



metaxy
JOURNAL

Filosofia, Arte, Riconoscimento

Annual peer-reviewed scholarly journal

2/2023



FILOSOFIA, ARTE, RICONOSCIMENTO

Rivista annuale

Numero Due

2/2023

Metaxy Journal. Filosofia, arte, riconoscimento

Direttore / Editor-in-Chief

Massimiliano Marianelli

Editore / Publisher

Edizioni Città Nuova

Via Pieve Torina 55 – 00156 Roma

www.edizionicittanuova.it

ISSN 2975-0679

Open Access, annual peer-reviewed scholarly journal

<https://www.metaxyjournal.com/>

Dicembre 2023



«*Metaxy*: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Human-being Research Center (IHRC).

La rivista ha periodicità annuale e pubblica articoli con il modello editoriale gold open access, selezionati con una double-blind peer review, inoltre, potrà pubblicare numeri speciali o quaderni su temi di ricerca specifici.

«*Metaxy*» pubblica contributi di ricerca filosofica, che indagano l'arte quale spazio privilegiato del dialogo tra i saperi in ogni epoca: orizzonte ermeneutico di una ontologia delle relazioni, attento al riconoscimento dell'umano.

«*Metaxy*» rispetta l'indipendenza della ricerca scientifica e delle scelte adottate dai comitati editoriali, a tal fine, in ogni fase del processo di pubblicazione adotta le linee guida del Committee on Publication Ethics.

Comitato Direttivo /Main Editorial Board

Massimiliano Marianelli (Direttore), Filipe Campello, Giuseppe d'Anna, Gianluca Garelli, Marco Martino (Segretario), Chiara Pesaresi

Comitato Editoriale / Editorial Board

Alvaro Abellán (UFV, Madrid); Luca Alici (Unipg, Perugia); Cecilia Avenatti de Palumbo (UCA, Buenos Aires); Nadia Barrella (UniCampania); Filipe Campello (UFPE, Recife); Alessandro Clemenzia (Ftic, Firenze); Giuseppe D'Anna (Unicatt, Milano); Emilio Delgado Martos (UFV, Madrid); Reynner Franco (USAL, Salamanca); Gianluca Garelli (Unifi, Firenze), Javier Roberto González (UCA, Buenos Aires); Guillermo Gómez-Ferrer Lozano (UCV, Valencia); Domingo Hernández (USAL, Salamanca); Aude Jeannerod (UCLy, Lyon); Fabio Marcelli (Unipg, Perugia); Giancarlo Marchetti (Unipg, Perugia); Catalina Martin Lloris (UCV, Valencia); Marco Martino (IUS Sophia, segretario); Serena Meattini (Unipg, Perugia); Giovanni Morrone (UniCampania); Marco Moschini (Unipg, Perugia); Chiara Pesaresi (UCLy, Lyon); Elena Rapetti (Unicatt, Milano); Riccardo Rezzesi (UCLy, Lyon); Orsola Rignani (Unipr, Parma); Elisa Rubino (Unisalento); Laura Sanò (Unipd, Padova); Ludovico Solima (UniCampania); Domenico Spinosa (UnivAq, L'Aquila); Matias Sur (Duke University, Durham), Paolo Valore (UniMi, Milano); Dominique Vinay (UCLy, Lyon); Christine Zyka (Newman Institute for Catholic Studies, Uppsala); Silvia Pierosara (Unimc).

Redazione / Editorial Staff

Giulia Brunetti, Andrès Calderon, Ivana Brigida D'Avanzo, Marco Martino, Serena Meattini (Coordinatore), Lorenza Bottacin Cantoni, Jacopo Ceccon, Federica Porcheddu, Benedetta Sonaglia, Mary Elisabeth Trini, Rossella Saccoia, Giulia Tosti, Francesca Gambini.

SOMMARIO / SUMMARY

SAGGI / ARTICLES

- 9 M. Martino, «Perché, allora, non restiamo lassù?». Sull'uso del *μεταξύ* in *Enneadi IV 5 e VI 9*
- 25 F. Badolato, *Monstrosity in Emily Brontë's Wuthering Heights and in Mary Shelley's Frankenstein. The Catherine-Creature and the 'Metaxy' Identity as a Place of Encounter*
- 41 L. Zucchi, *L'invisibile e l'astratto: Michel Henry interprete di Vasilij Kandinskij*
- 57 G. Zaccaro, *Il gemito delle viscere. Paul Ricoeur ed Emmanuel Levinas tra passività, responsabilità e legame*
- 79 L. Sanò, *Andrea Emo. L'arte e il suo mistero inviolabile*
- 99 J. Ceccon, *Come contornare il vuoto primordiale. Per un'estetica della psicoanalisi in Jacques Lacan*
- 115 S. Meattini, *L'arte "tra" etica ed estetica. Note su Tzvetan Todorov*
- 127 O. Rignani, *Being human in a more-than-human world: art as relationship/catalyst of relationships*
- 139 L. Bottacin Cantoni, *Il silenzio delle Sirene: perché abbiamo ancora bisogno di raccontare storie alla fine della storia*

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

- 161 D. Monaco, *Il racconto di una convivenza sperata. Note a Costruire e Abitare di Richard Sennett*

- 171 **Roberto Timossi**, *M. Marianelli – L. Mauro – M. Moschini – G. D’Anna (a cura di), Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia in una prospettiva antropologica*
- 175 **Riccardo Scarabelli**, *Nota al convegno Nietzsche 150 – Linguaggio Storia Verità, Firenze 16-17 novembre 2023*
- 181 **Giuseppe Giordano**, *Intervento Convegno Nietzsche 150 – Linguaggio Storia Verità, Firenze 16-17 novembre 2023*

SAGGI / ARTICLES

«Perché, allora, non restiamo lassù?».

Sull'uso del μεταξύ in *Enneadi* IV 5 e VI 9

*Marco Martino**

Abstract: La IV *Enneade* sull'Anima e la VI, sull'Intelligibile e sull'Uno, contengono un uso peculiare dell'avverbio μεταξύ. Nella IV *Enneade* il "tra" - che esprime la funzione del "mezzo" identificata poi nella "luce" (φῶς) - appare essenziale, ma non definitivo per l'atto del "vedere" – nel senso forte di εἶδος e ἰδέα –, svolge cioè un ruolo di "passaggio" o di "transizione"; nella VI *Enneade* sembra imporsi, almeno dal punto di vista concettuale, come espressione del "paradosso" della condizione umana, tornando a svolgere quel ruolo ambivalente assai caro a Platone.

Keywords: Metaxy; Plotino; Anima; Enneadi

Abstract: Plotinus' treatises on the Soul and those on the Intelligible and the One, found in the fourth and sixth *Enneads* (according to Porphyry's organization of his master's material) con-

* marco.martino@unipg.it

tain a peculiar use of the adverb μεταξύ. Compared to the Platonic tradition, Plotinus' use of this adverb is at first enigmatic: in *Ennead IV* the "between" - which expresses the function of the "medium" identified later in the "light" (φῶς) - appears essential, yet not definitive for the act of "seeing" – in the strong sense of εἶδος and ἰδέα –, that is, it plays a role of "passage" or "transition"; in *Ennead VI* it seems to impose itself, at least from a conceptual point of view, as an expression of the "paradox" of the human condition, returning to play that ambivalent role so dear to Plato.

Keywords: Metaxy; Plotinus; Soul; Enneads.

«Tu chiedi se così tutto vanisce
 in questa poca nebbia di memorie;
 se nell'ora che torpe o nel sospiro
 del frangente si compie ogni destino.
 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
 l'ora che passerai di là dal tempo;
 forse solo chi vuole s'infinita,
 e questo tu potrai, chissà, non io»¹.

Eugenio Montale

Come noto, nell'organizzazione proposta dal discepolo Porfirio -circa trent'anni dopo la morte del maestro Plotino-, la quarta *Enneade* raccoglie i trattati sull'Anima e la sesta quelli che vertono principalmente sull'Intelligibile e sull'Uno². Peculiare, in entrambe, è l'uso dell'avverbio μεταξύ. Rispetto alla tradizione platonica³, l'uso che ne fa Plotino risulta a tutta prima enigmatico: in *Enneade* IV il "tra" -che esprime la funzione del "mezzo" individuato poi nella "luce" (φῶς)- appare essen-

¹ E. Montale, *Casa sul mare*, in Id., *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 1976, p. 129.

² Anche se Porfirio non fornisce un'indicazione riassuntiva dell'argomento generale dell'ultima *Enneade*.

³ Μεταξύ, avverbio composto con valore di preposizione, articola il preverbo μετά "fra, in mezzo" con la funzione connettiva di σύν "con, assieme, unitamente a", denotando "lo spazio" che sta "in mezzo e mette in relazione": «valore semantico, questo, cristallizzato nella funzione avverbiale di "intervallo" spaziale "in mezzo, fra" e, per estensione, temporale (nel mezzo di, frattanto, mentre)» P. Pinotti, «Metaxy», in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. II, Einaudi, Torino 1997, p. 1117. Se da una parte, usato assolutamente o con un sostantivo, può segmentare il continuo e connettere unità di spazio e tempo, dall'altra, costruito col participio, può indicare interruzione o estensione dell'azione: «la duplice funzione del lemma riflette i due aspetti, logicamente antitetici ma concettualmente interdipendenti, della nozione spaziale che esso esprime» (*Ibidem*). Lo spazio "che sta in mezzo" può apparire infatti delimitato da o congiunto a, isolato da o in relazione a, indicando, in tal modo, «[...] tanto uno stato di separazione quanto un movimento di approssimazione e fungere sia da cesura sia da cerniera. È, inoltre, opportuno segnalare l'uso nominale dell'avverbio, legato spesso all'articolo neutro, indicatore di qualità o di gradi intermedi concettualmente antinomici; tuttavia, ciò che muta non è il significato di μεταξύ, ma i referenti della sua funzione, potendo articolare determinazioni logico-concettuali in termini di "relazione tra i poli" e aprendo di fatto a una pluralità tanto varia quanto eterogenea di nozioni concettualmente intermedie. Può così indicare una funzione connettiva, assumere un carattere residuale, può esprimere gradi intermedi o transizioni, descrivere il paradosso dell'istante, processi di trasformazione (dal grande al piccolo e viceversa), o ancora definire tanto lo statuto dell'illimitato (altro e distante da, ma comune e intermedio "tra") quanto quello del numero (punto di incontro e di articolazione tra finito e infinito)», M. Martino, *Sul metaxy in Platone. Un Itinerario*, Guerini e Associati, Milano 2022, p.15-16. Si veda inoltre l'importante lavoro di J. Souilhé, *La notion platonicienne d'intermédiaire dans la philosophie des dialogues*, Librairie Félix Alcan, Paris 1919.

ziale, eppure non definitivo per l'atto del "vedere" -nel senso forte di εἶδος e ἰδέα⁴-, svolge cioè un ruolo di "passaggio" o di "transizione"; in *Enneade VI* esso pare imporsi, almeno da un punto di vista concettuale, come espressione del "paradosso" della condizione umana, tornando a svolgere, forse, quel ruolo ambivalente assai caro a Platone. Non si tratterà di ripercorrere analiticamente le diverse occorrenze e le variazioni nell'uso di tale categoria (μεταξύ), che pure emergono lungo la durata dell'itinerario plotiniano; piuttosto, si prenderà spunto da un momento circoscritto, dove l'uso dell'avverbio μεταξύ è particolarmente in grado, per incisività e nitore, di offrire se non altro cimento, per proporre un'ipotesi di lettura eminentemente speculativa.

1. Enneade IV 5

Nel percorrere l'itinerario dell'Anima -da cui emanano tutte le forze che organizzano e vivificano l'universo sensibile e che può, con un movimento di conversione, raccogliersi in se stessa e risalire al suo principio, che è l'Intelligenza⁵- Plotino si chiede esplicitamente: «è necessario un "mezzo" per la visione?». Dedicata alla questione poche pagine (da IV, 5, 1 a IV, 5, 4) eppure l'uso dell'avverbio μεταξύ ricorre, in un testo relativamente breve, per ben trenta volte; significativo, inoltre, che l'occorrenza riguardi pagine importanti per delineare la concezione di mondo sensibile e la sua relazione con l'intelligibile⁶.

⁴ Come noto εἶδος e ἰδέα derivano entrambi dalla radice ϖιδ, così come il latino *video*, per cui il loro originario significato si rivela intimamente connesso all'atto del vedere e potrebbe dunque essere inteso come "ciò che è visibile", "ciò che cade sotto gli occhi". Come la luce per il vedere, è l'idea «ad attualizzare il conoscere e a generare la domanda, garantendola perennemente proprio per la sua irriducibilità a termine domandato. La presenza dell'idea al concepire è quindi l'irriducibilità del suo valore all'atto del concepire», F. Chierighin, *Storicità e originarietà dell'idea platonica*, CEDAM, Padova 1963, p. 114.

⁵ Si tenga presente il contrasto che esiste, nel pensiero di Plotino, tra l'anima concepita come forza organizzatrice dei corpi e l'anima concepita come sede del destino. Sotto il primo aspetto, il contatto dell'anima con il corpo è il risultato della sua normale funzione, è buono ed è necessario. Sotto il secondo aspetto, al contrario, la relazione dell'anima con il corpo è un risultato della sua impurità e dei suoi vizi. Cf. E. Bréhier, *La filosofia di Plotino*, Celuc Libri, Milano 1976, pp. 57-80. Secondo Inge, questo contrasto deriva dall'incontro, in Plotino, da due diverse tradizioni: da una parte la tradizione animista, rappresentata dagli stoici, in cui l'anima è considerata come forza organizzatrice; dall'altra, dalla tradizione orfico-pitagorica, che rappresenta la venuta dell'anima nel mondo sensibile come decadimento (W. R. Inge - J. Nairne - W. K. C. Guthrie, *The philosophy of Plotinus*, Vol. I, Franklin Classics Trade Press, 2018). Tuttavia, è bene ricordarlo, Plotino assume queste prospettive da Platone, come egli stesso afferma: cf. *Enneade IV*, 8, 1.

⁶ Per un approfondimento: R. Chiaradonna, *Sostanza, Movimento, Analogia. Plotino critico di Aristotele*, Bibliopolis, Napoli 2002. Il numero, sia in Platone che Aristotele e non meno in Plotino è associato al μεταξύ -proprio in relazione al legame tra sensibile e intelligibile- e declinato dalla critica come teoria

Dopo aver affermato che senza il corpo l'anima sarebbe nel mondo intelligibile e l'anima giunge in qualche modo a unirsi agli organi corporei e con essi si stabilisce -fra l'anima e le cose- un certo comune sentire, afferma:

Se dev'esserci dunque una specie di contatto fra l'anima e le cose conosciute, perché dovremmo indagare intorno alle cose che si conoscono col tatto? Ma sul problema della visione -quanto all'udito se ne parlerà più tardi- sul vedere, è necessario ricercare se debba esserci un mezzo [μεταξύ] interposto fra l'occhio e il colore [...]. Se i corpi densi, come quelli terrosi, impediscono il vedere, mentre, quanto più i corpi interposti sono sottili, tanto meglio vediamo, il mezzo [μεταξύ] sarà allora considerato come coadiuvante della visione? Oppure, se non proprio come coadiuvante, nemmeno come un ostacolo? Si potrebbe infatti dire che esso è un ostacolo⁷.

Subito dopo, Plotino pone la questione del "mezzo" in altri termini, non "strumentali" ma "spaziali":

Oppure è il mezzo [μεταξύ] che accoglie, prima del vedente, l'impressione visiva e ne subisce, per così dire, l'impronta? Ne è prova il fatto che se qualcuno è davanti a noi e guarda un colore, lo vede anche lui: se l'impressione non si formasse nel mezzo [μεταξύ], non arriverebbe a noi. Ma forse non è necessario che il mezzo [μεταξύ] ne sia affetto, dal momento che ne è affetto proprio l'organo che è fatto apposta per esserne affetto; oppure, se il mezzo [μεταξύ] ne sia affetto, sarà un'affezione diversa⁸.

Il discorso porta alla questione della "visione" e alla relativa funzione della luce:

Se la visione consiste nel porre la luce dell'occhio in contatto con la luce che si frappone sino all'oggetto percepito, è necessario allora un mezzo [μεταξύ] che è questa luce, e la ipotesi esaminata esige proprio questo mezzo [μεταξύ]. Ma se l'oggetto che sta dinnanzi è un corpo colorato e produce una modificazione <nell'occhio>, che cosa impedisce che questa modificazione arrivi immediatamente all'occhio senza alcun intermediario [μεταξύ]? Anche se, ora, ciò che giace dinnanzi agli occhi è necessariamente modificato in qualche modo⁹.

degli enti intermediari o "intermedietà", si veda: M. Andolfo, *Metafisica e "intermedietà" degli enti matematici in Aristotele e Plotino*, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, Vol. 89, (n. 2-3), 1997, pp. 181-228; *Sui numeri, Enneade VI [34]*, Introduzione, traduzione e commento di C. Maggi, Università del Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2009.

⁷ Plotino, *Enneadi*, IV 5, 1 (15-25). La traduzione di riferimento, salvo diversa indicazione: Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Bompiani, Milano 2020.

⁸ Plotino, *Enneade*, IV, 5, 1 (25-30).

⁹ *Ivi*, IV 5, 2 (1-5).

Plotino intende anzitutto chiarire se esista un “mezzo” ed individua possibilità differenti a seconda del punto di partenza; l’attenzione non cade sull’assenza o inutilità del “mezzo” ma sulla sua eventuale “affezione”. Da qui l’esempio della canna da pesca: se non ci fosse il “tra” della canna e della lenza la mano non sentirebbe nulla. Dunque, tornando alla “visione”, la luce che si frappone sino all’oggetto percepito è necessaria

Si, la continuità e il mezzo sono necessari affinché sia continuo il vivente; ma l’affezione avviene solo accidentalmente in cosa che sia continua; altrimenti dovremmo dire che ogni cosa è influenzata da ogni altra; ma poiché ogni singola cosa è influenzata solo da un’altra e questa, a sua volta, da un’altra ancora: e mai allo stesso modo, in ogni caso il mezzo non è necessario. Direte che nella vista il mezzo è indispensabile. Ma perché? È evidente che ciò che attraverso l’aria non la fa in alcun modo patire ma si limita soltanto a dividerla; per esempio, se un sasso cade dall’alto l’aria fa soltanto questo: non lo sostiene¹⁰.

Anche qui l’attenzione di Plotino sembra riguardare l’affezione,

[...] sicché l’oggetto non può essere visto se venga applicato sull’occhio ma è necessario che il mezzo (τὸ μεταξύ) sia illuminato, perché l’aria è oscura. Ma se questa non fosse oscura, forse non ci sarebbe bisogno di luce; ma poiché l’oscurità è di ostacolo alla visione, è necessario che essa sia vinta dalla luce. Ed è forse per questo che un oggetto, posto a contatto con l’occhio, non si può vedere: poiché porta con se l’ombra dell’aria e la sua stessa ombra¹¹.

Passando ad analizzare la possibilità che il vedere non avviene per l’affezione del “mezzo”, Plotino torna a parlare del “vedere” come qualcosa di simile a un “contatto”; ed è ulteriormente chiarita la funzione della luce come μεταξύ:

La luce sta in mezzo (μεταξύ) senza patire affezioni, perché non c’è bisogno qui di alcuna affezione, ma c’è bisogno di un mezzo (μεταξύ), anche se non corporeo, perché la luce non è corpo. E poi, l’occhio non ha bisogno di luce estranea interposta per vedere semplicemente, ma solo per vedere lontano¹².

Tuttavia, quando il “vedere” è ricondotto alla “luce interiore dell’occhio” e dunque la visione è «simile a un contatto, non c’è più bisogno del mezzo [...] poiché la potenza visiva percepisce nella luce i suoi oggetti, senza che il mezzo (μεταξύ) ne sia affetto, anzi l’atto visivo si compie proprio lì»¹³.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, IV 5, 2, (55).

¹² *Ivi*, IV 5, 4, (5-7).

¹³ *Ivi*, IV 5, 4, (10-15).

Non si tratta dell'assenza del "mezzo", ma del fatto che il "mezzo non sia affetto", si tratta cioè, forse, del puro vedere, l'atto teoreticamente più arduo. Idea ribadita anche in IV 5 3, 25-30: «Per ora, portiamo un'altra prova che dimostri che il vedere non si effettua per il fatto che il mezzo sia affetto. Se l'aria patisse l'affezione, questa sarebbe necessariamente di natura corporea: sarebbe cioè simile a un'impronta sulla cera». La preoccupazione di Plotino non sembra quella di negare l'esistenza del "tra" -μεταξύ- ma piuttosto di sancirne la "trasparenza" necessaria alla pura visione, l'assenza di "affezione" che permette il "contatto". Secondo Salmona il tema: «[...] è fondamentale per il filosofo che individua nella luce il contatto trasformante l'anima in Dio, e, in definitiva, la chiarezza totale dell'intelletto che illumina l'identità [...]»¹⁴.

Questo discorso è fatto da Plotino come trattazione di problemi che riguardano l'anima, la quale: «[...] ha molteplici potenze; con esse occupa l'inizio, il mezzo (μεταξύ) e la fine delle cose» (I, 8, 14). Dunque se l'anima è, come sostiene Inge¹⁵, la grande viaggiatrice verso il paese metafisico, essa occupa fra gli esseri, sostiene Plotino: «un posto intermedio; ha una parte che è divina; ma, posta all'estremità degli esseri intelligibili e ai confini della natura sensibile, essa dona a quest'ultima qualcosa di sé» (IV, 8, 7). Nelle parole di Chiaradonna, l'anima

[...] è una natura intelligibile immediatamente successiva all'essere supremo e indivisibile; da questo l'anima trae l'indivisibilità e, tuttavia, essa si situa "in mezzo" alle due nature, quella intelligibile, alla quale appartiene per sua essenza, e quella corporea, verso la quale rivolge la propria attività¹⁶.

Pelloux, commentando l'idea dell'anima proposta da Plotino, scrive:

[...] mentre il Nous permane in sé e in sé raccoglie e sintetizza tutti gli esseri intelligibili che sono in Lui, l'Anima invece sembra aver un'altra peculiare caratteristica: quella di rimanere anch'essa in sé [...] ma nello stesso tempo di essere capace di partecipare, e quindi di diffondere questa sua stessa unità agli altri esseri [...] in questo appare un intermediario¹⁷.

¹⁴ B. Salmona, *Giorgio Hegel e Antonio Rosmini interpreti di Plotino*, Tilgher-Genova, Genova 1973, p. 73.

¹⁵ Cf. W. R. Inge - J. Nairne - W. K. C. Guthrie, *The philosophy of Plotinus*, cit.

¹⁶ R. Chiaradonna, *Plotino*, Carocci, Roma 2022, p. 50. Questo avviene in un processo illimitato di adeguazione reciproca, di *ad-aequatio* che non si risolve mai in *aequatio*, processo nel quale il μεταξύ, penso, costituisce un punto cruciale. In tal senso, non è forse casuale il richiamo che Plotino stesso (*Enneade* IV, 1, 21) fa alla pagina del *Timeo* in cui Platone afferma che l'anima è un essere intermedio composto «dall'indivisibile e da ciò che è divisibile nei corpi» (*Timeo*, 35 a).

¹⁷ L. Pelloux, *L'assoluto nella dottrina di Plotino*, Vita e Pensiero, Milano 1994, p. 149.

Plausibile, per certi aspetti, vedere nell'anima stessa un μεταξύ, un ponte, per usare l'immagine di Simone Weil¹⁸, che può e deve, secondo Plotino, essere attraversato fino al "contatto", e ciò effettivamente avviene nel cammino che il filosofo ci propone. Si potrebbe forse dire, guardando alle diverse funzioni che il μεταξύ assolve nei dialoghi platonici, che Plotino predilige quello di "transizione", di "passaggio"¹⁹; tuttavia, proprio al vertice dell'itinerario (*Enneade* VI, 9), invasi dalla presenza del Bene, sempre già presente, innalzati a quel livello superiore, diventati sguardo che è solo la luce stessa da cui esso emana, siamo chiamati a porci la domanda: come possiamo ridiscendere? Come possiamo, si chiede Hadot, «percepire di nuovo oggetti distinti, come possiamo riprendere coscienza, riflettere, ragionare, sentire di nuovo il nostro corpo? In una parola, come possiamo ridiventare umani?»²⁰. Perché dunque: «[...] non restiamo lassù?» (VI, 9, 10, 1).

2. «Perché, allora, non restiamo lassù?»

In *Enneade* VI 9, è bene specificarlo, l'avverbio μεταξύ è assente, e pur tuttavia esso pare, da un punto di vista concettuale²¹, tornare a svolgere la sua funzione di "ponte": "tra" -μεταξύ- umano e divino²². L'assenza letterale dell'avverbio non sta necessariamente ad indicare che una delle sue "funzioni" non sia all'opera - nell'ἀρετή ad esempio-, piuttosto conferma quel carattere difficilmente "afferrabile" ma non meno decisivo che il μεταξύ porta con sé. Non di meno può apparire paradossale -e certamente arrischiato- in riferimento al pensiero di Plotino, proprio al vertice dell'itinerario, quando il «contemplare diventa non essenza, ma "al di là dell'essenza", poiché si unisce in Lui» (VI 9, 11, 42-43), tornare a porre la domanda sul "tra". Si tratta dunque di una "provocazione" più che di un'ipotesi: i luoghi in

¹⁸ Cf. M. Marianelli, *Tra hasard e necessità: l'ontologia weiliana come ricerca di intermediari*, in «Studium», 116 (2020), 2, pp. 342-376; si veda inoltre: M. Marianelli (ed.), *«Entre». La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2021. «La filosofia dell'«entre» [...], filosofia degli intermediari o filosofia della mediazione e del dono, pone l'accento sul "tra", su quella che è la dimensione del legame, della relazione e definisce un "luogo del pensare"», sostiene Marianelli (M. Marianelli (ed.), *«Entre». La relazione oltre il dualismo metafisico*, cit., p. XI). È in questo framezzo, secondo l'Autore, che l'«entre» dispiega la caratteristica di *milieu relational* e qualifica una filosofia della mediazione e del dono.

¹⁹ Si pensi ad *Enneade* III 2, 8-11, a proposito dell'uomo: «[...] egli sta in mezzo tra gli dei e le bestie e inclina verso gli uni e verso le altre: alcuni assomigliano agli dei, altri alle bestie, la maggioranza sta nel mezzo [μεταξύ].»

²⁰ P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo*, Einaudi, Torino 1999.

²¹ Certamente arrischiata l'ipotesi concettuale, tuttavia l'uso e le funzioni del μεταξύ, acquisite da Platone in poi, consentono forse il tentativo.

²² Cf., M. Martino, Μεταξύ. *Note sul concetto di anima. Platone, Aristotele, Hegel*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vita e Pensiero, CXIII (2021), 3, pp. 673-686.

cui Plotino nega qualsiasi "funzione" al μεταξύ non sono pochi²³, e andrebbero estesamente discussi. Tuttavia, l'eventuale decostruzione di quanto fin qui detto lascia quantomeno aperta l'opportunità di articolare una "provocazione", seppur, come detto all'inizio di questo testo, eminentemente speculativa.

Già in *Enneade* IV, Plotino non manca di ricordare che: «Le anime sono necessariamente come "anfibi". Esse vivono in parte della vita di lassù, in parte della vita di quaggiù» (IV, 8, 4, 31-33). Questa la condizione umana, questo il paradosso della condizione umana, o, detto in altri termini, lo statuto ambivalente che il μεταξύ lascia intravedere.

Se dunque l'esperienza dell'unione con Dio rimane al centro del suo pensiero, la discontinuità tra questi due livelli non si può eliminare; l'uso stesso di μέθεξις -per indicare la reale partecipazione dell'anima all'Essere- ne rappresenta, forse, una traccia: «Ognuno di noi uomini, in quanto corpo, è ben lontano dall'essenza; ma in quanto anima -e noi siamo, più di tutto, anima- partecipiamo [μέθεξις] dell'essenza e siamo una determinata essenza» (VI 8, 12, 4-6). Secondo Bruno Salmona:

[...] l'uomo è *partecipazione* al divino, ma poiché non c'è distinzione di natura tra Dio e l'uomo, la partecipazione è totalità dell'essere; se Plotino afferma che la partecipazione non è in "grado sommo" è perché l'uomo è in posizione *intermedia* tra la sensibilità e l'intelligibile, nel senso, però che in lui il divino non ha ancora ritrovata la *consapevolezza* di sé dopo la caduta [...] ²⁴.

Plotino, ricollegandosi all'esortazione di Platone nel *Teeteto* (176 a-b), di fuggire di qui al più presto per andare lassù e diventare il più possibile simili a Dio (ὁμοίωσις θεῷ)²⁵, indica la via dell'avvicinamento all'Uno con il finale rivolgersi a Lui, che culmina nella visione dell'Uno; proprio qui sente la necessità di ritornare alle virtù, al "tra" -μεταξύ-, potremmo forse dire, della vita di tutti i giorni:

Si tratta di imparare a vivere, dopo la contemplazione, una vita che ci disponga alla contemplazione [...] E si deve imparare a sopportare la vita quotidiana; meglio ancora, a illuminarla con lo splendore che viene dalla contemplazione.

²³ Cf. *Enneadi*, V 8, 7, 13-15; V 3, 17-29; VI 7, 34.

²⁴ B. Salmona, *Giorgio Hegel e Antonio Rosmini interpreti di Plotino*, cit., p. 68.

²⁵ Opportuno ricordare che il Socrate platonico nel *Teeteto* (176 b) esorta a fuggire i mali di questo mondo sensibile e rendersi simili a dio, tuttavia mostra prudenza sulla possibilità che l'uomo riesca già in questa vita a completare l'assimilazione a dio: non a caso parla di assimilazione «secondo il possibile» -κατὰ τὸ δυνατόν-. Plotino si esprime invece in questi termini: «È necessario che il veggente si faccia prima simile e affine a ciò che deve essere visto, e poi si applichi alla visione. Come l'occhio non riuscirebbe mai a vedere il sole, se non divenisse solare, così l'anima non può contemplare la bellezza se non diviene, essa stessa bella. Suvvia! Divenga, anzitutto, ciascuno deiforme o bello, se intende contemplare Dio e il Bello». (*Enneade* I, 6 9). Si veda anche *Enneade* V 8, 11.

Sarà tutto un lavoro di purificazione, di semplificazione, di unificazioni interiori. Questo sarà il compito della virtù²⁶.

Secondo Hadot, Plotino, andando avanti con gli anni, scoprirà sempre più l'importanza della pratica delle virtù, e se i trattati della giovinezza danno un'enfasi maggiore alla bellezza del mondo spirituale e all'ebbrezza dell'estasi²⁷, le opere scritte alla fine della vita sono dedicate quasi esclusivamente ad argomenti morali; detto altrimenti: Plotino era consapevole dei rischi legati ad una contemplazione che non ha effetto alcuno sulla vita concreta, evitare la quotidianità apre le porte allo gnosticismo²⁸. Già in *Enneade* II ammonisce: «[...] sono i progressi della virtù interna all'anima e accompagnati dalla prudenza che ci fanno vedere Dio; senza la virtù vera, Dio non è che una parola» (II, 9, 15)²⁹. Ciò stesso, forse, riporta l'attenzione sul "tra" -μεταξύ- che, per usare le parole di Marianelli, "continua a dire l'umano", non come condanna ma "luogo" delle virtù, dell'interiore riordinarsi «lanciando ponti tra la misera umana e la perfezione divina»³⁰.

Associare l'avverbio μεταξύ al concetto di virtù non pare tentativo improprio. Si pensi, oltre chiaramente a Platone³¹, all'uso che ne fa Aristotele. Per lo Stagirita la virtù è relazionata al movimento non solo in quanto disposizione ma anche in quanto *com-posizione*. La composizione indica il "giusto mezzo" fra due vizi contrari, che costituiscono l'eccesso e il difetto – gli estremi – di un continuo divisibile. E ogni intermedio (μέσος ο μεταξύ) fra due contrari è descritto attraverso la nozione di σύνθεσις, poiché è in qualche modo composto dei due contrari³². Prini, in riferimento a Plotino, afferma: «La fuga dal mondo, non consiste certamente per lui né nell'abbandono della vita né nel disimpegno degli obblighi sociali, ma in quella purificazione interiore che è la condizione del buon filosofare»³³. Plotino distingue

²⁶ P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo*, cit., p. 61.

²⁷ Si pensi ad *Enneade* I, in particolare I 2.

²⁸ Cf., Plotino, *Enneade* III, 9.

²⁹ Tr. nostra, «ἀνευ δὲ ἀρετῆς ἀληθινῆς θεὸς λεγομένος ὄνομά ἐστιν».

³⁰ M. Marianelli, *Prefazione*, in M. Martino, *Sul metaxy in Platone*, cit., p. 10-11.

³¹ Per Platone, interno ad ogni singolo esperito c'è una originaria mediazione (μεταξύ) cui nessun momento dell'esperienza si sottrae e nel quale si manifesta l'ἀρετή propria a ciascuno: ogni esperito infatti tende alla propria Idea, al tutto irriducibile alle parti e tuttavia essenziale/necessario ad esse, e tale tensione è la sua virtù, la sua attitudine specifica e l'espressione massima delle sue capacità. Cf. J. Kramer, *Areté bei Platon und Aristoteles*, Heidelberg 1959 (Amsterdam 1967²).

³² Cf. Aristotele, *Metafisica*, 1057 b, 25-29. Si veda: E. Berti, *Aristotele. Dalla dialettica alla filosofia prima. Con saggi integrativi*, Bompiani, Milano 2004, pp. 185-189.

³³ P. Prini, *Plotino e la genesi dell'umanesimo interiore*, Edizioni Abete, Roma 1968, p. 41. La virtù viene collegata non solo alla funzione della purificazione ma anche alla visione/contemplazione (cf. *Enneade* I, 2 4) o, come si dirà più avanti, al passaggio "da contemplazione a contemplazione".

due gradi nelle virtù: vi sono le virtù che potremmo definire sociali³⁴, e al di sopra delle virtù sociali vi sono le virtù purificatrici; esiste poi anche per Plotino il «composto», ossia quella parte di noi che corrisponde a una sorta di mescolanza tra anima e corpo. È qui che nascono le passioni, i timori, i desideri, le sofferenze, i piaceri. Al di sopra vi sono l'anima pura, l'essere interiore, l'essere spirituale la cui peculiare attività è la contemplazione di Dio³⁵.

La virtù -intesa come μετὰξὺ- permette di interrogare ulteriormente l'aporia: cogliere le categorie appropriate al mondo sensibile significa coglierne lo scarto e l'eterogeneità rispetto a ciò da cui pure dipendono?³⁶ Bréhier pone la domanda in questi termini: «Se tale è l'esperienza mistica [...] come lo stato tutto soggettivo di desiderio e di amore potrebbe servire a determinare la realtà, qual è in se stessa?»³⁷. Si tratta forse, come sottolinea Marianelli riprendendo Platone, della «grande differenza che passa fra l'ordine del necessario e quello del Bene»?³⁸

Secondo Chiaradonna è in VI 3, 1 che Plotino si mostra cosciente di una simile difficoltà:

Lasciare da parte l'anima nell'analisi del mondo sensibile è propriamente impossibile. L'anima infatti non può non essere presente al mondo dei corpi: il corpo è contenuto nell'anima come nella sua causa essenziale; senza la potenza unificatrice di origine intellegibile non vi sarebbe alcun copro. Ma, allo stesso tempo, l'anima appartiene a un altro ordine: non è un aspetto del mondo sensibile; la sua natura è diversa [...] L'anima "risiede" nel mondo dei corpi come uno straniero, e anche se senza di essa questo mondo non esisterebbe, pure bisogna

³⁴ Prudenza, giustizia, forza e temperanza, quando si trovano a questo livello, si limitano a temperare le passioni che vengono dal corpo, e regolano i nostri rapporti con gli altri.

³⁵ Si tratta, in ogni caso, di due movimenti inseparabili, cf., *Enneade*, 2, 4-5. Per un approfondimento: G. Catapano, *Alle origini della dottrina dei gradi di virtù: il trattato 19 di Plotino* (Enn., I 2), in «Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale», XXXI (2006), pp. 9-28. Per il concetto di virtù si veda: P. Hadot, *Vertù*, in Id., *Plotin*, Librarie Plon, Paris 1963, pp. 87-101; sul significato della "contemplazione" si veda: M. Andolfo, *Plotino, Struttura e fondamenti dell'ipostasi del «Nous»*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

³⁶ Per un approfondimento su tale carattere aporetico, in relazione alla concezione di Plotino del tempo e del suo rapporto con l'eternità, si veda: S. Ferretti, *Eternità e tempo in Plotino*, «Filosofia», XLIV (1993), pp. 371-392.

³⁷ E. Bréhier, *La filosofia di Plotino*, cit., p. 140. Sull'interpretazione di Bréhier, si veda: L. Pelloux, *L'assoluto nella dottrina di Plotino*, cit., pp. 29-37.

³⁸ Cf., Platone, *Repubblica*, 493c; cf. M. Marianelli, *Tra hasard e necessità: l'ontologia weiliana come ricerca di intermediari*, cit.

escluderla nella trattazione dei generi della realtà sensibile, sebbene -come riconosce lo stesso Plotino- ciò sia "difficile"³⁹.

Il testo di Plotino, nel ribadire tale difficoltà, lascia aperta, penso, la domanda:

Ma poiché anche quaggiù, nella mescolanza e nella composizione, l'una cosa è corpo, l'altra è l'anima -il tutto, difatti, è un vivente- e poiché, d'altro canto, la natura dell'anima risiede in quell'intelligibile e non trova posto nella classificazione di quella che quaggiù è chiamata sostanza, pure si deve escludere [l'anima], sebbene sia difficile, dalla presente trattazione. Come se uno, volendo classificare i cittadini di una qualche città, per esempio in base alla dignità e all'arte, lasciasse fuori i residenti stranieri⁴⁰

«Perché, allora, non restiamo lassù?» si chiede Plotino (VI 9, 10, I) dopo aver appurato che la vera vita era lassù. Ora, egli aggiunge, non potremo più sopportare di essere qua: troppo terreni per trattenere il divino, ma troppo divini per dimenticarlo; e la virtù è ὁδός per affrontare la quotidianità senza cedere alla tentazione di affidare alla parola la perfezione di ciò che pure si è contemplato. Non basta dire alle persone «siete di stirpe divina», le anime non si trasformano grazie a semplici affermazioni «[...] se esse non sono accompagnate dalla pratica concreta delle virtù. Chi disprezza la virtù disprezza nello stesso tempo le esigenze proprie della natura umana. E "chi vuol fare l'agnello fa la bestia"»⁴¹.

La virtù plotiniana nasce dalla contemplazione e riconduce -come un ponte (μεταξύ) sempre di nuovo da attraversare secondo Marianelli⁴²- alla contemplazione⁴³ e può nascere nell'anima solo se questa ha intravisto, anche per un solo istante improvviso -ἐξαίφνης-, la Bellezza dell'Intelligenza; non potrebbe desiderare di rendersi simile a Dio se non avesse fatto prova, all'improvviso -ἐξαίφνης-, della presenza divina: «Questa attività dello Spirito [alla quale l'anima è unita] genera anche degli dèi, nel sereno e riposante contatto con Lui, in quanto ella genera Bellezza, genera la Giustizia, genera la Virtù. Di questo, infatti, l'anima è incinta, essendo stata fecondata da Dio stesso» (VI 9, 9, 17-20).

³⁹ R. Chiaradonna, *Sostanza, Movimento, Analogia*, cit., p. 282. Difficoltà che sottolinea anche Mathieu: «La "reductio ad unum" che si produce nell'amore illumina in Plotino anche quell'attività fine a se stessa, in cui consiste quello che chiamiamo "valore". Il proiettarsi fuori di sé per fare "le cose", in questo, o non c'è, o è soltanto strumentale». V. Mathieu, *Perché leggere Plotino*, Rusconi, Milano 1992, p. 111.

⁴⁰ Plotino, *Enneade*, VI 3, 1, 21-28.

⁴¹ P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo*, cit., p. 63. L'espressione virgolettata nel testo di Hadot citato è presa da Pascal: *Pensées*, n. 358.

⁴² Cf., nota 18.

⁴³ Per un approfondimento: M. L. Gatti, *Plotino e la metafisica della contemplazione*, Introduzione di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano 1996.

Ἐξαιφνης ἀναφανῆναι ἴνδαλμα –improvvisamente brillò una forma-, questo e solo questo, osserva Plotino (*Enneade* V, 8,7), si dovrebbe dire della forma⁴⁴, dell'idea, insomma di qualunque cosa irrompa nella realtà: che improvvisamente si è manifestata⁴⁵. E Platone ci ricorda che ἔξαιφνης è μεταξύ (*Parmenide*, 156d 7), quasi ad indicare il movimento che il "d'improvviso" imprime: "tra" il "già" e il "non ancora"⁴⁶. La stessa "quiete contemplativa" indica, secondo Valerio Verra «[...] la dimensione noetica di un processo tutt'altro che irreversibile e storicamente concluso»⁴⁷. Se la virtù è un prolungamento della contemplazione in essa è all'opera «[...] l'impronta di ciò che viene visto, che è radicato nell'anima e attivo in essa, come la relazione tra -μεταξύ- la vista e il suo oggetto» (I 2, 4, 18).

In *Enneade* VIII 4, 4-11, ritorna il tema della "puro vedere", in una delle più dense caratterizzazioni della vita degli enti noetici:

(Li), infatti, tutte le cose sono trasparenti, e non c'è alcunché di oscuro o respingente, ma ognuno e tutte le cose sono manifesti ad ognuno fin nell'intimo. La luce, infatti, è manifesta alla luce. E, infatti, ognuno ha tutte le cose in se stesso e, inoltre, vede tutte le cose nell'altro; di conseguenza, tutte le cose sono ovunque e tutto è tutto e ciascuna cosa è tutto ed infinito è lo splendore [...]. Ed il sole lì è tutti gli astri, ed inoltre ogni astro è tanto il sole quanto tutti gli altri astri. In ciascuna cosa è preminente un peculiare qualcosa, ma (*scil.* quel qualcosa) manifesta anche tutte le (altre) cose⁴⁸.

⁴⁴ «Forma è ciò che i Greci da Omero a Plotino chiamarono *eidos*, ed *eidos* è la "cosa veduta", e assolutamente veduta. Ciò che la caratterizza è l'"essere per sé" (*kath' autò*). Solo essa è per sé, e quello che è lo è in se stessa e per se stessa, ed esclude la relazione. Come tale, esaurisce la sua essenza nella sua contemplabilità: tutto quello che essa è, è contemplabile, e ciò che in essa non è contemplabile, non è» (C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozza, 1968, p. 22, corsivo nostro).

⁴⁵ Questo non significa che l'originario apparire della realtà, prima del tempo ma irrompendo nel tempo, abbia un che di arbitrario e di casuale. Piuttosto, significa che non è preceduto e non è determinato da nulla. Cf. S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Bari 2003, pp. 44-56. «Dunque della forma non si può dire se non che "improvvisamente è apparsa". Senza ragione. Non che non ne abbia un'infinità, di ragioni, la forma. E noi, una volta che è apparsa, non ci stanchiamo di scoprirle, interrogarci su di esse, e così via». D. Venturelli (ed.), *Ermeneutica e destinazione religiosa*, Il Melangolo, Genova 2001, p. 235.

⁴⁶ Cf. M. Martino, *D'improvviso. La via del "non", a partire da Platone*, Città Nuova, Roma 2020.

⁴⁷ V. Verra, *Dialettica e filosofia in Plotino*, Vita e Pensiero, Milano 1992, p. 65. D'altra parte Plotino, nel chiedersi quale sia il posto dell'uomo tra i viventi, afferma: «[...] posto intermedio e se lo scelse; ma ugualmente nel luogo in cui si trova non è abbandonato dalla Provvidenza ad andare in rovina, ma riportato verso l'atto con tutti gli accorgimenti di cui si serve il divino per far prevalere la virtù, il genere umano non perdette l'essere razionale, ma partecipa, seppur non in sommo grado della sapienza, dell'intelletto, dell'arte, della giustizia [...]» (III 2, 9, 20-26).

⁴⁸ Tr. it. S. Lavecchia, in: S. Lavecchia, *Il sé come immagine ed improvviso. Appunti sulla vita noetica nella filosofia di Plotino*, in «Peitho/ Examina Antiqua», 1 (2019), 10, p. 104. Commenta Lavecchia: «Identificandola, come in tutto il trattato, con il paradigma di ogni bellezza, in questo luogo Plotino caratterizza

Le diverse funzioni che il *μεταξύ* assolve nei dialoghi platonici⁴⁹, nei testi di Plotino sono ricondotte, forse, alla sua prima e fondamentale: “tra” -*μεταξύ*- uomo e Dio; e dunque il “tra” è declinato a partire da questa essenziale relazione, in essa tutto -anche la pratica delle virtù- è rivolto verso il Solo (cfr., VI 9, 11, 51) fino al punto in cui non c’è più dispersione, ma amore per «lo splendore che è nello Spirito» (V, 3, 8, 30-31); qui, “nell’intelligenza che ama” «ci sentiamo migliori, non proviamo alcun rimpianto, siamo colmi di Lui, restiamo con Lui né cerchiamo più niente altro» (VI 7, 26).

In questa mistica quiete che è insieme il più alto vertice dell’attività interiore, si conclude dunque il cammino di Eros⁵⁰: non c’è altro in questa «presenza» che il sentimento d’amore stesso, allo stato totalmente puro. Tuttavia Eros⁵¹, *μεταξύ* per eccellenza, tornerà a svolgere la sua funzione, quaggiù, dando testimonianza, nella pratica delle virtù, di come l’unione con Dio trasformi tutto quanto l’essere?⁵²

Se le tensioni del pensiero platonico formulate nel *Teeteto*, sono sciolte da Plotino in un senso risolutamente trascendentalistico, soprattutto nel caso delle virtù, «è difficile sottrarsi all’impressione che la sistemazione plotiniana implichi un certo impoverimento della filosofia di Platone e comporti aporie molto gravi. In effetti, è ben difficile comprendere come l’anima non discesa possa essere il vero “soggetto morale”, se essa è indifferente all’azione»⁵³. E pur tuttavia egli sostiene che le nostre anime dopo la morte conservano “memoria” delle azioni compiute in vita ma ciò non si applica, va ribadito, all’anima superiore e non “discesa”⁵⁴.

la vita noetica, la vita del *νοῦς* e degli enti noetici, come una condizione di totale reciproca trasparenza, che istantaneamente ed eternamente genera una unità plurale fra tutti gli enti noetici: la vita noetica è istantaneamente ed eternamente autotrasparente perché la sua essenza è luce noetica, ossia realtà per eccellenza autotrasparente». *Ibidem*.

⁴⁹ Cf., nota 3.

⁵⁰ Scrive Pietro Prini: «L’Uno è l’infinito Bene [...] Colui da cui viene al mondo l’iniziativa e il compimento dell’Eros: che è insieme l’essere del mondo e il suo ultimo senso» (P. Prini, *Plotino e la genesi dell’umanesimo interiore*, cit., p. 121). Dunque Eros designa il tendere universale di tutte le cose verso il Bene, “il desiderio di Dio”.

⁵¹ Si veda, a tal proposito, il trattato su Eros: Plotino, *Enneade* III 5, 50. Per un approfondimento: Plotino, *Su Eros. Enn. III 5 [50]*, Introduzione, traduzione e note di D. Iozzia, Aracne, Roma 2021, pp. 11-49.

⁵² Nelle parole di Marianelli: «La natura profonda di Eros è quella di essere appunto *μεταξύ*, tra indigenza e sapienza. Eros è già una forma sensibile – necessaria per comprendere qualcosa – ma la natura di quella forma sensibile è essenzialmente *μεταξύ*, ineffabile» (M. Marianelli, *Prefazione*, in M. Martino, *Sul *metaxy* in Platone*, cit., p. 12).

⁵³ R. Chiaradonna, *Plotino*, cit., p. 168.

⁵⁴ Cf., A. Linguisti, *La felicità dell’anima non discesa*, in A. Brancacci (ed.), *Antichi e moderni nella filosofia di età imperiale*, Bibliopolis, Napoli 2001, pp. 213-236.

3. Conclusione

Perché dunque l'anima non rimane lassù? «Perché», prosegue Plotino, «non è ancora uscita di qui completamente. Tempo verrà in cui la sua contemplazione sarà ininterrotta [...]» (VI 9, 10, 2-3)⁵⁵.

E la domanda, secondo Hadot, rimane aperta:

Dobbiamo chiedere a Porfirio, il suo primo biografo, di dirci come Plotino abbia risolto concretamente il problema che poneva all'inizio di questo capitolo [VI 9, 9]: come vivere in questo mondo una volta che si è contemplata la Bellezza divina e si è provato l'amore del Bene; meglio ancora: come possiamo vivere quaggiù senza mai smettere di contemplare?⁵⁶

Proprio l'unione con l'Uno riporta l'attenzione sull'ambivalenza: «da un lato, essa è manifestazione suprema di indipendenza e autonomia per l'anima che l'attinge; dall'altro, essa implica che sia in qualche modo sacrificata la soggettività e l'individualità di ciascuno»⁵⁷.

Potremmo forse dire che quell'infinita attività creatrice di carattere metafisico, di cui parla Plotino in riferimento al Principio, è veramente "più in là" - ἐπέκεινα⁵⁸- e il ritorno al μεταξύ (cioè alla pratica delle virtù -che è, ripetiamo, passaggio da contemplazione a contemplazione-)⁵⁹, ci impedisce di possedere il Principio come si possiedono le cose di questo di mondo⁶⁰.

⁵⁵ Si veda: W. Beierwaltes, *Eternità e Tempo, Plotino, Enneade III 7*, Introduzione di G. Reale, trad. it. A. Trotta, Vita e Pensiero, Milano 1995.

⁵⁶ P. Hadot, *Plotino e la semplicità dello sguardo*, cit., p. 69.

⁵⁷ R. Chiaradonna, *Plotino*, cit., p. 175.

⁵⁸ Scrive Vitiello: «[...] *epékeina* sarebbe limitato, non sarebbe *epékeina*, se non fosse anche oltre il "modo". Se non vogliamo cadere nella rete della "logica" secondo cui conoscere il limite è già averlo superato (argomento di due grandi logici, Hegel e Wittgenstein, divisi in tutto, ma in questo concordi), dobbiamo obiettare che del limite non conosciamo neppure se c'è. Vero è che qui si fa esperienza non solo del limite della logica, si fa esperienza del limite dell'essere, del linguaggio dell'essere». V. Vitiello, *Postfazione*, in M. Martino, *D'improvviso. La via del "non", a partire da Platone*, cit., p. 150.

⁵⁹ Vale la pena riportare le parole conclusive di *Enneade VI 9*: «Se uno si vede già trasformato in Lui, egli possiede dunque in sé un'immagine di Lui e se passa da sé, che è copia, all'originale, ha toccato finalmente il termine del suo viaggio. Ma se decade dalla contemplazione, egli può risvegliare la virtù che è in lui e, meditando sul suo ordine interiore, ritroverà la sua leggerezza e salirà all'Intelligenza sulla via della virtù, e mediante la saggezza, a Lui. Questa è la vita degli dei e degli uomini divini e beati: distacco dalle restanti cose quaggiù, vita che non si compiace più delle cose terrene, fuga da solo a solo».

⁶⁰ Se per un verso l'espressione «al di là» non ha valore affermativo, ma ci ricorda che «non è questo» (non si enuncia nemmeno il nome di ciò che "non è questo"), dall'altro la medesima espressione lascia intravedere la possibilità di una negatività non difettiva, che sospinge, per così dire, verso nuove impreve-

Τὸ ἐπέκεινα⁶¹ ribadisce Plotino, riprendendo un avverbio che ricorre già in Platone⁶², Esso è al di là di tutto: dell'essenza, dell'essere, del pensiero, della conoscenza, dell'Intelligenza, della vita, dell'attività, dell'autosufficienza, del moto e della quiete⁶³; «[...] parliamo di ciò che è innominabile e gli diamo un nome, volendo, come ci è possibile, significarlo a noi stessi» (*Enneade* V 5-6, 24). Non si tratta di insistere sull'importanza accordata al mondo sensibile (che per Plotino è una realtà degradata e inferiore, da cui ci si deve allontanare)⁶⁴, ma piuttosto di chiedersi: l'indicibile, il misterioso, il trascendente, magari l'Assoluto, nella sua ricchezza inesauribile non ha a che fare proprio con il μεταξύ (che pure in alcuni luoghi Plotino nega)⁶⁵ o, forse meglio, con il paradosso -figura dell'eccedenza – della condizione umana?⁶⁶.

dibili avventure del pensiero. Per un approfondimento si veda: Cf. M. Martino, *D'improvviso. La via del "non", a partire da Platone*, cit., pp. 54-59.

⁶¹ Cf., *Enneade*, V 3, 11, 1.

⁶² Cf., [ἐπέκεινα – "al di là" –] Platone, *Repubblica*, 509 B: «Il Bene non è essenza, ma qualcosa di molto più elevato dell'essenza – ἐπέκεινα τῆς οὐσίας –, per dignità e potenza». L'interpretazione di questo passo, come noto, è controversa; non tutti i commentatori sono inclini a interpretare le parole di Platone come se indicassero l'assoluta trascendenza del Bene (cf., G. Aubry, *Dieu sans puissance. Dunamis et Energiea chez Aristote et chez Plotin*, Vrin, Paris 2006, pp. 216 ss). È però in questo senso, commenta Chiaradonna, «che le intende Plotino, nel quale *epekeina* ricorre molto spesso, come una chiara reminiscenza di *Repubblica* VI, ad indicare la trascendenza del primo principio». R. Chiaradonna, *Plotino*, cit., p. 125.

⁶³ Cf. *Enneade* V 3, 13, 2; *Enneade* I, 7, 1, 19; *Enneade* II, 4, 16, 26; *Enneade* I 7, 1, 20; *Enneade* V3, 12, 48; *Enneade* I 7, 1, 20; *Enneade* VI 7, 17, 10-11; *Enneade* III 9, 7, 2. Come ha fatto notare M. L. Gatti, l'espressione "al di là" non significa che l'Uno sia privo di questi attributi ma, piuttosto, che ne è al di sopra. In questo senso Plotino afferma che l'Uno è Super-Essere, Super-Pensiero, Super-Vita. Cf. M. L. Gatti, *Plotino e la metafisica della contemplazione*, cit., p. 26; G. Catapano, *Epékeina tês philosophías. L'eticità del filosofare in Plotino*, CLEUP, Padova 1995.

⁶⁴ Si pensi ad *Enneade* III 2, 47: Plotino osserva che la vita quaggiù non è che uno spettacolo che ha luogo su un palcoscenico e gli eventi e le azioni che lo popolano «[...] sono tutti cambi di scena, finiti pianti e finiti lamenti. Perché anche qui, nei singoli eventi della vita, non è l'anima interiore, bensì quella esteriore, ombra dell'uomo, a gemere e a disperarsi, e a fare ogni cosa su un palcoscenico che è la terra intera, dove gli uomini hanno allestito ovunque le loro scene». Per un commento a questo passo di Plotino: cf., E. R. Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia*, La Nuova Italia, Firenze 1970, pp. 7-11.

