fuori dal tempo che attraversa i secoli,

perché mitico, archetipico, lo riconosce James Hillman, il quale riflette sulla necessità sempre attuale di un ritorno alla Grecia¹.

In questi termini si comprende come la fantasia della Grecia preceda e guidi la sua concreta scoperta: lo sfondo immaginale è la condizione a priori, sottesa, e in quanto tale, ontologicamente e gnoseologicamente prima.

La fantasia del classico è stata progressivamente modellata dalla visione settecentesca di Winckelmann, in cui il classico veniva inteso come ideale di armonia, misura e, soprattutto, assenza di conflitto. Tale sovrapposizione concettuale che assimilava il classico all'idea di apollineo ha condotto a una semplificazione dell'antichità, ridotta a ideale estetico e morale, irrigidita in forme cristalline e altamente codificate, e privata della sua originaria carica perturbante. Il classico, così concepito, è diventato il filtro normativo attraverso cui leggere l'antico, privandolo delle sue accezioni più perturbanti: il dionisiaco, l'ambiguo, il traumatico.

Relativamente alla costruzione del concetto di bellezza, per Winckelmann essa è confinata entro una serie di limitazioni estetiche che riportano l'espressione della grecità più vera sotto una forzata armonizzazione del bello, come nobile e quieta grandezza, per il quale lo spirito greco tende a risolversi solo all'interno di un equilibrio, di una misura, di una placida forma di rappresentazione che azzera la dimensione del *pathos* all'interno dell'opera.

Nella bella gioventù gli artisti vedevano il fondamento della bellezza nell'unità, nella varietà e nell'armonia. Infatti le forme di un bel corpo sono determinate da linee il cui centro è mutevole e che, se proseguite, non giungono mai a descrivere un circolo; esse sono quindi più semplici e al tempo stesso più varie di un circolo il quale, grande o piccolo che sia, ha sempre un medesimo centro e comprende, o è compreso, in altri circoli. Una tale varietà dai greci fu perseguita in qualsiasi genere di opere, e questo loro sistema di giudizio appare anche nella forma dei loro recipienti e dei vasi, il contorno dei quali, agile e leggiadro, è tracciato secondo la regola enunciata, cioè con una linea che deve essere rintracciata attraverso più circoli: tali lavori, infatti, hanno tutti forma ellittica e in questo appunto consiste la loro bellezza. Quanto maggiore è tuttavia l'unità che si manifesta

1 Cfr. J. Hillman, *La vana fuga degli dei*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 1991.

nella composizione delle forme e nel loro defluire una nell'altra, tanto maggiore è la bellezza dell'insieme. Una bella creatura giovane, modellata secondo queste forme, è come l'uniformità della superficie del mare che, a una certa distanza, appare liscia e quieta come uno specchio pur essendo in movimento incessante, agitata delle onde².

Warburg / Nietzsche

Questa concezione diventa bersaglio dell'opera giovanile *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872) di Friedrich Nietzsche, scopritore e sostenitore del binomio imprescindibile ed ambivalente dal quale nasce il vero spirito greco. L'obiettivo polemico dell'opera è lo scontro con il concetto di classicità coniato da Winckelmann, il quale viene contestato e di conseguenza ripensato attraverso una condizione dialettica basilare che tiene insieme, in una sorta di interdipendenza tra due fattori contrastanti, ciò che Nietzsche definisce come elemento dionisiaco ed elemento apollineo:

Avremo acquistato molto per la scienza estatica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le loro forme incisivamente chiare del loro mondo degli dei.

Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetrare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune ter-

² J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. di M.L. Pampaloni, SE, Milano 1990, pp. 119-20.

mine 'arte' solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della 'volontà' ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica³.

Le forme composte e armoniose con le quali si è sempre identificato l'ideale classico non sono considerate come fine primario che spinge l'artista a voler rappresentare il mondo, secondo canoni estetici che si riferiscono solo al concetto di armonia e di equilibrio. Questo vuol dire che per i greci la rappresentazione dell'apollineo non è dettata dalla volontà di creare qualcosa di esteticamente piacevole alla vista. Piuttosto tali forme sono da considerare come una reazione di difesa nei confronti di ciò che ci appare come incomprensibile ed enigmatico, sarebbero cioè il prodotto di una sorta di difesa contro il carattere caotico dell'esistenza. Nascono da ciò che tentano di sconfiggere, proiettando l'origine del pensiero greco su un duplice orizzonte che ingloba l'esistenza di un elemento o impulso dionisiaco e di un elemento o impulso apollineo, la cui distinzione si concretizza in una serie di opposti, come per esempio *pathos-logos*, *caos-ordine* e via dicendo. Essi sono binomi contrastanti, polari eppure complementari, che esprimono il carattere delle coordinate di fondo dello spirito greco e della rappresentazione artistica del loro mondo: il dionisiaco scaturisce dalla forza vitale e dal senso caotico del divenire e si esprime nell'esaltazione creatrice della musica. L'apollineo scaturisce da un atteggiamento di fuga dal flusso imprevedibile degli eventi e si esprime nelle forme limpide dell'arte plastica e dell'epopea.

Nietzsche insiste sul carattere originariamente dionisiaco della sensibilità greca, poiché essa scorge ovunque il dramma della vita e della morte, degli aspetti orribili e crudeli dell'essere. L'apollineo nascerebbe allora in conseguenza a questo predominio dell'irrazionale, cercando così di dar forma a tale groviglio e tentando di sublimare e ordinare il caos nella forma.

È a partire da questa consapevolezza che acquista significato la riflessione teorica di Aby Warburg, il cui sforzo ermeneutico mira a decostruire l'identificazione tra classico e armonia, restituendo all'antico

3 F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1992, p. 21.

la sua carica dionisiaca, dinamica, conflittuale: una memoria culturale inquieta, fatta di sopravvivenze, ritorni e tensioni irrisolte.

Nel solco della morfologia goethiana, assunta da Warburg come cornice teorica e strumento euristico, la polarità emerge come principio strutturante del suo metodo, e un motivo polare tra i più ricorrenti in Warburg è appunto il binomio apollineo-dionisiaco: non semplicemente come opposizione estetica o psicologica, ma come cifra della duplicità originaria dell'antico. È in questa dinamica polare che si iscrive la sua lettura delle immagini e, più in generale, la sua rivoluzione nella storia dell'arte.

È importante tenere a mente che Warburg non considera se stesso uno storico dell'arte, né tantomeno un iconologo, bensì uno psicostorico, cioè studioso della psicologia della cultura, che è essa stessa incanalata in polarità, che uniscono pensiero magico/razionale, concreto/astratto, forma/contenuto, immagine/parola. Il conflitto tra energie, la lotta per la sopravvivenza – intesa, volendo, in senso darwinista – di immagini e di energie psichiche, la riemersione tragica dell'antico nelle complesse maglie della storia, sono solo alcune delle parole d'ordine del pensiero di questo rivoluzionario studioso.

Non ci stupisce, dunque, che Warburg accolga questa visione per cui l'idea di grecità è tutt'altro che ricondotta a una visione monotona e piatta dell'oggetto artistico. Il vero senso dello spirito greco nasce e si sviluppa a partire da un contrasto, da una lotta tra elementi eterogenei, ed egli stesso afferma di «guardare l'antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nei misteriosi abissi della terramadre greca»⁴.

Pathosformeln

Le *pathosformeln*, o formule del pathos, rappresentano l'incarnazione più compiuta e operativa del paradigma teorico warburghiano, nonché il punto di convergenza tra la sua riflessione sull'antico e la sua rivoluzionaria concezione dell'immagine, non più ancillare rispetto alla

4 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 676.

parola, ma significativa in se stessa e nella propria sintassi. In esse si manifesta una specifica modalità di sopravvivenza e riemersione del passato: non più intesa come lineare trasmissione di forme o imitazione di modelli ideali, ma persistenza di gesti, moti, intensità affettive e tensioni simboliche, capaci di attraversare le epoche in virtù della loro 'carica energetica' intrinseca. È proprio tale energia a consentire alla formula patetica di rigenerarsi nella storia, mantenendo una struttura formale riconoscibile, ma riconfigurando di volta in volta il suo significato all'interno delle diverse culture che la ricevono.

Le *pathosformeln*, instabili e destabilizzanti, possono esprimere tanto l'estasi convulsa di una menade bacchica quanto la staticità solenne di un dio fluviale assorto e contemplante: opposti che tuttavia condividono una medesima intensità psichica, un medesimo potenziale evocativo. In tal senso, esse costituiscono non un repertorio figurale, ma una vera e propria teoria dell'immagine come campo dinamico di tensioni tra passato e presente, forma e contenuto, visibile e invisibile. Ciò che si intende approfondire in questa sede non è la filologia warburghiana, quanto piuttosto la portata teorica del suo metodo, che scardina definitivamente la visione armonizzante e immobile del classico. Le immagini cessano di essere semplici oggetti estetici da classificare secondo canoni formali e divengono espressioni vive di una memoria culturale stratificata e manifestazione dinamica di tensioni culturali, psichiche e simboliche.

In questo senso, le *pathosformeln* si impongono come strumenti critici capaci di restituire al classico – e all'antico in generale – la sua dimensione tragica e perturbante, riscattandolo dalla cristallizzazione idealizzante in cui l'aveva rinchiuso la tradizione neoclassica. Warburg offre così un nuovo sguardo sull'arte e sulla storia: un'ermeneutica delle immagini che abbandona ogni tentazione di pacificazione formale per cogliere, nell'inquietudine del visibile, la sopravvivenza irrisolta del passato.

La data ufficiale che sancisce l'ingresso delle *pathosformeln* all'interno della storia dell'arte viene generalmente ricondotta alla teorizzazione contenuta nel saggio del 1905 *Dürer e L'Antichità Italiana*, ma in realtà esse sono presenti già nei lavori iniziali di Warburg, come ad esempio nella dissertazione sui dipinti botticelliani del 1893, dove fin dalle pri-

missime pagine ciò che emerge come esigenza e interesse primario dello storico dell'arte amburghese è effettuare un'investigazione dell'antico attraverso l'osservazione e lo studio di gesti intensificati nella rappresentazione tramite il ricorso a formule dell'antichità classica, con uno studio affiancato da un percorso letterario che supporta l'immagine ma non la esaurisce nelle sue spiegazioni e fonti storiche:

Se questo è vero per il Botticelli che – come ha mostrato Warburg – riprendeva dai consiglieri letterati il «movimento esterno intensificato», è anche vero che – sempre secondo Warburg Botticelli ha creato immagini che dal loro stesso interno esprimono il rapporto tra una dimensione 'patetica', o psichica, e una dimensione 'apollinea', o formale. L'equilibrio sempre instabile e la connessione necessaria tra queste due dimensioni danno luogo ad una 'inquietudine', che è la caratteristica di ogni vera opera d'arte. [...] Warburg, sempre a proposito delle figure del Botticelli, parla di un "dualismo fra partecipazione e distacco", vale a dire di un dualismo tra elemento patetico ed elemento apollineo – dualismo che implica la necessità della connessione tra due elementi e che per ciò stesso esclude la possibilità che uno dei due termini si risolva nell'altro – e aggiunge che in quelle figure "l'occhio appare, è vero, rivolto agli oggetti del mondo esterno, ma non fissato con precisione su di essi". In definitiva: è come se nelle immagini si offrisse alla rappresentazione qualcosa di 'irrappresentabile', che in quanto tale quelle immagini non possono lasciare nascosto. [...]

Al di là dei riferimenti letterari, emerge dunque l'elemento del *pathos* che, in quanto connesso al sensibile e per ciò stesso irriducibile all'elemento descrittivo, dà luogo ad una dimensione "tragica" dell'immagine. Il fatto è che Warburg, pur riconoscendo l'importanza delle fonti letterarie e più generalmente culturali – pittoriche, mitiche, filosofiche, astrologiche, ecc. – per la comprensione di un'immagine tuttavia non considera quest'ultima una totale 'traduzione' delle prime. C'è infatti nell'immagine una dimensione sensibile, che non si lascia tradurre nei "significati" che sono in essa incorporati, vale a dire nelle rappresentazioni che via via ci facciamo. Di qui il 'dualismo tra partecipazione e distacco', tra opacità e trasparenza, dualismo che costituisce la stessa tragicità dell'immagine. La nozione di 'tragico' designa infatti un dualismo perenne, e per ciò stesso irrisolvibile, tra 'vita' e 'forme', tra dionisiaco e apollineo. Questo significa che non si può non

pensare insieme, e senza possibilità di unificazione, l'armonia, ossia l'elemento apollineo e il pathos, ossia l'elemento dionisiaco. Di conseguenza la stessa "bellezza" risulta intrisa di quegli elementi patetici che per Warburg costituiscono la "sopravvivenza del paganesimo"⁵.

La riscoperta del classico operata da Nietzsche in chiave filosofica e da Warburg in chiave iconologica segna una svolta radicale nel modo di intendere il classico: non più idealizzato, armonico, atemporale, ma inquieto, perturbante, saturo di tensioni e contraddizioni irrisolte. Nietzsche, con la sua diagnosi della greicità tragica e dionisiaca, aveva già incrinato l'immagine winckelmanniana della bellezza apollinea; Warburg, proseguendo e applicando questa linea di pensiero alla storia dell'arte, riconfigura l'antico come deposito di energie psichiche, come spazio di conflitto e sopravvivenza, come memoria visiva in cui si condensano affezioni, gesti, impulsi. La sua rivoluzione delle immagini non solo riscatta l'antico da ogni irrigidimento accademico, ma rinnova l'intera disciplina della storia dell'arte, aprendola ai vortici del tempo, alla psiche, a una storia culturale di ampio respiro.

Così, tra Nietzsche e Warburg, si delinea una costellazione critica in cui il classico non è più rifugio, ma enigma; non più ideale da imitare, ma forza da interrogare; non più passato compiuto, ma presenza inquietata che ritorna, si traveste, insiste. Ed è proprio in questa inquietudine, in questa mobilità interna e psichica delle immagini, che si gioca oggi la possibilità di una nuova comprensione dell'antico: non come forma pacificata ma come memoria in lotta.

Abstract

Questo saggio affronta il tema del classico a partire da una prospettiva critica che ne mette in discussione l'identificazione con l'ideale apollineo di bellezza, misura e armonia, affermatosi con la tradizione winckelmanniana. Attraverso la visione di studiosi quali Nietzsche e Warburg, il contributo propone una rilettura del classico come spazio di tensione e inquietudine, dove convivono istanze contrastanti, in particolare quelle riconducibili alla polarità tra apollineo e dio-

5 G. Di Giacomo, «Rappresentazione e memoria in Aby Warburg», in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 82-83.

nisiaco. Il testo si articola in due momenti principali: una prima parte che analizza la genealogia del concetto di classico e la sua progressiva semplificazione in epoca moderna; una seconda parte dedicata all'elaborazione warburghiana delle *pathosformeln*, intese come strumenti ermeneutici dell'immagine capaci di riscattare l'antico dalla sua forma idealizzata, restituendolo alla sua dimensione tragica, energetica e simbolica.

This essay examines the notion of the classic from a critical standpoint that challenges its traditional association with the Apollonian ideal of beauty, measure, and harmony, as canonized by the Winckelmannian legacy. Engaging with the perspectives of thinkers such as Nietzsche and Warburg, it advances a reinterpretation of the classic as a site of tension and disquiet, in which conflicting impulses – particularly those aligned with the Apollonian and the Dionysian – coexist. The paper is structured in two main sections: the first reconstructs the genealogy of the classic and explores its progressive reduction in modern discourse; the second turns to Warburg's theorization of the *Pathosformeln* as hermeneutic instruments of the image, capable of reclaiming antiquity from its idealized form and restoring it to its tragic, energetic, and symbolic dimension.

Parole chiave

Warburg, Nietzsche, classico, *pathosformeln*, dionisiaco
 Warburg, Nietzsche, classical, *pathosformeln*, dionysian

MODEL FAILURE

The implications of the 'classical' as a paradigmatic concept

Kristof K.P. Vanhoutte

University of the Free State, Bloemfontein – South Africa

1.

Ever since the emergence of the so-called modern age, it has been widely argued that in antiquity and especially during the so-called 'dark' Middle Ages, people firmly believed the Earth was flat. When Christopher Columbus proposed sailing westward to reach the East, he was often considered insane. The popular narrative suggests that most people feared he would fall off the edges of a disc-shaped world¹. However, although some individuals may have truly believed Columbus' ships would plunge into the void due to the Earth's supposed flatness, these people were largely in the minority. This belief was particularly rare among the educated, most of whom knew the Earth was not flat². If there ever was a time when a significant number of people believed the Earth was flat, it is today. While this is sad and concerning, the point I aim to highlight here is different. What interests me is how this erroneous belief quickly became a *classical* idea. It not only became an idea that was widely held, but it became one of the model-ideas, exemplary ideas, that supposedly proved its intended point; namely the intellectual backwardness of the ancients. But what does it mean to deal not with a classical error, but with the 'classic' as error?

