

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 Alfieri (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

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 sfigurarlo¹⁰.

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, *Genesi* [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

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