⁶⁵ Cf. nota 23.

⁶⁶ Per un approfondimento: M. Marianelli, *Filosofia e storia della filosofia: continuare l'umano e «inventare di nuovo ciò che era conosciuto da secoli»*. Il «luogo relazionale» del pensiero e i metaxy (ponti) tra la miseria umana e la perfezione divina, in: M. Marianelli - L. Mauro - M. Moschini - G. D'Anna (eds.), *Anima, Corpo, Relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica. Periodo antico e medievale*, Volume I, Città Nuova, Roma 2022, pp. 5-22.

Monstrosity in Emily Brontë's *Wuthering Heights* and in Mary Shelley's *Frankenstein*. The Catherine-Creature and the 'Metaxy' Identity as a Place of Encounter

*Fabiana Badolato**

Abstract: There are identities that cannot be ascribed, as society would wish, into a single box. As the binary social canon dictates, they are hybrid, almost distorted identities, and thus 'monstrous'. Literature as a form of art offers fitting examples of such kind of human beings and how nature can stand out for its many facets. Catherine from *Wuthering Heights* (1847) and the Creature from *Frankenstein* (1818) both stand in a permanent state of in-betweenness, so they are relegated to the sphere of monstrosity: Catherine goes against the social stereotype of the 'angel in the house', showing a masculine attitude, and the Creature, who is no human, can be classified as a cyborg, that is an hybrid being with no gender identity and no history. Nonetheless their in-between identities lead them to be considered as 'Metaxy' identities: their state of Monstrosity, a space of marginality, eventually transforms into a Metaxy, a place of encounter where the recognition of new realities is possible.

Keywords: Identity, Monstrosity, Interiority, Metaxy, Creature.

* fabybd1@gmail.com.

1. Catherine/Heathcliff and the Creature: the theme of monstrosity

Wuthering Heights challenges the rigid gender roles of its time, especially through the character of Catherine, who embodies both male and female qualities; she is, in all effects, a hybrid character, not ascribable within a single social section. In the Victorian Era, which spanned most of the 19th Century England, gender roles were very rigid. Women should embody all the stereotypes of femininity and be pure, caring and submissive. Men, on the other hand, had to be strong, virile and independent. As a result, Catherine Earnshaw, the heroine of *Wuthering Heights*, breaks the Victorian stereotypes of femininity by blending masculine and feminine qualities. This is reflected in the theme of monstrosity, and later in her 'fusion' with Heathcliff.

Catherine's monstrosity is firstly tangible in her relationship with her husband, Edgar Linton. After her stay in Thrushcross Grange, Catherine becomes a perfect Victorian lady: cultured, well-dressed and demure, or at least on the surface. This distances her considerably from Heathcliff, who resists instead such domestication and allows her marriage with wealthy Edgar. Therefore, it seems that she has gotten through her 'tomboy' phase and settled into the life of a true Victorian lady. However, it becomes clear that, despite her domestication, Catherine's masculine qualities, thus her 'monstrosity', have not been completely abandoned. She departs from the typical characteristics of the 'angel in the house', which, as remarked by Joan Hoffman, «The nineteenth-century angel-woman [...] was expected to remain virtuous, pure and untainted by the dangerous wordily contact with which her husband was necessarily involved».¹

As Nelly Dean explains in the book, although Edgar belongs to a upper social class and he is the man in the couple, he is clearly not the one who wears the pants between the two, and ends up assuming a servile role. He always tries to weigh his words and ponder his behavior because he is afraid of provoking an outburst of his wife. It is possible to notice Edgar's 'feminine' attitude and Catherine's charge in the following passage:

Heathcliff measured the height and breadth of the speaker with an eye full of derision. 'Cathy, this lamb of yours threatens like a bull!' he said. 'It is in danger of splitting its skull against my knuckles. By God, Mr Linton, I'm mortally sorry that you are not worth knocking down!' My master glanced towards the passage,

¹ J. Hoffman, *'She loves with a love that cannot tire': The Image of the Angel in the House Across Culture and Across Time*, in «Pacific Coast Philology», 42/2, Penn State University Press, Pennsylvania 2007, p. 265.

and signed me to fetch the men - he had no intention of hazarding a personal encounter. I obeyed the hint; but Mrs Linton, suspecting something, followed, and when I attempted to call them, she pulled me back, slammed the door to, and locked it. 'Fair means!' she said, in answer to her husband's look of angry surprise. 'If you have not the courage to attack him, make an apology, or allow yourself to be beaten. [...] Edgar, I was defending you, and yours; and I wish Heathcliff may fog you sick, for daring to think an evil thought of me!'²

In this passage, it is possible to perceive the physical and spiritual superiority of Catherine and Heathcliff, who attack Edgar in the same way, interacting as a whole (Catherine/Heathcliff). Edgar is in fact deprived of a verbal and action space, submissive and weakened by the violence and virility of Catherine/Heathcliff. Here social roles are subverted: Catherine, the wife, subdues Edgar, the husband; and Heathcliff stands as a spiritual representation of Catherine. As a matter of fact, Catherine/Heathcliff appears as a unique character in the story, invisible to the reader but still perceivable in the spirituality it enacts. It is a sign that such an aptitude fusion, thus of gender, cannot be seen materially as sexual identity is, but is instead only 'perceived': for this reason, nevertheless, it is no less evident than the other. As attested by critic and philosopher Judith Butler, «Taken to its logical limit, the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders».³ According to this statement, sex and gender appear as two separate and no longer mixed spheres, in which way have always been conceived by social stereotypes. They claimed indeed that the biological structure of an individual determines their behavior, and this is what Butler calls 'biological determinism' (1990). Catherine/Heathcliff, Brontë's **gender hybrid character**, demystifies this belief: this character, in its gender hybridity and impossibility to be classified into a specific gender binomial, expresses a form of alterity which could be described as 'monstrosity'. The term 'monster' is defined by the Oxford English Dictionary as «an animal or plant deviating in one or more of its parts from the normal type»⁴ (OED 1989: 2.a.), what deviates, in brief, from the social canon. Catherine Earnshaw, in fact, goes against her social role: she actually 'deviates' and, in this sense, she can be ascribed into the category of madwomen, who are in contrast with britishness⁵, femininity and silence. In their work,

² E. Brontë, *Wuthering Heights*, Penguin Books, London 1995, pp. 114-115.

³ J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, London and New York 1990, p. 6.

⁴ Oxford English Dictionary. The Definitive Record of the English Language (sec. ed.1989), Oxford University Press. [28/02/2023] <https://www.oed.com/oed2/00150782>

⁵ An example can be given by Antoinette Cosway, the protagonist of *Wide Sargasso Sea* (1966) and Jean Rhys' version of Brontë's devilish 'madwoman in the attic'. She is a Jamaican woman married with

Gilbert and Gubar examine the fact that female writers of the 19th century were coerced, in their writings, to make their female characters either embody the 'angel' or the 'monster', a struggle which, they argue, stemmed from male writers' tendencies to categorize female characters as either pure, angelic women or, on the contrary, rebellious, unkempt madwomen.⁶

In the gothic tradition, the word 'monster', thus, signified ugliness, irrationality and all things and events considered unnatural. A monster carried an image of deformity and irregularity; in literary terms, it involved works that crossed the boundaries of reason and morality, presenting also improper scenes and improper characters. The woman as depicted by Emily Brontë is therefore ascribable to the sphere of madwomen, who embody the monstrous element because they deviate from normality, as it has always been conceived by the social system. But the gender fusion, or more intimately, the 'spiritual' fusion with Heathcliff, leads to the creation of a new hybrid character, which, for this last characteristic and in greater evidence for its monstrosity/alterity, can be allegorically represented by Shelley's Creature in *Frankenstein* (1818). In this work the monstrous disclosure of the instability of systems of moral and aesthetic meaning is best evinced. The novel presents a humane and suffering monster, figure of vice and transgression, but also a victim of social exclusions. As a result, the boundaries between human and monster are blurred by Shelley, just as the border between Catherine (femininity) and Heathcliff (masculinity).

One might wonder what is actually meant by the word 'monster': surely, it is something or someone who is at odds with the way normality is conceived by the social system. However, as Michel Foucault also claims, the so-called 'authentic' or 'normal' individuals are nothing more than a social construction, and therefore they are not innate. As a consequence, just two genders or one human race cannot be enough to express the entire human nature.

What makes a monster 'a monster'? Jeffrey Weinstock explains that monsters 'are things that should not be, but nevertheless are - and their existence raises vexing questions about humanity's understanding of and place in the universe. The monster', he writes, '*undoes* (my emphasis) our understanding of the way things are and violates our sense of how they are supposed to be'.⁷

wealthy Mr Rochester, who decides to rename her Bertha because he wants to force her into a fictitious britishness, as he considers her cultural otherness unacceptable.

⁶ Cf. S. Gilbert - S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale Press University, New Heaven 2000.

⁷ S. Erle - H. Hendry, *Monsters: Interdisciplinary Explorations in Monstrosity*, in «Palgrave Communications» 6/53 (2020), p. 4.

The term 'undoing' is often used in Gender Studies to refer to the dismantling of gender binarism or the 'Foundational logic'.⁸ For instance, in their essay "Doing Gender", Candace West and Don Zimmerman talk about the possibility «to explore how gender might be exhibited or portrayed through interaction, and thus be seen as "natural", while it is being produced as a socially organized achievement».⁹ Gender, therefore, assumes various possible constructions depending on the socio-cultural context in which it is created. It does not have a pre-established form, but multiples in continuous transformation. Human beings, however, feel a sort of 'sublime' sensation for what is not conforming with the canon or the pre-established order. They are at first attracted by alterity but, eventually, they end up feeling repulsion. Rosi Braidotti explains what it means to be part of the social canon and the human norm, arguing that what is considered 'normal' is nothing more than a standardization, a preconceived concept of humanity:

The human norm stands for normality, normalcy and normatively. It functions by transposing a specific mode of being human into a generalized standard, which acquires transcendent values as *the* human: from male to masculine and onto human as the universalized format of humanity. This standard is posited as categorically and qualitatively distinct from the sexualized, racialized, naturalized others and also in opposition to the technological artefact. The human is a historical construct that became a social convention about 'human nature'.¹⁰

This mechanism is well explained by Victor Frankenstein, who is at first obsessed with the idea of creating a monster and bringing him to life. He has a transhumanist desire to go beyond what is considered human: «Transhumanists, like many others, want to fulfill this "human, too human" desire to reach for the stars, and in a quite literal sense».¹¹ However, when he deals with him, his enthusiasm turns into an obsessive desire to destroy the monster. Although Frankenstein's monster is responsible for many violent actions throughout the novel, at the same time, the monster encounters persistent rejection and loneliness. He struggles to find a sense of family and community, and is rejected by everyone he comes in contact with. This is because he cannot be ascribed into a specific gender or human race scheme, he is completely out of the canon so he entirely embraces the concept of alterity. And yet, in spite of what Gilbert and Gubar have argued regarding the juxtaposition of madwomen and angel women, the former considered so-

⁸ Cf. J. Butler, *Gender Trouble*, cit.

⁹ C. West - D. Zimmerman, *Doing Gender*, in «Gendered Society Reader» 1/2 (1987), p. 129.

¹⁰ R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 26.

¹¹ R. Manzocco, *Transhumanism. Engineering the Human Condition*, Praxis Publishing, Chichester 2019, p. 1.

cially unacceptable, evil and carriers of social disorder, Mary Shelley shows that monstrosity can be reversed against the canonized humanity, which should be here represented by Victor Frankenstein. Indeed, in the story, the monster proves himself magnanimous and shows that he is not a purely evil being, although his physical inhumanity: he assists a group of poor peasants and saves a girl from drowning; on the contrary, Victor himself is a kind of monster, as his ambition, secrecy, and selfishness alienate him from human society. He may be the true 'monster' inside, although his outside ordinariness, as he is eventually consumed by an obsessive hatred of his creation.

The Monster often compares himself and his condition to Satan, after reading Milton's *Paradise Lost*: «Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me». ¹² Here he says that, like Satan, he is excluded from human life. Satan's unhappiness is in fact caused by his alienation from his creator, God, so the Monster is also accusing Frankenstein of playing God by creating him. The comparison with Milton's work can also be found in *Wuthering Heights*, as argued by Gilbert and Gubar: «Why is *Wuthering Heights* so Miltonically hellish? And what happened to Catherine Earnshaw? Why has she become a demonic, storm-driven ghost?». ¹³ Catherine, as a matter of fact, can be considered 'miltonically hellish' because she, although desired and created by her author/creator, still remains inconceivable by the society of her time and, therefore, finally appears alienated in another dimension, that of the ghost, just as Frankenstein's Monster remains alienated from the society of ordinary men, to be eventually stuck in its own limbo of non-identity.

2. "Nelly, I am Heathcliff": the case of gender fusion

In *Wuthering Heights* it can be attested the fact that Catherine shows, throughout the story, both male and female qualities. As a child and young woman, she is what we would call today a 'tomboy', who roams the moors with Heathcliff. She is extroverted, adventurous and independent, all qualities traditionally associated with men. **After her stay at Thrushcross Grange, Catherine becomes a perfect Victorian lady: cultured, well dressed and modest, or at least on the surface.** This takes her considerably away from Heathcliff, who resists such domestication, and allows her marriage with the rich Edgar. It seems, therefore, that she has passed her stage of tomboy and is set in the life of a true Victorian woman.

¹² M. Shelley, *Frankenstein*, Harper Press, London 2010, p. 113.

¹³ S. Gilbert - S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 263.

However, it becomes clear that, despite her domestication, Catherine's masculine qualities have not been completely abandoned. She deviates from the typical characteristics of the 'angel in the house', that is, the prototype of a Victorian woman: «The nineteenth-century angel-woman [...] was expected to remain virtuous, pure and untainted by the dangerous wordily contact with which her husband was necessarily involved». ¹⁴ As Nelly explains in the book, Edgar, despite being of a higher social class and the man in the couple, he is clearly not the one who holds the reins of marriage, and assumes a quite servile role. He always tries to weigh words and ponder his behavior for fear of provoking an outburst of his wife, and he does everything to make her happy.

While Miss Linton moped about the park and garden, always silent, and almost always in tears; and her brother shut himself up among books that he never opened; wearying, I guessed, with a continual vague expectation that Catherine, repenting her conduct, would come of her own accord to ask pardon, and seek a reconciliation; and she fasted pertinaciously, under the idea, probably, that at every meal, Edgar was ready to choke for her absence, and pride alone held him from running to cast himself at her feet; I went about my household duties, convinced that the Grange had but one sensible soul in its walls, and that lodged in my body. ¹⁵

In the book, Catherine is the dominant figure in all her relations. She is belligerent and decides who she loves, and requires constant attention from her lovers. In general, the typing of the characters of Catherine and Edgar helps Brontë in her thesis, quite explicit in the novel, that the gender identity of an individual is not related to the sexuality of the latter and certainly does not determine their character. Such blending of both male and female qualities makes Catherine different from other women; to say the least, she is an 'alien' and 'monstrous'. As a result, just like Shelley, Brontë also realizes her social monster. «Brontë produced a more realistic narrative in which "the perdurable voice of the country [...] introduces us to a world where men battle for the favors of high-spirited and independent women". ¹⁶ This subversion of social roles is what the author plays on most to make a character like Catherine more likely and readable. Her qualities of domination and manhood are paradoxically essential to make her acceptable from an audience of readers belonging to a patriarchal *milieu*.

¹⁴ J. Hoffman, *'She loves with a love that cannot tire': The Image of the Angel in the House Across Culture and Across Time*, cit., p. 265.

¹⁵ E. Brontë, *Wuthering Heights*, cit., p. 120.

¹⁶ S. Gilbert - S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 249.

If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem a part of it. My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees - my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath - a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff - he's always, always in my mind - not as a pleasure, any more than I am a pleasure to myself - but, as my own being - so, don't talk of our separation again - it is impracticable; and -' She paused, and hid her face in the folds of my gown; but I jerked it forcibly away.¹⁷

The impossibility of the separation between Catherine and Heathcliff is already anticipated by the latter in his description of Thrushcross Grange:

When would you catch me wishing to have what Catherine wanted? Or find us by ourselves, seeking entertainment in yelling, sobbing, and rolling on the ground, *divided by the whole room* (my emphasis)? I'd not exchange for a thousand lives, my condition here, for Edgar Linton's at Thrushcross Grange.¹⁸

Heathcliff compares his relationship with Catherine to the one between Edgar and Isabella, arguing that he could never desire something that Catherine cherishes by depriving her, as Edgar did with Isabella. And above all, he would never allow an entire room to divide them, and such is the metaphor of their unbreakable union. He would not "exchange for a thousand lives" his condition at Wuthering Heights for Edgar's one at Thrushcross Grange, because, **although he is very impressed with the beauty of the Lintons' home, he imagines that the place in which he lives can actually affect his way of being and also his relationship with Catherine, so he prefers staying far away.** In Heathcliff's thought is implied the concept of 'embodiment': «Embodiment can be seen as an incorporation of the interrelationships which constitute experience into the constantly evolving body».¹⁹ The social and environmental context of origin, therefore, can play a very significant role in the attitude of an individual.

¹⁷ E. Brontë, *Wuthering Heights*, cit., pp. 82-83.

¹⁸ *Ivi*, p. 49.

¹⁹ A. Cranny-Francis - W. Waring - P. Stavropoulos - J. Kirkby, *Gender Studies. Terms and Debates*, Palgrave Macmillan, New York 2003, p. 83.

3. “Who was I? What was I? Whence did I come?”: the romantic cyborg

The paragraph opens with a quote from the monster. It represents a real reflection on existence, just as the one pronounced by Hamlet during the so-called ‘nunery scene’ in Act 3, scene 1:

To be, or not to be, that is the question:
Whether ‘tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take Arms against a Sea of troubles,
And by opposing end them. (III. i. v. 59-61).

The monster, at the same time, says «Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These *questions* (my emphasis) continually recurred, but I was unable to solve them».²⁰ There are many similarities between the soliloquies of the two characters. As emphasized in the previous quotation, both of them ask themselves questions which they are not able to answer. They engage in a dialogue with their own consciences and that is what mainly makes them ‘be’ alive and human, although Hamlet challenges the first quality, with the question “or not to be?”, and the monster the second one through the question “what was I?”. The transhuman nature of the monster recurs once again, but this time as a warning: the monster, in his soliloquy, fears the boundlessness of his own existence. He is like a straight line of which the beginning is not known but not even the end.

A critique of transhumanism should include an appeal to prudence; but it must also offer a compelling and attractive vision of a life within limits. The account here does so via a philosophy of nature based in the rhythms and cadence of life, rooted in our geologic history.²¹

In her essay “A Cyborg Manifesto” (1991), Donna Haraway creates the cyborg metaphor to refer to an undefined type of identity, an individual who does not have a definite origin. In this way, she tries to demonstrate how the development of new technologies has influenced human society from a socio-cultural point of view. Shelley’s creature has often been used as a good example to explain and decline the figure of the cyborg conceived by Haraway. Shelley, in fact, uses the creature to criticize the society of her time, and Haraway does the same with her cyborg.

²⁰ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 112.

²¹ R. Frodeman, *Transhumanism, Nature and the Ends of Science*, Routledge, London 2019, pp. 3-4.

Haraway uses the notion that the cyborg is a human, not natural creation, combined with the perception that the development of twentieth-century information technology had made all of us cyborgs, to suggest that we are all human, not natural creations. So any notion of identity based on some natural or essentialist category (race, ethnicity, class, gender) is doomed to failure, since all of those categories are also human creations.²²

In this way, the use of categories on which society is structured is demystified. For instance, the category 'woman' loses its meaning because there is no natural woman, but what constitutes this definition is a social construct governed by those who have realized this concept. Likewise, the creature is itself a construct made by a human mind, *Frankenstein*, and therefore he is not naturally definable.

This identity marks out a *self-consciously space* (my emphasis) that cannot affirm the capacity to act on the basis of natural identification, but only on the basis of conscious coalition, of affinity, of political kinship.²³

Hamlet and the creature, in the course of their soliloquies in which they realize this "self-conscious space" expressed by Haraway, define themselves not on the basis of an innate principle but through the social and cultural context in which they were formed. In fact, the Creature, after asking himself such existential questions, states: «The cottage of my protectors had been the only school in which I had studied human nature».²⁴ As a result, the Creature admits the non-innate quality of human nature by saying he had to study it through books, relationships «towns and large assemblages of men».²⁵ It becomes clear in this passage how human nature is historically and culturally connoted.

Categories, such as masculinity and femininity, therefore, are culturally built into the social system. And if masculinity has always got a higher and dominant connotation than the second one, in *Frankenstein* this idea is subverted:

Such critical rethinking demands, among other things, a renewed attention to the historical specificity of the construction of masculinity and a recognition that

²² A. Cranny-Francis - W. Waring - P. Stavropoulos - J. Kirkby, *Gender Studies. Terms and Debates*, cit., p. 72.

²³ D. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in «Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature», Routledge, New York 1991, p. 161.

²⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 112.

²⁵ *Ibidem*.

masculinity, as much as femininity, is created by cultural negotiations and contestations.²⁶

Since the Creature was created by the scientist Frankenstein in all its parts and the initial project was just to create a man, Shelley demonstrates through such creation that masculinity is in turn built, and assumes the reason to be at the time when, during the story, Frankenstein compares his Creature to another female: «she might become ten thousand times more malignant than her mate, and delight, for its own sake, in murder and wretchedness».²⁷ Since the sexuality of the Monster is not mentioned at the time he was created - and it is what makes him primarily 'hybrid' - in this passage it is finally defined, as well as when the Creature asks Frankenstein for the very first time to create for him a Creature of the other sex:

What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another sex, but as hideous as myself; the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel. Oh! my creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one thing; do not deny me my request!²⁸

In this passage it is clear the contrast between the two sexes and the Creature's sexual identity, by mentioning his opposite. At the same time, however, the Creature describes himself and his female partner as two sides of the same coin, two beings **unique in the world and therefore indissolubly united**. Just like Catherine and Heathcliff, who, in their gender identity, deviate from the social canon and from the other characters' attitudes, and they become, as the two creatures, two individuals united to the same destiny.

4. The raise of Catherine-Creature: Monstrosity becomes Metaxy

The gender hybridity present in the two characters, Catherine and the Creature, stems mainly from a lack of self-definition. Catherine defines herself through the socio-cultural context in which she strives to settle, Thrushcross Grange. When she's with Heathcliff, her gender identity is blurred, non-binary.

²⁶ B. London, *Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Masculinity*, in «PMLA» 108/2 (1993), p. 161.

²⁷ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 149.

²⁸ *Ivi*, p. 128.

'This is nothing', cried she; 'I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out, into the middle of the hearth on the top of Wuthering Heights; [...] I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; [...] It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am.'²⁹

In this passage, Catherine admits the impossibility of a future together with Heathcliff, her other half, because otherwise she could not have had her place, or rather, her 'role' within society. However, what is relevant is that she states that a possible marriage with Heathcliff would "degrade" her. She is aware that he's more herself than she is, as she affirms in the passage above, and this is the main reason why she cannot set her life with him. She needs "heaven", just as a social business, and it is quite peculiar the fact that she uses such a word to describe the socially acceptable Thrushcross Grange. She is not a heavenly creature, the 'angel in the house'; Catherine is a creature of earth ("I broke my heart with weeping to come back to earth"). Gilbert and Gubar explain Milton's *Paradise Lost* (1667) influence on *Wuthering Heights*:

Just as Milton's Eve, therefore, being already fallen, had no meaningful choice despite Milton's best efforts to prove otherwise, so Catherine has no real choice. Given the patriarchal nature of culture, women, must fall — that is, they are already fallen because doomed to fall.³⁰

As a woman, Catherine is also doomed to fall into this «dark parody of heaven»³¹ that is Thrushcross Grange, the place in which she doesn't feel at ease and, eventually, kills her.

Frankenstein's Creature also tries to define himself through the confrontation with the opposite sex, when he asks his scientist father to create for him a partner of his own nature.³² However, he **also tries to define himself through other expedients** that could make him more akin to human nature:

Brook's "What is a Monster? (According to *Frankenstein*)" relies on Lacan's theory of the "mirror stage", during which individual subjectivity is formed when the child sees itself reflected in the mother's eyes. According to Brooks, the motherless creature can only find what he thinks is human identity through the

²⁹ E. Brontë, *Wuthering Heights*, cit., p. 81.

³⁰ S. Gilbert - S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 277.

³¹ *Ivi*, p. 221.

³² M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 128.

acquisition of language and the mastery of texts in the De Lacey household. Such a narrative displays, then, the constructed nature of bodies, and ultimately, of cultures. As he notes, whatever else the monster might be, it "may also be that which eludes gender definition".³³

This self-definition realized by the Creature through social constructs, therefore, eludes from an innately natural idea of gender, concluding that it is socially constructed and created by men, just like the Creature.³⁴ The monster, in fact, tries to humanize himself through literature, history, and to define himself through the encounter with the Other. As *Wuthering Heights*, *Frankenstein* also expresses references to *Paradise Lost*. The three questionings "Who was I? What was I? Whence did I come?" wondered by the Creature are a clear example of endless speculations cast in Miltonic terms: «All three, like Shelley herself, appear to be trying to understand their presence in a fallen world, and trying at the same time to define the nature of the lost paradise that must have existed before the fall».³⁵ Both characters, Catherine and the Creature, are destined for an inevitable fall: not the one from heaven to earth, because for them, hybrid beings, paradise is 'lost', but from earth to hell. However, it is not a demonic hell, for it is imbued with otherness. It represents the dimension of the marginalized beings, of those who find no place in the 'social paradise' and are forced to leave it. «Hell as a dark parody of heaven, hell's creations as monstrous imitations of heaven's creations, and hellish femaleness as a grotesque parody of heavenly maleness».³⁶ **Catherine's femininity is hellish, grotesque in its overflowing virility, just as the creature is regarded as a monstrous imitation of a heaven's creation (man).** Catherine is therefore, in all respects, a Shellian Creature, as evidenced by the overwhelming alliterative consonance of the two names - Catherine/Creature. This shows all the agreement between the two hybrid characters to adhere to the same goal: that of social departure, for the foundation of a new identity model.

The overman is also a sea in which the filth of humanity will melt. The concept of over humanity is therefore an ideal to which humanity should strive, and

³³ D. Hoeveler, *Frankenstein, Feminism and Literary Theory*, cit., p. 50.

³⁴ In relation to the impossibility of the two characters to be classified within a defined social box, it is useful to mention the concept of betweenness expressed by Ruth Feiner (1942), who claims that in life everything is "between", and says that her own state of betweenness is not tangible, but connoted to her own being. «There is a great difference between a person living on the second floor of a house [...] and a person dangling upside down from a rope between a rock and the solid earth» (R. Feiner, *Young Woman of Europe*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia, p. 9). That is the kind of betweenness of Catherine and the Creature, who, dangling upside down, become a single creature during their Miltonic fall.

³⁵ S. Gilbert - S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 225.

³⁶ *Ivi*, p. 221.

it is a spiritous ideal rather than a physical transformation, thus following words sound like a Trans-, Post- and Metahumanist prophecy.³⁷

This new identity model involves two entities, Catherine and the Creature, thus it appears as a place of encounter and recognition of diverse ways of being in the world. As a result, the Catherine-Creature identity can be considered as a Metaxy: from Greek "μεταξύ", it is a concept theorized by contemporary philosopher Eric Voegelin, which consists of a place where man is in-between two poles of existence. The Catherine-Creature's reality is blurred, set in two different poles - one is the stereotyped reality and the other is their own, subversive reality - but it is still a 'place'. In this regard, Doreen Massey states that there is a difference between the terms 'space' and 'place', and affords a definition of both concepts:

Social relations always have a spatial form and a spatial content. They exist, necessarily, both *in* space [...] and *across* space. And it is the vast complexity of the interlocking and articulating nets of social relations which is social space. Given that conception of space, a 'place' is formed out of the particular set of social relations which interact at a particular location. [...] the identity of place is in part constructed out of positive interrelations with elsewhere.³⁸

A place is therefore a physical area where interrelations with the person established there make it a 'safe' and meaningful one. It is where people recognize themselves. Metaxy is, as a matter of fact, a place of mediation and acceptance; whereas, monstrosity is a space of marginality to which hybrid identities, such as Catherine and the Creature, are relegated by the social canon. However, since Catherine and the Creature are destined to a social departure, as they founded a new identity model (that of 'Catherine-Creature'), in this new conception of reality, they are no more monsters: their in-betweenness is not conceived as a margin anymore, but as a 'hook' hanging two poles together, as an encounter. And this is where monstrosity eventually turns into metaxy.

Works cited

- Braidotti, R., *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.
Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin Books, London 1995.
Butler, J., *Gender Trouble*, Routledge, London and New York 1990.

³⁷ D. E. Sampanikou - J. Stasienko, *Posthuman Studies Reader. Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism*, Schwabe Verlag, Basel 2021, p. 24.

³⁸ D. Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, pp. 168-169.

- Cranney-Francis, A. - Waring, W. – Stavropoulos - P., Kirkby - J., *Gender Studies. Terms and Debates*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Erle, S. – Hendry, H., *Monsters: Interdisciplinary Explorations in Monstrosity*, in «Palgrave Communications», 6/53, Nature Portfolio, London 2020, pp. 1-7.
- Feiner, R., *Young Woman of Europe*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia 1942.
- Gilbert, S., Gubar, S., *The Madwoman in the Attic*, Yale Press University, New Heaven 2000.
- Frodeman, Robert, *Transhumanism, Nature and the Ends of Science*, Routledge, London 2019.
- Haraway, D., *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in «Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature», Routledge, New York 1991, pp. 149-181.
- Hoeveler, D., *Frankenstein, Feminism and Literary Theory*, in «The Cambridge Companion to Mary Shelley», Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 45-62.
- Hoffman, J., 'She loves with a love that cannot tire': *The Image of the Angel in the House Across Culture and Across Time*, in «Pacific Coast Philology», 42/2, Penn State University Press, Pennsylvania 2007, pp. 264-271.
- London, B., *Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Masculinity*, in «PMLA» 108/2 (1993), pp. 253-267.
- Manzocco, R., *Transhumanism. Engineering the Human Condition*, Praxis Publishing, Chichester 2019.
- Massey, D., *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.
- Oxford English Dictionary. *The Definitive Record of the English Language* (sec. ed. 1989), Oxford University Press. [28/02/2023] <https://www.oed.com/oed2/00150782>
- Sampanikou, D. E. - Stasienko, J., *Posthuman Studies Reader. Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism*, Schwabe Verlag, Basel 2021.
- Shakespeare, W., *Hamlet*, Wordsworth Editions, Ware (Hertfordshire) 2003.
- Shelley, M., *Frankenstein*, Harper Press, London 2010.
- West, C. – Zimmerman, D., *Doing Gender*, in «Gendered Society Reader», 1/2, Oxford 1987, pp. 125-151.

L'invisibile e l'astratto: Michel Henry interprete di Vasilij Kandinskij

Lorenza Zucchi*

Abstract: Il presente studio propone di mostrare la giustapposizione tra l'estetica dell'astratto e la vita invisibile nel pensiero fenomenologico di Michel Henry. L'invisibilità è la modalità fenomenica attraverso la quale la vita si auto-prova e per rivelarsi nel mondo richiede l'ausilio dell'opera d'arte. Gli studi sul pittore russo Vasilij Kandinskij conducono Henry verso la definizione di una vera e propria estetica fenomenologica che vede l'intreccio del visibile e dell'invisibile, l'esterno e l'interno, e che funge da supporto per la sua *phénoménologie de la vie*. Sarà dimostrato che, attraverso l'opera d'arte, la vita rivive se stessa.

Keywords: fenomenologia, arte astratta, vita, invisibilità, mistero

Abstract: This study aims to show the juxtaposition between the aesthetics of the abstract and invisible life in Michel Henry's phenomenological thought. Invisibility is the mode of phenomenality by which life presents itself and requires, in order to reveal itself in the world, the aid of the work of art. Studies on the Russian painter lead Henry towards the definition of a true

* lorenza.zucchi30@gmail.com.

phenomenological aesthetics that sees the intertwining of the visible and invisible, the external and the internal, and which serves as a support for his *phénoménologie de la vie*. It will be shown that, through the work of art, life relives itself.

Keywords: phenomenology, abstract art, life, invisibility, mystery

Pilastro della *fenomenologia della vita* e testimone di un cambiamento radicale nell'ontologia del Novecento, Michel Henry apre i suoi scritti filosofici ponendo al centro dell'inchiesta ontologica una rivoluzione rigorosa nella maniera di pensare l'essere. Al "monismo ontologico" che abita gli studi fenomenologici da Husserl in poi, Henry introduce una seconda modalità fenomenica, invisibile, apportando, pertanto, delle novità a una questione fenomenologica già sviscerata dai suoi predecessori¹.

Come si vedrà nel corso dell'elaborato, la differenza tra mondo visibile e vita invisibile, è la chiave di volta per la presentazione della dimensione estetica nel pensiero di Michel Henry. Spesso ritenuta marginale e di secondaria importanza, la sfera artistica è, in realtà, ciò che offre possibilità alla *fenomenologia della vita* di completare il quadro speculativo circa il rapporto tra vita e mondo, i quali sono, per il fenomenologo francese, i due diversi modi della fenomenalità.

La svolta della fenomenologia *henryenne* dimora nel ridefinire lo studio della realtà fenomenica, indicando, innanzitutto, il fenomeno (*phainómenon*) con l'atto stesso di apparire (*phainesthai*)². Poiché nella modalità di apparizione si fonda il centro dell'inchiesta fenomenologica, Henry non si interessa al fenomeno considerato secondo la struttura del visibile, ma ricerca nella *manifestazione* e nella sua essenza una finestra che affaccia sull'invisibilità, ripensando la fenomenalità e la dimensione originaria che la caratterizza. Alla luce di tale novità che sorge nel panorama fenomenologico del XX secolo, Henry introduce l'*immanenza* come «fenomenalità propria dell'essere»³, ovvero come essenza della manifestazione, poiché in essa si presuppone che il fenomeno non abbia bisogno di alcun ente esterno per essere determinato⁴, in quanto si rivela a se stesso attraverso un processo di auto-afezione. L'auto-coglimento del fenomeno, in tale determinazione ontologica, presuppone che «il modo di donazione è esso stesso il dato: l'affettività è identica-

¹ Merleau-Ponty ha introdotto la dimensione dell'invisibile in fenomenologia, con una grande differenza rispetto a Michel Henry: se per quest'ultimo il visibile e l'invisibile sono due modalità legate all'apparizione del fenomeno separate e differenti, per Merleau-Ponty l'invisibile è inteso ancora come *trama* del visibile, del mondo, dunque come dimensione che campeggia nella sensibilità senza esserne necessariamente separata. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, Gallimard, Paris 1979.

² M. Henry, *Incarnation. Pour une philosophie de la chair*, Seuil, Paris 2000, pp. 35-37.

³ R. Formisano, *Pensare l'immanenza. La prospettiva ontologica della «fenomenologia della vita» di Michel Henry*, in C. Canullo (ed.), *Michel Henry: narrare il pathos*, EUM, Macerata 2007, p. 103.

⁴ M. Henry, *Essence de la manifestation I*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, p. 351.

mente il modo di donazione dell'impressione e il suo contenuto impressionale, il trascendentale in un senso radicale e autonomo»⁵.

Perciò, la manifestazione originaria si dispiega all'interno della struttura fenomenica dell'affettività⁶, invisibile agli occhi del mondo, la quale genera e origina la vita. Come sostiene Roberto Formisano, «l'unità, nell'essere, della sua realtà e della sua fenomenalità è ciò che fa l'essere stesso *vita*, in quanto la sua manifestazione si compie nella perfetta aderenza a sé del suo *donar-si*, che è il suo *provar-si*, il suo *saper-si*: esso è in quanto manifestazione assoluta, affezione di sé, *auto-affection*»⁷. La vita *henryenne* è una vita che dà prova di sé (*s'épreuve soi même*)⁸. L'oggetto della *fenomenologia della vita* getta le fondamenta nella struttura del non-visibile, della soggettività non più intesa come soggettività quale «trascendenza del mondo»⁹, ma come soggettiva vivente che si auto-affetta all'interno del sentimento.

Ripensando il modo attraverso il quale il fenomeno appare, Henry introduce l'invisibilità come modo della realtà fenomenica per dimostrare che ogni apparenza si nasconde in una zona d'ombra¹⁰. Contrariamente alla *Lebenswelt* (mondo della vita) di Husserl, l'essere inteso nella sua accezione fattuale non rappresenta più lo spazio solitario dello studio ontologico in cui la vita si presenta: la manifestazione come atto stesso di apparire, invisibile, viene introdotta come seconda modalità di apparizione, rompendo con la concezione in virtù della quale vi è possibile un solo modo di cogliimento del reale fondato sull'oggettività e la visibilità del mondo¹¹. Quest'ultimo è «lo sfondo a partire dal quale gli «oggetti» si fenomenalizzano»¹²

⁵ Id., *Phénoménologie Matérielle*, tr. it. P. D'Oriano, *Fenomenologia Materiale*, Guerini, Milano 2001, p. 78.

⁶ Cf. Id., *Essenza della manifestazione* tr. it. G. De Simone, Orthotes, Napoli-Salerno 2018, pp. 470-471 «l'essenza dell'auto-affezione, la sua possibilità non teorica o speculativa ma concreta, l'immanenza stessa colta non più nell'idealità della sua struttura ma nella sua effettuazione fenomenologica indubitabile e certa, essa è il modo in cui l'essenza si recepisce, sente se stessa».

⁷ R. Formisano, *Pensare l'immanenza*, cit., p. 116.

⁸ M. Henry, *Incarnation*, cit., p. 29.

⁹ *Ivi*, p. 109.

¹⁰ Id., *Essence de la manifestation*, p. 62.

¹¹ Cf. Id., *Essenza della manifestazione* (1963), *Philosophie et Phénoménologie du Corps. Essai sur Maine de Biran* (1965) e *Fenomenologia Materiale* (1990) in cui Henry critica aspramente il "monismo ontologico", in cui si sostiene l'identità tra mondo e soggetto. Nei suoi ultimi tre scritti dedicati al Cristianesimo, *C'est moi la vérité* (1996), *Incarnation. Pour une philosophie de la chair* (2000) e *Paroles du Christ* (2002), la divisione tra la verità del mondo e la verità della vita si radicalizza rigidamente rispetto agli studi antecedenti.

¹² C. Canullo, *La verità della carne (ovvero: per una critica della carne pure)* in C. Canullo (ed.), *Narrare il pathos*, cit., p. 217.

in un orizzonte esterno, in un determinato “fuori” (*dehors*) che costituisce il quadro della visibilità.

Nel mondo gli oggetti si manifestano, appaiono. La vita, al contrario, non necessita di manifestarsi esteriormente e viene sottratta dall’orizzonte di visibilità; essa non appare immediatamente nell’esteriorità della visione e non diviene presente nell’orizzonte visivo: è un’assenza presente che dimora nell’affezione, nel *sentir-si* all’interno della soggettività invisibile.

Scrive Henry:

Viventi, siamo degli esseri dell’invisibile. Siamo intellegibili solo nell’invisibilità e a partire da essa. Non è dunque nel mondo, nelle sue strutture fenomenologiche in cui la vita si sottrae, che possiamo capire la nostra vera natura. [...] Nel mondo, l’uomo redige la sua figura fragile e precaria, questa figura alla quale ci si identifica ingenuamente¹³.

Nella dimensione originaria del non-visibile, il soggetto si forma in quanto soggetto intellegibile, poiché lo spazio invisibile e affettivo precede ogni forma di pensiero, di visione e di conoscenza, delineando la struttura originaria dell’*archi-intellegibilità*¹⁴. Volgendo lo sguardo verso l’*arché*, verso l’estensione originaria che antecede ogni oggettività, la vita si dà a se stessa riconoscendosi come autentica forza affettiva attraverso un processo di *auto-rivelazione*.

La rivelazione si presenta, così, come fulcro dell’impianto affettivo già in *Essenza della manifestazione* e mantiene un’importanza determinante anche per lo svolgimento del percorso estetico e degli studi su V. Kandinskij che Henry svilupperà negli scritti successivi al delineamento della *fenomenologia della vita*. Legato necessariamente all’affettività, il “rivelar-si” diviene il nocciolo di una fenomenologia capace di porre al centro della sua indagine l’importanza del sentire e del *sentir-si*, del *pathos* che origina e principia la vita. Se l’affettività si rivela come auto-affettività, nella rivelazione trova la sua essenza, la sua possibilità di sentire se stessa. Rivelare è possibilità per ogni sentire di sentire se stesso: «*il sentimento, ogni possibile sentimento generale, scrive Henry, «si rivela in maniera tale che ciò che esso rivela in questa rivelazione che lo costituisce, è il sentimento stesso e nient’altro»*¹⁵. Essendo la rivelazione l’essenza originaria dell’affettività, la sua sostanza e la sua fenomenalità originaria, Henry ritiene che essa sia un autentico fondamento fenomenologico, in quanto l’oggetto della fenomenologia non è lo stu-

¹³ M. Henry, *Incarnation*, cit., p. 124. T.d.A.

¹⁴ Id., *Fenomenologia materiale*, cit., p. 99.

¹⁵ Id., *Essenza della manifestazione*, cit., pp. 562-563.

dio dei fenomeni, ma la maniera in cui essi «si donano a noi, si mostrano, si manifestano, si rivelano»¹⁶. Attraverso la rivelazione, attraverso il disvelamento, si compie l'auto-donazione della vita, dunque, che riviene a se stessa.

Nello scorrimento auto-affettivo e nel suo "dare prova di sé", subentra la dimensione patica della vita dalla quale non ci si può sradicare, poiché essa è il tessuto patico dell'esistenza, è ciò che Henry chiama la Carne, la *chair*. Ripercorrendo il percorso della Patristica, Henry designa in *Incarnazione* (2000) una veritabile filosofia della Carne: con Tertulliano, Ireneo e Agostino, la teologia cristiana dei primi secoli dopo Cristo ha mirato a costruire un'apologia della vita cristiana sottolineando l'importanza e la novità del tema legato all'incarnazione, la quale rappresenta un macigno negli ultimi scritti di Henry (*C'est moi la vérité* (1996), *Incarnation. Pour une philosophie de la chair* (2000) e *Paroles du Christ* (2002)). Secondo il filosofo francese, la carne fenomenologica diviene lo spazio della sofferenza, della gioia, del dolore, delle passioni; è il farsi Vita della vita, la quale prova se stessa nella sfera affettiva e invisibile dell'esistenza. Henry sottolinea il passaggio del Vangelo secondo Giovanni in cui l'evangelista dichiara «il Verbo si è fatto Carne» (Gv. 1,14).

Rispetto a tale passaggio, due questioni di fondo devono essere affrontate: in primo luogo, poiché nessuno ha mai visto Dio, come sostiene Giovanni, avviene un passaggio dalla sfera vivente, patica e invisibile della Vita che si rivela nella Carne del Figlio, elemento di un pathos universale che è allo stesso tempo invisibile e visibile. La seconda questione riguarda l'invisibile che si fa visibile nella Carne del Figlio che è al mondo per mezzo del proprio corpo, vivente, soggettivo e patico. Il corpo soggettivo è l'espressione, dunque, di tale invisibilità, ne è la traccia più evidente, ma esso stesso è manifestazione visibile dell'interiorità. La vita compie, così, un atto di rivelazione in quanto movimento *creativo* tra visibile e invisibile¹⁷.

Il rapporto con la rivelazione si esplica nel gene che custodisce ogni grande creazione, poiché essa nasce da una creazione interiore, invisibile nella quale la vita patica e soggettiva si prova infinitamente¹⁸. È propriamente la capacità della vita di *sentir-si* interiormente nel processo creativo che comporta la vicinanza tra la creazione divina e quella artistica:

Una tale creazione è sia quella del mondo da parte di Dio sia quella dell'opera da parte dell'artista. Ne risulta la necessità, per quest'ultimo, di tenersi dietro le cose, là dove esse non sono ancora, in quel luogo dell'origine che le produce e

¹⁶ Id., *Phénoménologie de la vie V*, édité par J. Leclercq et G. Jean, PUF, Paris 2015, p. 89.

¹⁷ L'invisibile che si fa visibile non si arresta agli ultimi scritti *henryans*, ma ripropone un concetto chiave della filosofia estetica elaborata nel biennio tra il 1987 e il 1989.

¹⁸ Cf. M. Henry, *Art et phénoménologie de la vie*, in *Phénoménologie de la Vie III*, PUF, Paris 2004, p. 230.

le rende anzitutto possibili... Nell'idea di creazione si legano inestricabilmente due nozioni, quella dell'increato e quella del creato. La creazione è interpretata come il passaggio dal primo al secondo. Questo passaggio è compreso a sua volta come l'esteriorizzazione, la venuta al di fuori, nella luce del mondo, di ciò che, in questa luce, diviene "visibile". È in questa maniera che la pittura è pittura del visibile, nel senso di ciò che rende visibile, di ciò che fa vedere... Compresa analogicamente rispetto alla creazione teologica, la creazione estetica si propone quindi come l'esteriorizzazione, nella "forma" dell'opera oggettiva, di un "contenuto" presente nell'artista e che questi cerca di trasmettere così come può¹⁹.

La creazione si presenta, dunque, come un passaggio, un mezzo che rende visibile l'invisibile, esterno l'interno. È dalla vita, dunque, e solamente a partire da essa, che si costituiscono i mezzi e i fini della creazione²⁰. All'origine di ogni creato c'è sempre un soggetto vivente, c'è la vita che in lui si costituisce nella recettività immanente del sentimento. Il movimento sorge nei meandri dell'interiorità poiché è impossibile creare vedendo: si dà Vita alla vita attraverso l'immaginazione, la più intima delle facoltà, la quale rispecchia la capacità di «rappresentarsi una cosa in sua assenza»²¹. L'immaginazione si manifesta *nel* soggetto, è l'espressione di una profondità assoluta che si svolge all'insegna dell'auto-affettività²². Nell'intreccio tra creazione e immaginazione, si apre una finestra sull'esteriorità, originando una relazione tra l'invisibile e il visibile, lasciando nella fenomenalità del mondo una traccia dell'universalità della *chair*. La vita si nasconde in una zona d'ombra e, per potersi affacciare sul mondo, necessita di essere *svelata*.

Attraverso la nuova terminologia fenomenologica introdotta da Henry²³, che vede nei verbi rivelare, svelare e manifestare il cuore pulsante del suo intero percorso filosofico, si apre l'orizzonte sulla dimensione estetica dell'invisibilità. L'importanza della terminologia è legata a un modo originale di pensare la rivelazione come svelamento, *devoilement*, di "qualcosa" che resta nell'ombra, nascosto nelle trame dell'invisibilità: è il mistero, l'ordito enigmatico dell'invisibilità che si na-

¹⁹ M. Henry, *Peindre l'invisible*, XXIX, in G. Iaia, *Michel Henry: estetica e fenomenologia materiale. Uno status Quaestionis*, in «Divus Thomas» 118 (2015 – gennaio/aprile), p. 258.

²⁰ M. Henry, *Kandinsky: le mystère des dernières œuvres*, in *Phénoménologie de la vie V*, cit., p. 230.

²¹ Id., *La Barbarie*, Grasset, Paris 1987, p. 66. T.d.A.

²² Cf. Id., *L'essence de la manifestation*, cit., p. 328.

²³ «Si apre così un campo nuovo e infinito di ricerca. Se vogliamo prendere la misura della sua ampiezza, sarà sufficiente passare in rassegna una serie di termini [...]. Eccoli nella loro forma verbale: darsi, mostrarsi, accadere nella condizione di fenomeno, svelarsi, scoprire se stessi, apparire, emergere, manifestare, rivelarsi. Nella loro forma sostantiva: donazione, dimostrazione, fenomenalizzazione, rivelazione, scoperta, apparizione, manifestazione, rivelazione» Id., *Incarnation*, cit., p. 37. T.d.A.

sconde nella Notte²⁴, il filo rosso che lega la vita invisibile e l'arte astratta. Ciò è evidente nel percorso artistico-speculativo dell'astrattismo kandinskiano, il quale affonda le radici lontano dall'evidenza e dall'oggettività, sottolineando la potenza dello svelamento, il quale incombe necessariamente per poter portare a galla il mistero che si nasconde dietro ogni esteriorità. M. Henry, nell'articolo del 1993 *Kandinsky: le mystère des dernières œuvres*, (il quale segue altri due scritti intorno al tema dell'arte astratta del pittore russo Voir l'invisible. Sur Kandinsky (1988) e *Peindre l'invisible* (1989)), fa appello al "mistero", all'enigma del senso e del significato delle opere del "pioniere dei pionieri"²⁵, le quali nascondono il carattere di un'arte che smette di essere rappresentativa e imitativa per aprirsi al tema dello spirituale e dell'interno²⁶. L'enigma riguarda propriamente il carattere invisibile e affettivo della vita: «mistero della vita che nessuno ha mai visto. Mistero dell'universo del cosmo che anche lui non deve essere che in questa vita e per mezzo di essa»²⁷.

L'ombra in cui la vita si nasconde, perviene alla luce attraverso lo *s-velamento* che si compie nella produzione dell'opera d'arte. L'astrattismo, di cui Kandinskij è padre, è una corrente artistica che pone all'origine di ogni creazione «la vita spirituale, di cui l'arte è una componente fondamentale» poiché è «un movimento ascendente e progressivo, tanto complesso quanto chiaro e preciso. [...] Può assumere varie forme ma conserva sempre lo stesso significato interiore, lo stesso fine»²⁸. Il mistero della vita diviene l'oggetto dell'astrattismo, enigma dell'invisibile, che Kandinskij definisce analogamente "spirituale" per evidenziarne il carattere interno e non visibile.

L'arte si presenta, così, come lo spazio privilegiato attraverso il quale la vita dà prova di sé. Quando la vita incontra l'oggetto fisico e sensibile determinato dall'opera d'arte, essa compie il movimento proprio della creazione, ovvero il passaggio verso il "fuori", verso il visibile che permea nel mondo. Alla luce di ciò, Henry individua in Kandinskij il precursore della sua *phénoménologie de la vie*, poiché nell'arte astratta si nasconde l'inesorabile mistero della vita invisibile che dimora nell'affettività. D'altronde, come afferma Paul Klee, l'arte non ripete le cose del visibile, ma è ciò che le rende visibili²⁹. Quindi, è partendo dall'invisibile che la creazione

²⁴ "Notte" in maiuscolo in Id., *Kandinsky : le mystère des dernières œuvres*, cit., p. 230.

²⁵ Id., *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*, tr. it. X. Rodriguez Bradford, Johan & Levi Editore, Milano 2017, p. 9.

²⁶ Per uno studio sui testi di Kandinskij si rimanda a: V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1912), in Id., *Punto, Linea, Superficie: Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926).

²⁷ M. Henry, *Kandinsky : le mystère des dernières œuvres*, cit., p. 230. T.d.A.

²⁸ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2005, pp. 20-21.

²⁹ P. Klee, *Confessione Creatrice e altri scritti*, tr. it. F. Saba Sardi, Abscondita, Milano 2004, p. 13.

diviene possibile, è dall'Interno che l'Esterno³⁰ prende forma. Poiché la vita si prova nei meandri della sofferenza e della gioia, essendo auto-affettività, essa prova se stessa solamente all'interno del sentimento. Come si è visto precedentemente, il sentire è lo spazio originario da cui tutto procede: l'opera d'arte astratta, a differenza di altre correnti del tempo che restano ancorate all'esteriorità del mondo³¹, nasce dall'Interno. Il movimento di spinta che conduce la vita alla relazione con la visibilità del prodotto artistico, principia unicamente nelle profondità dell'invisibile, nella tonalità affettiva e nella sonorità interiore³². Senza la dimensione affettiva del sentimento, nessuna creazione sarebbe possibile.

Per dimostrare quanto precede, Henry fa l'esempio di Dioniso, il dio senza mondo, il dio della sofferenza e della vita schiacciata contro se stessa³³. Come fuoriesce, Dioniso, da questo stato di straziante sofferenza? Qui, la grande intuizione di Michel Henry: egli non ne fuoriesce necessariamente, ma la incanala nella stupefacente potenza della danza, della musica e del coro. Ciò dimostra che l'arte è un calderone di emozioni, di sentimenti, che vengono a galla quando si passa per la creazione, la quale è nascita sofferente, patica, affettiva. Creare l'opera d'arte significa manifestare l'invisibilità della vita nel mondo, passando necessariamente per il palazzo affettivo che origina e precede la creazione. Perciò, l'arte è capace di *presentare* il mistero della vita, poiché dietro al quadro, alla danza, al colore, alla musica, alla scultura, si nasconde la traccia di una nascita, di un movimento affettivo.

L'arte di Kandinskij cessa ogni rapporto con l'arte rappresentativa e imitativa che ha abitato il panorama artistico per i secoli precedenti all'avvento dell'astrattismo. Il mistero non è mai *rappresentato*, perché in esso si cela la traccia immanente, invisibile, della vita patica che principia l'opera d'arte. La perdita di contatto con il mondo è un aspetto chiave dell'intreccio tra vita invisibile e arte astratta: nella *fenomenologia della vita*, la concezione storica di fenomenalità muta radicalmente, abbandonando la dimensione visibile come unica realtà ontologica possibile. Il modo fenomenico corrispondente alla vita non è mai visibile, ma campeggia nell'invisibilità quale spazio patico e affettivo. Intravedendo nella formulazione teorica di Kandinskij le radici della sua fenomenologia, Henry riconosce che l'intera

³⁰ "Interno" ed "Esterno" in maiuscolo nel testo di Henry *Voir l'invisible* (1988).

³¹ Henry dichiara aspramente che ogni forma d'arte che si definisce "astratta", come il cubismo, l'accademismo, il pompierismo e l'impressionismo, resta ancora legata all'arte figurativa. Cf. M. Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 9.

³² La "tonalità affettiva", concezione presente già in *Essence de la manifestation*, è, in *Voir l'invisible*, il punto di contatto con la dottrina speculativa-artistica di Kandinskij, fondata sul concetto di "sonorità interiore", elaborato in *Lo spirituale nell'arte*.