This combination of error and 'classicalness' is very interesting. It seems to contradict everything the idea of 'classical' implies. The terms

1 Columbus did have critics. Their critique, however, was not related to the shape of the earth, but to the distance he was supposed to cover. Those who argued against Columbus' trip to reach the East via the West, simply argued that the distance proposed by the Genovese sailor was far greater than the known one. They were right.

2 See e.g. J. Burton Russell, *Inventing the Flat Earth. Columbus and Modern Historians*, Praeger, New York and London 1991; J. Burton Russell, *A History of Heaven. The Singing Silence*, Princeton University Press, Princeton NJ 1997, p. 22; U. Eco, *Serendipities. Language and Lunacy*, Columbia University Press, New York 1998, pp. 4-7.

‘classic’ and ‘classical’ are typically understood as representing the highest rank or quality. They are thus far from being associated with error or inaccuracy. Both words, indeed stem etymologically, from the Latin *classis*, which originally referred to an economic classification. It designated people according to their wealth and social rank in ancient Roman society. Over time, this concept evolved and came to represent something that simply serves and functions as a standard. In this view, the ‘classic’ or ‘classical’ was, and for many still is, a model to follow.

But how does this traditional view of the ‘classic’ hold up in reality? Is this belief accurate, or is it yet another illusion (like the flatness of the Earth) that we need to overcome? Is not the example we began with evidence of its inaccuracy, or is it merely an exception? And, as we will come to discover, the importance of examples (examples as such) will soon become clear. How, indeed, do examples and exemplarity relate to the, this, rule of the ‘classic’? In the following pages, we will closely examine the conventional belief that the ‘classic’ is a model to follow. We will do this by exploring, in an a-historical order, the ideas of the Italian philosopher Giorgio Agamben, then we will turn to Thomas Kuhn and, finally, to Michel Foucault. So, let’s begin our journey in the birthplace of the navigator we started with, Italy, and dive into the work of one of its most intriguing contemporary thinkers: Giorgio Agamben.

2.

That our exploration of the ‘classic’, ‘models’, and ‘examples’ begins with Agamben, and will then lead us to Kuhn and Foucault might have been guessed by those acquainted with so-called ‘Continental’ philosophy. The reason we turn to the works of these scholars, rather than others, lies in their ability to frame the ‘classic’ within the larger concept of the ‘paradigm’. By situating the ‘classic’ in the broader context of social, cultural, and scientific paradigms, we are afforded a more profound understanding of the term. With this in mind, let us turn to the Italian philosopher Agamben, whose work offers a crucial propaedeutic entry into the relationships between the concepts of ‘classic’, ‘example’, ‘model’, and ‘paradigm’.

Although Agamben acknowledges that his ideas on the paradigm stem from his studies of Foucault and Kuhn, as is quickly apparent in *The Signature of All Things*³, he aims to chart a slightly different course than his French and American predecessors. The reason we begin our discussion with Agamben – thus, in a sense, turning history upside down (or, at the very least, adopting an explicitly a-historical approach) – is that it is through Agamben's work that, firstly, the interconnectedness of the three concepts becomes clear, and, secondly, that they are connected and related in an almost perfectly paradoxical way. Indeed, it is only through Agamben's exploration of the meaning and etymological genealogy of the paradigm that we come to understand how the paradigm also functions as both an example and a model. As Agamben states, «it is impossible to clearly separate an example's paradigmatic character»⁴. We would add that the same is true for the model nature of both the example and the paradigm. But the relationship between these three concepts extends beyond merely being translations of one another (as in the case of paradigm and example) or signifiers (as the model is for both example and paradigm).

As Agamben continues his reasoning,

to give an example is a complex act which supposes that the term functioning as a paradigm is deactivated from its normal use, not in order to be moved into another context but, on the contrary, to present the canon – the rule [or, we could add, the model; K.K.P.V.] – of that use, which can not be shown in any other way⁵.

But even this is not the end of it, as we can read, «a paradigm actually presupposes the impossibility of the rule», or better, «the rule (if it is still possible to speak of rules here) is not a generality preexisting the singular cases and applicable to them, nor is it something resulting from the exhaustive enumeration of specific cases». And Agamben concludes, «it is the exhibition alone of the paradigmatic case that constitutes a rule, which as such cannot be applied or stated»⁶.

3 G. Agamben, *The Signature of All Things. On Method*, Zone Books, New York 2009.

4 Ivi, p. 20.

5 Ivi, p. 18.

6 Ivi, p. 21.

Basically, to render Agamben's somewhat contorted sentences clear, an example or a model, in their paradigmatic understanding, doesn't model or exemplify as one would ordinarily understand it. The ordinary operativity of an example or a model comports that something belongs to this or that paradigm by corroborating in one way or another a certain likeliness to the model or example of the paradigm, or simply by following the explicit rules for appertaining to this or that paradigm and that can be deducted from the model or example of this or that paradigm.

According to Agamben, what is at stake is not a verification of a conformity (of elements to this or that example or model to belong to this or that paradigm), but the creation and the production of new (paradigmatic-exemplary-model) meaning. All this then led Agamben, by means of a study into the Greek roots of the concept of the paradigm (it indeed being the Greek *para-deigma*), to affirm that the paradigmatic functioning of the example (and the model) is that of the constitution of something *new*; «new ensemble[s], whose homogeneity it itself constitutes»⁷. This is important for Agamben as it allows him to insist on the importance of the task of the philosopher in the reading and interpretation of history in its broadly understood meaning of a socio-political and cultural phenomenon. Because indeed, it is only the philosopher, who has a keen eye on the workings of the paradigms, to unveil and understand these paradigmatic new «series of phenomena whose kinship had eluded or could elude the historian's gaze»⁸.

3.

One of the most intriguing assertions in *The Structure of Scientific Revolutions*⁹ – if we continue with our a-historical approach and now turn to Thomas Kuhn¹⁰ – is the claim, which has sparked considerable

⁷ Ivi, p. 18.

⁸ Ivi, p. 31.

⁹ T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996.

¹⁰ I am aware that in theory I should first turn to Foucault and his more 'paradigmatic' work that is chronologically earlier than Kuhn's work. As this reading does not intend to follow a historical approach, it also does not intend to strictly follow an a-historical one. If anything, synchrony is the temporal concept that functions as the red thread in this text.

debate, that the primary tasks of scientists within a mature scientific paradigm – what Kuhn also calls the period of ‘normal science’ – consists of «mop-up work»¹¹. In other words, the fundamental operation of science during this phase – that is, science when it functions, and is functioning, as a paradigm – is puzzle-solving. This is the case because, for a paradigm to dominate, it does not need to anticipate or explain all the problems it may encounter. Rather, for a paradigm to be accepted as the best one to follow it needs only «seem better than its competitors»¹². Kuhn reinforces this point later when he insists that «we must recognize how very limited in both scope and precision a paradigm can be at the time of its first appearance» and that a paradigm’s success often lies in its «promise of success»¹³. Much work then is and remains to be done within the boundaries of these ‘promises’ of the prevailing paradigm. And the majority of this work thus consists mainly out of ‘simple’ puzzle solving and ‘mopping-up’.

For Kuhn, this is not something that is problematic, although he recognizes that it may be surprising to many, particularly those outside the scientific community. However, this simply reflects the nature of «mop-up work» within the context of normal science. As Kuhn elaborates, scientists in this phase aim little «to produce major novelties, conceptual or phenomenal»¹⁴. In fact, «normal science does not aim at novelties of fact or theory and», more importantly, «when successful, finds none»¹⁵. Novelties and innovations challenge the normal functioning of normal science, and often lead to a shift in, or, even worse, a change of the paradigm itself. Said provocatively, a successful and smoothly functioning paradigm is one in which all discoveries merely confirm what is already known.

In this context, the question of the rules – first encountered in our discussion of Agamben’s understanding of the paradigm – returns. Although historically impossible, Kuhn agrees with Agamben in broad terms regarding the relationship between paradigms and their rules. For Kuhn,

11 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, cit., p. 24.

12 Ivi, p. 17.

13 Ivi, p. 23.

14 Ivi, p. 35.

15 Ivi, p. 52.

as well, rules can only emerge from specific paradigmatic instances. As he wrote in the *Postscript* that was added to *The Structure of Scientific Revolutions* in 1969, «concrete problem-solutions» function as «exemplars»¹⁶. This means, as Aaron Preston accurately summarized, that the rules «serve as models of work *within* the paradigm by exemplifying how the relevant features of the paradigm-case can be abstracted and applied to other problem»¹⁷. It is thus through the knowledge and practical sharing of these rules, that operate as ‘exemplars/models’, that science in its normal state can function paradigmatically. It is through this sharing of concrete exemplars that normal science functions and unveils its ‘rules’. Thus, rules are considered and function exclusively intra-paradigmatic.

However, there are also other types of ‘rules’ that are important in Kuhn’s discourse. In fact, he wrote the aforementioned *Postscript* to address some of the confusions that had been identified in *The Structure of Scientific Revolutions*. These ‘other’ rules are foundational to, and for, the paradigms themselves¹⁸. What is most interesting about this second set of rules is that, for a paradigm to function within the framework of normal science, these «rules and assumptions need *not* be made explicit»¹⁹. Moreover, these rules – those that define the paradigm itself and allow it to function – must remain unexamined for the paradigm to operate effectively. In other words, the peculiarities of a given paradigm – why it enables a particular worldview rather than another (as Kuhn argues, paradigms shape our view of the world) – are not part of the problems it addresses. Indeed, when these foundational rules become part of the paradigm’s problems, the paradigm begins to unravel.

16 Ivi, p. 187.

17 A. Preston, *Analytic Philosophy: The History of an Illusion*, Continuum, London and New York 2010, p. 129. These last two sentences once again make clear how the concepts of paradigm, example, and model intertwine and play out their little game of identity in difference.

18 It is regarding this set of foundational and fundamental rules that Agamben seems to have left Kuhn, and, as we will come to see shortly, Foucault, behind. As a paradigm is fundamentally always future-oriented for Agamben (it is directed to new ensembles or new series of phenomena) these primary rules are no longer of importance (as they can be eliminated). One can see how the structuralist influence on Foucault and Kuhn has been left behind in the philosophical discourse at the time of Agamben’s writing. For what it matters, I, personally, believe a renewed interest in and reading of structuralism might give us again a firmer grip on understanding our strange times.

19 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, cit., p. 88.

This leads us to agree with Neil Levy's claim that accepting a paradigm is akin to adopting a dogmatic stance that «puts an end to debate about fundamentals»²⁰. However, this too should not raise particular concerns. Mop-up work and puzzle-solving do not require philosophical speculation about the foundational principles or axioms of paradigms. The sharing and transmission of exemplars presumes these fundamental rules are implicit, not critically questioned. As Kuhn remarked, «normal science usually holds creative philosophy at arm's length, and probably for good reasons»²¹.

4.

If our previous statements are correct, and our interpretations of Agamben and Kuhn have been accurate (albeit in a historically 'creative' way), then we are much closer to understanding the link between the classical and (in)accuracy or error. One final step is needed to complete the circle. This step concerns the concept of 'truth'. Can something be considered right within one paradigm but be wrong? Maybe just wrong, or less right, in another paradigm? And what are the implications of this?

These questions bring us to our final scholar, the French philosopher Michel Foucault. Several years after the publication of Kuhn's *The Structure of Scientific Revolutions*, Foucault's groundbreaking *The Order of Things*²² was published. Although Foucault does not use the term 'paradigm' in this volume (he did, however, frequently employ it in later works), it is difficult to overlook the fact that this work of archaeology centres on the functioning of paradigms as we have understood them thus far²³. The various epistemological fields or *epistemes* discussed

20 N. Levy, «Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences», in *Metaphilosophy*, 2003, 34(3), p. 292.

21 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, cit., p. 88.

22 M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Routledge, London and New York 2005.

23 Two prominent scholars of Foucault, Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, clearly indicate the importance of the idea of the paradigm in the work of Foucault. «He is now proceeding», they wrote, «through a description of discourse as the historical articulation of a paradigm, and approaching analytics in a manner that is heavily dependent on the isolation and description of social paradigms and their practical applications». H. Dreyfus and P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago University Press, Chicago 1983, p. 199.

throughout the work operate largely as Kuhnian paradigms (although encompassing more than just science). However, while Kuhn's work was mainly directed at describing how scientific practices within a paradigm are transmitted, requiring the foundational rules to remain unspoken, Foucault's archaeology is specifically concerned with uncovering these unspoken rules and examining their function. In fact, Foucault's archaeological analysis precisely seeks to discover

on what basis knowledge and theory became possible; within what space of order knowledge was constituted; on the basis of what historical a priori, and in the element of what positivity, ideas could appear, sciences be established, experience be reflected in philosophies, rationalities be formed²⁴.

Thus, Foucault's research during his so-called archaeological phase aims to delve into the foundational rules of the paradigms of the human sciences. This is the type of philosophy, as we noted at the end of the previous section, that is held at arm's length by 'normal' scientists as it makes them nervous. And, as the reactions to Foucault's work have shown – and continue to show – it has made, and still makes, them uneasy.

The nervous reaction of scientists to Foucault's archaeology, however, is not what interests us here. What is, is the role that truth plays in Foucault's work. That we turn to Foucault for this aspect within the broader context of a theory of paradigms – and, ultimately, the concept of the classical – is because, and notwithstanding the conviction of those who saw Foucault as a radical relativist, his work has always been fundamentally connected to the idea of 'truth'. This became explicitly evident in the final years of his life. His lectures at the Collège de France became now literally about the truth²⁵. But truth had always been central to his work. Some have even gone so far and claimed Foucault's entire project could be described as a 'history of truth'²⁶, or that truth

24 M. Foucault, *The Order of Things*, cit., p. xxiii.

25 His 1980-1981 lectures are entitled *Subjectivity and Truth*, and his final course from 1983-1984 is entitled *The Courage of the Truth*; and the lectures he held in-between are about the Greek concept of *parrhesia*, that is, the telling of the truth.

26 D. T. Deere, «Truth», in *The Cambridge Foucault Lexicon*, edited by L. Lawlor and J. Nale, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2014, p. 517.

serves as the red thread running through his entire oeuvre²⁷. That this interpretation is much closer to the truth (pun intended) than the portrayal of Foucault as a relativist and anti-truth philosopher is confirmed by Foucault himself, who insisted on several occasions that truth was, indeed, the central focus of his research²⁸.

Given that it is impossible to cover the full scope of how this central aspect runs through the entirety of Foucault's work, I want to focus on what I consider a particularly significant concrete example of how truth operates within the broader epistemological and paradigmatic context of his thought²⁹. This example is found in Foucault's inaugural lecture at the Collège de France, *The Order of Discourse*³⁰, and concerns the puzzling fact that 19th-century biologists and botanists failed to recognize the truth of what Austrian botanist Gregor Mendel was saying. What is most important here is that Mendel's theories were not seen by his contemporaries as erratic or obviously wrong. They did not perceive him as either telling the truth or expressing falsehoods. For them he was neither telling the truth nor expressing false things. As Foucault candidly states, «Mendel spoke the truth», but «he was not 'within the truth' of the biological discourse of his time»³¹. What he said simply made no sense. «Mendel was a true monster», Foucault notes, «which meant that science could not speak of him»³². His discourse, for his contemporaries, was like the infamous Chinese encyclopedia from Borges' story, with which Foucault begins *The Order of Things*. It provokes the same laughter that is a sign of the questioning of familiar landmarks

27 F. Gros, *Michel Foucault. Une philosophie de la vérité*, in *Michel Foucault. Philosophie. Anthologie*, edited by A. I. Davidson and F. Gros, Gallimard, Paris 2004, p. 11.

28 In an interview from 1976 he crassly claims that «j'ai beau dire que je ne suis pas un philosophe, si c'est tout de même de la vérité que le m'occupe». M. Foucault, «Questions à Michel Foucault sur la géographie», in *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Quarto Gallimard, Paris 2001, pp. 30-31. In a later interview he states that «tout ceux qui disent que pour moi la vérité n'existe pas sont des esprits simplistes». M. Foucault, «Le souci de la vérité», in *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Quarto Gallimard, Paris 2001, p. 1488.

29 Although Foucault admits that he drew this thought from Canguilhem, he clearly made it his own.

30 M. Foucault, «The Order of Discourse», in *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, edited by R. Young, Routledge, Boston 1981, pp. 51-77.

31 Ivi, p. 61.

32 *Ibidem*.

of one's thought and that, in the end, is a fundamental questioning of thought itself³³. Mendel's truth (because he was saying the truth for the 'generation' to come) simply did not belong to the *episteme* of his time.