³³ M. Henry, *Art et phénoménologie de la vie*, in *Phénoménologie de la vie III*, cit., p. 287.

speculazione artistica del pittore si fonda sullo stesso principio. Il mondo non incarna più il luogo privilegiato della produzione astrattista, in quanto a esso si sostituisce l'invisibilità della vita spirituale. Dichiara Henry:

Finché la pittura è pittura del visibile e quindi del mondo, essa appare subordinata a un modello preesistente di cui non può essere che una replica, una riproduzione, un'imitazione. L'idea platonica dell'arte come *mimesis* è la diretta conseguenza del concetto greco di fenomeno. Ciò che si mostra nella luce, ciò che si è dato in questa maniera, all'artista non resta che copiarlo, per ovvie ragioni. Il valore dell'arte sta nel valore della copia, nella sua fedeltà più o meno pronunciata al modello. Una simile concezione non solo priva la pittura di ogni creativo autentico [...] ma ci spinge a interrogarci sulla finalità del processo nel suo insieme, sull'effettivo interesse dell'arte in quanto imitazione. L'opera non risulterà sempre inferiore a un modello che di per sé non suscita necessariamente la nostra ammirazione?³⁴

Di fronte al panorama inaugurato dalla *fenomenologia della vita*, l'arte cessa di imitare il fenomeno per come è stato pensato durante il corso della grecità. L'opera d'arte, secondo Henry, non può mai essere copia del visibile, poiché essa sorge dall'invisibilità della vita. Se l'arte imita il modello del mondo non rimane spazio per l'invisibilità, comportando la perdita dell'aspetto patico e affettivo che la contraddistingue.

Per tale ragione, l'astrattismo di Kandinskij è la corrente artistica che più di ogni altra ha rivoluzionato il modo di fare e pensare l'arte, partendo da un rovesciamento della concezione classica di fenomeno, poiché in essa si coglie profondamente la nota affettiva e invisibile della vita. Innanzitutto, il termine "astratto" rimanda immediatamente al carattere "evasivo" della quale è composto: esso deriva dal latino *abstractus* ed è participio passato di *abstrah re*, verbo composto da due parti quali *ab*, ovvero «via da» e *trah re* «trarre»³⁵. L'astrattismo indica un allontanamento, una fuga dal mondo, una distorsione della realtà. Tuttavia, la genialità di Henry nel farsi interprete di Kandinskij è quella di ripensare l'astrattismo come una corrente capace di portare la vita *nel* mondo e *al* mondo, attraverso un'operazione viscerale relativa al rapporto tra vita, invisibilità e astrattismo. In tal caso, se non si può più interpretare quest'ultimo come allontanamento dalla realtà fenomenica visibile, lo si deve ripensare secondo le categorie dell'invisibilità della vita. Kandinskij, in ciò, è stato il grande precursore del pensiero fenomenologico di Henry, poiché nel suo testo *Punto, linea e Superficie* (1926), dichiara immediatamente che ogni fenomeno può essere letto secondo due diverse maniere: quella dell'Interno e

³⁴ Id., *Vedere l'invisibile*, cit., p. 16.

³⁵ Vocabolario Treccani, voce "astratto" e "astrarre".

quella dell'Esterno³⁶. Henry non può rimanere indifferente di fronte a una distinzione che egli stesso, qualche decennio dopo, teorizza come fondamento di tutta la realtà fenomenica.

L'Interno, così come l'invisibile, è una finestra sull'ignoto, sul sentimento e sulla vita. Ripensando l'interiorità come spazio affettivo, l'astrattismo sorge come corrente pittorica rivoluzionaria dell'inizio del Novecento, poiché capace di ridonare importanza a una vita dimenticata e dilaniata dalla corrente naturalista e materialista del tempo. L'equazione *henryenne* è a disposizione di un'arte che tenta, con successo, di trattare il tema dell'invisibilità della vita patica attraverso l'opera d'arte sensibile e visibile: *Intérieur = intériorité = vie = invisible = pathos = abstrait*³⁷.

L'astrazione è un'attività di ricerca dell'invisibilità della vita che si svela nel quadro attraverso forme, colori, linee e punti in quanto elementi pittorici puri. L'elemento è pittorico perché conserva il suo aspetto esteriore, sensibile e visibile; è puro perché non ha bisogno di alcun oggetto del mondo per poter esistere, in quanto esso basta a sé stesso. È allo stesso tempo esterno e interno, visibile e invisibile. In *Voir l'invisible*, Henry riporta l'esempio della lettera dell'alfabeto per dimostrare che essa, sradicata dal suo senso e significato linguistico, non è nient'altro che un suono³⁸. La lettera è un elemento ovviamente non pittorico, ma «è una certa forma "astratta" creata dall'uomo con un certo fine, quello di costruire grazie a simili forme le parole del linguaggio, chiamate a loro volta a veicolare significati ideali come "cane", "albero", "triangolo ecc.»³⁹. Tuttavia, se si cogliesse la lettera solamente come forma, estraniata dall'orizzonte semantico, ne risulterà una semplice conformazione grafica, ovvero una forma pura. È "pura" nel senso in cui trattiene in sé un contenuto astratto, un'essenza. Percepita nella sua purezza, la lettera si presenta come una forma sconosciuta, la quale produce «un'impressione particolare, "gaia" o "triste", "languida" o "fiera"»⁴⁰. Percependo la forma nella sua *essenza*, essa si rivela al soggetto in una maniera ignota, che precede ogni forma di conoscibilità. Qualsiasi forma di comprensione cede di fronte a una grafia ignota ed è qui che Henry riconosce il carattere eidetico della forma: sprovvista del significato linguistico, essa viene colta nella sua purezza, rivelando il legame con il

³⁶ V. Kandinsky, *Punto, linea e superficie*, in Id., *Voir l'invisible*, cit., pp. 14-15.

³⁷ M. Henry, *Voir l'invisible, Sur Kandinsky* (1988), François Bourin, Paris 2005, p. 25.

³⁸ Id., *Vedere l'invisibile*, cit., p. 44

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

suo contenuto astratto, il quale è «un legame interiore, necessario, permanente, indipendente dalla soggettività dell'individuo che lo esperisce⁴¹».

La purezza degli Elementi è il costituente di ogni pittura, secondo Henry. Allo stesso modo, in tutti i campi artistici, si può applicare lo stesso stravolgimento. Basti pensare che Kandinskij, con l'opera *Il suono giallo*⁴², voleva dedicarsi alla sintesi di tutte le arti seguendo la linea astrattista, ovvero esprimendo il sentimento attraverso il suono, la danza, il colore. Ugualmente, si potrebbe intravedere nella tecnica teatrale del grammelot uno sradicamento analogo. Se si prendesse in esempio *Mistero Buffo*⁴³ di Dario Fo, si concorderebbe che, nonostante la forma sintattica e significativa delle frasi sia completamente stravolta, il senso del discorso costruito in un finto slang americano è perfettamente colto dallo spettatore. La forma nuova su cui le frasi di *Mistero Buffo* si costruiscono non necessita di alcuna precomprensione, poiché si intravede, attraverso il suono e l'interpretazione, un contenuto che va al di là della forma linguistica rovesciata. Ciò dimostra che, nonostante la divergenza di tempo e di luogo in cui viene prodotta, l'arte è capace di ripartire dagli elementi puri, dall'essenza della forma, del linguaggio, del colore, della danza o della recitazione. La potenza dell'arte è quella di andare al di là della fatticità del mondo per abbracciare dimensioni ignote e misteriose, poiché essa rompe gli schemi delle convenzioni, facendo sorgere un sentimento di meraviglia di fronte a qualcosa di incerto.

Le forme e gli elementi sensibili e visibili, quali il colore, il punto, la linea, la superficie, passano dall'essere visibili e oggettivi al loro carattere di purezza, facendosi elementi dell'invisibile. Prendendo l'esempio del colore, si osserva uno sdoppiamento che caratterizza ogni elemento pittorico: da un lato, è visibile poiché necessario alla produzione sensibile dell'opera; dall'altro, il colore rimanda inevitabilmente alla sonorità interiore di cui è costituito. Kandinskij, in *Lo spirituale nell'arte*, ha egregiamente espresso la sua dottrina del colore e delle forme, delineando una vera e propria teoria astratta intorno agli elementi pittorici. Henry sottolinea a più riprese l'importanza del colore nella dottrina artistica-speculativa del pittore, poiché dietro ognuno di essi si cela la potenza del sentimento: il giallo è un movimento orizzontale che si avvicina alla corporeità, il blu scuro, invece, si allontana si eleva in quanto spiritualità. Il bianco, poiché chiaro, è il colore della resistenza eterna e della nascita; il nero, poiché scuro, è assenza totale di resistenza e morte. Da qui sorgono i primi quattro contrasti della teoria dei colori: il giallo, il blu,

⁴¹ *Ivi*, p. 45.

⁴² Cf. V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche* (1912), a cura di G. di Milla, Abscondita, Milano 2002.

⁴³ D. Fo, *Mistero Buffo* (1969), Guenda, Milano 2018.

il bianco, il nero. Il rosso, invece, è movimento interno vivace e inquieto. Dalla mescolanza tra il giallo, terreno, e il blu, che guarda allo spirito, nasce il verde: l'immobilità, la calma⁴⁴.

Proprio come nella teoria di Kandinskij, nei quadri monocromi, di Soulages, di Klein, di Malevi, di Rodenko, il colore incarna una tonalità affetta, una porta verso una dimensione invisibile, altra da questo mondo, ma al tempo stesso familiare e patica, quando si sceglie di immergersi in esso. Allo stesso modo, gli elementi pittorici di Kandinskij sottolineano una tonalità affettiva e una sonorità interiore che lo spettatore, così come l'artista, risente universalmente: passando per la visione, gli elementi pittorici producono una vibrazione interna.

Attraverso gli studi di Henry su Kandinskij, emerge chiaramente il carattere metafisico dell'opera d'arte che, attraverso i suoi elementi visibili, diviene traccia dell'infinito, dell'invisibilità della vita e del pathos che la caratterizza, poiché essa comprende in sé due azioni che si susseguono immediatamente: il vedere e il provare. Non a caso, l'opera principale *henryenne* su Kandinskij è intitolata *Vedere l'invisibile* (1988), ossimoro che risalta contemporaneamente il carattere sensibile e affettivo dell'arte astratta. Quella del vedere l'invisibile è un'azione che va al di là della semplice visione, poiché intende cogliere il mistero della vita che si nasconde alla vista per lasciarlo penetrare nella Carne del sentire. L'universalità del sentimento si svela nell'opera d'arte poiché dona visione a ciò che non si vede⁴⁵ e l'umanità è pronta ad accogliere tale potenza attraverso la fruizione dell'opera d'arte.

È grazie a tale carattere universale che Henry, proprio al termine di *Vedere l'invisibile*, accenna al carattere etico dell'arte. La conferma di tale apertura deriva da un *entretien* presente nel testo a cura di Jean-Luc Marion *Phénoménologie de la Vie III*⁴⁶, in cui il filosofo francese dichiara quanto segue:

(nell'opera d'arte) c'è come un risvegliarsi (*mise en éveil*) della mia soggettività, poiché le forme, i colori, i grafismi risvegliano (*éveillent*) in me quelle forze di cui sono l'espressione. Perché i suoi colori – molto più dei colori spenti e indifferenti del mondo che provocano in me soltanto tonalità indebolite – andranno ad attualizzare necessariamente quelle tonalità, dando loro un'intensità dinami-

⁴⁴ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 59-62.

⁴⁵ Cf. M. Henry, *Peindre l'invisible*, in A. Jdey – R. Kühn, *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Brill, Leiden 2012, p. xxvii.

⁴⁶ A. Bocchetti – G. Iaia, *Michel Henry, Arte e fenomenologia della Vita*, in «Aisthema, International Journal» III (2016), 1, p. 103: «L'arte è per natura etica. Nella misura in cui l'arte risveglia in noi le potenze affettive e dinamiche di una vita che è al contempo sé stessa e più che sé stessa, essa è l'etica per eccellenza».

ca ed emozionale molto più grande. C'è dunque, per la mediazione dell'opera d'arte, come un'intensificazione della vita, tanto nello spettatore che nel creatore. È una specie di a-venire alla vita più essenziale che si spande in ognuno di noi. Il creatore è quindi qualcuno che compie un'opera etica, se è vero che l'etica consiste nel vivere il nostro legame alla vita in modo sempre più intenso⁴⁷.

La creazione dell'opera d'arte e l'arte come spazio rivelativo, conducono a una apertura sull'orizzonte etico del vivere, poiché la vita rivive se stessa: il vivente si rilega alla vita interiore che si confonde con il mondo. La capacità dell'arte astratta di portare la vita invisibile a contatto con il mondo sensibile apre alla sfera etica poiché essa diviene un intermediario tra oggettivo e soggettivo, tra invisibile e visibile: «la pittura è una mediazione tra gli esseri; e questo precisamente perché gli "elementi" della pittura, secondo la sua espressione, non sono solo oggettivi ma anche soggettivi». Di fronte al quadro, alla composizione, ai colori, alle forme o alle note, lo spettatore condivide il pathos dell'artista-creatore, «nella misura in cui la forma non può essere letta se non per la riattivazione— in una sorta di simbiosi patica, almeno immaginaria — di forze che sono in voi, e che sono sia le forze del corpo vivente del creatore che dello spettatore»⁴⁸. Non solo la vita riconosce se stessa come autentica potenza vivente nella mediazione tra soggetto e oggetto, ma accade anche nell'interazione tra soggettività viventi distinte. L'universalità del pathos si risente in ogni trama nascosta della vita. L'etica, nella dimensione artistica, ha lo scopo di ricostruire il legame tra la vita e il vivente, riportando il soggetto che fa esperienza dell'opera artistica nella sua originale condizione metafisica.

L'arte è «la resurrezione della vita eterna»⁴⁹, è lo strumento visibile di un'assenza eternamente presente, nascosta, provata e vissuta senza essere mai vista. È possibilità, per la vita, di rilegarsi a se stessa e di riconoscersi. Secondo Henry, attraverso le tele di Kandinskij, lo spettatore riconosce una vibrazione, un movimento interno, che condivide con il creatore e con tutto il resto del creato, poiché attraverso l'opera d'arte *si vede l'invisibile*.

Bibliografia

- Canullo, C., *La verità della carne (ovvero: per una critica della carne pure)* in C. Canullo (ed.), *Narrare il pathos*, Eum, Macerata 2007;
Fo, D., *Mistero Buffo* (1969), Guenda, Milano 2018;

⁴⁷ *Ivi*, pp. 101-102.

⁴⁸ *Ivi*, p. 98.

⁴⁹ M. Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 160.

- Formisano, R., *Pensare l'immanenza. La prospettiva ontologica della «fenomenologia della vita» di Michel Henry*, in C. Canullo (ed.), *Michel Henry: narrare il pathos*, EUM, Macerata 2007;
- Henry, M., *Art et phénoménologie de la vie*, in *Phénoménologie de la Vie III*, Puf, Paris 2004 ;
- Id., *Essence de la manifestation I*, Presses Universitaires de France, Paris 1963 ;
- Id., *Essenza della manifestazione*, tr. it. G. De Simone, Orthotes, Napoli-Salerno 2018;
- Id., *Kandinsky : le mystère des dernières œuvres*, in *Phénoménologie de la vie V*, éditées par J. Leclercq et G. Jean, PUF, Paris 2015 ;
- Id., *La Barbarie*, Grasset, Paris 1987 ;
- Id., M., *Incarnation. Pour une philosophie de la chair*, Seul, Paris 2000 ;
- Id., *Peindre l'invisible*, in A. Jdey – R. Kühn (eds.), *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Brill, Leiden 2012, p. xxvii ;
- Id., *Phénoménologie de la vie V*, éditées par J. Leclercq et G. Jean, PUF, Paris 2015 ;
- Id., *Phénoménologie Matérielle*, tr. it. P. D'Oriano, *Fenomenologia Materiale*, Guerini, Milano 2001;
- Id., *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*, tr. it. X. Rodríguez Bradford, Johan & Levi Editore 2017;
- Id., *Voir l'invisible, Sur Kandinsky* (1988), François Bourin, Paris 2005 ;
- laia, G., *Michel Henry: estetica e fenomenologia matriale. Uno status Quaestionis*, in «Divus Thomas» 118 (2015 – gennaio/aprile);
- Kandinskij, V., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2005;
- Id., *Il suono giallo e altre composizioni sceniche* (1912), a cura di G. di Milla, Abscondita, Milano 2002.

Il gemito delle viscere. Paul Ricoeur ed Emmanuel Levinas tra passività, responsabilità e legame

*Giulia Zaccaro **

Abstract: In questo intervento vorremmo mettere a tema il dialogo serratissimo fra Paul Ricoeur ed Emmanuel Levinas con il duplice intento di comprendere la portata del debito teoretico del filosofo francese verso l'autore di *Totalità e Infinito* e di indagare la profonda divergenza tra queste due prospettive pur così prossime nella loro domanda e inquietudine fondamentale. Qual è il legame fra passività e responsabilità, dunque fra la costitutiva vulnerabilità del soggetto - per introdurre già un termine profondamente ricoeuriani - e la responsabilità di cui questo stesso soggetto si trova traumaticamente investito dopo l'epifania della debolezza altrui - qui Levinas? Se per Levinas di *Totalità e Infinito* il soggetto è pienamente appagato nel suo egoismo godente e questa stessa soddisfazione ontologica è condizione della responsabilità per l'Altro - responsabilità che accade come trauma, ossessione fino ad arrivare alla persecuzione e alla sostituzione - per Ricoeur l'alterità non è soltanto la prossimità del prossimo dunque l'esteriorità dell'altro, ma riguarda in primo luogo la stessa passività del soggetto a se stesso. È questa stessa impotenza - inermità di un corpo che in-

* giulietta.zaccaro@gmail.com.

vecchia, umiltà di una volontà che si scopre serva - a permettere l'accoglienza e la sollecitudine verso l'altro. Scrive infatti Ricoeur in *Sé come un Altro*: «dall'altro sofferente, infatti, procede un dare che non è, precisamente attinto nella sua potenza di agire e di esistere, ma nella sua stessa debolezza». Ci chiederemo dunque quale siano le risorse etiche dischiuse dalla categoria di passività - passività interna per il filosofo francese e passività an-anarchica per Levinas di *Altrimenti che essere* - mettendo in questione così le nozioni di simmetria e di reciprocità su cui si gioca la divergenza dei due filosofi.

Keywords: etica, passività, debolezza, epifania, responsabilità

Abstract: In this talk we would like to focus on the very close dialogue between Paul Ricoeur and Emmanuel Levinas with the twofold intention of understanding the extent of the French philosopher's theoretical debt to the author of *Totality and Infinity* and to investigate the profound divergence between these two perspectives even though they are so close in their fundamental question and concern. What is the link between passivity and responsibility, thus between the constitutive vulnerability of the subject - to introduce already a profoundly ricoeurian term - and the responsibility with which this same subject finds itself traumatically invested after the epiphany of the weakness of others - here Levinas? If for Levinas of *Totality and Infinity* the subject is fully fulfilled in its *jouissance* egoism and this very ontological satisfaction is a condition of responsibility for the Other - responsibility that happens as trauma, obsession to the point of persecution and substitution - for Ricoeur otherness is not only the proximity of the neighbour therefore the exteriority of the other, but concerns primarily the very passivity of the subject to itself. It is this very helplessness - helplessness of an aging body, humbleness of a will that discovers itself to be a servant - that allows for welcome and solicitude toward the other. Indeed, Ricoeur writes in *Oneself as an Other*: «from

the suffering other, in fact, proceeds a giving that is not, precisely drawn in its power of acting and existing, but in its very weakness». We will therefore ask what ethical resources are disclosed by the category of passivity - internal passivity for the French philosopher and an-anarchic passivity for Levinas of *Otherwise Than Being* – thus questioning the notions of symmetry and reciprocity on which the divergence of the two philosophers is played out.

Keywords: ethic, passivity, weaknes, epiphany, rsponsiiliy

«Le cose che non sono nulla diventano qualcosa quando le si patisce»
M. Zambrano, *L'uomo e il divino*

«Sì, certo»
L. Muraro, *Il Dio delle donne*

Interrogare all'unisono il pensiero di Paul Ricoeur e di Emmanuel Levinas significa porsi ancora una volta la domanda che più di ogni altra tormenta e avvicina i due filosofi, «*Perché tanta sofferenza in eccesso alla capacità di sopportazione dei mortali?*», così **nelle parole del filosofo francese, e ancora più radicalmente, nell'accogliere nel proprio grembo - nelle proprie viscere, direbbe Levinas - la ribellione di Ivan Karamazov, perché il suo dolore ritrovi fiducia, pazienza e attenzione a ciò che non può essere pensato o prodotto, ma solo atteso, ricevuto e infine abbracciato, ovvero il reale senza consolazione - o la consolazione reale. Così Ivan, mentre si rivela al fratello Alëša e insieme lo tenta, perché ancora lontanissimo dal mistero incarnato della *confidenza*, eppure ad esso così vicino, se solo osasse fare della sua sofferenza un *passaggio* e non un inciampo:**

Ascolta: se tutti devono soffrire per riscattare con le loro sofferenze l'armonia eterna, che cosa c'entrano però i **bambini? Dimmelo, per favore! Non si comprende assolutamente perché debbano soffrire anch'essi e riscattare l'armonia con le loro sofferenze. Perché mai sono serviti da materia e concime per un'armonia futura a vantaggio di chissà chi?**¹

La sofferenza dei bambini, le uniche vere vittime innocenti è il simbolo di ciò che è ma che non dovrebbe essere, dunque del *male estremo*, del male *sofferto* senza altro motivo del semplice essere nati. Solo all'innocenza è dato di sentire l'inferno perché, come insegna Simone Weil², solo l'innocente conosce la verità del suo carnefice, di nuovo, il suo inferno. È di questa verità luminosa che la sofferenza sensibile si arma dis-armandosi, persino contro Dio: «superiorità dell'uomo su Dio. C'è voluta l'Incarnazione perché perché quella superiorità non fosse scandalosa»³, scrive sempre Weil. Anche Sant'Agostino, lui, l'inventore del *peccato originale*, confessa i suoi dubbi a San Girolamo: «Dio è buono, Dio è giusto, ma che si dica allora per quale giusto motivo i bambini sono condannati a soffrire così tanti mali»⁴. Insieme a Ricoeur de *Il Conflitto delle interpretazioni* potremmo chiederci se lo stesso «pseudo-concetto» di peccato originale, nella sua ambiguità tra

¹ F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano 1994, p. 360.

² S. Weil, *L'ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2018, p. 129.

³ *Ivi*, p. 145.

⁴ Citato in J. Porée, *Sur la douleur. Quatre études*, PUF, Paris 2017, p. 18.

il biologico e il giuridico, non sia il rovescio altrettanto *immunizzante* del giustificare Dio per aver lasciato accadere il male⁵: ogni sofferenza, anche la più incomprensibile, è *poena* e *peccatum*, insieme rimedio e veleno⁶. Una spiegazione *immaginaria* - leggendo in questo termine la doppia allusione a Weil e a Lacan - come quella del peccato originale è ben più sopportabile del vivere la propria innocenza offesa e del tollerarne l'angoscia senza precipitarsi a cercarne compensazione. Infatti, risignificare la sofferenza come sofferenza colpevole dà all'assurdo del dolore la sua «risoluzione»⁷ di senso, benché di senso apparente: non si è capaci di accettare il vuoto in se stessi, dunque di compiere l'«atto senza contropartita» che destituisce ogni falsa consolazione. Si deve rinunciare, ma solo «per un certo tempo», ad ogni ricompensa «naturale o sovranaturale»⁸ che sia. Ma dove si trova l'«energia» per amare tale destituzione? Lo pseudo-concetto di peccato, ovvero ciò che nel XII secolo sarà la «criminalizzazione del peccato»⁹ secondo la lettura di Ivan Illich, immunizza - o meglio sarebbe dire «difende», in un'accezione più psicoanalitica - da ciò che ci scandalizza del dolore: il suo essere esperienza di *disproporzione* e di accadimento *senza giustificazioni*. Il reale tremendo del soffrire si trova nella sua stessa inutilità. Ricoeur e Levinas ne sono stati testimoni privilegiati. La sofferenza è non destino, è contingente, è «accadimento toccante»¹⁰, come scrive Luisa Muraro. Ed è proprio il suo tocco, sgraziato o benedetto che sia, a impedirci di «far dimenticare la nostra nudità»¹¹, nelle parole di Levinas. È l'esperienza della *vergogna* e della totale esposizione. Perché la vita si faccia vivibile e non scivoli nella melanconia è necessario infatti che essa venga coperta da un velo insieme materiale e simbolico, perché del vivente si nasconda l'originario venire al mondo sotto il segno dello scarto, del rifiuto e dell'esposizione. Scrive il filosofo lituano nel 1935: «la nudità è il bisogno di scusare la propria esistenza. La vergogna è, in fin dei conti, un'esistenza che cerca per sé delle scuse»¹². Cosa significa scusare la propria esistenza, sia

⁵ Cf. R. Esposito, *La religione tra comunità e immunità*, in «Almanacco di filosofia, MicroMega» 2000, p. 118.

⁶ Cf. Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, p. 1534.

⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963, testo stabilito da Jacques Alain Miller*, Einaudi, Torino 2007, p. 303, «(lo shofar) modella il luogo della nostra angoscia, ma - osserviamolo - solo dopo che il desiderio dell'Altro ha assunto la forma del comandamento. E per questo può svolgere la sua funzione eminente, dando all'angoscia la sua risoluzione, che si chiami colpa o perdono, con l'introduzione di un altro ordine».

⁸ S. Weil, *Quaderni. Volume Primo*, Adelphi, Milano 2010, p. 384.

⁹ I. Illich, *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 67.

¹⁰ L. Muraro, *Il Dio delle donne*, Marietti, Bologna 2020, p. 152.

¹¹ E. Levinas, *Dell'evasione*, Cronopio, Napoli 2008, p. 32.

¹² *Ivi*, p. 33.

essa sofferente o felice? Come scusare la propria sopravvivenza dopo che l'orrore del nazismo ha toccato gli altri, i più prossimi? Sopravvivenza «malgrado sé», potremmo dire, perché, come scrive Levinas in *Nomi Propri*, «quando si ha questo tumore nella memoria, venti anni non possono cambiarvi nulla»¹³. Se Ricoeur, sopravvissuto al suicidio di un figlio, intraprende il lutto su ogni desiderio di consolazione infantile, non prima di aver confessato il proprio essere inconsolabile e per questo sempre consolatore sofferente, Levinas rinuncia alla stessa possibilità di essere consolato e di consolare, di essere perdonato e di perdonare, per farsi «ostaggio dell'Altro», per obbedire all'Infinito della responsabilità, servo, ma non schiavo del Bene. Egli assume su di sé l'inscusabile della vita, ovvero l'«essere puro» nel suo essere «incatenamento a sé» e dunque «irremissibile presenza»¹⁴, cercando un'*evasione* che non sia illusoria, un'«uscita» che non sia il suicidio o l'inabissarsi nel sonno di Giona. Dove trovare la via per l'«altrimenti» da «quell'atroce strozzatura»¹⁵ che l'io è a se stesso quando è preso dal dolore? E come fare buon uso di quell'«accadimento toccante» di cui abbiamo parlato poco sopra? Come «saperci fare»? Infatti, non è solo l'estremo del male ad accomunare Ricoeur e Levinas, ma anche l'ascolto stupito del mistero della bontà, dunque del miracolo del suo accadere «in una terra così crudele come la nostra»¹⁶, nelle parole di Levinas ricordate da Jean Greisch. Bontà, gloria, testimonianza dell'infinito, Levinas chiama così il mistero di un Bene che non è solo inversione del male, ma «elevazione», «elezione» - così in *Dio che viene all'idea*. A questo proposito Marc Richir, in *Fenomeno e Infinito*, parla di «ottimismo levinassiano»¹⁷, un ottimismo esigente che corrisponde alla sua «religiosità», «una fede o una confidenza nell'Infinito»¹⁸ che ordina e mi ordina nel Volto dell'Altro. Il movimento della *traccia* è questo stesso rivolgersi al prossimo. Ricoeur abita lo stesso Bene originario ed immemorabile riflettendo invece su ciò che egli chiama, sulla scia di Jean Nabert e Spinoza, «affirmation vivante, puissance d'exister et de faire exister»¹⁹ in *Negativité et affirma-*

¹³ E. Levinas, *Nomi Propri*, Castelvechi, Roma 2014, p. 1788.

¹⁴ Si veda ancora *Dell'evasione e Dall'esistenza all'esistente*.

¹⁵ A. Rimbaud, *Les Assis*, «Et vous suez, pris dans un atroce entonnoir», <https://www.poetica.fr/poeme-1365/arthur-rimbaud-les-assis/>.

¹⁶ J. Greisch, *Heidegger et Levinas interprètes de la facticité* in E. Levinas, *Positivité et transcendance*, PUF, Paris 2000, p. 200 : «Le fait que sur une terre aussi cruelle que la nôtre quelque chose comme le miracle de la bonté ait pu apparaître [est] infiniment plus digne d'étonnement».

¹⁷ M. Richir, *Phénomène et Infini*, in «Cahier de L'Herne» 60 (2006), p. 259.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. Ricoeur, *Histoire et Vérité*, Seuil, Paris 1955, p. 6636, «Sous la pression du négatif, des expériences en négatif, nous avons à reconquérir une notion de l'être qui soit acte plutôt que forme, affirmation vivante, puissance d'exister et de faire exister».

tion originaire. L'affermazione di sé, l'approvazione del mio atto di esistere, non è però sforzo egoico, pura perseveranza del *conatus* come potrebbe temere Levinas - l'io non è il Sè - ma gratitudine perché altri, i più prossimi, i più simili, mi sostengono nel mio «coraggio di vivere»²⁰, nonostante le lacrime lasciate inconsolate. Esiste un potere che non si alimenta dalla propria volontà di sopravvivere, ma dal «voler bene» e dal salutare l'altro nel suo essere *unico* ed *eletto* in virtù di una possibilità feconda e potente, che tuttavia non appartiene a nessuno dei due termini - io e l'altro - ma che in entrambi transita, come la lingua materna, come lingua degli inizi. Gli altri sperano per me, come io *posso* sperare per loro, perché sono loro, insostituibili, e perché sono io, altrettanto *unico* ed *eletto* da chi mi ha fatto dono di fiducia. Può capitare, infatti, che un altro acconsenta, felice, al mio essere qui e che il suo esultare parli la lingua dell'*asimmetria* - lingua della prossimità senza nulla di comune, lingua espropriante della «sincerità» etica - portandola fuori, e forse anche liberandola, dallo spazio unico in cui Levinas le consente di parlare, quello della *sostituzione* e dell'*oltraggio*. A questo proposito, Catherine Chalièr parla del desiderio femminile come del desiderio di «un'altra simbolizzazione, di un nominare che faccia esistere non per esclusività, ma grazie all'intesa ritrovata di una *prossimità*, di una complicità fra l'io e gli altri»²¹. Ciò che qui vogliamo intendere con *femminile* è la possibilità di un linguaggio «pre-originale» che dia senso prima della significazione sincronica e dunque orizzontale della lingua - paterna, secondo la fine interprete di Levinas -, dunque un dire che non sia vedere, ma «parlare senza potere»²², come scrive Maurice Blanchot nel *La Conversazione Infinita*. Questo linguaggio senza potere, così plurale e vicino al contraccolpo corporeo e al «gemito delle viscere» è «pura sincerità», «visage continu» - volto continuo - come suggerisce Benny Lévy. Scrive il filosofo: «Il volto continuo significa che tutto è aperto, che tutto è esposto, non c'è zona d'ombra, non c'è rifugio; in termini ancora teologici, non c'è che la prossimità divina per il primo Adamo»²³. E se la prossimità di questo dire è il suo essere pura esposizione ed estroversione, perché non ricomprendere nella fuoriuscita dall'essere, ovvero nell'etica, ogni gesto e ogni desiderio di complicità e confidenza, fino al bisogno dell'altro, simile e non più separato da me? Ricoeur, infatti, conclude *Percorsi del Riconoscimento* con una citazione dei *Saggi* di Montaigne, che nella sua semplicità dice tutta la potenza del

²⁰ Si veda P. Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press, New Haven 2000.

²¹ C. Chalièr, *Le figure del femminile in Levinas*, Morcelliana, Brescia 2020, p. 97.

²² M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Torino Einaudi 2016, p. 88.

²³ B. Lévy, *Lévinas: Dieu et la philosophie. Séminaire de Jérusalem. 27 novembre 1996 - 9 juillet 1997*, Verdier, Lagrasse 2009, p. 242. T.d.A.

mutuo riconoscimento e della gioia del sapersi simili: «Se mi si chiede perché l'amavo, sento che questo non si può esprimere che rispondendo: Perché era lui; perché ero io»²⁴. Il pianto e la confessione in qualche modo testimoniano di questa speranza nell'altro, ovvero della mancanza costitutiva nello stesso sforzo di esistere come sé. Come ci insegna Jérôme Porée in *Sur la douleur*, la grazia è più che una categoria religiosa, diventando piuttosto un «postulato della coscienza sofferente»²⁵: la confessione della propria impotenza e del proprio non sapersi più riconoscere rivelano l'attesa di un altro che possa essermi testimone, di un altro che si ricordi di ciò che ero e di ciò che posso essere ancora. Di un altro che interrompa la vergogna dell'incatenamento coprendo con dolcezza la mia nudità. Di questa attesa nel dolore ci dà testimonianza Maurice Blanchot in *L'Attesa, L'Oblia*: «Tutto cambierà se noi attendiamo insieme [...] - ma ciò che attendiamo non è questo: di essere insieme?»²⁶. E tuttavia potremmo e forse dovremmo dire che c'è «esposizione pura» soprattutto dove l'altro manca al mio appello, quando il corpo proteso incontra l'assenza o il rifiuto, come inghiottito dalla solitudine: santità della delusione. «D'improvviso fui fatta non-amore»²⁷, «et effecta sum non amor», racconta Angela da Foligno ne *Il Libro dell' Esperienza*. E così la Sulamita, nel *Cantico dei Cantici*: «ho aperto la porta all'amato mio, ma l'amato mio se n'era andato, era scomparso. Io venni meno per la sua scomparsa»²⁸. Anche la delusione parla la lingua del «del puro toccare, del puro contatto, dell'atto di afferrare, dell'atto di stringere, che è forse, un modo di donare persino la mano che dona»²⁹, come scrive Levinas a proposito della lingua celaniana, più antica della lingua dell'essere e più intima della verità. Il testo è dedicato a Paul Ricoeur.

La consonanza etica fra Ricoeur e Levinas lascia, come abbiamo visto, lo spazio per una profonda divergenza teoretica intorno al rapporto fra etica e sovra-etica, fra passività e reciprocità, fra amore e giustizia. **Compito di questo testo sarà mostrare le differenze fra l'etica come filosofia prima levinassiana e la filosofia riflessiva ricoeuriana, pur nella comune speranza - contro ogni speranza - di un senso più alto e profondo del non-senso e nella comune fiducia in un «amore forte come la morte», come insegna il *Cantico dei Cantici* nell'interpretazione di Franz Ro-**

²⁴ M. de Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano 1998, p. 250; citato in P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano 2004.

²⁵ J. Porée, *Sur la douleur*, cit., p. 62.

²⁶ M. Blanchot, *L'Attent, L'oublie*, citato in J. Porée, *Sur la douleur*, cit., p. 64. T.d.A.

²⁷ L. Thier - A. Calufetti (eds.), *Il libro della beata Angela da Foligno*, Edizione Collegii S. Bonaventur Ad Claras Aquas, Grottaferrata 1985, p. 354, si veda L. Muraro, *Il Dio delle donne*, cit., cap. V.

²⁸ *Cantico dei Cantici*, 5. 6, CEI.

²⁹ E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 619.

senzweig. Il *come* la morte e non più forte di essa è l'autentico essere *contro* la morte che attraversa l'etica della fecondità - il nome segreto della responsabilità? - di *Totalità e Infinito*.³⁰

Riprendiamo però l'itinerario levinassiano dalla sofferenza inutile alle nozioni più estreme di ostaggio e sostituzione, mostrando così il perché di un certo uso dell'iperbole e del paradosso, addirittura di un vero e proprio «terrorismo verbale»³¹ che tanto lo allontana dalla più sobria argomentazione di Ricoeur. Ci aiuteremo di nuovo con alcuni passi dostoevskijani, nella speranza che l'attraversamento dello spazio letterario possa ridare concretezza e respiro ad alcune delle nozioni più severe e *anacoretiche* - per citare già una parola cara a Levinas - dell'opera del filosofo lituano, sapendo anche che Fëdor Dostoevskij, prima ancora di Heidegger e Husserl, è tra le radici più profonde del pensiero e della religiosità di Levinas. Come ci insegna Ricoeur in *La philosophie et la spécificité du langage religieux*, attraverso le opere poetiche e narrative si aprono nel cuore della realtà quotidiana «nuove possibilità di essere al mondo»³², possibilità che sono quelle di un esistente che si appropria del suo essere nella modalità del possibile e non in quella del già dato, quindi di una modalità di esistenza che non può essere intravista se non incontrando un Altro di parola, diviso e mancante anch'egli, che ci sottragga alla coincidenza disperata con noi stessi - con il nostro essere scarti - per restituirci alla trascendenza soggettiva. Davanti al mondo altro che il testo dispiega, e il testo dostoevskiano soprattutto, posso davvero immaginare «l'avvenimento straordinario e quotidiano della mia responsabilità per le colpe e per le disgrazie d'altri», quella «sorprendente fraternità» che precede l'essere essendo traccia - sempre sulla via del suo sparire - dell'*altrimenti che essere*³³. In *Altrimenti che essere*, Levinas arriverà infatti a sostenere che è solo la *santità* a poter rispondere all'eccesso del male, «a ciò che è ma non dovrebbe essere, ma di cui non possiamo dire perché è»³⁴, come scrive Ricoeur ne *Le scandal du mal*, conferenza non a caso dedicata a Levinas, «mon collègue, mon ami et notre maître»³⁵. È solo il soffrire la sofferenza d'altri - risposta *pratica* al male che rovescia l'orientamento dello sguardo, come direbbe Ricoeur in *Le Mal*, - a rendere *significante l'insignificante* per eccellenza. Scrive Levinas ne *La sofferenza inutile*: «Il male del dolore, la nocività

³⁰ Si veda M. Vergani, *Levinas fenomenologo. Umano senza condizioni*, Morcelliana, Brescia 2011.

³¹ P. Ricoeur, *Altrimenti*, Morcelliana, Brescia 2007, p. 34.

³² P. Ricoeur, *La religion pour penser*, Seuil, Paris 2021, p. 242. T.d.A.

³³ E. Levinas, *Altrimenti che essere o Al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 2011, p. 14. (d'ora in poi AE)

³⁴ P. Ricoeur, *Le Scandal du Mal*, in «Esprit» 316 (2005), p. 110. T.d.A.: «Le mal, c'est ce qui est et ne devrait pas être, mais dont nous ne pouvons pas dire pourquoi cela est. C'est le non devoir-être».

³⁵ *Ivi*, p. 104.

stessa, è l'esplosione e come l'articolazione più profonda dell'assurdità. Che nella pura fenomenicità, intrinsecamente, la sofferenza sia inutile, che essa sia *per nulla*, è dunque il meno che se ne possa dire»³⁶. Il filosofo lituano rinuncia ad ogni simbolizzazione della sofferenza dunque ad ogni tentativo di dare una spiegazione mitica o religiosa, anche nella sua forma de-mitologizzata alla maniera ricoeuriana: la passività estrema della dolore rompe ogni reciprocità tra attivo e ricettivo, interrompe l'orizzonte esperienziale, dunque del tematizzabile, annunciandosi come il «fuori fenomeno» - per citare Falque. «Nella sofferenza, la sensibilità è vulnerabilità, più passivo della recettività; essa è prova, più passiva dell'esperienza. Appunto un male»³⁷, scrive sempre Levinas in *La sofferenza inutile*. La sofferenza passa dalla fenomenologia e dalla teologia all'etica: il dolore dell'altro, insignificante per lui, diventa obbligo religioso per me. Il prossimo sofferente mi elegge ancor prima che possa scegliere e decidermi per questa *elezione*: passività più passiva di ogni passività, prima della coscienza, *malgrado sé*, irrepresentabile e ancora una volta «fuori fenomeno». L'elezione non si dà in nessun presente né in nessun passato memoriale proprio perché «non potrebbe scaturire da un impegno libero»³⁸, nelle parole di *Altrimenti che essere*. Questa passività dice però anche della mia unicità, dell'unicità non intercambiabile dell'eletto: nessuno al di fuori di me può farsi responsabile del dolore dell'altro. L'etica di Levinas non è un'etica della volontà. Io e non altri sono il Messia, fino a far coincidere totalmente soggettività e messianicità. E se André Malraux sceglie per sé la rivolta di Ivan Karamazov e con lui restituisce il biglietto a un Dio ingiusto, Levinas fa sua la saggezza altrettanto folle e an-archica dello Staretz Zosima: sono il più colpevole di tutti gli uomini. La consapevolezza di questa obbligazione inevitabile e tuttavia al di fuori dell'ambito dell'*imputabile* mi avvicina a Dio «certamente in maniera più difficile, più spiritualmente vicina a Dio che non la confidenza in qualche teodicea»³⁹, come scrive sempre Levinas in *La sofferenza inutile*. Il religioso levinassiano è sensibilità, vulnerabilità, contatto di un soggetto «che è carne e sangue, che ha fame e che mangia, viscere in una pelle, e così suscettibile di *dare* il pane della propria bocca o di dare la propria pelle». Il Dare è infatti la *sensibilità* del Dire, il suo aspetto incarnato - «di carne e sangue»⁴⁰, ancora - e tuttavia rilanciante il Dire, perché è *qui-ici* che Dio viene all'Idea, qui che l'Infinito fa *esplosione* la Totalità. Qui l'infinito, prima ancora che come limite del finito, si rivela in una *positività* più antica e pro-

³⁶ E. Levinas, *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Jaca Book, Milano 2016, p. 125.

³⁷ *Ivi*, p. 124.

³⁸ *AE*, *ivi*.

³⁹ E. Levinas, *Tra noi*, cit., p. 127.

⁴⁰ *Ivi*, p. 92.

fonda della coscienza, dunque come «sovrappiù sempre esterno alla totalità»⁴¹. La positività proposta da Levinas è positività escatologica in quanto esperienza di parola e linguaggio che come l'infinito oltrepassa il senza parola della totalità⁴². «Non sono io a rifiutarmi al sistema, come pensava Kierkegaard, è l'Altro»⁴³, scrive Levinas sempre in *Totalità e Infinito* in polemica con la nozione kierkegaardiana di singolo declinata in un'opera come *Timore e Tremore*. Se Kierkegaard infatti privilegia il racconto biblico del sacrificio di Isacco mostrando come solo nella *sospensione teleologica dell'etica* si dia elezione e quindi rottura con la totalità sistematica, Levinas privilegia come luogo di un nuovo tipo di verità - la verità che soffre perseguitata - un altro episodio della vita di Abramo, l'intercessione per Sodoma e Gomorra. «Davvero tu vuoi distruggere insieme il colpevole e l'innocente?» chiede Abramo al Signore in Genesi 18, dopo aver essersi confessato «polvere e cenere». Nella responsabilità di un mortale per un altro mortale⁴⁴ la vita «riceve un senso a partire da una responsabilità infinita»⁴⁵, come scrive Levinas nel testo dedicato a Kierkegaard. La soggettività che si esilia da sé, «tutta tesa verso l'Altro»⁴⁶, vince il potere della morte. Infatti, in questo non rassegnarsi all'accadere del male e alla sofferenza del prossimo, anche quando è Dio che la vuole, - non rassegnazione che prende le forme dell'*esposizione* estrema dunque di una nuova e paradossale passività - la Parola stessa di Dio si rende intellegibile: Tu non ucciderai, non lascerai l'Altro soffrire solo. La santità supera la giustizia e in questo si fa an-archica. Scrive Levinas in *Filosofia, Giustizia e Amore*: «Nel mio libro intitolato *De Dieu qui viene à l'idee*, c'è un tentativo (fuori da ogni teologia), di domandare in quale momento si sente la parola di Dio. Essa è iscritta nel volto d'Altri: doppia espressione di debolezza e di esigenza. È parola di Dio?»⁴⁷. È amore senza concupiscenza, totalmente «dis-amorato di sé», espropriato fino alla perdita di sé, come chiedeva già Pascal. Non a caso *Altrimenti che essere* si apre con una citazione pascaliana che indica già la direzione del tardo pensiero levinassiano: «"È qui il mio posto sotto il

⁴¹ E. Levinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2010, p. 21.

⁴² *Ibidem*. «La pace si produce in questa capacità di parola. La visione escatologica rompe la totalità delle guerre e degli imperi nei quali non si parla. Essa non mira alla fine della storia nell'essere inteso come totalità - ma mette in relazione con l'infinito dell'essere, che oltrepassa la totalità».

⁴³ E. Levinas, *Totalità e Infinito*, cit., p. 38.

⁴⁴ E. Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps*, Grasset, Parigi 1995, p. 134, «La relation avec l'Infini est la responsabilité d'un mortel pour un mortel. Comme dans le passage biblique (Genèse XVIII, 23 sq.) où Abraham intercède pour Sodome. Abraham est effrayé par la mort des autres et il prend la responsabilité d'intercéder. Et c'est alors qu'il dit : « Je suis moi-même cendre et poussière».

⁴⁵ E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 1169.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ E. Levinas, *Tra noi*, cit., p. 142.

sole" Ecco l'inizio e l'immagine dell'usurpazione»⁴⁸. Dire lo è già usurpazione, abitare il proprio luogo è già nascondersi dal dolore dell'Altro. «Amare il prossimo *come se stessi* è impossibile. Su questa terra siamo legati alla legge dell'individualità. Il nostro io ci è d'ostacolo»⁴⁹, raccontava di sé Dostoevskij nel suo *Epistolario*: di nuovo, finché l'io non si espropria da sé e non si svuota, la bontà «illimitata» non sarà possibile e la libertà dell'essere «abbastanza generosa»⁵⁰. Ma come svuotarsi? Come evadere dall'essere, abbandonando il proprio posto sotto il sole, un luogo, una casa che non si rivela altro altro che la propria «sopravvivenza»? Come essere santi, sembra chiedersi Levinas, se santità vuol dire evasione da sé e separazione da Dio? Il termine ebraico *kadosh* significa infatti la santità di colui che è assolutamente *separato* dal mondo, fino all'assenza. Santo è colui che si pone fuori dalla logica del simile e del reciproco per prendere su di sé «il peso dell'universo» perché divenuto «responsabile di tutto»⁵¹, puramente passivo perché «sopportante ogni essere»⁵². «Sopportare l'universo - carico opprimente, ma disagio divino»⁵³, leggiamo nel medesimo testo. Per Levinas questa è l'«anacoresi» dell'Io in Sé, ovvero un'ascesi quasi fino all'ateismo totale: mi assumo ogni colpa, espio per i miei persecutori e in questo *infinitamento* di responsabilità mi scopro non il «nullo fondamento di una nullità»⁵⁴, alla maniera heideggeriana, ma «testimone della gloria dell'infinito». Quando Michaël Saint-Chéron chiede a Levinas quale fosse il proprio rapporto con Dio, il filosofo risponde: «Il cielo è vuoto, ma la misericordia degli uomini è piena di Dio»⁵⁵. Ci potremmo però chiedere se il radicale votarsi all'Altro della filosofia levinassiana non sia però in realtà una filosofia totalmente *egologica*, come suggerisce Jean-Louis Chrétien in *La dette et l'élection*: un'etica che può dirsi solo ed esclusivamente alla prima persona è ancora un'etica? Non possiamo infatti dire all'altro «Tu sei responsabile di tutto» senza trasformarci da vittima a boia e senza che il declinare alla seconda persona le principali assunzioni etiche di Levinas ci conduca al «Non esiste vittima innocente» di Jean Paul Sartre. Il filosofo lituano, con il suo netto rifiuto della reciprocità, non dimentica forse che il primo nome del «debito infinito» non è responsabilità ma *umiltà*? E

⁴⁸ B. Pascal, *Pensieri*, epigrafe di AE, p. VII.

⁴⁹ F. Dostoevskij, *Epistolario*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1955, p. 354.

⁵⁰ E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., pp. 830-833.

⁵¹ AE, p. 186.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 154.

⁵⁴ Si veda paragrafo §58, M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2014.

⁵⁵ M. de Saint-Chéron, *Entretiens avec Emmanuel Levinas 1983 - 1994*, Le Livre de Poche, Paris 2010, p. 19. T.d.A.

scoprirsi in debito non significa forse riconoscersi nella propria mancanza d'amore, dunque nella nostra opacità, senza per questo votarsi all'*anacoresi* della responsabilità per l'Altro? Riconoscere il debito simbolico - ovvero la propria castrazione, in termini lacaniani - non si traduce piuttosto nella confessione della nostra non-trasparenza a noi stessi, dunque dell'impossibilità di ripagare l'Altro spiando per lui? Scrive infatti Kierkegaard ne *Gli Altri dell'Amore*: «il dovere dei cristiani è rimanere nel debito di amarsi gli uni gli altri»⁵⁶. Per il filosofo danese, il permanere reciproco del debito è autentica e mutua abnegazione di sé: la pretesa di saldare il debito è proprio ciò che impedisce che si dia trasmissione simbolica, e dunque la possibilità di un legame generativo al di là dei fantasmi immaginari. Riconoscersi «debitori insolventi»⁵⁷, come scrive Ricoeur in *Ricordare, Dimenticare, Perdonare*, ci sembra essere l'unica via percorribile perché accada infine la «sorprendete fraternità» di cui scrive Levinas in *Altrimenti che essere*: amare è rimanere nel debito infinito perché solo «l'infinita del debito è il vincolo della perfezione»⁵⁸. In *Totalità e Infinito* il filosofo lituano scrive che solo l'esistenza dell'Altro è giustificata ed è proprio in virtù di questa giustificazione ad esistere, «sinonimo della sua perfezione», che l'epifania del suo Volto interrompe la nostra innocente spontaneità rivelandola arbitraria e violenta. Insieme a Ricoeur e alla psicoanalisi preferiamo invece credere che sia il vuoto al centro del soggetto, il punto cieco nella propria auto-rappresentazione immaginaria o la «vivente non necessità di esistere» nelle parole de *L'uomo fallibile* a generare le condizioni per un legame che rompa la logica del sapere e del potere, logica del *Detto*. L'incompletezza e l'opacità - l'ingiustificato del proprio esistere, nelle parole di Levinas - non è il limite ma il senso stesso del legame, anche di quello comunitario: «non siamo accomunati da un pieno, ma da un vuoto, da un difetto, da una caduta»⁵⁹, come scrive Esposito in *Communitas*. Il *cum* della *communitas* è questo strappo a noi stessi, come è ferita e di nuovo strappo l'essere stesso, una volta che di questo se ne è scoperta la mancanza originaria e dunque la sua apertura. Potremmo dire: prima della responsabilità infinita, l'infinito incontrarsi nel debito e nella grazia, «senza perché». E ancora prima del senso e tuttavia all'interno della stessa domanda sul senso, come suo punto sorgivo e margine interno, «il regno miracoloso del non sapere»⁶⁰ ovvero il reale insensato e inconsolabile di cui *gioia* è uno dei nomi propri.

⁵⁶ S. Kierkegaard, *Gli Atti dell'Amore*, Bompiani, Milano 2003, p. 613.

⁵⁷ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 118.

⁵⁸ *Ivi*, p. 565.

⁵⁹ R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, cit., p. 92.

⁶⁰ G. Bataille, *La Sovranità*, SE, Milano 2018, p. 17.

È nota tuttavia l'avversione di Levinas all'orizzonte psicoanalitico, e tuttavia, crediamo che queste domande siano doverose per non cadere nell'*egologia* denunciata da Chrétien. Scrive ancora quest'ultimo: «La sola trasparenza dell'umiltà è la riconoscenza dell'impossibilità della trasparenza, del perpetuo chiaroscuro dove ci troviamo».⁶¹ Senza la confessione della mancanza - «si è ama, si è amanti con quello che non si ha»⁶², insegna Lacan in Seminario X - la *responsabilità* da parola di legame diventa irrelazione e condanna, e forse, per usare un termine junghiano, di *inflazione* egoica. L'Altro levinassiano si assolve ed è assolto da ogni relazione: sarà questa la leva teorica che anima le pagine di *Sé come un Altro* dedicate a Levinas. Prima di entrare nello specifico della replica ricoeuriana all'autore di *Altrimenti che essere* vorremmo leggere alcuni passaggi da *I Fratelli Karamazov*, credendo che le parole parole del grande romanziere russo mostrino l'essenziale del pensiero di Levinas e anche qualcosa in più: la fiducia nel legame e dunque il rinnovato coraggio di esistere, in cui Ricoeur, e prima di lui Tillich, scorge uno dei nomi del «religioso fondamentale».

Il testo che vorremmo leggere è **una delle tante scene oniriche descritte da Dostoevskij**, quasi a testimoniare la non-appartenenza dell'incontro etico alla legge del giorno, dunque dell'utile e dell'opera. L'infinito è un «non-luogo», ci insegna Levinas.

Mitja Karamazov, il maggiore dei fratelli, colui che innocente si assumerà ogni colpa, è stremato dopo gli interrogatori della polizia: lo si accusa di aver ucciso suo padre. Dopo la deposizione dei testimoni, Dimitij si addormenta in preda da una «strana debolezza fisica»⁶³. «È necessaria questa debolezza»⁶⁴, scrive Levinas. Il maggiore dei Karamazov sogna di attraversare in carrozza un piccolo abitato per metà bruciato. Intravede una fila di donne, notandone una in particolare, più magra e più sofferente delle altre: ha in braccio un bambino che piange.

Così Dostoevskij:

“Cosa hanno da piangere? Perché piangono?” chiede Mitja, passando velocemente accanto a loro. “È il piccino” gli risponde il vetturino “il piccino che piange.” Mitja è colpito dal fatto che l'ha detto alla sua maniera, da contadino: “piccino”, e non “bambino”. E gli piace che il contadino abbia detto “piccino”: è

⁶¹ J. L. Chrétien, *La dette et l'élection*, in «Cahier de L'Herne» 60 (2006), p. 268. T.d.A. «La seule transparence de l'humilité est la reconnaissance de l'impossibilité de la transparence, du perpétuel clair-obscur où nous nous trouvons».

⁶² J. Lacan, *Il seminario*, cit., p. 127.

⁶³ F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov*, cit., p. 686.