Translating this into the Kuhnian language of paradigms, we can simply say that Mendel's scientific work did not fit into the scientific paradigm that was operative when he lived and wrote. Mendel's work was not mop-up work, it did not belong to the puzzle-solving nature of the scientific work in the times of normal science. In fact, Mendel's work was so outlandish, that it radically questioned the foundational rules of the ruling paradigm, causing it to crumble and disappear; becoming non-sensical in its turn. But up until that moment of sudden understanding/collapse, it was basically invisible. Kuhn converges here (a-historically) with Foucault. Where Foucault states Mendel was not in the truth, Kuhn claims that phenomena that don't fit the agenda of the reigning paradigm are simply not seen: «Indeed those [phenomena] that will not fit the box are often not seen at all»³⁴.

5.

Where does this all take us? Where does this discussion on paradigms, *epistemes*, not being within the truth, and invisibility lead us regarding the concept of the classical?

If all of this leads us somewhere, it is first and foremost to the realization that the concept of the classical can only have meaning within a paradigm. The classical, as the exemplary model, can only function *within* a paradigm or *episteme*. It seems to embody the quintessential example of mop-up work, the model for puzzle-solving. Or, more precisely, the classical represents the success promised by the paradigm, serving as the model for much of the mop-up work and puzzle-solving that remains to be done. Moreover, as the nature of the classical implies, this subsequent work is performed by aligning compliantly with the model, without the need for the model itself to reveal or prove its underlying rules and assumptions.

33 M. Foucault, *The Order of Things*, cit., p. xvi.

34 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, cit., p. 24.

The classical – to say it in a less Kuhnian and more Foucaultian way – is always ‘within the truth’ of the discourse of its time. It is always true (necessarily always with a lowercase t). But it is always only true *within...*, within a paradigm/*episteme*, within a certain epistemological field. Its truth is always just temporal and limited and, contrary to what one would expect from a concept so irruent, almost arrogant, is that it is not a critical concept at all. It does not question one’s thought; let alone does it question thought itself. It merely functions as a pragmatic and practical conformist applicability. As a model, as an example, the classical shows the extreme elements of ambivalence that we have encountered in precedence and that signs it in its most profound interiority. The classical is in a most basic way a profoundly contextual and partisan concept. To say it crudely, it does not matter if something classical is true or effective. It will always be, or have been, locally and temporarily true. But this is of little to no importance for the classical idea itself. What does matter is that it can only become classical when it fits the preconceptions of a dominant cabal.

If there is any solace (required?) in what I have attempted to demonstrate here, then it can be found in the following ambivalent (but maybe even ironically contradictory) understanding. If ever the critical disavowal of the concept of the classical that this text is proposing becomes accepted (should we dare say ‘classical’), then we have no quandaries acknowledging (obviously tongue-in-cheek) that what we have claimed here is...wrong.

Abstract

E se la concezione comunemente accettata del ‘classico’ fosse parziale? Se la sua funzione-modello non fosse quella che solitamente percepiamo? Forse nel concetto di ‘classico’ c’è di più di quanto pensiamo. Questo testo sfida la comprensione tradizionale del ‘classico’ come modello, proponendo che la sua funzione possa essere più limitata ed erratica di quanto comunemente riconosciuto. Attraverso un’analisi delle opere di Giorgio Agamben, Thomas Kuhn e Michel Foucault, il saggio esplora come i paradigmi plasmino la portata e i limiti del ‘classico’. Sostiene che la funzione del ‘classico’ sia più strettamente legata alla conformità e al pragmatismo che all’analisi critica o all’applicabilità universale.

What if the commonly held understanding of the ‘classic’ is partial? What if its model-function is not what we typically perceive? Maybe there is more to the concept of the ‘classic’ than we realize. This text challenges the traditional understanding of the ‘classic’ as a model, proposing that its function may be more limited and erratic than commonly acknowledged. Through an analysis of the works of Giorgio Agamben, Thomas Kuhn, and Michel Foucault, it explores how paradigms shape the scope and limitations of the ‘classic’. It argues that the function of the ‘classic’ is more closely related to conformity and pragmatism than to critical analysis or universal applicability.

Parole chiave

Agamben, classico, Foucault, Kuhn, paradigmi

Agamben, classic(al), Foucault, Kuhn, paradigms

LEOPARDI, ZOROASTRO E I DUE PRINCÌPI: TRA OROMAZE E ARIMANE

I parte

Giuseppe Savoca
Università di Catania

1. Le *Dissertazioni filosofiche* e Chateaubriand

Le *Dissertazioni filosofiche*, composte da Giacomo Leopardi nel 1811 e '12 come esercitazioni scolastiche (e pubblicate integralmente solo nel 1983, e poi nel 1993 in una edizione corredata di commento)¹, stanno alle origini del metodo compositivo ed espositivo del Leopardi adolescente e giovane, che sarà autore di opere più organiche come la *Storia dell'astronomia* (1813) e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). La loro importanza va misurata soprattutto come punto di partenza di tutto l'arco della produzione e della riflessione leopardiane in quanto qui si trovano, in embrione, e per certi aspetti anche chiaramente fissati, alcuni elementi di base del pensiero dello scrittore, formatosi nell'ambito di una cultura rigorosamente cristiano-cattolica. Come si sa, la sua prima conoscenza della filosofia moderna è avvenuta, diciamo *ex adverso*, sui testi degli apologisti cattolici.

Citazioni classiche e dottrinarie, non sempre di prima mano, costellano queste *Dissertazioni*, svolte ciascuna sulla base di un autore di riferimento, il quale però è solo raramente citato con un nome preciso. Molte delle sue fonti taciute sono state già individuate dall'attenta curatrice dell'opera, la quale dichiara come proveniente da una fonte non reperi-

1 G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Antenore, Padova 1995. Le *Dissertazioni* sono raccolte in cinque parti, tre datate 1811 e due 1812. Nella parte prima ci sono una *Dissertazione logica* e quattro *Dissertazioni metafisiche* (nell'indice dell'edizione, per una svista redazionale, queste risultano tre e non quattro perché vi manca il titolo della *Dissertazione sopra i sogni*), e la parte seconda è occupata da cinque *Dissertazioni fisiche*, e altre cinque, sempre *fisiche*, sono nella parte terza. La quarta parte presenta cinque *Dissertazioni morali*, mentre la quinta contiene tre *Dissertazioni aggiunte*: una di *Logica* e due di *Metafisica*. Avverto che per tutte le citazioni dalle altre opere di Leopardi, essendo queste pubblicate in varie edizioni per lo più affidabili, non darò indicazioni bibliografiche, limitandomi per le lettere ad indicare la data, mentre per lo *Zibaldone* aggiungo l'indicazione della pagina del manoscritto.

ta quella da cui Leopardi afferma di trascrivere, nella *Dissertazione sopra la virtù morale in generale* (1812), una elencazione delle «più famose leggi degli antichi legislatori, quali appunto da un moderno Scrittore vengon riferite»². In realtà in questo caso Leopardi trascriveva queste leggi antiche (*Leggi del Secondo Zoroastro, Leggi Indiane, Leggi Egiziane, Leggi di Minos, Leggi di Solone, Leggi primitive di Roma, Leggi de' Galli o de' Druidi, Leggi di Pitagora*) traducendole personalmente dal *Génie du Christianisme* (edizione del 1802) di Chateaubriand³.

Leopardi distingue le leggi in «naturali, Divine, e civili», ma l'elenco di quattro pagine da lui tradotto dal *Génie* potrebbe apparire in larga misura un riempitivo, tanto è vero che poi egli non discute queste leggi. E non può escludersi che egli abbia preso il pezzo da Chateaubriand per l'attrazione esercitata sul suo titolo di *Dissertazione sopra la virtù morale in generale* dall'aggettivo *morale* e dal sostantivo *vertu* di Chateaubriand (nel *Génie* il titolo *Des Loix morales, ou du Décalogue* è quello del capitolo quarto del libro secondo sulle *Vertus et loix morales*). Sembra comunque legittimo supporre che Leopardi abbia voluto introdurre un riferimento e un omaggio indiretti a un autore per lui di grande attualità, e che lo avrebbe suggestionato e anche ispirato negli anni seguenti, aprendogli orizzonti culturali europei. Leopardi adolescente tace il nome di Chateaubriand, forse anche riservandosi la possibilità di utilizzarlo ancora in seguito, come farà, ad esempio, e sempre senza nominarlo, nel progetto degli *Inni cristiani* del 1819, in *Alla primavera* e nell'*Inno ai Patriarchi*.

2. Le leggi di Zoroastro e quelle egiziane nelle *Dissertazioni*. Leopardi, i Persiani e Zoroastro

Trascritte le leggi, Leopardi si dedica alla illustrazione del tema dell'azione virtuosa e della virtù in sé. Ma, guardando al futuro sviluppo del suo pensiero, appare, credo, di un certo interesse prestare attenzione al primo punto (su undici) delle *Leggi del Secondo Zoroastro* (che precedono tutte le altre):

2 «Gli esempi delle leggi antiche “quali da un moderno Scrittore vengon riferite” hanno una fonte non reperita», in *Dissertazioni filosofiche*, cit., p. 253.

3 Ho dato conto della mia individuazione di questa fonte in *Su Leopardi e Chateaubriand: il «meraviglioso»*, in Aa. Vv., *Avere a cuore. Scritti in onore di Giovanni Salonia*, a cura di V. Conte e A. Sichera, Edizioni San Paolo, Milano 2019, pp. 317-321.

Il tempo non ha confini, egli è increato, è Creator del tutto. La parola fu sua figlia, e da questa poi nacquero il Dio del bene Oromaze, e il Dio del male Ariman.

[...] Mostra a' tuoi figli il bene, ed il male allorquando saran giunti al confine di un lustro⁴.

E al secondo punto (su otto) delle *Leggi Egiziane*:

Onef Dio del tutto, tenebre sconosciute, oscurità impenetrabile.
Osiride è il Dio buono, Tiffone il cattivo⁵.

Com'è evidente, queste due leggi antiche sono accomunate dal netto dualismo di bene e di male, impersonati da Oromaze e da Arimane nell'antica religione indoiranica (di cui fu predicatore e riformatore Zoroastro), e nella religione egiziana dal dio buono Osiride e dal dio cattivo Tifone. Occorre non dimenticare che questi nomi derivano dalla loro trascrizione greca (da cui poi quella latina) fattane, tra gli altri, da Platone, Erodoto e Plutarco. Cito solo Platone che, nell'*Alcibiade primo* (122a), fa dire a Socrate (rivolgendosi ad Alcibiade) che, presso i Persiani, il primo dei quattro pedagoghi reali («il più saggio») insegna al fanciullo reale «la magia di Zoroastro, figlio di Oromasdo, cioè il culto degli dei, e gli insegna pure l'arte di regnare»⁶.

4 *Dissertazioni filosofiche*, cit., p. 253. Questo l'originale da cui traduce Leopardi: «Le temps sans bornes et incréé est le créateur de tout. La parole fut sa fille; et de sa fille naquit Orsmus, dieu du bien, et Arimhan, dieu du mal», in *Génie du christianisme, ou Beautés de la Religion chrétienne*, par François-Auguste [questo il nome di battesimo nella prima edizione, al posto del più noto François-René] Chateaubriand, tome premier, Paris, Chez Migneret, 1802, p. 95.

5 *Dissertazioni filosofiche*, cit. p. 254. Nell'originale francese: «Cnef, dieu universel, ténèbres inconnues, obscurité impénétrable. Osiris est le dieu bon, Tiphon le dieu méchant», in *Génie du christianisme*, cit., p. 97. Onef delle *Dissertazioni* è un errore per Cnef, nome che si legge chiaramente nel *Génie* di Chateaubriand. Cnef si chiamava presso gli Egizi l'Essere supremo, raffigurato come un serpente con testa di spaviero e con in bocca l'uovo primigenio, dal quale nacque il mondo. Essendo molto simili graficamente la C e la O maiuscole, Leopardi può avere letto male il testo francese scambiando la C per O, ma è anche possibile si tratti, se non di un errore di stampa non corretto, di una svista di lettura da parte della studiosa del manoscritto leopardiano giacente tuttora presso la casa della famiglia Leopardi a Recanati.

6 Platone, *Opere complete*, vol. 4, traduzione di P. Pucci, Laterza, Bari 1971, p. 37. Alcuni traduttori, forse più opportunamente, rendono μαγείαν con «la scienza dei Magi». Il testo greco è: «ὧν ὁ μὲν μαγείαν τε διδάσκει τὴν Ζωροάστρου τοῦ Ὠρομάζου - ἔστι δὲ τοῦτο θεῶν θεραπεία - διδάσκει δὲ καὶ τὰ βασιλικά». Cita esattamente questo passo, condividendo la credenza che Zoroastro fosse figlio di Oromaze, il filosofo greco umanista Giorgio Gemisto Pletone (su cui al paragrafo successivo) negli *Oracoli Sibillini* (che contengono anche i *Magica Zoroastri oracula*, commentati da Pletone), nell'edizione in greco e in latino degli *Oracula Sybillina*, Amsterdam 1589, pp. 73-91 e 114-120.

In epoca moderna, com'è a tutti noto, è stato Nietzsche a riattualizzare la figura del «primo moralista» (secondo la sua definizione) che fu Zarathustra (nome persiano grecizzato in *Zoroastres*; e così in latino): «Zarathustra per primo ha visto nella lotta del bene e del male la vera ruota dell'ingranaggio delle cose»⁷.

Dal punto di vista storico e culturale è da escludere una conoscenza leopardiana diretta dei testi canonici dello zoroastrismo confluiti e tramandati nel libro sacro *Avesta*. Ugualmente da ritenere remota è la possibilità che Leopardi ragazzo si sia fatta un'idea dell'antica religione iranica, prima naturistica e politeista, e poi della riforma zoroastriana (monoteista) direttamente attraverso gli scrittori greci. È chiaramente attestato nello *Zibaldone* (e nella poesia dei *Canti*) un suo interesse costante per il mondo e per la lingua⁸ persiani, soprattutto in relazione alla plurisecolare lotta tra Persiani e Greci. Ma nello *Zibaldone* leggiamo anche (alla p. 4079) un giudizio sui *Persiani* di Eschilo («tragedia che ha per soggetto e per materia unica di pietà e di terrore i mali de' nemici della Grecia») che, riconoscendo nel grande poeta tragico un atteggiamento di rispetto per la grandezza persiana umiliata dai Greci, attesta una compassione dello stesso Leopardi verso quello sterminato impero dissoltosi e per tutti i vinti.

Zoroastro, vissuto probabilmente nel VII secolo a.C., viene da lì. Predicatore e profeta, fu certamente un riformatore dell'antica religione iranica che va sotto il nome di mazdeismo, dominato dal culto di Ahura Mazda, dio supremo, creatore del cielo e della terra, e principio del bene. Ad esso si oppone Angra Mainyu, dio del male, che però è destinato ad essere sconfitto. Alla vittoria di Ahura Mazda sullo spirito malvagio di Angra Mainyu seguiranno il giudizio finale e la resurrezione spirituale dei morti. Il vecchio dualismo indoiranico cedeva al monoteismo zoroastriano in cui Ahura Mazda è l'unico creatore universale, e quindi anche della luce e delle tenebre.

7 F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1981, p. 129.

8 Dallo *Zibaldone* (p. 954) sappiamo, ad esempio, che Leopardi giudicava «l'antica lingua persiana [...] purissima» citando puntualmente l'«Articolo del Monthly Magazine nello Spettatore di Milano 15. Ottob. 1816. Quaderno 62. p. 78-79. intitolato *Lingua Persiana. Parte straniera*».

Ahura Mazda, nome del dio buono in antico iranico, diventerà Ohrmadz in medio-iranico, e poi Oromazes in greco e in latino. Similmente l'antica forma Angra Mainyu diventerà Ariman (da cui il greco Areimànios e il latino Arimanius).

3. Lo Zoroastro di Giorgio Gemisto Pletone, Leopardi e la *Bibliotheca Graeca* di Fabricius

In Leopardi il nome Zoroastro (abbastanza ricorrente nella lirica e nella prosa italiane, da Petrarca e Ariosto a Metastasio e Parini), in aggiunta all'occorrenza delle *Dissertazioni*, ricorre altre cinque volte, ma solo nella sua produzione giovanile. Zoroastro infatti scompare dal vocabolario e dall'immaginario del Leopardi maturo, "liquidato" definitivamente nel 1816 come «Zoroastro inventor di scienza vana» nell'*Appressamento della morte* (Canto terzo, v. 50). Tornando indietro, dobbiamo registrare che nel 1813, nel primo capitolo della *Storia dell'astronomia*, Leopardi riferisce che «vogliono alcuni che un certo Zoroastro, figlio di Urania e di Mercurio, fosse un grande astronomo», e che «Suida parla ancora di un altro Zoroastro, astronomo egli pure, che viveva al tempo di Nino, re degli Assiri». Le stesse cose, con qualche variante grafica, egli ripete nella *Dissertazione sopra l'origine, e i primi progressi dell'astronomia* (1814) in cui riprende brevemente gli argomenti astronomici della *Storia*.

A queste occorrenze del nome si affianca quella degli "Zoroastriani" che compaiono nel titolo di una sua lettura che Leopardi registra nei cosiddetti Elenchi di lettura (il IV, «1. Giugno 1823.») in questa forma: «15. Gemisti Plethonis Compendium Zoroastreorum et Platoniorum dogmatum. ib. vol. 14.». Il riferimento è al volume XIV dell'opera bibliografica citata in maniera sintetica al n. 2 dell'Elenco con «Fabric. B. G.», e che è la grande *Bibliotheca graeca* (uscita ad Amburgo in 14 volumi tra 1705 e 1728) del letterato e filologo tedesco Johann Albert Fabricius. Di quest'opera risulta registrato nel *Catalogo della Biblioteca Leopardi* proprio il volume 14, ma con il titolo generale della serie di *Bibliotheca Graeca* e con la data erronea di 1718 al posto del corretto 1728⁹.

⁹ *Bibliotheca Graeca sive notitia scriptorum omnium Graecorum*, Hamburgi, 1718, vol. 14, in-4, in *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati*, Nuova edizione a cura di A. Campana, Olschki, Firenze 2011, p. 12.

Si trascrive qui la prima parte del titolo del tomo XIV che è: Jo. Alberti Fabricii, *Bibliothecae Graecae Volumen decimum quartum ultimumque, quo continentur Paralipomena quaedam* [...], Hamburgi, MDCCXXVIII.

Fabricius si era già occupato nei volumi precedenti di Gemisto Pletone (dedicandogli, ad esempio, 20 pagine nel volume X), e nello stesso frontespizio di questo XIV compaiono il nome di Gemisto Pletone e il titolo del suo *Compendium* nella forma esattamente trascritta da Leopardi nell'Elenco. Egli dunque, in quel periodo del 1823 stabilmente a Recanati, leggeva il breve *Compendium Zoroastreorum et Platoniorum dogmatum* (alle pagine 137-144: in greco e in latino nei paragrafi I-VI; solo in greco VII e VIII), in cui il filosofo (autore anche degli *Oracoli magici* dei discepoli di Zoroastro) sosteneva la conciliazione del pensiero di Platone e di quello di Zoroastro.

Leopardi, che a dodici anni aveva composto (in versi sciolti e in tre canti) il cristianissimo poemetto *I Re Magi*, cita poi i maghi di Persia, che, dice, Platone avrebbe voluto ascoltare se non ci fossero state le guerre d'Asia (*Zib.*, 265, 6 ottobre 1820); e certo egli sapeva che Pletone attribuiva le dottrine degli *Oracoli* ai «Magi discepoli di Zoroastro». Sicuramente poi conosceva anche i frammenti sopravvissuti del *Trattato delle leggi* (molto importante anche per il Rinascimento italiano), in cui Pletone (per Leopardi «caro in Italia, dove stette gran tempo e morì») riassume le dottrine di Zoroastro e di Platone, e ritiene Zoroastro il legislatore più antico (in concordanza con l'elenco di leggi delle *Dissertazioni*), oltre che il *priscus theologus* che aveva illustrato ai Persiani, e ai popoli antichi dell'Asia, la «trinità zoroastriana» di Ahura Mazda, Mitra e Arimane (risalente alla parte iranica dell'*Iside e Osiride* di Plutarco)¹⁰.

10 «Questa infatti è la legge di natura: che nulla entri nell'esistenza senza una causa, e, se il bene non può fornire una causa per il male, allora segue che la natura debba avere in se stessa la fonte e l'origine particolare, distinta, del male, proprio come ne ha una, tutta sua, del bene. 46. Questo fu il pensiero dei più nobili sapienti dell'umanità. Questi, infatti, credono che vi siano due principi divini, quasi rivali tra loro: l'uno artefice dei beni, l'altro dei mali. E c'è chi chiama il primo, migliore, "dio"; e il secondo, "dèmone": così, per esempio, il mago Zoroastro, di cui si narra che visse cinquemila anni prima della guerra troiana. Costui chiamava il primo Horomazes, l'altro Arimanios; e ipotizzava poi che l'uno somigliava, nel campo del sensibile, alla luce; e l'altro, al contrario, alle tenebre e all'ignoranza; e che tra l'uno e l'altro, intermedio, era Mitra, chiamato perciò dai Persiani "Mediatore". Zoroastro, dunque, ammaestrò il popolo a sacrificare all'uno con offerte votive e di grazia e all'altro con riti lugubri di deprecazione: pestano, per esempio, nel mortaio una certa erba detta "ómomi" e, al tempo stesso, invocano Ade e le tenebre; poi la mescolano a sangue di lupo sgozzato e la portano via, per gettarla in un luogo che non vede mai sole», *Iside e Osiride*, 45-46, in Plutarco, *Tutti i moralia*, testo greco a fronte, coordinamento di E. Lelli e G. Pisani, Bompiani, Milano 2017, p. 691.

Il nome di Mitra è ignoto all'opera leopardiana, e non abbiamo alcun elemento per ritenere che egli condividesse la costante attenzione e la centralità che Pletone riservava a Zoroastro. È cosa certa però la grande ammirazione che Leopardi nutriva per il maestro neoplatonico, di cui sulla fine del 1826, e a Recanati, «dilettato dalla sua bellezza» traduce dal greco l'orazione per «l'imperatrice Elena o Irene, morta poco innanzi», uscita quindi sul «Nuovo Ricoglitore» del febbraio 1827 col titolo *Discorso in proposito di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone e volgarizzamento della medesima*.

Il tema di questa orazione è, come si legge nel discorso leopardiano introduttivo, quello «principalmente dell'immortalità dell'anima». A questo argomento si aggiungono quelli del «Dio unico» e «sommamente buono» e l'altro della interpretazione (e forse della condanna) del suicidio di un essere umano, che, essendo «composto di due diverse essenze», col suo atto «spegne la natura mortale che è in lui, colla natura immortale». Sarebbe forse opportuno esplorare la possibilità che una traccia di questi ragionamenti di Pletone (plotiniano e neoplatonico insieme) sia rinvenibile nella discussione sul suicidio da Leopardi immaginata nello stesso 1827 nell'operetta morale sul *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. E credo non inutile annotare che, mentre nel *Catalogo della biblioteca di casa Leopardi* risulta solo il volume XIV (e ultimo) della *Bibliotheca Graeca* di Fabricius, nel IV Elenco Leopardi ne cita altri sei, e che troviamo nello *Zibaldone* (p. 2623, 6 settembre 1822) la citazione del tomo IV (anch'esso assente nel *Catalogo*):

Restano anche oggi le lingue asiatiche antiche, o dialetti derivati da quelle, o composti di quelle e d'altre forestiere, come dell'arabica ec. E v. ciò che s'è detto altrove di Giuseppe Ebreo, e Porfirio Vit. Plotini c. 17. nel Fabric. B. G. t. 4. pp. 119-120.

Sottolineo questo particolare solo per evidenziare l'attenzione di Leopardi verso lo “zoroastriano” Porfirio filosofo e biografo di Plotino, e per rilevare che proprio nella *Plotini vita, ejusque librorum feries, Porphyrio auctore* citata nello *Zibaldone* (e usata da Leopardi adolescente nel 1814 per il commento filologico intitolato *Porphyrii de vita Plotini et ordine librorum eius*) il personaggio di Zoroastro appariva tre volte¹¹. Ma va

11 J. Alberti Fabricii, *Bibliothecae Graecae Libri IV, pars altera*, Amburgo 1711, pp. 118-119.

anche osservato che negli scritti di Leopardi non c'è luogo che possa farci intravedere commenti alla lettura del *Compendium* o un qualche suo giudizio sul mitico personaggio che era Zoroastro.

4. L'*Historia religionis veterum Persarum* di Thomas Hyde in Leopardi

Il sospetto che Leopardi sia rimasto fermo alla condanna dello «Zoroastro inventore di scienza vana» (fatta nell'*Appressamento della morte*) è avvalorato dalla scomparsa nei suoi scritti di questo «figlio di Oromaze», molto presente nelle letterature antiche e presso gli eruditi e filosofi moderni da lui frequentati. Che egli conoscesse la varia letteratura che si era occupata del riformatore persiano lo desumiamo anche dal fatto che da ragazzo aveva letto, e citato ripetutamente, nella sua *Storia dell'astronomia* (e nella *Dissertazione* seguente), un'opera in latino in cui di Zoroastro si parla continuamente, con richiami frequenti alla letteratura grecolatina e agli scritti in lingua persiana che riguardano le religioni dell'antichità, e il Cristianesimo anche moderno.

Si tratta di quella che Leopardi (nel capitolo I della sua *Storia dell'astronomia*) cita correttamente come *Historia religionis veterum Persarum* di Thomas Hyde, uscita a Oxford nel 1700 (opera assente dal *Catalogo dei libri di casa*). Stando al nutritissimo frontespizio, che assomiglia a un sommario, il titolo leopardiano andrebbe integrato (dopo *Persarum*) con «eorum Magorum» (cioè, «Storia della religione degli antichi Persiani e dei loro Magi»). Va messo anche in rilievo (sempre dal seguito del titolo, e con la stessa caratteristica tipografica) che nel libro è compresa una *Zoroastris vita*. E, chiedendo venia per la pedanteria, si segnala che sempre nel frontespizio, anche se in carattere più piccolo, tornano i Magi e Zoroastro in quanto vi si legge che nell'opera è incluso il «Magorum Liber Sad-Der (*Zoroastris Praecepta seu Religionis Canones continens*)».

Dalle citazioni che Leopardi fa dell'eccellente libro di Hyde (rinomato professore, tra l'altro, di ebraico e di lingue orientali, compreso il persiano) si deduce che egli era interessato soprattutto alla componente astronomica dell'*Historia religionis veterum Persarum*. Ma negli stessi capitoli richiamati da lui, l'autore inglese tratta spesso di Zoroastro, e lo fa colle-

gando i temi astrali e celesti a quelli filosofici e religiosi della luce e delle tenebre. E così, già nel primo capitolo, egli presenta così il persiano:

Questo Zoroastro fu Riformatore della Religione medo-persiana, e diede sue nuove spiegazioni sulla Luce e sulle Tenebre, fissando sin dalla storia della Creazione come della Religione questi due Principi, insieme a molti altri che vengono insegnati nei suoi scritti¹².

E poi nel sommario premesso al capitolo IX scrive:

I due primitivi Principi dei Persiani, uno eterno, l'altro creato; con un nome dell'uno e dell'altro. Zoroastro li chiamò Luce e Tenebre, intendendo Dio e il Diavolo¹³.

Nel corso del libro Hyde afferma che, fra gli Indopersiani, gli eretici e i Manichei, ci sono dei Magi Dualisti, i quali «affermano la coeternità del Diavolo» e

ritengono la Luce e le Tenebre, ossia Dio e il Diavolo, due Principi coeterni, al contrario dei Magi che affermano la Luce eterna e le Tenebre create. Questi furono quelli che affermano che Oromaze e Arimane sono due dèi, come dice Plutarco in *Iside e Osiride*¹⁴.

La distinzione tra un principio “eterno” (quello del bene) e uno “creato” (quello del male) è fondamentale, nell'ambito di ogni discussione sui due principi, perché segna lo spartiacque tra gli “eretici” (come alcuni Magi, i dualisti assoluti e i Manichei), che sono per la “coeternità” del principio del bene e di quello del male, e gli “ortodossi” (compresi i Magi zoroastriani), che credono nella bontà infinita di Dio e nella sconfitta finale del male.

12 «Iste Zoroastres fuit Religionis Perso-Medicae Reformator qui novas suas Lucis et Tenebrarum explicationes dedit, haec duo Creationis Historia ut Religionis Principia statuens, cum multis aliis quae suis locis docebuntur», in T. Hyde, *Historia religionis veterum Persarum*, Oxford, 1700, p. 16.

13 «Persarum primitiva Principia duo, unum aeternum, alterum creatum; cum utriusque nominibus. Haec Zoroastres vocavit Lucem et Tenebras, intelligendo Deum et Diabolum», ivi, p. 162.

14 «*Dualistae* Diaboli coaeternitatem asserunt [...]. Lucem et Tenebras seu Deum et Diabolum statuunt duo Principia coaeterna, in contrarium Magorum qui Lucem aeternam et Tenebras creatas ponunt. Isti tales fuerunt, qui Oromazen et Arimanium duos esse Deos asserunt, ut Plut. lib. de Iside et Osir», ivi, p. 164.

Da Hyde Leopardi avrebbe potuto dunque apprendere che i sostenitori dei due principi si potevano chiamare “dualisti”, e che coloro che consideravano luce e tenebre “coeterne” (significate dall’opposizione tra Oromaze e Arimane, e tra Osiride e Tifone), e come divinità alla pari, erano da considerare eretici, in quanto la luce (il bene identificato con il Dio unico) è eterna, e le tenebre sono state create da Dio.

5. I dualisti e il dualismo di Hyde e di Valsecchi, e le parole assenti in Leopardi

È opinione diffusa, tra gli storici della filosofia e tra quelli delle lingue, che il termine “dualismo” risalga all’opera di Hyde, e cioè all’anno 1700. Abbagnano indica addirittura capitolo e pagina dell’*Historia* in cui esso sarebbe apparso¹⁵. Ma in realtà Hyde mai adopera il termine come sostantivo (che in latino tardo potrebbe essere *dualismus*), ma usa la parola *dualista* e il simile aggettivo (*dualistae*, *dualistarum*, *dualistas*), e una volta parla di *dualitas* (riferita all’opposizione tra Luce e Tenebre, e tra Dio e il Diavolo Arimane)¹⁶. Che il termine sia probabilmente a lui antecedente potrebbe dedursi dal fatto che la prima volta che Hyde usa *Dualistae* precisa in parentesi «ut vocantur», e cioè «come sono chiamati» (ovviamente da altri)¹⁷.

Per gli usi italiani di *dualismo* e *dualista* va segnalato che Cortellazzo e Zolli li datano rispettivamente al 1797 e al 1767¹⁸; ma queste date vanno arretrate entrambe al 1765, in cui apparve l’opera di Valsecchi sui *Fondamenti della Religione*.

Quanto a Leopardi va tenuto presente che in lui sono assenti parole come “coeterno” e “coeternità”, “dualisti” e “dualismo”, e che egli, se

15 «Il termine fu coniato nel sec. XVIII (compare la prima volta, in Thomas Hyde, *Historia religionis veterum Persarum*, 1700, cap. IX, p. 164)», in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Tea, Torino 1993, p. 268.

16 *Historia religionis veterum Persarum*, cit., p. 16. Ivi, cap. 22, p. 295.

17 Ivi, cap. 1, p. 26.

18 «**dualismo**, s. m. ‘concezione filosofica che si appella a due principi opposti e irriducibili’ (1797 D’Alb.) [...] **dualista**, s. m. ‘seguace d’una concezione dualistica’ (“*dualisti* è il nome che veniva dato a coloro i quali sostenevano esservi nel mondo due principj eterni e necessari”: 1767, *Dizionario dell’eresie*, Venezia, II 267) [...] *Dualismo* è il “lat. mod. *dualismus* in T. Hyde, *Historia religionis veterum Persarum*, 1700” (Migl. *Onom.*)», in M. Cortellazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2/D-H, Zanichelli, Bologna 1980, p. 366. Queste due parole sono assenti nel *Dizionario etimologico italiano*, II, di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, Barbera, Firenze 1951.

nelle *Dissertazioni* non menziona Hyde (che parla della religione persiana, di Zoroastro e dei dualisti), in esse cita e segue fedelmente la rigorosa ortodossia cattolica del padre domenicano Antonio Valsecchi (professore di Teologia all'Università di Padova). Egli lo legge a casa sin dall'infanzia e lo definisce «un moderno prestantissimo Autore» dell'opera *Dei Fondamenti della Religione e dei fonti dell'empietà*, e lo apprezza come «validissimo persecutore della incredulità»¹⁹ e dei «nemici della nostra credenza», i quali «tal fiata si fan Deisti; tal altra Dualisti; ora Pirronici, e finalmente Ateisti»²⁰; ad essi

solo uno stravolgimento di ragione può far abbandonare il sistema della Religione intorno alla Provvidenza, e all'origine del male, per abbracciare il *Dualismo*, o sia l'Ipotesi dei due Principj ripugnante in se stessa, e che alla spiegazione de' fenomeni nulla giova²¹.