⁶⁴ E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, cit., p. 229.

come se ci fosse più compassione. “E perché piange?” chiede con insistenza, come uno sciocco, Mítja. “Perché ha le braccine nude? perché non lo coprono perbene?” “È tutto intirizzito, il piccinin: il vestitino è gelato e così non lo scalda.” “Ma perché questo? Perché?” continua lo sciocco Mítja. “Perché sono poveri, sono sopravvissuti all’incendio; pane non ce n’è **qui, chiedono la carità per il paese bruciato**”. “No, no” sembra che Mítja ancora non capisca “dimmi: perché stanno qui queste madri misere? perché la gente è povera? perché il piccinino è misero? perché questa nuda steppa? perché non si abbracciano, non si baciano, perché non cantano canzoni allegre? perché sono diventate così nere per la nera miseria, perché **non allattano il piccinin?**” **E sente dentro di sé che, sebbene faccia domande da pazzo e da stupido, è proprio quello che vuole chiedere e che è necessario chiedere. E sente anche che nel cuore gli cresce una commozione mai provata prima, che ha voglia di piangere, che vuole fare qualcosa per tutti, perché il piccinin non pianga più, perché non pianga più la sua nera madre emaciata, perché nessuno pianga più da quel momento, e lo vorrebbe fare subito, senza rimandare e senza tenere conto di niente, con tutto l’impeto dei Karamàzov. “Sono con te, e ora non ti lascerò più; sarò tutta la vita con te” gli risuonano accanto le care, commosse parole di Grüşen’ka.**⁶⁵

Nella terminologia di Levinas, Mítja è «ostaggio dell’Altro», dove con «ostaggio» si deve leggere «il nome severo dell’amore»⁶⁶. Egli non può che esclamare «Eccomi! Manda me!», «Manda me al loro posto!». Infatti, nel corso del romanzo Mítja più volte confesserà ai suoi fratelli il desiderio di spiare in Siberia per il «piccinin»: «Per questo piccinino io ora vado in Siberia; non ho ucciso, ma devo andare in Siberia!». La «sostituzione» levinassiana è la «sincerità» del Dire, è approssimazione mai abbastanza prossima al dolore dell’altro, è **desiderio mai abbastanza appagato di non lasciarlo morire solo**. Nelle pagine dostoevskiane non c’è però traccia di quel «trauma» di cui Levinas scrive in maniera ossessiva e quasi sadomaschistica. Nel volto dell’Altro si rivela l’orribile del carnefice della vittima, l’uno confuso nell’altro, l’uno la verità dell’altro: qualcuno ci scuote, ci ossessiona e ci perseguita, vittima o carnefice che sia. Se c’è dolore in Mítja, esso è il dolore della commozione, non dell’«oltraggio».

«La soggettività è vulnerabilità, la soggettività è sensibilità»⁶⁷, leggiamo in *Altrimenti che essere*, e difatti Mítja ha desiderio di piangere, sconvolto, spodestato da sé e dalla perseveranza del proprio *conatus essendi*, e tuttavia non è l’*accusa*

⁶⁵ F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov*, cit., p. 687.

⁶⁶ Si veda, E. Casper - E. Levinas, *In ostaggio per l’altro*, ETS, Pisa 2012.

⁶⁷ AE, p. 69.

traumatica ciò che scatena le lacrime, quanto «l'insaziabile compassione»⁶⁸ nei confronti di chi per la prima volta si è affidato a lui e alla sua *sollecitudine*. Secondo Ricoeur infatti la sollecitudine è il sentimento che più di ogni altro mostra la carnalità affettiva del dirigersi verso l'altro, una carnalità però spontanea, commossa più che accusata. È infatti tenerezza femminile, quasi materna, propria di chi ha «subito un allentamento senza viltà della virilità»⁶⁹, nelle parole ancora di *Altrimenti che essere*. Con la stessa «insaziabile compassione» Sonja si era gettata tra le braccia disperate di Raskol'nikov. Come nota Levinas in *Umanesimo dell'altro uomo*, Dostoevskij non usa l'aggettivo «inesauribile», mostrandoci così come fame e compassione siano un tutt'uno: «come se la compassione che Sonja porta a Raskol'nikov fosse una fame che la presenza di Raskol'nikov nutriva al di là di ogni saturazione possibile, accrescendo, all'infinito quella fame»⁷⁰. Alla fame e alla compassione vogliamo però aggiungere un altro sentimento profondamente ricoeuriano: la *fiducia*. Scrive infatti Ricoeur in *Responsabilité et fragilité*: «Il fragile è qualcuno che conta su di noi; attende il nostro soccorso e le nostre cure; confida che lo faremo. Questo legame di fiducia è fondamentale»⁷¹. L'altro fragile mi chiama, e prima di accusarmi, mi riconosce come colui in cui ha fiducia: è lui che mi nomina «irrimpiazzabile». Senza questo primo riconoscimento non c'è imputabilità dell'azione, e dunque responsabilità. Senza il fragile che mi riconosca come Tu, non posso rispondere «Eccomi!». E senza poter riconoscere all'altro la stessa capacità almeno in potenza di dire «Eccomi» non posso riconoscerlo come soggetto simile a me, seppur altro da me. Leggiamo ancora in *Responsabilité et fragilité*: «Vetete, quando nasce un bambino: per il solo fatto che è lì, obbliga. Siamo resi responsabili dal fragile»⁷². Non possiamo far altro che promettere la nostra altrettanto fragile e incerta presenza, umile perché «senza garanzie e senza assicurazioni»⁷³ e tuttavia capace di dire al prossimo «io ci sarò», «io non ti lascerò morire solo». Posso promettere perché l'Altro mi ha eletto e a me si è confidato, quasi mi avesse detto «Tu, perché sei tu, puoi». Questa *passività* è Bene, come

⁶⁸ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino 2014, p. 399, «Le sue guance pallide si accesero di nuovo, negli occhi si esprimeva una grande pena. Si vedeva che era stata toccata troppo profondamente, che aveva una voglia terribile di esprimere qualcosa, dire, difendere. Una compassione insaziabile, se così ci si può esprimere, si dipinse a un tratto su tutti i lineamenti del suo viso».

⁶⁹ E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, cit., p. 229.

⁷⁰ E. Levinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, Il Melangolo, Genova 2009, p. 73.

⁷¹ P. Ricoeur, *Responsabilité et fragilité*, in «Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique», 76-77 (2003), p. 129. T.d.A.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 141.

scrive Levinas ancora in *Umanesimo dell'altro uomo*, ma non bene «mio malgrado»⁷⁴. Nello spazio aperto dalla fiducia, il Sé si scopre ricevere dall'altro sofferente molto di più di quanto la sua maggior potenza di agire possa dare. Scrive infatti Ricoeur in *Sé come un altro*: «Dall'altro sofferente, infatti, procede un dare che non è, precisamente, attinto alla sua potenza d'agire e di esistere, ma dalla sua stessa debolezza»⁷⁵. E così Paolo di Tarso nella seconda Lettera ai Corinzi: «La forza si manifesta pienamente nella debolezza». Non si tratta di magnificare o di celebrare la debolezza per la debolezza, ma di ri-trovare, al di là del fantasma dell'onnipotenza, l'*infinito del possibile*, proprio dove l'immaginario del sapere - la *totalità* in lessico levinassiano - soffoca su se stesso. Il dono della debolezza interrompe la chiusura del potere. Solo «un essere di niente»⁷⁶, come scrive Lacan ne *L'Aggressività in psicoanalisi*, può disdire la verità weiliana per cui al mondo non c'è altra forza che la forza: il male è infatti imparentato con la forza e con l'essere, il bene, con il nulla e la debolezza⁷⁷. Levinas, citando Vassily Grossman di *Vita e Destino*, parla infatti dell'impotenza invincibile della «piccola bontà»: «più è insensata, più è assurda e impotente, e più grande»⁷⁸ insegna lo scrittore russo. Davanti all'altro fragile possiamo infatti confessare la nostra stessa fragilità e vulnerabilità e insieme non rassegnarci al dolore che ci attraversa, riconoscendoci anche noi «esseri di niente»: la sollecitudine diventa così «nell'ora dell'agonia, mormorio condiviso delle voci o flebile stretta di mano di mano che si serrano»⁷⁹, nella mutua confessione di appartenere l'uno all'altro, nonostante l'imprevedibilità del cuore di ciascuno, nonostante le miserie personali. È nell'attraversare questo imprevedibile - la possibilità che la promessa non sia mantenuta - che l'amicizia diventa per Pavel Florenskij sinonimo di auto-donazione auto-esaurimento, auto-abbassamento reciproci. L'amicizia è la prima vittoria sull'aseità, sull'auto-affermazione inospitale del peccato, come leggiamo ne *La Colonna e il Fondamento della verità*. Abbiamo detto che ci sono molti modi di evadere dall'immanenza soffocante dell'*il y a*, l'essere *inchiodati* a se stessi e al proprio corpo, uno dei quali ci sembra *amicizia*, prima ancora di *santità*. Tra il 1946 e il 1947, durante le conferenze tenute al Collège philosophique, Levinas ci ha insegnato che l'avvenire è l'Altro e che l'estasi temporale non è una *mia* possibilità, ma dell'Altro - il femminile, nelle prime opere levinas-

⁷⁴ E. Levinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, cit., p. 119ss.

⁷⁵ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2015, p. 287.

⁷⁶ J. Lacan, *Scritti*, 1, Einaudi, Torino 1974, p. 118.

⁷⁷ S. Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 185.

⁷⁸ V. Grossman, *Vita e Destino*, Einaudi, Torino 1984, pp. 350-356.

⁷⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit.

siane-, la cui essenza è quella di de-formalizzare il tempo»⁸⁰. Qui Ricoeur e Levinas sembrano incontrarsi: il dono dell'altro fragile permette all'io di uscire dall'incatenamento a sé e dallo smarrimento terrificante dell'*il y a*. Scrive Chalier: «l'io [...] scopre che non è destinato a continuare ad esistere chiuso nella sua finitudine, e benché dopo molti sforzi, che esiste un'alterità grazie alla quale, solamente, l'avvenire si "impadronisce" di lui»⁸¹. Perché ci sia responsabilità ci deve essere prima alleanza di un io con la carne di un altro essere umano, sia il suo nome amico, amica o amante. Senza questo «tacito assioma», come lo chiama sempre Chalier, le opere della maturità levinassiana sarebbero illeggibili. Non è un caso che ad abbracciare Mitja dopo il sogno del bambino sia una proprio Grušenka, una donna, ovvero «l'altro per eccellenza grazie a cui il retromondo prolunga il mondo»⁸², come leggiamo in una delle opere giovanili di Levinas, *Dall'esistenza all'esistente*. Senza questo amore, confinato a torto all'intesa silenziosa e all'intimità del darsi del tu, non potremmo scorgere nel volto dell'altro tutti gli altri: senza la rivelazione dell'amore non ci può essere opera di redenzione, insegna Franz Rosenzweig. «Corporeità come corporeità santa»⁸³ ci mostra Benny Lévi a proposito del femminile, superando così la visione della donna come dimora e accoglienza silenziosa contenuta in *Totalità e Infinito*. Il legame d'amore è invece l'*ici* del *me voici*, il «qui» dell'«eccomi!», ovvero «rivelazione del luogo» dove poter ricevere «solacier» - conforto, sollievo - e finalmente addormentarsi. Così Lévy, ritornando sul tema della corporeità santa:

Se, a proposito del coniugale, possiamo temere che i due ritornerebbero all'androgino, alla fusione e al corpo mistico - è ciò che con Levinas noi vogliamo evitare - bisogna dire che l'avvenimento del due nell'Uno è l'avvenimento del luogo, l'avvenimento del corpo e della corporeità come santità.⁸⁴

Concludiamo con la lettura del passo dostoevskiano da *I Fratelli Karamazov*, il più amato da Levinas. A pronunciare infatti la famosa frase «Siamo colpevoli di tutto e di tutti e io più degli altri» è Markel, il fratello tredicenne dello *starets* Zosima, uno dei tanti piccoli santi che abitano il mondo letterario di Fëdor Dostoevskij. Markel consegna al fratello il proprio desiderio di vivere e la propria sopravvivenza

⁸⁰ C. Chalier, *Le figure del femminile in Levinas*, cit., p. 141.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² E. Levinas, *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Bologna 2019, p. 77.

⁸³ B. Lévy, *Lévinas: Dieu et la philosophie. Séminaire de Jérusalem. 27 novembre 1996 - 9 juillet 1997*, Verdier Lagrasse 2009, p. 445.

⁸⁴ *Ivi*, p. 446.

senza reclamare nulla per sé: «Vai a giocare, vivi per me!»⁸⁵ ordina Markel al futuro *starets*. E appena prima di questa preghiera - ammaestramento del volto dell'Altro altrettanto esigente che «Tu non ucciderai!» - Markel pronuncia il suo testamento:

“Uccellini del buon Dio, allegri uccellini, perdonatemi anche voi, perché anche verso di voi ho peccato”. Queste sue parole allora nessuno di noi le poté capire, ma lui piangeva di gioia: “Sì” diceva “c’era tanta gloria divina tutto attorno a me: uccellini, alberi, prati, cieli. Solo io ho vissuto nella vergogna, solo io ho disonorato tutto e non ho colto la bellezza e la gloria”. “Di quanti peccati però ti fai carico!” piangeva talvolta nostra madre. “Mamma, gioia mia: è l’allegria, non il dolore, che mi fa piangere così; sono io stesso, infatti, che voglio essere colpevole nei loro confronti, ma non te lo posso spiegare, perché non so come amarli. Che io sia pure peccatore davanti a tutti, poiché così tutti mi perdoneranno: questo è il paradiso. Forse che adesso non sono in paradiso?”⁸⁶

Contro Levinas, ma a lui vicinissimi, ci chiediamo infine se non sia la *stravaganza poetica* dell’Agape, ancor prima della responsabilità, la sola a potersi dichiarare colpevole di tutto e di tutti e a rallegrarsi fino al pianto. E la gioia di Markel non nasce dalla speranza di essere anch’egli *perdonato* dalla «piccola bontà» degli uccellini? «Poiché ti è stato donato, dona a tua volta»⁸⁷ scrive Ricoeur in *Amore e Giustizia*: l’antecedenza e l’altezza dell’Agape certo elegge, ma non ordina di «sopportare l’universo». Essa, disorienta senza per questo impedire il ritorno presso di sé, reso ora fertile dall’essersi protesi verso il «nuovo» del comandamento. Il paradiso di Markel è abitare «con la necessità, fra le creature»⁸⁸, nella benevolenza quasi francescana invocata da Ricoeur sul finire de *Il volontario e L’involontario*.

Bibliografia

Bataille, G., *La Sovranità*, SE, Milano, 2018;

Blanchot, M., *La conversazione infinita. Scritti sull’insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 2016;

⁸⁵ F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov*, cit., p. 418. «Nel vedermi mi fece segno di avvicinarmi al letto, poi mi appoggiò le mani sulle spalle e mi guardò in viso pieno di commozione e di amore, senza dire nulla, ma solo fissandomi per un minuto, e poi: “Vai, adesso” disse “vai a giocare, vivi per me!”. Io allora uscii e andai a giocare. Ma poi molte volte nel corso della vita mi ricordai con le lacrime agli occhi di quando mi aveva domandato di vivere anche per lui. E molte altre volte disse parole altrettanto belle».

⁸⁶ *Ivi*, pp. 417-418.

⁸⁷ P. Ricoeur, *Amore e Giustizia*, Morcelliana, Brescia 2019, p. 23: «Secondo questa formula, e in forza di questo poiché, il dono si rivela esser fonte di obbligazione».

⁸⁸ P. Ricoeur, *Il volontario e l’involontario*, Morcelliana, Brescia 2022, p. 476.

- Chalier, C., *Le figure del femminile in Levinas*, Morcelliana, Brescia 2020;
- Dostoevskij, F., *Epistolario*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1955;
- Id., *I Fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano 1994;
- Id., *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino 2014;
- Esposito, R., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002;
- Id., *La religione tra comunità e immunità*, in Almanacco di filosofia, MicroMega, 2000;
- Id., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006;
- Grossman, V., *Vita e Destino*, Adelphi, Milano, 1984;
- Illich, I., *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley*, Quodlibet, Macerata 2009;
- Kierkegaard, S., *Gli Atti dell'Amore*, Bompiani, Milano 2003;
- Lacan, J., *Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007;
- Id., *Scritti*, 1, Einaudi, Torino 1974;
- Levinas, E., *Altrimenti che essere o Al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 2011;
- Id., *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Bologna 2019;
- Id., *Dell'evasione*, Cronopio, Napoli 2008;
- Id., *Dieu, la Mort, le Temps*, Grasset, Parigi 1995;
- Id., *Nomi Propri*, Castelvecchi, Roma 2014;
- Id., *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2010;
- Id., *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Jaca Book, Milano 2016;
- Id., *Umanesimo dell'altro uomo*, Il Melangolo, Genova 2009;
- Id., *Positivité et transcendance*, PUF, Paris 2000;
- Lévy, B., *Lévinas : Dieu et la philosophie. Séminaire de Jérusalem. 27 novembre 1996 - 9 juillet 1997*, Verdier, Lagrasse 2009 ;
- Muraro, L., *Il Dio delle donne*, Marietti, Bologna 2020;
- Porée, J., *Sur la douleur. Quatre études*, PUF, Paris 2017 ;
- Ricoeur, P., *Altrimenti*, Morcelliana, Brescia 2007;
- Id., *Amore e Giustizia*, Morcelliana, Brescia 2019;
- Id., *La religion pour penser*, Seuil, Paris 2021 ;
- Id., *Le Scandal du Mal*, Esprit, Paris, 2005.
- Id., *Responsabilité et fragilité*, Autres Temps, Cahiers d'éthique sociale et politique, Paris 2003.
- Id., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2018.
- Id., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 2015.
- Id., *Histoire et Vérité*, Seuil, Paris 1955.
- Id., *Il volontario e l'involontario*, Morcelliana, Brescia, 2022.

Saint-Chéron, M. de, *Entretiens avec Emmanuel Levinas 1983 - 1994*, Le Livre de Poche, Paris 2010.

Weil, S., *Quaderni. Volume Primo*, Adelphi, Milano, 2010.

Ead., *L'ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2018.

Raccolte: Cahier de L'Herne n°60 : *Lévinas*, Édition de l'Herne, Paris 2006

Bibbia: CEI.

Andrea Emo. L'arte e il suo mistero inviolabile

*Laura Sanò **

Abstract: Andrea Emo delinea l'arte come una profonda esperienza spirituale che implica la fiducia nel mistero e l'accettazione del sacrificio personale associato alla creazione artistica. L'atto creativo, in questa prospettiva, si pone come una sincera manifestazione di fede, che richiede la rinuncia alla verità stessa che cerca di rivelare. Concepita in questo modo, l'arte si allontana dall'essere una mera esibizione di certezze salvifiche o di conoscenze che emancipano dalla perdizione. Al contrario, diventa un atto di fede incondizionata in una verità che, paradossalmente, rivela il suo fine ultimo nel *nulla*, aprendo la porta a un'esperienza dolorosa, ma autentica. Questo processo, anziché limitarsi a preservare la vita, si rivela un'opportunità per amplificare la ricchezza dell'esistenza umana, offrendo una prospettiva unica sul rapporto tra conoscenza, rinuncia e redenzione.

Keywords: Arte, mistero, assoluto, conoscenza, salvezza

Abstract: Andrea Emo profiles art as a profound spiritual experience involving trust in the mystery and acceptance of the personal sacrifice associated with artistic creation. The creative act, in this perspective, rises as a sincere manifestation of faith,

* laura.sano@unipd.it.

requiring the renunciation of the very truth it seeks to reveal. Conceived in this way, art moves away from being a mere exhibition of salvific certainties or knowledge emancipating from perdition. On the contrary, it becomes an act of unconditional faith in a truth that, paradoxically, reveals its ultimate end in *nothingness*, opening the door to a painful but authentic experience. This process, rather than merely preserving life, reveals itself as an opportunity to amplify the richness of human existence, offering a unique perspective on the relationship between knowledge, renunciation and redemption.

Keywords: Art, mystery, absolute, knowledge, salvation

Il mistero dell'arte, come il mistero della parola o della musica, è e resterà impenetrabile. Eppure, tutti sappiamo che cosa sia l'arte, tutti ne sentiamo la presenza [...]. Sentiamo il mistero della sua evidenza impenetrabile e della sua inaccessibile e inviolabile chiarezza. Tutti sentiamo la certezza della sua presenza, che è la sola che dia alla nostra esistenza la certezza e la convinzione di esistere. Che ci insegna l'arte, che impariamo da essa? Che possiamo comprendere in essa e da essa?¹.

1.

Con queste parole, in uno scritto tratto da uno dei suoi *Quaderni*, Andrea Emo riflette sulla natura inspiegabile del mistero artistico, assimilandolo a quelli presenti nella parola e nella musica; ne sottolinea l'inesorabile impenetrabilità, evidenziando come, nonostante ciò, ognuno di noi possieda una consapevole percezione dell'arte e ne riconosca l'esistenza. Il mistero di cui parla Emo è qualcosa di evidente ma, al contempo, inafferrabile e protetto da un velo di chiarezza irraggiungibile. Il filosofo mette tuttavia in luce la certezza della presenza dell'arte come unica fonte che conferisca sicurezza e convinzione all'esistenza umana. Il «che ci insegna l'arte, che impariamo da essa?» suggerisce, infine, un invito a riflettere sul significato più profondo dell'opera artistica e sulle lezioni che può impartire. Si apre quindi una porta alla considerazione di cosa renda l'arte così fondamentale

¹ A. Emo, *Quaderno 214*, 1959, in Id., *Le Voci delle Muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918/1981*, a cura di M. Donà e R. Gasparotti, prefazione di M. Cacciari, Marsilio, Venezia 1992, p. 103. I *Quaderni* di Andrea Emo sono tutt'oggi custoditi dalla sua famiglia presso la biblioteca della villa di Rivella (Battaglia Terme, in provincia di Padova). Ringrazio la famiglia Emo per avermi concesso la possibilità di accedere all'archivio completo di tutti i *Quaderni*. Molte delle citazioni presenti in questa sede provengono dunque dai *Quaderni* custoditi nella villa. Per quanto riguarda i *Quaderni* editi, si elencano qui di seguito le edizioni oggi disponibili in ordine cronologico: *Il Dio negativo. Scritti teoretici 1925/1981*, a cura di M. Donà – R. Gasparotti, prefazione di M. Cacciari, Marsilio, Venezia 1989; *Le Voci delle Muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918/1981*, cit.; *Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*, a cura di M. Donà – R. Gasparotti, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998; *Il monoteismo democratico. Religione, politica e filosofia nei quaderni del 1953*, a cura di L. Sanò, prefazione di M. Donà, Bruno Mondadori, Milano 2003; *Quaderni di metafisica 1927/1981*, a cura di M. Donà – R. Gasparotti, prefazione di M. Cacciari, Bompiani, Milano 2006; *Aforismi per vivere. Tutte le parole non dette si ricordano di noi*, a cura di R. Toffolo, postfazione di M. Donà, Mimesis, Milano 2007; *La voce incomparabile del silenzio*, a cura di M. Donà – R. Toffolo, postfazioni di M. Cacciari – G. Giorello – M. Donà – R. Toffolo, Gallucci, Roma 2013; *Verso la notte e le sue ignote costellazioni. Scritti sulla Politica e la Storia*, a cura di M. Donà – R. Toffolo, Gallucci, Roma 2014; *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà – R. Gasparotti – R. Toffolo, Bompiani, Milano-Firenze 2019. In questa sede ho rielaborato, in maniera tendenzialmente organica, il contenuto del mio volume (*Un daimon solitario. Il pensiero di Andrea Emo*, prefazione di U. Curi, La Città del Sole, Napoli 2001), al quale mi permetto di rimandare per un ulteriore approfondimento.

nella nostra esperienza umana e cosa possiamo trarre da questa presenza misteriosa ma al tempo stesso rassicurante.

La passione e l'entusiasmo di Andrea Emo per l'*estetica*, che spazia dallo studio delle singole arti a una più profonda riflessione speculativa, hanno costituito in verità un filo conduttore significativo per l'intera durata della sua vita. Innumerevoli sono i testi di arte rinvenuti nella sua biblioteca². E altrettanto innumerevoli sono i momenti in cui il filosofo si lascia andare a considerazioni anche di semplice carattere tecnico, oltre che a osservazioni e commenti riguardanti le varie correnti artistiche. Si può anzi affermare che, proprio nelle copiose e ricorrenti riflessioni sull'arte, Emo trovi la sua vena espressiva migliore, nella quale si combinano con mirabile equilibrio e grande efficacia suggestiva il talento del pensatore, aperto alle manifestazioni culturali più significative, con l'acume dello studioso attento a cogliere la rilevanza speculativa della produzione artistica. Nella visione del filosofo padovano, l'arte può essere considerata per certi aspetti ambigua e ingannevole, ma al contempo portatrice di una verità inesplorata. L'arte, scrive infatti nei suoi *Quaderni*, è «testimone di una realtà sconosciuta - nessuno saprà mai se l'arte è ambiguo miraggio che attira il pellegrino verso la perdizione, oppure sia attuale e gloriosa salvezza, verità di una realtà - connubio di verità e realtà - rara concordia»³.

Andrea Emo posiziona la questione dell'arte all'interno di un contesto teorico della conoscenza⁴, conferendo all'estetica un ruolo di indagine e responsabilità di natura teoretica. In questa prospettiva, egli distingue chiaramente l'arte da una mera dimensione legata al gusto personale. Una caratteristica distintiva dell'arte è, soprattutto, la straordinaria capacità di stabilire una connessione irriducibile e necessaria con la *verità*: «L'artista o l'uomo di fantasia, quando riesce a esprimersi, quando arriva all'espressione, dice la verità, ha raggiunto la verità, la possie-

² Tutti i libri posseduti da Emo (circa settemilacinquecento testi, per un totale di oltre diecimila) sono conservati presso le biblioteche della villa di Rivella dalla famiglia Pignatelli Emo: «si tratta di libri storici, di "classici del Novecento italiano", e inoltre "collezioni della Pléiade", poesie in edizione Gallimard, cataloghi d'arte, innumerevoli riviste e fascicoli di filosofia teoretica, teologia, antropologia culturale» (M. Donà – R. Gasparotti, *Profilo biografico* in A. Emo, *Le Voci delle Muse*, cit., pp. 197-199; qui p. 199).

³ A. Emo, *Quaderno 359*, 1973, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 59.

⁴ Per un approfondimento sulla questione dell'arte in Emo cf. M. Donà, *L'arte e il negarsi dell'assoluto. Andrea Emo: un pensiero estremo*, in R.M. Lupo – S. Tedesco (eds.), *Tempo e testimonianza tra poesia e filosofia*, «Estetica. Studi e ricerche», IX (2/2019), il Mulino, Bologna 2019, pp. 617-646; nello stesso volume si veda: M. Bruni, *La perfetta conoscenza dell'arte. Andrea Emo e la liberazione estetica*, pp. 647-658; F. Croci, *Euritmie immaginifiche. Iconodulia e iconoclastia di Andrea Emo*, pp. 659-668.

de»⁵. All'arte, così come allo stesso linguaggio e alla scrittura⁶, viene infatti riconosciuta la capacità di superare il limite inaccessibile che conduce alla verità, dal momento che non agisce come semplice *mimesis* di un modello obiettivo, ma piuttosto come un'esperienza *creativa* del tutto originaria, che trae nutrimento dall'*assoluto*. Il terreno su cui l'arte si sviluppa non è, infatti, quello a cui avrebbe potuto accedere come mera *techne* riproduttiva, limitata semplicemente a ripetere schemi preesistenti; al contrario, essa si presenta come la capacità di acquisire il sapere in quanto tale. Di conseguenza, l'arte è investita di un valore ontologico peculiare, tanto che è legittimo affermare che «la verità e l'arte coincidono»⁷. E se è vero che, secondo il filosofo padovano, la verità sfugge a ogni tentativo di svelamento definitivo, dal momento che «la verità, ciò che vi è di più puro e luminoso, la verità che è la luce stessa, per sopravvivere deve occultarsi, circondandosi di veli, di notte, di mistero, di segreto – essa altrimenti morirebbe, morirebbe della propria luce»⁸, è anche corretto affermare che sia proprio l'arte ad assumere il ruolo di unico criterio in grado di comprendere l'identità più profonda della realtà e di offrirne una trattazione adeguata. Attraverso misteriose alchimie di forme, colori, suoni o parole, l'arte diventa insomma la sola manifestazione capace di esplorare la verità in modi che trascendono le limitazioni della comprensione razionale diretta.

Se di fronte al mistero impenetrabile che avvolge il significato dell'*aletheia*, la filosofia sembra adottare una posizione di ritiro su se stessa, abbandonando ogni tentativo arbitrario di *logos* e optando per la rinuncia e il definitivo silenzio, al contrario, l'arte si configura come il raggiungimento dell'ultimo grado della conoscenza. D'altra parte, per essere veramente autentica, l'arte si deve necessariamente

⁵ «e la dice parlando d'altro e senza accennare a essa; appunto perché non intende pervenire a essa direttamente, immediatamente, quasi facendo della verità un oggetto delle sue definizioni; ma al contrario, quando con la sua fantasia la raggiunge, sembra ignorarla, sembra seguire la sua immagine – e ciò perché la verità è la metamorfosi di un atto, è la metamorfosi di una negazione, di una crocifissione» (A. Emo, *Quaderno 385*, 1978; in Id., *Arte e bellezza... "ecce mysterium"*, a cura di M. Donà, «Qnst. Il giornale degli artisti», 1 (1992), p. 3).

⁶ Anche il linguaggio, come del resto la scrittura, è investito dello stesso potenziale gnoseologico-rivelativo, di cui l'arte è accreditata. Sono evidenti i punti di contatto, più ancora che le semplici analogie con la posizione di Heidegger, soprattutto rispetto a testi come la *Lettera sull'umanesimo* (tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995), ovvero *In cammino verso il linguaggio* (tr. it. a cura di A. Caracciolo, Ugo Mursia editore, Milano 1973), nei quali l'Autore concepisce il linguaggio non più come articolazione strutturale dell'esserci, bensì come "casa dell'essere", capace cioè di produrre una vera e propria comunione con la verità dell'essere (su ciò, si veda L. Amoroso, *Arte, poesia, linguaggio* in Aa.Vv., *Guida a Heidegger*, a cura di F. Volpi, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 199-224).

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Emo, *Quaderno 359*, 1973, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., pp. 54-55.

alimentare anche della filosofia, non può prescindere da essa, visto che «l'arte decade allorché si separa dalla filosofia»⁹. L'incessante desiderio di ricerca, rappresentato dalla tensione inesauribile verso la conoscenza che collega intimamente *eros* e *sophia* nella filosofia, costituisce il fondamento da cui scaturisce l'impulso artistico. Sebbene l'aspirazione alla conoscenza sia intrinseca alla filosofia e rappresenti il presupposto fondamentale di ogni espressione artistica, l'arte, pur attingendo ispirazione dalla filosofia, possiede tuttavia la capacità unica di rappresentare l'inesprimibile. Contrariamente alla filosofia, l'arte infatti non si impone mai limiti, dipendendo costantemente dall'assoluto, esistendo per raggiungerlo e invocando perpetuamente il suo mistero. Il vero espresso dall'arte, come fedele riflesso di una rivelazione autentica, sfugge a un'indagine razionale e non può essere completamente spiegato attraverso articolazioni logico-concettuali¹⁰.

Andrea Emo attribuisce dunque un valore significativo alla natura teoretica dell'arte, considerandola come il mezzo più autentico per connettersi con l'assoluto. Questa prospettiva richiama le idee di altri importanti pensatori contemporanei, soprattutto Martin Heidegger, il quale sostiene che «l'opera d'arte apre, a suo modo, l'essere dell'ente. Nell'opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell'ente. L'arte è il porsi in opera della verità»¹¹. La convergenza tra arte e filosofia nel fornire accesso teoretico all'assoluto emerge come una caratteristica distintiva della riflessione anche di Emo. La sua prospettiva mostra una notevole originalità e anticipa spunti chiave che saranno al centro del dibattito filosofico del Novecento.

⁹ «che ogni vera arte contiene. La sorte ingenera gemelle a un tempo stesso arte e filosofia (o scienza). Poi quest'ultima si stacca come un frutto dalla pianta e la poesia, rimasta fine a sé stessa, rimasta l'arte per l'arte, cioè sterile, decade» (A. Emo, *Quaderno 18*, 1933, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 91). Nello stesso anno, proprio del *Quaderno* precedente, Emo aveva già impostato la questione sul rapporto arte-filosofia, nei termini di quanto segue: «Il problema dei rapporti tra filosofia (pensiero riflesso) e arte non è molto dissimile dal rapporto tra filosofia e storia. Cioè tra pensiero riflesso e una serie di azioni non sempre riflesse e non sempre coscienti. La filosofia moderna ha risolto la cosa molto semplicemente proclamando l'identità tra filosofia e storia: che è quanto dire l'identità fra filosofia e tempo, fra pensiero riflesso e cosciente e memoria. Ma forse la soluzione non è così semplice. Questo problema dei rapporti tra filosofia e storia (di cui i rapporti fra filosofia e arte sono un corollario, dato che ormai è impossibile negare che anche l'arte sia storia, cioè abbia uno sviluppo storico, ed è ugualmente impossibile negare che la storia abbia uno sviluppo artistico, cioè sia una serie di creazioni originali e personali per quanto necessarie) è stato posto, e posto chiaramente, dall'idealismo moderno ma non veramente risolto e dalla sua soluzione dipende certamente l'avvenire della cultura» (A. Emo, *Quaderno 17*, 1933, p. 115).

¹⁰ Si legga a riguardo il commento sulla concezione dell'arte in Emo, di M. Donà, *Introduzione* in A. Emo, *Le Voci delle Muse*, cit., p. XXV.

¹¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (1936)*, tr. it. di P. Chiodi in Id., *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968, p. 25.

2.

Definire l'arte risulta impensabile, poiché, afferma Andrea Emo, «il giorno in cui si potrà dare una definizione dell'arte, sarà il giorno in cui l'arte sarà morta. La definizione è un'orazione funebre, è un epitaffio»¹². Il «vero artista è colui che salva la originalità o meglio l'inspiegabilità dell'arte. L'arte è originale perché è origine e come tale non può essere oggetto di spiegazione senza perdere il suo carattere di origine»¹³. Forse, suggerisce il filosofo, si potrebbe tutt'al più, ripiegare su una forma di teologia negativa, dicendo ciò che l'arte non è o non deve essere»¹⁴. In ogni caso, qualsiasi sforzo di ricondurre l'arte a parametri rigidamente razionali, di collocarla sullo stesso piano di altre forme di conoscenza, prima fra tutte quella scientifica, tradirebbe il suo significato originario e sminuirebbe la sua valenza ontica indecifrabile.

Pur con la consapevolezza di questa fondamentale limitazione, e quindi evitando deliberatamente qualsiasi tentativo di arbitraria traduzione dell'arte in termini puramente razionali, appare tuttavia possibile ricostruire nelle pagine emiane una vera e propria analisi di tipo filosofico-estetologico, che conferisce completezza e articolazione alla sua ricerca, contribuendo in maniera molto significativa alla comprensione globale del suo pensiero. In questo senso sono significative le riflessioni che il filosofo dedica innanzitutto alla distinzione tra l'arte antica e quella moderna.

¹² A. Emo, *Quaderno 378*, 1976, p. 95. Altrove Emo scrive: «Ogni opera d'arte è un tentativo di spiegazione dell'arte, di analisi, che diviene essa stessa individuale e sintesi. Fino a che questo processo procedendo, diviene sempre più analitico e l'analisi estrema non sa più trasformarsi in sintesi, non sa più essere individualità. È la morte» (A. Emo, *Quaderno 321*, 1969, p. 87).

¹³ «e nello stesso caso ed esempio è il soggetto. L'artista salva l'arte cioè la sua inaccessibilità, la sua inspiegabilità, salvandola a viva forza dalle correnti torrenziali e irresistibili ma effimere delle estetiche. Ogni estetica è utile in quanto conduce alla necessità del salvataggio dell'arte che soltanto un uomo che abbia in sé il senso della inviolabile origine (e sia quindi in questo affine all'arte) potrà operare» (A. Emo, *Quaderno 321*, 1969, p. 77).

¹⁴ «Ogni tentativo di spiegare l'arte, la poesia, ecc., finisce inevitabilmente in una tautologia. Si può, al più, ripiegare su una forma di teologia negativa, dicendo ciò che l'arte non è o non deve essere. Questo è un altro caso in cui si prova come ciò che ci è più vicino, ciò che ci anima e ci vivifica, ciò che è la nostra più indiscutibile e meno negabile esperienza è precisamente ciò che non è spiegabile, non è conoscibile (e lo stesso si dica del problema e della esperienza del tempo e della memoria)» (A. Emo, *Quaderno 213*, settembre 1959). In un altro dei *Quaderni* Emo discute ulteriormente sull'impossibilità di giungere ad una definizione dell'arte, e scrive quanto segue: «l'unica possibilità rimasta è quella della teologia negativa; come di Dio possiamo dire ciò che l'arte non è, ma non ciò che è. Alla domanda di ciò che certamente l'arte sia, nessuno ha risposto adeguatamente, e nessuno risponderà mai. L'essenza dell'arte ci sfugge; è presente più di ogni altra realtà o conoscenza; ma è la più fugace delle presenze» (A. Emo, *Quaderno 359*, 1973, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 117).

Nella prospettiva dell'autore, l'arte antica si avvicina alla purezza, essendo «estetica nel vero senso di questa parola»¹⁵, orientata esclusivamente alla libera espressione delle sensazioni umane. L'arte antica è «un'arte priva di spiritualità, di significati spirituali, di intenzioni morali; e in questo consiste il suo innegabile pregio»¹⁶, ossia nell'essere semplice e ancora immune da tutti quegli obblighi morali di cui invece sarà succube l'era moderna. «L'arte antica è una celebrazione del mondo come è; mentre la moderna è sempre, dietro le apparenze, un appello al mondo come vorremmo che fosse, o in altri casi una dimostrazione della sua apparenza; per noi il mondo è solo apparenza. E, quando si mostra che la realtà come è, è apparenza, è chiaro che si vuol giungere ad affermare che l'essenza delle cose è spirituale oppure morale. Ma, in questo modo, l'arte - che deve essere pura "estetica" - non finisce per tradire se stessa e la sua funzione?»¹⁷.

In altre parole, Emo sembra suggerire che l'arte moderna, con la sua tendenza a enfatizzare significati morali o spirituali, abbia perso la sua autenticità come pura espressione estetica. Al termine "estetica" l'autore attribuisce il significato del libero dispiegamento dell'intimità artistica, capace di esibire con coraggio, disinteresse e purezza, il raccoglimento estatico dell'animo, nel momento in cui viene rapito dall'atto della *creazione*. Questo slancio artistico è caratterizzato da un'innocenza priva di imperativi etici, che si manifesta nella creazione senza considerare l'intenzione o il suo avvicinamento all'assoluto; e in questo modo, esso raggiunge la bellezza in uno stato di purezza, perché «non contiene nelle sue linee, nascosta nelle sue linee, alcuna intenzionalità, alcuna intenzione diretta di piegare alla propria guisa, secondo se stesso, l'assoluto dell'arte, del risultato. E non contiene alcuna consapevolezza, prima [...] del risultato»¹⁸. Nell'arte moderna, invece, Emo intravede un tentativo di sublimazione del crimine morale di cui l'umanità si sente colpevole, e nello stesso tempo un desiderio implicito di redenzione: «la morale, come il pensiero moderno, sembrano non avere altro scopo che quello di redimere l'uomo da una colpa, di cui egli è consapevole, e che sembra inquinare continuamente la sua vita e la sua gioia»¹⁹. E così l'arte sembra presa da questo desiderio di servire alla redenzione, alla consolazione dell'umanità, al suo progresso morale. Ma in questo modo diventa mera «tecnica escatologica», un mezzo, attraverso cui

¹⁵ Perché - sostiene Emo - non ha altro scopo che rappresentare le sensazioni e le visioni dell'uomo, «considerate per se stesse abbastanza gloriose e belle, e non bisognose di altre giustificazioni» (A. Emo, *Quaderno 14*, 1932, *ivi*, p. 143).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 147.

¹⁸ A. Emo, *Quaderno 360*, 1973, *ivi*, p. 172.

¹⁹ *Ivi*, p. 143.

l'uomo cerca la salvezza dalla sua disperazione, «da se stesso, e da tutto, perché in tutto egli legge la sua condanna»²⁰. Mentre, dunque, l'arte degli antichi si distingue per la freschezza, l'assenza di delusioni e sensi di colpa²¹, l'arte moderna offre un'esperienza che «ha perduto la sua ingenuità, la sua inesperienza»²², perché essa si configura come il racconto di una «tragedia»²³, un'espressione di sfiducia nella vita e di un errore irrisolto. La sua aspirazione è diventare la testimonianza di una «grande dissoluzione»²⁴, ma allo stesso tempo anche di una resurrezione. Tuttavia, ricorda il filosofo, «la resurrezione ha sempre il ricordo di un martirio»²⁵.

Esaminando più attentamente le riflessioni emiane sulle diverse epoche artistiche, diventa più agevole cogliere la ragione epistemologica che ha segnato in modo significativo il passaggio dall'era antica a quella moderna. In particolare, Emo spiega come con il Rinascimento²⁶ i valori dell'antichità abbiano raggiunto la loro piena maturazione:

il Rinascimento è il momento privilegiato in cui il patrimonio di valori accumulato dagli avi comincia a diventare consapevole della sua possibilità e dei suoi significati, ma non è ancora distrutto da questa consapevolezza, *hybris*, orgoglio, non ha ancora sperperato le sue ricchezze penetrandone il segreto e conoscendone la vanità.²⁷

Dal Rinascimento in poi, infatti, già col primissimo Barocco, la consapevolezza del senso di colpa dell'umanità segna un solco profondo nell'espressione artistica, fino a compierne una radicale trasfigurazione dei valori. «Il puro razionalismo delle architetture del Rinascimento era il razionalismo dello spirito, cioè il razionalismo per i pochi – un razionalismo ancora misteriosamente unito all'individualità (nido della sua origine), e cioè all'arte, alla bellezza, ecc. E quindi privo del senso di

²⁰ A. Emo, *Quaderno 272*, 1964, *ivi*, p. 180.

²¹ Sul concetto di *colpa* si leggano gli scritti editi di Emo in *Cette chanson d'amour qui toujours recommence*, a cura di M. Donà, «Paradosso», 5 (1993), pp. 78-82.

²² A. Emo, *Quaderno 396*, 1981, in *Id.*, *Le Voci delle Muse*, cit., p. 147.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Esperienza artistica, questa, che continuamente emerge nei *Quaderni* nell'ambito di una trattazione di tipo storico-culturale più ampia.

²⁷ «In quel passaggio stretto e difficile per la vetta, dove la realtà è consapevolezza e la consapevolezza è ancora realtà, in quel meraviglioso crinale, le luci sono le luci chiare e cristalline delle vette, delle montagne, delle atmosfere rarefatte, e tutte le cose - anche le più umili - vi appaiono con una incomparabile nettezza, con un rilievo talmente reale da sembrare irreali» (A. Emo, *Quaderno 214*, 1959, in *Id.*, *Le Voci delle Muse*, cit., p. 156).

colpa»²⁸. Mentre, «già nelle iperboli barocche appare il senso di colpa dell'individualità, e la razionalità diviene una espiazione»²⁹.

Analizzando l'evoluzione dell'arte dal Rinascimento al Barocco il filosofo sottolinea dunque come nel Rinascimento i valori ereditati dall'antichità abbiano raggiunto la massima maturazione senza ancora essere contaminati dalla consapevolezza del loro limite. Con l'avvento del Barocco, emerge, all'opposto, il senso di colpa dell'individualità, e la razionalità diventa una forma di espiazione. Questo segna una profonda trasformazione nei valori artistici: l'arte perde così completamente la sua autentica "carica estetica", originariamente mista a un senso di innocenza ed entusiasmo, e si trasforma in un accumulo di disillusioni e intenzioni morali. Il Barocco rappresenta, in definitiva, il punto critico in cui si divide, da un lato, la purezza e l'ingenuità di un'arte priva completamente di artifici razionali, e dall'altro, la sottomissione a un'arte freneticamente inseguente obiettivi di natura escatologica. In quest'ultimo caso, le intenzioni prevalgono sull'espressione, e «la falce della morte [...] ruota nel giardino della speranza»³⁰.

Secondo Andrea Emo, l'intera evoluzione dell'arte moderna – particolarmente evidente nell'espressionismo e nel surrealismo – può essere essenzialmente ricondotta al paradigma dell'arte barocca. Nel Rinascimento, le discipline scientifiche come la matematica e la geometria, con le loro strutture numeriche e gli studi sulla prospettiva, si fondono in modo miracoloso con la creazione artistica. Questo processo è caratterizzato dall'evocazione di figure intrinsecamente equilibrate, proporzionate e spiritualmente trasparenti. Nel XVII secolo, invece, la scienza e l'arte prendono strade divergenti. Mentre la scienza si orienta verso la logica astratta delle filosofie razionaliste e delle grandi scoperte matematiche, l'arte si smarrisce nelle intricanti vie di una libertà senza direzione, nel futile tentativo di sfuggire allo sviluppo della coerenza razionale e del progresso critico³¹: «Ma, nella piena libertà di essere solo se stessa, l'arte si perde come un gas e come le nuvole nella libera atmosfera»³². La particolarità di questa libertà, sostenuta dall'arte barocca e, più in generale, da tutta l'arte moderna, sembra quasi rappresentare un

²⁸ A. Emo, *Quaderno 264*, 1963, *ivi*, p. 159.

²⁹ «O, per meglio dire: la razionalità diviene un mezzo, uno strumento al servizio dell'individuo, e appunto perciò una espiazione dell'individuo, il suo futuro padrone» (*ibidem*). Per *razionalità* Emo intende, come verrà espresso più avanti, il dominio della ragione - e quindi della *coscienza* razionale - sul libero slancio artistico. La razionalità è ciò che caratterizza l'arte moderna, ed è ciò che tanto allontana la modernità da quella particolare carica d'innocenza, totalmente immune da ogni tipo di macchinazione escatologica, di cui invece, è testimone il mondo antico.

³⁰ A. Emo, *Quaderno 248*, 1962, *ivi*, p. 166.

³¹ Cf. A. Emo, *Quaderno 331*, 1970, *ivi*, pp. 175-176.

³² *Ivi*, p. 176.

tentativo di recuperare un'indipendenza originaria, ma si tratta di una libertà che si fonda sul riconoscimento che l'arte ha di se stessa, nel considerarsi come forma espressiva ed esperienza unica dell'assoluto. Tuttavia, una volta che l'arte diventa consapevole delle sue potenzialità e dei suoi significati, si consuma in quella «libertà dell'autocoscienza»³³ che distrugge di fatto ogni autenticità creatrice: «Ciò che ha distrutto l'arte», dunque, «è la coscienza, la coscienza di sé»³⁴.

Quando l'arte si identifica come una potenza espressiva di valore universale, assumendo il ruolo di veicolo per un messaggio morale consapevole, essa perde il suo valore intrinseco, in quanto nega il principio estetico fondamentale su cui si basa. In questo senso, Andrea Emo sostiene che la *consapevolezza di sé* allontani irrimediabilmente l'arte dalle sue affascinanti innocenze e stupori, impedendole di divenire metafora dell'assoluto. Questo avviene perché la coscienza, sovranità inaccessibile, non può essere profanata dalla consapevolezza di sé. Quell'arte che ambisce a conoscere se stessa, violando l'invulnerabilità della coscienza e svelandone il segreto più profondo, si trasforma inevitabilmente in *coscienza di sé*. Questo processo porta alla disperazione, alla morte, alla disillusione e, infine, al desiderio innato di salvezza e resurrezione. Tuttavia, come sottolinea Emo, così come ogni resurrezione porta con sé il peso della morte, allo stesso modo, una volta che l'arte ha compiuto la tragedia dell'*autocoscienza*, non potrà mai più rinascere nella sua innocenza e purezza antica. Rimarrà per sempre un'immagine riflessa di un martirio e di una *colpa originaria*.

3.

Nel complesso intreccio interpretativo in cui Emo, attraverso la sua analisi sull'essenza dell'arte, collega la *coscienza* al senso di *colpa* e al desiderio innato di *redenzione*, offre, in verità, una profonda riflessione sulla complessità della natura umana. Quando ci fermiamo a riflettere sulla totalità della nostra vita, spesso - evidenzia il filosofo padovano - sperimentiamo un senso di angoscia e sgomento, emozioni che si fondono in un sentimento di *colpa* abissale. Egli sostiene che la vita stessa sia intrinsecamente colpevole, poiché rappresenta sia l'assoluto, il massimo grado di esistenza, sia il relativo, legato alle molteplici sfaccettature della nostra limitata esperienza. La vita, quindi, è un paradosso in cui coesistono assolutezza e relatività, e questo dualismo genera un senso di colpa che permea l'e-

³³ *Ibidem*: «Così l'arte barocca, come l'arte moderna, è la libertà dell'autocoscienza che rende l'arte a sé stessa, alla coscienza del suo atto, e con ciò la disperde». Per un approfondimento sul concetto di coscienza in Emo, cf. F. Valagussa, *Andrea Emo e la tautologia della presenza. Coscienza, attualità e trascendenza*, in *Tempo e testimonianza tra poesia e filosofia*, cit., pp. 669-680.

³⁴ A. Emo, *Quaderno 214*, 1959, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 176.

sistenza umana. La vita è descritta come un assoluto che, tuttavia, la stessa vita non può conoscere, possedere o arrestare. Questa complessità ontologica pone l'essere umano di fronte a un dilemma esistenziale, alimentando il senso di colpa come parte integrante della condizione umana. In questo senso sono significative queste parole del filosofo:

Quando in un'ora di sosta, contempliamo tutta la distesa della nostra vita, un senso di angoscia e di sgomento ci invade, angoscia e sgomento che si unificano nel senso di una colpa fondamentale e originaria. La vita è essenzialmente una colpa, e questo perché la vita è l'assoluto, ciò che vi è di più assoluto, e insieme è il relativo, ciò che vi è di più relativo. - la vita è un assoluto, ma un assoluto che la vita stessa non può né conoscere, né possedere, né fermare.³⁵

Emo sostiene, in verità, che la *vera colpa* risieda nella *coscienza* che ha introdotto simboli morali nella vita umana. Il ricordo di un mondo antico³⁶, in cui l'arte dominava assolutamente pura e incontaminata, rivela la nostalgia nascosta di una realtà che ancora non ha preso coscienza di sé. Si può dunque affermare che «il peccato originale è la coscienza; è essa che [...] ci ha fatto uscire dall'Eden dell'innocenza e della natura, rendendoci consapevoli del bene e del male»³⁷. È la coscienza che ha indotto l'uomo alla distruzione della sua stessa esistenza, cercando in questa uno scopo, una ragione³⁸. Allora, «la vera colpa è forse la colpa della coscienza (colpa originaria) che ha voluto introdurre nella vita un significato, un senso, una morale, una verità. Questa è stata la grande tentazione ispirata dal Serpente - che corrompe l'innocenza (l'ignoranza) di Eva; che ne corrompe l'amoralità originaria e vitale -»³⁹.

È dunque la coscienza il peccato originale, mentre l'ignoranza (l'incoscienza) caratterizza la condizione di una purezza edenica. L'incoscienza originaria consente l'unione innocente dell'uomo con la natura dell'assoluto. Al contrario, la coscienza è assimilabile a una specie di "atto immorale", capace di instillare nell'uomo il senso morale dell'esistenza, ovvero la capacità di discernere e quindi giudicare

³⁵ A. Emo, *Quaderno 199*, 4 dicembre 1958.

³⁶ «Vi furono epoche in cui l'opera dell'uomo era ancora antropomorfa, a lui simile, era il suo autoritratto. A chi assomiglia l'opera dell'uomo moderno? Alla onnipotenza o alla paura? Ma non mai all'uomo» (A. Emo, *Quaderno 325*, 1969, p. 39).

³⁷ A. Emo, *Quaderno 14*, 1932, p. 96.

³⁸ In un'annotazione del 1960 Emo scrive: «nostalgia per il passato puro, per il passato che non significa nulla, [...] privo di contenuto; e quale contenuto può mai avere il passato? [...] l'essenza delle cose è appunto la privazione di ogni senso. — questa è la fonte comune dell'amore e dell'odio; distruggiamo l'essenza della vita quando le cerchiamo un significato; quando le attribuiamo un senso» (A. Emo, *Quaderno 232*, 22 dicembre 1960).

³⁹ A. Emo, *Quaderno 215*, 11 novembre 1959.

eticamente la vanità dell'assoluto. In verità, «tutto ciò che acquista coscienza di sé è destinato perciò stesso a morire»⁴⁰.

Sebbene la coscienza sia «il più alto livello della vita», essa «è la radice della morte, e della colpa. - Il senso della morte consacra la vita ma la rende illegittima e colpevole - L'arte divenuta consapevole di essere soltanto se stessa, benché con quel "soltanto" intenda tutto, intenda di essere tutto, si esaurisce, affermandosi con la negazione di ogni suo fondamento, quindi nega sé, il sé essendo la base di tutto, con la consapevolezza, con la autocoscienza»⁴¹. In questo passaggio, Emo sembra dunque sostenere che la coscienza sia la causa radicata della morte e della colpa. Il senso della morte, sebbene sacralizzi la vita, rende al contempo colpevole l'intera esistenza. Allo stesso modo, quando l'arte diventa consapevole, sebbene questa auto-consapevolezza comprenda tutto e aspiri a essere tutto, essa si esaurisce. La consapevolezza e l'autocoscienza, pertanto, portano all'auto-negazione dell'arte, indicando una sorta di esaurimento o declino artistico. Quando la coscienza diventa *consapevole di sé*, riconoscendo il sé come "la base di tutto", provoca soprattutto un'apertura violenta nell'abisso del *nulla* da cui tutto proviene. In questo momento, la coscienza percepisce improvvisamente il vuoto dell'esistenza, rendendosi conto dell'abisso in cui essa è irrimediabilmente immersa. «L'arte – scrive il filosofo- è anch'essa la coscienza del proprio nulla e pertanto una coscienza trascendentale e ontologica che non può esser conosciuta, benché sia sempre creata dalla coscienza cioè dalla coscienza di sé che essa trascende»⁴².

Per Emo, dunque, la *colpa originaria* non risiede tanto nell'aver una coscienza, poiché ciò è inevitabile per gli esseri umani dotati di anima razionale, quanto nell'essere *consapevole di sé* che si traduce nel "conosci te stesso" (*ghnothi seauton*)⁴³, ovvero in quel processo che va oltre il limite della nostra coscienza, permet-

⁴⁰ A. Emo, *Quaderno 23*, 1934, p. 52.

⁴¹ L'«arte come ogni realtà vitale si nega e si trasforma, la negazione è la tenebra in cui opera la metamorfosi; così l'arte si trasforma; ma in quale altra forma? L'arte moderna si trasforma in mancanza di forma, negando ogni forma? Forse perché è incapace di metamorfosi. Ma l'arte può anche trasformarsi in ciò che è al di là dell'arte; anch'essa invecchiando cerca conforto in una fede. Tutto rinasce quando confessa il proprio nulla» (A. Emo, *Quaderno 321*, 1969, pp. 108-109).

⁴² A. Emo, *Quaderno 263*, ottobre 1963.

⁴³ A proposito del "conosci te stesso" è possibile leggere, nelle pagine emiane, quanto segue: «Conosci te stesso. Il comando ineseguibile dato dall'Oracolo (ma l'Apollone delfico era anch'egli abbastanza luminoso e illuminato per illuminare sé stesso, per sapere ciò che diceva, per sapere ciò che voleva?) il comando ineseguibile, neanche in Socrate raggiunge il successo; Socrate non giunge a conoscere sé stesso, giunge soltanto a sapere di non sapere. I due termini della frase "conosci" e "te stesso" sono a distanze incommensurabili, come il soggetto e l'oggetto; e non si sono mai raggiunti; anzi questo comando è ironico perché esso è la prova della impossibilità del suo assunto perché ove il sé fosse raggiunto esso sarebbe annientato: come può un io, un soggetto, divenire sé, cioè oggetto senza ridursi a nulla? Infatti Socrate sa

tendoci di guardare noi stessi dalla prospettiva dell'assoluto, del quale ne ricaviamo un'essenza profondamente nativa. Questa condizione può essere raggiunta solo superando il limite della verità, rivelando il mistero che circonda il *nulla* originario da cui tutto incomincia e a cui tutto viene ricondotto.