È facile immaginare che Valsecchi, con le sue confutazioni sistematiche del pensiero dei “Libertini” (fra i tanti, Rousseau, Voltaire, Hobbes, Locke, Diderot, Holbach, e soprattutto Bayle, su cui si veda la seconda parte di questo saggio), ha dato a Leopardi i primi suggerimenti per accostarsi alla filosofia moderna. Ma anche al livello “infantile” delle *Dissertazioni* il suo lettore non ne condivide l'acredine verso i “nemici”. Più in profondo, e anche nel futuro, egli non accetta del domenicano le parole «coeterno», «coeternità», «dualista», «dualismo», anche se queste e i loro derivati sono abbastanza frequenti nelle opere degli altri apologisti cattolici, e ricorrenti negli scritti dei liberi pensatori come Dupuis e Bayle.

Sui motivi di questa censura del Leopardi si può ipotizzare una sorta di suo silenzio di condivisione nella condanna del dualismo assoluto di bene e male come “eterni” o “coeterni”, come pure, all'opposto, un'adesione alla convinzione di chi giudicava che nella lotta “eterna” tra bene e male vicesse il male. È questa seconda posizione ad essere maggiori-

19 *Dissertazioni filosofiche*, cit., p. 325.

20 A. Valsecchi, *Dei Fondamenti della Religione e dei fonti dell'empietà*, libri tre, seconda edizione, vol. III, Padova, 1767, p. 219. Questa è l'edizione posseduta da Leopardi nella biblioteca di casa, ma la prima edizione risale a due anni prima, e cioè al 1765. La citazione corrisponde identica alla stessa p. 219 della prima edizione, e così le altre.

21 Ivi, pp. 237-238. Identità di pagine nel III volume del 1765.

taria nella critica e nei lettori leopardiani, soprattutto sulla base di una valutazione parziale e univoca della famosa riflessione bolognese dell'aprile 1826 sul «Tutto è male» (*Zib.* 4174-5), e dell'incompiuto inno *Ad Arimane*. La mia posizione è quella di considerare più aderente ai fatti e ai testi e alla storia di Leopardi il suo silenzio come un rifiuto della parificazione tra principio buono e principio cattivo.

Abstract

Il presente contributo costituisce la prima delle due parti che compongono un saggio più ampio nel quale viene considerato il pensiero di Leopardi in riferimento ai principi di bene e male presenti nella religione iranica ed egiziana e alla figura di Zoroastro.

Il lavoro insiste soprattutto sulle *Dissertazioni filosofiche* (1811-1812), uno scritto giovanile nel quale sono già ravvisabili alcuni elementi centrali anche del successivo sviluppo del pensiero di Leopardi. Questa prima parte del saggio mette in luce le tracce rilevabili negli scritti leopardiani delle opere di Chateaubriand, Gemisto Pletone, Hyde e del domenicano Valsecchi. Sottolinea inoltre l'assenza in Leopardi dei termini dualismo e coeterno (presenti, per essere condannati come eretici, nei testi di alcuni apologisti cattolici), per concludere interpretando la posizione di Leopardi come un rifiuto della parificazione tra principio buono e principio cattivo.

The present paper constitutes the first of two parts which compose an essay in which Leopardi's thought is considered in reference to the principles of good and evil present in Iranian and Egyptian religion and the figure of Zoroaster. This work focuses primarily on the *Dissertazioni filosofiche* (1811-1812), a youthful writing in which some central elements of Leopardi's subsequent work are already present.

This first part of the essay highlights the traces detectable in Leopardi's writings of the works of Chateaubriand, Gemistus, Plethon, Hyde, and the dominican Valsecchi. Furthermore, it underscores Leopardi's absence of the terms dualism and coeternal (present, to be condemned as heretical, in the texts of certain Catholic apologists), concluding by interpreting Leopardi's position as a rejection of the equalization between the principle of good and the principle of evil.

Parole chiave

Leopardi, Zoroastrismo, dualismo, filologia

Leopardi, Zoroastrism, dualism, philology

MERLEAU-PONTY

Daria Baglieri

Università di Catania - Julius-Maximilians-Universität Würzburg (JMU)

Introduzione

L'intera opera di Merleau-Ponty costituisce un luogo della storia della filosofia particolarmente fecondo per l'atteggiamento critico e insieme sempre aperto nei confronti delle scienze naturali, verso i cui risultati non si pone come semplice sguardo d'insieme, ma propone in più una rifondazione *teoretica*, riconducendole al terreno dell'esperienza originaria che è l'intreccio di *essere* e *tempo*. Finché le scienze definiranno i loro oggetti di studio a partire dal «pregiudizio di un universo in sé perfettamente esplicito»¹, i loro risultati non saranno che «*paramythia*»², cioè falsi miti sulla soggettività, sul corpo, sul mondo e sul tempo.

Collocandosi con ciò in continuità con le critiche mosse da Husserl nelle *Ricerche logiche* e ne *La crisi delle scienze europee*, Merleau-Ponty assume una posizione olistica e antidualistica da opporre a quelli che nella *Fenomenologia della percezione* (1945) egli chiama i «pregiudizi classici» dell'empirismo di alcune correnti della psicologia (come il comportamentismo di Watson, l'associazionismo di Thorndike e la riflesso-logia di Pavlov³), della fisiologia di von Helmholtz, e all'intellettualismo di stampo kantiano che reggeva ad esempio l'impianto della psicologia genetica di Piaget. Peraltro, come la fenomenologia di Husserl si era

1 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945], trad. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 79.

2 Ivi, p. 59.

3 In questa opposizione è inoltre implicita la critica alla nozione meccanicistica di «arco riflesso» come reazione *non mediata* tra stimolo e muscoli motori. Le indagini sul condizionamento e sui nessi stimolo-risposta sono infatti condotte in laboratori, cioè in ambienti artificiali che non permettono di osservare la spontaneità del vivente. Isolando il vivente dal contesto, la concezione meccanicista delle reazioni stimolo-risposta non tiene conto della struttura del sistema nervoso, che è invece sempre soggetto a una molteplicità di stimoli e impegnato a farne una selezione per mantenere l'orientamento e gli equilibri fisiologici. Questo significa alterare non solo i risultati della ricerca ma anche – soprattutto – la struttura stessa dell'organismo, non di rado inducendone la sofferenza. Cfr. L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012, p. 19: «Animali sottoposti a questo genere di condizionamento in effetti mostrano anche, dopo un certo periodo di tempo, di sviluppare reazioni patologiche».

costituita nella dialettica di eredità e opposizione con una precisa psicologia, cioè quella *empirica* o “senz’anima”, di Brentano, del pensiero di Merleau-Ponty è ineliminabile il rapporto con la *Gestaltpsychologie* (“psicologia della forma”, lett. ‘configurazione’ figura-sfondo) di Köhler e soprattutto di Goldstein. Di questo orientamento è indispensabile tenere presente il principio fondamentale per cui la percezione è una ‘forma’ o struttura internamente organizzata, quindi una relazione tra elementi il cui *insieme*, e non la giustapposizione, è significante: il tutto, infatti, non è *più* della somma delle sue parti, come spesso si travisa, in accezione erroneamente quantitativa, l’idea di *Gestalt*, ma ha «un significato diverso»⁴ da tale somma. La forma, quindi, è sempre a carattere precipuamente *semantico*, ed è in questa chiave che Merleau-Ponty articola la sua analisi del rapporto tra coscienza e natura e tra corpo e mondo.

La continuità del vivente

Già dallo scritto del 1934 su *La natura della percezione* Merleau-Ponty individua il luogo di questa rifondazione nella percezione, la quale, spogliata dai pregiudizi scienziati, è definita non come l’atto di presa da parte di un soggetto su un mondo che gli si contrappone come oggetto [*Gegenstand*], ma come *relazione* tra la soggettività esperiente che partecipa del mondo come punto di vista interno, o meglio, *inerente*, a esso. Così intesa, essa è la modalità privilegiata di manifestazione della realtà, e perciò un *fenomeno* fondamentale, da indagare ulteriormente. Tra lo scritto su *La natura della percezione* e la *Fenomenologia della percezione* (1945) si colloca la prima delle due tesi dottorali di Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento* (1942). Quest’opera ha ad oggetto proprio la forma, o legge essenziale dell’organizzazione del movimento e della percezione intrinseca al *vivente*.

Per gli esseri viventi in generale, il comportamento si struttura a partire dalla dinamica di equilibri turbati e ristabiliti per fronteggiare le sfide ambientali. Ciò fa del comportamento un processo, cioè una forma essenzialmente temporale e incarnata, perciò l’organizzazione della percezione è *metastabile*, temporanea come la stessa carne. Per quanto riguarda l’uma-

4 F. Perls, *L’Io, la fame, l’aggressività. L’opera di uno psicoanalista eretico che vide in anticipo i limiti fondamentali dell’opera di Freud* [*Ego, Hunger and Aggression*, 1941¹, 1945², 1969³], trad. M. Polito e M.C. Fabris, Franco Angeli, Milano 2009 (1995¹), p. 35.

no, esso emerge a un certo punto del processo di autodifferenziazione della natura, nella quale appare come forma vivente dal carattere specificamente semantico: «emerge un comportamento che esprime gli stimoli per sé, che si apre alla verità e al valore delle cose, e tende all'adeguazione del significante e del significato, dell'intenzione e di ciò che essa intenziona. Qui il comportamento non ha più semplicemente un significato, è esso stesso un significato»⁵. Il "significare"⁶ di questa forma di vita – qui sinonimo di "struttura di comportamento" – risiede nella *coscienza* come possibilità del *virtuale*, che è «la capacità di orientarsi in rapporto al possibile, al mediato, e non in rapporto a un ambiente limitato»⁷, la capacità di cogliere le possibili variazioni del reale ponendosi a una certa distanza da esso.

In tal modo è il possibile a fondare il reale, cioè è la possibilità stessa che qualcosa possa tramutarsi nell'altro da sé in virtù di una *prospettiva* (su)⁸ di sé, a fondare la realtà del suo essere, il suo più proprio modo di esistere. Tale è la forma di vita umana, la quale ha proprio nella percezione questa possibilità di predelineare il senso – nella duplice accezione di significato e orientamento – degli eventi, i quali quindi in una certa misura possono essere previsti, e in altra misura mantengono un mar-

5 M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento* [*La Structure du comportement*, Paris 1942], a cura di A. Scotti, pref. R. Rochi, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. II.III.A.

6 L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., p. 17: «tra stimolo e risposta non vi è una causalità di tipo lineare ed estrinseca, ma un rapporto più complesso, "circolare" (M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, cit., p. 39), per cui in qualche modo l'organismo predetermina, non certo il singolo stimolo, ma il "campo" di possibilità entro cui può poi realmente aver luogo un qualche determinato stimolo, [...] la struttura del comportamento [è] una compagine di *senso*».

7 M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, cit., p. III.III.2. La lettura dell'intero passo chiarisce ancor meglio non solo il concetto di "virtualità" qui in gioco, ma la fondamentale continuità dell'umano con la sua natura, pure in questa possibilità di prenderne le distanze: «Ciò che definisce l'uomo non è la capacità di creare una seconda natura – economica, sociale, culturale – al di là della natura biologica, ma piuttosto la capacità di superare le strutture create per crearne altre. E questo movimento è già visibile in ciascuno dei prodotti particolari del lavoro umano. [...] Questo potere di scegliere e variare i punti di vista gli consente di creare strumenti non sotto la pressione di una situazione di fatto, ma per un uso virtuale, e in particolare per fabbricarne altri. Il senso del lavoro umano è dunque quello di riconoscere, di là dall'ambiente attuale, un mondo di cose visibili per ogni Io in una molteplicità di aspetti, l'appropriazione di uno spazio e di un tempo indefiniti, e si potrebbe facilmente mostrare come il significato della parola o quello del suicidio e dell'atto rivoluzionario sia il medesimo. Questi atti della dialettica umana rivelano tutti la medesima essenza: la capacità di orientarsi in rapporto al possibile, al mediato, e non in rapporto a un ambiente limitato».

8 Mutuo con questa parentesi l'espedito sartriano della *conscience* (*de*) *soi* per indicare, come emergerà più avanti, che l'umano può guadagnare con la *riflessione* una prospettiva "su" di sé, e tuttavia questo non è che un mutamento dello sguardo perché l'umano "si sa" già implicitamente, percependo in ogni momento la collocazione di ogni suo punto e fase nello spazio e nel tempo.

gine di imprevedibilità. Se per gli esseri viventi in generale «avere un corpo significa unirsi a un ambiente definito», per l'animale umano in particolare vuol dire anche «confondersi con certi progetti e impegnarsi continuamente»⁹. Pertanto, l'animale umano nella sua specificità è «un insieme di significati vissuti che va verso il proprio equilibrio»¹⁰.

Un aspetto interessante di queste riflessioni è che Merleau-Ponty afferma con chiarezza che «la coscienza sperimenta a ogni istante la sua inerenza a un organismo»¹¹ come corpo proprio, ma è anche quella specifica forma di vita capace di «considerare reciprocamente il suo proprio corpo come un oggetto tra gli oggetti»¹². Contro l'oggettivazione dei corpi vissuti si è stati soliti insistere sul fatto che l'uomo non solo *ha* un corpo da controllare e manipolare, ma *è* il suo corpo, dove si stratifica il vissuto, e sotto questo punto di vista Merleau-Ponty condivide con Husserl l'idea che con l'avvento della scienza moderna «mentre il corpo vivente diveniva una esteriorità senza interiorità, la soggettività diveniva una interiorità senza esteriorità, uno spettatore imparziale»¹³. Tuttavia, ne *La struttura del comportamento* questa sorta di inversione

9 Id., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 130.

10 Ivi, p. 218.

11 Id., *La struttura del comportamento*, cit., p. IV.II.2.

12 Ivi, p. II.III.A.

13 Id., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 99. Il passaggio è degno di nota anche perché da esso emerge un'importante linea di continuità tra «le fenomenologie» di Husserl, Merleau-Ponty e Ricœur rispetto all'idea che con la «chiarificazione» scientifico-sperimentale del mondo si sia «oscurata» partecipazione del soggetto alla sua costituzione. Già Husserl, infatti, scriveva nella *Crisi* che «Galileo, lo scopritore della fisica e della natura fisica [...] è un genio che scopre e insieme occulta. Egli scopre la natura matematica, l'idea metodica [...]. Tutto ciò è una scoperta e insieme un occultamento [del]le verità della vita pre- ed extra-scientifica» (E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* [*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1936], a cura di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 52-53). Di questo stesso tenore, e sempre di impronta husserliana, è un il passo in cui Merleau-Ponty sottolinea, peraltro rifacendosi anche alle *Ricerche logiche*, che «[l]e vedute scientifiche [...] sono sempre ingenuie e ipocrite, perché sottintendono, senza menzionarla, l'altra veduta – quella della coscienza – per la quale originariamente un mondo si dispone attorno a me e comincia a esistere per me. Ritornare alle cose stesse significa ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza di cui la conoscenza *parla* sempre, e nei confronti del quale ogni determinazione scientifica è astratta, segnitiva e dipendente, come la geografia nei confronti del paesaggio in cui originariamente abbiamo imparato che cos'è una foresta, un prato o un fiume» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 17. Su questa traccia e quella di Merleau-Ponty, Ricœur scrive in seguito, proprio nell'opera dedicata ai concetti e al metodo della fenomenologia, che Galileo, «en découvrant le monde comme mathématique appliquée, l'a recouvert comme œuvre de la conscience» (P. Ricœur, *À l'école de la phénoménologie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2004, p. 48).

intende mettere in evidenza che l'uomo non solo è un corpo in quanto fondamentalmente animale – delineando sin da qui il passaggio dalla fenomenologia della corporeità all'ontologia della carne – ma inoltre *ha* un corpo, ossia nel vivere anzitutto soggettivamente il suo corpo può sempre farne un oggetto, come gli altri animali non fanno. In riferimento al corpo, il mutamento guadagna stabilità e ogni ulteriore relazione è possibile: il corpo *istituisce*¹⁴ il senso dell'esperienza.

Il corpo e il mondo: spazialità, *chair*, intenzionalità

Sul concetto di corporeità come *apertura semantica* si sviluppa l'intero edificio della *Fenomenologia della percezione*. Occorre immediatamente specificare che questo titolo non si rifà al rapporto, pure strettissimo, con le teorie, i concetti e le opere di Husserl. Quanto al metodo, mentre in Husserl l'*epoché* mette tra parentesi il mondo per accedere alla coscienza trascendentale, per Merleau-Ponty non si dà comprensione delle strutture dell'esperienza prescindendo, sia pure per un momento, dall'immersione nel mondo. Di conseguenza, se per Husserl la percezione è un atto *tetico* della coscienza, che cioè “pone” qualcosa innanzi sé, Merleau-Ponty la intende sostanzialmente come modalità di *trovarsi*, o *être-au-monde*. Non *nel* mondo nel significato dell'*In-der-Welt-sein* di Heidegger, bensì *al* mondo in quanto essere rivolto, teso, «votato»¹⁵ *ab origine* al mondo.

L'esperienza, così, non coincide con l'attività cognitiva di un soggetto, venendo a essere l'inserimento e l'azione nel «sistema Io-l'Altro-le cose»¹⁶: non un insieme di oggetti dinanzi a me, ma ciò che *io vivo*, «un tessuto

14 Questo concetto, che pervade l'intera produzione di Merleau-Ponty, è appena delineato, e dunque implicito, ne *La struttura del comportamento*, nella concezione dialettica dell'organizzazione delle forme di vita. Il termine, che Merleau-Ponty riprende dallo Husserl de *La crisi delle scienze europee* [*Stiftung*], indica in generale «la prima apprensione dell'essere o del valore, apprensione di cui la conoscenza e l'azione non avranno mai finito di esaurire la ricchezza concreta e di cui rinnoveranno ovunque il metodo spontaneo» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 182). Sebbene il concetto riceva molteplici formulazioni nel corso della produzione, l'«istituzione» si può in generale definire come «la modalità di attuazione di una processualità non lineare, presente già nella natura, e articolata in modi plurali e di complessità crescente» (L. Vanzago, «*Stiftung*. L'istituzione come concetto ontologico nello sviluppo della filosofia di Merleau-Ponty», in *Fenomenologia e realtà. Scritti in onore di Stefano Besoli*, V. Costa, S. Galanti Grollo, L. Guidetti, E. Mariani (a cura di), Mimesis, Milano-Udine 2024, p. 447 [447-460]).

15 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 19.

16 Ivi, p. 101.

solido»¹⁷, il *textus* nel quale io stesso trovo il mio senso così come ogni elemento trova il suo significato nella *Gestalt* cui appartiene. L'obiettivo ultimo dell'indagine di Merleau-Ponty è quindi il coglimento della vita irriflessa della coscienza, la dimensione carsica, non consapevole ma non per questo estrinseca, della coscienza, che è *fondativa* della coscienza stessa.

Questa vita irriflessa accade proprio nella "gettatezza" della coscienza, in quel volgersi della coscienza all'altro da sé. Ma questo significa sostenere che la coscienza reca una dimensione di *alterità costitutiva* che è indispensabile indagare ai fini di ogni ulteriore esplicitazione del senso dell'esperienza: «la riflessione radicale è coscienza della propria dipendenza nei confronti di una vita irriflessa la quale è la sua situazione iniziale, costante e finale»¹⁸. Una simile situazione non può essere indagata che a partire dal corpo, il quale «è il nostro mezzo generale per avere un mondo»¹⁹ in quanto motilità e relazione, centro d'invarianza prospettica, abitudine e novità e, in definitiva, possibilità e condizione dell'apertura del «*campo fenomenico*»²⁰.

In contrapposizione al mondo grigio e frammentario delle scienze, il campo dell'esperienza – che Merleau-Ponty chiama anche, con plastica lucidità, lo «spettacolo del mondo»²¹ – è una struttura anch'essa viva, nella quale gli enti non assumono mai contorni netti. Il loro significato *per me* è sempre mutevole in ragione della costante riorganizzazione di ciascun elemento – una dinamica di cui la soggettività stessa partecipa. Nel movimento gli oggetti mi si offrono da prospettive sempre diverse che si raccolgono nel corpo, il quale «tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo»²². La spazialità è quindi diversa dallo spazio geometrico in quanto sempre situata. A differenza di qualunque altro oggetto, infatti, noi abbiamo una qualche conoscenza di ogni parte del nostro corpo, anche di quelle che non abbiamo mai visto. Questa co-

17 Ivi, p. 19.

18 Ivi, p. 23.

19 Ivi, p. 202.

20 Ivi, p. 97.

21 Ivi, p. 18.

22 Id., *L'occhio e lo spirito* [*L'Œil et l'Esprit*, 1960], Gallimard, Paris 1964], trad. A. Sordini, postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989, p. 19.

noscenza implicita è lo *schema corporeo*, il fatto immediato ed evidente per cui non mi serve ogni volta “ricomporre” la mia consapevolezza del corpo ai fini dell’azione: ciascuno ha una proprietà *indivisa* del suo corpo.

Per questo il corpo, com’era emerso ne *La struttura del comportamento*, è primariamente vissuto e non oggettivato, *Leib*, termine husserliano che Merleau-Ponty traduce con *chair*, la ‘carne’, in linea con la tesi della continuità della coscienza rispetto alla natura. La *chair* si costituisce come orizzonte di *ogni mia* possibilità, un corpo virtuale su cui si fonda il corpo abituale e attuale. Emerge qui con tutta evidenza la distanza della concezione della corporeità rispetto agli atteggiamenti unilaterali dell’empirismo e dell’intellettualismo, insieme parte di una più perseverante tradizione dualistica che radica l’esistenza nello spazio anziché «radicare lo spazio nell’esistenza»²³. Qui, invece, il corpo è quella dimensione di virtualità già esplorata ne *La struttura del comportamento*, che è possibilità di apertura e differenza: «[a]gli effetti dell’orientamento dello spettacolo non interessa il mio corpo così come è di fatto, come cosa nello spazio oggettivo, ma il mio corpo come sistema di azioni possibili, un corpo virtuale il cui “luogo” fenomenico è definito dal suo compito e dalla sua situazione. Il mio corpo è là dove c’è qualcosa da fare»²⁴.

Il corpo è la struttura che orienta l’attenzione secondo le linee di forza che attraversano l’orizzonte percettivo e lasciano emergere in rilievo alcuni elementi, mentre altri restano su quello che solo in questa relazione si viene a costituire come sfondo. L’intenzionalità come rivolgimento spontaneo della coscienza verso qualcosa è una intenzionalità anzitutto corporea e motoria. L’intenzionalità stessa, quindi, non è inizialmente attività, e origina al contrario nella passività dell’“avere a che fare” con il mondo, anzi, del *sentire*²⁵ il mondo, cioè in un sostrato di pura affezio-

23 Id., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 212.

24 Ivi, p. 334.

25 Il termine è sempre preferito da Merleau-Ponty al più “classico” *sensazione*, che rimanda alla tradizione empiristico-associazionista imbrigliando il corpo in determinazioni scientifiche che ne fanno già un oggetto sottratto al suo ambiente. Allo stesso modo, la tradizione in questione si regge sul mito della “sensazione pura”, e quindi del sentire la recezione di qualità che confluiscono unidirezionalmente dalla periferia al cervello come “centro di controllo” dell’organismo. Il risultato è una non giustificata discretizzazione, operata a posteriori, del campo fenomenico-percettivo, per cui l’esperienza consisterebbe, «dai recettori fino ai centri nervosi, in una proiezione del mondo esterno nel vivente» (ivi, p. 99).

ne. Il sentire riguarda quindi il «valore vitale», il «significato per noi, per quella massa pesante che è il nostro corpo»²⁶ e i fenomeni, collocandosi in una zona liminare tra attività e passività, vengono alla luce nell'andare incontro agli stimoli da parte di una soggettività che ne è attratta e che in questo rivolgimento si polarizza ed esplicita come Io²⁷.

L'orientamento del campo percettivo è inoltre strettamente legato all'abitudine intesa come acquisizione e costante riorganizzazione di "significati motori" che integrandosi a vicenda strutturano un *corpo abituale*, che è il nucleo dell'individualità di ciascuno. Le reazioni a un nuovo ambiente sono spontanee al punto da "sorprendere" anche l'Io stesso, esplicitando i nessi spaziali istituiti dal corpo e fornendo all'Io una prospettiva diversa su di sé. L'abitudine, come un «diaframma»²⁸, si dilata e si contrae, modifica l'estensione e la consistenza del nostro mondo, i quali dunque non sono oggettivi. Se nel "mio" ambiente certe azioni sono *habitus*, il mutare delle circostanze innesca nuove reazioni che diverranno, a loro volta, abitudini. Questa malleabilità dell'abitudine costituisce, nello stratificarsi degli abiti, l'individualità della mia relazione con il mondo, ma denota anche un'instabilità, un differire di me con me, che pone il problema dell'autocomprensione.

Temporalità, memoria, autoaffezione

Il corpo si configura quindi come regione semantica o «spazio espressivo»²⁹ che comprende sé stesso nel tempo. Ogni autocomprensione è per questo soltanto presuntiva: c'è come una «potenza»³⁰ che ne impedisce il compimento. In altre parole, il continuo defluire dell'esperienza rende da

26 Ivi, p. 96.

27 La dinamica è chiarita da Husserl in *Esperienza e giudizio*, nei passi in cui egli descrive la struttura della *ricettività* come grado più fondo dell'attività dell'Io. Cfr. E. Husserl, *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica pubblicate e redatte da Ludwig Landgrebe [Erfahrung und Urteil. Classen Verlag, Hamburg 1948]*, pref. L. Landgrebe, int. E. Paci, Silva editore, Milano 1960: «v'è sempre un campo di preadattità da cui emerge l'oggetto singolo e, per così dire, ci "stimola" alla percezione, alla contemplazione percettiva. Diciamo che ciò che ci stimola alla percezione è già-dato nel nostro mondo circostante, a partir dal quale ci affetta» (p. 72 [74], § 15). Questo stimolo «dirigendosi verso l'io lo attrae con maggiore o minore forza e l'io cede [...]; l'io si volge così all'oggetto. In un primo tempo questo volgersi dell'io è un processo intermedio che termina nell'essere dell'io presso l'oggetto e nel coglierlo toccandolo» (pp. 78-79 [81], § 17).

28 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 127.

29 Ivi, p. 202.

30 Ivi, p. 451.

un lato *possibile* l'autocomprensione razionale del soggetto, ma dall'altro lato la destina allo scacco: «[f]ra me che analizzo la percezione e l'io percipiente vi è sempre una distanza»³¹. Distanza, tuttavia, non significa in alcun modo l'uscita dall'*interesse* – da intendersi alla lettera come *intersum*, cioè 'trovarsi in mezzo', 'trascorrere' e 'differire': solo nella forma impersonale il verbo ha il significato di 'importare, interessare' – ed è piuttosto l'aprirsi di un punto di vista diverso che oltrepassa l'io stesso. L'irriflesso, quindi, non è l'*inconscio*, bensì una distanza intrinseca all'io che la riflessione può colmare, non pervenendo all'origine ma *abitando* la «discontinuità dei due io»³² osservandola *ohne mitzumachen*, distanti e impartecipi, e portando a una nuova consapevolezza l'*opacità* dell'esperienza.

Partendo dalla descrizione della dimensione spontanea e abituale del corpo possiamo quindi tornare al problema della "vita irriflessa" della coscienza e di quell'alterità costitutiva da cui dipende il senso dell'esperienza, che possiamo ora meglio definire come il significato della vita individuale. Quando rompo con la familiarità del mondo, mi accorgo anzitutto del mio essere transeunte e del tutto accessorio a un'infinità di cui non sono in alcun modo *causa* o *creatore*, una totalità irriducibile alle sue parti, io compreso. A questo punto le analisi sulla temporalità della carne sono cruciali, tanto che Merleau-Ponty premette alla sezione dedicata ben due epigrafi: una richiama alla definizione di temporalità come senso dell'Esserci [*Dasein*] formulata da Heidegger; l'altra specifica la dimensione plurale di questo "senso", che è da intendersi come *significato, orientamento, trama e sentire* come "valore vitale".

È chiaro che questo tempo non può essere quello oggettivo, costituito come serie di "ora", ma la sua semanticità non consente di definirlo neanche come un tempo impersonale. Si tratta quindi di un «tempo pre-personale»³³. Scavando nell'antica metafora del tempo come flusso, infatti, Merleau-Ponty osserva che in essa è implicito un punto di vista che ne osserva il trascorrere: al tempo non è indispensabile né la misurazione né il pensiero, ma il fluire *per* un punto di vista interno che introduca nella pienezza dell'essere la possibilità del non-essere. Il mondo, che è divenire perenne, è quindi

31 Ivi, p. 81.

32 *Ibidem*.

33 Ivi, p. 133.

«inseparabile dalla soggettività»³⁴ proprio come possibilità del suo non-essere nella forma dell'essere-diverso (giacché è della soggettività, e non del mondo, il non-essere-più): «[i]l mondo, nel senso pieno della parola, non è un oggetto, ha sì un involucro di determinazioni oggettive, ma anche delle spaccature, delle lacune attraverso le quali le soggettività si introducono in esso, o meglio: queste spaccature, queste lacune sono le soggettività stesse»³⁵. Ma se il corpo è il mio punto di vista presente, per comprendere in che senso le soggettività siano “spaccature” del mondo occorre chiarire in che modo la soggettività possa essere anche il “luogo” del passato e del futuro.

Questo è possibile intendendo la temporalità del corpo come una temporalità eminentemente *memorativa*. Già Husserl aveva descritto la coscienza come tensione tra un appena-passato immediatamente trattenuto e un a-venire già predelineato, che egli definisce *ritenzione* e *pro-tensione*. La ritenzione o *memoria primaria* non è il *ricordare* (memoria secondaria): mentre la prima riguarda la forma o struttura essenziale della coscienza, la seconda è un atto intenzionale come la percezione o la fantasia, che su quella struttura si reggono. Ciò consente di guardare al corpo stesso come alla *tensione* tra esperienza stratificata e anticipata anziché come a un assoluto “ora”, il quale piuttosto proprio come tensione riceve il suo spessore, la sua gravidanza semantica.

La stratificazione corporea della coscienza consiste quindi in una “memoria senza ricordo”³⁶, ossia un trattenimento dell'esperienza – che sprofonda nel corpo proprio per essere dimenticata e insieme presente: come intreccio di abitudine e spontaneità, la *chair* tiene insieme i fili di una memoria che agisce anche come *oblio* e consente, così, l'apertura al nuovo e il diverso da sé: «se avessimo il passato solo sotto forma di

34 Ivi, p. 29.

35 Ivi, p. 433.

36 Per questa espressione si veda R. Lanfredini, «Memoria senza ricordo. Incorporazione e incarnazione in Husserl e Merleau-Ponty», in *Fenomenologia e realtà. Scritti in onore di Stefano Besoli*, cit., pp. 307-321. La “memoria” va quindi distinta dal “ricordo”. Ancora con la classificazione husserliana degli atti di coscienza, il ricordo è il contenuto intenzionale di un atto con il quale la coscienza si ricolloca in una precisa posizione temporale, senza necessità di ripercorrere tutte le fasi della stratificazione ritenzionale, rievocando in modo esplicito l'esperienza sensoriale (ricordo involontario) o le immagini o il significato degli eventi, che possono essere eventualmente verbalizzati e raccontati (ricordo volontario). La memoria, così, è la forma stessa dell'esperienza, la dinamica per cui ogni percezione, ricordo, attesa, fantasia, è integrata, compattata nella *coesione della vita* [*Zusammenhang des Lebens*].

ricordi espressi, in ogni istante saremmo tentati di evocarlo per verificare l'esistenza, come quel malato [...] che si girava per accertarsi che gli oggetti fossero sempre là –, viceversa, noi lo sentiamo dietro di noi come una acquisizione irrecusabile»³⁷.

Così, ogni possibile “storia” percettiva si fonda su questa «preistoria»³⁸ dell'Io – una scelta terminologica che rimanda a un'esperienza le cui tracce non sono scritte nello stesso linguaggio del presente ma il cui patrimonio si è sedimentato e l'ha reso possibile –, che è lo stratificarsi del mondo come esperienza. Se è nel corpo che la soggettività *ha* mondo, allora è il corpo stesso questa forma di alterità intrinseca all'Io, un *corpotempo* che in quanto corpo articola il suo mondo, in quanto tempo si comprende nel differire.

Questo consente di chiarire, in ultima battuta, come la soggettività possa emergere come “spaccatura” del *continuum tempomondo*. L'essere tempo del soggetto e l'essere soggetto del tempo significano infatti che l'*être-au-monde* è *autoaffezione*: *sentire* il pulsare del tempo e *sentirsi* – riconoscere sé stessi come – quell'*apertura* attraverso cui l'avvenire fluisce verso il passato. Se per la soggettività, come punto di vista, “spaccatura” significa apertura, l'Io emerge addensandosi in quella «prima percezione»³⁹ che ne fa un individuo il cui confine e punto di contatto è la *chair*. La vita stessa non è che il pulsare della carne, la concrezione e dispersione di questo frammento di materia che per un attimo si sente e si sa senziente, che batte e si batte tra il nascere e il morire. Non, però, la nascita biologica con cui lascio la vita intrauterina – un fatto di cui, come per la morte, non faccio propriamente esperienza – ma il *nascere* in quanto andare incontro al mondo, come «*possibilità di situazioni*»⁴⁰ al confine con il mondo il *morire* come venir meno di ogni mondo: «questa proiezione di una potenza indivisa in un termine che le presente, è la soggettività»⁴¹. In questo senso ogni percezione – qui si comprende il senso di un'intera *fenomenologia della percezione* – è il venire dell'Io al mondo, un evento non autobiograficamente circoscritto ma, dal punto di vista dell'*être-au-monde* «sempre presente»⁴².