Ciò che ha compromesso l'essenza dell'arte con l'avanzare del progresso della modernità è stato, dunque, il progressivo affinarsi, nell'individuo, della sua *autocoscienza*. Mentre l'uomo dell'antichità possedeva una coscienza che non "sapeva" ancora di essere autocoscienza - poiché era basata su una conoscenza ingenua, fondata su certezze innocenti che, apprendendo le cose con semplicità, si dimenticava di se stessa -, nelle epoche più illuminate, invece, l'autocoscienza si è trasformata in una *consapevolezza del nulla*. Quest'estrema forma di conoscenza ha condotto a una chiusura solipsistica, a una solitudine interiore straziante, permeata «dai demoni del rimorso, e dai demoni dell'angoscia, dai demoni del passato, dai demoni del futuro»⁴⁴. Il riconoscimento del *nulla* intrinseco nella vita può portare dunque a una sensazione di isolamento e vuoto. Quando l'uomo diventa consapevole del *nulla*, inteso come mancanza di significato intrinseco o assenza di un fine ultimo, può sperimentare una solitudine interiore. Questo perché la consapevolezza del *nulla* mette in discussione le certezze e le sicurezze che possono derivare da un senso del significato o da un ordine riconoscibile nell'esistenza. In altre parole, la percezione del *nulla* può rendere l'individuo più consapevole della sua solitudine esistenziale, poiché non vi è un contesto predeterminato o un significato intrinseco che fornisca un senso di connessione o scopo. La solitudine in questo contesto non si riferisce necessariamente a una mancanza di interazioni sociali, ma piuttosto a una sensazione di distacco o isolamento a livello esistenziale. La consapevolezza del *nulla* può portare a interrogarsi sulla propria esistenza, sulla direzione della vita e sul significato delle azioni, generando così una solitudine interiore permeata da riflessioni profonde, dubbi esistenziali e, talvolta, angoscia.

Una volta compiuto questo atto di autoconoscenza attraverso l'abisso del *nulla*, l'unica opzione resta, per Emo, sprofondare nella *perdizione*, o tentare inutilmente, e demagogicamente, di trovare nella morale le risorse per risalire e raggiungere una *salvezza* comunque irrealizzabile. Questo perché, «la salvezza – scrive il filoso-

di non sapere e con ciò riduce il sé alla propria ignoranza cioè al nulla. Annientando questo termine si annienta anche il primo che dovendo riconoscere la propria ignoranza [...] riconosce di non poter conoscere. Così il comando è vano» (A. Emo, *Quaderno 282*, 1965, p. 90). Se si arriva alla conoscenza di sé, cosa concettualmente impossibile, allora si arriva ad annullare definitivamente se stessi, si arriva alla morte, alla negazione dell'essere, proprio perché l'essenza dell'essere è già di per se stessa una negazione, cioè parte del divenire del nulla.

⁴⁴ A. Emo, *Quaderno 360*, 1973, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 178.

fo - non è un talismano, una realtà o verità che si raggiunga o si possieda»⁴⁵. È piuttosto una rinuncia, l'ultima rinuncia, o meglio ancora «la rinuncia alla salvezza»⁴⁶. L'idea di "rinuncia alla salvezza" sottolinea la natura paradossale di quest'ultima: la salvezza è prima di tutto sacrificio, «è creata dal sacrificio: cioè: la salvezza è creata dalla sua negazione, dalla rinuncia alla salvezza, dalla rinuncia all'assoluto - l'assoluto nasce dalla rinuncia all'assoluto, all'assoluto come intenzione o scopo - rinuncia all'assoluto come obiettività»⁴⁷. La salvezza, per essere tale, deve dunque essere intesa come rinuncia alla stessa idea di salvezza, o come liberazione dal calcolo che l'uomo adopera per modificare la propria condizione. Ogni forma di salvezza, conclude Andrea Emo, «è insieme salvezza e perdizione. Il dramma della salvezza è la perdizione che è inerente a essa – come la salvezza è inerente alla perdizione»⁴⁸.

4.

Ogni «tentativo di conoscere il soggetto, di conoscere la conoscenza, l'individualità, la divinità, è sempre punito dal fulmine celeste o dalle rivendicazioni, o dagli inferi – tentativo di conoscere che si perpetua come gloria e come colpa, come supremazia e maledizione»⁴⁹. La forma estrema di conoscenza, sostiene Andrea Emo, realizza uno dei paradossi più dolorosi per l'esistenza umana: se, infatti, la nostalgia per le vette più impervie del pensiero conduce all'*impossibile*, dall'altro lato fa sprofondare nella maledizione. Poiché proprio questo *impossibile* vale come la proprietà più intima dell'esistenza, che è la grandezza o *supremazia*, e al tempo stesso la sua *miseria*⁵⁰. È quanto accadde a Edipo, il quale nel tentativo di conoscere la madre «divenne cieco; cecità della conoscenza», o ad Adamo ed Eva, i quali «distrussero l'Eden nel tentativo di conoscerlo mangiando, possedendo il suo frutto» proibito; o infine, a Orfeo che «perdetto» Euridice, dopo essersi tragicamente voltato per conoscerla⁵¹.

⁴⁵ «ma è il nostro distruggersi stesso - è il nostro atto in quanto questo atto sia l'atto del proprio distruggersi - » (A. Emo, *Quaderno 199*, 4 dicembre 1958).

⁴⁶ A. Emo, *Quaderno 289*, 1965, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 41.

⁴⁷ A. Emo, *Quaderno 376*, 1976, p. 15.

⁴⁸ A. Emo, *Quaderno 303*, 1967, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 41.

⁴⁹ A. Emo, *Quaderno 359*, 1973, in Id., *Supremazia e maledizione.*, cit., p. 30.

⁵⁰ Cf. M. Cacciari, *L'atroce assurdità del vivere*, in "la Repubblica", 8 novembre 1998, p. 31.

⁵¹ *Ibidem*. Cf. A. Emo, *Quaderno 254*, 11 ottobre 1962: «il vuoto, il nulla dell'arte moderna è Orfeo che si volge a guardare Euridice, è Amore e Psiche; Orfeo che vuole conoscere il significato della sua lira, della sua Euridice: scire nefas».

Il riferimento ad alcune figure simbolo del patrimonio mitologico greco, e della tradizione veterotestamentaria, consente di inquadrare più adeguatamente, e di comprendere con maggiore chiarezza, la concezione emiana dell'arte, e più in particolare il rapporto fra arte e conoscenza. L'evocazione della figura di Edipo, ad esempio, mostra fino a che punto la conoscenza possa essere - insieme e indissolubilmente - "supremazia" e "maledizione". Come studi recenti hanno ampiamente dimostrato⁵², infatti, l'interpretazione in chiave filosofica del mito di Edipo è fortemente ancorata al tema del sapere - di ciò che è proibito sapere, e al tempo stesso di ciò che non si può non cercare di apprendere. Fin dall'inizio, la vicenda del figlio di Laio è segnata dalla ricorrente comparsa del tema della conoscenza come indizio della superiorità dell'uomo - della sua supremazia, dunque - ma anche della maledizione che incombe su chi voglia acquisire anche ciò che è rimasto celato. Il destino tragico di Edipo, culminante con un gesto (l'autoaccecamento) di per se stesso simbolo della volontaria rinuncia a proseguire nella ricerca di sapere, è nella sua radice più profonda determinato proprio dal conflitto fra l'insopprimibile tensione a conoscere, e la maledizione che accompagna una conoscenza che si sia spinta oltre i limiti concessi all'uomo⁵³.

Ma probabilmente ancora più significativo è il riferimento compiuto da Emo al mito di Orfeo ed Euridice. Fin dall'antichità, infatti, la figura dell'aedo inventore della *mousikè*, e cioè dell'arte delle Muse, è stata considerata simbolo del potere e dei limiti connessi con l'arte⁵⁴. È mediante il canto che Orfeo, al quale si attribuiva anche la capacità di ammansire le belve feroci, riesce a intenerire il cuore delle divinità ctonie, ottenendo il rilascio della sposa prematuramente scomparsa. A questa inaudita potenza corrisponde, d'altra parte, anche una tragica limitazione. L'arte, di cui Orfeo è simbolo, può ottenere perfino la clemenza di coloro che custodiscono l'Ade, ma non riesce d'altra parte a riportare alla luce, a ricondurre alla vita, Euridice. Essa fallisce proprio nel momento supremo, nell'attimo in cui ormai una compiuta salvezza è a portata di mano. Quasi a voler dire che l'arte *illude* della possibilità di una definitiva salvezza, che sembra essere a portata di mano. Ma

⁵² Fra i molti, si vedano soprattutto G. Paduano, *Lunga storia dell'“Edipo re”*, Einaudi, Torino 1994; G. Serra, *Edipo e la peste*, Marsilio, Venezia 1994; F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'“Edipo Re”*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Roma 1999.

⁵³ Come sottolinea U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 45 ss.

⁵⁴ Sulla figura di Orfeo come simbolo dei poteri dell'arte, e sulle diverse versioni del mito che lo vede come protagonista, si veda soprattutto il volume di C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, tr. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1995. Si veda, inoltre, l'originale interpretazione proposta da M. Blanchot, *Lo sguardo di Orfeo*, tr. it. di G. Zanobetti in Id., *Lo spazio letterario*, il Saggiatore, Torino 1975.

poi manifesta tutta la sua intrinseca difettività, nel condurre solo alla soglia della redenzione, lasciando alla fine di nuovo sprofondare la sua sposa nelle tenebre infernali⁵⁵.

Più scontato, ma anche più trasparente, il riferimento biblico. L'insopprimibile desiderio di conoscere, attraverso il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male, ciò che viceversa era proibito conoscere, conduce i progenitori all'espulsione dall'Eden e, con essa, all'imposizione a entrambi del *ponos*, il "duro lavoro", per l'uomo, il "travaglio" del parto per la donna. *Supremazia e maledizione*, insomma, accompagnano da sempre, fin dai paradigmi culturali in precedenza citati, la storia del genere umano.

Gli esempi di Adamo ed Eva, Edipo e Orfeo, convergono in una conclusione che evidenzia come la sete di conoscenza, se spinta eccessivamente oltre, possa generare conseguenze tragiche. L'ambivalenza della conoscenza emerge con chiara forza persuasiva: da un lato, essa può portare alla comprensione profonda e arricchire la vita; dall'altro, può causare disperazione e maledizione, specialmente quando si tenta di penetrare misteri che forse sarebbe meglio lasciare insondabili. Allo stesso modo, Andrea Emo si addentra nella complessità intrinseca alla ricerca della conoscenza nel contesto artistico. Il senso di vuoto nell'arte è da ricondursi a un approccio teoretico che, con intenzionalità cosciente, cerca di svelare il mistero della vita, conducendo inevitabilmente alla morte spirituale. Viceversa, il filosofo propone che il vero possesso si trovi nell'incoscienza, nell'ignoranza di ciò che si possiede, e che la *rinuncia* costituisca la vera fedeltà alla verità. La nostra colpa «consiste nell'infrangere il voto di fedeltà alla verità; è il nostro difetto di tradire la verità e la fedeltà (due sinonimi) [...]. La verità e la fedeltà (la fede) sono appunto la vera rinuncia [...]»⁵⁶.

In altre parole, il vero possesso risiede nell'incoscienza, nell'"ignoranza" di ciò che si possiede. Al contrario, tutto ciò che cerchiamo di assicurarci finisce per sfuggirci: «noi possediamo veramente soltanto ciò che non sappiamo di possedere, e

⁵⁵ «Mai Orfeo potrà ricondurre alla luce Euridice, senza perderla nelle tenebre degli Inferi; mai egli potrà salvare la sua sposa, senza insieme condannarla. Tragico non è soltanto il destino particolare del cantore tracio. Tragico è in se stesso l'amore, in quanto è tensione irriducibile, per la quale non si può immaginare alcuna composizione dialettica [...]. Ciò che è concesso, non è il chiarore abbagliante di una luce senza ombre, ma quell'incerto chiaroscuro, nel quale ciascuno deve cercare la propria strada, senza essere assistito da altro, che non sia la speranza» (U. Curi, *La cognizione dell'amore Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 158).

⁵⁶ A. Emo, *Quaderno 232*, 7 dicembre 1960; qui Emo si riferisce anche al rapporto dell'artista col pubblico, in particolare circa il fatto che spesso l'artista preferisca il successo alla verità, cioè tradisca, e quindi offuschi, i valori che la fede nella verità gli detterebbe, pur di raggiungere il consenso del pubblico giudicante. In altre parole, trasforma l'espressione artistica, da mero contenuto rivelativo, a strumentale esercizio di ricerca del consenso.

perdiamo tutto ciò di cui vogliamo assicurare il possesso [...]. Solo l'incoscienza possiede; la forma in cui la coscienza, imitatrice dell'incoscienza può possedere, è la rinuncia al possesso; allora essa sa di possedere tutto».⁵⁷ Emo sottolinea che, nonostante l'artista sia consapevole del suo ruolo di tramite con l'assoluto, è fondamentale che mantenga sempre e fino alla fine un atteggiamento di innocenza. Questo implica la rinuncia a trasmettere attraverso la propria opera fini e interessi personali. L'artista deve essere in grado di separarsi dalle influenze personali e da motivazioni culturali, consentendo all'espressione artistica di fluire in modo puro e autentico. Questa innocenza artistica è essenziale per preservare la connessione con l'assoluto e trasmettere un'esperienza che sappia andare al di là delle limitazioni individuali: «l'artista è tale, cioè è artista, fino a che non si accorge di esserlo»⁵⁸, fino a che *rinuncia* alla propria personalità, per permettere alla verità di rivelarsi senza veli, in modo spontaneo. L'artista «scompare pienamente nelle proprie verità, ed è questo il suo pudore. È, però, proprio in questa impersonalità e rinuncia che egli può riconoscere [...] il valore di se stesso; e apparire come una personalità nuova che è più singolare e unica di quella che ha perduto nella sua rinuncia [...]»⁵⁹. Soltanto così, l'artista può giungere ad assaporare «quel particolare inebriamento che per sempre fermenta in chi ha una volta avvicinato il calice dell'assoluto. Una ineguagliabile sintesi di umiltà e gloria, una umiltà privata, congiunta col sentimento del più glorioso destino»⁶⁰. Perché solo chi ha voluto e potuto rinunciare a se stesso, sa con quale spontaneità e ingenuità nascano in lui le idee universali, che sono la veste della sua resurrezione, la sua interiore catastrofe e insieme consacrazione⁶¹.

Nella *rinuncia* come vera fedeltà alla rappresentazione della verità, è possibile intravedere un traguardo di speranza raggiungibile mediante l'arte, che è la salvezza a cui si perviene quando, in modo inconsapevole, si conosce il *nulla*, e alla fine lo si accetta:

Vi è nella vita di ogni uomo il momento della conversione, il momento della
iniziazione: che è il momento in cui anziché fuggire il nulla lo accetta, lo guarda._

⁵⁷ A. Emo, *Quaderno 309*, 1967, p. 72.

⁵⁸ A. Emo, *Quaderno 260*, 1963, in Id., *Le Voci delle Muse*, cit., p. 111.

⁵⁹ A. Emo, *Quaderno 18*, 1933, *ivi*, p. 100.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cf. *Ibidem*. Nello stesso testo, l'autore spiega che tutta la dialettica della poesia, e più in generale dell'arte, si svolge nel conflitto tra la necessità di dover perdere la propria personalità e la necessità invece di conservarla. Essere al tempo stesso assolutamente personale, individuale, e insieme intermediario di una personalità più vera, trascendente, attraverso la rinuncia di sé, consacra l'uomo a divenire un *Übermensch*, ossia un superuomo nietzscheano. Questa dialettica conduce infatti alla creazione di un mito, del genio, in cui l'uomo, divenuto così superuomo «finalmente, trova la sua pace e la sua morte» (*Ibidem*).

Pochi hanno la possibilità e la forza di guardare il nulla; questa forza è la loro consacrazione, l'accettazione del nulla è la redenzione, la redenzione dal nulla⁶².

In quest'ultima e decisiva riflessione emiana, emerge dunque un quadro complesso in cui la conoscenza si intreccia con la grandezza e la miseria dell'esistenza umana, spingendo a riflessioni profonde sulla natura della verità e della fedeltà nella ricerca del significato dell'esistenza. La realtà del *nulla* conseguibile attraverso l'esperienza artistica, piuttosto che essere fonte di disperazione, può anche diventare, paradossalmente, il punto di partenza per una nuova rinascita, permettendo all'essere umano di superare la limitata prospettiva della consapevolezza di sé e di abbracciare una dimensione più ampia dell'esistenza. Vi è, dunque, una forma di salvezza che è possibile conseguire tramite l'arte, e questa secondo Emo si realizza proprio grazie alla *rivelazione del nulla*. In questo processo, che ricorda una discesa agli inferi, l'uomo si rende conto della negazione di ogni suo fondamento e, attraverso questa consapevolezza, avviene una sorta di rinascita che lo guida alla comprensione dell'infinita *diversità* dell'assoluto. Da un lato, quindi, la conoscenza del *nulla*, cui si giunge tramite l'arte, fa sprofondare nella *coscienza* della vanità del tutto, nella cieca disperazione. Dall'altro lato, nondimeno, questa conoscenza, può divenire strumento anche di salvezza, poiché riconduce alla *vita*, seppure di vita *differente* ora si parli. La vita trae nutrimento dalla profonda disparità dell'assoluto, che abbraccia l'indecifrabile mistero del *nulla*, la cui essenza si cela nel segreto nascosto della verità. Tuttavia, questa consapevolezza, ribadisce Emo, può divenire un mezzo di redenzione solamente quando la brama di salvezza si trasforma in un effettivo atto di rinuncia. Rinunciare a cercare disperatamente la salvezza diventa dunque un atto cruciale per la realizzazione artistica.

In conclusione, Andrea Emo traccia il profilo dell'arte come un'esperienza spirituale profonda che coinvolge la fiducia nel mistero e l'accettazione del sacrificio personale associato alla creazione artistica. L'atto creativo, in questa prospettiva, si eleva come una sincera manifestazione di fede, richiedendo la rinuncia alla stessa verità che si cerca di rivelare. Così concepita, l'arte si discosta dall'essere una mera esibizione di certezze salvifiche o di conoscenze emancipatrici dalla perdizione. Al contrario, diventa un atto di fede⁶³ incondizionata in una verità che, paradoss-

⁶² A. Emo, *Quaderno 138*, 1953, p. 108.

⁶³ «L'arte per tutti (l'assoluto per tutti) è la fede» (A. Emo, *Quaderno 311*, 1968, p. 14). «Ogni fede è necessariamente tragica; la logica della fede è la tragedia» (*ivi*, p. 38). Si leggano le suggestive pagine dedicate all'arte in Andrea Emo, di M. Cacciari, *Prefazione* in A. Emo, *Le Voci delle Muse*, cit., pp. X-XI; ma anche di M. Donà e R. Gasparotti in *Introduzione* a A. Emo, *Le Voci delle Muse*, cit., pp. XXIV-XXXIII.

salmente, svela il suo fine ultimo nel *nulla*, aprendo le porte a un'esperienza dolorosa, ma autentica. Questo processo, anziché limitarsi a preservare la vita, si rivela come un'opportunità di amplificare la ricchezza dell'esistenza umana, offrendo una prospettiva unica sulla relazione tra conoscenza, rinuncia e redenzione.

Come contornare il vuoto primordiale. Per un'estetica della psicoanalisi in Jacques Lacan

*Jacopo Ceccon **

Abstract: Il saggio approfondisce la complessità degli insegnamenti di Jacques Lacan, soffermandosi in particolare sul seminario dell'anno 1959-1960. Il concetto di Reale, così come definito dallo psicoanalista francese, si contrappone alle dimensioni del Simbolico e dell'Immaginario, e si relaziona alla teoria freudiana del *Lustprinzip*. Tema centrale del saggio è la nozione di *das Ding* e il suo significato in ambito etico e, soprattutto, estetico. L'esplorazione lacaniana della sublimazione come mezzo per negoziare la mancanza intrinseca di *das Ding* porta a un'analisi del ruolo dell'arte nel rappresentare e affrontare il Reale. L'arte, in particolare attraverso la sublimazione, tenta di dare forma al vuoto informe del Reale, pur mantenendo sempre una distanza da esso. A interessare particolarmente Lacan è l'arte anamorfica come metafora dell'incandescenza propria del Reale e come espressione del potenziale trasformativo del dato artistico in grado di guidare le complessità del desiderio e dell'esistenza umana.

Keywords: Lacan, arte, *das Ding*, Reale, vuoto informe

* jacopo.ceccon@phd.unipd.it

Abstract: The essay delves into the complexity of Jacques Lacan's teachings, focusing in particular on the seminar of 1959-1960. The concept of the Real, as defined by the French psychoanalyst, is set against the dimensions of the Symbolic and the Imaginary, and relates to the Freudian theory of the *Lustprinzip*. The central theme of the essay is the notion of *das Ding* and its meaning in the ethical and, above all, aesthetic sphere. The Lacanian exploration of sublimation as a means of negotiating the inherent lack of *das Ding* leads to an analysis of the role of art in representing and dealing with the Real. Art, particularly through sublimation, attempts to give form to the formless void of the Real, while always maintaining a distance from it. Of particular interest to Lacan is anamorphic art as a metaphor for the incandescence inherent in the Real and as an expression of the transformative potential of the artistic event to guide the complexities of desire and human existence.

Keywords: Lacan, Art, *das Ding*, Real, formless void

l'unico vantaggio che uno psicoanalista abbia il diritto di prendersi dalla propria posizione [...], sia di ricordarsi con Freud che nella sua materia l'artista lo precede sempre, e che non deve quindi fare lo psicologo laddove l'artista gli apre la strada.¹

1. La genesi "reale"

La possibilità di delineare una teoria estetica a partire dall'insegnamento di Jacques Lacan riposa all'interno di uno degli snodi concettuali più complessi e, al tempo stesso, più affascinanti, contenuti nel seminario dell'anno 1959-1960. Il ciclo di lezioni apre con una lettura attenta e oltremodo singolare di *Al di là del principio di piacere*, attraverso la quale Lacan si serve per tornare sul registro del reale – il terzo dei suoi "termini orientativi" assieme all'immaginario e al simbolico – a seguito della brusca interruzione della conferenza dell'8 luglio 1953, causata dalla repentina "scomunica" dal rango di didatta.² Considerata come la «meta filosofica» della riflessione freudiana, l'opera del 1920 propone una descrizione del mondo psichico nei termini di una tensione costante tra due principi: il *Lustprinzip* e il *Realitätsprinzip*³. Se inizialmente Freud sembra ammettere che i processi psichici tendano ad un equilibrio omeostatico anche attraverso il raggiungimento del piacere per via allucinatoria, con la formulazione del principio di realtà egli ritiene che l'apparato psichico sia costretto a complicarsi: «trasformando in rappresentazioni psichiche i dati provenienti dall'esterno, dall'esistenza reale dell'oggetto capace di soddisfare il desiderio»⁴. Il principio di realtà è, quindi, il prolungamento naturale del principio di piacere attraverso il quale esso si rappresenta il mondo esterno, introiettandolo e regolando le oscillazioni del proprio desiderio.

Com'è noto, nel *Seminario. Libro VII*, l'obiettivo primario di Lacan è servirsi del principio di piacere come incipit per la fondazione di un'etica della psicoanalisi più vicina all'edonismo peripatetico che alla morale di stampo kantiano e il cuore pulsante dell'argomentazione individua nel desiderio la nuova linea direttrice dell'etica:

¹ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, «La Psicoanalisi», 8 (1990), p. 11.

² Cf. la Nota introduttiva di J.A. Miller, in J. Lacan, *Des Noms-du-Père*, Éditions du Seuil, Paris 2005; tr. it. *Dei Nomi-del-Padre*, Einaudi, Torino 2006, pp. 3-4. Per una riflessione generale sul rapporto tra psicoanalisi ed estetica cf. A. Pagnini, *Psicoanalisi e estetica*, Sansoni, Firenze 1975.

³ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in OSF, Vol.9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 193.

⁴ B. Moroncini – R. Petrillo, *L'etica del desiderio. Un commentario del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli 2021, p. 31.

Resta nondimeno che l'analisi è l'esperienza che ha rimesso in auge al più alto grado la funzione feconda del desiderio come tale, tanto da poter dire alla fin fine, nell'articolazione teorica di Freud, la genesi della dimensione morale si radica proprio nel desiderio.⁵

Tramite la questione morale, nella lezione del 25 novembre 1959, il *maître* torna sulla nozione di reale come meta ultima di un orizzonte etico non orientato a un ideale di tipo trascendente, quale il Sommo Bene, ma ad un elemento intorno al quale si avviluppa tutta la dimensione intersoggettiva.

La mia tesi è che la legge morale, il comandamento morale, la presenza dell'istanza morale è ciò attraverso cui, nella nostra attività in quanto strutturata dal simbolico, si presentifica il reale – il reale come tale, il peso del reale.⁶

Sulla scorta dell'insegnamento freudiano, il terzo elemento della triade lacaniana nasce dall'opposizione tra il principio di piacere e il principio di realtà, per poi collocarsi nel posto che Freud riserva alle pulsioni di morte, ovverosia al di là del principio di piacere. È un disinnesto, qualcosa che irrompe all'improvviso, «il reale è o la totalità o l'istante che svanisce», quell'attimo senza fine che «è sempre scontro con qualcosa, per esempio il silenzio dell'analista»⁷. Per questo motivo Lacan si riferisce spesso al reale definendolo "o-sceno" ovvero ciò che è letteralmente fuori dalla scena principale e dalla totalità del senso e che, quindi, cade al di là del rappresentabile o del dicibile. Se dei moti di piacere o pena il soggetto si scopre cosciente solo per il tramite della parola che traduce gli stati inconsci e il mondo dei simboli è ciò che fonda la realtà umana, il reale è ciò che sfugge continuamente ai meccanismi di significazione⁸. È il punto afeliaco di massima alterità che viene introdotto con forza sul piano simbolico da Freud nel momento in cui egli sostituisce al piano verticale dell'ideale morale classico la traiettoria orizzontale di un *ethos* tutto rivolto all'altro. Un interesse indirizzato esclusiva-

⁵ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Éditions du Seuil, Paris 1986; tr. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2008, p. 5.

⁶ *Ivi*, p. 24.

⁷ J. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre*, cit., p. 27.

⁸ Cf. *ivi*, pp. 28-31. Sul concetto di reale come qualcosa di o-sceno, ovvero di escluso dalla significazione, cf. M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, Mimesis, Milano 2015, in particolare p. 113. Non si può, inoltre, non far riferimento all'opera del filosofo sloveno Slavoj Žižek. Nello specifico, cf. S. Žižek, *Leggere Lacan*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; Id., *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2022. Cf. M. Recalcati, *Il vuoto e il resto*, Mimesis, Milano 2013. Per M. Recalcati, la dimensione del reale si presenta in due modi all'interno della riflessione lacaniana: come eccedenza e come assenza. Le due interpretazioni sono accomunate dal loro «essere egualmente eccentriche e inassimilabili all'ordine del linguaggio sebbene scaturiscano proprio da quell'ordine» (M. Recalcati, *Jacques Lacan. Ereditare il reale?*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 52).

mente e direttamente all'alterità senza necessariamente guardare in via preliminare a un modello ideale che orienti il nostro comportamento. Per Lacan, quindi, «è evidente che le cose del mondo umano sono cose di un universo strutturato in forma di parola, e che il linguaggio, i processi simbolici dominano, governano tutto»⁹. Nella misura in cui la parola è sempre parola rivolta all'altro, l'ordine simbolico è il fondamento dell'universo intersoggettivo che, se da un lato delimita gli spazi della cultura e della società, dall'altro funge altresì da anestetico. Il logos è un narcotico che anestetizza la vita rendendola accettabile, come conseguenza dell'insanabile azione prodotta dalla castrazione edipica e dal comando primordiale emanato dalla legge dell'interdizione dell'incesto¹⁰. Poste tali premesse, si rende necessaria una precisazione tra due termini che in Lacan non possono in alcun modo essere confusi, anzi non potrebbero essere più diversi per quanto una loro possibile interazione non debba essere esclusa a priori: la realtà e il reale. La realtà – abitata dal simbolico – è una difesa dal reale che si presenta al soggetto come ciò che vi è di più rassicurante, al pari del sottile filo che garantisce al nipote di Freud di recuperare il rocchetto lanciato lontano da sé. Per Lacan la realtà è a tutti gli effetti un velo che nasconde il carattere scabroso e informe del reale, un sogno entro il quale gli individui si sentono protetti¹¹. Non a caso, infatti, una figura con cui lo psicoanalista si riferisce al reale è l'incubo: uno stato dal quale il soggetto cerca quanto prima di fuggire per risvegliarsi nella realtà, mosso dal timore di essersi troppo avvicinato al nucleo traumatico che dimora nei meandri del suo inconscio¹². Il reale, pertanto, è ciò da cui bisogna proteggersi e la realtà è il primordiale meccanismo di difesa con cui il soggetto riesce a ritagliarsi uno spazio entro il quale non finire soffocato, un luogo entro il quale «il significante galoppa per ogni dove nella natura»¹³.

⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 53.

¹⁰ Cf. *ivi*, p. 81.

¹¹ Sulla «Funzione del velo» cf. J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La relation d'objet*, Éditions du Seuil, Paris 2001; tr. it. *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, Einaudi, Torino 2020, in particolare pp. 149-163.

¹² Cf. J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre X. L'angoisse*, Éditions du Seuil, Paris 2001; tr. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi, Torino 2007, pp. 67-68; M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 272.

¹³ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éditions du Seuil, Paris 2007; tr. it. *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del semblante (1971)*, Einaudi, Torino 2010, p. 44.

2. Das Ding: dall'etica all'estetica

Se il piacere diviene il fulcro dell'etica e il *Realitätsprinzip* interviene per orientarne la necessaria soddisfazione al di là della gabbia allucinatória entro la quale tenderebbe a risolversi, «l'esperienza di soddisfazione del soggetto è interamente sospesa all'altro, a colui che Freud designa con una bellissima espressione [...] il *Nebenmensch*».¹⁴ In *Progetto per una psicologia*, una tra le opere più complesse dello psicoanalista viennese, incentrata sulla rilettura dei processi psichici in chiave neurofisiologica, si legge:

È così che il complesso del *Nebenmensch* è diviso in due componenti di cui una si impone per la sua struttura costante, rimane compatto come *Ding*, mentre l'altra può essere compresa tramite un lavoro di ricordo, cioè può essere ricondotta ad una notizia proveniente dal proprio corpo.¹⁵

Ad una ricognizione preliminare, il *Nebenmensch* è l'altro prossimo, colui attraverso il quale prende forma la «soggettività del soggetto», e che concretizza gli sforzi del principio di realtà. Non il grande Altro sociale dominato dalla legge della parola e della rappresentazione, ma propriamente il primo altro reale in tutta la sua violenza e scabrosità che, invece di immergere il soggetto nel mondo delle infinite potenzialità del simbolo, lo pone faccia a faccia con il piano delle necessità, «costringendolo a commettere gli atti più stravaganti e delittuosi»¹⁶. Tuttavia, per quanto prossimo al soggetto, il *Nebenmensch* si scopre abitato da un centro di alterità incontrovertibile, un punto di massima lontananza al quale Freud dà l'appellativo di *das Ding*. La Cosa è propriamente la «struttura costante», immutabile e inaccessibile che, al pari della *Ding an sich* kantiana, viene isolata dal soggetto come punto di distanza assoluta nel rapporto con l'altro¹⁷.

¹⁴ J. Lacan, *Il seminario, Libro VII*, cit., p. 47.

¹⁵ S. Freud, *Progetto per una psicologia*, in OSF 2, Bollati Boringhieri, Torino 1968. Per un'analisi del testo freudiano, cf. M. Innamorati, *Freud*, Carocci, Milano 2018, in particolare pp. 85-87.

¹⁶ B. Moroncini – R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., p. 34. Sottolinea Moroncini: «Fedele a Freud, Lacan individua nell'Altro reale l'origine dell'istanza del super-io, dell'istanza psichica cioè deputata a render conto della sfera morale lacerata fra gli estremi della legge e della trasgressione da un lato e del desiderio e della colpa dall'altro» (*Ibidem*).

¹⁷ È bene precisare che, non senza forzature, nel corso del suo seminario Lacan stabilisce una connessione tra il *Progetto di una psicologia* di Freud e il concetto di *Ding an sich* kantiano. Scrive infatti lo psicoanalista: «È quel che emerge nella filosofia di qualcuno che, meglio di chiunque altro, ha intravisto la funzione di *das Ding*, anche se l'ha affrontata seguendo soltanto le vie della filosofia della scienza, ossia Kant. È in fin dei conti concepibile che sia come trama significativa pura, come massima universale, come la cosa più spoglia di relazioni con l'individuo che debbano presentarsi i termini di *das Ding*» (J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 64). Cf., inoltre, B. Moroncini – R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., pp. 34-35.

Il *Ding* è l'elemento che originariamente il soggetto isola, nella sua esperienza del *Nebenmensch*, come per sua natura estraneo, *Fremde*. Il complesso dell'oggetto è in due parti, c'è divisione, differenza nell'approccio del giudizio. Tutto ciò che, dell'oggetto, è qualità, e può essere formulato come attributo, rientra nell'investimento del sistema Ψ e costituisce le *Vorstellungen* primitive attorno alle quali si giocherà il destino di ciò che è regolato secondo le leggi della *Lust* e dell'*Unlust*, del piacere e del dispiacere, in ciò che possiamo chiamare le prime comparse del soggetto. *Das Ding* è assolutamente un'altra cosa.¹⁸

La Cosa, nell'attenta disamina di Lacan al testo freudiano, è quell'elemento che nell'istituzione di un rapporto – il quale per definizione tenderebbe alla comunione tra due "parlesseri" – resta inevitabilmente precluso. Una macchia nera che fa problema e che, per quanto sia intima la relazione tra gli individui, porta costantemente su di sé il marchio dell'interdizione. Dal punto di vista chimico, l'altro è il risultato di un "miscuglio" tra due sostanze immiscibili: da un lato ciò che è passibile di significazione e che, in quanto tale, viene rappresentato dal soggetto seguendo i moti del principio di piacere: il *Nebenmensch* che si dischiude e si lascia attraversare dalle potenze simboliche. Dall'altra parte, o meglio, all'interno dell'altro-prossimo, *das Ding* intesa come *Fremde*: «l'estraneo e talvolta anche ostile» che si rivela il primo esterno attorno al quale prenderà avvio tutto il percorso di formazione del soggetto.

Tra la Cosa e il piano simbolico vi è una divergenza sostanziale già espressa da Lacan nella relazione di Roma del 26-27 settembre 1953 – immediatamente successiva alla "scomunica" dell'8 luglio – dove, analizzando alcuni passi di *Al di là del principio di piacere*, il *maître* precisa che «il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa, e questa morte costituisce nel soggetto l'eternizzazione del suo desiderio»¹⁹. Quella tra la parola e la Cosa è un'incompatibilità ontologica che, tuttavia, ne struttura la genesi reciproca. La *parole* sorge dall'uccisione di *das Ding* la quale, contemporaneamente, venendo con forza estromessa dalla significazione, si delinea come il primo grande rimosso nella storia della soggettivazione. La Cosa nasce tramite un atto di violenza, nello stesso momento in cui si forgia letteralmente il linguaggio. Per precisare ulteriormente questo punto nevralgico, Lacan si concentra sulla differenza tra i termini tedeschi *Ding* e *Sache*, medesime traduzioni del termine "cosa". Etimologicamente le due parole risultano equivalenti, eppure lo psicoanalista, riprendendo alcuni passi della *Metapsicologia* freudiana, insiste nel rimarcare che le *Sachvorstellungen*, in quanto oggetti parlanti, si

¹⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 61.

¹⁹ J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage* in *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966; tr. it. *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 313.

situano nel preconscious, mentre le *Dingvorstellungen* dell'inconscio sono rappresentazioni di cose e non di parole. «La *Sache* è quindi la cosa già articolata linguisticamente [...]; la cosa-*Sache* è il mondo sottoposto al simbolico ed è strettamente legato alla parola, *Wort*. *Das Ding*, invece, sta al di là della coppia *Sache-Wort*»²⁰. La prima è una questione afferente al principio di piacere che si orienta all'interno della dimensione simbolica, mentre *la Chose* si elabora a livello del principio di realtà. Per questo essa si presenta come un eccesso, qualcosa che deborda i limiti della legge e del significante «giacché il principio di piacere ci è effettivamente dato per avere una modalità di funzionamento consistente proprio nell'evitare l'eccesso, il troppo di piacere».²¹ Se il piacere trova dunque la sua dimensione all'interno dei limiti imposti dal significante, esaurendosi completamente all'interno di essi, il godimento è ciò che, invece, si definisce come trasgressione di questi stessi confini. La *jouissance* entra in gioco nell'istante dell'effrazione, come nel caso delle psicosi laddove la barriera del logos si infrange e il soggetto si perde nella voragine della Cosa. L'eccedenza intrinseca di *das Ding* unita al rischio concreto dell'annientamento del soggetto, rendono necessario il velamento operato dal simbolico. *Das Ding* è espressione di un'alterità assoluta che, attirando irrimediabilmente il soggetto verso di sé, ne regola e orienta il desiderio. Ma, proprio perché segnata da un godimento mortifero e necrotizzante che è sempre *au de là du principe du plaisir*, la Cosa si identifica – tanto per Freud quanto per Lacan – con l'oggetto perduto del primo soddisfacimento mitico attraverso il quale si delinea l'esperienza originaria di soddisfazione del soggetto. Tale evento però, poiché situato oltre i limiti del linguaggio, è da sempre perduto, da sempre cancellato dall'azione del significante. Questo spiega perché, nel pensiero di Lacan, *la Chose* venga definita come: «quel che del reale – intendete qui un reale che non dobbiamo ancora limitare, il reale nella sua totalità, tanto il reale del soggetto quanto il reale con cui esso ha a che fare in quanto gli è esterno –, è quel che del reale primordiale, diciamo, patisce del significante»; nel senso che al soggetto che ancor prima di nascere si trova immerso nel simbolico, la Cosa del primo soddisfacimento mitico si presenta immantinentemente come un'assenza marcata dalla significazione²². Nella teoria psicoanalitica di matrice freudiana, di cui Lacan è uno scrupoloso sostenitore, la tensione costante che porta a desiderare ciò che non può essere ritrovato «non è altro che un immenso sviluppo del carattere essenziale della cosa materna,

²⁰ B. Moroncini – R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., p. 84.

²¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 63.

²² J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 140. Cf., inoltre, M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., pp. 295-300.

della madre in quanto occupa il posto di quella cosa, di *das Ding*²³. Il desiderio essenziale entro il quale si sviluppano le categorie della frustrazione, della gratificazione e della dipendenza, non è altro che l'incesto fondamentale – l'incesto madre-figlio – contro il quale la legge primordiale della parola, presentata anche da Levi-Strauss in ambito strutturalista, pone la massima interdizione. Il contenuto di tale prescrizione si situa a livello inconscio nel rapporto con la Cosa, per sbarrare ad ogni costo il desiderio per la madre che non può in alcun modo essere soddisfatto. Perché sarebbe la fine di tutto, il disgregarsi del simbolico e la nullificazione dell'universo della domanda. La funzione del principio di piacere risiede evidentemente proprio in questo: spingere l'uomo a ricercare continuamente ciò che deve ritrovare, ma che tuttavia non può mai raggiungere, «l'essenziale sta proprio qui, in questo impulso, in questo rapporto che si chiama legge dell'interdizione dell'incesto» o, altrimenti, «la condizione affinché la parola sussista»²⁴. Il perno della riflessione lacaniana sull'etica psicoanalitica inaugurata da Freud consiste nel mostrare come non esista alcun Sommo Bene, ma che ci sia esclusivamente *la Chose*, la madre che, come oggetto dell'incesto, altro non è che un bene interdetto.

Das Ding venendo continuamente mancata dal desiderio, si presenta sempre come ciò che non è, come quell'ipocentro intangibile e inarrivabile che deborda dal significato, poiché antecedente a qualunque rimozione: «la Cosa non è che non è niente, ma letteralmente non è – brilla per la sua assenza, per la sua estraneità»²⁵.

3. Contornare e rappresentare l'assenza

Das Ding è il centro di tutto, la «*causa pathomenon*» all'origine di ogni sofferenza, ma anche di ogni passione umana che è immune all'insistenza dei segni con cui il principio di piacere tiene il soggetto sotto scacco. Non si qualifica semplicemente come quell'elemento che si trova al di là dell'ambito delle affettività, ma è quel campo intorno al quale si muove il principio di piacere, «nel senso in cui il campo del principio di piacere è al di là del principio di piacere»²⁶. Nonostante venga trattenuto all'interno dei costrutti logocentrici, il *Lustprinzip* è alla continua ricerca di

²³ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 79.

²⁴ *Ivi*, p. 80.

²⁵ *Ivi*, p. 74.

²⁶ *Ivi*, p. 123. Nella lezione del 29 gennaio 1964, all'interno del primo seminario pronunciato all'École normale supérieure, Lacan sembra insistere sulla distinzione fondamentale che sussiste fra il (principio di) piacere e il desiderio: «Il piacere è ciò che limita la portata della spanna umana – il principio di piacere è principio di omeostasi. Il desiderio, dal canto suo, trova la sua linea di contorno, il suo rapporto fissato, il suo limite, ed è nel rapporto con questo limite che si sostiene come tale, superando la soglia imposta dal principio di piacere» (J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 32).

qualcos'altro, visto che né i bisogni né le necessità dell'organismo potranno mai costituire il fondamento della vita psichica. Come uscire allora da questa *impasse*? Dal momento che la Cosa resta costantemente inaccessibile, il soggetto è destinato a una vita fatta di rimpianti e di costante insoddisfazione, o esiste una via di fuga? E come scappare dalla forza gravitazionale con cui *das Ding* ci chiama a sé?

Per rispondere a tali interrogativi e per poter in qualche modo bordare il buco lasciato dalla mancanza primigenia senza finirne inesorabilmente risucchiati, Lacan ricorre al concetto freudiano di *Sublimierung*. Definita come «soddisfazione senza rimozione», la sublimazione si dimostra la concreta possibilità per le forze pulsionali di non dissiparsi completamente attraverso il moto continuo di ritorno al grande rimosso materno, ma di trovare un'altra via di fuga. Per quanto le pulsioni tendano direttamente a esaurirsi nella ricerca di *das Ding*, la sublimazione ne devia il percorso all'interno dell'immaginario, mostrando loro un altro oggetto apparentemente investito di altrettanta forza libidica. Sostanzialmente «essa eleva un oggetto [...] alla dignità della Cosa»²⁷.

A livello della sublimazione, l'oggetto è inseparabile da elaborazioni immaginarie, e soprattutto culturali. Non si tratta soltanto del fatto che la collettività le riconosca come oggetti utili. Essa vi trova un ambito di distensione attraverso cui può in un certo qual modo illudersi su *das Ding*, colonizzare con le sue formazioni immaginarie l'ambito di *das Ding*.²⁸

La *Sublimierung* illude il soggetto che ciò che sta cercando sia la Cosa, che egli abbia veramente raggiunto e colmato il vuoto primordiale, in realtà, essa non fa altro che «simbolizzare il fantasma» attraverso una funzione immaginaria, socialmente utile e riconosciuta dalla comunità. Infatti, perché l'azione sublimatoria risulti efficace è necessario che venga positivamente accolta a livello sociale, anzi, «la soddisfazione sublimatoria deve sempre implicare il riconoscimento dell'Altro sociale».²⁹ Essa mette in rapporto due «polarità»: la forza libidica della pulsione che tenderebbe alla ripetizione e la potenza della forma capace di domare e incanalare questa forza verso un destino inatteso rispetto a quello dell'incessante ritorno dell'identico promosso dalla ripetizione. La *Sublimierung* è un concetto-chiave nell'insegnamento lacaniano che dischiude a un orizzonte comune tra quella che sino ad ora si è dimostrata un'etica della psicoanalisi e una sua possibile deriva estetica. Questo possibile anello di congiunzione risiede nella ferma convinzione

²⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 132. Sul concetto di sublimazione cf. M. Dekesel, *Eros and Ethics*, State University of New York, Albany 2009, pp. 163-190.

²⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 117. La formula lacaniana per designare il fantasma è: $\$ \diamond a$. Cf. M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 554.

²⁹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano 2011, p. 5.

della teoria psicoanalitica che la sublimazione abbia la capacità di creare valori fondanti per la società, come il Bello, il Bene e il Vero; tutti “termini di sublimazione” che, oltre a coincidere con i tre momenti hegeliani dello spirito assoluto, si caratterizzano per la loro capacità di rappresentare il vuoto.

Questa Cosa, di cui tutte le forme create dall'uomo sono del registro della sublimazione, sarà sempre rappresentata da un vuoto, per il fatto appunto di non poter essere rappresentata da qualcos'altro – o, più esattamente, per il fatto di non poter che essere rappresentata da qualcos'altro. Ma in ogni forma di sublimazione il vuoto sarà determinativo.³⁰

Le tre sublimazioni individuate dallo psicoanalista – il Bello, il Vero e il Bene – corrispondono rispettivamente ai campi d'interesse dell'arte, della religione e della scienza. Tuttavia, mentre la religione tende in tutti i modi a evitare il vuoto della Cosa e la scienza, non credendo a ciò di cui il vuoto è significativa, cerca continuamente di rigettarlo dal registro del simbolico, l'arte «si caratterizza per una certa modalità di organizzazione attorno al vuoto».³¹ L'artista in qualche modo sublima l'assenza, operando un trattamento simbolico-immaginario sul reale, più precisamente, egli coglie l'essenza di *das Ding* e simbolicamente la proietta nella sua arte. Ne è un chiaro esempio il *Quadrato nero su fondo bianco* di Kazimir Malevi, esposto per la prima volta all'*Ultima mostra futurista «0,10»* dell'allora Pietrogrado nel 1915. La potenza annichilente del nero del dipinto viene arginata dal bianco della cornice con modalità analoghe a quelle con cui M. Klein, in un suo noto studio, racconta di Ruth Kjär, una paziente che, presa da un impeto creativo, si lancia alla disperata ricerca di riempire un vuoto sulla parete di casa rimpiazzandolo tramite una serie di ritratti femminili in cui «vi è il desiderio di riparare, di sanare le ferite inferte psicologicamente alla madre e quindi di ricostruire anche se stessa».³² Nella sublimazione promossa dall'arte, l'oggetto artistico viene plasmato secondo

³⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 154. Cf., inoltre, B. Moroncini, R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., pp. 119-120. Per una ricostruzione dell'evoluzione del concetto di sublimazione dal Lacan de *I concetti familiari nella formazione dell'individuo* a *Il seminario. Libro VII*, si veda: V. Galeotti, *La verità della bellezza. Colloquio sull'arte con Jacques Lacan*, Quodlibet, Macerata 2021, in particolare pp. 25-27.

³¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 154. Come sottolinea Sartre: «Il Bello appare indistruttibile; la sua immagine sacra ci protegge; finché resterà tra di noi la catastrofe non accadrà» (J.P. Sartre, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, il Saggiatore, Milano 2006, p. 97). Sul differente rapporto che l'arte, la religione e la scienza intrattengono con *das Ding*, cf. M. Dekesel, *Eros and Ethics*, cit., pp. 94-97.

³² M. Klein, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo* in Id., *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 247; testo citato anche in B. Moroncini – R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., p. 123. Sul pensiero di Malevi cf. K. Malevi, *Scritti*, Mimesis, Milano 2013; per *Quadrato nero su fondo bianco* si rimanda a: <https://artshapes.it/malevic-quadrato-nero-analisi/>.

i canoni del registro immaginario e collocato nel luogo vuoto del reale della Cosa. Nel tentativo di chiarire ulteriormente questo aspetto, Lacan riporta l'episodio di una visita di piacere fatta a Jacques Prévert nella sua casa a Saint-Paul-de-Vence tra Nice e Antibes, in Costa Azzurra. Con stupore dello psicoanalista, le mura della casa dell'amico erano interamente attraversate da una serpentina realizzata con una serie di scatole di fiammiferi disposte una accanto all'altra.

[...] le scatole di fiammiferi si presentavano così: erano tutte uguali, e disposte in un modo estremamente gradevole, che consisteva nel fatto che, essendo ognuna unita all'altra tramite un leggero spostamento del cassetto interno, le scatole si infilavano le une nelle altre formando una specie di striscia uniforme che correva lungo il bordo del caminetto, saliva sul muro, passava sopra le cimase e ridiscendeva lungo la porta.³³

Nell'abitazione di Prévert, la scatola di fiammiferi subisce una trasfigurazione significativa e, da «oggetto da collezione», diviene un punto di fissazione immaginaria capace di generare soddisfazione: da semplice oggetto d'uso comune essa viene investita della capacità di colonizzare il vuoto, rivelando distintamente la Cosa che dimora al suo interno. Proprio questo significa «elevare un oggetto alla dignità della Cosa»: la «cosalità» delle piccole scatole viene investita di un'energia simbolica capace di porla allo stesso piano del vuoto da arginare. L'arte si sviluppa intorno a *das Ding* e il suo obiettivo principale è cercare di dargli una forma capace di generare una soddisfazione pulsionale – seppur sublimata. Sebbene l'organizzazione simbolica operata dall'artista sia l'alternativa individuata dalla psicoanalisi all'essere inghiottiti dal reale, Lacan precisa che «l'elevazione subitanea della scatola di fiammiferi a una dignità che non aveva affatto prima [...] è una cosa che non per questo è la Cosa».³⁴ Poiché sempre velata e irraggiungibile *la Chose* è al contempo *non Chose* e *autre Chose*: continuamente diversa da se stessa e disseminata in ciò che è altro da sé.

³³ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 135. Scrive Galeotti: «La sublimazione non è un'apologia del reale. Anzi, la forza di un'opera d'arte consiste proprio nel riuscire a costeggiare il vuoto terrificante della Cosa, pure preservando una certa distanza dalla Cosa stessa, preservando la Cosa come unità velata» (V. Galeotti, *La verità della bellezza*, cit., p. 38).

³⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 140. Come sottolinea Recalcati, proprio in questo consiste l'attività del collezionista. Egli crede di poter raggiungere *das Ding* lanciandosi in un'irrefrenabile raccolta di oggetti, pur sapendo in cuor suo che nulla potrà mai rimpiazzarla. Cf., M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 574. L'atto di sublimazione può essere declinato in una modalità dell'*as if*, del "come se": è capace di illudere le potenze pulsionali di accedere a un grado di soddisfazione simile a quello raggiunto ricongiungendosi alla madre.

L'obiettivo dell'estetica "del vuoto" che prende forma a partire dal *Seminario VII* è di colonizzare l'ambito di *das Ding* mediante un'attività capace di trattare l'eccesso informe del reale. È fondamentale però tener presente che l'opera d'arte può solo bordare il vuoto, deve limitarsi a contornarlo, mantenendo tuttavia una distanza sufficiente a far sì che il soggetto non venga fagocitato. Il dato artistico non può in alcun modo arrivare al nucleo pulsante della Cosa, ma ne è solo una circoscrizione significante. Pervicace testimonianza di come l'arte sia una rappresentazione del vuoto e di come sostanzialmente funga da monito per tutti coloro che volessero avventurarsi troppo oltre i limiti che il simbolico traccia per difendere i soggetti dalla voragine del grande assente primordiale, sono le opere di Kurt Wenner: l'artista americano famoso in tutto il mondo per la sua *street art* incentrata su raffigurazioni 3D che prendono forma dal pavimento. Tra le sue opere più impressionanti, vi è senza dubbio il *Dies irae* rappresentato sul Sagrato di Grazie a Mantova, raffigurante una scena apocalittica nella quale un'immensa voragine si apre sotto a dei corpi che cercano disperatamente di salvarsi prima di precipitare inesorabilmente nel vuoto³⁵. Quella crepa che si apre tra i ciottoli della piazza è un'esatta rappresentazione della forza gravitazionale della Cosa e Wenner incarna perfettamente il ruolo dell'artista capace con la sua creazione *ex nihilo* di dar forma all'informe, a ciò che non ha forma e che tuttavia struttura tutto il mondo della significazione³⁶.

Emblematiche risultano anche le opere di Anish Kapoor, lo scultore britannico celebre in tutto il mondo, che ha fatto dell'assenza materna il nucleo pulsante delle sue installazioni. *Dirty Corner*, un immenso corno rosso che simboleggia «*le Vagin de la Reine*» o il buco nero di *Descent into Limbo*, ne sono un chiaro esempio³⁷.

4. Anamorfosi

Un secondo momento della riflessione estetica di Lacan si concentra prevalentemente sull'arte anamorfica. Il piacere, in questo caso, nasce dal veder comparire improvvisamente un'immagine chiara e distinta da una forma pittorica inizialmente indecifrabile. Posto che, per il *maître*, la pittura rappresenta la modalità più effica-

³⁵ Sul *Dies Irae*, si veda: <https://www.saatchiart.com/art/Drawing-Dies-Irae/783463/2443964/view>.

³⁶ Si tenga presente che il concetto di «informe» inizia ad essere utilizzato in ambito filosofico ed artistico a partire dalla fine degli anni '20, quando alcuni intellettuali, fra cui George Bataille, iniziarono a negare l'associazione diretta tra arte e "bella forma". Cf. G. Bataille, *Informe*, «Documents», 7, 1929, p. 165.