37 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 536.

38 Ivi, p. 339.

39 Ivi, p. 521.

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 544.

42 *Ibidem*.

Il tempo in quanto autoaffezione è allora «l'archetipo del *rapporto di sé con sé* e delinea una interiorità o una ipseità»⁴³, un Io essenzialmente deperibile, transeunte, finito, ma che per questo può anche conoscere sempre nuovi inizi, un Io «intermittente»⁴⁴. Così, se il nascere e il morire costituiscono la mia generalità – “si” nasce e “si” muore – nella mia carne è inscritta come «progetto globale»⁴⁵ la mia individualità: «non mi è solamente essenziale avere un corpo, ma anche avere questo corpo»⁴⁶, il corpo del mio “avere a che fare”, nell’abitudine come nella novità, con il mondo. In questo perpetuo differimento, ogni atto di riflessione non è che la possibilità di assistere alla rinascita dell’Io al mondo, che è sempre una co-rinascita. Solo mantenendo silente questo *necessario* fatto della mia *contingenza* è possibile avere un mondo: io ho un mondo perché ho un corpo ma ho, soprattutto, coscienza di me nel mondo perché il mio corpo, la carne che vivo, trattiene il mistero di questa co-originarietà. Per tutto questo, del corpo è «impensabile l’assenza»⁴⁷.

Abstract

Il saggio indaga la concezione della soggettività come “spaccatura del mondo” nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, fondata sulla corporeità vissuta (*Leib, chair*) come intreccio di abitudine e spontaneità in una memoria incarnata. La soggettività come “spaccatura” è insieme apertura al mondo e differenza di sé con sé nel tempo, un’“intermittenza” tra il nascere e il morire che per un attimo si sente e si sa senziente.

The idea of subject as a “gap of the world” in Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* is explored. This notion is rooted on the lived body (*flesh, chair*) as an intertwining of habits and spontaneity within embodied memory. Subjectivity as “gap” means both an opening to the world and a self-difference unfolding through time – an “intermittence” between birth and death that, for a moment, becomes aware of itself as conscious and sentient.

Parole chiave

Merleau-Ponty, spaccature, corpotempo, individualità, memoria
Merleau-Ponty, gaps, flesh, subjectivity, memory

43 *Ibidem*.

44 Ivi, p. 133.

45 Ivi, p. 543.

46 Ivi, p. 550.

47 Ivi, p. 142.

ANTICHITÀ E NATURA IN GOETHE

Alberto Giovanni Biuso

Università di Catania

Antichità e natura sono i due poli e le due luci che guidano Goethe nella sua vita e nel suo creare. Entrambe, antichità e natura, sono oggettive, antropodecentriche, pervase da una distanza dal dolore e da un coinvolgimento nel dolore la cui dinamica plasma la loro identità. In natura la gran parte della materia non prova alcuna sofferenza, anche quando subisce condizioni e forze estreme. Soltanto una piccola parte di essa, la materia biologica, la materia cellulare, è sensibile al dolore. Ma si tratta di un accidente rispetto alla perfezione delle leggi che guidano l'energia del cosmo.

L'antichità e la natura colgono, in modo ovviamente diverso, tale oggettività mentre noi moderni siamo intrisi di un sentimentalismo antropocentrico che ci impedisce sia di pervenire alla serenità sia di comprendere l'inevitabile oggettività dell'intero.

Osserva infatti giustamente Hadot che

è interessante notare come questa rappresentazione dell'immensità del mondo e dell'infinità dello spazio, che infondeva a Epicuro, a Lucrezio o a Marco Aurelio la serenità e la tranquillità dell'animo, produca smarrimento nell'uomo dell'epoca moderna, come nella celebre esclamazione: 'Il silenzio eterno di quegli spazi infiniti mi sgomenta' [Pascal, *Pensieri*, 223 (72 Brunschwig) e 222 (206 Brunschwig); qui a p. 68].

Con una efficace e magnifica formula, Hadot sostiene che la cultura e gli umani dei paganesimi mediterranei tendevano a guardare e a comprendere il mondo anche dal 'punto di vista da Sirio', vale a dire a leggere il mondo come lo leggerebbe una stella o una roccia, con la pacata energia di chi è in se stesso e nel proprio diventare μεταβολή, parte di una dinamica e di una struttura che esistono e accadono in una metamorfosi costante, che comprende ciò che alla parte di materia che pensa appare come «perpetua creazione e distruzione» (p. 151) il cui portato è il dolore.

Della stella Sirio, luminosissima nel cielo dell'inverno, Giorgio De Santillana e Hertha Von Dechend dicono che «paragonata con la durevolezza di Sirio, la Stella polare è un personaggio dalla vita piuttosto breve»¹.

Tutta la materia è sottoposta alla legge suprema dell'Ἀνάγκη, che è anche la più potente delle divinità. La materia è quindi priva di qualunque 'libertà' dalle sue stesse leggi. La materia organica si pone degli scopi e ignora però che cosa la induce a volere proprio quegli scopi. Si crede dunque 'libera' pur essendo ovviamente anch'essa sottoposta alle leggi fisiche e metafisiche universali del cosmo.

Questa dinamica di libertà/necessità assume nell'umano i nomi anch'essi greci di δαίμων e τύχη, del *carattere* con il quale ogni persona viene al mondo, che è naturalmente frutto anch'esso del mescolamento genetico degli avi, e della *casualità* che indica i fattori contingenti e apparentemente arbitrari della vita, la cosiddetta 'fortuna', la quale però si iscrive – e non può non iscriversi – all'interno della complessiva necessità del divenire.

Due Greci moderni quali furono Goethe e Nietzsche condivisero questo sguardo sul mondo e tale sapienza, la quale si sintetizza nella formula nietzscheana dell'*amor fati*, che è formula di Goethe e prima ancora di Spinoza e soprattutto della Grecità.

L'*Amor fati* è un motivo assolutamente centrale del pensiero di Nietzsche, che il filosofo formula in tanti modi e nelle opere più diverse. Solo qualche esempio: «Io voglio continuare ad amare soltanto ciò che è necessario! *Amor fati* sia il mio ultimo amore!»²; «Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, -l'anello del ritorno? [...] *Perché ti amo, Eternità!*»³; «Una tale concezione provvisoria per ottenere la forza massima è il *fatalismo (ego-fatum)*, forma estrema 'eterno ritorno'»⁴; «La mia formula per la grandezza dell'uomo è *amor fati*: non volere nulla di diverso, né dietro né davanti a sé, per tutta l'eternità»⁵;

1 G. De Santillana - H. Von Dechend, *Sirio. Tre seminari sulla cosmologia arcaica*, a cura di S. D'Onofrio e M. Sellitto, trad. di E. Agazzi, M. Sellitto e D. Tippet Andalò, Adelphi, Milano 2020, p. 48.

2 F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1881-1882*, in «Opere», Adelphi, Milano 1964 e sgg., vol. V/2, 15[20], p. 457.

3 Id., *Così parlò Zarathustra*, in «Opere», VI/1, 'I sette sigilli', 4; p. 281.

4 Id., *Frammenti postumi 1884*, in «Opere», VII/2, 27[67], p. 270.

5 Id., *Ecce homo*, in «Opere», VI/3, p. 306.

«Lo stato più alto che un filosofo possa raggiungere è la posizione dionisiaca verso l'esistenza: la mia formula per ciò è *amor fati...*»⁶.

Uno dei fondamenti della benedizione nietzscheana verso il mondo sono i versi goethiani di *Beato struggimento*. In essi emerge con forza la μεταβολή del singolo ente e dell'intero:

«Finché non lo fai tuo,
questo 'muori e diventa',
non sei che uno straniero ottenebrato
sopra la terra scura»
(qui a p. 153).

Chiamiamo sapienza l'uscita da tale oscurità. Σοφία è infatti questo amore – dei Greci, di Spinoza di Goethe, di Nietzsche – verso la necessità del cosmo, la potenza della materia.

Pierre Hadot

RICORDATI DI VIVERE. GOETHE E LA TRADIZIONE DEGLI ESERCIZI SPIRITUALI

(*N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Éditions Albin Michel, Paris 2008)

Traduzione di Anna Chiara Peduzzi

Raffaello Cortina, Milano 2009

Pagine X-174

€ 19,50

6 Id., *Frammenti postumi 1888-1889*, in «Opere», VIII/3, 16[32], p. 282.

ANTINATALISMO: UNA PROSPETTIVA TEORETICA

Federico Nicolosi

Università di Catania

Perché qualcosa “si dà” e non piuttosto il Nulla? Anche – e forse soprattutto – da questo interrogativo leibniziano già caro ai Greci muove il filosofare di Sarah Dierna. Uno scandagliare, un domandarsi e un ricercare spietati che, confrontandosi con «la sofferenza abilitante di ogni altra. La sofferenza di venire al mondo» (p. 17), prendono vita in un lavoro atipico nel tema e nelle argomentazioni, eppure impressionante nella mole dei riferimenti e nella cura con cui li vaglia.

Non è infatti dalla dimensione etica che Dierna intende accostare quella filosofia quanto mai contemporanea, ancorché antichissima, che è l'Antinatalismo; bensì dall'orizzonte *teoretico*, il quale si prefigge anzitutto di «ricomprendere l'esserci come momento dell'essere, come una sua trascurabile parte» (p. 21). Con questo intento – quello di ripensare lo statuto ontologico dell'animale umano, il suo posto nel mondo e il termine verso cui è diretto –, la studiosa traccia dunque un itinerario storiografico-filosofico incredibilmente ricco, teso a «sostenere che l'approdo dell'Antinatalismo contemporaneo sia insomma una conclusione alla fine *originaria*. Con la differenza però che ciò che agli antichi è apparso evidente noi dobbiamo impararlo di nuovo perché abbiamo preferito dimenticarlo» (p. 204)¹.

Il soggettivismo ebraico-cristiano prima e cartesiano poi, che di tale oblio sono i responsabili principali, non sono in questo lavoro quindi meri momenti del percorso teoretico dell'umano né semplici scuole di pensiero da condannare in quanto tali. Al contrario, essi assurgono a dispositivi concettuali *a partire dai quali* (e solamente) è possibile, anzi doveroso, ritornare all'antica γνῶσις greca. Il che motiva l'interesse e il largo spazio che Dierna dedica loro.

1 Questa originale tesi storiografica, cui la filosofa dedica quasi due interi capitoli, vede in particolar modo nella figura del pensatore norvegese Peter Wessel Zapffe (oculatamente approfondita, nonostante l'esiguità delle traduzioni inglesi disponibili) il più plausibile *turning point* in cui il pensiero antinatalista si riavvolgerebbe definitivamente su se stesso, per tornare – seppur in modo assai differente – a quella sapienza tragica dell'Intero che era distintiva dei Greci.

«A cospirare contro la razza umana» non è infatti «l'approccio antinatalista nei confronti dell'esistenza, bensì l'insensato ottimismo che in tutti i modi lotta per preservare la vita e conservarla» (p. 20) ignorando il fondamento stesso dell'essente, che è la finitudine; ignorando le ragioni del limite, del cosmo, del tempo; ignorando in maniera particolare che «non è il mondo ostile, faticoso, difficile. Ostile, faticosa e difficile è la vita che si svolge nel mondo» (p. 43). Come notava già l'autrice in un suo precedente lavoro,

l'avvento della Grande Chiesa ha tuttavia sostituito l'ontologia del reale con una teodicea che giustifica il male del mondo cercando di conciliarlo con la presenza di un dio sommamente buono. I suoi principi descrivono una nuova realtà assai lontana, controintuitiva da capire, impossibile da vedere rispetto invece alla realtà severa ma dura descritta dalla filosofia antinatalista. In che modo conciliare le sterminate efferatezze che gli umani compiono con l'amore per il prossimo? La fiducia in una gioia perenne con una vita qualitativamente scarsa e priva di senso?²

Teoretici, assai prima che etici, si confermano ancora una volta essere i motivi di questa filosofia leopardianamente 'dolorosa ma vera'. Al trionfo della parte sul Tutto, al dominio degli enti, alla ὄψις, Dierna risponde, insieme con Nietzsche, per mezzo dell'unica formula che contempla il nascere e il morire come momenti parimenti necessari dell'incessante attività ludica dell'Universo, la sola formula davvero capace di acconsentire all'ineluttabilità del reale, alla tragicità del vivere organico: *amor fati*.

Noi, infatti, «parliamo di natura e intanto ci dimentichiamo di noi stessi: noi stessi siamo natura, *quand même*»³. L'Antinatalismo è anche una risposta a tale monito, all'esigenza di ricomprendere chi siamo e da dove veniamo oltre ogni paradigma antropocentrico e spiritualista. «Nonostante il suo sogno metafisico», *Homo sapiens* difatti «è prima di tutto un organismo biologico; per quanto abbia voluto raccontarsi delle storie e abbia fantasticato sul proprio avvenire, egli rimane soggetto alle

² A.G. Biuso, S. Dierna, «Antinatalismo: storia e significato di una filosofia radicale», in *Dialoghi mediterranei*, n. 64/2023, p. 65.

³ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano II*, nota introduttiva di M. Montinari, versione di S. Giannetta, Adelphi, Milano 1981, p. 264.

inoltrepassabili leggi della natura. Al trionfo del tempo» (pp. 172-173)⁴.

Solo dopo uno sforzo ermeneutico di questo tipo, dopo avere restituito all'essere umano l'animalità che gli è propria e avere scorto nella corruttibilità che intride il suo corpo non più un male da combattere ma la sua stessa ragion d'essere, è possibile individuare nella tesi antinatalista «una risposta al dolore di stare al mondo e anche una risposta al dolore che l'umano provoca nel mondo» (p. 163). Per quanto poco ecologico si possa dire il liberalismo economico, il vero errore – l'errore realmente esiziale – non riposa infatti, come nota Dierna, nel sistema di produzione, bensì nuovamente nella concezione dell'uomo all'interno del cosmo. In questo senso, la scelta di non mettere al mondo dei nuovi esistenti non soltanto tutela (contro ogni affrettata accusa di misantropia) gli interessi di questi ultimi, ma soprattutto «permette di attingere a una comprensione più olistica in cui l'umano torna pastore dell'essere» (pp. 309-310) e non più padrone dell'ente.

È quindi, di nuovo, solo a partire da un solido fondamento teorico che una qualunque prassi antinatalista può sorgere in tutta la propria fecondità senza correre il rischio di scadere in un posizionamento misantropico di ordine meramente ideologico. È anzi solo a partire da un cosiffatto fondamento teorico che una prassi antinatalista può sorgere in tutta la *filantropia* che la innerva. Che «whereas it is strange (if not incoherent) to give as a reason for having a child that the child one has will thereby be benefited, it is not strange to cite a potential child's interests as a basis for avoiding bringing a child into existence»⁵ è, tutto sommato, logicamente deducibile con un certa facilità: è innegabile, infatti, che nella generazione sia contenuta – oltre al più intuitivo squilibrio tra dolori e piaceri del futuro vivente – una profonda asimmetria tra l'arbitrio dei

4 E dello stesso parere, d'altronde, è Freud che così bene già esprimeva questa presa d'atto nei suoi ultimi lavori: «Non potremo mai dominare del tutto la natura, il nostro organismo, che a sua volta ne fa parte, sarà sempre un congegno caduco, dalle prestazioni e dalle capacità di adattamento limitate» (S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, a cura di S. Mistura, trad. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, p. 28).

5 D. Benatar, *Better Never to Have Been. The Harm of Coming into Existence*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 34. Sulla questione, dirimente per l'economia del discorso antinatalista, dell'asimmetria tra piaceri cui il nascituro sarà esposto con l'atto di venire al mondo e sofferenze, si veda anche M. Häyry, «If You Must Give Them a Gift, Then Give Them the Gift of Nonexistence», in *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, vol. 33/2024, n. 1, pp. 48-59. Su Benatar in generale, si consideri invece la ricca introduzione della stessa autrice del libro alla filosofia del pensatore sudafricano: S. Dierna, «È il nascere che non ci voleva? Introduzione a David Benatar», in *Vita pensata*, XII, n. 26/2022, pp. 32-38.

genitori e la necessità cui i generati sono soggetti. Insomma, «i genitori decidono di avere un figlio. I figli non decidono di venire al mondo ma vi si trovano gettati» (p. 64) e questo aspetto è tutto fuorché trascurabile poiché rende efficacemente conto di quanto la procreazione, in primo luogo, «è un gesto d'amore, è vero, ma che la genitura fa a se stessa» (p. 264); è la più alta prova di egoismo e disinteresse per il prossimo di cui l'uomo, *in primis* il cristiano che con ciò pensa di ottemperare all'invito biblico alla moltiplicazione, possa dar prova a se stesso.