³⁷ Per *Dirty Corner*: <https://anishkapoor.com/1031/dirty-corner-19-06-2015>; Per *Descent into Limbo*: <https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>. Per una ricostruzione delle opere di Kapoor si rimanda a T. Dibbits (ed.), *Anish Kapoor*, Marsilio, Venezia 2022.

ce per raffigurare *das Ding* attraverso «il miracolo del quadro», la tecnica illusoria dell'anamorfose permette di rimarcare come la realtà umana non sia altro che un'impalcatura simbolica, edificata sul significante zero che è il rimosso primordiale. Se *au début*, tramite la riflessione sul vuoto, Lacan si concentra prevalentemente sulla costituzione ontologica dell'assenza e su come poter arginare «l'incandescenza» del reale affinché il soggetto non si ustioni, ora l'anamorfose gli permette di porre l'accento sul risolto più pratico altresì edificante della Cosa. L'operatività del primo grande vuoto diventa l'oggetto privilegiato del campo artistico il cui compito precipuo è di mostrare come l'assenza di *das Ding* sia *de visu* una presenza spettrale che, per quanto invisibile, dimora continuamente dietro alla velatura simbolica su cui si struttura tutta la realtà. La pittura così, dall'essere il riferimento di tutte le arti incentrate sulla bordatura del Reale diviene l'occasione dell'incontro con ciò che è sempre irriducibile a qualsivoglia principio di organizzazione teleologica. Questo ulteriore aspetto dell'estetica lacaniana si concentra sull'evidenziare le modalità con cui sorge l'incontro con la Cosa, a partire da una categoria freudiana che sino al *Seminario. Libro XI* è passata inosservata in tutta la storia della psicoanalisi: quella di *Unheimlich*. Per Lacan non c'è altro modo di definire l'incontro con il Reale se non "perturbante". *Das Ding*, infatti, si cala nelle strutture significanti pervadendole completamente, eppure, al contempo, ne è al di fuori. Paradossalmente *la Chose* è talmente familiare da risultare estranea, eccentrica; Lacan utilizzerà la parola "estimità" per indicare questa sua presenza dislocata tanto all'interno quanto all'esterno del mondo significante. E il quadro deve riuscire a restituire questa singolare modalità del darsi della Cosa come dato strutturante la realtà e al tempo stesso estromesso ed esterno alla cornice. Si pensi allo sguardo della ragazza con il bicchiere d'acqua al centro de *La colazione dei canottieri* di Renoir: ovunque proviamo a spostarci lei ci segue, ci fissa continuamente, al contrario, qualora provassimo ad incrociarne lo sguardo, quest'ultimo risulterà inafferrabile. D'altronde sottolinea lo psicoanalista: «Ciò che fondamentalmente mi determina nel visibile è lo sguardo che è al di fuori. È attraverso lo sguardo che io entro nella luce, ed è dallo sguardo che ne ricevo l'effetto»³⁸.

Per tradurre al meglio l'effetto di anamorfose, Lacan si serve del celebre dipinto di Hans Holbein il giovane: *gli Ambasciatori*. Dove, guardando da una particolare angolazione, la massa informe ai piedi di Jean de Dinteville e Georges de

³⁸ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003, p. 105. Oltre ai testi già citati, sul concetto di estetica anamorfica in Lacan, cf. F. Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 11-93. Sulla descrizione dello sguardo di Ellen Andrée, la ragazza col bicchiere d'acqua nel dipinto *La colazione dei canottieri* di Renoir, si rimanda al film di Jean-Pierre Jeunet, *Le Fableux Destin d'Amélie Poulin* (2001).

Selve, diviene un inquietante teschio, metafora della vacuità dei beni materiali e dell'inesorabile destino che attende il genere umano. A nostro avviso, lo stesso effetto si ottiene all'interno del convento della Trinità dei monti affianco all'omonima chiesa a Roma. In una delle numerose stanze della struttura si trova il dipinto anamorfico raffigurante San Francesco di Paola, dipinto da Emmanuel Maignan nel 1642. L'affresco, a seconda di come lo si guardi, ritrae tanto un paesaggio costiero quanto San Francesco nell'atto di pregare nei pressi di un ulivo. L'opera dell'artista può essere ritenuta un'efficace rappresentazione di come lo sguardo della Cosa rivesta e strutturi tutta la realtà, in una presenza che diviene immancabilmente assente, resa inarrivabile dalle difese simboliche. Perché giungere al suo nucleo, non porterebbe ad altro che all'annientamento del soggetto e alla fine di tutto il suo mondo³⁹.

In ultima istanza, ciò che l'arte e la psicoanalisi mettono in rilievo è la struttura costitutivamente mancante della realtà umana. Tanto l'artista quanto l'analista, seppur nella loro eterogeneità hanno a che fare con il cuore pulsante di *das Ding*, al quale cercano di accostarsi mediante un trattamento simbolico-immaginario del reale. Proprio perché la Cosa non può essere abolita in alcun modo, il simbolo si scopre impotente e del tutto incapace di costituire una realtà slegata da un al di là del principio di piacere. L'arte, ancella delle forme simboliche non può far altro che contornare il vuoto abissale che nessuna forma potrà mai più colmare o rimpiazzare, con la speranza, perlomeno, di riuscire a mettere in guardia il soggetto dagli immani pericoli che lo attendono oltre i limiti imposti dalla Legge della parola e del linguaggio. Che dunque il racconto del figlio morto presentatosi in sogno al padre, nel celebre passo de *L'interpretazione dei sogni* di Freud non volesse avvisarci proprio di questo: del rischio fatale che ci attende oltre i confini del linguaggio? «*Vater, siehst du denn nicht, daß ich verbrenne?* Babbo, non vedi, che brucio?»⁴⁰

³⁹ Per l'affresco di San Francesco da Paola si veda: <http://www.danielametteo.it/2019/05/28/le-anamorfo-si-del-convento-di-trinita-dei-monti/>.

⁴⁰ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in OSF vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 465. Cf. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 55-59. Per un approfondimento sull'estetica lacaniana, cf. Y. Depelsenaire, *Un musée imaginaire lacanien*, La Lettre volée, Bruxelles 2016. Sul rapporto tra l'arte e l'analista, cf. R. Feldstein – B.Fink – M. Jaanus (eds.), *Reading Seminar XI Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, State University of New York Press, Albany 1995, in particolare pp. 183-187.

L'arte "tra" etica ed estetica. Note su Tzvetan Todorov

*Serena Meattini **

Abstract: L'intervento riflette sull'arte in quanto spazio intermedio "tra" etica ed estetica attraverso alcune tappe essenziali della riflessione sull'arte proposta da Tzvetan Todorov in luoghi e contesti differenti della sua produzione. In particolare, si intende evidenziare come l'interesse dell'autore verso la letteratura e le arti visive si radichi nel più ampio tentativo di comprensione dell'essere umano, in termini antropologici, sociali e politici. In tal senso, si intende mostrare come sia le analisi condotte da Todorov in ambito critico letterario che i numerosi scritti dedicati alle arti visive abbiano come presupposto il chiarimento del «rapporto tra "vita" e "opera"», mediante il quale l'arte viene concepita in relazione alla fragilità e all'incompletezza che caratterizzano l'essere umano. L'intervento, senza pretesa di esaustività, trae stimolo da alcuni luoghi della produzione todoroviana, ritenuti particolarmente significativi per il tema trattato, al fine di proporre possibili e ulteriori aperture in direzione del contesto artistico contemporaneo.

Keywords: arte; etica; vita e opera

Abstract: This paper aims to on art as an intermediate space "between" ethics and aesthetics through some essential stages of Todorov's thought art proposed by Tzvetan Todorov. In par-

* serena.meattini@unipg.it.

ticular, it aims to enlighten the link between his interest in art, literature and visual arts, and the attempt to understand the human being, in anthropological, social and political terms. Therefore, the goal is to show the importance of the «relationship between "life" and "work"», for which art is conceived in relation to the fragility and incompleteness that characterise the human being. The last part of the paper proposes some possible reflections on contemporary art.

Keywords: art; ethics; life and work

Il presente intervento si propone di riflettere sull'arte in quanto spazio intermedio "tra" etica ed estetica, tentando di evidenziare il rapporto di reciproca influenza di queste due sfere all'interno di alcune riflessioni proposte da Tzvetan Todorov, in luoghi e contesti differenti della sua produzione.

In particolare, si intende sottolineare la centralità del «rapporto tra "vita" e "opera"», laddove questo risulta pienamente comprensibile a partire da una precisa visione antropologica al cui centro si collocano la fragilità e l'incompiutezza dell'essere umano¹. In tal senso deve essere intesa l'insistenza con la quale Todorov sottolinea il fatto che «l'essere umano è segnato da un'incompletezza innata, [per cui] ha bisogno degli altri per esistere», per realizzarsi, ed è proprio questo interesse per il carattere sociale e dialogico a costituire il filo rosso che attraversa il pensiero dell'autore, rendendone maggiormente sfumati i passaggi e le evoluzioni². In questo senso sembra possibile ricondurre anche la *critica dialogica*, sul cui significato torneremo a breve, al più generale tentativo di «comprendere meglio i comportamenti dell'uomo» in senso sociale, politico e culturale, considerandolo alla luce della sua «capacità innata [...] d'immaginare delle opere, un significato, degli ideali, una spiritualità, una continuità temporale (in grado di includere ciò che precede la nostra venuta al mondo e ciò che segue la nostra scomparsa), un cosmo»³. In questo quadro emerge la riflessione sull'arte, da intendere in un senso ampio capace di includere anche la letteratura quale «esperienza di vita il cui oggetto è l'esistenza umana»⁴.

Senza alcuna pretesa di esaustività rispetto al complesso itinerario intellettuale di Todorov verranno percorse solo alcune delle tappe maggiormente significative in relazione al tema che qui ci interessa. Il punto di partenza sarà costituito da una breve incursione sulla concezione della critica letteraria, per poi passare ad alcune considerazioni circa le arti visive e concludere con alcune riserve o, più precisamente, con la proposta di alcune possibili aperture in direzione del contesto artistico contemporaneo.

¹ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro: saggi 1983-2008*, Garzanti, Milano 2018, p. 11.

² *Ivi*, p. 16. Per un'introduzione al pensiero di Tzvetan Todorov ci permettiamo di rinviare ai nostri: Cf. S. Meattini, *Tra etica ed estetica: l'intersoggettività in Tzvetan Todorov*, pièdimosca, Perugia 2023; Ead., *L'altro e l'io: l'essere umano nel pensiero di Tzvetan Todorov*, in M. Marianelli – L. Mauro – M. Moschini – G. D'Anna (a cura di), *Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia in una prospettiva antropologica*, vol. 3. Periodo contemporaneo, Ristampa rivista e ampliata, Città Nuova, Roma 2023, pp. 611-616.

³ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., pp. 15-16.

⁴ E. Fabris, *La nozione di spaesamento in Tzvetan Todorov*, Il Filo di Arianna, La Spezia 2022, p. 9.

1. A partire dal Formalismo: tra dimensione monologica e dialogica della critica letteraria

Come noto, l'inizio del percorso intellettuale di Todorov è segnato dagli studi di tecnica letteraria, avviati in Bulgaria e proseguiti in Francia, una scelta a più riprese contestualizzata dall'autore nel quadro politico del paese natale e dall'imposizione di precisi limiti ideologici. Sebbene il primo incontro con il formalismo russo sia collocabile negli anni trascorsi a Sofia, è solamente con l'arrivo a Parigi nel 1963 che tale interesse trova un significativo approfondimento, di cui è segno l'importante operazione editoriale curata dallo stesso Todorov⁵. Lo studio dei formalisti segna una prima, essenziale, tappa del percorso intellettuale todoroviano sulla quale l'autore tornerà a più riprese nel corso degli anni. In particolare, è in occasione del Convegno *Le formalisme russe cent ans après: interprétations, réception, perspectives*, tenutosi nel 2015 all'École des hautes études en sciences sociales che Todorov ricorda «tre momenti, distanti ciascuno una quindicina di anni, nei quali mi sono sforzato di interpretare le idee dei formalisti», identificati con tre pubblicazioni ricordate in ordine cronologico⁶. La prima coincide con l'articolo *L'héritage méthodologique du formalisme* pubblicato nel 1965 nella rivista *L'Homme*, che precede di qualche mese l'uscita dell'antologia⁷. La seconda pubblicazione cui viene fatto riferimento è il primo capitolo della monografia *Critica della critica*, uscita nel 1984⁸. Infine, viene ricordato l'articolo *Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés*, originariamente apparso nel 1997 nella rivista *Esprit* e successivamente inserito nella raccolta *La signature humaine*⁹. È su quest'ultimo contributo che cercheremo di concentrare l'attenzione, per richiamare alcuni elementi della lettura proposta da Todorov delle prospettive di quei «primi due maestri», che sono stati Roman Jakobson e Michail Bachtin¹⁰. A essere proposto in quelle pagine è un dialogo ideale, biografico e intellettuale, nel quale l'assetto

⁵ T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris 1966; tr. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

⁶ Cf. T. Todorov, *Dernier retour sur les formalistes*, in «Communications», 103 (2018/2), pp. 11-16, p. 11 (T.d.A). Sulla ricezione del formalismo russo in Francia e sul ruolo giocato da Todorov si veda F. Matonti, *Premières réceptions françaises du formalisme. Retour sur Théorie de la littérature*, in «Communications», 103 (2018/2), pp. 41-53.

⁷ T. Todorov, *L'héritage méthodologique du formalisme*, in «L'Homme», 5 (1965), pp. 64-83.

⁸ T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Seuil, Paris 1984; tr. it. *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986, pp. 13-34.

⁹ T. Todorov, *Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés*, in «Esprit», 228 (1997), pp. 5-30. Ora in T. Todorov, *La signature humaine*, Seuil, Paris 2009; tr. it. *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* Garzanti, Milano 2011, pp. 113-150.

¹⁰ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 114.

monologico dell'uno si trova a confronto con l'impostazione dialogica dell'altro, la quale assumerà progressivamente grande importanza per l'evoluzione del pensiero todoroviano. È in tale incontro immaginario tra i due autori che, accanto ad alcuni tratti di prossimità emergono i punti di divergenza:

Jakobson descrive il mondo della creazione e del pensiero come un oggetto impersonale; Bachtin sceglie una prospettiva nella quale la dimensione impersonale è irriducibile. Per Jakobson, l'unità si compie nella conoscenza del mondo fisico o nello spirito del tempo che pervade tutte le sue manifestazioni; per Bachtin essa potrebbe essere compiuta (o meno) da un atto di volontà del soggetto che decide di accettare, simultaneamente e in maniera solidale, la propria arte e la propria vita quotidiana¹¹

A risultare degno di nota è l'interesse verso la caratterizzazione dialogica dell'impostazione di Bachtin, dalla quale Todorov mutua «l'idea di dialogo» e «l'affermazione del carattere irriducibile» dell'«intervento umano concreto» nell'opera letteraria, alla base di quel «modello intersoggettivo» capace di includere la «specificità umana» nella sua dimensione esistenziale quotidiana¹². Un dialogismo che non attraversa solamente l'analisi della prospettiva bachtiniana, ma che trova un significativo prolungamento sul piano della riflessione etica ed estetica: dalle ricerche sulla «scoperta che l'io fa dell'altro» alla formulazione della «critica dialogica» e alle differenti forme che questa ha assunto sul piano stilistico¹³. È in Bachtin che Todorov individua il carattere di «evento» relazionale che contraddistingue il linguaggio, quindi quell'«aspetto interattivo della parola, il suo evento unico, responsabile dell'esistenza stessa degli interlocutori»¹⁴.

Così, dal carattere dialogico, relazionale e intersoggettivo, dell'impostazione di Bachtin si distingue la dimensione monologica e formale che caratterizza l'andatura di Jakobson. Infatti, come Todorov sottolinea

è possibile opporre monologo e dialogo, intesi in senso più stretto, come, da un lato la parola, che non attende e non suscita una replica e, dall'altro, una parola che chiama e, normalmente, provoca una risposta. Una teoria monologica del linguaggio, di conseguenza sarà quella che considera come oggetto l'e-

¹¹ *Ivi*, pp. 118-119. L'accostamento tra i due autori è meno una contrapposizione che un'integrazione del primo con il secondo che, per alcuni aspetti, richiama ed esemplifica lo stesso itinerario intellettuale di Todorov.

¹² T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 126. Cf. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, Paris 1981; tr. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990.

¹³ T. Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, Paris 1982; tr. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984, p. 5. Cf. *Id.*, *Critica della critica*, cit.

¹⁴ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 128.

nunciato linguistico in quanto tale; non ignora la funzione comunicativa del linguaggio, ma nemmeno la problematizza. Una teoria dialogica del linguaggio sceglie come oggetto l'interazione degli individui, dunque anche la loro trasformazione nel corso di questo processo; il linguaggio non è più una cosa da analizzare a fondo, ma l'ingrediente di un evento unico.¹⁵

Questo evento unico è l'incontro tra esseri umani che, nella loro incompletezza, trovano realizzazione ed espressione nell'apertura alla relazione. In questa direzione si comprende l'attenzione che Bachtin dedica al romanzo di formazione, quale testimonianza delle possibilità insite a quella incompletezza dell'essere umano che lo rende libero di scegliere cosa diventare¹⁶. In tal senso, per Bachtin come per Todorov, l'arte risulta essere espressione e risorsa per la realizzazione individuale in un contesto dialogico che, secondo il pensatore bulgaro, può e deve ampliarsi, passando dal confronto *io-tu* a un *noi*, in direzione di una dimensione politica democratica¹⁷.

Questa breve incursione sul Todorov lettore di Bachtin deve consentirci di trattene l'elemento dialogico come indice di una visione antropologica che percorrerà tutti gli scritti del nostro autore e, in particolare, le varie considerazioni sull'arte, sia nel campo delle arti visive che letterarie. Infatti, nel dialogo si esprime pienamente la visione del linguaggio come evento che accade nell'incontro tra esseri umani, per cui la critica non può limitarsi a «descrivere il significato del testo, ma entra in discussione con il suo obiettivo, postulando che ci troviamo entrambi», autore e critico, ma potremmo aggiungere il lettore, «all'interno di un quadro più ampio, quello di una ricerca di verità e giustizia»¹⁸. La stessa connotazione dialogica e intersoggettiva ritorna nella considerazione delle arti visive, quale luogo di espressione e incontro della *signature humaine*. Come giustamente è stato sottolineato, si tratta di quella «impronta dialogica della critica storico artistica tesa a svolgere una ricerca in cui la comprensione dell'*altro* possa assumere la valenza di una propositiva *ri-comprensione* di se stessi»¹⁹.

¹⁵ *Ivi*, pp. 129-130.

¹⁶ Da questo punto di vista è tutt'altro che casuale la scelta operata da Todorov nelle pagine del 1984, dove la critica della critica assume, fin dal sottotitolo, la forma di *Un romanzo di apprendistato*. Cf. T. Todorov, *Critica della critica*, cit.

¹⁷ Cf. T. Todorov, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil 1989; tr. it., *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Garzanti, Milano 2011; Id., *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris 1995; tr. it. *La vita comune. L'uomo è un essere sociale*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

¹⁸ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 15.

¹⁹ R. de Mambro Santos, *Il simbolo sottratto. Premessa di una contesa ermeneutica*, in T. Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento* (1993) tr. it., Roma, Apeiron Editori, 2000, p. 123.

2. Dalla critica dialogica all'interesse per le arti visive

L'approfondimento dell'opera di Bachtin, avvenuta tra la fine del 1970 e l'inizio del 1980, costituisce un'ideale punto di apertura verso il progressivo interessamento alle arti visive degli anni successivi²⁰. Tra queste, Todorov si accosta soprattutto alla pittura e lo fa a partire da quella olandese del XVII secolo, nel volume *Elogio del quotidiano* del 1993, per poi concentrarsi su quella fiamminga rinascimentale in *Elogio dell'individuo* (2000), sull'opera di Rembrandt, Goya e su alcune figure centrali del panorama artistico e letterario della Russia del XX secolo, nel volume postumo *L'arte nella tempesta: l'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa* (2017)²¹.

L'approccio metodologico alle arti visive lascia emergere, già nel volume del 1993, il forte nesso con gli studi svolti in ambito linguistico e letterario, laddove l'opera d'arte viene concepita come dispositivo costruttore di linguaggio, e quindi di senso, che non deve essere semplicemente guardata ma «letta» in un'ottica «dialogica», attenta alla dimensione narrativa, che eccede il piano strettamente formale e iconologico, e che risulta coerente con le riflessioni riservate anni prima al simbolo²². Per questo è corretto definire il metodo di Todorov come «una sorta di ricerca della connessione dialogica»²³.

L'attenzione riservata da Todorov alla pittura si radica nell'interesse verso quella fragilità e incompletezza che caratterizza la condizione umana, che traspare nell'arte e nella sua storia. Da qui, come è stato giustamente sottolineato, emerge «la sua idea dell'opera come dispositivo segnato da una duplice vettorialità, documento sociale che trasmette forme e trasformazioni della civiltà umana, ma al contempo struttura produttrice di senso»²⁴.

²⁰ Cf. M. Maiorino, *Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte*, in «Suite française», 1 (2018), pp. 110-123, p. 113. Un interesse che si colloca anche nel quadro della fondazione e della direzione da parte di Todorov del *Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL)* di Parigi, contestualmente all'uscita dal CECMAS, nel 1973 divenuto CETSAS (Centre d'Études Transdisciplinaires, Sociologie, Anthropologie Sémio-logie). Cf. *Activités du C.E.T.S.A.S. en 1982-1984*, in «Communications», 4 (1985), pp. 233-253.

²¹ T. Todorov, *L'art ou la vie! Le cas Rembrandt*, Seuil, Paris 2015; tr. it. *Il caso Rembrandt*, Garzanti, Milano 2017; *Goya à l'ombre des Lumières*, Flammarion, Paris 2011; tr. it. *Goya*, Garzanti, Milano 2013; *La Peinture des Lumières. De Watteau à Goya*, Seuil, Paris 2014; tr. it. *La pittura dei lumi: da Watteau a Goya*, Garzanti, Milano 2014; *Le Triomphe de l'artiste. La révolution et les artistes - Russie : 1917-1941*, Flammarion, Paris 2017; tr. it. *L'arte nella tempesta. L'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa*, Garzanti, Milano 2017.

²² T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977; tr. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984.

²³ R. de Mambro Santos, *La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee*, «Suite», pp. 52-62, p. 62.

²⁴ M. Maiorino, *Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte*, cit., p. 117.

È proprio quel rapporto tra arte e vita, cui corrisponde il nesso dell'estetica con l'etica e con la politica, che l'autore vuole indagare, fin dalle considerazioni riservate all'ingresso del quotidiano nelle opere d'arte, del quale sottolinea la portata simbolica e non semplicemente descrittiva. Questo perché nella raffigurazione del quotidiano l'artista

elogia il mondo visibile e al tempo stesso afferma la dignità delle situazioni più ordinarie e delle persone più comuni [...] quindi] nel rappresentare il quotidiano [...] non si limita a tradurre in forme visibili il mondo circostante, ma ci rende partecipi della sua concezione della vita umana. [per es. con riferimento a Rembrandt] gli eroi e i santi che popolano le sue opere non sono diversi dalle persone che possiamo incrociare per strada, le quali meritano altrettanta attenzione²⁵

L'interesse per l'arte nasce dalla convinzione che «la pittura pensa», in maniera differente dalla filosofia e dalle scienze umane, e invita a riflettere su di sé e sul mondo attraverso lo stimolo dei sensi e non sempre attraverso il contenuto che veicola²⁶. In questo senso, l'estetica non risulta sottomessa all'etica poiché è nell'effetto, molto spesso inatteso e inconsapevole per l'artista, che si misura il suo impatto etico piuttosto che in un determinato messaggio o significato. Così, ancora riferendosi a Rembrandt, Todorov afferma:

Ha saputo spingersi oltre le apparenze, rendere i suoi personaggi seducenti e vulnerabili insieme, umani anche nella loro debolezza. Questo [...] è uno dei grandi messaggi trasmessici dalla sua pittura: una lezione di umanità e universalità. È grazie a queste qualità se ognuno di noi può riconoscersi nei suoi dipinti e ritrovarvi le proprie emozioni o i propri interrogativi.²⁷

Un giudizio che nel 1993 veniva espresso in relazione alla tensione tra «rivalutazione del senso letterale» e «senso morale», quindi «del riconoscimento simultaneo, e in principio impossibile, del mondo morale e del suo superamento [...] per cui] La pittura olandese del Seicento non illustra il regno solitario di un principio unico, ma l'interpenetrazione dell'ideale e del reale, l'armonia tra etica ed estetica»²⁸.

²⁵ T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., pp. 8; 79. cf. R. de Mambro Santos, *La peinture pense*, cit., p. 54. Il fatto che l'analisi morale di questo drammatico capitolo del XX secolo abbia spinto Todorov in direzione dell'arte moderna è quanto mai significativo dell'intento concettuale e dell'assetto metodologico, che lascia trasparire la profonda interrelazione tra critica e storia delle idee alla cui origine si colloca un interesse di natura etica.

²⁶ T. Todorov, *Lire et vivre*, Laffont, Paris 2018; tr. it. *I libri e la vita*, Garzanti, Milano 2019, p. 267.

²⁷ T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., pp. 79-80.

²⁸ T. Todorov, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 90.

In questa sede è necessario tralasciare completamente le considerazioni connesse alla storia delle idee che fa da sfondo ai differenti volumi per soffermarsi sul nesso tra dimensione etica ed estetica, con particolare riferimento allo scritto *Arte e morale*, collocato al termine del volume su Rembrandt. In quelle pagine Todorov si propone di «scegliere una via intermedia» tra le due posizioni indicate come «dogma classico» e «dogma moderno» che, rispettivamente, presentano la contrapposizione tra il paradigma eteronomo dell'arte, nel quale quest'ultima risulta totalmente sottomessa a esigenze e regole di carattere morale, e quello autonomo, che prevede la netta separazione dell'arte dalla dimensione morale²⁹. Nel sottolineare la limitatezza di entrambe le posizioni, l'autore accenna alla prospettiva teorica di Iris Murdoch, nella quale l'articolazione tra arte e morale si realizza attraverso il concetto di «attenzione» che l'autrice trae esplicitamente dal pensiero di Simone Weil, intendendo con essa una forma di amore per il mondo che consente una comprensione adeguata della realtà, contrapposta all'egoismo dell'amore di sé. Una differenza che l'autrice fa corrispondere con la dicotomia tra fantasia e immaginazione, riconducendo a quest'ultima l'atteggiamento dell'artista³⁰. Questa lettura ha il vantaggio di tentare un'articolazione tra etica ed estetica, ma l'individuazione del punto di intersezione nella conoscenza desta in Todorov alcune perplessità che investono lo stesso intreccio stabilito da Murdoch tra momento conoscitivo e morale. È così che, se da un lato la posizione todoroviana mette in dubbio la valenza morale di qualsiasi forma di attenzione, quindi di conoscenza, del reale, dall'altro, contestualmente, si sforza di restringere anche il campo delle arti in base alla pertinenza con l'essere umano, per cui «si può fare un accostamento fra arte e morale solo se tale arte prende come materiale gli esseri umani, e stiamo parlando quindi soprattutto di letteratura (dato che il suo stesso medium, le parole, è esclusivamente umano) e di pittura figurativa e più in particolare quella che riguarda la vita degli uomini»³¹.

In tal modo, la preoccupazione di garantire una centralità alla *signature humaine* conduce Todorov a operare una frattura eccessiva all'interno delle forme di espressione artistica, nella quale si verifica una duplice esclusione derivante dal medesimo restringimento: da un lato, la totale estromissione dal rapporto con la morale di tutte le arti non visive, fatta eccezione della letteratura; dall'altro, la

²⁹ Cf. T. Todorov, *Critica della critica*, cit.

³⁰ Cf. T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., pp. 117-120. Sull'influenza di Weil nel pensiero di Iris Murdoch si veda: M. S. Vaccarezza, *L'amore da emozione a virtù nel pensiero di Iris Murdoch e Simone Weil*, in «Ethica», XIX (2014), pp. 133-144; S. Caprioglio Panizza, *The Ethics of Attention: Engaging the Real with Iris Murdoch and Simone Weil*, Routledge, London and New York 2022; A. Da Re, *Le parole dell'etica*, Pearson, Milano 2022, pp. 38-41.

³¹ T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 112.

mancata considerazione di quelle forme di arte visiva che pur non essendo figurative nascono da uno stretto rapporto con la vita, soprattutto nella sua dimensione quotidiana, come nel caso del performativo. In quest'ultimo, è l'essere umano stesso e non la sua rappresentazione ad acquisire centralità e questo, seguendo il criterio interpretativo di Todorov, dovrebbe garantire un interesse verso tali pratiche artistiche, soprattutto in quelle forme strettamente connesse alla dimensione relazionale e partecipativa³². Infine, tale restringimento riguarda, anche il medium artistico, per cui solamente la pittura rientra tra le forme di arte figurativa comportando un'esclusione del tutto singolare di ambiti e tecniche che lo stesso Todorov prende in considerazione.

L'autore è evidentemente interessato a misurare la distanza della sua posizione da quelle prospettive che promuovono una visione autotelica dell'arte, insostenibile nel suo itinerario speculativo. Dall'altra, ed è questa un'operazione più complessa, cerca di precisare i termini della relazione tra l'arte e la morale, evitando di cadere nell'eccesso eteronomo. In quest'ultima direzione procede la giusta precisazione per cui le implicazioni morali di un'opera non coincidono con il contenuto esplicito veicolato più o meno consapevolmente, dal momento che

la creazione artistica possiede una dimensione morale intrinseca, non dipende dal messaggio più o meno virtuoso che ci trasmette l'opera, ma frutto dell'esigenza che l'autore si è prefisso [...] questa morale non ha bisogno di essere formulata all'interno dell'opera [...] ciò non toglie che essa possa essere iscritta nell'opera e i lettori possano scoprirla e farla propria.³³

La preoccupazione di evitare una visione eteronoma dell'arte risulta evidentemente connessa con lo sguardo critico che Todorov rivolge alla propaganda, a tutte quelle forme di politicizzazione dell'estetica e, per contro, di censura, che non solo privano la creazione artistica della propria autonomia, ma se ne servono per promuovere forme di comunicazione non libera³⁴. Una posizione condivisibile a partire dalla quale l'autore, in queste pagine, guarda con sospetto alla critica etica, affacciandosi in tal modo, seppure rapidamente sul dibattito attorno al rapporto tra etica ed estetica che ha caratterizzato gli ultimi decenni, e che attraverso numerose sfumature replica i due dogmi richiamati da Todorov. L'attualità di un simile dibattito, che interessa soprattutto il contesto francese e quello anglosassone, è dovuta al sostanziale ritorno all'interesse etico da parte dell'arte del XX secolo e più ampiamente dagli sviluppi di differenti forme di esperienza

³² Cf. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Paris 1998, tr. It. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

³³ T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 108.

³⁴ Cf. T. Todorov, *L'arte nella tempesta*, cit.

estetica emerse negli ultimi decenni³⁵. Non è possibile in questa sede affrontare le numerose implicazioni di tale dibattito, sia sufficiente sottolineare l'importanza di un'articolazione tra etica ed estetica in grado di favorire una maggiore comprensione di quelle espressioni contemporanee che risultano strettamente connesse con gli ambiti etico, politico e sociale, riassunte sotto l'appellativo comune di attivismo³⁶.

3. «In tempi difficili e devastanti l'arte è necessaria»³⁷

Tornando al nesso tra arte e vita è interessante richiamare la critica fatta da Todorov alla fusione tra questi due elementi operata nel XX secolo dalle avanguardie artistiche, delle quali l'autore individua l'origine nel «progetto wagneriano di creare un'opera d'arte totale, che coincide nella propria durata con tutta la vita e con il mondo intero» per poi evidenziarne criticamente l'evoluzione, quindi l'aspirazione delle correnti artistiche novecentesche di ampliare il campo di intervento al fine di includervi l'insieme della vita sociale e politica, per cui «non si tratta più di produrre l'arte, ma di dare forma alla vita»³⁸. L'intento di Todorov è quello di evidenziare i rischi connessi a tale fusione, il principale dei quali si sostanzia nel nesso tra «arte e potere»³⁹. Una preoccupazione che si radica nella sua biografia e che lo induce a un giudizio molto severo verso qualsiasi forma di interazione tra l'arte e la sfera politica e, più generalmente, verso buona parte delle espressioni contemporanee dell'arte.

Eppure, se consideriamo i tratti, delineati nel recente volume di Trione dedicato all'attivismo, risulta evidente che gli artisti riconducibili a questo orientamento «avvertono il bisogno di oltrepassare l'individualismo perseguito da tanti protagonisti delle avanguardie del XX secolo. Si lasciano coinvolgere, perciò, nel destino del loro tempo. Interpreti di una sorta di svolta civile dell'arte, tornano a farsi ispirare dalla polis aspirano alla polis, perché è proprio lì la loro meta»⁴⁰. Questa evoluzione non consente di schiacciare simili espressioni sulle modalità e gli scopi delle avanguardie storiche, così come delle evoluzioni artistiche degli anni '60 e

³⁵ Cf. C. Talon-Hugon, *L'Art sous contrôle – Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, cit.; Ead. (ed.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, PUF, Paris 2011; N. Heinich, *Éthique et art contemporain: une comparaison franco-américaine*, in «Nouvelle revue d'esthétique», 6 (2010), pp. 69-79.

³⁶ Cf. V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino 2022.

³⁷ T. Todorov, *Les aventuriers de l'absolu*, Robert Laffont, Paris 2006; tr. it. *La bellezza salverà il mondo*, Garzanti, Milano 2010, p. 263.

³⁸ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 222.

³⁹ *Ivi*, p. 214.

⁴⁰ V. Trione, *Artivismo*, cit., p. 47.

'70, una differenza per la quale l'arte non è più interessata a interrogarsi e ad affermare il proprio statuto, anche attraverso la sfera politica, ma risulta direttamente coinvolta con questioni di carattere etico, sociale e politico⁴¹ (Cf. Bourriaud). Le opere in questo caso, ed è qui probabilmente che si colloca il loro valore etico e la capacità che hanno di intercettare quella *signature humaine*, sono «eventi che vengono dal mondo, sono nel mondo e, talvolta, hanno addirittura l'ambizione di produrre effetti sul mondo»⁴².

Todorov non si è misurato con le forme artistiche sorte alla fine del secolo scorso, vera origine delle più recenti evoluzioni considerate da Trione, rinunciando così alla possibilità di leggere nel contemporaneo interessanti espressioni di umanità nell'arte. Eppure, in *La bellezza salverà il mondo*, valorizzando il nesso tra arte e vita, aveva riconosciuto che

l'arte è una rivelazione dell'essere, anche la più sovversiva è portatrice di forma e di significato. [e qui allargando la nozione di arte rispetto a quanto rilevato in precedenza] L'ulteriore vantaggio dell'arte intesa in senso ampio, con racconti, immagini, ritmi, è che si rivolge a ogni essere umano e con discrezione invita ciascuno ad aprirsi alla bellezza del mondo. Il suo messaggio non si cristallizza in dogma religioso o filosofico: propone e non impone, dunque rispetta anche la libertà di ciascuno. [...] Aspirare alla pienezza della propria vita non significa dichiarare incurabilmente mediocre l'esistenza quotidiana e inventarne un'altra al suo posto, ma vuol dire imparare a illuminarla dall'interno [...] possiamo trovare senso e bellezza sia nella nostra vita pubblica sia nell'intimità, nella solitudine o nell'amore. È questo il lascito del passato, che dobbiamo portare con noi nell'avvenire⁴³.

Per questo, risulta innegabile, che «In tempi difficili e devastanti l'arte è necessaria»⁴⁴.

⁴¹ Cf. N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit.

⁴² V. Trione, *Artivismo*, cit., p. 48.

⁴³ T. Todorov, *La bellezza salverà il mondo*, cit., pp. 260-263.

⁴⁴ *Ivi*, p. 263.

Being human in a more-than-human world: art as relationship/catalyst of relationships

Orsola Rignani *

Abstract: Nel problematizzare le istanze di ripensamento ecotolgico dell'umano e del/nel mondo, espresse da voci del pensiero contemporaneo, per vari aspetti analoghe, come quelle di Michel Serres e del Postumanesimo, la mia indagine consiste in una lettura dell'arte come relazione/catalizzatore di relazioni, vale a dire come (ri)attivazione di relazioni positive dell'umano con e per un mondo che si va sempre più rivelando iper-complesso, cioè più-che-umano, nella continuità/inscindibilità di natura e cultura. Assumendo come cassetta degli attrezzi le idee serresiane sulle pratiche artistiche come forme di espressione non (solo) umana e le "isomorfe" posizioni postumaniste sulla *agency* non umana, pongo quindi in luce la portata "più-che-rappresentativa" dell'arte e il fatto che le pratiche artistiche sono azioni respons-abili. Per cui l'essere umani, nella prospettiva di una cooperazione artistica con gli attori non umani, emerge come essere co-agenti e ovviamente co-appartenenti.

Keywords: arte; umano; mondo più-che-umano; Michel Serres; Postumanesimo

* orsola.rignani@uni.pr.it

Abstract: In problematizing instances of econtological rethinking of the human and of/in the world, expressed by voices in contemporary thought, in various respects isomorphic, such as those of Posthumanism and Michel Serres, my inquiry proposes a reading of art as a relation/catalyst of relations, that is, as a (re)activation of positive relations of the human with and for a world which is increasingly revealing itself as hyper-complex, that is, more-than-human, in the continuity/inseparability of nature and culture. Taking as my toolbox the Serresian ideas on art practices as not (only) human forms of expression and the “isomorphic” posthumanist positions on nonhuman agency, I then highlight the “more-than-representative” scope of art, and the fact that artistic practices are response-able actions. Hence, being human, in the perspective of artistic cooperation with nonhuman actors, emerges as being co-agents and of course co-owners.

Keywords: art; human; more-than-human world; Michel Serres; Posthumanism

1. Everything is eyes: toward a more-than-human art

In his work *Eyes*, Michel Serres states that Klimt's eyes looked at the poppies in the field as if eyes-flowers gazed at him and at us¹, and that Monet's eyes looked at the lilies in the Giverny pond as if those eyes-flowers gazed at him and at us².

Although art is one of the threads that weave the entire network of Serresian reflection, standing out on multiple occasions that from time to time, at different times and from a variety of interests and theoretical intentions, have illuminated its tones, nuances, knots, and junctures – just think of the works on Carpaccio³, the reflections on the meanings/roles of statue and sculpture⁴, those on music⁵, those also on architecture⁶, and those on painting⁷ –, I choose to focus on the aforementioned observations, because they seem to express the idea of a *detachment*. Which is such with respect to a “naïve” anthropomorphism, to a *humanist* conception of the artistic process, and, upstream and overall, with respect to an anthropocentric and dualist perspective. And which, as such precisely, as it were intercepts, as sometimes happily happens to ideas in their “percolating”⁸, instances of post-anthropocentric and post-dualist repositioning of the human as well as instances of post-humanist rethinking of the artistic process (I have in mind notably Wolfe⁹,

¹ M. Serres, *Eyes*, Bloomsbury, London-New York 2015, p. 81.

² Ivi, p. 78.

³ M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, Paris 1975; Id., *Carpaccio. Les Esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007.

⁴ M. Serres, *Statues. The Second Book of Foundations*, Bloomsbury, London-New York 2014.

⁵ M. Serres, *Musique*, Le Pommier, Paris 2011.

⁶ M. Serres, *Habiter*, Le Pommier, Paris 2011.

⁷ M. Serres, *Eyes*, cit.

⁸ Percolation, a physical term designating a transition of state, plays a crucial role in the Serresian conception of time, according to which the latter does not precisely have a linear path, but flows according to different rhythms, sometimes gets stuck in knots, merges into a multiplicity of directions that open up a plurality of possibilities and bifurcates unexpectedly, in the manner of the twists and turns of a tale (cf.: M. Serres, *Récits d'humanisme*, Le Pommier, Paris 2006; M. Serres, *Darwin, Bonaparte et le samaritain. Une philosophie de l'histoire*, Le Pommier, Paris 2016). And it is precisely according to this percolating trend that it seems to me that themes such as post dualism, post anthropocentrism, post humanism etc. seem to “move” between posthumanist reflection and Serres' thought. See especially O. Rignani, *Umani di nuovo. Con il postumano e Michel Serres*, Mimesis, Milan-Udine 2022.

⁹ C. Wolfe, *Zoontologies: The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.

Sorgner¹⁰, Stępień¹¹, Micali and Pasqualini¹², Galati¹³, Doove¹⁴, Marchesini¹⁵, Andersen¹⁶, even if many other are the names I could recall).

However, I want to proceed step by step. To speak on Klimt's and Monet's part of *looking at* flowers as eyes *gazing at them* (and *at us*) means not simply to project the human organ and sense of sight onto poppies and lilies (e.g., onto the nonhuman) nor to peg the substance and efficacy of the artistic process and the essence and value of the work of art to the fidelity of the "representation" and reproduction of an object (the poppies in the field and the lilies in the pond), but rather precisely to detach from these positions by opening up faults of "conscious" anthropomorphism, as well as of relationality and (artistic) entanglements of a more-than-human kind (to borrow the term David Abram coined in 1996 to refer to nature, and which I employ here to indicate the hybridization and blending of the implications of the human and the nonhuman¹⁷).

With respect to "common" or even naive anthropomorphism, as an attribution of *homo sapiens'* peculiar characteristics to other animate, inanimate beings or phenomena, and thus as an expression of an exceptionalist and exclusivist anthropocentrism, Serres derives an area of maneuvering that, in the maturation of awareness of the acceptance of anthropomorphism itself¹⁸, consists in recognizing and pointing to a "communicative corridor"¹⁹, a "translation"²⁰, a commonality, and

¹⁰ S. L. Sorgner, *Philosophy of Posthuman Art*, Schwabe Verlag, Basel Berlin 2022.

¹¹ J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, Taylor & Francis, London 2022.

¹² A. Micali – N. Pasqualini, *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milan 2021, pp. 61-105.

¹³ G. Galati, *L'archivio come pratica etica del vivente*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, cit. pp. 157-177.

¹⁴ E. Doove, *Il curator animale. L'infrasottile in Duchamp e l'animalità*, in G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, cit., pp. 13-35.

¹⁵ R. Marchesini, *Estetica postumanista*, Meltemi, Milan 2019.

¹⁶ R. Marchesini – K. Andersen, *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Alberto Perdisa Editore, Bologna 2003.

¹⁷ D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Random House USA Inc, New York 1997.

¹⁸ On the issues of anthropomorphism see especially E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Turin 2022.

¹⁹ Cf. E. Vecchi, *Anthropomorphism*, in E. Baioni – L. M. Cuadrado Payeras – M. Macelloni (eds.), *Abbecedario del postumanesimo*, Mimesis, Milan-Udine 2021, pp. 66-67.

²⁰ It is necessary to point out that Serres' work is overall informed by the effort to "relate things" (fields, contexts, sciences, etc.) that are in themselves heterogeneous, which means exchanging, negotiating,

a co-belonging, according to the perspective that *gazing of flowers* and *blooming of eyes* (to push the image in question to the limit) come to “correspond”, to meet, to intertwine, and exchange and that the culmination of art ultimately lies in expressing this.

In other words, with statements such as *we do as the world does, everything is eyes, things enjoy vision, you see the sky looking at you*, Serres seems to me to enact a detachment from the anthropocentric process of anthropomorphic projection, interrupting its “automatisms” on the one hand and suspending its “condemnation” on the other in order to critically review it and arrive at a conscious rededensation and “usage”. Hence, statements as *you see the sky looking at you* et similia, in precisely detaching themselves both from the tendency to assimilation, flattening and projection, and from the demonization of the attribution of human behavior to nonhuman otherness in honor of scientificity, objectivity etc., emerge in their inter-implication with an art, as I mentioned, relational, not (only) human but more-than-human.

So, anthropomorphism *is there* and, if and insofar as it is conscious and critical, it is likely to constitute a corridor, a translative process, a communicative bridge between human and nonhuman, not to say a break from anthropocentrism, in the perspective of the recognition of the continuity of nature and culture and of a hyper complex more-than-human world in which the nonhuman reveals itself to be a part of the human and vice versa, the human manifests itself a coagent, and art and artistic practices take place *with* and *for* this same more-than-human world, not *upon* it.

2. Relational art and more-than-human (re)discovery of the world

In the context of this eco(nto)logical/more-than-human (re)discovery of the world, not prevented precisely by anthropomorphism but rather fostered by its conscious and critical employment, the artistic work whatever it may be emerges in its relationality and in its not-only- or more-than-humanity: *it is gaze and gazing, it is active looking*, and «the painter’s supreme art would then consist in representing those views that give the world a strange power to act»²¹.

taking the other’s side, and precisely translating. That is, enacting an “operation” that makes it possible to “measure” the transformations of a “message” and the range of variations between the extreme limits of the “pull” that lies below the threshold of what is invariant. To these themes he specifically devoted *La Traduction. Hermès III*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974.

²¹ M. Serres, *Eyes*, cit. p. 11.

The Serresian *detachment* from anthropocentric humanist humanism and its consideration of the artistic process, object, and work is therefore precisely broad. If, (even) *via* anthropomorphism, it comes to light that ultimately it is relation that creates the being that is relation, that, as Serres repeatedly points out and emphasizes, everything, albeit with different graduality, processes information (receives, emits, preserves, transmits information – in the broad sense of novelty –)²², and therefore nonhumans are producers of meaning and “subjects” of ethics, aesthetics, politics etc., this implies in a negative sense that art practices are not manipulations and transformations of a passive matter so to speak, works of art are not objects nor do they merely reflect the world, and art is neither human expression nor external representation or projection of contents of the human mind. And vice versa in an affirmative sense it implies that art practices are *with and for* the more-than-human world, are *co-operations* of the artist with nonhuman agents, and processes that feed on the layering, contaminating and joining of multiplicities in relation; and therefore it also implies that the work of art is active, relational and more-than-human, and thus on the whole that art, to use Lorimer’s term, is more-than-representational²³ and more-than-human. And as such it is relational/catalyzing virtuous relationships *with and for* the more-than-human world.

Therefore, returning to the specific case, when Serres states that the painting actively floods the room with light and the viewer with enchanted understanding, perhaps just an image, but actually more like a fiery gaze²⁴, he has in mind a work (painting but also other) that is relation and process of multilayered relations and agent of (reconfiguration of) thought, knowledge, recognition, through practices of *implication between* – and *connection between* –: the painting is active, it is less image than gaze, it “illuminates” in a broad sense the viewer and the surrounding space, pointing to new meanings; in other words, the work of art is not an object to be contemplated or admired, but a field and catalyst of forces (thought, knowledge, information/newness, meanings), a relational interweaving and catalyst of more-than-human interweaving; and, in the case of the

²² According as it were to an “algorithmic materialism”. Cf. M. Serres, *Information and Thinking*, in R. Braidotti - R. Dolphijn (eds.), *Philosophy after Nature*, Rowman and Littlefield International, London-New York 2017, p. 13; R. Dolphijn, *Introduction: Michel Serres and the times*, in R. Dolphijn (ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019, p. 7.

²³ The term *more-than-representational* is in fact from Hayden Lorimer, *Cultural Geography: The Busyness of Being 'More-than-representational'*, in «Progress in Human Geography» 29 (2005), pp. 83-94, who introduced it to indicate that *more-than* is more effective than the prefix *not* in expressing openness to differences that move away from representation.

²⁴ M. Serres, *Eyes*, cit. p. 11.

painting, it is, *anthropomorphically*, a *face* in the sense of what *can see* and at the same time *be seen*²⁵.

Regarding the painting, it seems appropriate to point out in passing that Serres' anthropomorphic choice of indicating sight as a relational bridge between human and nonhuman is not accidental. If we keep in mind the critical rethinking of the system of senses he proposed in *The Five Senses* in which sight itself slips from the "classical" meaning/function of privileged sense as the way of access to reality and the foundation of knowledge (contemplation *from the outside*), to that of *visiting*, of going to see, moving to see, i.e., "going out", (in)tending, approaching, psycho-physically entering things, making body (in the psychophysical sense e.g., as embodied soul and animated body) with them, to see and to know them according to an intentional process and mixture²⁶, the purposeful character of the choice comes into clear focus: sight is exemplary in embodying relationality, a function of more-than-human entanglements, and, at the same time, it is an Archimedes lever in the clearance of the recognition of sensory, cognitive, ethical, aesthetic functions etc. (e.g., of agency) *to* and *in* the nonhuman. To detect that everything is eyes, and particularly that a painting is a *face*, can leave little doubt!

And on the other hand, nonhuman agency Serres propounds it repeatedly, and in *Le Gaucher boîteux* then does so in a striking way, stating the following.

The wind writes its musical score on the waves of the sea and on the dunes of the desert; flowing water weaves the copious coppices of river arborescences; dust etches the cliffs already sculpted or drawn by erosion; thanks to the stylus of earthquakes, tectonic plates mark the reliefs; magnetism remains etched on soft rocks in the process of crystallization, to indicate the time of their hardening; climate leaves traces in dust buried in ice; evolution can be read on organisms, more disparate than systemic; living things leave remains, even if they are only bones. We are not the only ones who can count or memorize – trees calculate their years in haloed wood... – nor are we the only ones who can encode [...].²⁷

3. Art and "recognition"

I would now like to return to art: as a process of blending the implications of the human and the nonhuman and more-than-representation insofar as precisely its culmination consists in expressing the multilayered agency and relationality of the

²⁵ Ibidem.

²⁶ M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, London, Continuum 2008, pp. 236-310.

²⁷ M. Serres, *Le Gaucher boîteux. Puissance de la pensée*, Le Pommier, Paris 2015, pp. 201-202 (Author's translation).

world (as, for example, Magritte's *Les Belles Relations* which is not a face or an eye or even a balloon but «the ecstasy when you see the sky seeing you»²⁸), it ultimately is a dynamic of recognition, (re)activation and transformation. It *makes one see* what is not normally *seen*, that is, *the world scattered with billions of eyes looking at us, the gaze of the universe*; that is to say, itself relation, it captures, intercepts, catalyzes, and expresses universal agency and relationality. And in doing so it promotes, (re)activates and shares this very relationality, fostering in the human the awareness of the relational and processual character of the more-than-human world, in which organisms, forces, things intersect, intertwine, contaminate each other; and therefore, also fostering the awareness of one's own co-belonging (which one might say, according to Haraway, *response-able*, i.e., *capable of response and making response possible*)²⁹ with this context.

Serres' reflection on art practices thus has an anthropological ontological ethical scope that is expressed in the call to return, to be and to become *with, for* and *in the world* as an interweaving of the implications of the human and the nonhuman; indeed, the idea is that of a (re)activation, *via* "conscious" anthropomorphism and relational art itself, of a multilayered relationality whereby and in which the human grasps, *from within* and in the entanglements, itself *and/in* the world, becoming *response-able* (capable and facilitator of responses) *with* otherness.

In other words, in the Serresian view, the artistic process in its relationality validly contributes to reinforcing the (anthropo-eccentric) sense of our implication with the more-than-human world, showing that this connection is *inter/intra-implication*, an intrinsic condition of all entanglement, which can be an ethical driver and catalyst for responsible actions by human and nonhuman actors.

Acting, lato sensu, with and *for* nonhuman agents is, in the final instance, the general message that Serresian reflection (artistic and otherwise) launches and that in a certain way, as said, intersects and intercepts with that of posthumanism, synthesizable in the incisive statement repeatedly employed by Rosi Braidotti, for which «we're all in this together, but we are not one and the same»³⁰. This assumption in fact can be seen as a kind of motto in which post-anthropocentric and post-dualist visions converge, tending, in clear caesura from essentialist and exceptionalist models, to dissolve the boundaries between human and nonhuman animals, biological organisms and machines, soul and body, and to suggest changeable and

²⁸ M. Serres, *Eyes*, cit. p. 187.

²⁹ See especially D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Cambridge 2003.

³⁰ R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2020, p. 52; see also J. Stepień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, cit., pp. 127-128.

relational non dialectical and non-anthropocentric positions of the human³¹ within the more-than-human world (a more-than-human *us* yet to be constructed). In which differences are productive and creative added values of novelty and change, nonhuman agents are producers of meaning, and, by extension, the artistic process looms as a relational dynamic of human repositioning: an ontological anthropological ethical reconfiguration through practices of relational engagement, hybridization, and contamination between human and nonhuman, beyond anthropocentric and binary resistances.

I give in this regard only a few examples. Edith Doove invites us to see artists and curators as birds³². Alberto Micali and Niccolò Pasqualini speak of an artistic process that from an expression of the human, an external representation and projection of the inner contents of the human mind, and a demiurgic manipulation of a passive and inert non-human matter, transmutes, becoming the enactive and emotional repository of the layering, contamination and joining of multiple otherness in relation to each other³³. Justyna Stępień devotes an entire volume to *post-human and nonhuman entanglements in art*³⁴.

Ultimately, then, Serres and posthumanist reflection, in a certain way intercepting themselves in their general instance of a *more-than-human* repositioning of the human, also intercept precisely in identifying in artistic work suggestions and catalysts of virtuous perspectives that at the same time engage nonhuman actors with their practices and make the human capable of making responses, so to speak, adequate to what it has learned and will learn to "see".

In its being and operating relationally *with/in the* world, art, therefore, can, more-than-humanly, implement world-specific actions *at the* turn of realizing positive relationships *with* and *for the* more-than-human world. To make us see, in collaboration with a "healthy" anthropomorphism, *the world littered with eyes looking at us* it means for art itself to express and operate in such a way that we

³¹ See K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999; R. Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006; D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181; K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter*, in «Signs. Journal of Women in Culture and Society» 28 (3) (2003), pp. 801-831.

³² E. Doove, *Il curator animale. L'infrasottile in Duchamp e l'animalità*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, cit., p. 18.

³³ A. Micali – N. Pasqualini, *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, cit., p. 91.

³⁴ J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, cit.

realize that we are not unique or exceptional; that we cannot be self-referential; that *someone else*, whom we did not suspect is looking at us; that we are *within* and *for* the dynamism of seeing and being seen; that we are *in* and *for* relationship and we are all *response-able*.

I close by recalling the answer that Michel Serres, interviewed by Hans Ulrich Obrist in May 2014, gave to the question of whether he thought it was possible to link art with ecological justice, and which sounds like this: «It could very well be today's fundamental evolution of art, which means coming back to an inspiration that was quite a traditional one, but also anew – to open oneself up to living species, to open up to life and to nature.»³⁵ That is precisely (returning to) being relational and catalyzing relationships in a more-than-human world...

Bibliography

- D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Random House USA Inc, New York 1997
- K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter*, in «Signs. Journal of Women in Culture and Society» 28 (3) (2003), pp. 801-831
- R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2020
- R. Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006
- E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Turin 2022
- R. Dolphijn, *Introduction: Michel Serres and the times*, in R. Dolphijn (Ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019, pp. 1-10
- E. Doove, *Il curator animale. L'infrasottile in Duchamp e l'animalità*, in G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milan 2021, pp. 13-35
- F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury, London-New York 2019
- G. Galati, *L'archivio come pratica etica del vivente*, in G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milan 2021, pp. 157-177
- D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Cambridge 2003
- D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181

³⁵ H.-U. Obrist, *Michel Serres*, <https://032c.com/magazine/michel-serres>

- K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999
- H. Lorimer, *Cultural Geography: The Busyness of Being 'More-than-representational'*, in «Progress in Human Geography» 29 (2005), pp. 83-94
- R. Marchesini, *Estetica postumanista*, Meltemi, Milan 2019
- R. Marchesini - K. Andersen, *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Alberto Perdisa Editore, Bologna 2003
- A. Micali - N. Pasqualini, *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milan 2021, pp. 61-105
- H.-U. Obrist, *Michel Serres*, <https://032c.com/magazine/michel-serres>
- O. Rignani, *Umani di nuovo. Con il postumano e Michel Serres*, Mimesis, Milan-Udine 2022
- M. Serres, *Carpaccio. Les Esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007
- M. Serres, *Darwin, Bonaparte et le samaritain. Une philosophie de l'histoire*, Le Pommier, Paris 2016
- M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, Paris 1975
- M. Serres, *Eyes*, Bloomsbury, London-New York 2015
- M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, London, Continuum 2008
- M. Serres, *Le Gaucher boiteux. Puissance de la pensée*, Le Pommier, Paris 2015
- M. Serres, *Habiter*, Le Pommier, Paris 2011
- M. Serres, *Information and Thinking*, in R. Braidotti - R. Dolphijn (eds.), *Philosophy after Nature*, Rowman and Littlefield International, London-New York 2017, pp. 13-13
- M. Serres, *Musique*, Le Pommier, Paris 2011
- M. Serres, *Récits d'humanisme*, Le Pommier, Paris 2006
- M. Serres, *Statues. The Second Book of Foundations*, Bloomsbury, London-New York 2014
- M. Serres, *La Traduction. Hermès III*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974
- S. L. Sorgner, *Philosophy of Posthuman Art*, Schwabe Verlag, Basel Berlin 2022
- J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, Taylor & Francis, London 2022
- C. Wolfe, *Zoontologies: The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003
- E. Vecchi, *Anthropomorphism*, in E. Baioni - L. M. Cuadrado Payeras - M. Macelloni (a cura di), *Abbecedario del postumanismo*, Mimesis, Milan-Udine 2021, pp. 66-67.