Si dà ciononostante almeno una seconda ragione per la quale un simile ottimismo nei confronti della vita e del generare va con assoluta certezza ascrivito alla ὕβρις caratteristica dell'umano e alla sua riluttanza verso il mondo e verso se stesso: fine sempre taciuto, eppure ineliminabile, della procreazione è difatti anche quello di perpetuare la propria esistenza attraverso l'esistenza di un altro individuo tanto in termini biologici (questi sarà "sangue del mio sangue") quanto in termini morali (qualcuno si ricorderà di me, qualcuno avrà da piangere su di me). «È questo desiderio di sopravvivenza imperitura una delle ragioni, la più inconsapevole ma anche la più forte, che sta dietro la scelta di avere un figlio: un impulso biologico, la cieca volontà di vivere che si esprime»⁶. È l'ignoranza, ancora una volta, del limite; è la *paura* del limite e il suo conseguente rifiuto.

«Lasciare nell'oasi del nulla i figli potenziali che si desidera avere» (p. 36) diventa, al netto di tali argomentazioni teoretiche, un dovere *morale* (dunque squisitamente prassico) per Sarah Dierna. La sua *Daseinsanalytik* interpola così pure gli sviluppi più recenti della bioetica e dell'ecologia per approdare a una «prassi *infeconda*» (p. 296), del tutto antropo-decentrica e immanentista, che realmente faccia gli interessi dell'Intero, della Materia, del Cosmo; ovvero, di ciò che soltanto conta. Una prassi infeconda che viene ad accompagnarsi, nelle ultime e più penetranti pagine del libro, a una convinta fiducia nella capacità omeostatica del pianeta Terra o, detto altrimenti, nella sua capacità di annientare autonomamente – se questi non avrà la maturità di farlo da solo – il male che la tallona. «Se infatti nell'ipotesi Gaia la Terra nel suo insieme è l'organismo, ed è l'organismo a ripristinare la salute del corpo, sarà al-

6 A.G. Biuso, S. Dierna, «Antinatalismo: storia e significato di una filosofia radicale», cit., p. 66.

lora la Terra a debellare il virus che la fa soffrire» (p. 320).

Una conclusione eccessivamente pessimista e misantropica? O una rara prova di estrema consapevolezza ecologica? Forse, a questo punto, la diatriba *misanthropic argument-philanthropic argument* è semplicemente vacua e dovrebbe piuttosto cedere il passo a un pensiero del Tutto, fondato sulla serenità (*Gelassenheit*) dell'ora e non più sullo strazio del non-ancora. Oltre ogni benché apprezzabilissimo sforzo di tutela dell'ambiente, oltre ogni impegno nella riduzione delle emissioni di CO₂, nella limitazione dei consumi di carne e pesce, nel risparmio delle energie, nella raccolta differenziata, forse siamo davvero arrivati a un punto in cui occorre trovare il coraggio di guardarci allo specchio e riconoscerci per quello che siamo (o che siamo diventati?): un funesto agente patogeno la cui sopravvivenza poggia esclusivamente sulla possibilità di approdare in un luogo, razziare, saccheggiare, devastare tutto ciò che può essere preso e poi portarsi presso un nuovo habitat non appena il primo non avrà più nulla da offrire. Forse, davvero, la soluzione al collasso del pianeta Terra è sotto i nostri occhi e abbisogna solamente di una nostra presa di coscienza *tragica*: che per mettere fine all'inquinamento è bastevole stroncare la razza inquinante una volta per tutte.

Dovrebbe essere questa sofferta sensibilità ecologica (a sua volta scaturita da una matura sensibilità teoretica dell'essere), *prima ancora* dell'interesse filantropico per i futuri e presenti esistenti, a persuaderci che «per coloro che non sono qualcosa il contrasto tra l'essere e il non-essere è ancora una linea sottile. Occorre preservare costoro dal male, lasciarli lì sulla soglia e non farli entrare. Lì, al confine col niente. Il rifugio più sicuro per sopportare il buio di un'esistenza senza sole» (p. 340).

L'opera di Dierna questa consapevolezza drammatica la coglie a pieno, la squaderna, la vaglia sempre con scientifico distacco e infine la interiorizza fin nei suoi esiti più radicali. Quello che ne nasce è uno studio di grande originalità filosofica e di notevole competenza storico-grafico-filologica, impreziosito da un'autonomia speculativa fuori dal comune. *È il nascere che non ci voleva. Storia e teoria dell'antinatalismo* riesce così a confermare in modo magistrale ciò che Alberto Giovanni Biuso correttamente scrive nella sua *Prefazione* al libro:

Il lavoro filosofico è stato lungo i secoli talmente articolato, plurale e profondo da far pensare che non sia possibile individuare prospettive davvero nuove e tematiche pressoché inedite. E che dunque la filosofia possa proseguire come analisi e commento di quanto è stato già pensato. Non è così. A dimostrarlo è anche il libro che il lettore tiene in questo momento in mano e che costituisce un lavoro teoretico e storiografico di prima grandezza (p. 11).

Lo fa dando prova della fitta trama che lega la filosofia a ogni altro sapere scientifico umano e setacciando in questo modo il terreno per nuovi promettenti orizzonti teoretici, così da qualificarsi dalla sua prima apparizione come un testo già imprescindibile per avvicinare questo sapere nuovo eppure in qualche modo originario che è l'Antinatalismo.

Sarah Dierna

È IL NASCERE CHE NON CI VOLEVA. STORIA E TEORIA DELL'ANTINATALISMO

Mimesis, Milano-Udine 2025

Pagine 358

€ 28,00

IL LINGUAGGIO MUTO

Enrico Palma

Università di Catania

Che il silenzio sia eloquente e abbia un intrinseco potere comunicativo, una connaturata facoltà espressiva, è qualcosa che si conosce molto bene e che va al di là della mera comprensione media e quotidiana della vita linguistica, dell'ontologia del linguaggio. Questo lo sapeva già Wittgenstein, che nell'ultima e criptica proposizione del suo *Tractatus* faceva appunto dire al silenzio il limite del dicibile. Cosa può dire il silenzio? Tutto il resto. Resto che, per di più, è definito dal linguaggio, che viene oltrepassato di gran lunga dal silenzio stesso. Come un cielo stellato è tale per via dell'oscurità preponderante rispetto agli astri, allo stesso modo il silenzio è maggioritario rispetto al suono, alla voce, a cui generalmente è affidato il senso. Dall'altro lato, cosa ancor più radicale, ma non sconvolgente, è affermare invece che la letteratura, ovvero ciò che dovrebbe essere quanto di più lontano dal silenzio, si fonda sull'assenza di suono, sul mutismo, condizione nella quale essa trova e ottiene il suo più alto grado di potenza e di espressione.

È questo il solco teoretico tracciato con dovizia di argomenti e acume interpretativo da Claudio D'Aurizio, il quale si confronta con alcuni grandi autori della filosofia del Novecento, soprattutto di area tedesca (Benjamin, Adorno) e francese (Rancière, Blanchot, Foucault), convocando le loro riflessioni in un percorso, come recita il titolo del volume, sempre coerente e circoscritto alla tematica prediletta dalla ricerca, con l'obiettivo di fare filosofia e di proporre un punto di vista ermeneutico sulla letteratura in sé in quanto esercizio critico di comprensione (facendo memoria per un attimo del Gadamer delle tre *subtilitates*).

Come ben chiarisce Fabrizio Palombi nella *Prefazione* al volume, il tentativo riuscito di D'Aurizio si muove dalla «filosofia come letteratura alla *letteratura come filosofia*» (p. 17), sprigionando con ciò le possibilità inesprese che restano appunto *non dette*, a proposito di una distinzione categoriale e concettuale che si mostra totalmente come un pregiudizio

infondato, o persino come un mito invalidante, al di là delle pastoie degli specialismi e dei settarismi paludanti di una presunta purezza logica della filosofia che rifugge la contaminazione letteraria.

Detto ciò, il presupposto teorico di D'Aurizio non poteva che essere proustiano, specialmente nella celebre frase, variamente interpretabile, in cui lo scrittore parigino dichiara solennemente la propria intenzione autoriale di fondo, e cioè che *i libri sono figli del silenzio e dell'oscurità*. Affermazione che viene letta dall'autore non nel senso della rinuncia mondana all'esistenza e del ripiegamento del sé nella trasfigurazione in scrittura di un vissuto biografico altrimenti inane e colposo – cosa che di per sé sarebbe già legittima – ma in modo profondamente metafisico, riconoscendo dunque nell'indicazione proustiana un approccio teoretico alla letteratura *tout court*. E cioè che «l'idea che la scrittura letteraria si esprima attraverso un linguaggio muto. In altri termini, la letteratura consisterebbe di parole mute, parlerebbe tramite il silenzio» (p. 22). Il silenzio, allora, come luogo metafisico della germinazione della letteratura, come sua propria e irrinunciabile condizione ontologica di sussistenza. Se la letteratura è linguaggio, quest'ultimo non può che abitare nel silenzio, in un *logos* che si pronuncia senza suono, che nel mutismo della sua espressione trova il senso più pieno della sua identità.

Il lavoro di D'Aurizio possiede il doppio merito da una parte di presentare le tesi dei filosofi man mano analizzati in relazione al tema generale e dall'altra di calarsi per gradi e con un'apprezzabile morbidezza argomentativa, restringendo sempre di più il cerchio per poi posizionarsi teoreticamente nel *punctum* del problema.

Per quanto riguarda Rancière, dopo aver presentato, tra le altre, la sua concezione dei regimi artistici, si scende nel dettaglio della questione stando principalmente su *La parole muette*, dalla cui lettura emerge con chiarezza un primo orientamento: «L'esercizio della letteratura è *production di un silenzio*, la *parola* che essa vuole raggiungere è perciò *muta*. Bene, ma che cosa vuol dire questa espressione apparentemente ossimorica di “parola muta”?» (p. 60). Prendendo le mosse da Gustave Planche, autore di una bella pagina critica evocata con ragione da Rancière e discussa non a caso da D'Aurizio, le riflessioni tentate a proposito della

tecnica di Hugo all'altezza di *Notre-Dame de Paris* «racchiudono la descrizione (inconsapevole) di una novità e di una trasformazione epocali: il passaggio dalla poetica rappresentativa a quella espressiva, dalle Belle Lettere alla letteratura» (p. 61), che tradotto in altri termini sta a significare il potere guadagnato della letteratura, che, attraverso il suo procedere mediante la pagina silenziosa, assorbe il mutismo del mondo e lo esprime nominandolo in parole, in una descrizione che diviene molto più di questo, diventa spirito. Infatti: «Il primo senso da attribuire all'espressione "parola muta", dunque, riguarda la trasformazione che la letteratura fa compiere alla scrittura dacché in luogo di rappresentare una finzione che prevede delle azioni regolate dall'intelletto, essa porta a *espressione* il mondo silenzioso di ciò che non ha parola, la materia. Oppure, si potrebbe anche dire in maniera migliore, il mondo di ciò che parla ma attraverso una lingua muta» (pp. 62-63). La letteratura, che agisce e si fa nella forma della scrittura, intercetta dunque la lingua muta del mondo e la esprime a parole, dando voce a una parola in cui vengono a contatto, forse persino a fondersi, il silenzio materiale del mondo e il silenzio spirituale dell'intelletto umano, secondo una dinamica metafisica dal notevole peso specifico. «In tal modo, la parola muta diventa un modello espressivo che afferra l'essenza del linguaggio» (p. 65), da cui deriva «che la poeticità è lingua muta perché tutto parla, persino le pietre» (p. 66).

D'Aurizio conclude implicitamente la sua analisi di Rancière su una mistica del linguaggio, spostandosi dunque sul versante teologico che è quello proprio del giovane Benjamin, all'altezza dell'impervio quanto affascinante saggio del 1916 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Partendo dal noto concetto benjaminiano dell'*Ausdrucklose* (inespresso), D'Aurizio intavola quindi un confronto serrato, diretto e chiaro con il filosofo berlinese, restituendone i tratti d'interesse di per sé e per la prospettiva proposta. Inespresso che è il compito della critica rinvenire e articolare e che giace nell'innominato del linguaggio, di cui la critica stessa, infatti, deve farsi redentrica nella parola che dà di nuovo voce a ciò che era muto e triste, nel lutto della perturbazione post-edenica causata dalla Caduta, ovvero nella scrittura. «Al punto», afferma l'autore, che una lingua silenziosa «pone il raggiungimento del-

la sfera del muto come un obiettivo che ne indirizza le strategie e le pratiche di scrittura. Il privo di espressione che irrompe nelle opere d'arte si configura, all'interno della filosofia di Benjamin, come l'elemento che la critica ha il compito di rendere concreto in quei simboli, in quei frammenti del mondo che sono le opere stesse» (p. 109). Una critica nella quale, del resto, si identifica per Benjamin anche il lavoro filosofico.

In questa scia si pone un allievo *ideale* di Benjamin, l'Adorno della *Teoria estetica* e della *Dialettica negativa*, per il quale compito della critica, e quindi in senso ampio anche della filosofia, è di snidare le contraddizioni della realtà per presentarle al cospetto del Messia nell'occasione del suo arrivo, della redenzione, secondo l'ineludibile indicazione dei *Minima Moralia*. In ogni caso, a parere di D'Aurizio, «si può sostenere dunque che l'ascolto del linguaggio muto dell'arte costituisca per il francofortese non soltanto la possibilità di una comprensione più esatta, più intensa delle stesse opere d'arte, ma anche un esercizio che libera la possibilità di pensare ed elaborare una lingua concettuale che prenda le distanze dalle logiche del dominio» (p. 112). E ciò perché «è grazie alla loro forma, ovvero alla disposizione degli elementi formali da cui esse sono composte, e quindi attraverso un linguaggio non significante, muto, e, al tempo stesso, carico di senso, che le opere negano la conformazione e le forme dell'esistente» (p. 113). Un'operazione, quindi, strettamente sociale e politica, tesa all'interpretazione del silenzio per una ri-figurazione dell'esistente sulla base di ciò che di questo silenzio formale e artistico si sarà ascoltato. Un silenzio che diventa ingombrante, rumoroso, persino assordante, se ci si chiede se può ancora farsi poesia dopo Auschwitz, un monito sui passi del quale si è posto un finissimo interprete di questa concezione, Paul Celan. A questo proposito, è intrigante il commento di D'Aurizio: «Ciò cui mira il monito adorniano è l'invito a incorporare nella poesia l'orrore, per esortarla a servirsi dell'unico linguaggio in cui essa potrebbe esprimerlo, un paradossale linguaggio muto che è affatto prossimo alla lingua muta di cui parla Benjamin» (p. 131).

Morte e linguaggio hanno allora una connessione possibile nel silenzio, nella loro reciproca compenetrazione. In tal modo, per Blanchot, «le

parole possono avere senso e consistenza soltanto se annullano le realtà cui si riferiscono per rendere ideali, ovvero per conferire loro universalità» (149), uccidendo appunto il caso singolo per sussumerlo nell'universalità della parola-idea che racchiude tutte le sue occorrenze, movimento nel quale anche la vita, uccidendo se stessa, può consacrarsi nell'immortalità della forma, in un silenzio che diventa a questo punto un vero e proprio concetto-limite, una soglia metafisica in cui l'ottenimento del mutismo assoluto ha tutta la consistenza del perfetto compimento.

Un silenzio che, con Foucault, diviene politico, specie se si pensa al silenzio della follia di cui il linguaggio muto può parlare come volontà di effrazione, di dirompenza contro i regimi di discorso e i dispositivi del dominio, verso una trasformazione del soggetto in cui intravedere, anche proustianamente, una possibilità di salvezza.

Claudio D'Aurizio

IL LINGUAGGIO MUTO. UN PERCORSO DI FILOSOFIA DELLA LETTERATURA

Meltemi, Milano 2024

Pagine 222

€ 20,00

Vita pensata
rivista di filosofia

Classico I
Anno xv - n. 32, maggio 2025

Hanno collaborato a questo numero:

Daria Baglieri
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Giuseppe Frazzetto
Giulia Gotti
Daniele Iozzia
Afshin Kaveh
Marica Magnano San Lio
Federico Nicolosi
Enrico Palma
Giuseppe Savoca
Ida Scebba
Kristof K.P. Vanhoutte

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