Il silenzio delle Sirene: perché abbiamo ancora bisogno di raccontare storie alla fine della storia

*Lorenza Bottacin Cantoni **

Abstract: Il saggio esplora la perdurante rilevanza delle narrazioni nella contemporaneità, caratterizzata da un'esperienza umana frammentata tra realtà fisica e virtuale. Prendendo le mosse da alcune considerazioni sul mito presentate da Horkheimer e Adorno, si mostra che le narrazioni non sono solo forme di intrattenimento, ma sono mezzi essenziali per la costruzione dell'identità individuale e collettiva. Il narrare è facoltà costitutiva dell'umano come afferma Gottschall. Attraverso il richiamo alla teoria letteraria e all'opera di Kafka, il paper mette in luce come il mito e la letteratura non siano mere distrazioni ma veicoli di potenziale critico e di resistenza contro l'omologazione culturale. La riflessione si estende poi sul concetto di fine della storia, contestando visioni come quella di Fukuyama, per evidenziare come la storia, intesa come narrazione e come accadimento, sia intrinsecamente plasmata da una molteplicità di storie, di cui la letteratura si fa interprete e custode, aprendo il tempo a sviluppi utopici e ucronici. L'analisi si conclude affermando l'indispensabilità dell'immaginazione letteraria, capace di aprire orizzonti utopici e di contestare le narrazioni dominanti, riaffermando così la centralità

* lorenza.bottacincantoni@gmail.com.

del racconto nella comprensione e nella trasformazione della realtà umana.

Keywords: Fine della storia, Utopia, Kafka, Ulisse, Narrazioni

Abstract: In a contemporary era marked by a fragmentation of human experience between physical and virtual reality, this essay explores the enduring relevance of narratives. Drawing on some of Horkheimer's and Adorno's reflections on myth, it shows that narratives are not merely forms of entertainment, but essential means for the construction of individual and collective identity. Storytelling, Gottschall argues, is a constitutive human faculty. With reference to literary theory and the work of Kafka, the paper shows how myth and literature are not mere distractions, but bearers of critical potential and resistance to cultural homogenization. The reflection then extends to the concept of the end of history, challenging views such as Fukuyama's to show how history, understood as narrative and as happening, is inherently shaped by a multiplicity of histories, of which literature becomes the interpreter and custodian, opening time to utopian and uchronic developments. The analysis concludes by affirming the indispensability of the literary imagination, capable of opening utopian horizons and challenging dominant narratives, thus reaffirming the centrality of storytelling in understanding and transforming human reality.

Keywords: End of History, Utopia, Kafka, Ulysses, Narratives.

1. Quante storie!?!

L'epoca in cui viviamo sembra caratterizzata da una contemporaneità onnipervasiva per la quale l'esistenza si svolge simultaneamente in una dimensione reale e in una virtuale o, meglio, si dispiega nell'intersezione tra *online* e *offline*, tra concreto e algoritmico. Il tempo reale delle dirette in *streaming* e le stories su Instagram e TikTok erodono la distanza diacronica richiesta dal raccontare *ex-post* (per iscritto od oralmente) un'esperienza. Il confine tra il vissuto e il narrato si assottiglia fino a svanire nella trasparenza dello schermo. Il ruolo della parola scritta poetica e letteraria sembra destinato all'obsolescenza quanto e più dei vecchi dispositivi digitali. Come sottolineato da M. Horkheimer e T. W. Adorno in *Dialettica dell'Illuminismo*, una volta che i lavoratori «freschi e concentrati» si limitano a guardare avanti per non deviare il cammino del progresso, abbandonano il passato mitico; così, gli dèi si eclissano e le Sirene, metafora di un'arte che illude e seduce, non cantano e non *incantano* più nessuno¹. L'uomo moderno, divenuto pratico², non ha più bisogno di racconti fantasiosi e di trucchi di magia. Ma è proprio vero che non abbiamo più bisogno di storie?

La fruizione di un testo letterario o di una poesia o di un mito non sembra adattarsi, in effetti, a facondi manovali né a spiriti produttivi poiché non determina alcuna possibilità di azione. Secondo la "legge" di Čechov, se in scena compare una pistola, questa dovrà sparare: ciò non significa solamente che il testo debba essere epurato di elementi non necessari (principio della brevità del testo), ma anche che, nel campo della finzione (letteraria, teatrale, cinematografica) tutto è necessario allo sviluppo dell'opera e nulla è lasciato al volere del fruitore. Lo spettatore non può nulla, non ha possibilità di intervenire. Assistere a una messa in scena contrasta con la logica procedurale e produttiva dell'illuminismo: insomma, le storie non servono a niente.

Tuttavia, addentrarsi nell'immaginario, per esempio leggendo, consente di accedere a una dimensione differente da quella caratterizzata dal fare e di prendervi parte come spettatori. Chi assiste alla finzione può modificare la propria prospettiva sul mondo e apprendere, al contempo, che esistono altre versioni, altre storie oltre alla propria. Ogni storia è infinitamente differente in ogni lettura che se ne dà: questo pone in discussione ogni storia univoca (dogmatica e ideologica), in cui il senso è stabilito da un'autorità unica, totale.

¹ M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, introd. di C. Galli, Einaudi, Torino, 1997, p. 41.

² Cf. *ibidem*.

Come ricorda Martha Nussbaum citando Aristotele (*Poetica*, 1451 b), «la storia si limita a registrare ciò che è effettivamente accaduto, che rappresenti o meno una possibilità generale per le vite umane»; la letteratura, invece, si concentra sul possibile e porta i suoi lettori a interrogarsi su se stessi, cosicché «le emozioni e l'immaginazione dei lettori sono *attivate*»³. Questa speciale attività "inoperosa" è indispensabile per il pensiero pubblico e per la costruzione del sé; la letteratura, pur qualificandosi come regno del possibile (e del compossibile) in cui non ci è dato di operare, ci offre comunque qualcosa di prezioso: il "dato" dell'arte letteraria veicolato dalla parola, che è come «un grande e potente signore che, con un corpo piccolissimo e che non dà per nulla nell'occhio, porta a compimento le opere più divine: può, infatti, far cessare il terrore, togliere il dolore, infondere il godimento e accrescere la pietà», come ricorda Gorgia.⁴

Se la storia consente di operare nel presente, verso il futuro, osservando e studiando quel che è avvenuto in passato (ed ecco perché tutta la storia dovrebbe essere considerata "contemporanea")⁵, le storie, i racconti e i miti, consentono, dal canto loro, di elaborare strumenti critici che ci aiutano a comprendere come la storia stessa sia un tessuto di narrazioni differenti, alcune maggioritarie e forti, altre minoritarie, talvolta destinate a soccombere, talvolta tanto corrosive da ledere la trama degli eventi, per esempio nelle rivolte⁶. Le storie sono performative delle coscienze individuali e collettive, sono in grado di articolare in parole comunicabili e traducibili delle prospettive altrimenti mute e sterili. Le storie innervano e formano la storia, anche quando si aspira a sbandierare un conseguimento perfetto e l'arresto del progresso storico.

Ecco che, prima di tutto, la nozione di fine della storia di cui parlano Koyré, prima, e poi, in modo più esteso, Kojève (rielaborando una nozione già espressa nella filosofia hegeliana) si completerebbe nel processo (progresso secondo Fukuyama) che porta le istituzioni liberali promosse dalla *Weltanschauung* occidentale e connotate dal-

³ M. Nussbaum, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di C. Greblo, tr. it. di G. Bettini, Mimesis, Milano 2012, p. 23. Per Nussbaum, l'attività estetica apre uno spazio in cui possiamo indagare il potenziale e sperimentare «le diverse possibilità della vita» (M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, a cura di G. Giorgini, tr. it. di R. Scognamiglio, Il Mulino, Bologna 2009, p. 300). Proprio l'apparente in-operabilità del piano letterario consente al lettore di provare emozioni in un ambiente protetto «in cui la nostra sicurezza non è immediatamente minacciata» e in cui il piacere della sperimentazione non è compromesso dalla nostra condizione di vulnerabilità, precarietà e bisogno come nell'esistenza umana in carne e ossa.

⁴ Gorgia, *Encomio di Elena*, tr. it. di M. Tasinato, «Verfiche», XXIV (1-2/2005).

⁵ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1938, p. 5.

⁶ Cf. E. Traverso, *Rivoluzione. 1789-1989: un'altra storia*, tr. it. di C. Salzani, Feltrinelli, Milano, 2021, pp 18-21.

la rappresentatività politica, dal libero mercato e dal capitalismo a un'ipertrofia 'universale' che lo storico statunitense auspica alla fine della Guerra fredda che vede trionfare il modello americano; in questo modo, la storia dovrebbe terminare, si legge in *La fine della storia* (1992). Le critiche alla concezione del tempo di Fukuyama sono ormai innumerevoli e si sviluppano a partire da diverse prospettive, quindi risulta difficile sintetizzarle in modo capillare in questo lavoro⁷, tuttavia può essere utile considerare che vi è stata una recente teorizzazione della fine della storia e provare a interrogarsi sul senso di questa espressione in modo differente. Lo sviluppo storico e la sua conclusione si fonderebbero, per Fukuyama, da un lato sul bisogno di riconoscimento e, dall'altro, sullo spirito dell'indagine scientifica. L'una e l'altra di queste dimensioni relegano il dato dell'arte letteraria a elemento incapace di veicolare una vera e propria conoscenza scientifica quanto di generare un autentico spazio di riconoscimento, dal momento che non vi è, nel testo scritto, un'alterità in carne e ossa, costitutivamente finita, bisognosa e, al contempo, in grado di operare concretamente nel mondo. Nella narrazione letteraria si incontra effettivamente un'entità altra puramente *virtuale*, espressione, cioè, di potenziale.

Eppure, ogni parola codificata e fissata, anche quella scientifica è già scrittura, è già disposizione in parole ordinate e consequenziali di un'esperienza vissuta, è già letteratura, ed è già, in qualche modo, narrativa. Le opere di carattere scientifico, infatti, pur rifuggendo ogni possibile lirismo, riferiscono di (e si riferiscono a) un'esperienza condotta da un soggetto o una teoria da questo sviluppata a partire dalla sua osservazione del mondo. La prospettiva individuale dello scienziato viene alienata nella descrizione e sottratta dal contesto sensibile contingente che l'ha cagionata, fino a formare una prospettiva generalmente valida e vera, sebbene destinata a essere superata o aggiornata in seguito. Come sostiene Blanchot, la letteratura permea l'intero discorso scientifico e "l'esigenza di scrivere quando si fa carico di tutte le forze e le forme di dissoluzione, di trasformazione diviene scienza solo attraverso lo stesso movimento che conduce la scienza a diventare a sua volta letteratura, discorso inscritto, quello che cade ininterrottamente nell'«*in-sensato gioco di scrivere*»⁸.

⁷ Tra le prospettive contrarie alla lettura di Fukuyama, si riportano alcuni esempi quali: E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it. di S. Galli, Feltrinelli, Milano, 2001, in cui l'autore analizza come l'Occidente abbia creato un'immagine stereotipata e culturalmente dominante dell'Oriente e critica le rappresentazioni occidentali dell'Oriente come inferiori e statiche, in opposizione con la realtà complessa e dinamica delle società non occidentali. L'impianto di Fukuyama, possano essere sfidate e destrutturate da una prospettiva postcoloniale. Vale la pena anche ricordare il celebre lavoro di S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà. E il nuovo ordine mondiale*, tr. it. di S. Minucci, Garzanti, Milano 1997.

⁸ M. Blanchot, *L'amicizia*, a cura di R. Panattoni – G. Solla, tr. it. di R. Cuomo e M. Ghidoni, Marietti, Genova 2010, p. 128.

La parola scritta diviene scienza solo attraverso lo stesso movimento che conduce la scienza a diventare a sua volta letteratura, discorso iscritto in un contesto che lo rende al contempo vero (per un certo periodo) e minacciato costantemente di divenire meno vero di altre narrazioni più aggiornate. La scrittura scientifica rientra in quell'«insensato gioco di scrivere» in cui il descrittore/narratore si fa terza persona, si neutralizza per dare autonomia alle sue parole. Il sapere scientifico si distorce, secondo Blanchot, talvolta assumendo addirittura caratteri "umanistici", e così ogni scienza, in fin dei conti, diviene una narrazione: «Dal momento che non esiste ancora una scrittura senza linguaggio, lo scrivere non si è ancora sbarazzato dall'ideologia»⁹

Anche la parola scientifica è, quindi, intimamente 'narrativa' e ideologica ed è destinata a trasformarsi in racconto o in storia della scienza una volta che viene superata da teorie più aggiornate. Le storie, la narrazione, la simbolizzazione dell'esperienza nel racconto sono elementi costitutivi l'umanità, ci fanno riconoscere come umani, come appartenenti a una comunità intima che valica il tempo contingente e ci consente di continuare a portare con noi l'esperienza del passato in modo intimo. In effetti, ricorda Blanchot,

L'ideologia è il nostro elemento: ci fa respirare e, al limite, ci asfissia. Dal momento che non esiste ancora una scrittura senza linguaggio, lo scrivere non si è ancora sbarazzato dell'ideologia [...]. Credersi al riparo dall'ideologia anche quando si deve scrivere secondo l'esigenza del sapere proprio alle scienze cosiddette umane, equivale ad abbandonarsi senza possibilità di scelta alla peggiore orgia ideologica¹⁰.

Tanto vale scegliere un'ideologia con la consapevolezza del proprio contesto e non pretendere di guadagnare un'ecumenica inclusività acritica, dimentica del proprio limite storico. L'errore imputabile a Fukuyama molto più che al sistema hegeliano e ad alcuni dei suoi interpreti, è credere che la fine di un'epoca storica non sia che la fine di una narrazione "ideologica" e l'inizio di un'altra altrettanto ideologica, magari inconsapevole, ma comunque possente.¹¹ Senza limitarsi a un'immagine del tempo come susseguirsi lineare o come ripetizione ciclica degli eventi, è possibile concepire la storia nei termini di una complessa trama costituita da diver-

⁹ Cf. M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, a cura di G. Bottioli tr. it. di Roberta Ferrara, Einaudi, Torino 2015, p. 225.

¹⁰ Ivi, p. 321.

¹¹ Senza voler ridurre la posizione di Fukuyama a uno slogan, è opportuno ricordare anche che l'autore non è del tutto convinto che la fine delle ideologie e del loro confliggere per l'egemonia sia la soluzione preferibile, infatti, dopo un'iniziale euforia, l'armonia assoluta si traduce in baratro di inattività e noia, come ricorda anche Huntington (cf. S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà*, cit., pp. 28-29).

se linee temporali che si legano in una continua lotta di idee (o ideologie) e danno vita a nodi narrativi che concentrano, a loro volta, dispositivi di saperi.

La storia si fa attraverso i gangli di storie, tramite l'incontro o lo scontro di narrazioni e linguaggi differenti. Se la Preistoria è il tempo connotato dall'assenza della scrittura, la Storia principia effettivamente *con la scrittura*, cioè con la possibilità di tenere traccia di quanto è passato e di conservare una rappresentazione di questo passaggio.

Non sembra, quindi, particolarmente utile pensare che la matrice narrativo-scritturale della storia semplicemente si annulli all'arrestarsi del progresso o in un presunto apogeo dell'Occidente che realizza, a livello globale, l'*American dream*. Si ritiene che, anziché affrettarsi a decretare finita la storia per non doverci più pensare, sia più fecondo tornare a riflettere sul dato storico che prende forma in una narrazione. Il tempo storico diviene luogo di *prosa*, cioè di un discorso *prosus* che segue una serie nesi consequenziali logici che l'oratore sceglie e che procede diritta (*proversa*) solo in virtù che quanto avvenuto in precedenza resta necessariamente lì: *factum infectum fieri nequit*, con buona pace della recente moda della *cancel culture*.¹²

Come sostenuto da J. Gottschall, il dato letterario cagionato dall'istinto di narrare:

Homo sapiens (persona sapiente) è una definizione adeguata per la nostra specie, ma *Homo fictus* (persona finzionale) è probabilmente molto più calzante: *gli esseri umani sono animali che inventano e raccontano storie*. Ora vorrei però affinare la mia concezione di *Homo fictus*, accentuando il fortissimo legame esistente fra due istinti umani, l'istinto di narrare e l'istinto di utilizzare strumenti: gli esseri umani sono animali che usano le storie come strumenti. Uno strumento, definito in senso lato, è un dispositivo che impieghiamo per influenzare e modificare il mondo intorno a noi. In quanto utilizzatori inveterati di strumenti, usiamo martelli per piantare chiodi, viti per collegare tavole di legno, siringhe per salvare vite, computer per calcolare. Ma possediamo anche degli strumenti naturali. Le nostre mani, ad esempio, sono strumenti multiuso che utilizziamo per salutare, fare segnali, comunicare, per dimostrare affetto attraverso le carezze, per fabbricare altri strumenti e per allontanare gli aggressori.

Le *storie sono invece strumenti mentali* che usiamo per modificare non tanto il mondo che ci circonda quanto le persone che ci circondano. Un narratore si chiede: come posso influenzare gli altri? Come posso ottenere i loro soldi? Come

¹² Sul ruolo della cultura e sulla stupidità della *cancel culture* si veda: L. Bottacin Cantoni, *La guerra dei chierici Il ruolo degli intellettuali e la questione dell'egemonia*, in «Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica diretta da Gianni Vattimo e Gaetano Chiurazzi», 14 (1/2022).

posso stupirli mostrando loro la bellezza della vita? Come posso convertirli alla mia visione del mondo? Come posso farli ridere per piacerli? Come posso conquistare il loro voto? Come posso riunirli come una squadra? Come posso cambiare il mondo? *E la storia - che sia una fiction o una narrazione saggistica, e tutto ciò che sta nel mezzo - è la leva naturale usata per portare un pubblico a corrispondere a questi obiettivi.* Come tutti gli strumenti, le storie hanno scopi immediati e scopi di più vasta portata. Operano su X per ottenere Y. Un martello serve per piantare i chiodi, ma in ultimo per costruire qualcosa, un tavolo, poniamo. A livello immediato, anche le storie ricoprono una varietà di ruoli, come intrattenere, insegnare, produrre significato, ma queste funzioni rientrano nella più estesa funzione condizionante della narrazione, non sono qualcosa di distinto. *Le storie sono macchine per produrre condizionamento,* dotate di elementi prevedibili progettati per catturare l'attenzione e generare emozioni con il fine ultimo di esercitare diversi tipi di influenza sugli altri.¹³

La narrazione ha un'incidenza costante sul piano delle vicende politiche e storiche: il mondo letterario è l'apertura dell'orizzonte del possibile e, insieme, dell'impossibile, che si squadernano di fronte allo sguardo finito del lettore. Il racconto istituisce una realtà virtuale, laddove la *virtualitas* è il potenziale dotato di forza. Il virtuale non è semplicemente ciò che non è concreto, ma è la forza propulsiva per il manifestarsi e il trasformarsi del reale, è una riserva di energia che innerva il finito e lo rende plastico. Virtuale, inteso come potenziale ancora non tangibile, è precisamente il dato della narrazione. Forma del raccontare è la letteratura, arte virtuale per eccellenza tanto perché mette in scena il potenziale, quanto perché arte meno "estetica" di tutte, dal momento che la non-sensibilità del dato letterario ne costituisce la peculiarità, come la sonorità fa per la musica e, in parte, per la poesia. La letteratura non chiama a cimento *l'aisthesis*, lascia fuori gioco i sensi, ma interpella la dimensione speculativa e immaginativa, veicola un percepito virtuale, un *possibile*.

La letteratura apre, nel tempo contingente, un tempo parallelo: il mestiere del narratore (del romanziere, per esempio) è diverso da quello di uno storico, poiché non si dedica al reperimento e all'interrogazione delle fonti, ma si cimenta nell'interpretazione del possibile e nell'invenzione di un altro tempo. L'immaginazione, come ricorda Martha Nussbaum, è fortemente connessa con futuro, ci consente di riflettere e di progettare il futuro ed ecco perché la *virtualità* e la *virtù* hanno radici comuni: l'immaginazione ha un ruolo eminente nell'agire morale.-

¹³ G. Gottschall, *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le civiltà e talvolta le distrugge*, tr. it. di G. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2022, pp. 20-21. Del medesimo autore si veda anche *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, tr. it. di G. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

Nella considerazione della storia come narrazione del *factum* passato si iscrive quindi l'apertura al *feri*, al non ancora del possibile e del futuro. Narrare la storia con la consapevolezza che essa sia *una storia* tra le molte possibili conferisce una nuova dimensione al presente. Il romanzo, come forma del narrare squisitamente moderna (come quella concezione di storia che si conclude con l'avvento del reame della libertà per Fukuyama) diventa un ottimo campo di allenamento a quell'arte del possibile che è l'esistenza che, ricorda Milan Kundera, «non è ciò che è avvenuto», bensì «il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace. I romanzieri disegnano la *carta dell'esistenza* scoprendo questa o quella possibilità umana. Ma, ancora una volta, esistere vuol dire "essere-nel-mondo"»¹⁴.

¹⁴ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, tr. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988, p. 68. Kundera ripercorre le tappe dello sviluppo del romanzo moderno in un percorso che corre parallelo alla storia. I personaggi del romanzo moderno, secondo l'autore ceco, non si costituiscono come semplici prodotti di un'epoca, ma esprimono una posizione dell'uomo di fronte all'assurdo. Miguel de Cervantes, nel suo *Don Chisciotte della Mancía*, descrive in maniera esemplare questo fenomeno: il cavaliere oltrepassa la soglia di casa e non riconosce più il mondo, galoppa attraverso una terra "sconfinata" – tanto estesa che vi è ancora posto per i giganti – il suo universo si identifica con quello delle *chansons des gestes* e dei paladini. Egli salta dalla fantasia alla realtà: la perdita della «linea dell'orizzonte» lo libera: «La frontiera dell'inverosimiglianza» non è sorvegliata. Don Chisciotte si avvale della sola morale che gli si presenti come «stabile»: quella «saggezza dell'incertezza» fondante, per Kundera, il sapere romanzesco (*Ivi*, p. 20). L'attività letteraria di Cervantes fiorisce dopo la scoperta dell'America, in un momento in cui i limiti geografici del vecchio continente sembrano svanire (le rotte navali e le colonie conferiscono all'Europa un'estensione prima inimmaginabile), così come paiono indebolirsi quelli posti all'intelletto umano: la Verità di Dio, unitaria, incorruttibile e inafferrabile, si va sgretolando in molteplici verità relative, spartite tra i vari saperi generatisi dalla Rivoluzione Scientifica. Dalle rovine passate sorge il luttuoso Barocco, teatro di un'esperienza frammentata. La grande nave dell'Europa approda dall'epoca della *vanitas* a quella della Ragione; così, il romanzo, comprendendo come la superficie terrestre sia perlustrabile e mappabile in ogni suo tratto e non possa garantire all'uomo la libertà infinita che desidera, cerca nuove possibilità altrove: nell'interiorità umana, come prova a indicare Samuel Richardson. All'individuo, tuttavia, non è più possibile ritirarsi dal flusso della vita, sottrarsi a quel mondo interamente mappabile: con Honoré de Balzac il soggetto umano sale sul rapido della storia, sebbene ignori dove conduca e quale sia il "capolinea". Pure questo treno «non ha ancora nulla di spaventoso, anzi ha delle attrattive: a tutti i passeggeri promette avventure, e con esse onori e trionfi» (*Ivi*, pp. 17-18). Gustave Flaubert, nel 1856, comprende che la curva dell'orizzonte si è ulteriormente avvicinata: Emma Bovary vive in una stanza, un muro la circonda e la esclude dall'azione. Il mondo sta fuori. La storia della letteratura testimonia come si tenti nuovamente di scorgere l'infinito all'interno di un'anima: come avviene anche nel caso di Lev Tolstoj, per Kundera primo esploratore dell'irrazionale che guida il destino dei suoi personaggi verso la bellezza. «Anna [Karenina] incontra Vronskij in strane circostanze. Sono sul marciapiede di una stazione dove poco prima qualcuno è finito sotto un treno. Alla fine del romanzo sarà Anna a gettarsi sotto il treno. Questa composizione simmetrica, nella quale un identico motivo appare all'inizio e alla fine, può sembrarvi molto "romanzesca" [...] a condizione che la parola "romanzesca" non la intendiate come "inventata", "artificiale" "diversa dalla vita". Perché proprio in questo modo sono costruite le vite umane. [...] L'uomo senza saperlo compone la pro-

2. Tra utopie e ucronie

L'istinto di narrare caratterizza l'esistenza umana: l'uomo si potrebbe definire come un animale simbolico e l'*homo sapiens* preistorico viene sostituito dall'*homo fictus*, capace di rappresentazione immaginativa che trascende la sua finitezza. La storia come registro di quanto è passato, di eventi conclusi", prende figura mediante narrazioni più funzionali e interpretazioni più utili: il dato storico non è nudo accadimento fotografato nella sua interezza¹⁵, è immaginazione che sceglie una versione dei fatti e la fissa, scrivendola e raccontandola. Si potrebbe, quindi, pensare ad altre storie, in un'operazione cara a romanzieri e registi che esplorano le infinite ucronie scandite dai vari "what if...", ma anche a tutte quelle porzioni di società

pria vita secondo le leggi della bellezza persino nei momenti di più profondo smarrimento» (M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, tr. it. di G. Dierna, Adelphi, Milano, 1985, p. 59). Con Kafka la dogana dell'inverosimiglianza, prima custodita dalle sentinelle del realismo, non è più sorvegliata. L'esame delle opere dell'autore praghese dimostra come l'irrazionale assuma dimensioni cosmiche, guidi l'intera società e si concretizzi nell'apparato burocratico la cui potenza è illimitata poiché è assolutamente avulso dalla comprensione umana. Il confine del mondo appare aderente alla pelle dei personaggi, che non possono spogliarsene: L'uomo è dominato da forze che lo sopravanzano in un cosmo già soggiogato a quella che Martin Heidegger chiamerà tecnica. Per sottrarsi a questo destino, gli scrittori inizialmente si ritirano nel passato – Marcel Proust s'ispira al caliginoso ricordo di opulenti salotti – ma si accorgono bruscamente che la memoria non offre la salvezza. Arresosi all'impotenza e alla vulnerabilità (dimostrata da Freud) della memoria, l'individuo può soltanto tuffarsi nell'abisso dell'immediatezza. Kundera menziona James Joyce che raffigura l'irruzione dell'attimo presente nella quotidianità grazie al suo *Ulysses*. I personaggi di questo romanzo, come sostiene Italo Svevo, «camminano col cranio scoperti. Essi dicono la loro parola e subito dopo [...] è comunicato il loro pensiero che colora o scolora quella parola o la nega o la vanta o anche la dimentica [...]». Il presente frazionato come la luce di un prisma, il passato quando ancora duole o quando si può riderne o quando come un lampo risorge per ripiombare nella nera notte. La scienza e la storia nel cranio di Dedalo» (I. Svevo, *James Joyce* in «Il convegno», XVIII, 3-4, gennaio-aprile 1937, p. 139). L'istante è però sovraccarico di suggestioni, pensieri, visioni, di conseguenza risulta inattuabile e inesplorabile quanto il passato. Nel 1939 esce *Finnegans Wake*, con cui lo scrittore aspira a circoscrivere ulteriormente l'attimo presente, portandolo allo stato 'semi-ipnotico' tra il sonno e la veglia. L'idioma utilizzato è composto da una quarantina di lingue, l'intenzione dell'autore si palesa nell'indicare come questo momento di semioscienza di un individuo racconti l'intera storia dell'uomo, inattuabile se non tramite uno stato quasi onirico. *Finnegans Wake* esprime il cammino della civiltà e la frase con cui s'interrompe il racconto è tronca, la seconda parte di essa costituisce l'incipit del romanzo, a suggerire la ciclicità del tempo: letteralmente, anche qui, la storia non finisce. Nella monumentale opera letteraria di Joyce si consuma l'ultima fase del romanzo moderno considerata da Kundera e «la ricerca dell'io si chiude, ancora una volta, in un paradosso: [...] sotto la grande lente joyciana che scompone l'anima in atomi, siamo tutti uguali. Ma se l'io e il suo carattere unico non possono essere colti nella vita interiore dell'uomo, dove e come li si può cogliere?» (M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 43-44.)

¹⁵ Laddove anche fotografare, ricorda Susan Sontag, significa inquadrare e inquadrare significa escludere una porzione di realtà e preferirne un'altra; (cf. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. Paolo Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2021).

considerate come minoranze (basti pensare al fiorire di interpretazioni rientranti nell'ampio novero degli studi postcoloniali, per esempio) che tentano una spiegazione differente di fatti storici in apparenza graniticamente incisi nelle nostre coscienze, mostrandone spesso la parzialità, talvolta la malcelata violenza.

Poter concepire ed esprimere, scrivendone, altre versioni non è un gioco, non è una forma di intrattenimento, ma funge da "metodo utopico" nella definizione dell'esperienza: immaginare un'altra storia comporta di acquisire consapevolezza del fatto che la storia non è un oggetto morto su cui un sapere da anatomopatologico stila una descrizione, ma è materia viva sulla quale poter coltivare la nostra facoltà di azione¹⁶. Non abbiamo *agency* su un fatto avvenuto in passato esattamente come su un fatto narrato in un romanzo (non possiamo avvisare Giulio Cesare dalle coltellate esattamente come non possiamo trarre in salvo Ophelia dalle acque in cui trova la morte in *Amleto*), tuttavia sperimentare, immaginando, altre vie, altre soluzioni, altre interpretazioni che ci consentono di agire nel presente, nella nostra vita concretissima.

A questo punto, appare evidente che l'ucronia del poter pensare 'come sarebbe stato *se*' si offre come via maestra per sviluppare le capacità critiche dell'individuo e per costruire un futuro che è sempre e comunque utopico (non ha ancora luogo, per definizione), ma che, a sua volta, determina la nostra azione nel presente, come progetto.

Kafka sembra comprendere alla perfezione la carica utopica delle ucronie, nel momento in cui mette in scena la sua stesura della figura di Abramo, personaggio che è al contempo protagonista di una narrazione mitica ed effettivo iniziatore della storia del popolo di Israele, come ricorda Neher.¹⁷ In una celeberrima lettera indirizzata a R. Klopstock nel giugno del 1921, lo scrittore ceco afferma: «Potrei anche immaginare un altro Abramo»; ciò comporta che la storia non sia univocamente scritta e che si possa attivare, attraverso la potenza dell'immaginario, un tempo storico non fondato sul gesto del patriarca che distrugge gli idoli. Kafka ricrea l'e-

¹⁶ Per metodo utopico si intende, in questa sede, un modello del pensiero critico che si basa su una «duplice dimensione di analisi della realtà sociale e immaginazione di scenari alternativi» con lo scopo di incrementare la costruzione della «capacità propositiva, attraverso l'attivazione delle capacità immaginative concretamente legate alle contraddizioni rilevate e proiettate verso la risoluzione di quest'ultime». La critica fondata sul metodo utopico comporta che «l'immagine dell'alternativa come oggetto del desiderio individuale e dell'aspirazione collettiva», basata su una chiara «identificazione delle forme e dell'origine delle contraddizioni della struttura sociale esistente» si determini nelle condizioni concrete della realtà in cui viviamo e offra una via di trasformazione effettiva dell'assetto sociale; R. Mordacci, *Critica e Utopia. Da Kant a Francoforte*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 161-162.

¹⁷ Cf. A. Neher, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, tr. it. di G. Cestari, Marietti, Genova 1997.

lezione di Abramo (e del popolo) in un modo del tutto differente... e dissacrantemente comico. L'autore sa che l'ucronia può diventare utopia, tensione a un futuro non immediatamente prefigurato in modo necessitato e si inventa un Abramo giovanissimo, in ironica contrapposizione con la versione canonica contenuta in *Genesis*. La situazione è la seguente: alla fine dell'anno scolastico, lo scolaro migliore di una certa classe si appresta a ricevere un riconoscimento prestigioso e solenne. Egli viene chiamato dall'insegnante, però, «nel silenzio dell'attesa, lo scolaro peggiore, in seguito a un malinteso» si alza e se ne esce «dal suo lurido ultimo banco»: tutta la classe scoppia a ridere. «E forse non è affatto un malinteso. Egli è stato veramente chiamato per nome, la premiazione del migliore dev'essere ad un tempo la punizione del peggiore».¹⁸

L'altro Abramo non diventerà mai un venerabile patriarca, ma è solo uno degli Abrami possibili, che per Kafka sono bisbetici vecchi, imbonitori, mercanti di abiti, padri disillusi di ragazzini sudici e indisciplinati; l'Abramo di Kafka è *un qualche* Abramo che trema all'idea di diventare lo zimbello di tutti e che il mondo intero crepi dal ridere nel vedere che si presenta per un compito che non è il suo. Teme di essere come Don Chisciotte.

La stesura della storia di questo strampalato Abramo rientra in una delle cifre caratteristiche della scrittura di Kafka. L'autore sembra voler spaesare il lettore in continuazione, infatti, si diverte a formulare sempre nuove ipotesi o a contraddirsi forsennatamente, a mostrare che quanto scritto potrebbe essere vero, ma non lo si saprà mai con certezza, come avviene nel breve racconto *In loggione* (scritto tra il 1916 e il 1917, raccolto in *Un medico di campagna*)¹⁹. La modalità aversativa o dubitativa che l'autore applica sistematicamente a ogni enunciato, anche quelli che esprimono contenuti banali, indica l'impossibilità radicale di definire una verità univoca. La Parola vera si è persa una volta per tutte, come per Don Chisciotte. Quanto si dà come esperienza, nel momento in cui viene messo in parola, si scinde dal suo autore, si stacca da quell'unico dato vero che è il singolo, per consegnarsi a una generalità, quella del linguaggio, che è dispersiva e infinitamente differente. La verità è una, è il singolo irriducibile a ogni universalizzazione, mentre il non-ve-

¹⁸ F. Kafka, *Lettere 1902-1924*, tr. it. di E. Pocar, in Id., *Lettere*, a cura di F. Masini, Mondadori, Milano 1996, pp. 394-395). Il passaggio è ripreso e commentato anche da J. Derrida in *Préjugés. Devant la loi*, in J. Derrida – V. Descobes – G. Kortian – P. Lacoue-Labarthe – J.-F. Lyotard – J.-I. Nancy, *La faculté de Juger*, Minuit, Paris 1985, pp. 118-122.

¹⁹ Il brano è costituito da due soli capoversi che si presentano come due blocchi compatti di una frase ciascuno; il primo presenta un'ipotesi: «Se un'acrobata a cavallo...» che viene smentita subito a capo, nel secondo: «Ma non è così...». F. Kafka, *In loggione*, tr. it. di R. Paoli, in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 200.

ro, ricorda Montaigne, si dice in infiniti modi: ecco perché è così difficile smascherare i mentitori²⁰.

Il non vero prolifera: come si osserva grazie alla storia del cacciatore Gracco²¹, che è l'anti-Ulisse nel cosmo di Kafka perché è consegnato a un'erranza infinita e senza scopo. Senza riconoscimento. Vestito di uno scialle a fiori brutto e ridicolo, coi capelli arruffati e una gran barba incolta, il celebre cacciatore della Foresta Nera, un tempo libero e padrone dei boschi, dopo la morte, *vive* «in certo qual modo»²² a bordo di una piccola barca, sempre in balia delle correnti e di un «sovraffollamento di storie che non possono più essere capite»,²³ costantemente sbatacchiato «ora in alto, ora in basso, ora a destra ora a sinistra, sempre in moto»²⁴. Gracco è costretto a navigare, consegnato a un vagabondaggio eterno e all'eterno racconto della sua vicenda a tutti i compagni di viaggio che di quando in quando gli capita di incontrare. naviga, erra e racconta, ma afferma, rassegnato, nessuno lo ascolta, nessuno lo riconosce:

Nessuno leggerà ciò che sto scrivendo, nessuno mi verrà in aiuto [...]. C'è la sua ragione poiché nessuno sa nulla di me, e se sapesse, non saprebbe dove mi trovo e se sapesse dove sono, non saprebbe trattenermi sul posto, non saprebbe come venirmi in aiuto [...]. Io lo so, e pertanto non scrivo a invocare aiuto, nemmeno quando in certi momenti – sfrenato come sono, per esempio adesso – ci penso con insistenza. Ma per scacciare questi pensieri basta che mi guardi in giro e mi rammenti dove sono e dove – posso ben dire – abito da secoli.²⁵

Gracco è lì, bloccato, non può fare altro che restare confinato nelle regioni più basse della morte e continuare a produrre versioni del racconto, e a contraddirle, a ridirle, a replicarle, a modificarle e cancellarle. Il personaggio non riesce a decidersi di farla finita, non riesce a staccarsi dalla sua storia, a morire come individuo e a lasciar vivere il racconto. Se, finalmente, assumesse questa decisione radicale potrebbe congedarsi dal barcaiolo e scendere dal vascello, metterebbe un punto al

²⁰ Cf. M. de Montaigne, *Saggi*, testo stabilito da A. Tournon, a cura di F. Garavini, Bompiani, Milano 2012, cap. IX, *Dei mentitori*.

²¹ Come già sostenuto altrove, nella poetica di Kafka, figure quali l'agrimensore nel *Castello*, Joseph K nel *Processo* o *Egli* sono condannate a una erranza incontrollata e senza scopo, *Il cacciatore Gracco* (1917) è probabilmente uno dei personaggi che meglio rappresentano questo tipo di erranza irrefrenabile. Cf. L. Bottacin Cantoni, *Kafka in terza persona. La parabola e la soglia diabolica della scrittura*, in «Paradosso. Rivista di Filosofia», 1 (2020), pp. 131-152.

²² F. Kafka, *Il cacciatore Gracco*, tr. it. di E. Pocar, in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 330

²³ R. Calasso, *K.*, Adelphi, Milano 2005, p. 149.

²⁴ F. Kafka, *Il cacciatore Gracco*, cit., p. 331.

²⁵ *Ivi*, p. 332.

suo racconto: la sua storia *finirebbe*. Egli guadagnerebbe una certezza, quella della fine della verità unica dell'individuo e consentirebbe alle infinite varianti della sua storia di essere raccontate o dimenticate, ma Gracco non sa compiere la scelta determinante di *quale storia* raccontare, non ha idea di quale narrazione vuol consegnare ai *poster*, ai vivi. *L'errore e l'errare* di Gracco dipendono essenzialmente non dalla proliferazione delle storie, ma dall'incapacità di scegliere una storia che si inserisca nel fluire del tempo come versione dominante.

Tutto intento a guardare ai molti (e moltiplicantisi) passati, egli non riesce a fondare un presente e ad aprirsi un futuro utopico, laddove l'utopia e l'ucronia sono possibili solo a partire da un dato di fondo stabilito, che attende di essere messo in discussione e *criticato*, divelto e scoperchiato grazie all'*incanto* del «*what if...*». Gracco si fa dominare dall'immaginario e si perde nell'indeterminato, perde la sua individualità: senza manipolare l'immaginario, rendendolo strumento di evoluzione di sé e di incidenza sul reale e l'erranza diviene dispersiva, mera forma di un relativismo avariato e da slogan che non garantisce le prospettive, ma le rende tutte *indifferentemente equivalenti*. Gracco ha perduto il *senso del racconto* e si condanna a una non-storia in cui tutte le versioni sono equivalenti. Viene meno la trama, viene meno lo sviluppo, tutto è insieme e allo stesso tempo, come nel mondo contemporaneo, in cui tutto si dà contemporaneamente al punto che è difficile affinare le facoltà critiche (cosa evidentissima, per esempio, nelle *fake news*). Ecco perché è particolarmente fecondo continuare a raccontare storie in quest'epoca storica così bisognosa di utopie: «l'utopia riemerge sempre, in particolare nei momenti in cui si fa più acuta la crisi del pensiero e della prassi critica. Il nucleo vivo del pensiero utopico possiede la capacità di rianimare le energie represses»²⁶... proprio come l'immaginario del racconto.

3. A onor del non-vero

Kafka non sembra avere alcuna intenzione, però, di condannare il falso, il fittizio, il proliferare del non vero e lo dimostra attraverso la figura che per lui - e probabilmente per Horkheimer e Adorno - incarna la facoltà di dominare l'immaginario, pur con il rischio di trasformare una tra le storie in ideologia. Come vi è un altro Abramo, vi è un altro Ulisse, per Kafka, che scrive la sua versione dell'incontro con le Sirene del libro XII dell'*Odissea* (vv. 158-200).

Per Omero le sirene cantano in modo soavissimo: questo lo sanno tutti. Quel che è meno noto è *che cosa* cantino. La melodia delle letali creature è di due tipi: dapprima le Sirene emettono una sorta di suono disarticolato, un'armonia volut-

²⁶ R. Mordacci, *Critica e Utopia*, cit., p. 135.

tuosa, ma incomprensibile, che Omero indica come *phthóngos* (stesso lemma usato per la lingua dei Ciclopi); mentre i marinai remano verso le irte scogliere, il suono inizia a connotarsi in una sua articolazione, diventano *aidé*, cioè canto vero e proprio²⁷. Le sirene sono come gli aedi che levano canti, ma anche come il vento sferzante che soffia e sibila.

Odisseo, curioso di scoprire l'*incanto* delle feroci divoratrici di marinai, è ben consapevole che udire le Sirene conduce a morte certa, quindi, come sanno anche i bambini, prepara dei tappi per le orecchie di cera e li fa indossare ai suoi compagni, poi si fa legare all'albero della nave proprio come aveva precedentemente suggerito Circe, altra creatura magica evidentemente più intelligente dell'eroe *polytropos* per eccellenza (cf. *Od.* XII, vv. 34-54).

Circe (personaggio femminile magico) racconta a Odisseo quello che gli succederà dopo l'incontro con le due Sirene (i termini ad esse riferiti compaiono al duale). E le due Sirene, a loro volta, raccontano qualcosa. In otto versi, invitano il Laerziade ad avvicinarsi e ascoltare le loro bellissime voci che celebrano il *kleos* dell'eroe. Loro conoscono tutto quello che *era avvenuto* sotto le mura di Troia e tutto ciò che succede agli altri illustrissimi achei lungo tutte le coste dell'Egeo e del Mediterraneo.

Le Sirene cantano l'Odisseo che hanno davanti, il quale ha una sua storia (un passato) e un presente. Ma Odisseo ha già conosciuto il racconto del futuro per bocca di Circe che gli indica come agire con le Sirene e anche quale rotta tenere rispetto a Scilla e Caridde. Circe ha anche aiutato Odisseo nella sua discesa nell'Ades: qui l'eroe ha ascoltato un'altra figura femminile, la madre, celebrare le gesta e la gloria futura degli achei²⁸. Odisseo arriva al cospetto delle Sirene dopo avere già sentito molte *storie* sulla sua *storia*. Le Sirene, invece, non fanno che ripetere quanto già avvenuto: qualora Odisseo si fidasse di loro, rimarrebbe invariabilmente legato al passato, al *kleos* improprio delle imprese compiute nell'*Iliade*.

La «tentazione» che le Sirene rappresentano è «quella di perdersi nel passato».²⁹

²⁷ Cf. F. Frontisi-Ducroux – J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, tr. it. di C. Donzelli, Donzelli, Roma 2003.

²⁸ La madre di Odisseo, che compare nella *nekylia* del libro XI, si chiama Anticlea: il suo nome, composto dalla particella anti- e dalla parola *kléos* (la gloria immortale) non significa semplicemente che, da donna, è destinata a mostrare il *kleos* maschile in negativo, ma che vi corrisponde. Proprio come il dio Eros non è da solo a gestire le faccende di letto e d'amore, ma è affiancato da un'altra divinità Anteros, che tutela l'amore contraccambiato (e vendica quello non corrisposto), anche il *kleos* maschile è accompagnato dal *kleos* 'corrisposto' delle mogli (e delle madri e delle sorelle), raccontato da Anticlea al figlio nella scena della catabasi.

²⁹ M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 40.

Rievocando direttamente un passato recentissimo, esse minacciano, con l'irresistibile promessa di piacere con cui si annuncia e viene ascoltato il loro canto, l'ordine patriarcale che restituisce a ciascuno la sua vita solo contro il corrispettivo della sua intera durata temporale. Chi cede ai loro artifici, è perduto, mentre solo una costante presenza di spirito strappa l'esistenza alla natura. Se le Sirene sanno di tutto ciò che accade, esse chiedono in cambio il futuro, e la promessa del lieto ritorno è l'inganno con cui il passato cattura il nostalgico.³⁰

Tuttavia, Odisseo sa che non può limitarsi a raccontare il passato, non è un nostalgico, è un eroe nuovo e sa che deve aprire la sua storia (come racconto e come tempo) al futuro: deve impadronirsi delle forze naturali, farsene di simili mediante i suoi limitati strumenti di mortale. «L'imitazione entra al servizio del dominio, in quanto anche l'uomo diventa un antropomorfismo agli occhi dell'uomo. Dominio della natura mediante questo adattamento è lo schema dell'astuzia di Odisseo».³¹ Egli è un accorto navigatore, un cibernetista esperto e furbo che «sopravvive solo a prezzo del proprio sogno, che egli paga disincantando se stesso come le potenze esterne».³²

Prima di Adorno e Horkheimer, Kafka, fedele al suo stile eternamente dubitativo e "utopico" (descrive infatti delle Sirene come bellissime e non come feroci belve zannute e mostruose), fornisce la sua *Dimostrazione del fatto che anche mezzi insufficienti, perfino infantili, possono servire alla salvezza*.

Per difendersi dalle sirene, Ulisse si riempì le orecchie di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Qualcosa di simile avrebbero potuto fare beninteso da sempre tutti i viaggiatori, tranne quelli che le sirene adescavano già da lontano, ma in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene e alberi maestri! Ma non a questo pensò Ulisse, benché forse ne avesse sentito parlare. Aveva piena fiducia in quella manciata di cera e nei nodi delle catene e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle sirene.

Senonché le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma non certo dal loro silenzio. Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 64.

³² *Ivi*, p. 65.

Di fatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene.

Egli invece, diremo così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza, le sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro.

Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si girarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre, volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse.

Se le sirene fossero esseri coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate. Sopravvissero invece, e avvenne soltanto che Ulisse potesse scampare.

La tradizione però aggiunge qui ancora un'appendice. Ulisse, dicono, era così ricco di astuzie, era una tale volpe che nemmeno il Fato poteva penetrare il suo cuore. Può darsi – benché non riesca comprensibile alla mente umana – che realmente si sia accorto che le sirene tacevano e in certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dèi la sopra descritta finzione.³³

Ulisse finge di udire le Sirene o immagina di farlo, le inganna o si inganna? o tutte queste cose insieme?

Egli dispone e organizza tutto come raccontato nel poema omerico, indossa i tappi e recita la scena di colui che si strugge udendo il magico canto: "mette in scena la delizia suprema di udirle", come ricorda Citati³⁴. Le sirene non cantano, e se anche cantassero non potrebbero essere udite. Ma il mezzo supremo di Ulisse, quello che davvero gli consente di dominare la magia delle storie e dell'immaginario, è precisamente la sua stessa *immaginazione*. L'eroe si inventa in qualche modo il suo passaggio già prima di seguire la rotta che lo conduce alle Sirene: egli immagina perché già gli è stato detto che avrebbe udito il canto, sa che lo udrà e vuole poterlo raccontare, vuole dare la *sua* versione della storia. In questo modo, egli dà senso al suo tempo e alla sua vicenda.

Finge il canto e il silenzio consapevolmente, oppure, *forse*, si convince del suo stesso racconto al punto di credere al suo inganno. Ulisse diviene, così, colui che si pone sulla soglia che separa (e unisce) il mito e la favola, come affermano Ador-

³³ F. Kafka, *Il silenzio delle sirene*, tr. it. di E. Pocar, in Id., *Tutti i racconti*, cit., pp. 368-369.

³⁴ Cf. P. Citati, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987, p. 130.

no e Horkheimer, perché si impossessa del racconto³⁵. Ulisse, dice Benjamin, inventa la letteratura, trasforma la menzogna in mezzo produttivo della sua realtà³⁶. Il silenzio delle sirene dimostra che anche con mezzucci puerili e ridicoli come le storie, con l'inganno e la finzione, ci si salva³⁷. E i mezzi puerili, le fantasie della letteratura mettono in evidenza che la forza creativa del dubbio, la finzione, l'istinto di narrare sono elementi imprescindibili per plasmare quell'artificio del racconto in cui le Sirene effettivamente cantano e Ulisse effettivamente le vince e conquista se stesso, unico mortale riuscito a sopravvivere alla scomparsa delle divinità.

Ulisse potrà sembrare come un bambino, come uno scolaro maldestro che inventa un trucchetto per superare un compito in classe, ma è rimasto l'uomo dell'*Odissea*, dotato della più sottile saggezza religiosa e di una brillante astuzia immaginativa che gli consente di ingannare le potenze numinose, di diventare egemone sulle forze mitiche e di conservarne l'assenza, convivendo con essa. Il laerziade intuisce che le Sirene tacciono, ma non cede alla seduzione del silenzio né vuol

³⁵ Non è possibile, in questa sede, ripercorrere nel dettaglio il passaggio che porta dal mito alla favola nella riflessione di Adorno e Horkheimer quando sostengono che «Solo come romanzo l'epos diventa favola», tuttavia è opportuno ricordare che i due pensatori interpretano il viaggio di Odisseo come «l'itinerario del soggetto - infinitamente debole, dal punto di vista fisico, rispetto alle forze della natura, e che è solo in atto di formarsi come autocoscienza -, l'itinerario del Sé attraverso i miti». Il mondo delle potenze mitiche subisce una secolarizzazione e un'organizzazione attraverso il racconto e finisce sotto il controllo di colui che narra. Kafka porge una versione più radicale del dominio del logos sulle forze mitiche dal momento che il racconto potrebbe essere menzognero: le forze primordiali non hanno alcuna presa sull'immaginario espresso dal racconto al punto che si potrebbe pensare che non vi sia alcun viaggio dell'eroe nel Mediterraneo. È interessante rilevare come da un lato per Adorno e Horkheimer la fantasmagorica religione tramandata diventa un errore – una *favoletta* – e il Sé si costituisce smascherando gli errori con l'astuzia, dall'altro per l'Ulisse kafkiano si danno solo mezzi puerili; mentre l'Odisseo «illumina» inganna gli dèi, l'Ulisse di Kafka si inganna (e forse sa di ingannare se stesso prima che le Sirene) per salvarsi e, insieme per salvare il racconto. Cf. M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 51-86.

³⁶ Benjamin interpreta il brano sulle sirene come esempio della sordità dell'uomo moderno alla voce del divino: Ulisse si serve di mezzi tecnici e razionali per passare accanto alle sirene, ma sono precisamente questi metodi (insieme alla visione del mondo a essi connessa) a «zittire» la voce del mito e della natura. Kafka comprende il silenzio della parola poetica e dota Ulisse degli strumenti tecnici per non sentire, al contrario, il silenzio del pensiero metafisico e del canto della poesia. Cf. W. Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006. p. 282.

³⁷ Come scrive Baioni: «nell'Ulisse della leggenda kafkiana riemergono dunque il Tartuffe e il *menteur*. Egli semplicemente finge di essere un uomo come gli altri, si comporta come se fosse capace di cedere, al pari di tutti i mortali, alla tentazione della bellezza e del canto. Ma la sua vera natura – "Io non sono un essere umano", aveva scritto Kafka a Felice – è la sua incapacità di amare, la sterilità del suo canto, la sua familiarità con la morte; e il pericolo più grande per lui che ha deciso di "fare chiarezza sulle ultime cose" è che le potenze celesti si accorgano che non conosce nemmeno la tentazione del silenzio di ogni voce del mondo»; (G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 228-229).

dare prova dell'afasia degli dèi: egli finge di credere che essi cantino ancora. Ulisse crea una *sua storia* sulla base delle vicende contingenti e delle storie che ha ascoltato in precedenza: opera una scissione tra il dato effettivo e il dato fittizio della narrazione, crea un altro passato e un altro futuro, entrambi fittizi, che però gli consentono di passare indenne la prova capitale delle Sirene... e di salvare la pelle. Ulisse riesce ad *attivare* il suo tempo grazie alle storie che padroneggia senza farsi schiacciare dalla contraddizione³⁸; in tal modo, egli crea un'alternativa al tempo e solo così può modificare il futuro, aprirsi al vero *kleos* e non solo alla cronaca delle Sirene.

Il dato dell'arte narrativa mostra che istituire delle finzioni e raccontarle consente, da un lato, di eccedere il tempo cronologico (quello esposto dalle Sirene quello del mito che spiega il passato) attraverso un *surplus* virtuale e ucronico della favola e, dall'altro, che questo *surplus* di senso è tensione orientata dal senso stesso verso la pratica, verso la costruzione di un orizzonte storico diverso: è apertura *utopica* a un futuro non già scritto e previsto. La storia e la *storiografia* non sono quindi dimensioni della verità registrata nel suo darsi temporale, ma sono intessute del senso che vi si conferisce; sono essenzialmente utopiche e uchroniche³⁹.

Il rischio insito nello smascherare la storia come frutto del nodo di molte storie, ipotesi, interpretazioni, e della loro "lotta per la supremazia" è duplice e implica di innescare due derive opposte: o ci si rassegna all'indecidibilità e all'inazione, o si elegge una versione come ideale e la si trasforma in ideologia a cui sottomettere tutte le altre.

Tuttavia, è proprio l'immaginazione il dispositivo evolutivo dell'*homo fictus* che lo aiuta a mettere in dubbio l'ideologia, a pensare altrimenti, a non arrendersi alla (ideologica) fine della storia e del suo movimento di trasformazione e a non consegnarsi a una realtà globale che è ideologia del compimento, ma che in realtà rivela solo il compimento di una certa ideologia.

La chance redentiva e 'messianica' del dato letterario si scopre quando si comprende che raccontare storie, leggere romanzi, non è utile perché si impara per esempi (non si è buoni lettori se si usa un romanzo come un libro d'istruzioni per la vita). Le storie, come la storia, non insegnano niente, non sono *magistrae vitae*.

³⁸ Come ricorda Mordacci: «ogni immaginazione delle alternative si basa su una precisa e profonda identificazione delle forme e dell'origine delle contraddizioni» che non sono quelle logiche, ma quelle «pratiche» cioè connesse al volere, alla scelta e alla facoltà di agire. R. Mordacci, *Critica e Utopia*, cit., p. 163.

³⁹ Si segue, in tal senso, la lettura del concetto di utopia presentato da R. Mordacci, che sostiene «Utopia non è fuori dalla storia, né prima né dopo, né lo è durante il tempo attuale, come una dimensione trascendente, perché la stessa Utopia vive il mutamento storico, come ogni comunità umana, e ne subisce le influenze»; R. Mordacci, *Ritorno a Utopia*, Laterza, Bari-Roma 2020, p. 31.

Usare la letteratura (e la storia) in questo modo è sintomo di non saper leggere e di non saper vivere. Le storie ci pongono, piuttosto, in condizione di percepire virtualmente, di esprimere, quindi, un potenziale virtuale e di espandere, moltiplicare la nostra esperienza finita.

La letteratura è arte delle storie che non esauriscono *la storia* e nemmeno ne prendono il posto, ma la innervano e ne mostrano l'essenziale narratività. Non siamo alla "fine della storia" come progresso e tensione al meglio, come auspicio a guardare sempre avanti, verso un avvenire migliore. Probabilmente, invece, camminiamo a passo di gambero, guardando al passato e con il futuro incognito alle spalle.

Se la storia finisse, non avremmo più nulla da fare che contemplarla paralizzati, il futuro ignoto alle nostre spalle è rischioso, ma possiamo tentare di esplorarlo con i nostri "ridicoli mezzi", con le storie che si raccontano ai bambini, con i miti che servono proprio per dare senso a quanto non ha (ancora) una spiegazione nota. Come sostiene Martha Nussbaum in *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, la letteratura ha un portato etico. Le storie (anche attraverso le emozioni) attivano l'immaginazione: accrescono virtualmente il nostro vissuto, producono dei dati che non ci mettono in pericolo e ci pongono nella condizione di agire giustamente o ingiustamente, ma vengono assimilati come vere e proprie possibilità di vita e di scelte umane. L'immaginazione letteraria offre un dato che ci tutela dalla tentazione dell'univocità, dall'accontentarci acriticamente di quanto già conseguito, ma ci rende soggetti capaci di inserirci attivamente, con le nostre storie, nella storia condivisa.

Come insegna Ulisse, l'immaginazione è la capacità di tradire la contingenza, aprendosi un futuro, forse utopico, ma ancora capace di incanto. Abbiamo ancora bisogno del canto delle Sirene, perché, se esse tacciono, saremo indotti a ricercarne l'incanto, ad avvicinarci ai loro scogli sempre di più. E vorrei aggiungere che, per me, è probabile che le Sirene abbiano sempre taciuto e che per udirle, i mariani privi di immaginazione, meno astuti di Ulisse, si siano avvicinati al punto da fracassarsi nel naufragio.

Fine della storia.

NOTE E RECENSIONI

Il racconto di una convivenza sperata. Note a *Costruire e Abitare* di Richard Sennett

*Daniele Monaco**

Abstract: Il racconto più intimo e veritiero di una civiltà non può che essere mosso, per Richard Sennett, dalla città ed è pertanto proprio ad essa che egli dedica l'ultimo libro di una trilogia iniziata nel 2008 con *L'uomo artigiano*. L'esperto sociologo del contesto urbano ripercorre la propria esperienza e si interroga su cosa debba, e possa, fare una nuova generazione per affrontare gli odierni problemi urbani. Da questo sguardo all'indietro e dalla volontà di trovare una via in avanti nasce il testo *Costruire e abitare. Etica per la città*.

Keywords: abitare, urbanismo, etica

Abstract: The most intimate and truthful story of a civilization can only be drafted, for Richard Sennett, by "the city", and it is therefore to the city that he dedicates the last book of the trilogy that began in 2008 with *The Craftsman*. In *Building and Dwelling: ethics for the City* Richard Sennett reflects on his own experience as urban sociologists and asks himself what the new generation should and can do to address today's urban

* daniele.monaco1@studenti.unipg.it.

challenges. This look back generates the willingness to find a new path for the future, whose results are to be found in this publication.

Keywords: dwelling, urbanism, ethics

1. Le chiavi per aprire la città

Costruire e abitare di Richard Sennett è un testo insieme autobiografico e scientifico che trae il suo carattere sia da momenti personali, come riscoprire il piacere di passeggiare per *Kantstrasse*¹, che dal tentativo di rispondere alle provocazioni della sua maestra Jane Jacobs². Nel libro, Sennett affronta le attuali sfide del contesto urbano, redigendo una guida in cui attinge non soltanto da numerosi campi disciplinari, quali l'urbanistica, le neuroscienze, la psicologia sociale, la filosofia e altri ancora, ma anche a piene mani dalla sua esperienza diretta.

Nel farlo, sceglie di partire da un assunto preciso: la città è un'entità costituita tanto dai suoi edifici quanto dai suoi abitanti e quindi dai due poli del *costruire* e dell'*abitare* che danno il titolo al libro. Questa constatazione prevede un'operazione teorica imponente il cui fulcro, fin dalle prime pagine sino alla fine dell'opera, si articola sull'uso dei due verbi. Parlare di costruire e di abitare significa, infatti, ripensare due attività, due modi in cui gli esseri umani esistono nel loro ambiente. Concentrarsi sulle attività più che sui risultati - siano questi delle costruzioni o specifiche concrezioni culturali - permette di immaginare il costruire e l'abitare come costantemente in divenire, aprendo così a possibili soluzioni che non si riducano alla prassi "tecnica", ma coinvolgano l'essere umano con le sue capacità trasformative e dotazioni di senso.

Tale complessità teorica porta Sennett a trovare forse limitante l'uso dei due verbi - costruire e abitare - e a cercare altri termini che descrivano compiutamente la città in questi suoi due aspetti distinti. Secondo l'autore, è stata la lingua francese a valorizzare per prima questa distinzione, utilizzando due diverse parole: *ville* e *cit *. Il termine *ville* non indica semplicemente il costruire, ossia l'aspetto materiale della città, ma anche progetti urbanistici, politiche di intervento etc. Allo stesso modo, il termine *cit * amplia il significato dell'abitare sino a indicare la costituzione di uno stile di vita dell'isolato - poi quartiere e città - e, di riflesso, diviene il nome dato al particolare tipo di coscienza sviluppata dal cittadino in relazione al luogo dove si trova. A tal proposito si potrebbero forse rintracciare in letteratura termini antecedenti a quelli francesi indicati dall'autore, quali *urbs* e *civitas*³. Ma le parole *ville* e *cit * sono scelte da Sennett per sostenere l'impianto teorico del testo, arricchendosi di un significato complesso che tiene insieme tanto le attività umane quanto i loro derivati. *Ville* e *cit * divengono in tal modo le chiavi

¹ R. Sennett, *Costruire e abitare: etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 317.

² *Ivi*, p. 107.

³ Si cita, a titolo di esempio, C. Danani, *Urbs civitas polis e territorio*, in G. Gabrielli (ed.), *Di generazione in generazione: teorie e pratiche dell'accoglienza*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 66-78.

per la comprensione della città, permettendo di superare la dicotomia fra materiale e culturale, fra paesaggio inerte e attività umana che lo percorre, permettendo di vedere nella città quello che Tim Ingold definisce un *taskscape*⁴. In tal modo, i due aspetti della città si riscoprono interconnessi nel vissuto esperienziale umano e, dal momento che «la gente si muove nello spazio e abita in un luogo»⁵, la città diviene il “luogo” del vivere e della sua etica.

2. La città in cui non abita più l’umano

Aver diviso concettualmente i due aspetti della città porta Sennett a ritrarre la stessa quasi come un “non luogo”, per utilizzare l’espressione di Marc Augé⁶: la città odierna è semplicemente troppo complessa, troppo veloce, sfugge alla relazione abitativa. La città è ricolma di “altri” con i suoi stimoli infiniti e le sue strade a scorrimento veloce, e i suoi agglomerati sono inadatti alla vita dei pedoni e al ritrovarsi in gruppo. Tutto questo esubera le capacità fisico-mentali del singolo. Inoltre, il cittadino vive in, e ha bisogno di, infrastrutture ed edifici su cui non ha in definitiva alcuna voce in capitolo né competenza. L’unica reazione possibile sembra essere allora solo l’alienarsi dal tessuto urbano che si presenta, nella sua complessità, o come indistinto sfocato o massa informe accecante. A questa disamina, già piuttosto convincente e ben suffragata dalle fonti scelte⁷, viene aggiunto uno dei fenomeni più noti della contemporaneità: l’avvento delle *smart city* di cui Sennett evidenzia il rischio di produrre l’opposto della complessità odierna, l’eccessiva semplificazione dell’esperienza⁸. Tanto l’uno quanto l’altro eccesso divengono dimensioni dell’inumano che, pertanto, azzerano la relazione dell’abitante con il luogo.

⁴ «È all’intero insieme di compiti, nella loro reciproca interconnessione, che mi riferisco con il concetto di *taskscape*. Così come il paesaggio è una serie di qualità correlate, allo stesso modo, per analogia, il *taskscape* è una serie di attività correlate» (T. Ingold, *The Perception of the Environment*, 1, Routledge, London 2002, p. 195 [T.d.A]).

⁵ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 49.

⁶ Con “non luogo” intendo un’area su cui l’abitare non ha presa e con cui la persona non instaura nessuna relazione identitaria, emotiva o etica. Cf. in merito M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2014.

⁷ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 68.

⁸ La “prova” dei pericoli della *smart city* sarebbe la città di Songdo, su cui il *team* di Sennett ha lavorato. Vi è comunque la volontà di non muovere una critica qualunque alla tecnologia, viene anzi citato il caso positivo di *smart city* costituito da Porto Alegre. Cf. in merito K. Overstreet, *Building a City from Scratch: The Story of Songdo, Korea*, in «ArchDaily», <https://www.archdaily.com/962924/building-a-city-from-scratch-the-story-of-songdo-korea>; nonché M. A. Macadar, J. Lheureux-De-Freitas, *Porto Alegre: a Brazilian city searching to be smarter*, in «Proceedings of the 14th Annual International Conference on Digital Government Research (dg.o ’13)», Association for Computing Machinery, New York 2013, pp. 56–64.

Dovendo comprendere come l'urbanistica, e non l'urbanesimo⁹, oggi non risulti efficace nel ricongiungere *ville* e *cit *, alcune delle ragioni vengono individuate nell'asservimento, tanto degli urbanisti quanto dei politici, al mercato capitalistico e alla speculazione edilizia. Sennett non esita nel dichiarare il fallimento di questi ultimi, fallimento reso visibile dal sorgere di complessi totalmente avulsi, se non ostili, al contesto urbano e alla sua coscienza comunitaria. L'autore   consapevole che, naturalmente, nel panorama economico e demografico attuale, segnato in profondit  da una crescita parossistica, non   possibile rimandare le espansioni del tessuto urbano o l'infittimento delle infrastrutture di servizio o di snodo economico. Pure, non manca una critica a tale miope atteggiamento, avallata infatti dal ricordo delle chiacchierate con la signora "Q"¹⁰, protagonista della grande edificazione cinese, insieme alla quale Sennett commentava le folli superstrade dirette verso il nulla.

L'autore, cos  come tenta di evidenziare le problematiche della *ville*, specularmente applica il medesimo procedimento di indagine alla *cit *, nel tentativo di argomentarne la dimensione antropologica. Tuttavia, in questo passaggio si dimostra una certa parzialit  verso le fonti:   il caso emblematico, su cui vale la pena soffermarsi, di Heidegger. Sennett lo chiama in causa, raccontando della sua visita alla baita di *Todtnauberg*¹¹, cui fa seguire delle intuizioni rimarchevoli, bench  non del

⁹ La recensione di Deregibus non   scevra di una certa acrimonia verso l'autore, sospetto nuovo "guru" *mainstream*, il che la conduce a commettere degli errori come, ad esempio, sostenere che Calvert Vaux, collega di Frederick Law Olmsted nella progettazione di Central Park, non venga citato da Sennett, cosa non vera. Ma in questo caso rileva giustamente l'uso non corretto nel testo del termine "urbanesimo" usato come sinonimo di "urbanistica". C. Deregibus, *Richard Sennett - Costruire e abitare. Etica per la citt . L'ombra del populismo. Abitare e costruire la citt  contemporanea*, in «PhilosophyKitchen» 2018. <https://philosophykitchen.com/2018/09/richard-sennett-costruire-e-abitare-etica-per-la-citta/>. Laddove Sennett scrive «If the immodest, assertive, creative, will is full of fire, can a more sensitive, cooperative, self-critical urbanism become as energetic?» (R. Sennett, *Building and dwelling: ethics for the city*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018, p. 16) ci  viene tradotto con «La volont  egotica, risoluta e creativa   entusiasta e ardente; un urbanesimo pi  sensibile, collaborativo e autocritico a sua volta pu  essere dinamico?» (R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 29). A mio avviso, pi  che una svista qui si cela un problema di sfumatura: se *urbanism* ha il duplice significato tanto di migrazione verso la citt  quanto di stile di vita cittadino (Cambridge Dictionary, «Urbanism» 2023, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/urbanism>), il pi  attempato "urbanesimo" richiama la sola seconda accezione (S. Battaglia (ed.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21, UTET, Torino 2002, p. 567). Leggendo l'originale inglese   probabile si sia cercato di rimanere il pi  aderenti possibile allo stile di Sennett, anche con qualche forzatura della lingua italiana.

¹⁰ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 132.

¹¹ *Ivi*, p. 146.

tutto originali¹². È, infatti, senz'altro vero che la filosofia di Heidegger è influenzata dalle sue scelte di vita, quali la sua volontà di abitare lontano dalla pur piccola *Freiburg*, preferendole l'ambiente boschivo che ha ispirato le similitudini della *Lichtung*¹³ (radura) e degli *Holzwege*¹⁴ (sentieri erranti). E, a maggior ragione, si può vedere una connessione fra la filosofia dell'inautentico della folla¹⁵ e la sua volontà di isolarsi da essa. A queste intuizioni non fa seguito, però, una reale disamina delle posizioni heideggeriane sull'abitare, che pure oggi sono riprese e attualizzate¹⁶, quanto piuttosto un giudizio senza appello: «la fuga della città di Heidegger era anche una fuga dall'altro, in particolari gli Altri in quanto ebrei»¹⁷. La biografia heideggeriana effettivamente è stata segnata in profondità, e in modo traumatico, dall'aver abbandonato i suoi allievi e il suo maestro Husserl, di origine ebraica. La sentenza, tuttavia, non solo viene ripetuta quasi ossessivamente nel corso del capitolo, ma porta Sennett a non occuparsi della *Sorge*¹⁸ (cura), nonostante la seconda parte del suo testo parli proprio della cura degli abitanti verso il luogo in cui vivono. C'è anche da chiedersi come, in un'opera che nella sua interezza cerca di istituire un ponte fra costruire e abitare, venga ignorato completamente il testo più pertinente della tanto disdegnata filosofia heideggeriana: *Costruire, abitare, pensare*¹⁹.

Il giudizio su Heidegger, in ogni caso, è parte della riflessione antropologica dell'autore, dal momento che la fuga dall'Altro è vista come uno dei sintomi della natura umana. La «natura storta dell'uomo»²⁰ è la ragione per cui la *cit * odierna versa nel suo stato critico ed è incapace di influenzare positivamente la *ville*. Nella declinazione di Sennett la "natura storta dell'umano" significa essenzialmente che essa è compressa tra due forze contrapposte: l'esigenza di socializzare e quella di rifuggire dalla complessità. Senz'altro, la città è luogo di opportunità, di ricchezza tanto economica quanto sociale; tuttavia, mercé la consapevolezza che la «paura

¹² A titolo di esempio, si segnala C. Resta, *Il luogo e le vie: geografie del pensiero in Martin Heidegger*, FrancoAngeli, Milano 1996.

¹³ M. Heidegger, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1998.

¹⁴ Id., *Holzwege: Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002.

¹⁵ Id., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 159ss.

¹⁶ Fra le molte segnalazioni possibili, J. Malpas, *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Routledge, London 1999; C. Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1979; T. Ingold, *The Perception of the Environment*, cit.

¹⁷ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 148.

¹⁸ Cf. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 26.

¹⁹ Id., *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2014.

²⁰ I. Kant, *Idea per una storia universale in prospettiva cosmopolitica*, Mimesis, Milano 2015.

degli altri è una malattia cronica»²¹, e che l'eccessiva complessità contemporanea è sempre rigettata, ecco che la città diviene anche il luogo della ghettizzazione delle zone urbane, della paura dello straniero, della costruzione dei quartieri dormitorio e delle *gated community*. In quest'ultimo caso la narrazione personale dona una grande forza persuasiva al testo: come non vedere, guardando con gli occhi di Sennett nella sua visita in incognito nei *Googolplex*, questi ultimi come moderni ghetti autoimposti per «spremere sino all'osso i ventenni rampanti senza legami»²²?

3. "E tu cosa faresti?"

L'opera nasce dalla domanda, "E tu cosa faresti?", posta da Jane Jacobs al giovane Sennett, quando questi ne criticava le teorie urbanistiche²³. La risposta riprende i capisaldi della ricerca pregressa di Sennett e li amplia: egli intende collocare l'*homo faber* nella città, fondendolo con il *flâneur* delle pagine di Baudelaire. Si ottiene in tal modo un cittadino nuovo, capace di vivere e percepire al massimo grado quanto lo circonda (il *flâneur*), ma anche di prendere in mano, in qualità di membro della comunità, lo sviluppo urbano del luogo in cui vive (l'*homo faber*). Cittadini di questo tipo creeranno una "città aperta", vale a dire un sistema non deterministico e imposto dall'alto, ma capace di affrontare imprevisti e problemi e, nel farlo, di migliorarsi in modi non prefigurati. Sennett sembra toccare da vicino alcuni assunti della *spatial justice*²⁴, quali in particolare la distribuzione delle opportunità e degli svantaggi sul territorio, derivanti dalla gestione economica e politica. Per tale ragione, egli analizza l'organizzazione informale e i vantaggi di questa a Nehru Place, in India, dove il signor Sudhir conduce i suoi affari illegali²⁵, oppure la gentrificazione degli *shikumen* di Shangai e la perdita della loro identità storica²⁶.

Sulla stessa linea, inoltre, non manca un'analisi puntuale della contemporaneità, attraverso l'indagine sugli effetti dell'immigrazione sull'identità dell'abitante e lo straniero. Sennett giunge, lucidamente, a dire che il migrante stesso può divenire uno dei modelli di cittadino auspicabile²⁷: quest'ultimo, infatti, è chiamato per

²¹ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 195.

²² *Ivi*, p. 170.

²³ *Ivi*, p. 107.

²⁴ Cf. in merito E. W. Soja, *The City and Spatial Justice*, in B. Bret, et Al. (eds.), *Justice et injustices spatiales*, Presses universitaires de Paris, Nanterre 2010, pp. 56-72.

²⁵ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 124.

²⁶ *Ivi*, p. 133.

²⁷ *Ivi*, p. 222.

sua natura a sviluppare la capacità di abitare il luogo nuovo in cui si trova entrandovi in relazione, attraverso la quale giunge a creare con esso un'identità coerente.

In queste e altre occasioni, l'autore analizza le opportunità e gli svantaggi derivanti dalla specifica area in cui si vive, rilevando molto puntualmente le competenze e le capacità uniche che un abitante sviluppa in relazione al luogo, creando quella che Franco La Cecla definisce una "mente locale"²⁸. Pure, l'etica di Sennett si discosta recisamente dalla teoria della *spatial justice* in quanto la sua proposta etica si fonda interamente sulla capacità poetica dell'abitante. Pertanto, se né la *ville* né la *cit * sono riuscite a influenzarsi positivamente a vicenda, anzi sono giunte a contrapporsi, ci    dovuto all'interruzione forzosa della relazione fra abitante e luogo abitato, lasciando agli "esperti" il compito di gestire la citt  come se fosse un'estensione astratta in cui si collocano risorse e necessit . Occorre invece riconsegnare le chiavi della citt  agli abitanti permettendo loro di praticare un'etica "aperta e modesta". Un'etica che pone l'accento sull'intervento locale e la cura del luogo, da cui deriva un'urbanistica che poggia sulla base delle specifiche coscienze e necessit  degli abitanti, sposando queste con le conoscenze tecniche degli specialisti.

La sola relazione degli abitanti con il luogo   in grado di produrre un'urbanistica non solo efficace, ma anche giusta poich  autonoma: criteri e obiettivi non vengono imposti dall'esterno ma nascono da tale relazione. L'autore dichiara possibile il mutuo riconoscimento di costruire e abitare propugnando un'etica della cooperazione, attraverso il paradigma della coprogettazione: orizzontale, partecipata e non imposta dall'alto per ragioni economiche o politiche. L'autocritica diviene quindi decisamente rimarchevole nell'argomentazione di Sennett: cittadini di questo nuovo tipo saranno gli artefici del ricongiungimento del costruire e dell'abitare a patto che il "tecnico", sia esso architetto, urbanista o altro, sia in grado di «vivere uno tra i molti, coinvolto in un mondo che non rispecchia soltanto se stesso»²⁹. Il che vale a dire che il nuovo cittadino potr  operare solo se anche i tecnici accetteranno di vivere anch'essi da cittadini fra cittadini. Egli spera che, seguendo le sue indicazioni, sia possibile ottenere una citt  democratica ed economicamente giusta. Questa visione significher  allora vedere nell'etica della citt  nient'altro che, a mio parere, una citt  a misura d'essere umano: l'unica misura utile per perseguire il benessere dei suoi cittadini.

²⁸ Con questa locuzione si intende l'attivit  cognitiva di conoscere e abitare lo spazio, ponendola per  non come marginale e contingente, ma come fondativa rispetto all'esistere dell'essere umano. Cf. in merito F. La Cecla, *Mente locale*, Eleuthera, Milano 2021.

²⁹ R. Sennett, *Costruire e abitare*, cit., p. 326.

4. Conclusioni

Se si leggesse *Costruire e abitare* come se fosse un saggio che mira a fondare una sorta di teoria generale dell'urbanistica sarebbero forse troppe le mancanze da imputargli, prima su tutte la totale assenza delle istituzioni fra i destinatari ipotetici del libro, le quali non vengono mai citate per un possibile ruolo attivo ma solo con intento critico.

Ma non è questa la lente con cui leggere il libro. Piuttosto, deve essere inteso come un racconto, del passato certamente, ma da cui trarre indicazioni per il futuro. Sennett non pretende di rivoluzionare l'urbanistica né la natura umana, la quale resterà "storta", bensì attinge all'esperienza maturata in molte decadi per trarre gli insegnamenti e le indicazioni che vengono offerti come possibilità per tentare di migliorare la città. Vivificando l'analisi mediante l'uno o l'altro personaggio, si susseguono i passaggi in cui il registro, anche personale e autobiografico del testo, dona grande forza e capacità comunicativa all'aspetto scientifico: sotto il marchio dell'esperienza personale Sennett decreta possibile il riconoscimento reciproco, nel mondo contemporaneo, fra costruire e abitare.

Bibliografia

- Battaglia, S. (ed.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21, UTET, Torino 2002;
Cambridge Dictionary, «Urbanism». 2023 <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/urbanism>;
- La Cecla, F., *Mente locale*, Eleuthera, Milano 2021;
- Danani, C., *Urbs civitas polis e territorio*, in G. Gabrielli (ed.), *Di generazione in generazione: teorie e pratiche dell'accoglienza*, FrancoAngeli, Milano 2015;
- Deregibus, C., *Richard Sennett - Costruire e abitare. Etica per la città. L'ombra del populismo. Abitare e costruire la città contemporanea*, in «PhilosophyKitchen» 2018, <https://philosophykitchen.com/2018/09/richard-sennett-costruire-e-abitare-etica-per-la-citta/>;
- Heidegger, M., *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1998;
- Id. *Holzwege: Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002;
- Id. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005;
- Id. *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2014;
- Ingold, T., *The Perception of the Environment*, Routledge, London 2002;
- Kant, I., *Idea per una storia universale in prospettiva cosmopolitica*, Mimesis, Milano 2015;
- Augé, M., *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2014;

- Macadar, M. A. - Lheureux-De-Freitas, J., *Porto Alegre: a Brazilian city searching to be smarter*, in «Proceedings of the 14th Annual International Conference on Digital Government Research (dg.o '13)», Association for Computing Machinery, New York 2013;
- Malpas, J., *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Routledge, London 1999;
- Norberg-Schulz, C., *Genius loci: paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1979;
- Overstreet, K., *Building a City from Scratch: The Story of Songdo, Korea*, in «ArchDaily» <https://www.archdaily.com/962924/building-a-city-from-scratch-the-story-of-songdo-korea>;
- Resta, C., *Il luogo e le vie: geografie del pensiero in Martin Heidegger*, FrancoAngeli, Milano 1996;
- Sennett, R., *Building and dwelling: ethics for the city*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018;
- Id., *Costruire e abitare: etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2021;
- Soja, E. W., *The City and Spatial Justice*, in B. Bret, et al. (eds.), *Justice et injustices spatiales*, Presses universitaires de Paris, Nanterre 2010.

M. Marianelli – L. Mauro – M. Moschini – G. D'Anna (a cura di), *Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia in una prospettiva antropologica*

3 voll. (Ristampa rivista e ampliata, 2023). Vol. 1: *Periodo antico e medievale*, 688 pp., Vol. 2: *Periodo moderno*, 608 pp., Vol. 3: *Periodo contemporaneo*, 1080 pp.

*Roberto Timossi**

Nei suoi *Elementi di filosofia* Sofia Vanni Rovighi ricorda come il pensiero filosofico sia solitamente inteso come lo studio di tutta la realtà, quindi di tutto l'essere, ma evidenzia pure che c'è un altro concetto del filosofare, da lei decisamente preferito: quello di impostazione e di soluzione del problema della vita umana. Per quest'ultimo indirizzo filosofico richiama subito il dialogo *Fedone* di Platone, nel quale la filosofia è intesa come preparazione alla vera vita, che non si esaurisce nella corporalità, ma dipende soprattutto dall'anima immortale. Siamo qui in presenza di un approccio alla ricerca filosofica fondato sul punto di vista antropologico, che in quanto tale non esclude lo studio dell'essere in quanto essere, ma lo affronta privilegiando l'angolo visuale della specificità della condizione umana e

* roberto.timossi1@virgilio.it

della ricerca di senso dell'esistenza, che si manifesta nella storia in svariati modi: dalla scienza alla letteratura, dalla musica alla creatività artistica, dall'etica alla politica. Nella visione della Vanni Rovighi, oltre a Platone, i pensatori di riferimento sono Sant'Agostino e Kant; infatti, come è noto, spetta al filosofo di Königsberg il merito di aver fondato sistematicamente l'antropologia filosofica partendo da quattro classiche domande (Che cosa posso sapere? Che cosa devo fare? Che cosa è ammesso sperare? Che cos'è l'uomo?).

Alla medesima tradizione antropologica possiamo sicuramente ricondurre i tre volumi di recente completamento intitolati *Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica* curati da M. Marinelli, L. Mauro, M. Moschini, G. D'Anna (Città Nuova Editrice). Si tratta di un'opera impegnativa e innovativa al tempo stesso, che mette a disposizione di studenti, insegnanti e cultori della filosofia un percorso storico-teoretico che ruota intorno alle diverse forme ed espressioni dell'umano, con un continuo confronto interdisciplinare con le discipline che si occupano dell'uomo (psicologia, morale, sociologia, economia e scienze umane in genere) e in dialogo critico con altre posizioni speculative sia del passato sia del presente.

Se si guarda al panorama delle storie della filosofia in Italia, che dalla cosiddetta "Riforma Gentile" (1923) approda ai giorni nostri, si nota come a partire dagli anni '80 del XX secolo si assista all'affermarsi di una ricostruzione storica paranciclopedica, quindi redatta necessariamente da più autori specialisti per singole macro-epoche o macro-discipline. Su questa linea si colloca pure *Anima, corpo, relazioni* che, sotto l'intelligente "regia" dei curatori, presenta approfonditi contributi sulle diverse tematiche di autorevoli specialisti della materia. Il lodevole intento dichiarato dagli autori è infatti quello di "stare nel mezzo" (*metaxy*) per unire, ovvero di calare un ponte tra filosofia e storia della filosofia. Del resto il compito del filosofo è proprio quello di assumere una posizione intermedia tra sapienza e ignoranza, costruendo o gettando ponti per far emergere l'umano dall'umano.

Seguendo questo punto di vista prospettico, i capitoli dei tre volumi risultano articolati e sviluppati in profondità sui temi dell'anima, della conoscenza, della credenza religiosa, dell'etica, della scienza, dell'agire politico e dell'espressione artistica. Rispetto alle altre storie della filosofia, particolarmente ampia e approfondita si presenta la sezione dedicata al pensiero medievale, in un primo volume completato da un utile excursus sulle interpretazioni contemporanee della filosofia antica e medioevale.

Un discorso a parte merita invece il terzo volume sulla filosofia contemporanea. Esso è talmente ricco e articolato da rappresentare una vera e propria *summa* del sapere contemporaneo. Tutti i settori culturali sono infatti trattati: dalla filosofia propriamente detta alle scienze, dalla teologia alla letteratura e all'arte, dalla po-

litica all'economia, dalla bioetica al dibattito sull'antropocene. Inoltre di non secondaria importanza è l'attenzione dedicata alla filosofia italiana del Novecento, così spesso negletta nelle storie del pensiero filosofico, con capitoli o sezioni riservati a pensatori quali Croce, Gentile, Del Noce, Martinetti, Carlini, Sciacca, Rigobello, Vattimo, Agazzi, Moravia, Paci e Pareyson.

Sempre nel terzo volume particolarmente interessante è il capitolo intitolato "Arte, relazione e partecipazione" nel quale, richiamando il dibattito sempre attuale del rapporto tra etica ed estetica, si individua nell'arte il luogo relazionale meglio adatto a riconoscere ed esprimere l'identità dell'umano. È inoltre soltanto a partire da tale concezione che è possibile comprendere come le differenti espressioni artistiche e letterarie si caratterizzino quale importante contributo alla riflessione sull'uomo. Intendendo l'arte in questo modo si comprende allora come essa sia rivelativa ad ampio raggio delle nostre istanze esistenziali. Si aderisce dunque qui all'indirizzo che intende l'arte come prassi umana, ricollegandola così ad altre pratiche umane laddove un certo "purismo estetico" tendeva a isolarla, fino al punto di riconoscerle uno specifico contributo alla costruzione della libertà dell'uomo, a farne cioè una vera e propria "prassi di libertà". In definitiva, l'essenza della pratica artistica risiede nella creazione di relazione tra soggetti in un dialogo che riproduce il rapporto dell'essere umano con il mondo.

Il messaggio conclusivo che ci consegna questa originale storia della filosofia è che l'umanità sta oggi disperatamente cercando una via di riscatto e che può riuscirci soltanto in una dimensione relazionale aperta, in una prassi del dialogica fondata sul rispetto reciproco di tutti gli individui.

Nota al convegno *Nietzsche* *150 – Linguaggio Storia* *Verità, Firenze 16-17* novembre 2023

Riccardo Scarabelli

Il 16 e 17 novembre 2023, presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, si è tenuto un convegno intitolato *Nietzsche 150 – Linguaggio storia verità*, organizzato dalla Società Italiana di Storia della Filosofia (SISF) e dai professori Gianluca Garelli, Roberto Morani, Saša Hrnjez, Guido Frilli, per celebrare il centocinquantenario anniversario della stesura di *Su verità e menzogna in senso extramorale* e della seconda *Considerazione inattuale, Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.

Nell'arco delle due giornate di studi è emerso chiaramente che i due scritti redatti nel 1873, in modalità diverse, non risultano affatto tappe dell'itinerario speculativo di Nietzsche consegnate esclusivamente alla fase giovanile del suo pensiero, sotto il segno di Schopenhauer e Wagner, bensì momenti con virtualità destinate a trovare una rielaborazione teorica nel pensiero nietzschiano maturo, precludendo alle fondamentali questioni dell'eterno ritorno e della volontà di potenza. Per quanto riguarda *Su verità e menzogna*, la grande potenzialità è da rintracciare in primo luogo nella modalità in cui sono tematizzate le ragioni dell'origine del linguaggio, individuate nell'istinto dell'uomo per la propria conservazione. Nel caso della seconda *Inattuale*, la virtualità deve innanzitutto essere rinvenuta nella messa a fuoco, anche se non compiutamente e solo a tratti, di un'particolare forma di temporalità, in virtù della quale l'uomo può trovare nella propria interiorità l'intera storicità, e che contrasta rispetto alla tendenza verso il sovrastorico che schopenhauerianamente permea l'o-

pera, aprendo invece quella strada che condurrà Nietzsche alla dottrina dell'eterno ritorno.

Ha aperto la prima giornata l'intervento di Giovanni Paoletti, dal titolo *Nietzsche e il diritto di mentire: verità e storia in senso extramurale*. Dopo la messa in evidenza che *Su verità e menzogna* e la seconda *Inattuale* provengono dal medesimo quaderno di appunti (risalente all'estate-autunno del 1873) e che dunque prendono forma dalla medesima sequenza di riflessioni, tanto che possono esser rilevati alcuni fondamentali punti di intersezione tra i due scritti, l'attenzione è stata focalizzata sull'ricostruzione, in questo stretto arco temporale, di un importante mutamento dell'assetto filosofico di Nietzsche: si riscontra infatti, secondo Paoletti, un passaggio da un modello che fa perno sull'opposizione binaria – ben manifesto nell'opposizione dionisiaco-apolloinea de *La nascita della tragedia* e ancora presente in *Su verità e menzogna*, in cui l'uomo intuitivo, libero e creatore, è opposto all'uomo razionale, schiavo di rigidi concetti – a un modello invece plurale, che anticipa il prospettivismo di *Umano, troppo umano*. Negli appunti preparatori della seconda *Inattuale*, Nietzsche passa infatti dalla stretta opposizione tra storia monumentale e antiquaria, nella quale soltanto si esprimerebbe la "malattia storica", a uno schema ternario, che comprende anche la storia critica ed in cui tutte e tre le tipologie di storia sono capaci di offrire rimedi agli eccessi conoscitivo-storiografici che affliggono l'epoca.

Il contributo di Eleonora Caramelli, *Su verità e menzogna in senso extramurale e le tracce del Philosophenbuch. Che cos'è un libro di filosofia?*, si è mosso alla ricerca del senso unitario del progetto incompiuto raccolto sotto il nome di *Philosophenbuch*, risalente agli stessi mesi della stesura di *Su verità e menzogna* e della seconda *Inattuale*, verso le cui tematiche presenta infatti forte sintonia. È stato largamente sottolineato come quest'opera, che si proponeva innanzitutto di essere un'autocritica della filosofia, propone come compito precipuo della filosofia quello di trovare una propria poetica del linguaggio, una poetica dell'oscurità, dell'imprecisione, della reticenza, diversa da quella della scienza – volta all'universalità concettuale, alla precisione denotativa –, tale da recuperare il momento estetico-musico della parola: solo così può di nuovo essere valorizzata l'individualità del reale, annullata dalle visioni totalizzanti, frutto di irrigidimenti dannosi per la vita, del sapere dei "filistei della cultura".

La relazione di Roberto Morani, intitolata *Nietzsche e la circolarità del tempo. Dalla seconda Inattuale all'eterno ritorno*, ha messo in luce come un'intima contraddittorietà animi le pagine dello scritto nietzschiano sulla storia: se da un lato esso affonda le sue radici nel pensiero giovanile di Nietzsche, concependo il tempo – secondo la *Zeitlehre* di Schopenhauer – come successione distruttiva di istanti omogenei, dall'altro, inaugura un percorso filosofico che condurrà a *Così parlò Za-*

rathustra e in particolare alla concezione del pensiero dell'eterno ritorno. Infatti, è pur vero che nella parte conclusiva della seconda *Inattuale* Nietzsche ricade in pieno nella tradizionale dottrina naturale del tempo, tuttavia, nello scritto è altresì presente una prima e incompiuta elaborazione di un'altra forma di temporalità, inconciliabile con la precedente, ossia di una temporalità propriamente spirituale: l'uomo, con la sua «forza plastica» orientata al futuro, nell'atto della decisione può operare trasformativamente verso il passato, conservato inconsciamente nella sua memoria, e interiorizzarlo consapevolmente. Il recupero dell'importanza della storicità, che troverà compimento nel pensiero dell'eterno ritorno come movimento di riappropriazione del passato e di generazione della discontinuità storica, ha dunque il suo preludio nella seconda *Inattuale*, tappa imprescindibile dell'itinerario speculativo di Nietzsche.

Proponendosi di esaminare quale concetto di traduzione viene alla luce nel testo *Su verità e menzogna*, l'intervento di Saša Hrnjez, *Nietzsche: un filosofo della traduzione?*, ha collocato alla base del tentativo interpretativo l'affermazione di Nietzsche in cui il rapporto estetico tra il soggetto e l'oggetto viene esplicitamente definito nei termini di un processo di *Übersetzung*: esso è «una trasposizione allusiva, una traduzione balbettata in una lingua del tutto straniera». La traduzione, nel suo senso epistemologico, si configura dunque come una originaria trasmissione "linguistica", che lascia sconosciuta la cosa in sé, presemantica, caotica e intraducibile, ma che rende possibile il costituirsi della lingua in quanto struttura sociale e normativa indispensabile per la vita dell'uomo, la quale si solidifica proprio dimenticando il suo sorgere a partire dal primitivo rapporto traduttivo col mondo.

La seconda giornata del convegno è stata avviata dal contributo di Domenico Fazio, *L'Inattuale sulla storia come canone dello "storicismo" di Nietzsche*, in cui – traendo spunto dalla considerazione di Giorgio Colli, secondo cui la seconda *Inattuale* sarebbe il «canone dell'antistoricismo» –, è stata sostenuta precisamente la tesi opposta, attraverso una lettura storico-critica dell'opera. Se, infatti, come antidoto nei confronti della "malattia storica", Nietzsche invoca il rimedio del sovrastorico, il suo sovrastorico non coincide però affatto con quello di Schopenhauer – l'eterna essenza delle cose separata dal tempo –, ma corrisponde all'impulso verso il classico, ossia l'eternamente esemplare da far rivivere nel futuro.

Incentrata su *La ricezione nietzschiana in alcuni momenti della Kulturkritik del primo Novecento*, la relazione di Fiorenza Toccafondi ha evidenziato in particolare due momenti rilevanti di questa gigantesca ricezione, costituiti dalle letture di Max Scheler e Ludwig Klages. In entrambi i casi, Nietzsche non è affatto interpretato come il filosofo del vitalismo irrazionalista: le loro posizionamenti ermeneutici, che seppero essere anche fortemente critiche nei confronti di alcuni aspetti della filosofia

nietzschiana, virano invece in direzione dell'elaborazione di una nuova antropologia, che sidistoglie dalla tradizionale immagine razionalistica dell'uomo, senza però scadere in un mero irrazionalismo all'insegna del dionisiaco.

Nel suo intervento intitolato *"Conosci te stesso"*. *Historie e Bildung nella Seconda considerazione inattuale di Nietzsche*, Carlo Gentili ha chiarito come nel pensiero di Nietzsche, nonostante qualche tipica contraddittorietà interna, non sia tanto rinvenibile il concetto di una pura identità culturale tedesca, avulsa dallo straniero, quanto, all'opposto, l'idea che tale identità tedesca non possa esser altro che una costruzione operata storicamente su elementi eterogenei, da plasmare e interiorizzare, contro l'ideale di purezza portato avanti in quegli anni dagli ideologi del cristianesimo ariano. Nietzsche, trovando a sua insaputa in Hegel un inaspettato compagno di percorso, sostiene appunto che il compito della cultura tedesca dell'epoca, che si trova in uno stato di scissione, è quello di ricomporre questa scissione, innanzitutto conoscendo se stessa, e cioè comprendendo che in essa stessa non vi è nulla di puro e autoctono, ma una molteplicità di elementi eterogenei, stranieri, da fondere e ricomprendere entro di sé in uno "stile", capace di unire interno ed esterno – al pari di come nell'antichità fecero i Greci.

La relazione di Vivetta Vivarelli, *Agire sul tempo e contro il tempo. La filologia del futuro nellaseconda Inattuale*, si è concentrata sul significato che assume la filologia nel pensiero di Nietzsche a partire dallo scritto sulla storia del 1873, presentato come una risposta sotterranea all'invettiva di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Zukunftsphilologie!*, contro *La nascita della tragedia*: facendoci di quell'indicazione spregiativa la propria bandiera, ciò che Nietzsche propone contro la filologia dell'epoca, descritta come un'arida registrazione passiva rivolta a un contenuto lasciato estraneo, morto e mummificato, è appunto una "filologia del futuro", che rivolga attivamente lo sguardo al passato orientandosi al futuro, all'azione, alla vita, cercandone dunque una ricomprensione plastica, capace di "ripetere" il passato perché si dischiudano nuovi orizzonti, perché un avvenire sia forgiato.

L'intervento di Christophe Bouton, intitolato *L'animal historique. De Nietzsche à Heidegger*, si è aperto ponendo in evidenza la definizione dell'uomo proposta da Nietzsche nella seconda *Inattuale*, secondo cui l'uomo è l'animale che ricorda, l'animale storico, a differenza degli altri animali, che invece dimenticano senza memoria, e sono dunque a storici. L'attenzione si è spostata quindi sull'interpretazione critica di questo testo offerta da Heidegger nel suo seminario del semestre invernale del 1938-39: Nietzsche è qui visto come un pensatore irrimediabilmente incagliato nella metafisica, dal momento che pensa l'uomo a partire dall'animale, senza riuscire a comprendere la radicale storicità dell'uomo, che risiede fondamentalmente nel suo rapporto con l'essere, da cui dipende la sua facoltà non solo di ricordare, ma anche di dimenticare, che all'animale invece è preclusa. Tut-

tavia, secondo Bouton, rispetto a Nietzsche è in verità ben più Heidegger a restare vincolato alla metafisica: egli infatti penserebbe l'uomo soltanto sulla base della sua separazione ontologica dall'animale, ponendolo come modello, e proseguendo così una tradizione di matrice cristiana che ha avuto come massimo esponente Cartesio.

Tematizzando il rapporto tra *Thomas Mann e Nietzsche*, il contributo di Domenico Conte è ruotato intorno alla conferenza *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza* (1947), tenuta da Mann all'indomani del Secondo dopoguerra prima in America e poi in Europa, nell'intento di sottrarre Nietzsche, suo maestro spirituale, alle convergenti tendenze interpretative della destra e della sinistra, che scorgono in lui un precursore del fascismo, un irrazionalista, un portavoce di un vitalismo barbarico e inumano. Secondo Mann, andrebbe piuttosto individuato in Nietzsche, certo purificato da alcune sue derive, il germe di un umanesimo "notturno", di un umanesimo cioè di tipo nuovo, più profondo e complesso, vicino alle esigenze di un'epoca che ha assistito al disastroso fallimento della cultura occidentale, fondamentalmente umanistica in senso tradizionale e "diurno".

A chiudere le due giornate di studi nietzschiani è stata una "Tavola rotonda", condotta sotto il titolo di *Linguaggio, tradizioni e traduzioni nella storia della filosofia* e coordinata da Edoardo Massimilla, il Presidente della Società Italiana di Storia della Filosofia. Alla luce delle riflessioni che sono scaturite dalla rimediazione dei due scritti nietzschiani nel corso del convegno, la discussione ha seguito il filo conduttore della questione del rapporto tra filosofia e storia della filosofia, articolandosi secondo le diverse declinazioni degli interventi di Stefano Poggi, Giuseppe Giordano, Massimiliano Marianelli e Gianluca Garelli, per lo più tutti concordi nel ritenere come l'una non possa stare senza l'altra: la filosofia priva della storia della filosofia diverrebbe vittima di una libertà vuota, dimentica della propria provenienza e svincolata così da una destinazione, mentre la storia della filosofia senza filosofia finirebbe col ricadere in una mera attività di catalogazione di un materiale estraneo, morto, in fin dei conti insignificante. Con il rilievo del circolo ermeneutico che deve instaurarsi tra la filosofia e la sua storia, in conclusione, Gianluca Garelli ha riflettuto sul compito riservato allo storico della filosofia, individuandolo nell'operazione decostruttiva di fluidificazione del canone stesso della storia della filosofia che la tradizione ci consegna: questo canone, che corre continuamente il rischio di un irrigidimento e di un depauperamento delle sue nascoste potenzialità, deve essere di volta in volta messo in questione, riplasmato, magari attraversato dallo spostamento del proprio baricentro, nel tentativo di dar voce a qualcosa che può avere anche i caratteri di un'assoluta alterità.

Intervento Convegno *Nietzsche 150 – Linguaggio Storia Verità, Firenze 16-17 novembre 2023*

Giuseppe Giordano

Discutere di storia della filosofia in margine a un convegno su Nietzsche e, precipuamente, sulla "Seconda Inattuale", permette di riflettere sulla storia della filosofia, sullo statuto della storia della filosofia, in un'epoca in cui sono presenti forti istanze "anti-storiciste"; un'epoca di mancanza di storia o di senso storico, di fronte a un eccesso di micro-storie, che proprio quel senso generale hanno perduto. I discorsi su Nietzsche di questi giorni hanno centrato il problema: la necessità di senso storico, proprio di un tempo in cui si sta "presentificando" tutto. E ascoltando le relazioni, si è fatta sempre più chiara in me l'idea che lo storico della filosofia è un "traduttore", che opportunamente esce dal *coté* linguistico degli autori di cui si occupa, per offrire uno sguardo critico su di essi, per renderli "contemporanei".

Non voglio qui riprendere la contrapposizione tra storicismo degli storici e storicismo dei filosofi. Si tratta di una questione che ha avuto un ruolo importante nel dibattito sulla storia della filosofia, soprattutto nel secondo Dopoguerra, quando è stato necessario fare i conti con la storiografia neoidealista, e facendo prevalere o il primo, quando si è posto l'accento sulla "storia", o il secondo, quando al centro è stata messa la filosofia.

* ggiordano@unime.it

La storia della filosofia è però una storia particolare, che non si può fare senza fare anche contemporaneamente filosofia. Come osservava acutamente Raffaello Franchini, «lo storico può narrare i fatti rinunciando a sapere che cosa è la storia (e anche questo è da vedersi, almeno sul piano del rigore della ricerca) ma lo storico della filosofia non può narrare la filosofia senza pensarla, cioè in fondo senza *farla*» (Raffaello Franchini, *L'oggetto della filosofia* [1962], Giannini, Napoli 1973, p. 121).

Per anni si è discusso di questo. Anche di recente (come ho avuto modo di ricordare nello scorso mese di giugno al convegno “Dalla teoria alla storia. Attualità e metodi della storia della filosofia”). Qui è sufficiente ricordare soltanto il primo convegno della Società di Storia della filosofia, tenutosi a Messina tra il 13 e il 15 giugno 2002 (il titolo era “Le nuove frontiere della storiografia filosofica”) o il secondo numero del 2020 del “Giornale Critico di Storia delle Idee”, curato da Giovanni Bonacina e avente come titolo *Filosofia e storia: una relazione ancora possibile?*

Ora il problema è diverso, poiché non si tratta più di chiarirci le idee tra di noi, ma di fronteggiare un attacco, che ha un bersaglio molto più “grosso” di noi “piccoli” storici della filosofia, ha di mira l’insegnamento della filosofia.

Per restare su questo tema, non credo si possa rinunciare all’insegnamento della filosofia attraverso la storia della filosofia. La questione è che la filosofia è una disciplina e l’approccio critico che la contraddistingue è un metodo e non il contenuto, o, meglio, è un metodo che si fonde col suo contenuto dando vita a qualcosa di molto peculiare.

Per questo, se la battaglia è quella di costruire nei giovani “spirito critico” (o abituarli al *problem solving*), la guerra non va fatta all’interno della disciplina “filosofia” (che insegnata per problemi, avrebbe sempre bisogno di storia, in quanto i problemi non sono certo gli stessi – anche se portano lo stesso nome – nel passare dei secoli), ma estendendone i metodi, cioè ponendo interrogativi di senso alle altre discipline (si tratta di quella che Edgar Morin ha definito “decima epistemologica” – ritenendola necessaria a una riforma dell’insegnamento – che potrebbe essere esercitata in compresenza, almeno all’inizio, dal docente di filosofia e dal docente di una qualsiasi altra disciplina).

Torniamo al campo specifico della storia della filosofia, che, però, condivide la crisi di senso storico che pervade i nostri saperi e la nostra epoca.

Se la filosofia ha per suo oggetto la vita, allora non può essere ristretta soltanto ai libri di chi ne ha fatto una professione. Per fare un esempio, chi non si è rivolto alle pagine di certi grandi romanzi trovando in essi pagine altamente filosofiche? O chi oggi escluderebbe Machiavelli dalla storia della filosofia? Eppure, per un

lungo periodo, proprio Machiavelli è stato studiato in prospettiva letteraria o politica, tagliato fuori dalla “vera” filosofia perché non “metafisico”.

La storia della filosofia ha allargato il suo campo, si è contaminata con e di storia della cultura, con e di storia della scienza. Bisogna tenere conto di ciò quando si discute della situazione attuale della nostra disciplina. Gli storici della filosofia non sono i custodi di un deposito polveroso di dati assodati (non sono la “massaia” di cui parlava polemicamente Hegel nell’*Introduzione alle Lezioni sulla storia della filosofia*). Nella storia della filosofia convergono e convivono diverse tradizioni tutte vitali e gli antichi conflitti – ad esempio quello fra storicismo degli storici e storicismo dei filosofi – oggi possono (e riescono) a coesistere perfettamente. Nella pluralità del declinarsi della storia della filosofia, si può dire che essere “storici della filosofia” sia un modo di *qualificare* un approccio filosofico.

Bisogna anzi fare un ulteriore passaggio, riconoscendo come luoghi di filosofia, pagine spesso lasciate ad altri campi. Penso ad esempio alla vera e propria filosofia che si trova in testi di scienziati, che andrebbero rubricati anche come filosofi, perché non espongono idee scientifiche o, meglio, alla luce delle loro idee scientifiche – spesso rivoluzionarie – hanno ripensato visioni del mondo, consegnandoci vere e proprie filosofie (ad esempio, filosofie della natura). Potremmo dire che lo scienziato si fa filosofo – e per questo non può essere messo fuori dalla storia della filosofia – nel momento in cui, parafrasando Hegel, vuole “apprendere la propria scienza col pensiero”. Allora si tratta di riconoscere che alcuni grandi scienziati contemporanei – Einstein, Heisenberg, Bohr, Prigogine – hanno prodotto un genuino pensiero filosofico che va indagato in quanto tale.

Di fronte agli attacchi alla storia della filosofia è necessario contrapporre una nuova idea della filosofia. Del resto, è sotto gli occhi di noi tutti che la storia della filosofia si è di fatto allontanata da un’idea monistica e antiquata di filosofia (cfr. G. Cotroneo, *Introduzione*, in AA.VV., *Le nuove frontiere della storiografia filosofica*, Atti del I Convegno Nazionale della Società Italiana di Storia della Filosofia, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, p. 6). Ora dobbiamo parlare appunto di linguaggi, tradizioni e traduzioni sia dal punto di vista degli approcci sia dal punto di vista degli “oggetti”.

In riferimento ancora alla scienza, per esempio, la nuova idea di filosofia si fa sentire da tempo come un’esigenza, se già negli anni Venti del Novecento si potevano sentire – è lo storico del Cristianesimo Adolf Harnack a pronunciarle – parole simili: «La gente si lamenta che la nostra generazione non abbia filosofi. Non è assolutamente vero: solo che i filosofi oggi appartengono a un’altra sezione, e si

chiamano Planck ed Einstein» (citato in A. Einstein, *Autobiografia scientifica* [1949], trad. di A. Gamba, Boringhieri, Torino 1979, p. 7).

Il discorso appena fatto riguarda un compito che la storia della filosofia deve darsi, ampliando i suoi orizzonti e, forse, andando alla ricerca di nuovi “stili”, ricordando però sempre che la storia della filosofia si muove su confronti che devono mettere in luce più le differenze che le similarità, in quanto sono le prime a permettere la contestualizzazione storica delle idee prese in considerazione.

Vorrei però tornare, in chiusura del mio intervento, al tema principale dell’attacco odierno alla storia della filosofia.

Permettetemi di spiegare – con buona pace di tanti – “Perché non possiamo non dirci storici della filosofia”. È lo stesso motivo per cui per Benedetto Croce “non possiamo non dirci cristiani”. Siamo dentro la tradizione (plurale) della storia della filosofia, anche quelli che vorrebbero rigettarla e che, se oggi possono criticarla, è perché in qualche misura vi appartengono. La storia della filosofia – nella rete della filosofia – è il collante che permette che il dialogo, la critica, le nuove proposte filosofiche non siano vuote chiacchiere e vaniloqui.

Se riflettiamo allora – visto il nostro convegno – “Sull’utilità e il danno della storia [della filosofia] per la vita [dei filosofi]”, vediamo che anche la storia della filosofia – sfrondata dagli eccessi di filologia, pur importanti da un punto di vista interno, disciplinare – finisce con l’essere in prevalenza (se non soltanto) utile. Essa costituisce quella base sulla quale anche il più ardito dei teoretici vuole e deve agganciarsi, non fosse altro che per marcare la sua (presunta) originalità.

Allora, in un certo senso e per più aspetti, dovremmo tutti sentirci figli di Hegel, di quell’Hegel che nell’*Introduzione alle Lezioni sulla storia della filosofia* rivendicava la peculiarità della storia della filosofia come custode di una tradizione vitale, in perenne crescita e sviluppo, in continua trasformazione, pur riconoscendosi appunto *una*, e in questo suo lavoro necessaria per conservare la nostra peculiare identità culturale, nella poliedricità sfaccettata con cui si presenta. Una tradizione che è ormai uscita – come già chiedeva Croce nel 1917, in *Teoria e storia della storiografia* – dalla prospettiva del “problema unico” e può così rivelarsi perfettamente adeguata alla complessità dei nostri tempi.

«Metaxy: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Human-being Research Center (IHRC).

La rivista ha periodicità annuale e pubblica articoli con il modello editoriale gold open access, selezionati con una double-blind peer review, inoltre, potrà pubblicare numeri speciali o quaderni su temi di ricerca specifici.

«Metaxy» pubblica contributi di ricerca filosofica, che indagano l'arte quale spazio privilegiato del dialogo tra i saperi in ogni epoca: orizzonte ermeneutico di una ontologia delle relazioni, attento al riconoscimento dell'umano.

«Metaxy» rispetta l'indipendenza della ricerca scientifica e delle scelte adottate dai comitati editoriali, a tal fine, in ogni fase del processo di pubblicazione adotta le linee guida del Committee on Publication Ethics.